

Maria Raquel Pereira

DA ESCRITA DE FICÇÃO À ESCRITA SUSPENSA
-KLOSSOWSKI E A BUSCA DO *FUNDO INCOMUNICÁVEL*-

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Dissertação de Mestrado em Filosofia Moderna e Contemporânea
Orientadora – Prof^ª Doutora Maria José Pinto Cantista da Fonseca
Ano Lectivo 2001/2002

Nota prévia

À Professora Dr^a Maria José Cantista, pela confiança incondicional manifestada desde o primeiro momento;

Ao Professor Dr. Diogo Alcoforado e Professor Dr. Adélio Melo pela infinita disponibilidade e sábios conselhos;

Ao João Pinto pelo interesse demonstrado e pela pertinência das referências bibliográficas que me disponibilizou;

À Ana a quem devo e agradeço o profissionalismo e a atenção com que sempre acolheu os meus pedidos;

À minha mãe e ao meu irmão a quem sempre recorri nos momentos de angústia, de insegurança e onde sempre encontrei a coragem para prosseguir;

À minha amiga Susana Daniela a quem devo total reconhecimento e a quem dedico este trabalho.

ÍNDICE

Introdução	4
------------------	---

PARTE I

Tradição e inovação em Pierre Klossowski

1. Klossowski, <i>um homem múltiplo, uma obra múltipla</i>	
1.1 Uma identidade singular.....	10
1.2 A literatura como reflexo da inquietude existencial.....	14

PARTE II

A palavra como simulacro

2. Klossowski e a escrita a partir da obra <i>Roberte, ce soir</i>	
2.1 A narrativa de ficção e a vertigem do pensamento.....	20
2.2 <i>Roberte</i> e as <i>leis da hospitalidade</i>	35
2.3 <i>Roberte</i> e o signo único.....	49

PARTE III

A imagem como simulacro

3. A escrita suspensa	
3.1 A pintura como prolongamento da palavra.....	65
3.2 A arte como exorcismo.....	80

Conclusão.....	94
----------------	----

Bibliografia

INTRODUÇÃO

Pierre Klossowski, o escritor da desordem – esta seria talvez a forma mais imediata de catalogar o percurso de um homem que assume a sua própria obra como uma construção permanente, “soma de momentos de reflexão autónoma de um escrevente que mostra aos outros, através de um sistema de signos, algumas particularidades do pensamento comum”¹. Consubstanciada neste “sistema de signos”, a ânsia de alcançar “a melhor comunicação possível na impossibilidade de comunicar”², parece-nos servir de glosa a toda a sua actividade – da escrita à pintura – e, com mais propriedade, a toda esta dissertação. Com efeito, ancorado nesta suspeita em relação a todo o fenómeno de comunicação, Klossowski afirma existir “em cada homem um fundo incomunicável”. Ainda que não acuse os modos de comunicar - reconhecendo-lhes, na mesma proporção, os limites e a necessidade -, desconfia da “faculdade do sujeito exprimir e partilhar aquilo que o constitui como indivíduo”.³

Este *fundo impermutável* que encontra raízes na literatura mística⁴ (que Klossowski explorou durante muito tempo), furta-se incessantemente às palavras que o pretendem traduzir e às imagens que o querem fixar, subsistindo apenas nos *simulacros*, também eles presos às armadilhas da linguagem e deformados pela sedução da visão.⁵

¹ R.F.S., “Morreu o escritor Pierre Klossowski” in *Público*, 14.Agosto.2001.

² Arnaud, Alain, “Entretien avec Alain Arnaud” in AAVV, *Pierre Klossowski – Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l’art*, La Différence / Centre National des Arts Plastiques, Paris, 1990, p.198.

³ Arnaud, Alain, *Pierre Klossowski*, Seuil, s.l., 1990, p.8.

⁴ De Sto Agostinho (“a fina ponta da alma”) a Teresa d’Ávila (“castelo da alma”), passando por Maître Eckhart (“fundo abissal”).

⁵ Cf. Arnaud, op.cit., p.8.

O simulacro será, assim, a figura fundadora da representação, testemunho dos elementos impossíveis de comunicar, irredutíveis à figura e ao discurso, reflexo da “tensão entre a necessidade de comunicar e a sua impossibilidade”⁶, único caminho de acesso à verdade do ser, de apreensão da identidade flutuante e errante⁷. O simulacro, noção primacial no universo mental de Klossowski, assumirá na sua obra (bem como nesta investigação), o papel de “fio condutor, chave de leitura e esquema obsessivo”⁸, imagem e palavra que teimam em “fazer ver o que, habitualmente, permanece escondido”⁹.

Desta feita, e depois de assegurada uma breve¹⁰ apresentação/contextualização que a multiplicidade da figura e da obra do autor tornam imperativa (Parte I), a segunda parte desta dissertação centrar-se-á na análise da sua escrita de ficção porquanto ela releva do seu pensamento e, simultaneamente, o revela: “é essencialmente através da obra propriamente literária, que constitui sem dúvida a parte mais original, que nós apreendemos a preocupação filosófica que habita Pierre Klossowski”¹¹ (e isto mesmo afirmou Klossowski acerca de Sade: “ Foi nas ficções que ele exprimiu o fundo do seu pensamento.”¹²) Esta é a razão pela qual o presente trabalho privilegiará as obras de ficção sobre os ensaios. Na verdade, são as personagens dos romances “o suporte desta aventura da identidade à beira do desdobramento”¹³.

Presos na contradição de uma imagem que se desdobra, o universo dos simulacros (leia-se personagens), evolui incessantemente na vertigem dos espelhos deformantes:

⁶ Klossowski, Pierre, “Entretien...” in AAVV, op.cit., p.198.

⁷ Cf. Lugan-Dardigna, Anne-Marie, *Klossowski, l'homme aux simulacres*, Navarin Éditeur, s.l., 1986, p.13.

⁸ Arnaud, op.cit., p.49.

⁹ Lugan-Dardigna, op.cit., p.12.

¹⁰ Klossowski apreciaria a brevidade já que temia e desconfiava das simplificações interpretativas a que as reconstituições biográficas geralmente conduzem.

¹¹ Lugan-Dardigna, op.cit., p.20.

¹² Klossowski, Pierre, *Sade mon prochain*, Seuil, Paris, 1947 et 1967, p.77.

¹³ Lugan-Dardigna, op.cit., p.12.

“figuras ambíguas, identidades dissimuladas nas fronteiras incertas do sonho e do imaginário. Metamorfoses, divisões, falsas pistas, troca de papéis e de sentido.”¹⁴ Trata-se de encontrar um acesso à verdade pelo jogo do erro, de assegurar a identidade do sujeito pela fragmentação da personagem. Este “arsenal de fraudes, mentiras e iniquidades (...) reflecte as diferentes técnicas de criação artística cujo fim, para Pierre Klossowski, não é outro senão a dissolução do sujeito, o rebotamento da identidade, a abertura e a comunicação”.¹⁵

As obras *La Révocation de l'Edit de Nantes* (1959), *Roberte, ce soir* (1954) e *Le Souffleur* (1960), agrupadas sob a designação de *Les Lois de l'Hospitalité*, formam uma trilogia que representa uma considerável parte da sua obra romanesca (completada por *Le Baphomet*, 1965). Não obstante a pertinência e qualidade de cada um dos seus escritos e, por arrastamento, de cada uma das suas personagens, a obra que constituirá o núcleo duro deste trabalho e, mais ainda, da Parte II, será *Roberte, ce soir*. Esta escolha fica a dever-se à riqueza desta figura (inspirada na sua mulher, Denise): “o paradoxo da comunicação de idiomas das quais Roberte é a mais perfeita ilustração no interior do universo klossowskiano. Quanto mais ela se actualiza, nas cenas, nas posturas, nos gestos,... mais a sua natureza se esconde. Quanto mais ela se partilha, mais se afirma incomunicável. Na trilogia de *Les Lois*, os quadros regressam incansavelmente a este paradoxo.”¹⁶

Mas, a pouco e pouco, a linguagem revela-se impotente para exaurir esse fundo irreduzível, a idiosincrasia de um eu singular, fortuito e descontínuo. A linguagem, presa

¹⁴ Lugan-Dardigna, op.cit., p.124.

¹⁵ Lugan-Dardigna, op.cit., p.13.

¹⁶ Arnaud, op.cit., p.101.

dos códigos da interpretação comum não pode dar conta da singularidade da experiência – daí o abandono da escrita e a opção pelo desenho, mais apto a acolher os “idiomas corporais”. A eloquência dos gestos e das imagens supera as potencialidades da linguagem falada¹⁷: “renunciando à escrita que se prestava constantemente ao mal-entendido, isolei-me para não me pronunciar mais de outro modo senão pelo quadro. (...) A imagem era para mim um condensado da experiência incomunicada”.¹⁸ Apesar de signo, “a imagem pertence a um universo outro que não o dos signos significantes”, “é especular e não especulação”, “faz sentir mais do que faz compreender”.¹⁹ A ruptura absoluta com a escrita e o “ditado da imagem” dominam em exclusivo os últimos anos da sua vida e toda a Parte III desta investigação.

Neste universo, “a investigação filosófica e metafísica explora um campo sem limites e sem categorias, onde a razão não pode senão perder-se”.²⁰ Tentando romper com a “racionalidade acusada de obscurecer a densidade do ser, da vida, podemos dizer que o conjunto da sua obra joga Dionisos contra Descartes, a riqueza densa e desordenada das forças profundas do ser contra a ordem clara da razão”.²¹

A “inquietação dos simulacros”, as obras jamais lineares, quebradas e desmultiplicadas, representam, segundo Michel Foucault, “o grande desvio que é o nosso hoje e pelo qual nós tentamos contornar o alexandrinismo da nossa cultura”, Klossowski explora “o lugar contemporâneo mas ainda escondido da literatura”²², representa “na sua

¹⁷ Cf. Arnaud, op.cit., p.104.

¹⁸ Klossowski, “Entretien avec A. Arnaud”, in AAVV, op.cit., pp.197-8.

¹⁹ Klossowski, *ibidem*.

²⁰ Lugan-Dardigna, op.cit., p.23.

²¹ Lugan-Dardigna, op.cit., p.20.

²² Foucault, Michel, “La prose d’Actéon” in *Dits et écrits*, I, 1954-1988, s.l., 1994, p.337.

verdade própria uma outra verdade que significará um dia uma das paixões dominantes deste tempo.”²³

Não podemos dar por findas estas linhas introdutórias sem elencar as dificuldades que teimaram em não dar tréguas (ainda que sem querer fazer delas motivo de ilibação): da escassa bibliografia à quase impossibilidade de sistematizar a ambivalência de uma obra tão dispersa e abrangente, passando pela perplexidade inerente a toda e qualquer indagação profunda sobre a condição humana, mais ainda a esta “razão klossowskiana, filha indisciplinada das Luzes, castelo assediado por universais desejos e invasores fantasmas, destiladora de uma expressão inclassificável”.²⁴

²³ Micha, René, “Tel le cerf altéré” in *L’Arc*, n° 43, 1970, p.5.

²⁴ Guercio, del Antonio, “Pierre Klossowski ou de l’académisme dénaturé” in AAVV, op.cit, p.272.

PARTE I

TRADIÇÃO E INOVAÇÃO
EM PIERRE KLOSSOWSKI

1. KLOSSOWSKI, *UM HOMEM MÚLTIPLO, UMA OBRA MÚLTIPLA*

1.1 Uma identidade singular

Reduzir a algumas páginas uma vida é sempre tarefa difícil, no caso de Klossowski, cuja “existência foi marcada pelo signo da deambulação e da descontinuidade”¹, afigura-se ainda mais complexo. Com efeito, se “toda a biografia tende a fixar, unificar, classificar, simultaneamente esbate ou banaliza as rupturas e o destino, este «fortuito» do qual Klossowski fez quase um imperativo categórico”.²

Todas as marcações cronológicas da sua vida conduzem ou reconduzem ao espaço fabuloso de nomes próprios da poesia ou do pensamento contemporâneo, formando com eles redes subterrâneas, uma comunidade³, onde a biografia e a bibliografia se cruzam.

Pierre Klossowski nasceu em Paris em 1905, no seio de uma família de origem polaca: o seu pai, Eric Klossowski era pintor e historiador de arte do século XIX ;a sua mãe , Baladine foi aluna de Bonard; o seu irmão Balthazar, também pintor, ficou conhecido no meio artístico pelo nome de Balthus. Vivendo no meio de artistas, escritores e poetas entre os quais se destacam André Maria Rilke e André Gide, sofreu influências determinantes, nomeadamente deste último, seu *tutor* durante a adolescência fazendo-o prosseguir os seus estudos secundários em Janson-de-Sailly.

¹ Arnaud, op.cit., p.181.

² Arnaud, ibidem.

³ Cf. Wicker, Marie-Dominique, “Pierre Klossowski entre mémoire et mutisme” in AAVV, op.cit., p.43.

No fim dos anos 30, o antigo pupilo de Gide encontra-se ao lado de Georges Bataille, Roger Callois, Michel Leiris, André Masson, na aventura do *Colégio de Sociologia*. É aí que Klossowski pronuncia algumas conferências salvas do esquecimento por Denis Hollier que “colige piedosamente os restos esparsos das actividades de um dos últimos grupos de vanguarda antes da guerra”⁴. A 7 de Fevereiro de 1939, Klossowski propõe “Le marquis de Sade et sa révolution”, o futuro autor de *Sade Mon Prochain* não publicou então senão traduções⁵, manifestação das suas preocupações e dos seus gostos filosóficos, literários e estéticos. A guerra reduz ao silêncio o *Colégio de Sociologia*, dispersando o grupo, cortando-lhe, deste modo, a palavra.

O ano de 1947 marca uma ruptura que Klossowski qualifica de decisiva – “um segundo nascimento”, diz ele. Casa-se com Denise. A partir de então, a sua obra é marcada pelo signo de *Roberte* que confere um rosto e um nome à sua busca obsessiva. *Roberte* materializou a sua ficção, “a incoerência da vida não foi abolida mas sim submetida ao constrangimento de um signo único.”⁶

Em 1950, aparece o seu primeiro romance *La Vocation suspendue*: esta obra conta a experiência de um homem que abandona uma comunidade religiosa. Nesta história, a reflexão do autor encontra as suas raízes na religião católica (alusão ao seu próprio noviciado nos Dominicanos), referindo-se directamente à Igreja e à sua hierarquia para representar as vertigens que podem assediá-la a consciência, sugerindo, por meio das

⁴ Hollier, Denis, citado por Wicker Marie-Dominique, in AAVV, op cit, p. 43.

⁵ Ver bibliografia no final do trabalho.

⁶ Arnaud, op.cit., p.14.

personagens que incessantemente se desdobram, a “insinuação ao duplo” de que fala Michel Foucault. Nesta *autobiografia*, “a busca da personagem principal, Jérôme, não tem termo, e o fim do romance não é mais que uma interrupção arbitrária, uma *suspensão*... As inquietudes nas quais ele se debate estão longe de ser resolvidas porque não há resposta às suas interrogações”⁷ e é esta perseguição permanente da verdade que empresta às suas obras o seu carácter filosófico.

Familiarizado com as línguas latina, francesa e alemã, fascinado pela figuração e pelo questionamento teológico, herdeiro da patrística latina e do protestantismo barroco, a sua formação seria inevitavelmente diversa e múltipla e os seus mestres figuras tão díspares como Virgílio, Tertuliano, Sto Agostinho, Sade, Kierkegaard, Nietzsche – a *coincidentia oppositorum*, fórmula que Klossowski emprega frequentemente, encontra nele um sentido já não teórico mas prático.⁸

Nas palavras de Antonio del Guercio⁹, desrespeitando as insuportáveis boas maneiras do academismo, Klossowski desnatura, desloca este respeito das aparências do passado já que o altera, falseia e torce no signo da modernidade, manchando de conflitos essa miríade de recordações.

A partir dos anos 70, dedica-se exclusivamente à pintura. Quer a arte, quer a literatura “aparecem na sua vida como actividades de disfarce pelas quais o homem dá forma à criatura interdita mas também ao enigma da criação, da vida, imitando-as”.¹⁰ A

⁷ Lugan-Dardigna, op.cit., p.21.

⁸ Cf. Arnaud, op.cit., p.11.

⁹ AAVV, op.cit.

¹⁰ Wicker, AAVV, op.cit., p.44.

pintura e a escrita perseguem “uma identidade impossível, um “eu” potencialmente múltiplo que nega a linearidade de uma identificação biográfica, de um *sentido único*.”¹¹

No seu *atelier*, repleto de *crayons* e grandes telas, perseguiu e cercou até ao limite as suas visões tentando que lhe revelassem o seu mistério. Morre em Agosto de 2001 sem que o tempo tivesse alterado o seu poder visionário, a sua curiosidade, a sua ironia.

¹¹ Wicker, AAVV., op.cit., p.44

1.2 A literatura como reflexo da inquietude existencial

O *fundo impermutável*, a “identidade impossível” que Klossowski persegue, “pertence à ordem da metáfora e da alegoria e não do entendimento”¹². Este incomunicável em linguagem racional alimentará as obras que denunciam ou quebram todas as convenções literárias, que excedem toda a expectativa e se afirmam como uma nova vanguarda.

Se a própria existência excede tudo o que se pode dizer e invade o domínio dos poderes que habitam, constituem e desagregam o eu, se a *antropologia* klossowskiana é pensada a partir dos afectos e das pulsões indiscerníveis, uma diferença de natureza separa o conteúdo da experiência de toda a comunicação. A incoerência das pulsões nega a coerência fáctica “do código dos signos quotidianos” e, conseqüentemente, a lógica racional e discursiva¹³, sendo, em simultâneo, garante da singularidade e do enigma perpétuo gerador da tensão comunicável/incomunicável.

Situando-se para além de toda a classificação (na “zone off-limits” de que fala Michel Leiris), a sua obra não releva de um género ou estilo, transgride-os – “inclassificável (...) ela não pode reclamar-se de nenhum troféu. A relação é da ordem das profundezas. (...) Nenhum imperativo de escola ou de submissão à moda. A visão impõe-se vinda do interior – rara e indomavelmente individual”.¹⁴

¹² Arnaud, *op.cit.*, p.9.

¹³ Cf. Arnaud, *ibidem*.

¹⁴ Masson, André, “Je disais un jour à Pierre Klossowski...” in AAVV, *op.cit.*, p.265.

As obras de Klossowski “apresentam-se sempre de uma forma assaz estranha, jamais linear, ao contrário, sempre descontínua, desmultiplicada: encaixes sucessivos de reflexões, diálogos, fragmentos de diários, de cenas dialogadas, de longas entrevistas. Pequenas narrações ou quadros vêm intercalar-se nestes conjuntos. Estas ficções manifestamente ostentam os traços da crise do romance que atravessou os anos em que foram escritas”¹⁵ – “são *romances* as obras de Pierre Klossowski? É preciso ser filósofo para se tornar exegeta de *Roberte, ce soir* ou de *La Révocation de l’Edit de Nantes*.”¹⁶

O autor ficou a dever muito a André Gide cuja influência se encontra nas rupturas incessantemente empregues que fazem de cada texto uma verdadeira “colagem”.¹⁷ Colecção de fragmentos relativamente desconexos, estas páginas exigem do leitor a busca de uma coerência na incoerência de uma lógica da contradição interna. A descontinuidade do texto reflecte e plasma a inquietude e a contingência da própria existência – “não somos senão uma sucessão de *estados* descontínuos por relação ao *código dos signos quotidianos*, e sobre a qual a *fixidez da linguagem* nos engana.”¹⁸ Nascida do enigma da existência, a obra persegue “a presença real de uma encarnação e da eternidade. O ser imaginário procurando o rosto e nome próprio figura e reproduz as imagens indirectas de si mesmo que compõem o retrato difractado de um outro: não se vê jamais o seu próprio rosto. O auto-retrato é o retrato imaginário de um sujeito disperso; o nome próprio desdobra-se no «eu» da escrita narrativa, que é um «ele» singular-plural,

¹⁵ Lugan-Dardigna, op.cit., pp.23-24.

¹⁶ Raimond, Michel, *Le roman depuis la Révolution*, Armand Colin, Paris, 1981, p.239.

¹⁷ Cf. Foucault, op.cit.

¹⁸ Klossowski, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, Paris, 1969, p.69.

próprio das metamorfoses. O nome a partir do qual Klossowski escreve torna-se o signo de uma identidade potencialmente múltipla.”¹⁹

Mergulhando raízes em Sade, Nietzsche e Freud, a configuração das obras de Klossowski não é exceção entre os escritores²⁰ de uma geração que deixou de aderir aos quadros culturais oficiais que as guerras abalaram, quadros, apesar de tudo interiorizados e que eles procuram ultrapassar. Mas esta ultrapassagem é violenta e implica uma “dimensão profundamente trágica: a da loucura como meio de investigação da vida”²¹.

Encontramos em Klossowski uma concepção de ser que deixa emergir as forças obscuras, patológicas, excessivas, não temendo afrontar as aparências da lógica que afectam o pensamento racional. Assediada por “uma oposição dialéctica entre a inspiração apolínea, criadora do equilíbrio e da razão, e a inspiração dionisiaca feita de fervor e furor”²², a condição humana é levada a franquear os limites às sombras profundas do *seu outro*. “Verdadeira ética fundada sobre a desagregação interior da consciência (...), longe de ser uma expressão decadente, põe em jogo um clima voluntariamente propício à desagregação da personalidade”²³, à floração múltipla do eu: “desde há muito me sentia atraído pelas construções mentais ou plásticas relevando imediatamente da patologia...”²⁴

¹⁹ Wicker, op.cit., p.44.

²⁰ Deste conjunto fazem parte, entre outros, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Michel Leiris-cf. Brée, G., *Littérature française, Le XXeme siècle, 1920-1970*, Arthaud, Paris, 1978.

²¹ Lugan-Dardigna, op.cit.,p.23.

²² Lugan-Dardigna, op.cit., p.13.

²³ Lugan-Dardigna, op.cit., pp.13-14.

²⁴ Klossowski, “Protase et apodose” in *L’Arc*, op.cit. p.8.

A transgressão, a experiência dos limites, é um tema recorrente, bem como a recusa de todo o sistema que organizaria a priori os seus escritos. Escapando a toda a noção consagrada de literatura, desrespeitando a fronteira entre o literário e o não literário, o discurso, aberrante em termos de razão quotidiana, absorve e dissolve modalidades literárias. “Escritos filosóficos, romances e narrações de ficção, desenhos monumentais a lápis de cor e grafite: a obra de Klossowski escolhe formas de criação múltiplas. Cada uma sendo, por sua vez, coerente, fora de moda e profundamente original”²⁵ (quer na forma de construir uma posição quer na forma de assinalar as direcções de um pensamento), “receptáculo de diversas correntes”²⁶.

Impregnada, na mesma proporção, do saber patrístico e gnóstico, a obra de Klossowski apresenta uma densidade literária excepcional, condensado de experiências morais, estéticas e filosóficas²⁷ que não excluem nem escondem a influência clássica, “ao contrário, faz delas menção. Nomeá-las, contudo, não basta para justificar a obra, nem explicar o fascínio que ela engendra. As fontes de Klossowski são um elemento ingerido desde há muito, que ressurge em géneses novas provocadas por uma química muitas vezes anárquica. O imaginário de Klossowski apoia-se numa formação intelectual plural, literária, histórica, filosófica e teológica e sobre um reservatório de imagens que usa como faria um autodidacta, com uma total liberdade”²⁸.

²⁵ Lugan-Dardigna, op.cit.,p.17.

²⁶ Klossowski, Pierre, “Protase et apodose”, in *L'Arc*, op. cit., p.8.

²⁷ Cf. Lugan-Dardigna, op.cit., p. 16.

²⁸ Ritschard, Claude, “Hors texte, hors contexte”, in AAVV, op. cit., p.33.

O tempo histórico é condensado, abolido, pela necessidade profunda do projecto – a procura do não dizível. Na sua miscelânea cultural, “a obra torna-se atemporal”²⁹: “produzida e inscrita no seu tempo, a obra de Klossowski nada tem de produto cultural. Ela liberta mensagens do infigurável, do incomunicável, do impermutável”³⁰. Simulacro ou reflexo da alma, “a origem da criação no homem é a necessidade de resgatar a sua existência”³¹.

²⁹ Ritschard, op. cit., *ibidem*.

³⁰ Ritschard, op. cit., p. 35.

³¹ Klossowski, “Entretien avec Alain Arnaud”, in AAVV, op. cit., p.199.

PARTE II

A PALAVRA COMO SIMULACRO

2. KLOSSOWSKI E A ESCRITA A PARTIR DA OBRA *ROBERTE, CE SOIR*

2.1 A narrativa de ficção e a vertigem do pensamento

“Como os architectos da época barroca onde o olho não pode jamais apreender o conjunto do edifício ou da decoração, porque cada detalhe modifica em permanência a perspectiva da totalidade, o texto klossowskiano dá lugar a uma decomposição infinita de perspectivas e *pontos de vista*.”¹ Paradigma de uma estética do excesso e da alteridade, onde se teatraliza a existência e se jogam aparências sob a lógica apaixonada da ambivalência, das metamorfoses e das imagens, em suma, “mistura da austeridade erótica e deboche teológico”, para utilizar as palavras de Maurice Blanchot.

A associação paradoxal dos termos – deboche e austeridade, erotismo e teologia – enunciam perfeitamente a experiência klossowskiana e o propósito dos espectáculos que ele quer dar a ver, mais do que a compreender, sob a forma de “teologia teátrica”.² Esta “teologia” descoberta por Klossowski em St^o Agostinho remete directamente para Varron³ que a caracteriza como emergindo da mitologia e dos espectáculos que ela permite.

¹ Lugan-Dardigna, op.cit., p.81. (O sublinhado é nosso e pretende constituir uma chamada de atenção para uma classificação da obra de Klossowski recorrente nos seus mais destacados comentadores: “*Le Baphomet*, o livro mais enigmático e, logo, o mais inclassificável de Klossowski, é antes de mais uma ficção. Aí se desenvolve um barroquismo flamejante...” – Arnaud, op.cit., p.18; “É contudo numa tradição precisa, historicamente datada, que se pode ler e associar Klossowski: apesar de e nos seus périplos greco-romanos, Klossowski é, sem dúvida, um barroco.” – Backés-Clément, Catherine, “Incarnation fantasmatique” in *L’Arc*, op.cit., p.29; cap. XV “Vertige baroque” in Lugan-Dardigna, op.cit., pp.123-127. Quanto a esta última referência não podemos escamotear o facto dessa obra ter gozado do aval e colaboração do próprio P. Klossowski.)

² Arnaud, op.cit., p.27.

³ Cf. Arnaud, *ibidem*.

É esta teologia “fabulosa”, “fabuladora”, “fabular”, lúdica que, mais do que fazer apelo aos mitos, os teatraliza, que transforma os cultos em jogos, que Klossowski escolhe para apresentar as suas visões – “porque é fabuladora e trocista, fantasista, transforma o sério em jogo e cultiva os simulacros cuja duplicidade desemboca na perversão. É no cenário da teologia teátrica que ele coloca as figuras, fazendo-as desmultiplicar-se, jogando umas contra as outras, semeando as suas ficções. Aí desfilam, nas suas «desordens», Diane e as suas múltiplas epifanias, Roberte e as suas múltiplas aparências, Ogier e as suas múltiplas modificações. Teátrica, não é menos uma teologia. Daí que encontremos os dois componentes da experiência de Pierre Klossowski e a «ambivalência irreduzível» que Bataille dizia ser «a base da sua vida». A dramaturgia klossowskiana faz-se acompanhar sempre de um propósito teológico que a reflecte. É assim com Octave invocando a tese escotista da incomunicabilidade das naturezas para explicar a Antoine a inviolabilidade de Roberte. É assim com as exegeses do *Bain de Diane* sobre a possibilidade de um olhar humano ver a essência da divindade; ou as de *La monnaie vivante* interrogando-se sobre a identidade e a permanência do eu. É, enfim, a «fabulosa» meditação sobre a sorte das almas separadas no *Baphomet*.”⁴

No caso particular do *Baphomet*, esta viagem no tempo confunde infinitamente as personagens através de desdobramentos sucessivos, metamorfoses, reencarnações, fusões e simulacros. As teorias bafométricas⁵ “misturando-se com o misticismo cristão permitem o desenvolvimento de uma fantasia flamejante sobre os temas da Carne e do Espírito, da Graça e da Redenção.”⁶ Com efeito, e ao contrário do cristianismo que “subordina o

⁴ Arnaud, op.cit., pp.27-28.

⁵ Segundo as tradições da Idade Média e do Renascimento, o “Baphomet” designa Maomé, numa tradição oculta do Islamismo.

⁶ Lugan-Dardigna, op.cit., p.130.

dogma da ressurreição dos corpos à hipótese de uma única Carne para um só Espírito, as doutrinas bafométricas, imaginam uma carne múltipla, passando por reencarnações sucessivas e praticamente indefinidas. Numa tal perspectiva, os “sopros” dos espíritos libertados pela morte reencontram-se no infinito e interpenetram-se até ao Juízo Final.”⁷

O impacto do discurso erótico e a contundência dos pressupostos teológicos formam “o carácter admirável da obra de Klossowski: a unidade da teologia e da pornografia, neste sentido particular. O que é preciso chamar de pornologia superior.”⁸ A dissociação destes dois aspectos leva ao equívoco: é preciso ter em conta simultaneamente a vontade teátrica e o propósito teológico. Não obstante tratar-se de um jogo, de um espectáculo, é nas questões teológicas que se visa o fundo da existência, enigmática e impermutável e é, precisamente, a prática teatral que permitirá o rebentamento das identidades.

O “teatro de sociedade” íntimo, privado, representado entre amigos e sem espectadores estranhos, é particularmente propício à encenação essencial à ruptura do princípio da identidade: o actor é o que escolhe deslizar (pelo menos momentaneamente) para fora da sua identidade e da sua aparência próprias para tomar as de um outro ou de múltiplos outros sucessivamente. De forma geral, o actor simula ser outro que não é. Mima os sentimentos e as emoções que não sente, experimenta a decomposição da sua identidade, a desagregação da sua individuação. É esta *empresa de loucura sistemática* que interessa a Pierre Klossowski: a comunicação entre o observador e o observado e a representação dissolvendo os signos convencionais da banalidade quotidiana. Explora, o que é particularmente estimulante na sua escrita, tudo o que habitualmente se rejeita sem

⁷ Lugan-Dardigna, op.cit., p.130.

⁸ Deleuze, Gilles, *A lógica do sentido*, Ed. Perspectiva, São Paulo- Brasil, s.d., 4ª edição, p.290.

prestar atenção porque que se trata de estereótipos presos à frivolidade do quotidiano, ao *fait-divers*, que constituem o simulacro de base para “sair da realidade, passar ao outro lado do senso comum, retirar-se da vida para a contemplar do exterior.”⁹

Aqui, dois movimentos podem ter lugar simultaneamente: a confusão do actor e do seu papel, mas também o desdobramento - “a personagem torna-se mestre do actor que a interpreta, anula o que ele era até então e recria-o à sua imagem. Do fingimento ele faz uma realidade, da máscara transitória o rosto definitivo; o disfarce torna-se metamorfose. (...) Inversamente, a ilusão teatral pode provocar a angústia do desdobramento e da personagem que não se reconhece mais nela própria porque um outro tomou o seu lugar sem que ele o saiba.”¹⁰ Assim, somos confrontados com uma *décalage* permanente em relação ao que nós imaginávamos ser a coerência inicial das identidades: “a *mimésis* da representação dá-se sempre em vias de elaboração, sem que possamos saber onde está a vida real e a vida representada. Como no teatro barroco encontram-se decompostas e justapostas até à confusão de planos, distintos no início, da ficção e da realidade, da acção representada e da acção observada. (...) A operação teatral dá a ver a sua própria desconstrução.”¹¹

“Quer se trate da referência teatral sob a forma de “teatro da sociedade”, de reenvios de discurso, do desdobramento das personagens, a obra de Pierre Klossowski apresenta-se como uma filosofia da revelação, uma estética da surpresa, uma ética do jogo sobre o erro criador de formas.”¹²

⁹ Lugan-Dardigna, op cit., p.97.

¹⁰ Lugan-Dardigna, op cit., p.99.

¹¹ Lugan-Dardigna, op cit., p.100.

¹² Lugan-Dardigna, op cit., p. 14.

No caso específico da trilogia de *Les lois de l'hospitalité*, antes de apreender o movimento das identidades, ou o seu rebentamento, “é necessário desembaraçar as relações das personagens entre elas, não só no encadeamento da ficção de cada narração, mas também nas relações das diversas histórias entre elas: entre as três narrativas das *Lois de l'hospitalité*, mas também entre a trilogia e certas passagens do *Baphomet* ou ainda do *Derniers travaux de Gulliver*. Enfim, veremos que o itinerário de Jérôme, a personagem principal de *La Vocation suspendue*, permite seguir melhor o das diversas personagens da trilogia e encontrar algumas chaves para compreender a desordem desenfreada do *Baphomet*. (...) Os próprios sopros, espécie de fantasmas plenos de humor, correspondem à imagem ideal da ruptura da identidade e constituem uma figura perfeita do ser inapreensível e movediço. Por outro lado, o Baphomet, príncipe das metamorfoses, representa o desembocar do (...) sonho da androgenia primordial, o estilhaçar da identidade sexual em proveito de uma confusão permanente dos géneros.”¹³

Este retorno das situações, das personagens, faz-se no instante – “os bons tornam-se maus, os mortos ressuscitam, os rivais revelam-se cúmplices, os carrascos são subtis salvadores, os encontros são preparados a longo prazo, as frases mais banais têm um duplo sentido. Cada inversão parece estar no caminho de uma epifania, mas de facto cada descoberta torna o enigma mais profundo, multiplica a incerteza e não desvela um elemento senão para ocultar a relação que existe entre todos os outros.”¹⁴

¹³ Lugan-Dardigna, op cit., pp. 14-15.

¹⁴ Foucault, op cit., p.331.

Estes golpes teatrais e regressos espectaculares conduzem-nos ao duplo jogo do mesmo e do outro; muitas entradas, muitas facetas mas sempre a mesma cena, a mesma viagem – a da ambivalência e dos paradoxos.

As figuras que se misturam e os diferentes géneros que se insinuam são signos imperceptíveis mas frequentes onde se revela esta subtil monstruosidade pronta a perturbar as identidades. Este é, para Deleuze, o único objectivo da obra de Klossowski: “assegurar a perda da identidade pessoal, dissolver o eu, esplêndido troféu trazido pelas suas personagens de uma viagem no limiar da loucura. Mas, justamente, a dissolução do eu deixa de ser uma determinação patológica para se tornar na maior potência, rica em promessas positivas e salutareas.”¹⁵

“Klossowski partilha a exploração do homem imaginário submetido aos poderes e aos desejos conjugados do discurso, da memória e da moral que obrigam a dizer, a confessar, ou ao contrário, a calar, a recalcar”¹⁶ o que permanece escondido, oculto, reprimido. Klossowski, homem de pensamento e romancista, “compõe narrações onde recitar quer dizer também reflectir: (...) ele esclarece o leitor atento, de forma inesperada as zonas de sombra do nosso tempo. A ficção torna-se – pensa-se na de Borges, na de Umberto Eco – um jogo com o inactual, o desconhecido, o esotérico, o «muito antigo», o estranho.”¹⁷

Trata-se de ascender por meio da linguagem à conquista de um certo desconhecido que, uma vez descoberto, tornaria o homem e o mundo legíveis.

¹⁵ Deleuze, op cit., p292.

¹⁶ Wicker, op.cit., p. 44.

¹⁷ Wicker, op.cit., p.45.

As resistências que a impedem de aí chegar estão gravadas no coração do próprio homem. É a quebrá-las conscientemente e com método que parece dedicar-se afincadamente Pierre Klossowski. O homem é mais que o homem, implica tudo o que ele pensa e acredita desde sempre, esta linguagem que é ele próprio e não lhe pertence.

A empresa de destruição é infinita, como infinitos são os escombros – “o homem dotado de um nome próprio experimenta os possíveis imaginários de uma entidade que não dá corpo senão a simulacros semelhantes. A escrita é o lugar sem imagens do sujeito que, representando-se indirectamente, se apaga: experiência de desapropriação. As máscaras exibem os papéis que os romances figuram alternadamente: homem de linguagem, de pensamento, de cultura, guardião da memória e também crítico da cultura como memória”¹⁸.

A sua escrita que é “subversão das estruturas por desvio, sedução, inversão do bem em mal ou do mal em bem, abre a via ao reconhecimento de tudo o que o senso comum e a moral censuram habitualmente: abre a via à perversão. Porque ela é a manifestação das profundezas hesitantes e negativas do homem. (...)”

Para Pierre Klossowski, o iniciador continua a ser Sade. Mas para além dos comportamentos e narrações sadeanas, o autor de *Roberte*, na sua obra de ficção como de reflexão, dá à noção de perversão uma dimensão totalmente inovadora.

Perverter ou corromper, é modificar desviando, alterar decompondo... O efeito perverso será, graças às surpresas premeditadas da metamorfose (sexual ou moral), o fraccionamento das identidades e o estilhaçar da individuação.”¹⁹

¹⁸ Wicker, op. cit., p. 45.

¹⁹ Dardigna-Lugan, op.cit., p.178.

O eu “é atacado, cindido. Defende-se, insurge-se. Nascido de uma repressão das suas forças pulsionais interiores pelas formas sociais externas, ele não sofre menos o conflito das primeiras. Ainda que dotado de uma unidade, ele está incessantemente ameaçado pela desintegração. A sua sorte é a flutuação: ele faz-se para se desfazer, renasce para desaparecer de novo. O seu estado é a variabilidade dos seus estados: ascensões e quedas, afirmações e denegações, momentos de necessidade e outros de acaso.”²⁰

O fundo impermutável onde se joga o combate das pulsões permanece inacessível e o eu singular, isolado na sua singularidade, dissimulado na sua linguagem – num movimento de transgressão que lhe é peculiar, Klossowski “trata a sua própria linguagem como um simulacro.”²¹

Na tentativa de desvelar essa essência, a escrita de Klossowski assume múltiplos procedimentos, “a linguagem tornada festa sensorial metaforiza o luxo do pensamento”²², abandona-se aos prazeres da disputa retórica. Com efeito, esta *escrita de brasão* (para utilizar a expressão de Alain Arnaud²³) lembra a arte heráldica. Klossowski descreve as suas figuras e compõe-nas como se lhes quisesse conferir um valor emblemático. Esquarteja-as, sublinhando tal ou tal contorno, dá-lhes uma marca distintiva, segundo um código estereotipado cuja simbologia é imutável.

²⁰ Arnaud, op.cit., pp.126-127.

²¹ Foucault, op.cit., p.336.

²² Lugan-Dardigna, op.cit., p.136.

²³ Atendendo à importância que a palavra assume na obra de Klossowski (como simulacro que é desse *fundo incomunicável*) e, considerando a pertinência e qualidade do estudo feito por Alain Arnaud quanto a esta matéria, o capítulo 4 – “Rhétoriques et stylistiques” – da sua obra já profusamente citada, servirá de instrumento básico de análise formal da escrita klossowskiana. Não obstante, este não pretende assumir-se como um estudo técnico ou literário.

“É um trabalho de joalheiro e do seu duplo, de falsário. Visto que se ele joga o jogo das regras «clássicas» da sintaxe, é um duplo jogo. O seu respeito declarado por essas regras é ao mesmo tempo perdido: seja pela ironia que desmente a seriedade, seja por uma prática que lhe é frequente e que consiste em extrair um género estilístico do seu contexto para o aplicar num outro. É assim que as personagens de *Les lois* descrevem o corpo de Roberte e comentam os seus actos eróticos no vocabulário tomista. (...) Partições e divisões, cinzelagem e bordados, sombras e relevos, termos que podem definir a escrita klossowskiana.”²⁴

Um outro traço, este evidenciado por Gilles Deleuze, é a relação “corpo-linguagem” patente em toda a obra de Klossowski: o corpo como lugar de impulsos é, por consequência, uma encruzilhada de signos. “Há uma reversibilidade entre o corpo como tópico e a linguagem como semiótica. O corpo escreve e nós escrevemos sobre ele. Ele faz obra escriturária, emite signos, inscreve traços legíveis. Mas também se oferece tal como uma página a investir e reinvestir, já que é um *palimpsesto*; ele mistura ou apaga as designações que acolhe. Paralelamente, a língua torna-se carne, as palavras são fragmentos de pele, órgãos sensoriais, visuais, auditivos, tácteis. Klossowski citou várias vezes o versículo do prólogo do Evangelho de S. João: «Et verbum caro factum est.». É uma das convicções fundamentais do cristianismo: a palavra não se profere e não se entende senão pelo corpo e com o corpo, desde que o Verbo de Deus aí se revelou encarnando.”²⁵

²⁴ Arnaud, op.cit., pp.133-136.

²⁵ Arnaud, op.cit., p.136. O *italico* é nosso e o termo designa, originariamente, um pergaminho cujo manuscrito os copistas medievais raspavam para sobre ele escreverem de novo; em sentido metafórico, e este é que nos interessa, é um texto que existe sob outro texto.

Gilles Deleuze formula perfeitamente este duplo movimento: “a obra de Klossowski está construída sobre um espantoso paralelismo entre o corpo e a linguagem, ou antes, sobre uma reflexão do corpo na linguagem e da linguagem no corpo. O raciocínio é uma operação da linguagem, mas a pantomima é a operação do corpo. (...) O corpo encobre, dá refúgio a uma linguagem escondida; a linguagem forma um corpo glorioso. A mais abstracta argumentação é uma mímica; mas a pantomima dos corpos é um encadeamento de silogismos. Não sabemos se é a pantomima que raciocina ou o raciocínio que mima.”²⁶

Este paralelismo/analogia possibilita a permuta entre o lugar e o dizer e vice-versa. A escrita torna-se, com Klossowski, “um relevo topográfico e fisionómico. Em contrapartida, todo o espaço, todo o corpo são um conjunto de signos linguísticos. Mas, uma vez mais, Klossowski perverte as regras da analogia e inverte os papéis. Nas suas narrações, é a escrita que mima, é o gesto que raciocina e argumenta. Cada um destes componentes joga e ocupa o papel do outro, ao sabor da reversibilidade das suas posições simétricas. Os corpos, os rostos, os olhares...manifestam a sua eloquência, enquanto as palavras sangram, agitam-se, cintilam.”²⁷ Invertendo o jogo dos solecismos, Klossowski atribui à linguagem os erros dos gestos e inversamente: “Esta conspiração (do silêncio) trama-se sob a *epiderme* de Roberte assim como na minha *sintaxe*.”²⁸

A linguagem e o corpo ainda que não possam confundir as suas naturezas, podem trocar as suas propriedades. Assim, podemos dizer que as atitudes corporais falam e que

²⁶ Deleuze, op.cit., p.289.

²⁷ Arnaud, op.cit., pp.136-137.

²⁸ Klossowski, Pierre, *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, s.l., 1965, p.9.

as palavras são um conjunto de gestos – “um signo pode ser um fragmento antecipado da carne, a palavra uma gramática.”²⁹

Outra vertente fundamental da escrita klossowskiana – a linguagem como sacramento – “é tributária de três das suas filiações espirituais maiores: a gnose, o catolicismo romano e o luteranismo.”³⁰ Ao primeiro termo, e à sua versão grega, a linguagem fica a dever o seu carácter esotérico, iniciático e cultural, reservado aos eleitos no decorrer de cerimónias privadas, abrindo-os a um conhecimento que ultrapassa o conhecimento noético.

Mais tarde, S. Paulo reafirma a função iniciática do *mysterion*, mas remete-o para a única pessoa de Cristo que o concentra e recapitula de uma vez por todas, fundamento e fim último. Na sua versão latina, o *sacramento* reveste-se de valor jurídico e militar. É um juramento ou um gesto consumado perante testemunhas - “Liga o seu autor a uma comunidade mas também a um terceiro, a divindade. Apela ao sagrado e manifesta-o. A linguagem também é imediatamente operatória participando simultaneamente do real no qual se coloca e do invisível ao qual se refere, é tanto mais concreta e operatória, quanto mais simbólica e abstracta. É assim na presença de Cristo sob a forma de pão e vinho no sacrifício eucarístico, ou na do Espírito na simbologia da água e do fogo aquando do Baptismo. De Agostinho ao Concílio de Trento, é desta forma que o catolicismo romano cumpre o sacramento.”³¹

²⁹ Arnaud, op.cit., p.137.

³⁰ Arnaud, ibidem.

³¹ Arnaud,op. cit., p. 138.

Insurgindo-se contra certos aspectos destas concepções que eles julgaram mágicas ou demasiado instrumentalistas, os teólogos da Reforma afirmaram que o essencial do sacramento não está nem no gesto nem no símbolo mas na fé e na intenção de quem a recebe. A sua validade e a sua operatividade “não relevam do acto mas da «palavra sacramental de Deus», ou seja, Cristo, Verbo divino feito homem e que o sacramento comemora. Nesta concepção, Klossowski sofre a influência de Hamann. Este autor leva a doutrina luterana até às suas consequências extremas. Se Deus se revelou na linguagem, se deu a conhecer os seus segredos nas palavras humanas, é na linguagem e pela linguagem que acedemos à Revelação. Ela não reveste apenas um carácter sacramental, é o sacramento por excelência. “É ela que assegura a comunicação dos idiomas divinos e humanos como a «transsubstanciação» das experiências individuais, concretas e históricas, numa experiência espiritual e transcendente.”³²

Retendo o essencial de cada uma destas três concepções, Klossowski usa a linguagem tanto como uma gnose, tanto como um conjunto de signos remetendo para outra coisa, tanto como um sacramento capaz de transfigurar, de reinterpretar a experiência singular.

Enquanto gnose, procura iniciar o seu leitor nos mistérios das construções mentais e das suas visões, usando duma linguagem que poderia parecer simbólica se a ironia não a tornasse, antes de mais, paródica – é o caso da descrição da anatomia sexual de Roberte em termos escolásticos (*vacuum, quiddest, utrum sit*). A linguagem responde a um fim que “ultrapassa as fantasias e os jogos de palavras: fazer partilhar «conteúdos emotivos», conduzir o leitor na vertigem de ficções que não obedecem mais à lógica linguística, mas

³² Arnaud, op. cit, p.139.

a um universo exclusivamente habitado pelas formas múltiplas que a imaginação põe em jogo e que o vocabulário, a sintaxe, devem reflectir tanto sonora como visualmente.”³³

A linguagem é, por outra parte, um conjunto de códigos, de signos quotidianos cujo sentido e uso se tornaram estereotipados, ritualizados e aos quais Klossowski diz não poder escapar. Só utilizando os seus caminhos acedemos ao que ela esconde, visto que este código de signos quotidianos é imediatamente operatório, como o são os estereótipos na representação pictoral. Quanto mais a linguagem é conveniente mais ela permite aceder aquilo de que fala. Os seus constrangimentos reflectem os do fantasma que exigem a sua expressão como um exorcismo.

Como no rito sacramental romano, a linguagem em Klossowski, está ligada a um cerimonial (as entradas em cena de Roberte ou de Ogier obedecem a um ritual minucioso). Em suma, a linguagem é, para Klossowski, como para Hamann, um sacramento em si mesma. “Ela liga o verbo ao corpo, transforma uma experiência singular, fortuita, numa experiência espiritual e necessária. «Nomeando» Roberte ao «puro espírito», Octave consagra-a na sua carne ao mesmo tempo que sacraliza o seu nome. Ele torna indissociáveis as espécies corporais do segredo da sua palavra. (...) É jogando exclusivamente com todos os procedimentos da sintaxe e solicitando todos os géneros estilísticos que Klossowski consegue encarnar a «dupla substância» de Roberte, fazer comunicar entre eles os seus «idiomas» e comunicá-los ao leitor, que opera a transsubstanciação da sua monomania pessoal numa obra espiritual.”³⁴

³³ Arnaud, op.cit., p.142.

³⁴ Arnaud, op.cit., p.143.

Ainda no que respeita ao carácter formal da escrita de Klossowski, há a salientar a profusão de idiotismos cuja presença se pode imputar ao seu trabalho de tradutor. Mas a explicação não parece ser suficiente pois ele utiliza-os cientemente, com conhecimento de causa. Inseridos na sua sintaxe eles têm uma função precisa: marcar as rupturas, esboçar fugas, sublinhar as diferenças. Na sua heterogeneidade, eles reflectem a recusa klossowskiana da lógica especulativa. Nas suas aparições repentinas, nos meandros de uma frase, na junção de uma articulação, eles revelam o fortuito da existência, a sua incoerência. Destas expressões peculiares, Arnaud destaca os latinismos e os germanismos.³⁵

Os latinismos respondem a uma dupla preocupação: dar à frase a sua flexão e escansão e jogar com as sonoridades da língua. O encadeamento de numerosas subordinadas, a frequência de períodos, as inversões de proposições dão lugar a uma escrita movente, fluente, que se desdobra, desmultiplica e regressa a si mesma. É uma escrita “em espiral, simultaneamente espacial e dinâmica. Abre para perspectivas e depois enrola-se sobre si mesma. É uma escrita com saltos e digressões. O «ao lado», o «à parte» irrompem no texto. (...) Daí as *décalages*, estas aparentes incongruências que derrotam o leitor. Quando ele se abandonava a um movimento contínuo, é desviado. Sob uma figura, uma outra se esboça; num universo, um outro surge. O uso de certas palavras arcaicas ou técnicas (teológicas essencialmente), extraídas do seu contexto habitual e reinseridas no mundo klossowskiano, reforça estes efeitos de surpresa e deslize.”³⁶

³⁵ Cf. Arnaud, op.cit., p.152.

³⁶ Arnaud, op.cit, p.153.

Por todo o lado a língua ecoa e o conjuntivo, tempo da possibilidade, concorre para o ritmo da linguagem, como uma voz que murmura, que sugere e insinua, deixando, por vezes, ouvir o rebentamento de uma gargalhada.³⁷

Os germanismos “desenham e estruturam a arquitectura da escrita klossowskiana: a construção de um espectáculo e a ordem da sua representação. Klossowski utiliza-os como um encenador utiliza a técnica teatral para regular a entrada e a saída das personagens, as suas deslocações e os seus gestos”³⁸, inscrevendo a escrita num espaço cénico. Mais que um valor semântico, têm uma função alegórica – a escrita é, para Klossowski, uma dramaturgia, não procura dar a pensar, mas a ver. No dizer do próprio autor as suas obras são elaboradas, na origem, como descrições de quadros (ainda não executados) ou espectáculos cinematográficos – é o caso da obra *Roberte, ce soir*, de que nos ocuparemos nos próximos dois capítulos.³⁹

³⁷ Cf. Arnaud, *op.cit.*, p.153.

³⁸ Arnaud, *ibidem*.

2.2 Roberte e as leis da hospitalidade

As três obras que compõem as *Lois de L'hospitalité* têm, cada uma delas, Roberte por personagem principal, e o seu fim comum é saber como aí são vistos os maridos sucessivos de Roberte (verdadeiros ou imaginados pelos verdadeiros) para desapossar as identidades múltiplas de Roberte e se imiscuir na sua personalidade; trata-se de Octave para os dois primeiros volumes: *La Révocation de L'Edit de Nantes* e *Roberte, ce soir*⁴⁰; e de Théodore/K. para *Le souffleur*. Pierre Klossowski definiu ele mesmo a busca dos dois homens através da prática das “leis da hospitalidade” nas quais Octave é o iniciador e que consiste em propor a sua mulher, para a partilhar, aos hóspedes que ele receberá debaixo do seu tecto: assim o fundo de *Les Lois...* é a “adulteração da esposa pelo esposo. No código dos signos quotidianos, isso quer dizer que o esposo leva a esposa a cometer adultério. De facto, nas *Lois de l'hospitalité*, o hospedeiro oferece a sua esposa (a hospedeira) aos seus convidados. No caso particular do romance *Roberte, ce soir*, a questão fulcral é a de saber se a anfitriã consentirá em dar-se ao seu sobrinho, Antoine, que vive com ela desde os treze anos, altura em que foi adoptado⁴¹: “Confesso que a minha tia Roberte me inspirava uma paixão violenta. Mas o meu tio, tendo adivinhado o

⁴⁰ Estas duas obras foram inicialmente publicadas separadamente pelas edições Minuit. *Roberte, ce soir* foi publicada em primeiro lugar, em 1953, enquanto que *La Révocation...* data de 1959; por último, *Le Souffleur* data de 1960. Só mais tarde, em 1965, as edições Gallimard publicaram os três volumes num só sob o título: *Les Lois de l'hospitalité*. Foi então que *Roberte, ce soir* foi posta pelo próprio Pierre Klossowski entre os dois outros volumes, tornando-se, assim, *La Révocation ...* o primeiro volume desta trilogia, versão esta adoptada nesta investigação.

⁴¹ Cf. Klossowski, *Roberte, ce soir*, op. cit., p.107.

meu embaraço, aproveitou-se dele de uma maneira perversa para transpor para a minha pessoa a sua própria perversidade. Como sucede com todos os jovens da minha idade, a paixão que eu sentia pretendia ser das mais platônicas. Meu tio conseguiu transformá-la num ninho de víboras – pois, de que outro modo chamar o monstruoso amontoado de desejos carnis e espirituais que em pouco tempo se formou no meu coração em consequência da tortura mental que ele me infligia? Como, em meu entender, tudo isso se reveste apenas de um interesse limitado, ao passo que o comportamento do professor revela em que género de armadilhas pode a linguagem fazer cair o mais lúcido dos pensamentos, achei útil anotar algumas das suas digressões e reproduzi-las no contexto desta singular experiência dos meus tempos de estudante”⁴².

Tratando-se da vida de um casal, o comportamento de Octave em relação a Roberte e as reacções dela são apreendidas pelo leitor através do esquema da lógica monogâmica do adultério. Segundo o próprio Klossowski⁴³ perguntar pela causa, pelo efeito ou pelo objectivo desta experiência é ainda tentar decompô-la em tantas outras experiências inteligíveis que não correspondem, de modo algum, ao todo indissociável vivido por Octave. Se procurarmos formular as leis da hospitalidade, o comportamento de Octave choca a representação mais simples que possamos ter da sua atitude: o marido ordena à mulher que cometa adultério. O mesmo se passa com o comportamento de Roberte: ela trai para continuar fiel ao marido. Nem um nem outro enunciado são compreensíveis, antes pelo contrário, parecem absurdos. No entanto, as *Lois de l'hospitalité* mantêm o princípio da propriedade monogâmica, sem o qual a própria prática desta hospitalidade particular seria desprovida de sentido.

⁴² Klossowski, *Roberte...*, op. cit., p. 108.

⁴³ Cf. Klossowski, “Protase et apodose”, op. cit., p.12.

Assim, “resta apenas uma última explicação «lógica» deste livro. (...) Com o pretexto de instituir esta prática enquanto costume, este livro reintegraria na monogamia os costumes por ela proibidos da poligamia e da poliandria (...); seja a apreensão de várias mulheres no interior da mesma e única esposa (poligamia interiorizada), seja a nível de uma poliandria de facto, a oferta da esposa a vários homens, revelando de cada vez uma mulher diferente no interior da mesma mulher.

Semelhante síntese, o leitor não saberia de todo reconstituir; antes mesmo de conceber como tal a experiência vivida de Octave, ele a decomporia sempre segundo a lógica do interdito monogâmico, em situações de «adultério» ou de prostituição «libertina». E as cenas descritas neste livro ele as disporia imediatamente sob uma e outra rubricas. Assim, passando sempre ao lado da experiência de Octave, segundo as directivas desta mesma lógica, ele não concluiria nada do outro a não ser o «ciúme», por um lado, a «infidelidade», por outro, que não exprimem senão estados de prazer e dor resultantes da desapropriação – quando, para Octave, estes dois instantes patéticos se reúnem numa suprema possessão.”⁴⁴

Roberte possui um charme ambíguo. Sob a aparência severa do seu rosto, sob a beleza grave que emana da personagem, ela esconde o charme e o temperamento tanto mais exuberantes quanto mais dissimulados: “educadora rigorosa e inspectora austera da Censura mas, «no intervalo», mulher abandonando-se aos desejos dos seus admiradores; protestante por educação mas reivindicando contudo que o seu corpo seja a sua alma,

⁴⁴ Klossowski, op. cit., p. 15.

(...) Roberte pertence a dois universos: o da imediatez onde é possível por qualquer um; o da singularidade onde escapa a todos.⁴⁵ Personalidade múltipla, Roberte permanece tão impenetrável como o é para o marido. Octave divaga sobre a natureza de Roberte, “divaga para ele mesmo mas perante um terceiro, o sobrinho de Roberte do qual ela é tutora. É um jogo de refrações e contrafações: quem fala de quem e a quem?”⁴⁶

Desde o início, *Roberte, ce soir*, anuncia o tema do objecto inapreensível: “Quando o meu tio Octave abraçava a minha tia Roberte, seria errado pensar que ele fosse o único a abraçá-la. Entrava um convidado enquanto Roberte, toda aberta à presença do meu tio, não o esperava e, enquanto ela receava que o convidado aparecesse, porque Roberte imaginava um conviva de uma decisão irresistível, já o convidado surgia por trás dela, ao mesmo tempo que o meu tio entrava, mesmo a tempo de surpreender o pavor satisfeito da minha tia, surpreendida pelo convidado. Mas no espírito do meu tio isso durava apenas um instante e de novo se dispunha a abraçar a minha tia. Isso durava apenas um instante... porque, com os diabos, não se pode possuir e não possuir ao mesmo tempo, estar e não estar em, entrar quando se está no interior.”⁴⁷

O leitor deve, sucessivamente, fazer face a informações contraditórias: trata-se de “surpreender” uma “surpresa”. Não poderíamos imaginar acontecimento mais fugitivo, mais impossível de apreender. Tanto mais que seria preciso colocar-se, numa fracção de segundo (aquela em que Roberte manifestaria um “pavor satisfeito”), no lugar de um outro. Este outro, o convidado, não existe senão porque o inventamos, para tomar, precisamente, o seu lugar.⁴⁸

⁴⁵ Arnaud, op.cit., pp.100-101.

⁴⁶ Arnaud, op.cit., p.100.

⁴⁷ Klossowski, *Roberte...*, op.cit., p.109.

⁴⁸ Cf. Lugan-Dardigna, op.cit., p.82.

É preciso desempenhar vários papéis ao mesmo tempo: Octave deseja a chegada do convidado; o convidado entra inesperadamente causando a surpresa de Roberte, depois observa no rosto desta os sentimentos contraditórios. Roberte, divide-se: ela é, simultaneamente, Roberte numa relação íntima e Roberte surpreendida por um terceiro, mas ela é também Roberte surpreendida e Roberte que espera a chegada deste terceiro. Enfim, ela encontra-se assustada e satisfeita ao mesmo tempo... O leitor para compreender o que exprime Roberte no momento em que entra o convidado fictício, deve conhecer o princípio disjuntivo⁴⁹ da representação klossowskiana. Na fronteira do texto, o leitor deve abandonar a sua embaraçosa racionalidade se quer seguir as especulações de Octave. Mas o exercício é difícil⁵⁰: “O meu tio Octave pedia demais ao querer prolongar o instante da porta aberta; já era bom poder obter o aparecimento do conviva à porta e que, nesse mesmo instante, o conviva surgisse por trás de Roberte permitindo a Octave sentir-se ele próprio o convidado quando, imitando o gesto do conviva a abrir a porta, vindo de fora, ele podia, de lá, descobri-los com o sentimento de que era ele, Octave, quem surpreendia a minha tia.”⁵¹

Na incerteza dos gestos ou da situação inesperada insinuam-se segredos condenados a permanecer no não-dito e no não-pensado, e onde se esconde o essencial da emoção original, escamoteada sem vergonha pelo encadeamento racional dos gestos do quotidiano, desaparecendo na banalidade dos nossos hábitos. Assim, cada uma das

⁴⁹ Cf. Parte II.

⁵⁰ Cf. Lugan-Dardigna, *op.cit.*, p.81.

⁵¹ Klossowski, *Roberte...*, *op.cit.*, p.109.

situações e das poses de Roberte apreendidas ou inventadas por Octave, produzindo o mesmo efeito do gesto suspenso, visam revelar a impostura de Roberte – que se dá por outra que ela não é. Assim, Octave não confia nunca na sua visão de Roberte; ele experimenta sempre um sentimento de inactualidade com a Roberte que se oferece ao seu olhar... Como se uma parte de Roberte se ausentasse no momento em que ele a vê.⁵²

Nesta acepção, e à primeira vista, Roberte não é mais que um corpo do qual qualquer homem pode servir-se, mas se, do ponto de vista teológico, o corpo não é nada, não é mais que o invólucro da alma, todas as evasões deste corpo são permitidas e tornam-se mesmo condição do progresso espiritual. O argumento é ilusório. Permite ao autor perseguir um reconhecimento audacioso em regiões onde, para lá de toda a consideração moral, o erotismo se torna uma categoria do homem, não um meio de prazer, mas uma porta aberta para o conhecimento.

Também o erotismo é encarado enquanto espectáculo: “não é tanto o acto em si mesmo que lhe importa mas o que ele sugere. Os actos eróticos são nele mais esboçados que efectuados. Salvo raras excepções, os seus quadros mostram cenas eróticas em vias de se consumir, ou, tendo sido já consumadas, não a sua execução. (...) O que é visado é a força alegórica e mítica da narração.”⁵³

O fantasmático e a ficção são reforçados pelo facto de Klossowski não utilizar quase nunca palavras demasiado realistas e técnicas do desejo, da libido ou mesmo do erotismo. Ele prefere as palavras mais ambivalentes, dos impulsos ou da emoção voluptuosa. E quando descreve uma cena erótica, não é nos termos anatómicos mas a coberto de um vocabulário alternadamente teológico e moral. No caso da sodomização de

⁵² Cf. Lugan-Dardigna, *op.cit.*, p.44.

⁵³ Arnaud, *op. cit.*, p. 173.

Roberte, é do primeiro que se trata⁵⁴: ... ao ouvir as palavras do Colosso, “Roberte não sabe se é de vergonha que freme, pois a sentença vem executar-se, enorme e a ferver, entre as suas nádegas, ou se é de prazer que transpira, dado que a dita sentença força amplamente o seu *vacuum*. Mas enquanto o *sedcontra* penetra a inspectora a ponto de confundir nela a rigidez da absolvição e a elasticidade da pena, Roberte não conseguiu evitar o gesto da manopla que, no *quiddest* da inspectora, em monstruosa erecção, enfia o anel que acaba de arrancar-lhe o dedo. Ao mesmo tempo, o *sedcontra* retira-se do *vacuum*...”⁵⁵

Estas cenas são momentos de um espectáculo mais vasto. Klossowski inscreve-as numa visão e numa problemática que ultrapassa a sua facticidade imediata. Não são os ultrajes que ela sofre que interessam a Octave, mas o que se diz da sua dupla natureza inapreensível através destas cumplicidades e destas violências. Se se explora a intimidade “não é tanto em nome de um irrepreensível desejo libidinoso mas sobretudo porque é o único meio de aceder ao segredo deste corpo imputrescível onde coexistem inúmeras identidades. Com Roberte o erotismo faz-se acompanhar de uma procura quase inquisitorial acerca do que é comunicável ou não de uma pessoa.”⁵⁶

Em todo o caso, o erotismo aparece sempre ligado ao enigma e à reflexão teológica. E é essencialmente do *erotismo espiritual* que se trata. O acto erótico, na sua operatividade, não é para Klossowski senão um pretexto. O que o fascina não é a sua actualização e a sua execução mas o que o precede e o que se lhe segue.

⁵⁴ Cf. Arnaud, op.cit., p.173

⁵⁵ Klossowski, *Roberte...* op. cit., p.147.

⁵⁶ Arnaud, op. cit., p. 174.

De acordo com Alain Arnaud, o erotismo está também ligado à vontade de Klossowski fazer obra dramática – o erotismo como representação⁵⁷ é um modo privilegiado da sua paixão de ver e de fazer partilhar as suas visões. Espectacular, o erotismo Klossowskiano utiliza todos os procedimentos do teatro: duplicidades, equívocos, *qui pro quos*; acentuação com fim declamatório das poses e dos gestos; desdobramento das cenas no espaço; jogo de bastidores.

Espectacular, ele solicita “o triplo olhar: o de Klossowski, simultaneamente omnipresente e ausente; o das personagens, divididas entre o assentimento e a denegação, a participação e a passividade; a do espectador cuja cumplicidade é exigida.”⁵⁸

O erotismo nunca se apresenta na simplicidade do instante. É uma representação, a desmultiplicação de uma visão primitiva numa reinterpretação que a integra e faz apelo ao contemplador. Da mesma forma, actualiza acontecimentos vividos por Klossowski, antigos fantasmas, figuras pertencentes ao seu universo cultural e mental, projectando-os no espaço e tempo efémeros do quadro onde eles passam, fugitivos e inapreensíveis, tal como epifanias, lançando a dúvida sobre a sua verdade – é um erotismo do imaginário e da mitologia.⁵⁹

⁵⁷ Cf. Arnaud, op.cit., p.174.

⁵⁸ Arnaud, op.cit., p.174.

⁵⁹ Cf. Arnaud, op.cit., p.176.

Nesta dramaturgia as regras são as do teatro. Mas de um teatro onde os actores trocam os papéis entre si e mesmo com os espectadores. É este o caso paradigmático do *Baphomet* ou o do desdobramento de Roberte no *Souffleur*, em que cada participante é convidado a abandonar a sua ilusória identidade pessoal para tomar emprestada uma outra. Com este jogo do triplo olhar, Klossowski insinua, solicita, sugere. Não procura estabelecer uma ordem mas fazer brotar intensidades, afectos, poderes, para depois os partilhar.

Com efeito, a irrupção da encenação, da pornografia, do erotismo ou simplesmente do escabroso, não pode ser tomada pelo mero gosto lúdico do paradoxo. Trata-se, pelo contrário, do próprio fundamento duma reflexão que passa pelo corpo – o corpo sexual: “a Carne – como meio de acesso ao Espírito.”⁶⁰ Para Klossowski, o corpo não é uma propriedade do eu, é apenas um lugar de passagem e a sua coesão com o eu é um acaso. A encarnação, para o autor, é um momento passageiro e sem consequências. O corpo “é uma cena e, como toda a cena, só existe como espectáculo que representa e durante o tempo da representação. Este espectáculo poderia dar-se numa outra cena visto que as pulsões podem «servir um outro corpo» – segundo ele próprio diz.”⁶¹

Daí o seu fascínio pelas metamorfoses corporais: quanto mais Roberte varia e multiplica as suas aparições concretas, mais suscita em Octave o desejo de conhecer a sua

⁶⁰ Lugan-Dardigna, op.cit., p.20.

⁶¹ Arnaud, op.cit., p.128.

essência: “Supõe que entre tu e eu e um terceiro, Roberte reproduz em si mesma as relações connosco: essas relações reproduzidas nela não projectam de forma alguma as nossas próprias imagens nela, mas sim as três imagens diferentes dela mesma que cada um de nós, respectivamente, forma dela; uma tripla relação de Roberte constitui-se no seu próprio espírito, e ei-la, assim, em três pessoas. Mas essas três pessoas serão três tomadas de consciência ao ponto de podermos afirmar que essas três Roberte formam igualmente uma única essência? Não, porque essa trindade é puramente exterior, não lhe acontece fora da nossa presença. Essa tripla representação de si a si mesma não é, por conseguinte, essencial; as três Roberte são meramente acidentais em relação a Roberte, porque essa tripla representação de si mesma provém de nós e porque só nós a modificamos.”⁶²

Em Roberte, Octave demonstra como uma pessoa é susceptível de interpretações diversas pelos indivíduos que a rodeiam. “Sob a influência dos seus olhares o que constitui a sua unidade moral desfaz-se. Ressurgem então nela virtualidades que são redistribuídas de tal maneira que a substância de Roberte é susceptível de ser o oposto do que ela crê ser. Há uma actualização de Roberte, uma força apropria-se dela, actualizando alguma coisa que lhe é inactual mas à qual ela se presta contudo.”⁶³

O que interessa a Klossowski, no corpo, “é a sua função *pathofanica*. É ela que ele solicita tanto nos romances como nos quadros – daí a ambiguidade das personagens, das quais não sabemos nunca se estão no seu corpo ou fora dele, se a aparência sob a qual se apresentam corresponde à sua verdadeira natureza. Daí a transparência dos rostos e das epidermes nos desenhos e o inacabamento de certos detalhes.”⁶⁴

⁶² Klossowski, *Roberte...*, op.cit., p.132.

⁶³ Klossowski, “Entretien avec Alain Arnaud” in op.cit, p.198.

⁶⁴ Arnaud, op.cit., p.128.

Klossowski convida a “ir para além do corpo para tornar a unir o *pathos* e os seus impulsos. Se ele frequentemente faz apelo a figuras mitológicas, é porque as suas encarnações são astúcias e porque a sua única justificação é oferecer a oportunidade de partilhar a vida divina que se dissimula sob a aparição tangível. Klossowski jamais representa a natureza corporal do seu modelo, mas a «sobrenatureza» da qual o corpo é o seu lugar de expressão. Noutros termos, o corpo é para ele o instrumento de uma exegese alegórica e tropológica.”⁶⁵ Klossowski poderia dizer de todas as suas personagens o que Octave diz de Roberte: “nomeei Roberte ao puro espírito.”⁶⁶

A primeira parte do romance *Roberte, ce soir*, ocupa-se deste mistério da união hipostática⁶⁷ e da utilização interpretativa que dela faz Octave. Esta união entre a natureza humana e a natureza divina (ponto essencial da teologia cristã) é pretexto para um diálogo entre Octave e o seu sobrinho Antoine. Uma tal união só é possível pela perda da incomunicabilidade própria da natureza humana. Incomunicabilidade segundo a

⁶⁵ Arnaud, op.cit., pp.128-129.

⁶⁶ Klossowski, *Roberte...*, op.cit., p.120.

⁶⁷ Naquilo que designamos como “o maior enigma” da obra de Klossowski, podemos vislumbrar a influência das teses de Tertuliano. O *Tratado da Alma* de Tertuliano, é um dos textos fundadores da antropologia cristã. Não existia nenhuma versão francesa até Klossowski o ter traduzido (do latim para o francês) em 1948. Contudo, Klossowski não o traduziu na íntegra, isolou alguns capítulos (do 43 ao 47 e do 52 ao 53) consagrados ao motivo essencial do sono e da morte, quer dizer, da ligação entre a alma e o corpo. O sono, o sonho e a morte marcam precisamente as fronteiras onde se joga esta união; os momentos onde o imaterial se separa do corpo para voltar a unir os limites, o inaudito; reconhecemos incidentemente nestes temas alguns dos motivos essenciais do futuro autor da trilogia *Les Lois*.

qual o ser de um indivíduo não poderia atribuir-se a vários indivíduos. Ela constitui propriamente a pessoa idêntica a si mesma, tornando a nossa substância inapta a ser assumida por uma natureza seja inferior, seja superior à nossa⁶⁸:

“Antoine:

- Com franqueza não vejo a mínima comunicação possível entre Roberte e o espírito.

Octave:

- Quanto menos vês, meu pequeno, mais te aproximas da verdade. Não vês qualquer comunicação possível da sua natureza pela simples razão que tu julgas que Roberte é sempre Roberte. Lembras-te do princípio fundamental que faz de uma substância raciocinante uma pessoa, quando te ensinava o mistério da união hipostática? Reflecte um pouco em todas essas subtilezas dos doutores que evocamos para explicar essa união divina. Apesar das suas diferentes interpretações, qual era a condição em relação à qual todos estavam de acordo para se conceber essa união?

Antoine:

- A perda da incomunicabilidade própria de uma natureza humana?

Octave:

- E, para começar, o que é a incomunicabilidade?

Antoine:

- É o princípio segundo o qual o ser de um indivíduo não pode ser atribuído a vários indivíduos, e que constitui propriamente a pessoa idêntica a si mesma.”⁶⁹

⁶⁸ Cf. Lugan-Dardigna, *op.cit.*, p.92.

⁶⁹ Klossowski, *Roberte...*, *op.cit.*, pp.126-127.

Só a morte, dissociando a nossa substância numa alma e num corpo, faz perder a incomunicabilidade pessoal. A alma torna-se então apta de novo a associar-se a um corpo. É sem dúvida o que levará o próprio Octave a deixar-se envenenar pela sua mulher a fim de poder oferecer-se em múltiplas reencarnações sucessivas:

“Octave:

-Existirá uma situação em que a substância raciocinante perca a incomunicabilidade pessoal?

Antoine:

-Certamente. Quando a nossa substância composta por uma alma e um corpo é dissociada pela morte.

Octave:

-E o que acontece então à alma?

Antoine:

-Torna-se de novo apta a associar-se a um corpo.

Octave:

-Por conseguinte, a alma separada embora subsistente perde a incomunicabilidade pessoal pelo facto de se tornar de novo apta a unir-se a um corpo. (...)⁷⁰

⁷⁰ Klossowski, *Roberte...*, op.cit., pp.127-128.

A perversão disjuntiva de Octave insinuar-se-á, a pouco e pouco, no espírito da sua inocente esposa até torná-la tão libertina e criminosa como o seu marido. Austera e recatada, Roberte encontra-se dividida: “ela é ela mesma e outra, ilustrando os desvios tão receados por Tertuliano quando condenava os simulacros: os seus olhos serão para os fogos da concupiscência, as suas orelhas abrir-se-ão aos maus discursos, etc. Se estas censuras formuladas por Tertuliano se dirigiam ao teatro, é precisamente a prática teatral que permitirá o rebentamento das identidades”⁷¹ ao longo dos três volumes do tríptico *Les Lois de l'hospitalité*.

⁷¹ Lugan-Dardigna, op.cit., p.92.

2.3 Roberte e o signo único

O signo único é uma figura emblemática que marca o universo mental de Klossowski bem como a sua escrita: “Pela sua sonoridade, o único nome de Roberte é uma imagem! Roberte é em todo o lado uma personagem que pertence às ilustrações da minha infância.”⁷²

Ele explicitou-o no posfácio da reedição das três narrações que compõem *Les Lois de l'hospitalité*. Antes de dar lugar a uma meditação, o signo único é, inicialmente, uma revelação experimental. Reflectindo sobre os três romances que giram à volta de Roberte, Klossowski é bruscamente assaltado por uma intuição: a do signo único, que revestiu para ele este nome, sem o qual ele não poderia nem ver nem escrever e ao qual ele refere tudo: “Ao sair de um período onde fui reconduzido três vezes seguidas ao mesmo tema do qual resultaram três variações, o fenómeno do pensamento, regressa tal como se tinha produzido, com os seus altos, os seus baixos e as suas ausências, até que um dia tendo procurado relatar algumas circunstâncias da minha vida, aconteceu-me ser logo reduzido a um signo. (...) Fascinado pelo nome de Roberte enquanto signo, quando eu estava no jardim sem ver mais nada da soalheira verdura à minha volta, não tendo outra visão que a penumbra onde se jogava o clarão da sua mão desenluvada – decidi-me a descrever o que devia passar-se nesta penumbra, aqui ilusória. Refiro pelo nome de Roberte o que vejo e o que não verei na ausência deste nome.”⁷³

⁷² Klossowski, “Entretien avec Alain Arnaud”, op.cit., p.198.

⁷³ Klossowski, *Les Lois...*, op. cit., Postface, p.333.

Este signo apresenta uma coerência absoluta. Ele pertence ao que Klossowski chama o pensamento que ele opõe ao mundo da vida quotidiana, submetido à incoerência e à descontinuidade. “O signo é universal. Ele vale por todos os signos, quer eles sejam gestos, palavras ou situações. Sempre idêntico a ele mesmo, ele impõe a sua obstinação e a sua obsessão - intervém nos códigos da linguagem comum, como o pensamento faz estrago na vida quotidiana, para aí perpetrar uma verdadeira pilhagem da memória, dos estados emotivos, dos actos. Sem história, sem ontem nem amanhã, o signo único, só existe na única intensidade do seu instante presente”⁷⁴, a qual não sofre nem significação nem interpretação. Eis Klossowski, uma vez mais dividido entre dois universos inconciliáveis ainda que imbricados, exigindo-se mesmo reciprocamente: por um lado a arbitrariedade do signo único inacessível; por outro, a estereotipia dos códigos da linguagem quotidiana e o fortuito dos conteúdos da experiência. Na fronteira dos dois universos a loucura ameaça visto que o constrangimento que exerce o pensamento pela absoluta coerência do signo único é insuportável para o sujeito que vive no mundo quotidiano, excepto se se evadir pelo delírio da ficção.⁷⁵

Mas, inversamente, desde que recebe a intuição do signo único, o sujeito não pode mais viver na ilusão dos códigos da linguagem comum pois sabe que eles não conseguem cobrir a incoerência da vida. Klossowski fica “preso num circuito louco, que se entusiasma e se arrebatava do fascínio que exerce sobre ele o signo único incomunicável perante o uso dos signos quotidianos que o desiludem pela incúria da sua faculdade de

⁷⁴ Arnaud, op. cit., p. 144.

⁷⁵ Cf. Arnaud, *ibidem*.

comunicação. O signo único «suspende o pensamento» (...) e fixa-o num «círculo imóvel» que o assedia e fascina. O código dos signos quotidianos dissemina o pensamento numa multiplicidade de estados fragmentários, sem coerência nem necessidade.”⁷⁶

Segundo Klossowski, balançamos entre o mundo do quotidiano e o do signo único e a sua escrita dá conta destes acessos – ela é feita de deslizos, oscilações, reenvios e cascatas. É uma obra que incomoda, que perturba as ordens estabelecidas, fá-las jogar umas com as outras, umas contra as outras. “Face à revelação do signo único, e tomada, por outro lado, nos códigos da linguagem quotidiana, é preciso se-se astuto para sair do impasse e evitar a loucura. É preciso proporcionar desvios, atalhos, cunhar o signo único nos signos quotidianos e reportar estes ao primeiro.

Tal é a retórica que suscita em Pierre Klossowski a experiência do signo único: um vai-e-vem entre a designação essencial, que recapitularia na sua única intensidade toda a designação particular ainda que ela não signifique nada, e uma proliferação de signos que tentam dar um sentido aos conteúdos da experiência mas não podem mascarar a sua incoerência e a sua disseminação. O signo único é o silêncio da escrita, o seu limite extremo (...) mas, ao mesmo tempo, ele é condição da sua emergência, a sua origem e o seu fim. (...) Ele é também o impronunciável.”⁷⁷

⁷⁶ Arnaud, op. cit., p. 149.

⁷⁷ Arnaud, ibidem.

Este indizível permite compreender os paradoxos, já anteriormente referidos, da escrita Klossowskiana: apropriações e desapropriações, nomações e recusas em nomear, esquecimentos voluntários e anamneses súbitas, desdobramentos das personagens⁷⁸ e a afirmação das suas múltiplas identidades. Raramente o destino da escrita foi formulado de forma tão trágica. Os comentadores de Klossowski se bem o compreenderam, melhor o formularam. Maurice Blanchot, a este propósito, fala do “uso péfido do indirecto”, Michel Foucault fala de uma “simetria reversível”, Gilles Deleuze fala do desvio do “silogismo disjuntivo”. Todos eles remetem a noção de signo único para um debate teológico.⁷⁹

Segundo Blanchot, o uso do indirecto exerce-se na composição interna das narrações klossowskianas. *A Vocation suspendue* é o romance de um romance: “Ainda que escrito na terceira pessoa, poderia tratar-se de uma autobiografia romanesca onde o autor faria uma confissão das suas experiências religiosas. Mas veremos mais tarde que se trata de uma dupla biografia.”⁸⁰ *Les Lois de l’hospitalité* formam um mosaico de peças unidas entre si. Associa géneros estilísticos heterogéneos, religados por um fio comum, o nome de Roberte: “A minha sintaxe encontrava-se numa situação análoga à do pensamento sem memória, não obedecendo senão pelo signo único, na sua vã exploração de um nome arbitrário”⁸¹.

⁷⁸ Cf. Arnaud, op. cit., p. 150.

⁷⁹ Cf. Arnaud, op. cit., p. 150.

⁸⁰ Klossowski, *La vocation suspendue*, Gallimard, s.l., 1950, p 11.

⁸¹ Klossowski, *Les Lois...* op. cit., avertissement, pp. 9-10.

O *Baphomet* é uma galeria de espelhos onde se reflectem e se sobrepõem universos incompatíveis. Aí assistimos ao espectáculo das suas involuções, revoluções e compenetrações.⁸² Este jogo do indirecto faz-se acompanhar daquilo que Michel Foucault chama a reversibilidade na simetria. As figuras de Klossowski voltam-se sobre elas mesmas. O eixo deste movimento de *pivot* é a sua identidade. Dúplices, as personagens klossowskianas são simultaneamente elas mesmas e os seus duplos. Se bem que afirmam a sua individualidade, elas deixam adivinhar o seu reverso, o seu “outro”. Octave remete para Théodore que remete para K.; Roberte para a Censora e para Valentine; Ogier para Baphomet e Thérèse, etc. Eles enganam-se entre si e enganam o leitor. Desmultiplicam-se sob o olhar que nunca está seguro de ter diante de si a personagem que se apresenta no instante sob tal aparência.⁸³

Tais personagens são seres votados a um esquecimento profundo, esquecimento esse que permite o “surgimento do Mesmo. Tudo nelas se fragmenta, rebenta, se oferece e se retira no instante; elas podem estar vivas ou mortas, pouco importa; o esquecimento nelas vela pelo idêntico. Não significam nada, simulam-se a elas mesmas: (...) sobretudo Roberte que simula Roberte na distância ínfima, intransponível, pela qual Roberte é tal como é, *esta noite*”.⁸⁴

⁸² Cf. Arnaud, op. cit., p. 150.

⁸³ Arnaud, op. cit., p. 151.

⁸⁴ Foucault, op. cit., p. 332.

Todas estas figuras-simulacro giram em torno de um eixo: os devassos tornam-se inquisidores, os seminaristas oficiais nazis, os perseguidores de Théodore Lacase encontram-se num semi-círculo amigável à volta da cama de K. Nos romances de Klossowski, as peripécias são, em sentido estrito, aquilo que assegura o desvio e o retorno. Mas as duas principais configurações que fazem alternar a aparência são a hospitalidade e o teatro: duas estruturas que se opõem em simetria inversa. No caso particular das leis da hospitalidade, o anfitrião torna-se o observador (*regardant*), enquanto que no teatro a própria representação impõe a Roberte o papel de Roberte.⁸⁵ Esta flutuação traduz a incoerência que Klossowski percebe na vida quotidiana. Mas a reiteração e a permanência dos nomes e apelidos obedece à obsessão e ao constrangimento do signo único.

No que concerne à interpretação de Gilles Deleuze – para alguns o seu melhor comentador e exegeta – a escrita klossowskiana é marcada pelo uso particular do silogismo disjuntivo, do duplo ponto de vista. Sabemos que esta figura retórica não aproxima os contrários senão para melhor os distinguir e, logo, separa-os quando os reúne: “A sendo A e B sendo B excluem-se mutuamente e por esta mesma exclusão assinalam cada um deles no outro a sua identidade. O seu uso é assim exclusivo e limitativo. A disjunção é a melhor garantia da posição impermutável de cada um dos dois termos do silogismo. Ora, Klossowski perverte este uso. Com ele, o silogismo torna-se «inclusivo, ilimitado e afirmativo». A disjunção permanece mas não impede mais os termos disjuntivos de saltar a barreira e de se unir.”⁸⁶

⁸⁵ Cf. Foucaut, op. cit., pp. 332-333.

⁸⁶ Arnaud, op. cit., pp.151-152.

Nesta dupla articulação, já não se trata “de um ou/ou mas de um e/e, a associação dos opostos, uma abertura ilimitada de cada identidade a todas as outras, uma sucessão de estados descontínuos que podem permutar-se e valer um pelo outro”.⁸⁷ Daí as descrições klossowskianas que assinalam a uma mesma personagem identidades sucessivas ou simultâneas contraditórias e as fazem passar por estádios antinômicos: Roberte é deputada na Câmara e mulher que sucumbe aos seus desejos; Ogier é o senhor de Beauséant e a reencarnação de Thérèse; Diane a filha frígida de Zeus e a caçadora fatigada que usufrui da situação.

A descrição é um dos procedimentos estilísticos maiores da escrita de Klossowski. Ela permite-lhe pôr em cena personagens nas situações mais inverosímeis e mais variáveis. Ele exerce-a de todos os modos: *expositio*, *narratio*, *colloquio*, diálogo interior descritivo. Através da descrição, ele pode estar simultaneamente dentro e fora do espectáculo que dá a ver, mestre e cúmplice das trocas de identidade das suas personagens, actor e *voyeur*.⁸⁸

Roberte, signo único por excelência, é também a grande operadora dos simulacros. Este reino obedece a regras precisas: “os simulacros não são coisas nem traços, nem belas formas imóveis. Os simulacros, aqui, são seres humanos. O universo de Klossowski é avaro em objectos; (...). Em contrapartida, os Homens-Simulacros proliferam”.⁸⁹

⁸⁷ Arnaud, op. cit., p. 152.

⁸⁸ Cf. Arnaud, op. cit., p. 152.

⁸⁹ Foucault, op. cit., p. 331.

Poucas palavras suscitaram em Klossowski tanta insistência, mas igualmente poucas suscitaram tamanha flutuação de interpretação. Ele confessa ter tomado de empréstimo o termo à estética da Roma tardia. Os *simulacra*, estátuas ou efígies das divindades balizavam o percurso da cidade. Elas ofereciam uma “visão espacial e tangível” dessas divindades que manifestava a sua presença ao mesmo tempo que apelava ao seu culto. O que interessa, essencialmente, a Klossowski era o facto delas “determinarem sexualmente as divindades que representavam. À indeterminação da sua essência, elas substituíam uma materialização que era a da sexualização.”⁹⁰ Contudo, rapidamente, ele desvia a noção de simulacro deste contexto histórico e cultural para a fazer jogar no seu universo mental. Encontramo-la, assim, fio condutor e pedra-de-toque da sua obra escrita e artística.⁹¹

Em parte, o simulacro tem parentesco com o ícone, é um protótipo. Klossowski utiliza o simulacro para traduzir de forma espacial e tangível as figuras que habitam o seu mundo. Contudo, determina-as sexualmente. Desta feita, o erotismo klossowskiano é um método, uma estratégia, uma estilística, e não a exposição das obsessões e fantasmas de um erotómano.

O simulacro não reproduz o visível, mas torna visível. O simulacro não é uma reprodução do idêntico mas uma restituição e, logo, uma interpretação. Ele não age frontalmente mas por refrações e desdobramentos. Por outro lado, ele só existe na sua imediatez, a sua lei não é a duração mas a intensidade. Assim, “coloca-se sob o signo da contradição: vem e vai; apresenta-se, dissimula-se; diz, cala. Como a visão que interpreta,

⁹⁰ Klossowski, Pierre, *Um certo comportamento das Damas romanas*, trad. Pedro Tamene, Cotovia, Lisboa, 1991, p. 57.

⁹¹ Cf. Arnaud, op.cit., pp.48-49.

ele é mais paradoxal que lógico. Também não permite nem verdade nem certeza. A inalienabilidade do *fundo impermutável* permanece intacta.”⁹²

Estas contradições, estes paradoxos, trabalham a obra klossowskiana. São eles que provocam os “ilogismos” das suas composições romanescas e pictóricas; são eles que esquartejam as suas personagens entre universos e modos de pensar e de agir inconciliáveis e as tornam dúplices e partilhadas – veja-se o caso de Octave entregando a sua esposa aos hóspedes para melhor a possuir, perseguindo através da variedade de situações em que ela reparte a sua pessoa, o estado único em que ela guarda a sua natureza inacessível.⁹³

A inactualidade de Roberte oferece uma Roberte diferente cada vez que alguém a olha. Para dismantelar as aparências sob as quais Roberte guarda a sua opacidade, torna-se necessário desmultiplicar os olhares como modo de relação ao outro, e as imagens que daí resultam. “A identidade do observador decompõe-se então, tanto quanto a do observado: até aos limites da loucura”⁹⁴. A identidade de Roberte não se pode tornar comunicável e o simulacro, figura fundadora da representação, testemunha esses elementos impossíveis de expressar. Em certa medida, o simulacro é o equivalente do *fundo incomunicável* pelo qual se elabora “uma tensão entre a necessidade de comunicar e a sua impossibilidade”.

⁹² Arnaud, op.cit., p.52.

⁹³ Cf. Arnaud, op.cit., p.52.

⁹⁴ Lugan-Dardigna, op. cit., p. 45.

Contudo, para que o simulacro atinja a sua finalidade na representação, é preciso que o contemplador o perceba bem como um fingimento, uma mentira, uma imagem exagerada que, à força de efeitos grosseiros, nos faz perder todo o contacto com o objecto original e, mais propriamente, mascara-o fazendo-nos, ao mesmo tempo, tomar consciência da presença dessa máscara... Levando até ao limite a simulação, exagerando até ao extremo o sintoma, o produtor dos simulacros obriga enfim o contemplador a questionar-se (...): é o *efeito moral do simulacro*. Se as trocas de papéis e as simulações nos fazem “desejar o objecto ausente, o objecto original da emoção voluptuosa, ensinam-nos também a nunca confiar nas aparências, até mesmo na realidade.”⁹⁵

Dado que todas as figuras que Klossowski desenha e faz mover na sua linguagem são simulacros, é preciso, como diz Foucault, “entender esta palavra na ressonância que agora lhe podemos dar: vã imagem (por oposição à realidade); representação de alguma coisa (no que esta coisa se delega e manifesta, mas se retira e num sentido se esconde); mentira que faz tomar um signo por um outro; signo da presença de uma divindade (a possibilidade recíproca de tomar esse signo pelo seu contrário); vinda simultânea do Mesmo e do Outro (simular é, originariamente, vir com). Assim se estabelece esta constelação própria de Klossowski, e maravilhosamente rica: simulacro; semelhança; simultaneidade; simulação e dissimulação”⁹⁶.

⁹⁵ Lugan-Dardigna, op. cit., pp. 53-54.

⁹⁶ Foucault, op. cit., 329.

Toda a arte do simulacro em Klossowski pressupõe um imaginário decorrente das possibilidades infindas – “entre o «discurso» e o «quadro», entre Actéon e Diane, entre Octave e Roberte, entre o corpo e a veste, a letra e a figura, há uma zona intermédia de influências, ou de capturas, por onde o olho, o corpo, a animalidade, a intenção a intensidade e o anónimo adquirem nome próprio; o resultado é a metamorfose”⁹⁷, o conflito de um estado contraditório que se postula obstinadamente não resolvido.

As rupturas e as fragmentações do discurso, a permanente *inactualidade* das personagens, a ausência de ser de cada uma delas sob o nosso olhar, são elementos que dificultam uma reconstituição cronológica das peripécias dos romances de Klossowski. Ao mesmo tempo, estas dificuldades “fazem valer as potencialidades do simulacro, a inquietação que provoca o recurso aos duplos, quando se trata de fazer representar pelo *outro* o idêntico, a exacta semelhança que, para lá das aparências, demonstra contudo o exacto contrário, a figura moralmente inversa. O simulacro torna-se então metamorfose. (...) Penso na metamorfose d’Actéon, nesse instante de hesitação fundamental onde o ser não se reconhece mais no corpo que o veste e experimenta-se separado de si mesmo. Para além do *Bain de Diane*, pareceu-me que estas estruturas estariam presentes em todas as ficções de Pierre Klossowski.”⁹⁸

⁹⁷ Oliveira, Emídio, “Klossowski ou os mecanismos mentais da visão”, in *Colóquio das Artes e Letras*, 1980, n.º 47, p. 6.

⁹⁸ Lugan-Dardigna, op. cit., p. 12.

Paroxismo da transformação, o *Baphomet*, príncipe das metamorfoses, representa o desembocar de uma aventura intelectual imaginada a partir do ensaio sobre Sade: o sonho da androgenia primordial, do rebentamento da identidade sexual em proveito de uma confusão permanente dos géneros. Em Pierre Klossowki, é a libertinagem que põe em causa a identidade sexual. A metamorfose encontra a sua origem na cena libertina através da sodomia: o modelo de toda a metamorfose é o que transforma uma mulher em homem e um homem em mulher.⁹⁹

O papel d'Ogier de Beauséant – ou melhor aquilo em que ele se tornou na morte: príncipe das Metamorfoses – toma o valor de arquétipo em Pierre Klossowski. Simulacro fundamental, abre à divisão provocando a desordem dos sentidos e a dúvida da razão. “Para que se cumpra o seu destino de príncipe das Modificações através da sua figura de andrógino mítico, é necessário que se misturem os Sopros de Thérèse e Ogier, que se indiferenciem Bem e Mal, pureza e corrupção, enfim, virilidade e feminilidade. Assim, remontando das profundezas do tempo até ao século XX e até ao período em que se situam *Les Lois de l'hospitalité*, o Baphomet vem juntar-se ao *signo único* que é Roberte. Visto que, do fundo dos tempos, os simulacros de Thérèse inventados pelo jovem teólogo apaixonado vêm confundir-se curiosamente com as transformações da história de Roberte.”¹⁰⁰

⁹⁹ Cf. Lugan-Dardigna, op. cit., p. 15.

¹⁰⁰ Lugan-Dardigna, op. cit., pp. 140-141.

O herói klossowskiano é uma personagem estranha quanto à sua individuação. Nele, a identidade unitária é impossível de estabelecer. Nesta lógica, o sujeito não pode jamais conhecer de antemão o predicado que vai suceder à sua enunciação: a qualquer momento, *eu arrisco-me a ser um outro no termo da frase.*

“Roberte, enquanto «signo único», é bem mais que uma mulher: é também a eliminação da Mulher. (...) No universo destas narrações, as mulheres são «mulheres-homens», que constituem o objecto de todas as ameaças: castração, violação, castigos de todos os géneros, com destaque para a sodomia.”¹⁰¹

Não é por acaso que Roberte é propriamente uma personagem fálica, dotada de um pseudo-pénis e que o acto sexual perpetrado sobre ela é a sodomia. Oferecendo ao narrador uma imagem narcísica da sua feminilidade recalçada, ela fá-lo perder todo o desejo pela mulher demasiado simples que é a Inspectora. Só é desejável a Roberte exibindo os excessos sexuais da feminilidade característica do travesti. É sobretudo em *Roberte, ce soir* que nos é revelado esse “pénis” de Roberte, ou pelo menos, esse clitóris de dimensões “raras” de acordo com as palavras do narrador: “Roberte vê ela mesma o tufo do seu púbis a abrir-se sob o seu próprio arfar. (...) Com um golpe seco, a manopla que afasta a penugem do *utrumsit* de Roberte, vasto e profundo, deixa à vista inteiramente o *quiddest* da Inspectora: e querendo ela ainda cobrir com a mão aquele atributo da sua silenciosa arrogância, de tamanho insuspeitado, o Colosso agarra o *quiddest* que tem uma prodigiosa erecção entre os dedos de cabedal do agressor.”¹⁰²

¹⁰¹ Lugan-Dardigna, op. cit., p.171.

¹⁰² Klossowski, *Roberte...*, p. 146.

O que se torna verdadeiramente mítico, é o facto do clitóris sumptuosamente desenvolvido poder simular uma ejaculação: “a Inspectora, não podendo conter-se mais, inunda com a sua perversidade o céu da boca do espião...”¹⁰³

A ejaculação era já, com Sade, apanágio das heroínas e correspondia também a um jogo simbólico da metamorfose. Esta ejaculação, encontra-se já, dissimulada, no *Bain de Diane*. O desejo suscitado na deusa à vista do membro viril do príncipe transformado enviado, provoca nela o auge orgásmico, onde se descreve uma ejaculação.¹⁰⁴

Tudo está saturado de valores viris e míticos: com efeito, o tamanho dos protagonistas ultrapassa o normal; não só Roberte é ela mesma “de alta estatura”, mas o seu agressor é “de uma estatura monumental”. Este herói viril vê o seu prestígio ainda reforçado por um uniforme militar, com galões, botas de couro e cinturão: “(...) de súbito, a porta abre-se sem ruído e mostra o personagem enorme. O capacete com cimeira brilha menos que o esmalte dos dentes e o branco dos olhos no rosto cobreado de Victor. Sob o amplo capote cinzento, negligentemente atirado sobre as dragonas ele segura o chicote no punho calçado de luva branca enquanto o outro, pousado na anca, parece indicar que ele se encontra naquela postura desde a eternidade, com a carcela a dar passagem ao membro gigantesco que aponta para Roberte a sua glande lisa e admiravelmente arqueada.”¹⁰⁵ Ele encarna um arquétipo viril mas o cúmulo é sem dúvida esta penetração anal que provoca em Roberte uma erecção e uma ejaculação.¹⁰⁶

¹⁰³ Klossowski, *Roberte...*, op. cit., p.147.

¹⁰⁴ Cf. Lugan-Dardigna, op. cit., p. 169.

¹⁰⁵ Klossowski, *Roberte...*, op. cit., p.138.

¹⁰⁶ Cf. Lugan-Dardigna, op. cit., p. 172.

É a esta valorização erótica desta mulher-homem que Pierre Klossowski chama “feminilidade insolente” e cuja sedução principal reside na possibilidade de uma mudança de gênero. O apelo ao outro, à alteridade, faz-se através do sexo da mulher, da ambivalência sexual da personagem feminina.

PARTE III

A IMAGEM COMO SIMULACRO

3.1 A pintura como prolongamento da palavra

Escrever, para Pierre Klossowski, não é uma finalidade em si. A sua monomania, como ele diz em muitas entrevistas, não está no acto de escrever mas na obsessão da representação: a escrita não é senão um meio de representar. A descrição, a argumentação, a própria narração não são mais que instrumentos, do mesmo modo que a produção de um *quadro*, a composição imaginada pelo pintor, a técnica do *graffit* ou dos lápis de cor que utiliza Pierre Klossowski. O conjunto serve uma produção que ultrapassa estes instrumentos: a produção de *simulacros*. Noção complexa, que evolui com nuances subtis¹- “simular a vida, simular as *declinações* de uma *fisionomia*, simular diversas situações *incongruentes* nas quais tal personagem se revelará ela mesma numa perspectiva inesperada, tudo isto não é possível na escrita senão com a condição de proceder a frequentes «suspensões da imagem» - suspensões essas que Klossowski denomina «pausas» e, sobretudo, «quadros»²: “os meus três livros (*Roberte, Diane, Le Baphomet*) vão do quadro (cénico) à argumentação (dialogada) e desta regressam ao quadro. Os diálogos alternam com as atitudes e poses diversas das personagens”³.

¹ Cf. Lugan-Dardigna, op. cit., p. 27.

² Lugan-Dardigna, op. cit., pp. 27-28.

³ Klossowski, “Protase et apodose”, op. cit., p. 10.

Escrita descontínua (“demasiado próxima da estrutura sadéana”⁴, onde se sucedem composições de quadros e comentário desses quadros através de raciocínios ou diálogos. Podemos até dizer que, nesta forma de escrita, o verbo e a visão são alternativos: “Eu não desenvolvi a actividade da escrita e do desenho ao mesmo tempo, mas de maneira alternativa. Houve um período dos desenhos a *graffit* que co-existiu, de facto, com a escrita. Depois a descoberta da cor que correspondeu ao abandono da escrita. A satisfação que me proporcionava esta experiência levou-me a sacrificar-lhe o tempo que ela exigia. Esta forma de expressão, aparentemente primitiva porque imediata relativamente à escrita, não podia sofrer a concomitância com a comunicação escrita, que é sempre indirecta quanto à emoção vivida. A saber, a linguagem enquanto que releva do senso comum, altera o motivo particular em respeito à receptividade geral”.⁵

A escrita retira-se quando a cor aparece, como se as figuras dos romances tivessem cedido o lugar às dos desenhos, como se o percurso remontasse ao estado anterior à palavra⁶; a visão vai progressivamente excluir o verbo e a representação pictórica substituir-se ao texto escrito, já que a palavra impedia o surgimento da *permuta* com o outro.

Um movimento de vai-e-vem cria-se entre a obra escrita e a obra desenhada, não no espírito do autor, para o qual havia a continuidade de uma mesma busca, mas no espírito do leitor e daquele que Klossowski chama o “contemplador” do quadro desenhado. De facto, desde os seus primeiros *graffits*, o autor não faz mais que retomar as

⁴ Lugan-Dardigna, op. cit., p. 28.

⁵ Klossowski, “Entretien avec Alain Arnaud, op. cit., p. 197.

⁶ Klossowski, *O Banho de Diane*, trad. Fernando Luis, Cotovia, Lisboa, 1989, p. 53.

situações, as personagens, as *fisionomias* que estão já descritas e comentadas nos seus livros.⁷

O quadro desenhado permite, mais do que o fluxo linear da escrita, suspender o momento essencial da visão, o momento do *facto consumado* onde se passa qualquer coisa, qualquer coisa como um instante de “eterno retorno” pela suspensão da imagem:”o quadro converte o tempo em espaço vivido onde um momento acabado se pode perpetuamente reviver: a presença corporal reactualiza-se aí permanentemente em tal ou tal atitude que a simples descrição suprime de um golpe”.⁸

A partir de 1975, Pierre Klossowski praticamente abandonou toda a obra escrita para se consagrar inteiramente aos seus grandes desenhos a lápis de cor. Mas nele, a representação, escrita ou pictórica, *persiste* sempre “uma questão de *óptica*: trata-se de se colocar na perspectiva que permitiria apreender o *sujeito* de modo a fazer aparecer o que poderia permanecer escondido”.⁹

Podemos afirmar que toda a obra de Pierre Klossowski se organiza à volta das modalidades múltiplas do ver e da visão. “Ver” é a unidade de base de uma declinação obsessiva que passa tanto pela descrição de situações relacionadas com a visão – observar, fotografar, fixar, surpreender, espionar, velar ou desvelar -, como pelos diversos instrumentos que amplificam estes actos ou os tornam possíveis – espelho, écran, projecção, máquina fotográfica. Assim, “olhar” não é a operação simples que habitualmente supomos: aqui designa a atenção, a intenção de fazer viver o objecto num

⁷ Cf. Lugan-Dardigna, op. cit., p. 28.

⁸ Klossowski, Pierre, catalogue du *Bateau Lavoir*, citado por Lugan-Dardigna, op. cit., p. 29.

⁹ Lugan-Dardigna, op. cit., p. 31.

rebetamento multiplicado indefinidamente, à procura da inacessível verdade do fantasma.¹⁰

Em *Roberte , ce soir*, Octave convida Antoine a uma verdadeira aprendizagem do olhar, tenta iniciá-lo na duplicidade das aparências e comunicar-lhe as suas dúvidas, a sua inquietação, acerca da apreensão do real e da ambiguidade permanente dos factos:

“- (...) Vamos agora projectar essa fotografia. Apaga a luz do tecto. Aproxima esse aparelho. Vou introduzir nele esta prova sobre uma placa de vidro. Desenrola esse *écran*, assim mesmo, e presta bem atenção.

(...)

- Descreve-me paulatinamente o que vês.

(...)

- Recomeçemos. Que vês tu?”¹¹

Também Alain Arnaud enfatiza a questão da visão, questão para a qual tende toda a obra de Pierre Klossowski, que “justifica a sua diversidade, a sua evolução e as suas rupturas (...), comanda a sua retórica e a sua estilística”.¹² Contudo – continua Arnaud – ele nunca a formaliza numa teoria; limita-se a meditar sobre o estatuto da imagem mas a nível da confissão pessoal e por meio de palavras-chave, repetidas de modo mais encantatório que explicativo. Mais uma vez a questão releva da experiência e, o que é próprio da experiência, é ignorar ou exceder os quadros que pretendem situá-la ou defini-la.¹³

¹⁰ Cf. Lugan-Dardigna, op. cit., pp. 33-34.

¹¹ Klossowski, *Roberte...* op. cit., pp. 130-131.

¹² Arnaud, op. cit., p. 41.

¹³ Cf. Arnaud, op. cit., p. 41.

“Estou sob o ditado da imagem” – daí a sua “obra caleidoscópica e sincopada. Se ele mistura os géneros e as épocas, não é pelo desafio nem pelo gosto dos artifícios retóricos. É para responder ao constrangimento exercido nele desde a sua infância pelas obsessões múltiplas: as teofanias do politeísmo, os espectáculos da Roma antiga, as representações de Sade, os «quadros vivos» dos pequenos mestres do século XIX ... como o fascínio pelo teatro, pela ópera, pelo cinema ou pela fotografia. Sempre o primado do poder visionário e das suas revelações. Mas acompanhado, como sempre nele acontece, de uma reflexão e de uma formulação teológica.”¹⁴

Simulacro do *fundo impermutável*, a imagem desvela tanto quanto oculta, daí a preferência nas suas obras das amálgamas e das permutas de identidade, do hábito da utilização de cortinas, tapeçarias e máscaras. Cada personagem procura, alternadamente, ver e ser visto, desvelar-se e dissimular-se. Klossowski instalou-se nesta ambiguidade e entra na perversidade de um jogo que opõe a visão singular incomunicável e as figuras que tentam descobri-la. Os seus livros e os seus desenhos são desafios lançados contra o interdito ou a impossibilidade de representar e, neste sentido, revestem-se de um carácter iniciático.¹⁵

¹⁴ Arnaud, op. cit., p. 41-42.

¹⁵ Cf. Arnaud, op. cit., pp. 47-48.

Prolongamento da sua obra escrita, também a pintura obedece a uma dialéctica conhecida: uma herança, seja de tradições, de reminiscências, de referências, e a sua renovação e reinterpretação de modo singular que assinala uma personalidade e um estilo. Klossowski sempre conheceu as marcas e influências que sofreu, dos frescos da Roma tardia às visões alucinadas de Füssli e de Blake. Mas reconhecer uma influência é já demarcar-se dela. Das suas filiações, Klossowski distingue-se, simultaneamente, pela liberdade que toma relativamente a elas, combinando-as de acordo com a sua fantasia ou parodiando-as ao sabor do seu humor, e pela singularidade das suas próprias visões.¹⁶

Diferente do seu irmão Balthus, fundamentalmente “clássico”, Klossowski conduz a sua obra na via da expressão, que se afasta da representação académica. Enquanto que Balthus se submete, na forma e no objecto da sua representação, às regras e à disciplina das belas artes, Klossowski demarca a sua obra de toda a censura, seja ela moral ou formal. A obra é erótica e não recuará perante a representação do gesto obscuro¹⁷. “Ela evitará até a restrição do formato e a redução das figuras: os seus desenhos põem em cena personagens de grande estatura, que se inscrevem no mesmo plano espacial do espectador. Com efeito, será impossível a Balthus, solicitado para ilustrar *Roberte, ce soir*, dar forma aos fantasmas do seu irmão. O seu estilo não pode adaptar-se ao universo klossowskiano e ele incitará Pierre, provocando assim o

¹⁶ Cf. Arnaud, op. cit., p. 154.

¹⁷ Grenier, Catherine, “Créer un Poncif”, in AAVV, op. cit., p. 14.

desencadear da sua carreira artística, a ilustrar ele próprio as personagens e as situações que inventou”¹⁸: “Comecei então eu mesmo a desenhar, simplesmente para lhe explicar o que me parecia desejável fazer-se. Balthus aconselhou-me a prosseguir porque não pensava conseguir produzir qualquer coisa tão próxima do texto.”¹⁹

Importa ressaltar que, no contexto da obra klossowskiana, “produzir qualquer coisa próxima do texto” não equivale propriamente a “ilustrar um texto”, isto é, dar uma forma plástica a qualquer coisa que existe já no código da linguagem – “a relação com a obra escrita existe mas não é ilustrativa: prolongamento seria a afirmação mais exacta. (...). O acordo muito livre entre as sugestões da escrita e o seu equivalente gráfico é aqui dos mais raros”.²⁰

Klossowski sabe adaptar a tradição ao seu universo pessoal e retomá-la numa técnica, a do grande formato e dos lápis de cor, que lhe pertence. Difícil seria traçar a linha divisória entre o que, nos seus desenhos, remete para as suas heranças e paternidades e o que relewa das fantasmagorias da sua inspiração visionária – “se ele apela a figuras mitológicas, é porque está persuadido, como os Antigos, que esta representação actualiza a sua essência divina; se ele solicita temas religiosos, é porque ele crê, como os artistas medievais, no seu poder icónico de revelação. Quando utiliza objectos que a reprodução mecanizada da era industrial tornou banais, é para criar um

¹⁸ Grenier, Catherine, op. cit., p. 14.

¹⁹ Klossowski, Catalogue *Simulacra*, citado por Ritschard, op. cit., p. 28.

²⁰ Masson André, “Je disais un jour....”, op. cit., p.265.

efeito de estranheza, de anacronismo e de ruptura. Enfim, se ele povoa a maior parte dos seus desenhos de uma figura obsidiante na sua reiteração, é para lembrar que, sob a multiplicidade e a incoerência dos estados emotivos e das situações vividas, se perfila o enigma de um signo único indecifrável.”²¹

A obra de Klossowski pode ainda ser assimilada, como já foi referido, a um percurso iniciático, um labirinto que faz perder o espectador ao mesmo tempo que abre um conhecimento íntimo; o olhar não pode desviar-se nunca, “sob pena de ser excluído do conjunto. Ele tem que peregrinar de uma cena à outra, da busca sempre desiludida de uma verdade única à espera renovada de um desvelamento do enigma.”²²

Este percurso deformado e labiríntico é reforçado pelo seu amigo de longa data, António del Guercio: “Heterodoxo, infiel, impassivelmente inquietante, Klossowski propõe figuras estranhas: os acontecimentos são bloqueados na suspensão temporal do *quadro vivo*; a iconografia da sua história da arte sofre aí uma efracção ternamente perversa; os corpos desequilibram-se em labirínticas curvaturas, em desconfortáveis movimentos sedutores, depois suspensos ou contraditos; e, de imperceptíveis deformações em desvios de signos, o espaço enche-se de estruturas ligeiramente desreguladas que espicaçam os corpos (e os nossos olhares) em ilógicos percursos.”²³

²¹ Arnaud, op. cit., p.156.

²² *ibidem*.

²³ Guercio, António del, “Pierre Klossowski ou de l’académisme dénaturé”, in. AAVV, op. cit., p. 272.

“Ilógicos”, estes percursos remetem sempre para um objectivo primordial – criar uma cena ou dar a ver o que ele viu. Esta cena, enquanto memória, nunca está cantonada num passado findo. Ela regressa incessantemente ao presente, trabalha-o, reinterpreta-o. Klossowski, “não leu Nietzsche em vão: (...) ver, para Klossowski, é indissociavelmente ter já visto, continuar a ver e dar a ver este duplo movimento da visão. Assim, retoma incansavelmente as mesmas personagens, nas mesmas cenas, os mesmos gestos. Mas esta identidade do mesmo ao mesmo é falaciosa. Cada novo quadro modifica o precedente porque, entretanto, a memória se modificou, apresentou-se sob um ângulo diferente, importou outros elementos. A *monomania* não deixa de assediar as suas obsessões; ela é inesgotável porque a visão que ela persegue é ilimitada. É assim que a pintura obedece à lei do eterno retorno”.²⁴

Ligado à memória o quadro faz lembrar visões que o pintor recebeu, acontecimentos que conheceu, trazendo à cena a reminiscência e a anamnese. A pintura recupera a *arte da memória*, do que se recorda e se comemora.

À semelhança do que acontece na escrita, a pintura também é marcada pelas categorias da duplicidade e do equívoco (isto é, da ambivalência); da contradição e da ruptura (isto é, da descontinuidade).²⁵

²⁴ Arnaud, op. cit., p. 158.

²⁵ Cf. Arnaud, op. cit., p. 158.

As personagens dos desenhos klossowskianos são dúplices; os seus gestos, olhares, situações nas quais eles se encontram ou se deixam apanhar são equívocos. A imediatez e a ingenuidade aparente dos quadros deixam antever uma suspeita e remetem o espectador para os bastidores onde se representa um outro espectáculo. “Sob a claridade na qual se apresentam as personagens, uma penumbra mistura as suas identidades e confunde-as. Por trás do realismo do desenho, um universo onírico se deixa antever, que perturba a lógica do primeiro. Quando acreditamos na execução de uma cena eminente, eis que ela é suspensa, afastada ou adiada.

Quando acreditamos reconhecer uma figura familiar, eis que ela escapa. (...) Quando Klossowski mostra um espectáculo, é para sugerir logo o que não é mostrável e que é preciso pressentir. Quando uma personagem se entrega ao seu agressor numa pose de um inegável abandono, ele nega-o ao mesmo tempo por um olhar ou gesto cuja recusa não é menos evidente.”²⁶

Os quadros de Klossowski oferecem, assim, contínuas *décalages* entre o que as personagens sofrem e o que elas experimentam, insinuando sempre a sua pertença a dois universos simultâneos. A obscuridade das grutas, o reflexo das águas, as janelas afastadas, os espelhos, mas também as aparições fantasmagóricas, os objectos incongruentes são os indícios de uma outra cena. Esta, por sua vez, não se situa num “algures”, ela está imiscuída, imbricada na cena presente, como o seu reverso.

²⁶ Arnaud, op. cit., p. 159.

Este jogo de ilusões é o da dissemelhança. Nada pode ser representado na simplicidade e integralidade da sua semelhança, já que está sempre carregada de dissemelhança. Os quadros de Klossowski são “quadros de quadros. Na sua convenção, eles mimam a ambiguidade dos estados emotivos como a das situações. (...)

Desdobramentos da cena, jogo de cortinas, de armadilhas e curvaturas, papéis plurais assinalados simultaneamente a uma mesma personagem, a pintura de Klossowski é um teatro de malícias. O equívoco que aí reina exige que abandonemos a ideia de fixar e de manter uma identidade durável: a duplicidade que aqui se joga, convida à cumplicidade do espectador.”²⁷

A descontinuidade é outra categoria maior da sua pintura. Tal como nos discursos, os contrários nos quadros de Klossowski, longe de se excluir, apelam-se mutuamente. Aqui também a lógica é denegada, os temas e os motivos esquartejados, as personagens divididas. Rupturas e disjunções perturbam sem cessar a cena pictórica. Ora, todos os desenhos de Klossowski apresentam uma solução de continuidade que pode ser cronológica (uma personagem mitológica representada numa cena contemporânea), temática (um sujeito religioso reinterpretado num universo que não o é) ou simplesmente factual (um objecto, um costume inadequados ao contexto; um gesto desarticulado rompendo a harmonia; uma perspectiva falseada).

²⁷ Arnaud, op. cit., p. 162.

É uma pintura de “síncopes, uma combinação de tensões e oposições. Reencontramos o exercício ilusório do silogismo disjuntivo. (...) Paradoxo levado ao extremo: se ele conseguisse representar na tela Roberte, Ogier ou Diane na sua verdade única e definitiva, isso não constituiria para ele um êxito mas um fracasso”²⁸ – teria traído ou empobrecido a contradição fundamental. Ele não pode senão fixar momentos instantâneos e antinómicos que desmentem tanto os que os precederam como os que lhes seguem. Nunca escapamos à incoerência e à descontinuidade.

A ambivalência e a descontinuidade não podem desligar-se do efémero, da evanescência das cenas. Numerosas personagens dos quadros de Klossowski apresentam-se em trânsito, de passagem. Elas deslizam num universo flutuante, mesmo quando participam nas cenas mais violentas. O jogo dos tons pastel e das *nuances* das meias-tintas reforça este carácter diáfano, evanescente das figuras.²⁹ Klossowski esboça, indica, mesmo quando sublinha um contorno ou acentua um detalhe, porque as cenas que ele pinta são epifanias ou momentos de teatro. Assim, não têm existência senão durante o tempo em que um olhar participa delas. Por mais intensas e decisivas que sejam, não são menos fugidias, inapreensíveis. O tempo da pintura klossowskiana é o tempo do momento oportuno, “o que se desenvolve no instante esvanece-se também na duração. É a lei do fortuito, do efémero e do irresoluto. O espectáculo desfaz-se se o olhar procura instalar-se nele. Não há senão fugas e ilusões”.³⁰

²⁸ Arnaud, op. cit., pp. 162-163.

²⁹ Cf. Arnaud op. cit., p. 163.

³⁰ Arnaud, op. cit., p. 163.

Não podemos residir neste universo onde não encontramos nem respostas nem seguranças, só interrogações, daí a impressão da vertigem que estes desenhos proporcionam. Os gestos e as atitudes são suspensos, os actos permanecem inacabados.

Com a temporalidade da instantaneidade concilia-se a espacialidade do desequilíbrio, outra forma de evanescência. Klossowski instala as suas personagens em poses e atitudes de equilibrista, numa cenografia em que cada gesto precede e antecipa o seguinte. A suspensão, tema maior em Klossowski, não é só temporal, é também espacial: “Roberte, com a saia levantada, parece reajustar com uma mão a cinta ou as meias, enquanto com a outra, e com a ponta dos dedos, apresenta um par de chaves a Vitor que este toca sem no entanto as agarrar nunca – porque, tanto um como o outro, parecem em suspenso nas suas respectivas posições.”³¹

Esta evanescência das figuras e das cenas responde, por outro lado, à convicção klossowskiana de um “fundo incomunicável”. “Se as personagens se oferecem e depois se desviam, se os seus gestos, se as acções são detidas, é porque há qualquer coisa que se furta ao lápis do pintor. Quanto mais ele quer representar, mais o segredo se recusa. (...) Reencontramos aqui a influência da demonologia sobre Klossowski: um demónio dissimula-se no quadro, ele age no espectáculo que este apresenta como no espectador.

³¹ Klossowski, *Roberte...* op. cit., p.173.

Ele torna as identidades permutáveis, reversíveis. A cena da evanescência é a das modificações incessantes que todo o sujeito é chamado a conhecer. Se as figuras dos desenhos de Klossowski são efêmeras, é para lembrar ao seu contemplador que ele o é também. Nada lhe assegura que há mais realidade e mais permanência para lá destas personagens vislumbradas no espaço equívoco do quadro.”³²

Contrariamente à pintura de cavalete, “os desenhos de Klossowski não são limitados pelo quadro; eles já não criam um espaço próprio a partir da redução das dimensões do espectáculo que reproduzem. Eles encontram o seu prolongamento na parede que os acolhe. Eles têm as proporções do espaço «real». Daí o seu poder de fascínio e desordem: são «quadros vivos», cenas dramaturgicas. O espectador não está situado face ao quadro mas dentro dele; não o contempla passivamente. Klossowski impõe-lhe o seu constrangimento, seja porque lhe obedece, seja porque o recusa, mas nenhum compromisso não é possível. Com efeito, os desenhos suscitaram, desde o início, as reacções mais contrastantes, indo do entusiasmo sem reserva à rejeição mais violenta. É que o olhar não pode mais permanecer exterior, não pode conservar a atitude reservada de um espaço próprio”³³: o espectador “actualiza-se ele mesmo contemplando a figura que se lhe oferece como sua vítima; mas se o espectador se mantém ou não como o carrasco virtual da personagem que lhe apresenta o quadro, é assunto seu. O meu propósito continua a ser sempre solicitar as reacções do contemplador e escolher nas suas próprias disposições as que, grosseiramente materializadas pelos meios mais convencionais, devem surgir no seu próprio espaço e, invadindo-o, prolongar este último; o contemplador deve encontrar-se face a face com esta região de si mesmo que ele só

³² Arnaud, op. cit., pp.164-165.

³³ Arnaud, op.cit., p.165.

pode reconhecer se ela se encontrar exterior a ele mesmo: tal braço que estreita é o seu, tal parte do corpo é ele que a apalpa.”³⁴

³⁴ Klossowski, Pierre et Zaugg, Rémy, “Fragments d’une explication” in AAVV, op.cit., p. 194.

3.2 A arte como exorcismo

Durante muito tempo, e para a maior parte das pessoas, a pintura era tida como uma actividade marginal de Klossowski; metade passatempo, metade hábito de família. Ora, é muito cedo que Klossowski contrai a paixão do desenho e a exerce. A ruptura com a escrita torna-se radical no dia em que ele decidiu optar pela arte como meio exclusivo de expressão. Um limiar foi atingido, um universo esgotado. A partir de então as palavras cederam lugar às imagens, a grafologia à caligrafia.

À semelhança da obra mística, na pintura o percurso deste autor segue uma *escala ascendente*: do grafismo literário dos retratos, através das ilustrações de *Roberte, ce soir*, até às grandes composições pictóricas mais recentes. Este movimento ascendente encontra paralelo na sua exposição do *Cadran Solaire*: “Há três grupos de desenhos nesta exposição, que podemos classificar por épocas. O primeiro grupo, que remonta aos anos 50, compreende cinco retratos (André Gide, Georges Bataille, Jean Poullan, André Breton e Patrick Waldelberg). O segundo grupo compreende os originais de seis desenhos imprimidos em *Roberte, ce soir*, e um desenho inédito que se refere à *Révocation: La belle Versaillaise* (1956). O terceiro grupo compreende um desenho: *Le sommeil de Roberte* (1957) e três grandes composições recentes (1967): *Les barres Parallèles, Roberte et les Collégiens, Le Baphomet*.”³⁵

³⁵ Cagnetta, Franco, “De Luxuria Spiritual?” in. AAVV, op. cit., p. 258.

Podemos pensar que esta passagem “da especulação ao especular” não se deu bruscamente mas que se preparava há muito tempo, “previsível, até mesmo predestinada desde o primeiro desenho, fomentada e alimentada pela única exigência à qual Klossowski obedece, a visão.”³⁶

Aos romances, ele virá a preferir a “conversação muda” do quadro, semeando a perplexidade nos seus comentadores e críticos. Alguns tomaram a resolução de se unir a este novo modo de expressão. Para eles, o enigma não fez mais do que mudar de cena. Se, nos primeiros tempos, eles tentaram reconhecer nos quadros as figuras e os temas dos romances, depressa aprenderam a apreendê-los tal qual eles se oferecem, na sua imediatez. Cúmplices de um jogo que Klossowski requer.

Em contrapartida, outros “resmungam” e denunciam as “inabilidades” e “imperícias” dos desenhos. Insensíveis ao seu poder visionário, eles referem-se às normas da técnica. Ao sublinhar, em nome das regras pictóricas, as faltas da composição, do traço, excluem-se do espectáculo que lhes é proposto, o qual é anômico. Ao invés de ignorar as críticas, Klossowski tanto se diverte com elas (assinará uma série de quadros: “Pierre, o inábil”), como sofre com a incompreensão.

Contudo, persiste impavidamente submisso ao seu universo mental, perseguindo a visão e dando a ver. “É a visão que exige que eu diga tudo o que me dá a visão” – esta afirmação em *La Ressemblance* poderia servir de epígrafe a todos os seus livros. Todo o seu trabalho está impregnado desta dupla exigência de exprimir e da tentativa de encontrar os modos desta expressão.³⁷

³⁶ Arnaud, op. cit. p. 29.

³⁷ Cf. Arnaud, op. cit., pp. 30-31.

“Sigamos as personagens klossowskianas, que não cessam de aparecer, de fugir, de se mascarar. Deixemo-nos ir na vertigem à qual convida a composição dos livros e dos quadros, ora sucessão, ora imbricação de cenas instantâneas. É o duplo movimento que sustenta a obra, (...) que cria o enigma. De início, uma abstracção, a da visão originária, em si incomunicável. Depois as formas concretas (...) que a interpretam mas que, de repente, a traem. Visto que não há jamais equivalentes à visão primitiva, só substitutos”.³⁸

Esta “pura desigualdade” (nas palavras de Blanchot) é a que, separando a visão abstracta das suas concretizações, preserva o segredo do enigma ao mesmo tempo que o sugere. Não há equivalente porque não é nunca a visão que é comunicada, mas sim os simulacros.

Tal é o exercício do enigma praticado por Klossowski. Situando-se no coração do movimento que vai do invisível abstracto às formas concretas sensíveis, ele acumula inversões e permutas a fim de seguir o indiscernível. Os gestos dos seus personagens, que parecem sempre suspensos, parados, designam o que não tem nome, dão corpo e cores ao que não releva dos sentidos, conferem um carácter ao seu pensamento. Compreendemos então que ele se preocupa pouco com as leis sintácticas ou com as do desenho académico – “o seu propósito não é produzir signos que se correspondam a um qualquer «sentido transcendente ou imanente», que é o que as regras visam. É manter, até mesmo acusar, a ambivalência entre o signo e o sentido. Visto que o que fascina e solicita não é a

³⁸ Arnaud, op. cit., p. 32.

equivalência mas a irresolução. A cena, para ele, não vale senão pelos bastidores que abre. E se ele traça a identidade de uma personagem, a sua «fisionomia» como ele gosta de dizer, é para logo a confundir, desdobrando-a ou misturando-a com outra (...) É um perpétuo vai-e-vem em que se situa Klossowski: o do enigma que alternadamente se desvela e se retira, na mais total imprevisibilidade”³⁹.

Este enigma que não obedece a nenhuma lei, não se submete a nenhum exercício, releva da via teológica, isto é, da alma. Na introdução à sua tradução de uma passagem do Tertuliano, *Du sommeil, des songes, de la mort*, Klossowski afirma claramente os privilégios da alma. Ele a descreverá como “nascida do sopro de Deus segundo a revelação da Escritura, única autoridade que a informa sobre a sua verdadeira origem.”⁴⁰

Esta ideia, Pierre Klossowski corrobora-a, trinta anos depois, em *La Ressemblance*: “A alma é sempre habitada por algum poder bom ou mau. Não é porque as almas estão habitadas que elas estão doentes; é porque elas já não são habitadas que elas estão doentes. A doença do mundo moderno, é que as almas não são mais habitáveis e por isso sofrem! É crer poder reduzir a nada os poderes maléficos sob pretexto de já não haver ser sobrenatural. Falso cálculo! Desde que existe um ser, existe uma sobrenatureza.”⁴¹

³⁹ Arnaud, op. cit., p.34.

⁴⁰ Tertuliano, *Du sommeil, des songes, de la mort*, trad. Pierre Klossowski, Gallimard, s. l., 1999, p. 11.

⁴¹ Klossowski, Pierre, *La Ressemblance*, citado por Lugan-Dardigna, op. cit. p. 15.

O que é importante reter destes fragmentos é a convicção que aqui se afirma de uma dimensão espiritual do indivíduo no seu fundo mais íntimo – o foro interior. Através desta constatação, Klossowski distancia-se de certas correntes de pensamento com as quais foi confrontado: “o existencialismo ateu, a psicanálise e o estruturalismo. Para ele, nem a fenomenologia sartreana, nem a tripartição freudiana da *psyché*, nem os esquemas estruturais podem dar conta dos poderes que habitam a *alma*. Seja porque os ignoram, seja porque os recusam. Ora Klossowski está obstinado em revelá-los e proclamá-los. Toda a sua obra está impregnada dessa obsessão. Talvez até encontre nesta convicção a sua mais profunda justificação. Às antropologias demasiado racionais, ele oporá sempre «o maior enigma», o de uma alma «habitável e habitada, sopro quanto à sua natureza, espírito quanto às suas operações. (...) A sua teologia é uma pneumatologia e uma pathofania. Ela segue os movimentos dos poderes espirituais.”⁴²

A sua obra é um esforço contínuo para dar a ver, de qualquer maneira, esses poderes espirituais. O maior enigma que assedia Klossowski é a visão do que “nós não podemos ver.” O leitor e o contemplador terão que sofrer com esta irresolução e com esta tensão para entrar na obra klossowskiana. É uma questão de cumplicidade e sensibilidade, mais do que de compreensão racional.

Relativamente ao confronto com a psicanálise, e ainda que Pierre Klossowski se tenha situado inicialmente no movimento do pensamento freudiano, publicando os seus primeiros ensaios sobre Sade na *Revue de psychanalyse*, ele afastou-se notavelmente ao considerar que a “cura” operada pela psicanálise “só se efectua à custa de uma nova alienação”, a da “sobrenatureza” do ser, que define o essencial da vida espiritual.⁴³

⁴² Arnaud, op.cit., pp.35-37.

⁴³ Cf. Lugan-Dardigna, op.cit., p.15.

Levar o “possuído” a objectivar-se por relação aos fenómenos que esterilizam a sua energia significa, para Pierre Klossowski, chamar cura ao que não é senão uma nova alienação, visto que o paciente só pode considerar-se curado se rejeitar os acontecimentos da sua interioridade, que ele experimentava anteriormente como realidades exteriores a ele mesmo: o essencial, diz ele, é, pelo contrário, “identificar os poderes que me fazem falar. Assim, “o exorcista tem uma superioridade sobre o psicanalista, que é, precisamente, colocar-se no ponto de vista destes poderes estranhos”⁴⁴: “reabilitar a demonologia é, para mim, antes de tudo, estabelecer uma verdadeira *pathofania*, simultaneamente método e contestação. O carácter *teátrico* da teologia vem-lhe da crença da alma humana como lugar habitado por poderes exteriores autónomos. Isto é, uma topologia mental, o *pathos* concebido como um *topos*. Para que o artista atinja os seus fins, obtenha o efeito que procura, é preciso que ele mantenha a hipótese de um universo demoníaco, análogo ao das forças que o habitam; e que ele trate cada movimento da sua alma como correlativo de qualquer movimento demoníaco. Neste sentido, e para além mesmo da questão do “sujeito” ou do “motivo”, o pintor tende a falsificar o seu modelo invisível, a seduzi-lo, para o comunicar pela sua semelhança, o seu simulacro. A pintura é uma *pathofania*, enquanto o quadro reproduz um estratagema demoníaco e, por aí, exorciza e comunica a obsessão do pintor.”⁴⁵

⁴⁴ Lugan-Dardigna, op.cit., p.16.

⁴⁵ Klossowski, “Entretien avec Alain Arnaud”, op.cit., p.199.

Pierre Klossowski reivindica para si este lugar de exorcista – “exorcizar”, quer dizer, “expulsar de uma alma um espírito maligno”, exige “saber falar-lhe a sua própria língua e, para a convencer a sair, oferecer-lhe um outro lugar.”⁴⁶

Segundo Klossowski, a analogia entre o fim perseguido pelo terapeuta e pelo exorcista presta-se a mal entendidos: “ se o fim é o mesmo, para que serve esta distinção verbal entre poderes exteriores ou interiores, estranhos ou próprios? É porque o objectivo, e logo também os meios conducentes a este fim, não são idênticos: um e outro método procedem de uma concepção totalmente oposta do que é *interior* ou *exterior*. Para o analista, o paciente é incapaz de sair da sua própria interioridade e não saberá encontrar a sua salvação senão na pessoa do terapeuta.”⁴⁷ Contrariamente, a *possessão das almas* não é considerada por Klossowski “uma doença, mas um facto espiritual”.⁴⁸

É aqui que intervém o criador de simulacros, para constituir um lugar novo onde as potencialidades do *espírito maligno* possam exercer-se. Deste modo, o simulacro não confina as suas funções às de equivalente da visão, ele ganha um novo papel – o de exorcista. Uma vez mais, passando do fascínio pela visão à sua interrogação em termos teológicos. O simulacro deixa o estatuto estético e reveste-se de um estatuto de sacramento, cujo poder é o de actualizar os poderes e transsubstancia-los. E como age na imediatez, “o que sugere, revela; o que diz, executa. (...) O simulacro não existe senão em acto.”⁴⁹

⁴⁶ Cf. Lugan-Dardigna, op.cit., p.16.

⁴⁷ Klossowski, “Entretien...”, op. cit., p. 199.

⁴⁸ Klossowski, ibidem.

⁴⁹ Arnaud, op.cit., p.56.

“O simulacro no sentido *imitativo* é a actualização de qualquer coisa de incomunicável em si ou de irrepresentável: propriamente o *fantasma* no seu constrangimento obsessivo. Para assinalar a presença – fasta ou nefasta – a função do simulacro é desde logo exorcizante; mas para exorcizar a obsessão – o simulacro *imita* o que ele apreende no fantasma”⁵⁰, tendendo a reproduzir o *indizível*, o *imostrável*, o *incomunicável*.

Para esconjurar as suas obsessões Klossowski apela às faculdades divinatórias e taumaturgas do simulacro. Usa-o como uma terapia que não é materialista nem psicológica mas gnóstica. Para as invasões dos poderes, não há remédio, nem explicação. Só o encantamento. Neste sentido, o simulacro reveste-se de valor litúrgico.⁵¹

Ao evadir-se por caminhos teóricos, filosóficos, teológicos, as obras de Klossowski furtam-se a parâmetros explicativos. Os sistemas críticos de arte contemporânea tornam-se impotentes porque a obra não se inscreve em nenhum esquema convencional. De cada vez que a tentamos confrontar com uma lógica, constatamos que esta é inoperante, mesmo no sistema fechado da obra. Klossowski artista cria como Klossowski escritor, pervertendo as suas teses que tomam a aparência de ortodoxia para melhor a contornar. Produzido e inscrito no seu tempo, o desenho de Klossowski nada tem de produto cultural. Ele liberta mensagens do infigurável.⁵²

⁵⁰ Klossowski, Pierre, “La description, l’argumentation, le récit”, in AAVV, op. cit., p.174.

⁵¹ Cf. Arnaud, op.cit., p.56.

⁵² Cf. Ritschard, op.cit., p.35.

Assim que Pierre Klossowski se comprometeu com o desenho, cessou de escrever. Não foi nem uma consequência, nem uma decisão, mas um estado de facto. Não é pela via habitual da história da arte que podemos apreender o sentido da sua obra. “Simulacro, o seu desenho opõe-nos um espelho. Não vemos nele a imagem da natureza concreta, mas o reflexo da alma.”⁵³

O desenho em Piere Klossowski é um acto de exorcismo – “A origem da criação no homem é a necessidade de resgatar a sua existência”, diz ele. “Há uma tal abundância que lhe é oferecida, que o esmaga, se ele não encontra uma réplica para esta riqueza que o oprime. Assim, procura constantemente criar o equivalente desta riqueza”.⁵⁴

O exorcismo que a sua obra opera sobre a criação do seu tempo, “é o último écran e o espelho em abismo. (...) Frustrando a crítica, quando todos os indícios pareciam permitir acreditar que a podíamos fazer entrar no sistema, a obra de Pierre Klossowski excede toda a expectativa, denuncia toda a convenção, e afirma-se como uma nova *avant-garde*”⁵⁵.

Obedecendo ao princípio universal da criação – oferecer aos outros o meio de aí se reconhecer ao mesmo tempo que esconde o seu fundo próprio -, “o quadro é a materialização de uma idiosincrasia. É um *objecto*, uma mercadoria acessível a um grande número. Os amadores que a compram podem reconhecer-se nela, encontrar nele uma cumplicidade. Mas raramente há coincidência entre estas afinidades e as intenções

⁵³ Ritschard, op.cit., p.35.

⁵⁴ Klossowski, “Entretien avec Alain Arnaud”, op. cit., p. 200.

⁵⁵ Ritschard, op. cit., p. 35.

do artista. O quadro permanece sempre uma transposição, um simulacro. É enquanto simulacro que ele satisfaz o amador que nele se encontra. O espectador e o artista não interpretam o quadro da mesma maneira porque eles não projectam nele os mesmos factos da experiência. Os *pathos* não comunicam.”⁵⁶

Aquilo que Klossowski dá a ver em potência é actualizado pelo olhar que, simultaneamente, o destitui e constitui. Em todo o caso, cada espectador actualiza o quadro sem jamais possuir o próprio quadro, sem jamais se unir à visão do artista. A obra de arte conservará a sua opacidade, a sua incomunicabilidade.

Segundo Klossowski, mesmo se reproduzíssemos milhares de exemplares de uma obra, não obteríamos senão uma esquematização do original. Logo, não podemos falar de um original por relação a ele mesmo, porque ele terá sempre um modelo que permanecerá desconhecido do exterior. Todas as interpretações serão então possíveis porque, para além do realismo há uma sobrenatureza que permite a permuta, a interpretação: “Há bruscamente uma noção de realidade que desaparece em favor de uma sobrenatureza. Toda a obra de arte é assim da ordem da revelação de uma essência e da sua contemplação.”⁵⁷

Um quadro “não é um simples objecto que penduramos na parede para a decorar. É um instrumento, o lugar de uma operação exorcizante: segundo as suas próprias regras simula um fantasma obsessivo porque invisível e incomunicável. Daí o carácter teatral das minhas composições nelas eu regulo uma espécie de pantomima dos meus motivos

⁵⁶ Klossowski, “Entretien”, op. cit., p. 199.

⁵⁷ Klossowski, *ibidem*, p. 198.

fantasmáticos. Antes de ser um pintor, sou um dramaturgo. (...) à maneira do subtil Magritte (...) eu direi: “isto não é um quadro”.⁵⁸

O próprio André Gide, chocado pelo universo erótico e demoníaco descrito por Klossowski, recusou-lhe os desenhos destinados a ilustrar uma edição de luxo de *Faux-monnayeurs*. Não obstante, Klossowski prossegue fazendo de cada obra um instrumento revelador daquilo que é em nós indizível.

A representação pictórica agudiza a expressão desta inefabilidade. Acontece com o quadro o que acontece com o poema (em si intraduzível) – não saberíamos reproduzi-lo num idioma diferente daquele da sua concepção primeira. Traduzido no idioma do tradutor é um novo poema. “Em que idioma traduzir um quadro?”⁵⁹

Que o instante espacial (do pintor como do escultor) não é primeiramente senão o próprio *fantasma do corpo* enquanto foco da resistência que ele projecta, e que ele limita enquanto *lugar*, conquistado sobre a resistência externa, ou imposto pela própria obsessão, eis uma evidência irreversível que funda o fenómeno das artes plásticas, e que só escamoteia a inversão pura e simples do *fazer ver* num *fazer compreender* estético segundo as normas da razão universal.⁶⁰

⁵⁸ Klossowski, Pierre, “Entretien avec France Huser” in *Le Nouvel Observateur*, février 1982, citado por Catherine Grenier, op. cit., p. 10.

⁵⁹ Klossowski, Pierre, “Lettre à Patrick Walderberg”, in AAVV, op. cit., p. 181.

⁶⁰ Cf. Klossowski, *ibidem*.

“Sendo um quadro tão *intraduzível* como um poema – pelo facto de nele nada haver que se possa passar de um idioma a outro – embora seja suficiente saber lê-lo no seu idioma próprio para o interpretar – pode-se dizer que para o quadro existe uma *universalidade do concreto* que lhe assegura a sua *fruição* imediata – logo, «animal» - mas para o texto, *pelo contrário, reina uma universalidade do abstracto* que, tratando-se do poema, não faz mais que suprimir os seus dados idiomáticos. De modo que, um quadro interpretado não pode ser pretexto senão para uma nova invenção, a exemplo do poema.”⁶¹

No caso do quadro, a universalidade do *concreto* em todo o espectador que o contempla, por mais inculto que ele seja, funda-se no potencial fantasmático de cada um; não no sentido em que ele encontra no quadro a *concretização* do mesmo fantasma, mas a possibilidade de concretizar o seu próprio. O quadro actualiza toda a sua vida fantasmática: *o simulacro*.⁶²

Assim, para Klossowski, a grande virtude da pintura é o seu carácter “mágico”, a sua função exorcizante, iniciada no argumento de Hermès Trismégiste⁶³: “na impossibilidade de criar uma alma para «animar» os simulacros de deuses, invocam-se as almas dos demónios e dos anjos e fecham-se nas imagens santas, a fim de que graças a estas almas os ídolos tenham o *poder* de fazer o bem e o mal”.

⁶¹ Klossowski, Pierre, “Lettre à P. W.” in op. cit., p. 180.

⁶² Cf. Ibidem.

⁶³ Citado por Grenier, op. cit., p. 10.

Conceber o simulacro enquanto réplica do fantasma seria portanto de origem teológica no sentido longínquo atribuído por Hermès Trismégiste à fabricação dos ídolos; assim, através dos séculos, desde o culto das imagens até à noção secularizada, logo profana, do quadro-sujeito, do motivo, subsiste ainda e sempre o facto de uma *obsessão* primeira, anterior à execução do quadro ou das estátuas, quer esta obsessão seja religiosa, profana, licenciosa, ou simplesmente íntima, ou tudo isso ao mesmo tempo, dando lugar a uma ambiência de “penumbra”, até mesmo delirante.⁶⁴

Klossowski critica a dimensão *profana* da criação artística enquanto produção industrial do homem ocidental, “o reino abundante dos métodos, das teorias didácticas na pintura, na escultura, a fuga em frente da arte abstracta ou conceptual ou tudo o que se quiser que possa legitimar a criação plástica no contexto da fabricação utilitária”⁶⁵.

A supremacia das técnicas equivaleria a expulsar a “magia”, a suprimir o exorcismo, a rejeitar o sujeito – “Porquê exigir «que o homem passe vários meses da sua vida a fazer à mão um único exemplar de uma pseudo fotografia, enquanto que é possível obter o mesmo resultado em algumas horas e em vinte milhões de exemplares, se assim se desejar...» Eis o que diz um dos nossos grandes abstractos. Porquê querê-lo, com efeito? Porquê fazê-lo à mão? Porquê passar meses da sua vida nisso?”⁶⁶

⁶⁴ Cf. Klossowski, Pierre, “Lettre à P. W.” in, op. cit., p. 183.

⁶⁵ Klossowski, *ibidem*.

⁶⁶ Klossowski, *ibidem*.

Do texto ao desenho, do filme à escultura, Roberte consitui-se como o signo único desta demonologia obsessiva, desta “monomania”: “Roberte, é a *alma demoníaca* que agita o tempo que ainda nos resta. Actua como um alucinogéneo deixando-nos ver o que ficou irremediavelmente para trás e o que ainda nos resta desfrutar se para isso tivermos a vontade e a coragem suficientes. Sem demónios, diz Hermès Trismégiste, a divindade não consegue comunicar-nos a distância infinita entre a permanência pacífica do que não tem nem princípio nem fim e o mundo dramático das nossas paixões temporalmente cronometradas. Roberte é um corpo-língua (para voltar a Deleuze): o teatro das suas contorções eróticas aparece organizado para dizer o que só a imagem consegue exhibir cabalmente, mesmo quando suspende a lógica do discurso num olhar, ou num pousar de mãos enigmático. (...) Roberte é uma *gestalt* puramente ontológica: a verdade passa por ela como um dado imediato da percepção – sem censura, nem ilusão.”⁶⁷

⁶⁷ Pinto, António Cerveira, “Ceci n’est pas un tableau” in *O Independente*, 18 de Janeiro de 1991.

CONCLUSÃO

“Há quinze anos, deixei de escrever. Pinto e é absolutamente vão procurar outra relação entre os meus quadros e os meus romances que não esta: os meus quadros existiam no meu espírito enquanto tais antes que eu tenha vindo a descrevê-los nos meus romances. (...) Eu escrevia, em suma, para cegos que viam lendo-me, enquanto que os que sabiam ler-me não viam o que eu mostro. Agora, e a crítica parisiense notavelmente, não pode esquecer o que eu escrevi, e crê dever reportar-se aos meus livros para compreender os meus quadros.”

Pierre Klossowski¹

Os desenhos executados por Pierre Klossowski não devem ser encarados como “ilustrações” das cenas, quadros ou situações evocadas, descritas, comentadas nos romances. Pintura e escrita foram conduzidas, desde 1954, de forma alternativa, como duas modalidades da representação visando dar forma ao “fantasma” que Klossowski definia como o “facto obsessivo e constrangedor de todos os que procuram criar.” O quadro mental é esse fantasma incómodo que procura exteriorizar-se na escrita de ficção ou na composição plástica. Mas o escritor e o pintor não solicitam o mesmo olho – “o olho que escuta na leitura não é o olho que vê os quadros: o primeiro «entende», está do lado da reflexão, do discurso, da especulação; o segundo do lado da sensação, da vida pulsional do corpo.

¹ Klossowski, Pierre, “La Mutation”, entretien avec Pierre Klossowski, L’Âne, oct.-déc., 1986, n°28.

A óptica de um não é redutível à do outro. O simulacro literário não dá a ver. O enigma da visão interior dá lugar a mal-entendidos, a uma espécie de *complot* do silêncio. E o artista lembra que a «leitura» de um quadro não é a de um livro. A palavra, a escrita explicam uma série de factos que se encadeiam aparentemente. Os meus quadros retomam o facto consumado sem explicação.

O pintor faz apelo à contemplação do amador; o ser da linguagem, imerso no tempo da História, o ser do saber aprender a calar-se, a impor silêncio à sua memória, à sua cultura. Provocação ou via de acesso à verdade inerente, muda das figuras pintadas?”²

Tudo parece opor o simulacro literário e os quadros. A ficção conta, desenvolve; procurando mostrar, ela demonstra, não escapando nem ao constrangimento da lógica temporal, nem ao da significação. O simulacro pictórico opera como um exorcismo: liberta a consciência do constrangimento exercido pelo fantasma e do constrangimento inerente à linguagem, isto é, da censura exercida pela sintaxe e pelas estratégias do discurso. Espectáculo mudo, o silêncio impõe-se face à visibilidade do facto consumado do quadro. As figuras desenhadas não estão obrigadas ao silêncio: elas recusam falar.

Mas seria falso acreditar que a oposição entre o mutismo e a linguagem corresponde a uma oposição definitiva entre simulacro pictórico e literário – “ A obra procede por desdobramentos sucessivos que designam a relação dialéctica estabelecida entre pintura e escrita. Cada desenho é acompanhado por um título que joga com a memória dos romances.

² Wicker, op. cit., pp. 45-46.

(...) A ficção, a cena das «barras paralelas» por exemplo, evoca o texto e, simultaneamente, o revoga: as cenas são, nos romances, cenas mudas – o título tem a função de uma reminiscência. A cena mental original – da qual os dois simulacros procedem – é, na composição plástica, esvaziada de toda a memória, liberta de todas as palavras.”³

Contudo, as composições murais dariam lugar a comentários dispersos nas revistas: entrevistas, cartas, ensaios curtos ou artigos. O comentador Pierre Klossowski, desdobra o pintor, entra na distância da linguagem para esclarecer o trabalho de produção, os trajectos da imagem cénica do teatro mental à cena muda que fazia apelo ao desenvolvimento narrativo, ou inversamente, o quadro que é desejo de “quadro vivo”. A “lição” de comentário procede não por definições mas pela surpresa e pelo retorno que são outras tantas modificações dos mesmos motivos, como se a afirmação anunciasse uma verdade simultaneamente fechada e provisória, escapando à captura. Prática de um questionamento incessante, de uma mobilidade do ponto de vista que abre para um horizonte de questões, o comentário torna-se um exercício do pensamento estético inseparável da pintura. A compilação de *La Ressemblance* constitui um dos exemplos mais belos desta prática do comentário descontínuo. Composta como um díptico: a primeira parte é consagrada à “função do simulacro na linguagem e na escrita”, a segunda, à “função exorcizante do simulacro na comunicação pictórica”. Nesta obra, a pintura oferece-nos a ocasião de um regresso à ficção romanesca.⁴

³ Wicker, op. cit., p. 46.

⁴ Cf. Wicker, op. cit., pp. 47-48.

Quando a pintura expõe simulacros visíveis de corpos surpreendidos, de gestos suspensos, a escrita de ficção relembra as cenas interiores de um teatro mental, que ela tenta descrever, mostrar para lhe emprestar uma história que ela mima e comenta: crendo evocá-las, revoga-as; crendo oferecer-lhes um corpo, o substitui por um corpo figurativo, abstracto, especulativo; crendo comunicar a experiência singular de uma visão interior, ela significa a sua impossibilidade – contudo, a partir desta falta de visão da linguagem, as imagens figuradas revelam as obsessões do homem imaginário, do nosso próximo, de nós mesmos, impotente para dar corpo à imagem desejada, interdita, recalçada.⁵

O estatuto pathofânico da obra de arte e a sua eficácia demoníaca postulam uma relação completa do quadro ao espectador que implica não somente o intelectual mas o emocional. A recepção da obra “no ser inteiro é da ordem da experiência mística; não é verbalizável, senão *a posteriori*. Não saberá cumprir-se pela racionalização. Também o hábito de Pierre Klossowski titular os seus desenhos - que ele indica como um método de reconhecimento, uma classificação – não é talvez a manifestação natural de uma necessidade intelectual, a identificação mantendo a emoção à distância, mas, pelo contrário, uma liturgia invocatória que, fazendo aparecer a imagem à sua pronúncia, deixa à visão todo o poder do não-dito.”⁶

À semelhança da vertente exorcizante da sua obra, também as categorias da ambivalência e da duplicidade se tornam inoportáveis / incompreensíveis nos limites rígidos de uma estrita racionalidade.

⁵ Cf. Wicker, op. cit., p. 48.

⁶ Ritschard, op. cit., p. 29.

Dúplices são as personagens dos romances de Klossowski, dúplices as dos seus quadros. Esta duplicidade é usada como estratégia e permite-lhe “desdobrar-se e triplicar-se” mas também desdobrar e triplicar as personagens. Também o espectador é convidado a partilhar as suas dúvidas. Como Octave, ele não compreende que Roberte submetida ao ultraje das “barras paralelas” no subsolo do Palais Royal possa ser a mesma que a austera tutora de Antoine.⁷

“A duplicidade é uma prática da irresolução. Ela arrasta o leitor e o contemplador para a região da dissemelhança. (...) Ela permite passar de uma substância à outra, jogar uma contra a outra ou colocá-la no lugar da outra. Tornar assim os fantasmas reais ou, inversamente tornar ilusória a realidade, «sofrer na carne a corrupção do espírito» ou, pelo contrário, desafiar o «puro espírito» pelos desvelos da carne.”⁸

Mas, uma vez mais é de uma ficção que se trata, de uma pantomima do pathos. Esta duplicidade deve ser compreendida no sentido etimológico do termo: desdobramentos, reduplicações, duplos como se diz no teatro. Nunca deixamos a cena do imaginário klossowskiano, as suas “construções mentais” e a sua vontade dramática. Contudo, “esta duplicidade não é inteligível pelo entendimento; ela não é apreensível senão pela faculdade sensível, visionária e fantasmática pois o duplo não é o reverso do mesmo, o que poderia ser distinguido dele. O duplo está-lhe intimamente ligado e apresenta-se ao mesmo tempo que ele ou no seu lugar. (...) É «um jogo de ilusões e de máscaras», como diria Klossowski.”⁹

⁷ Cf. Arnaud, op. cit. p. 107.

⁸ Arnaud, op. cit., p. 107.

⁹ Arnaud, op. cit., p. 108.

Uma vez traçada a cartografia do *pathos*, o sujeito em si morre definitivamente e a sensibilidade ocupa o lugar preponderante. A predileção de Klossowski pelo sujeito pulsional, erótico encontra raízes em Sade e Nietzsche – o esboço de uma filosofia klossowskiana não pode ignorá-lo.

De Sade, Klossowski conserva a “emoção voluptuosa” que, na sua impermutabilidade, na sua fantasmática e na violência das suas efracções, é uma das energias mais poderosas do eu individual, pulsional em confronto com o eu social. A experiência das pulsões liberta algo do *fundo comunicável*; “nessa experiência o eu perde-se, ultrapassa os limites; há poderes que o atravessam, que o alteram e ferem, mas abrem-lhe revelações e proporcionam-lhe inefáveis fruições. O que importa na experimentação das forças pulsionais, não é o tal momento em que podemos parar no percurso, na ilusão de agarrar e fixar uma identidade próxima do eu; é o próprio percurso que deixa o eu aberto e peregrino.”¹⁰ Este eu pulsional, inteiro, “homem integral” premonitório do “homem soberano” de Nietzsche, é o que aceita abandonar-se às pulsões, ao seu poder por vezes destrutivo, e afirmá-las em todos os actos da sua existência. Encarnando a energética do *pathos*, a contradição não o atinge nem o perturba.¹¹

Experiência da insurreição contra todas as normas da razão universal, o pensamento em Klossowski deixa de ser um sistema que obedece aos dualismos do bem e do mal, do verdadeiro e do falso, da sanidade e da loucura. A obsessão pelo *fantasma*, pela *revelação*, “faz da cena sacra, muda, erótica – objecto privilegiado do simulacro klossowskiano, - a única que poderia figurar a experiência estética, o segredo do artista, o enigma da obra.

¹⁰ Arnaud, op.cit., p.110.

¹¹ Cf. Arnaud, op.cit., p.112.

A ficção oferece enfim o espelho de todas as leituras possíveis: exegese, teologia, gnose, psicanálise, filosofia... O que se revela nas ficções de Pierre Klossowski, é a “mitomania” do ser interpretativo que procura dar sentido dando forma ao que não a tem: a experiência interior; a experiência do pensamento ou do Outro permanece incomunicável, ela não pode dar lugar senão a um simulacro de comunicação: a obra de arte.”¹²

¹² Wicker, op.cit., p.48.

BIBLIOGRAFIA

A – OBRAS DE PIERRE KLOSSOWSKI*

I – Romances

*La Vocation suspendue**, Paris, Gallimard, 1950.

Roberte, ce soir, Paris, Minuit, 1953.

La Révocation de l'Edit de Nantes, Paris, Minuit, 1959.

Le Souffleur ou le Théâtre de société, Paris, Paris, J.-J. Pauvert, 1960.

*Les Lois de l'hospitalité** (*La Révocation de l'Edit de Nantes, Roberte, ce soir, Le souffleur*), Paris, Gallimard, 1965; edição definitiva, aumentada com um prefácio e um posfácio.

Le Baphomet, Paris, Mercure de France, 1965.

II – Ensaaios

*Sade mon prochain**, Paris, Seuil, nov. éd. , precedida de um prefácio e de um novo texto: *Le Philosophe scélérat*, 1947.

*Le Bain de Diane**, Paris, J.-J. Pauvert, 1956.

Un si funeste désir, Paris, Gallimard, 1963.

*Origines cultuelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines**, Montpellier, Fata Morgana, 1968.

Nietzsche et le cercle vicieux, Paris, Mercure de France, 1969.

La Monnaie vivante, Paris, Eric Losfeld, 1970.

Les Derniers Travaux de Gulliver, Montpellier, Fata Morgana, 1974.

La Ressemblance, Marseille, Ryôan-ji, 1984.

* Os asteriscos designam as obras que serviram de referência a este estudo.

III – Outros textos (Prefácios, artigos, entrevistas)

*Pierre Klossowski – Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art**, La Différence/Centre National des Arts Plastiques, Paris, 1990:

- Entretien avec Alain Arnaud
- Fragments d'une explication (Entretien avec Rémi Zaugg)
- La décadence du Nu
- La description, l'argumentation, le récit
- La Judith de Frédéric Tonerre
- Lettre à Patrick Walderberg
- L'indiscernable
- L'on me demandait naguère pourquoi
- On peut toujours dire que le trait
- Roberte et la Coiffeuse

“Fragments d'une lettre a Michel Butor”*, in *Roberte et Gulliver*, Fata Morgana, s.l., 1987.

“Protase et apodose”*, in *L'Arc* n° 43, 1970.

IV – Traduções

Le veredict, de Franz Kafka, in *Bifur*, nº 5, 1930.

Antigone, de Soren Kierkegaard; *Réflexion du tragique antique dans le tragique moderne*
– *Un essai dans l'aspiration fragmentaire*; ed., Paris, Les Nouvelles Lettres, 1938.

Pages du Journal intime, de Franz Kafka, extraits, Fontaine, mai, 1945.

Journal intime, de Franz Kafka, suivi d' *Esquisse d'une autobiografie*, *Considérations sur le péché*, et *Méditations*, Paris, Grasset, 1945.

Métacritique du purisme de la raison pure, de J. G. Hamann, in *Deucalion*, nº 1 août, 1946.

Les Méditations bibliques, de J. G. Hamann, avec une Etude de Hegel, Paris, Minuit, 1948.

Le Gai Savoir, de Nietzsche, Paris, Club français du livre, 1954; repris in *F. Nietzsche, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1967.

Vies des douze César, de Suétone, Paris, Club français du livre, 1959.

Le Journal, de Paul Klee, Paris, Grasset, 1959.

Tractatus logico-philosophique, suivi de *Investigations philosophiques*, de Wittgenstein, Paris, Gallimard, 1961.

L'Énéide, de Virgile, Paris, Gallimard, 1964.

Correspondance, de Rainer-Maria Rilke e Lou Anréas-Salomé, in le Nouveau commerce, 1967.

Poèmes de la folie, de Holderlin, ed. Gallimard, 1963

Le Procès de Gilles de Rais, textes présentés par Georges Bataille, Paris, Club français du livre, 1959; repris aux ed. Jean-Jacques Pauvert, 1965

*Du sommeil, des songes, de la mort**, de Tertullien, Gallimard, Paris 1999.

VI – Filmografia

La Vocation suspendue, film de Raoul Ruiz, 1976.

L'Hypothèse du tableaux volé, film de Raoul Ruiz, (longa metragem) 1977.

Roberte, film de Pierre Zucca, (longa metragem) 1979.

Pierre Klossowski-Portrait de l'artiste en souffleur, film de Alain Fleischer, (52mm)
1982.

A la galerie, images miroires, film de Pierre Coulibeuf, (8mm) 1988.

Les crayons de couleur, film de Pierre Coulibeuf, (16 mm) 1988.

B – BIBLIOGRAFIA GERAL

AAVV, *Pierre Klossowski*, La différence/Centre National des Arts Plastiques, Paris, 1990.

Arnaud, Alain, *Pierre Klossowski*, Seuil, s. l., 1990.

Buci-Glucksmann, Christine, *La Raison Baroque de Baudelaire à Benjamin*, Éditions Galilée, Paris, 1984.

Deleuze, Gilles, *Diferença e repetição*, tr. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Relógio d'Água, s. l., 2000.

Deleuze, Gilles, *Lógica do Sentido*, tr. Luiz Roberto Salinas Fortes, ed. Perspectiva, S. Paulo, 1998.

Descombes, Vincent, *Le Même et l'autre – Quarant-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris-Cambridge University et Minuit, 1979.

Felman Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Seuil, s. l. 1978.

Fokkema, Douwe W., *Modernismo e pós modernismo*, tr. Abel Baptista, Vega, Lisboa, s.d.

Foucault, Michele, “La Prose d’Actéon”, in *Dits et Écrits, I*, Éditions Gallimard, s. l. 1994.

L’Arc, nº 43, 1970.

Lugan- Dardigna, A.-M., *Klossowski L’homme aux simulacres*, Navarin Éditeur, s.l., 1986.

Nadeau, Maurice, *Le Roman Français depuis la Guerre*, Éditions Le Passeur, s.l. ,s.d.

Oliveira, Emídio Rosa, “Klossowdki ou os mecanismos mentais da visão”, in. *Colóquio-Artes*, nº 47, Lisboa, dezembro, 1980.

Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, Paris, 1995.

Rousset, Jean, *L'intérieur et l'extérieur*, José Corti, Paris, 1976.

Tapie, Victor, *Baroque et Classicisme*, Plon, Paris, 1957.

Tonnet-Lacroix, *La littérature Française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Nathan, s.l., 1993.

Umberto, Ecco, *Obra Aberta*, tr. Giovanni Cutolo, Col. Debates 4, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1968.