

# “O mundo é um bordel e eu sou uma puta”

Carlos Eduardo Schmidt Capela<sup>1</sup>

7

## Resumo:

Pompeia e Herculano, com sua exposição em que se combinam o clássico e o erótico, fornecem o pano de fundo para o ensaio. Este parte da personificação de Goethe traçada por Eckermann e do Goethe da *Viagem à Itália* para, passando por aportes teóricos de Georges Bataille e Fabián Ludueña Romandini, desaguar na discussão de alguns aspectos do *Manuscrito encontrado em Zaragoza*, de Jan Potocki.

**Palavras-chave:** Literatura; Erotismo; Goethe; Eckermann; Jan Potocki.

## Resumen:

Pompeya y Ercolano, con su exposición en que se combinan lo clásico y lo erótico, son el telón de fondo para este ensayo. Éste parte de la personificación de Goethe trazada por Eckermann y del Goethe del *Viaje a Italia* para, pasando por los aportes teóricos de Georges Bataille y Fabián Ludueña Romandini, arribar a la discusión de algunos aspectos del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki.

**Palabras clave:** Literatura; Erotismo; Goethe; Eckermann; Jan Potocki.

---

<sup>1</sup> Professor titular de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina e pesquisador do CNPq. O título do ensaio foi emprestado da “Crônica de um vagabundo”, de Samuel Rawet, originalmente publicada em *Os sete sonhos* (1967), mais tarde incorporada aos *Contos e novelas reunidos*, organização de André Seffrin, 2004, pp. 211-243 (a frase aparece duas vezes, ambas na página 224).

## I – O bordel

Ao rememorar um dos inúmeros diálogos entretidos com Goethe, no caso aquele ocorrido a 11 de março de 1828, uma terça-feira em que o abatimento que o perseguia teimava em se manter presente, Eckermann reescreve a resposta de seu interlocutor à questão que lhe propusera, acerca da existência de meios ou procedimentos capazes de suscitar ou impulsionar o “ânimo produtivo” de que naqueles dias carecia. A princípio evasivo, Goethe teria lhe explicado que a realização de produções da “espécie *mais elevada*”, isto é, “toda descoberta significativa, toda invenção, toda grande ideia” frutífera e alentadora “não está de posse de ninguém e se eleva acima de qualquer poder terreno”. No prosseguimento da suposta conversa, entretanto, após ter assinalado que tais sucessos deveriam ser considerados “dádivas inesperadas do céu, puras criaturas de Deus que o ser humano deve receber e honrar com alegre gratidão”, Goethe, numa surpreendente inflexão, desvia o foco do argumento para o plano do diabólico.

Vale lembrar que naquele momento o autor estava fortemente empenhado na escrita da segunda parte do *Fausto*, e na mesma tarde, um pouco antes, quando confessara que para ele o corpo “tem, pelo menos, a maior *influência*” para o sucesso de uma “produtividade genial”, justificando com isso sua preferência por “um gênio que tenha um corpo conveniente”, lamentara o fato de só poder dedicar ao livro as “primeiras horas do dia”, período em que se sentia “descansado e revigorado pelo sono”, além de livre das “caretas da vida cotidiana”. Seja como for, aquelas “puras criaturas de Deus” são então sintomaticamente descritas como “aparentadas ao demoníaco”.

Quanto a este, continua, “faz dos seres humanos o que bem entende”. Os homens, ademais ingênuos, a “ele se entregam de forma inconsciente, acreditando agir por impulso próprio”. A aparição do infernal é contudo breve, já que na sequência da exposição o “governo superior do mundo”, que faz dos indivíduos seus instrumentos, volta a ser atribuído a um “influxo divino” (ECKERMANN, 2016)<sup>2</sup>. Foro íntimo e volição, longe de constituírem atributos da individualidade, são assim consignados como engodos, quimeras.

2 Cf. Johann Peter Eckermann, *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832* (as passagens, ligeiramente modificadas, estão entre as páginas 632 e 636; os itálicos, aqui e em todas as demais citações, são do original).

Eckermann deixa claro que a personagem de Goethe por ele forjada subordina, de um lado, a esfera das mais nobres ações mundanas a um âmbito superior, a uma sobrenatureza de ordem celestial, ou infernal, que atuando de maneira idêntica manipularia os homens a bem da realização de seus insondáveis desígnios. De outro lado, porém, ao longo das *Conversações* surgem passagens nas quais Goethe postula que a própria organização social, pelo menos na Alemanha em que vivia, incumbia-se de disciplinar e impedir a erupção de iniciativas, mesmo as mais singelas e inocentes. É o que atesta o relato datado de 12 de março de 1828, em que Goethe expressava o modo como, segundo ele, “as coisas” andavam entre os cidadãos germânicos, em particular aqueles que viviam em espaços urbanos. Aludindo a cenas domésticas a que recém assistira, observa que

quando havia neve e os filhos de meus vizinhos queriam experimentar seus trenós na rua, logo apareceu um policial, e eu vi os pobrezinhos fugirem o mais rápido que puderam. Agora, quando o sol os chama para fora... e eles gostariam de brincar..., vejo-os sempre constrangidos, como se não se sentissem seguros e temessem a aproximação de algum representante do poder policial.

E conclui:

Nenhum garoto pode fazer estalar o chicote, ou cantar, ou gritar, que logo aparece a polícia para proibi-lo. Entre nós, tudo é direcionado para a domesticação prematura de nossa querida juventude e para extirpar dela toda a natureza, toda a originalidade e toda a selvageria, de modo que por fim nada mais resta que o filisteu”. (ECKERMANN, 2016, p. 644)<sup>3</sup>

Nesse vínculo, à *la* Rousseau, entre naturalidade, um caráter indômito, avesso ao adestramento, e imaginação artística e intelectual Goethe encontra uma abertura através da qual o homem – esse “ser obscuro (que) não sabe de onde vem nem para onde vai” – poderia tentar escapar de tais forças ou dispositivos, terrenos e extraterrenos, de antemão inflexíveis, que o confinavam. Dado que “os sentidos e

---

3 Os diálogos até aqui citados foram extraídos da “Terceira parte” das *Conversações*, para cuja composição Eckermann contou com “as abundantes notas” dos diários do “sr. Soret de Genebra”. Nesse caso a “personalidade de Goethe” é construída a partir de um “duplo reflexo”, um deles proveniente das memórias e dos escritos do próprio Eckermann e o outro do “pequeno manuscrito” que lhe cedeu o “jovem amigo” (conforme pp. 494-495).

as aspirações do ser humano o dirigem para o exterior”, conhecer o “mundo que o rodeia” e colocá-lo a serviço do cumprimento dos objetivos visados tornava-se uma tarefa indispensável. Fundamental para a realização desse intento seria a valorização dos sentidos, em particular daqueles que percorrem a complexa gama que vai da dor ao prazer. Pois para ele o homem sabe de si mesmo “somente quando goza ou sofre, e também é somente através do sofrimento ou da alegria que ele aprende sobre si, sobre o que deve buscar ou evitar”.

Daí, nesse diálogo situado em 10 de abril de 1829, a importância atribuída a sua viagem à Itália, onde, como anota Eckermann, procurou seguir a máxima de que “devemos conhecer a nós mesmos”. Embora com a ressalva de que “também não conheço a mim mesmo, e Deus me livre de conhecer”, a Itália surge ali como território de excepcionalidade: “o que eu queria dizer é que na Itália (...) fui sensato o bastante para conhecer-me o suficiente e saber que não tinha nenhum talento para as artes plásticas”.

O diagnóstico tardio sobre as razões da pouca destreza em pintura recai sobre sua relação com o material e o carnal, já que, conforme Eckermann faz o próprio Goethe confessar, a ele faltava, quando compunha alguma imagem, “todo o instinto para o corpóreo; tinha certo temor de me deixar penetrar pelos objetos, era antes o mais fraco, o moderado que me atraía”. Pouco adiante, porém, ele não deixa de partir em defesa de suas aptidões artísticas, destacando sua capacidade de captar e reproduzir cenas amplas, panorâmicas. Afirmo que “não era totalmente desprovido de talento, sobretudo para paisagens”, e, ainda referindo-se a seu potencial artístico, lembra-se do que lhe dissera Phillip Hackert, advertindo-o de que caso ficasse trabalhando com ele durante o próximo ano e meio poderia “vir a fazer algo que alegrará a si e aos outros” (ECKERMANN, 2016, p. 349)<sup>4</sup>.

O fragmento acima ressoa em um dos textos compilados em *Viagem à Itália*. No caso aquele escrito em Caserta, a 15 de março de 1787. Ali a frase dita por Hackert aparece, nua e crua, transcrita por Goethe: “O senhor possui habilidade, mas não consegue fazer coisa alguma. Fique comigo dezoito meses e produzirá coisas que darão alegria ao senhor e a outros também”. Ao que Goethe complementa,

---

4 Tradução ligeiramente modificada.

primeiro retoricamente, assumindo o papel de um preceptor que, no final, mostra-se tão ansioso como qualquer aprendiz alertado quanto ao valor da constância: “Não é esse um texto sobre o qual se deveria fazer uma pregação eterna a todos os diletantes? Que frutos me trará é o que vamos ver” (GOETHE, 1999, p. 246)<sup>5</sup>.

Os arredores do Vesúvio constituem um dos lugares nos quais Goethe revela-se particularmente preocupado com e aplicado em seu aprendizado, enquanto cientista e artista, sobre o mundo e sobre si mesmo, ou, ainda, sobre o mundo que projeta a partir do que intui saber de si mesmo. É digno de nota que, no mesmo texto escrito em Caserta, ele tenha relacionado ao nome de Hackert o de Johann Georg Sulzer. Isso ao indicar que aquele, nas “aulas práticas” que dava “às princesas” da casa dos Bourbon, tomava “como base o dicionário de Sulzer, escolhendo um ou outro verbete, segundo sua vontade e convicção”. E dá conta de sua mudança de perspectiva com respeito ao modo como antes considerara os pressupostos teóricos que fundamentavam a concepção do filósofo suíço com respeito ao significado e à natureza das belas-arts. Ou seja, mesmo de maneira enviesada ele alude ao processo de aprendizagem pelo qual então passava:

Não pude deixar de aprovar tal prática e de rir de mim mesmo. Que diferença há entre um homem que deseja edificar-se de dentro para fora e outro que pretende atuar sobre o mundo e instruí-lo para uso doméstico! Sempre detestei a teoria de Sulzer em virtude de sua equivocada premissa básica, e pude ver agora que essa obra contém muito mais do que as pessoas necessitam.

E finaliza, propondo uma falsa questão que mesmo assim lança uma singela luz sobre sua relação com a mundanidade:

Os muitos conhecimentos que são ali transmitidos, a maneira de pensar com que se contentou um homem tão valioso quanto Sulzer - não seriam eles suficientes para o saber mundano? (GOETHE, 1999, pp. 246-247)

---

5 Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Viagem à Itália* (1786-1788).

## Segundo Mario Spezzapria, na teoria da arte de Sulzer

a distinção entre conhecer (*erkennen*) e sentir (*empfinden*) tinha um papel essencial na elaboração da assim dita estética “do efeito“ (*Wirkungsästhetik*), na qual era conferida ampla ênfase às potencialidades pedagógico-morais das obras de arte, a partir do estudo dos efeitos (as sensações prazerosas) que elas podiam suscitar nos espectadores. Este fato motivava a importância de chegar a uma maior consciência dos mecanismos e dos funcionamentos das *Empfindungen*, o mar de sensações presentes na profundidade do *fundus animae* (*Baumgarten*) que, embora indistintas e confusas, tinham a especial qualidade de ser extraordinariamente poderosas, incisivas em mover o homem para a ação. Segundo Sulzer, moral e estética têm ambas uma origem fisiológica: os homens sentem prazer para o que é belo e bom, são atraídos por estas sensações prazerosas e tendem a replicá-las, ao passo que sentem aversão ao feio e ao mal. (SPEZZAPRIA, 2016, p. 140)<sup>6</sup>

O ativismo animista postulado por Goethe reverbera aportes teóricos de Solzer, e, através deles, de Christian Wolff e Alexander Gottlieb Baumgarten. A articulação entre a boa moral e a beleza estética, que emergindo das sensações se irradia pelo corpo, e o condiciona, talvez ajude a entender possíveis razões pelas quais Goethe, já na sua primeira aproximação a Nápoles, apesar de ter reservado uma rápida pincelada sobre a conformação diabólica da paisagem que em certo momento divisa<sup>7</sup>, tenha reservado, ao se referir a suas visitas a Pompeia, descrições sobretudo amenas e moderadas<sup>8</sup>. A mesma situação se repete

6 Cf. Mario Spezzapria, “Entre a psicologia experimental e a estética: Sulzer, Herder e Moritz”.

7 “O caminho pelos arredores e jardins mais afastados da cidade apontava já para algo plutônico. Como não chovia havia muito tempo, as folhas sempre verdes estavam recobertas de uma poeira espessa de cor cinza, assim como todos os telhados, cornijas e o que mais possuísse uma superfície apresentavam também uma coloração cinza, de modo que apenas o azul magnífico do céu e a poderosa luz do sol atestavam que caminhávamos entre os vivos”. GOETHE, 1999, p. 239 (em “Nápoles, 6 de março de 1787”).

8 “Os cômodos, passagens e galerias, ... adornados com pinturas as mais alegres, as paredes ostentando superfícies uniformes; no meio, uma pintura rica em detalhes – hoje, em geral, descascada; nos cantos e extremidades, arabescos leves e de bom gosto formando delicadas figuras de crianças e ninfas, noutra parte exibindo animais selvagens e domesticados projetando-se de imponentes grinaldas de flores”. GOETHE, 1999, pp. 236-237 (em “Nápoles, domingo, 11 de março de 1787”). Ou: “No domingo, estivemos em Pompéia. Muita desgraça já aconteceu no mundo, mas poucas capazes de causar tanta alegria à posteridade. Não saberia dizer com facilidade o que existe de mais interessante do que Pompéia. As casas são pequenas e apertadas, mas todas elas com pinturas as mais graciosas em seus interiores. A porta da cidade é notável, com os túmulos logo ali. O túmulo de uma sacerdotisa em forma de banco semicircular com

com relação a Herculano e ao Museu Herculano, de Portici, onde estavam expostas as diversas peças retiradas das ruínas daquelas duas cidades. Inclusive as eróticas, mais tarde transferidas ao Museu Real Bourbon, que por sua vez daria origem ao atual Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, onde são ainda mantidas no célebre “Gabinetto segreto”, criado em 1819, em que foram confinadas<sup>9</sup>.

A inexistência de qualquer menção a tal coleção, que começou a ser formada em meados do século XVIII, salta aos olhos. O “corpo conveniente do gênio” parece desta forma complementar a falta de inclinação para o corpóreo, potencializando seja o temor de se deixar penetrar pelos objetos, seja a atração pelo fraco e pelo comedido, seja a repulsa ao disforme, informe ou exagerado, em suma, ao incontido, tudo em nome da boa moral que deve reinar no mundo exterior. Isto é, em abono do equilíbrio, da sobriedade e da contenção. No Museu Herculano quem sabe Goethe poderia ter visto, ou quem sabe possa ter visto, obras e peças como estas<sup>10</sup>:

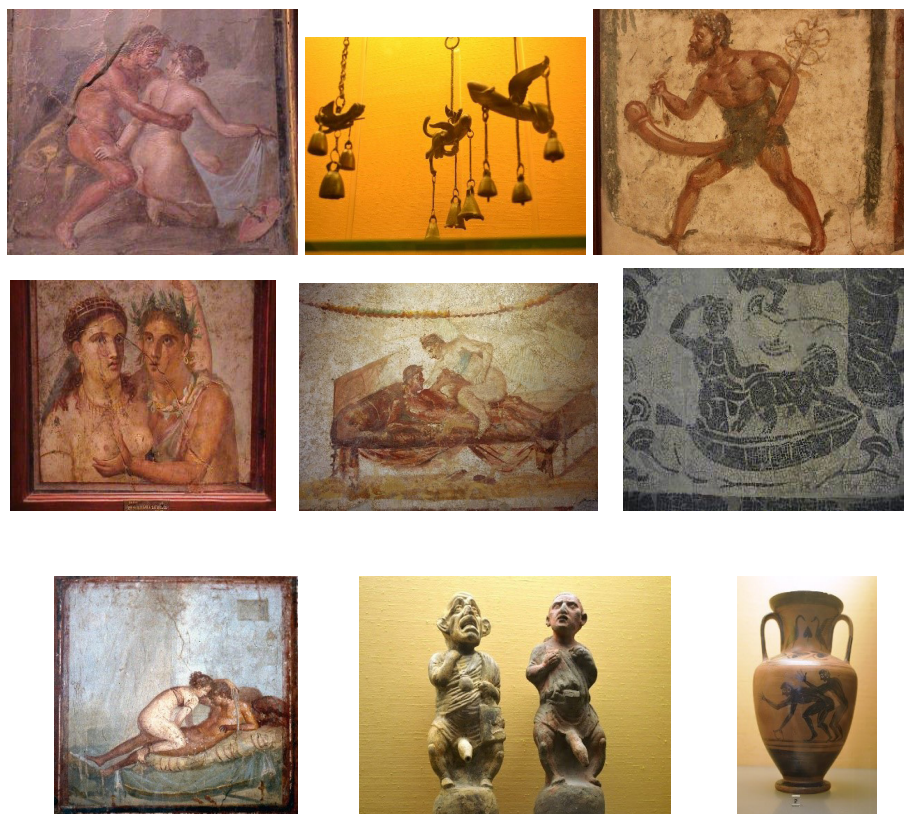
---

um encosto de pedra e, neste, a inscrição gravada em letras grandes. Por sobre o encosto do banco vê-se o mar e o sol poente. Um lugar magnífico, digno de belos pensamentos”. GOETHE, 1999, p. 243 (em “Nápoles, 13 de março de 1787”). A despeito disso, porém, ele reconhece que a cidade o transtornara, fazendo com que desse menos atenção a si mesmo. Daí colocá-la como um marco divisor com relação a sua vida pregressa: “Nápoles é um paraíso, todos vivem numa espécie de esquecimento embriagado de si próprios. Assim é comigo também, que mal me reconheço; pareço a mim mesmo uma pessoa totalmente diferente. Ontem, pensei comigo: “Ou você era louco antes, ou tornou-se agora”.” GOETHE, 1999, p. 247 (em “Caserta, 16 de março de 1787”).

9 Após lamentar “que as escavações (em Herculano) não tenham sido executadas de forma planejada e por mineiros alemães, pois com certeza várias peças nobres da Antiguidade foram arruinadas por um trabalho negligente e depredatório”, de sua presença no museu Goethe destaca, de tudo o que pôde ver, “por exemplo, um cântaro de magnífica confecção, com uma borda superior da maior elegância, a qual, examinada mais de perto, eleva-se de dois lados formando semicírculos, de modo que se pode tomá-los como uma alça e carregar o vaso com total comodidade. As lamparinas apresentam-se adornadas de máscaras e arabescos de acordo com o número de pavios que possuem, cada chama iluminando, assim, uma verdadeira obra de arte. Suportes de bronze altos e esbeltos sustentam as lamparinas; aquelas que devem ser penduradas, por sua vez, apresentam-se adornadas de engenhosas figuras pendentes, as quais, tão logo se põem a oscilar e balançar, chegam mesmo a superar a intenção primordial de agradar e deleitar”. GOETHE, 1999, pp. 252-253 (em “Nápoles, 18 de março de 1787”). É tentador indagar se “as engenhosas figuras pendentes” que Goethe teria visto não seriam similares àquelas que figuram na imagem central da primeira linha das ilustrações adiante reproduzidas.

10 Reproduções de obras do acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles são facilmente encontradas na *internet*. Retirei-as dos seguintes *sites* ou *blogs*, consultados todos no dia 30 de abril de 2018:

[www.museoarcheologiconapoli.it/en/room-and-sections-of-the-exhibition/3490-2/;](http://www.museoarcheologiconapoli.it/en/room-and-sections-of-the-exhibition/3490-2/)



Reviravoltas são contudo abundantes em Goethe, inclusive nas conversas recriadas por Eckermann. Passado pouco mais de um ano daquela menção a sua estadia italiana, num domingo, 21 de março de 1830, quando comenta sobre a iminente, e trágica, viagem que seu filho empreenderia à península, tomando como base sua própria experiência reivindica a necessidade de os viajantes não se deixarem contaminar por influxos estranhos ao ambiente de que provêm, e a que correspondem. A viagem, então, embora existente, não lhe parece ter nele produzido efeito algum, salvo a prática da contenção:

Normalmente retornamos como partimos... e precisamos mesmo nos guardar de retornar com ideias que não são adequadas à nossa situação. Eu, por exemplo, trouxe da Itália a ideia das belas escadarias e com isso, obviamente, estraguei a minha casa, pois por causa delas todos os cômodos ficaram menores do que deveriam ser. O principal é aprender a se controlar. Se eu me tivesse

[http://mapio.net/pic/p-130025044/;](http://mapio.net/pic/p-130025044/)

[http://johncristiani.blogspot.com.br/2014/05/pompeii-city-destroyed-by-eruption-of.html;](http://johncristiani.blogspot.com.br/2014/05/pompeii-city-destroyed-by-eruption-of.html)

[https://it.wikipedia.org/wiki/Catalogo\\_degli\\_affreschi\\_del\\_Gabinetto\\_Segreto.](https://it.wikipedia.org/wiki/Catalogo_degli_affreschi_del_Gabinetto_Segreto)



deixado agir descontroladamente, teria arruinado a mim mesmo e tudo ao meu redor. (GOETHE, 1999)

As casas apertadas de Nápoles se repetem nos aposentos reduzidos por conta de uma ideia exótica. Mas o sintoma é de pronto afastado, pois sem nenhum motivo aparente a conversa bruscamente recai na “influência mútua entre corpo e espírito”. Goethe então afirma acreditar no “poder da mente sobre a preservação do corpo”. E advoga: “O espírito não deve ceder ao corpo!”. Dada a sua sublimidade, a poesia, porém, é colocada como exceção à regra geral, pois nela “algumas coisas não podem ser forçadas, e precisamos esperar o momento propício, o que não se pode alcançar por meio da vontade do espírito”. Nesse instante ele menciona um dos mais perturbadores episódios do *Fausto*, no qual então trabalhava, precisamente um daqueles cuja composição ele iniciara na Itália: “Noite de Valpúrgis”. Sobre ele comenta: “Por isso, agora, estou me dando um tempo com a “Noite de Valpúrgis”, para que tudo saia com a força e a graça necessárias. Progredi bastante...” (ECKERMANN, 2016, p. 392).

Com a sua costumeira argúcia, Mario Praz identifica neste mesmo episódio uma torção que faz que de “motivos que deveriam gerar aversão” nasça “um novo sentido de beleza traiçoeira e contaminada, um novo calafrio” (PRAZ, 1996, p. 44)<sup>11</sup>. E destaca, nele, uma passagem na qual a feição de uma moça que a Fausto parecera bela, embora pálida, e que lhe lembrava Margarida/Gretchen, é identificada, por Mefistófeles, à face da Medusa. Afeito a tal expediente, ele indica, com isso, o proveito que também súcubos e empusas tiram dos encantos dos corpos femininos para atrair os incautos:

FAUSTO

Mefisto, ao longe e a sós,  
Não vês uma formosa e pálida donzela?  
De pés atados é o andar dela.  
Confesso-o, julgo-a parecida  
Com minha boa Margarida.

MEFISTÓFELES

Deixa isso em paz! essa visão faz mal!  
Miragem é, sem vida; um ídolo fatal.  
Causa, encontrá-la, mágoa e dano,

---

<sup>11</sup> Cf. Mario Praz, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*.

O teso olhar, que gela o sangue humano,  
Faz com que a gente a pedra se reduza;  
A história sabes da Medusa.

FAUSTO

Deveras de uma morta é o olhar aberto,  
Que mão alguma lhe cerrou com amor;  
É o seio que me foi por Margarida oferto,  
É o doce corpo do qual tive a flor.

MEFISTÓFELES

Ingênuo toleirão! é mágica, mais nada!  
Cada um vê nela a sua bem-amada.

FAUSTO

Quanta delícia! que penar!  
Fugir não posso àquele olhar.  
Como há de ornar aquele colo esguio  
Um único purpúreo fio,  
Fino qual lâmina de faca!

MEFISTÓFELES

Vejo-o também, pois se destaca.  
Leva a cabeça sob o braço, à escolha;  
Perseu o sabe, decepou-lha.  
(GOETHE, 1981, pp. 186-187)<sup>12</sup>

Quanto às *Conversações*, são vários os momentos em que comparecem indicações, às vezes bastante sutis, de ameaças trazidas por movimentos de deriva através dos quais a aventura italiana de Goethe ganha contornos insólitos, em certa medida fantásticos. Isso na medida em que o “impulso próprio” buscado pelo escritor, o conhecer-se, o voltar-se ao mundo exterior para assim dar-se a conhecer, surgem tensionados e ameaçados por modalidades de desvios ou enganos. É o que se verifica, por exemplo, no relato datado de 08 de abril de 1829, quando a voz goethiana, após a menção a uma carta enviada pelo rei da Baviera, que lhe contava ter adquirido, em Roma, a “*Villa di Malta*”, ao mostrar num mapa a localização da propriedade indica a Eckermann a estrada que, vinda desde a Alemanha, culmina na “Porta del Popolo”. Em seguida acrescenta, antes de chegar a uma conclusão paradoxal:

foi em uma dessas primeiras ruas que dão para a porta que eu morei, em uma casa de esquina. Hoje em dia se mostra outro edifício em Roma como aquele em que eu teria morado, mas não é o correto. Não faz mal; essas coisas no fundo são indiferentes, e devemos deixar que a tradição siga seu rumo. (ECKERMANN, 2016, p. 342)<sup>13</sup>

12 Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*.

13 A narração de Eckermann é relativa a 8 de abril de 1829.

Já naquela conversa de 10 de abril de 1829, portanto dois dias depois desta última, de novo diante de um mapa de Roma, Goethe mostra a Eckermann a localização do Jardim Farnese. Este então lhe indaga: “Não foi aqui (...) que o senhor escreveu a cena das bruxas do *Fausto*? / “Não – ele respondeu –, foi no Jardim Borghese” (ECKERMANN, 2016, p. 350).

No lugar de “cenas das bruxas” leia-se: “Noite de Valpúrgis”.

## II – e...

17

Lily Litvak inicia seu ensaio acerca das visões de viajantes espanhóis do século XIX sobre paisagens do Oriente Médio ressaltando que o “descobrimento arqueológico de Pompeia (1748) e Herculano (1738) proporcionou o gosto pelas ruínas durante o século XVIII.” Após acrescentar que tais “acontecimentos foram o ponto de partida para a reconsideração arqueológica da Antiguidade Clássica”, a autora desvia a atenção para o fato de que naquela mesma época trabalhos de artistas, como Giovanni Battista Piranesi – em especial seus *Carceri d’invenzione*, gravuras nas quais figuram prisões imaginárias caóticas e sufocantes, com escadarias absurdas que não raro terminam em paredes cerradas –, teriam aberto “a porta para um mundo labiríntico”, ambivalente, nos quais elementos da tradição clássica foram incorporados a ambientes lúgubres (LITVAK, 2016, p. 37)<sup>14</sup>. Tais imagens, deste modo, atuariam para subverter o ideal convencional da beleza clássica pensada em termos de equilíbrio e harmonia, introduzindo, de quebra, rupturas na ordem temporal, garantidas pela presença concomitante de elementos arquitetônicos híbridos, emprestados de culturas e épocas distintas.

Mas contaminações que conspurcavam as linhas retas e límpidas da serenidade e da continência pressupostas, a partir das quais as artes da Antiguidade tendiam a ser apreciadas, resultavam não apenas do trabalho de artistas contemporâneos da redescoberta de Pompeia e Herculano, como Piranesi, ou, para citar outro pintor dele contemporâneo, Johann Heinrich Füssli, cujas telas exibem uma envolvente sensualidade macabra. Elas emergiam também do interior

---

14 Cf. Lily Litvak, “*Ubi sunt?* As ruínas do Oriente Médio nas crônicas dos viajantes espanhóis do século XIX”.

dos escombros das duas cidades, a efusão dionisiaca de seus afrescos, esculturas, cerâmicas e objetos diversos facultando imaginar, nas palavras de Georges Bataille acerca dos ritos libertinos ancestrais, “la brillantez que alcanzaron las refinadas ceremonias del siglo I de nuestra era”. Para Bataille a força do dionisismo, embora atenuada pela prudência, por uma certa contenção dos antigos diante do excessivo primitivo, “fue tal que hubiera podido ser considerado como el peligroso rival del cristianismo”. Daí a reação deste último, que na Itália de uma época por ele não especificada teria considerado o culto de Dionísio uma “importación oriental” (BATAILLE, 2002, pp. 93-94). Ou seja, uma típica manifestação de seres volúveis, voluptuosos e infieis, ela e eles alheios ao espaço europeu.

18

O fato de a vida humana responder ao desejo erótico tomando-o como um fim em si mesmo, como fazer prazeroso e não como um meio para se chegar a algum fim específico, permite a Bataille identificar, no erotismo, um aspecto “diabólico”, desdobrado do íntimo vínculo entre *Eros* e *Thanatos*. Na medida que o diabo figura nossa própria loucura – algo intuído por Goethe por ocasião de sua excursão a Pompeia, onde, como visto, experimenta um singelo devir-louco –, em torno da concupiscência teria começado a se instituir “un universo demente, cuya profundidad, mucho más allá de sus formas etéreas, es infernal” (BATAILLE, 1992, p. 87).

Para cercear essa emergência o cristianismo associou satanismo e lubricidade, projetando sobre aqueles que faziam parte do universo infernal a mesma “maldición de que Satán fue víctima”. Resulta o compartilhamento da condenação divina, que “arrastró a los fieles a la desgracia que le afectava” (BATAILLE, 1992, p. 100), processo que culmina na Inquisição. Tido como manifestação pecaminosa, o erotismo é assim confiado à lógica da repressão, da mais cruel castração.

Tal como exposto com mais vagar em *O erotismo*, o esforço cristão de contenção da luxúria visava a interromper o jogo do sagrado primitivo e pagão, que oscilava entre os extremos da transgressão e do interdito. Daí a fundamentação do sacrifício ter sido plantada sobre faltas, violações de regras inflexíveis. Deste modo, se o “conjunto da esfera sagrada se compunha do puro e do impuro”, a doutrina cristã implicou num rechaço da impureza, e, junto com ela, da “culpabilidade, sem a qual o sagrado não é concebível, já que só a violação do interdito lhe dá acesso” (BATAILLE, 2013, pp. 145-146).

O sistema no qual os polos do interdito e da transgressão respondiam um ao outro, base do sagrado da antiguidade pagã, é assim quebrado<sup>15</sup>. Com a expulsão do demônio o caráter transgressivo que lhe era próprio torna-se mero símbolo de sua queda. Tíhoso como é, no entanto, ele logra conservar, do mundo sagrado a que pertencera, sua natureza sobrenatural. Daí os suplícios impostos a seus seguidores nada terem de sacrificial, constituindo, ao contrário, expiação das culpas, então manifestas, já que a usurpação, pelos criadores do divino, de todo o bem existente no mundo profano faz que o mal seja considerado consequência de intervenções diabólicas.

A transgressão sagrada inerente a Satã desanda com isso em mera profanação, já que o

interdito, no mundo cristão, se tornou absoluto. A transgressão teria revelado o que o cristianismo velou: que o sagrado e o interdito se confundem, que o acesso ao sagrado é dado na violência de uma infração. Como disse, o cristianismo postulou, no plano religioso, esse paradoxo: *o acesso ao sagrado é o Mal*; ao mesmo tempo, *o Mal é profano*. Mas o fato de estar no Mal (já que o mundo profano escapa às restrições do sagrado) foi não apenas a condenação, mas também a recompensa do culpado. O excessivo gozo do licencioso correspondeu ao horror do fiel. (BATAILLE, 2013, pp. 150-151)

Além de conectada ao mal, a volúpia será ainda vinculada à profanação. Daí que o próprio sucesso do ideário cristão, e sua disseminação ocidente afora, fornece as condições suficientes para a criação da *imagem* do erotismo moderno, entendido enquanto abolição ou traspassamento de limites rígidos. Resulta desse processo a multiplicação, inclusive no campo das artes, de objetos de desejo, que, como assinala Bataille, diferem do erotismo mas lhe abrem passagem, possibilitando o risco de se lançar para fora de si. Com a encenação

---

15 Segundo Bataille (2013, pp. 91-92), o “*sagrado* designa ao mesmo tempo os dois contrários. De uma maneira fundamental, é *sagrado* o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem apenas o poder de nos dar – no plano da religião – um sentimento de pavor e de tremor. Esse sentimento se transforma, no limite, em devoção: torna-se adoração. Os deuses, que encarnam o *sagrado*, fazem tremer aqueles que os veneram, mas eles os veneram. Os homens são submetidos ao mesmo tempo a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração que impõe o respeito fascinado. O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão”.

da voluptuosidade o jogo erótico tem lugar, figurando como um dos extremos do possível, como arte e modalidade artística. Nestas a atração maligna exercida pela transgressão do proibido, mesmo confinada ao âmbito da profanação, à liberdade de profanar, seduz, e dissemina seu encanto, enfeitando.

Partindo de um paradigma distinto, Fabián Ludueña Romandini constata, em sua arqueologia espectral, a presença recorrente de figuras demoníacas na tradição da filosofia ocidental. Sua investigação atenta para o desdobramento de uma relação triádica entre morte, sonho e demônio, que conformaria o espaço de atuação dos espectros, entidades metafísicas exiladas da ontologia porquanto tão somente pensáveis ou imagináveis. Mas fundamentalmente políticas, já que para ele a ficção, essa onírica modalidade de pensamento, “constitui a *arché* de toda religião pagã” (ROMANDINI, 2016, p. 21)<sup>16</sup>. O espectro, por isso, constitui literalmente o demônio que o pensamento hegemônico da modernidade, com seu matiz tele-teo-lógico, teve que conjurar para se instituir.

Na medida que constituem vultos associados ao destino, os demônios, tal como observado pelo Goethe de Eckermann, possuem o dom de controlar os homens, e de deles se servir. Ou, nos termos de Ludueña, são eles “entidades exteriores que determinam a agência humana por influência, ou inclusive tomando posseção do corpo” (ROMANDINI, 2016, p. 47), de modo que em função de sua atuação princípios como aqueles que postulam a unidade ou a autodeterminação dos seres transformam-se, eles sim, em fantasias, dado que também produzidos a partir de uma interferência externa, de um malefício que desestabiliza ou perfura a zona de volição que cada homem imagina como integralmente sua.

Segundo o autor, contudo, isso não priva o homem de sua vontade, mas esta torna-se menos uma escolha pontual e pessoal do que uma confluência de forças ou posições múltiplas. Daí que, para responder a essa situação,

os homens buscarão, por meio de rituais apropriados, dominar a influência demoníaca. Desta perspectiva, aquilo que chamamos “caráter” situa-se em um ponto que

---

16 Cf. Fabián Ludueña Romandini, *Principios de espectralogía* (La comunidad de los espectros II).

desarticula por completo as noções de “interioridade” ou exterioridade para situar-se em um espaço intermediário, não-humano mas tampouco próprio da *physis*, onde uma força demoníaca se intersecta com uma vontade humana. Nesse ponto, a possibilidade do equilíbrio para o homem reside em governar o plano de consistência, nem interior, nem exterior, onde tem lugar a tensão de sua individualidade. Corolário: um caráter não é senão o ponto pelo qual, contingentemente, passam várias retas que veiculam potências cósmicas que atuam em um espaço deslocalizado a que denominamos *Homo*. Nesse contexto, algo assim como a noção jurídico-metafísica de “foro interno”, tão importante para a constituição do poder estatal moderno, careceria por completo de sentido. (ROMANDINI, 2016, pp. 47-48)

Uma vez que *Eros*, em conformidade com uma tradição que remonta a Platão, é identificado a um demônio, mesmo os sentimentos e as sensações físicas, contrariamente ao que Goethe desejava, na esteira de Sulzer, configuram-se como mais impróprias que propriamente humanas. O fora-de-si propiciado pelos demônios, inclusive os eróticos, introduz na vida um domínio no qual as fronteiras entre sujeito e objeto, ou subjetividade e objetividade, acabam por se confundir. O destino dos homens, portanto, escapa ao controle, seja individual ou coletivo, já que constitui uma esfera em que desígnios de naturezas e procedências diversas atuam em conjunto e simultâneos. Aceitar a presença e a influência dos demônios implica portanto em reintroduzir no mundo sua impureza primária, o caráter híbrido que lhe é característico, derivado da associação instável e dinâmica entre os homens e os demônios que os cercam.

Mensageiros entre o celestial e o terreno, os demônios, por fim, fazem uso de uma linguagem que fica a meio caminho entre aquela cujo corte é divino e essa de ordem mundana. Em função do caráter obscuro dessa linguagem híbrida, o governo dos homens, inclusive sobre si, dependerá da habilidade de ler e interpretar tudo aquilo que o demoníaco nos transmite, nos diz e nos faz dizer.

### III – nós, as putas

Contemporâneo de Goethe, com quem teria inclusive se encontrado, em 1785, na cidade de Karlsbad (DEBOWSKI, 2015,

p. 291)<sup>17</sup>, o conde Jan Potocki foi, além de agente político a serviço de distintas coroas e homem de ciência, um típico viajante ilustrado europeu dos séculos XVIII e XIX, ávido por apreender culturas diversas e adentrar territórios até então pouco explorados pelos ocidentais. Daí os pesquisadores que se debruçaram sobre seus escritos qualificaram-no como etnólogo, arqueólogo, linguista, geógrafo e historiador, entre outros atributos, índice de que o leque de seus interesses cobria várias porções do campo que mais tarde seria nomeado “humanidades”<sup>18</sup>.

A despeito da importância e do valor documental de seus estudos e ensaios, o nome de Potocki ainda repercute na atualidade sobretudo graças a um fascinante texto literário por ele firmado<sup>19</sup>. Trata-se do *Manuscrito encontrado em Zaragoza*, originalmente escrito em francês, uma extensa narrativa cujo processo de publicação exala um penetrante fragor romanesco. Pois embora desde 1804 tenham sido lançados volumes contendo alguns dos relatos nele presentes, partes substanciais e manuscritas do *Manuscrito* só foram encontradas na virada do século XX ao século XXI, de maneira que o livro foi tido como finalmente completo apenas depois de tais achados. Ou seja, a despeito de escrito há mais de dois séculos, é paradoxalmente um livro recente, dotado de uma atualidade especial, senão espectral. Consonante com a errância da produção desse romance que encadeia e entremeia histórias em si mesmas moventes, dele foi então publicado não uma, mas duas versões (ditas de 1804 e de 1810), cada uma delas organizadas com base em sequências narrativas distintas, embora em diálogo, que atestam o processo complexo da escrita do livro, levada a efeito ao longo de pelo menos 20 anos<sup>20</sup>.

---

17 Cf. Marek Debowski, “Les voyages dans le monde réel et imaginaire de Jan Potocki”.

18 Em sua volumosa bibliografia destacam-se títulos como *Voyage en Turquie et en Égypte fait en anée 1784* (1788); *Voyage en Hollande fait pendant la Révolution de 1787* (1789); *Essai sur l’histoire universelle et Recherches sur celle de la Sarmatie* (1789); *Voyage dans l’empire du Maroc* (1792); *Chroniques, mémoires et recherches pour servir à l’histoire de tous les peuples slaves* (1793); *Voyage dans quelques parties de la Basse-Saxe* (1795); *Fragments historiques et géographiques sur la Scythie, la Sarmatie et les Slaves* (1796); *Histoire primitive des peuples de la Russie* (1802); *Dynasties du second livre de Manethon* (1805); *Chronologie des hebreux* (1805); *Système asiatique* (1806); *Principes de chronologie pour les temps antérieurs aux Olympiades* (1810).

19 Ele ainda escreveu e publicou algumas peças de teatro, transitando entre a comédia, a opereta cômica, o provérbio e a “parade”, gênero ligeiro com que os nobres se entretinham durante suas tertúlias. Sobre a dramaturgia de Potocki, ver, além do texto de Marek Debowski acima citado, o ensaio de Dominique Triaire, “Le théâtre de Jean Potocki”, 1999, pp. 155-178.

20 Um breve apanhado das vicissitudes do romance, até sua publicação em dois volumes,



Antes do lançamento destas variantes, produto das pesquisas e do trabalho editorial de François Rousset e Dominique Triaire, o *Manuscrito* tornou-se popular principalmente em virtude do sucesso da edição parcial organizada e prefaciada por Roger Caillois, lançada em 1958, composta por 14 das 61 jornadas da versão de 1810. Essa edição, a única aqui considerada, reúne o decâmeron com os dez primeiros relatos centrados da vida de Afonso van Horden, além de episódios provenientes de outros decâmerons, em especial de *Avadoro, histoire espagnole*. Caillois privilegiou uma parcela do livro em que proliferam situações em que o erótico, entremeando-se com o diabólico, o religioso, o místico, o mítico e o histórico, põe à prova determinações e alvitre pessoais de diversas das personagens nele enredados, bem como de instituições, por exemplo militares, mas sobretudo religiosas. A localização de boa parte das peripécias desenvolvidas no livro em ambiente latino, com destaque para a Espanha de Aragão e dos Bourbon, permite a Potocki contrapor e tensionar fronteiras estabelecidas entre as três grandes religiões do livro, ou seja, o judaísmo, o catolicismo e o islamismo, tendo como pano de fundo as ações desviantes, e sedutoras, do diabólico.

A palavra, ali, faz a ligação entre essas diferentes esferas. Ela assume o papel de mediação, atuando como um *daímon* cuja intervenção dá vazão a forças e estímulos que afetam e permeiam as percepções humanas, cobrando o preço de borrar o limiar entre concretude e diafanidade, tornado tênue e devassável. Desde a sua abertura o *Manuscrito* propõe uma imensa cena, ou melhor, uma intrigante e provocativa orgia sensorial, cujo impulso primeiro advém da leitura. Como exposto na “Advertência” que antecede o texto, o que nos é dado a ler é uma suposta tradução, ao francês, de um manuscrito originalmente escrito em espanhol, por um capitão da armada hispânica, feita a pedido de um oficial das tropas francesas que por acaso topara com o volume durante o cerco a Zaragoza, e que é o responsável por sua transcrição (POTOCKI, 1996, pp. 27-28)<sup>21</sup>. Emblema do livro, o trânsito entre diferentes dimensões e temporalidades aí prefigurado modula o tom e o ritmo de toda a narrativa, composta por várias histórias pontuais que vão se emaranhando uma com as outras.

---

pode ser encontrado no ensaio de Luc Fraisse, “A propos d’une biographie de Jean Potocki”, 2004/2005, pp. 1021-1029.

21 Cf. Jan Potocki, *Manuscrito encontrado em Zaragoza*.

Um resumo dessa excêntrica combinatória intermediada pela palavra é fornecido por Dom Pedro de Ucena, a personagem do judeu cabalista cujo nome real é Rabi Sadok Ben Mamoun. Ao contar sua história a Afonso van Worden e ao monge ermitão que os acolhe, isso logo depois de terem sido visitados por ninguém menos que o lendário Judeu Errante, a enumeração dos tantos textos místicos e religiosos que desde jovem estudara culmina numa explanação sobre o poder extraordinário da linguagem, cuja decifração surge como condição para o acesso à plenitude do conhecimento:

Sabéis que Adonai creó el mundo con la palabra, y después él mismo se hizo palabra. La palabra golpea el aire y el espíritu, y obra sobre los sentidos y sobre el alma. Aunque profanos, podéis fácilmente deducir que la palabra debe ser el verdadero intermediario entre la materia y las inteligencias de todos los órdenes. (POTOCKI, 1996, p. 136)

É tentador considerar os acontecimentos que levaram à recomposição das duas versões do *Manuscrito* como mais um elo, no caso quiçá menos diabólico que contingencial, do encadeamento descortinado pelo recurso à fábula do livro perdido, e feito em pedaços, a partir da qual Jacques Rancière (2009, pp. 98-99) desenvolve instigantes reflexões. Partindo da *Vida de Fíbel*, de Jean-Paul, passando pelo *Dom Quixote*, que serve de modelo àquele, e pelo *Amadís de Gaula*, que é matriz do segundo, a incursão genealógica de Rancière estende a sequência até uma forte tradição narrativa situada na Antiguidade, que compreende textos como a *Novela de Troia*, a *Novela de Tebas* e a *Novela de Alexandre*<sup>22</sup>.

A partir dessa perspectiva é possível depreender que a inserção do romance nessa série, que se prolonga, quando menos, até os primeiros séculos da era cristã, constitui mais que um acaso gerado pela simples reiteração de um subterfúgio composicional disponível e bem aceito. Revela, ao contrário, a argúcia e a erudição de Potocki, que ao apelar a tal recurso dota o romance do poder de incorporar referências diretas, ou veladas, de todo modo encantadoras, a monumentos arcaicos, inclusive textuais. Como elas são mescladas

<sup>22</sup> Cf. Jacques Rancière, “El libro en pedazos”, *La palabra muda* (Ensayo sobre las contradicciones de la literatura).

a um tecido narrativo moderno, e disseminadas ao longo dele, essa sobrevivência ou desocultamento de algo soterrado se apresenta como um dos procedimentos de composição que sustentam a arquitetura do livro, cuja armação, tom e andamento, apesar de ligeiros e gaiatos, mostram nada ter de ingênuo. Vale lembrar, nesse sentido, que Roger Callois, após indicar que a concatenação do romance alterna situações nas quais o que não pode logicamente ocorrer acontece, e o que não poderia se repetir se repete, já apontava para o caráter moderno desta prosa que, ao jogar entre singularidade e pluralidade, dá vazão a um instigante processo de repetição diferencial<sup>23</sup>.

25

Aquele vir à luz de relíquias e tesouros do pretérito, que assim se contrapõem a produções mais tardias que com elas dialogam, tudo isso considerado desde uma perspectiva do presente (e que no agora da leitura torna-se também passado), pode ser verificado, por exemplo, na 13ª jornada do *Manuscrito*. Nela Giulio Romati, doutor em Direito, matemático e astrônomo – portanto um jovem em nada crédulo ou supersticioso, embora descuidado com relação a uma única ciência, a Teologia –, narra seu inesperado encontro com Elfrida, a princesa de Monte-Salerno. O episódio se passa quando ele, que vindo da Sicília se dirigia a Nápoles, súbito resolve desviar de seu caminho para passar por Salerno, aficionado que era, sublinhe-se, pela “historia del renacimiento de las artes, cuya cuna en Italia había sido precisamente la escuela de Salerno”. Após alguns entreveros ele se perde de seus acompanhantes, mas sem tardar é resgatado por servidores da princesa e levado ao palácio em que esta vivia, cujas maravilhas lhe serão apresentadas. Serve-lhe de guia uma dama “de una belleza perfecta”, que ele adiante irá descobrir ser a própria princesa, e depois, uma entidade demoníaca.

Em seu périplo palaciano ele passa por ambientes cada vez mais suntuosos, até que é introduzido em um salão esplendoroso, “donde la princesa pasa todas las tardes”, como lhe informa a dama. A descrição de Romati fala por si, indicando a profunda mescla de referências,

---

23 Cf. Roger Caillois, “Prólogo”, em Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, 1967, tradução de José Bianco.

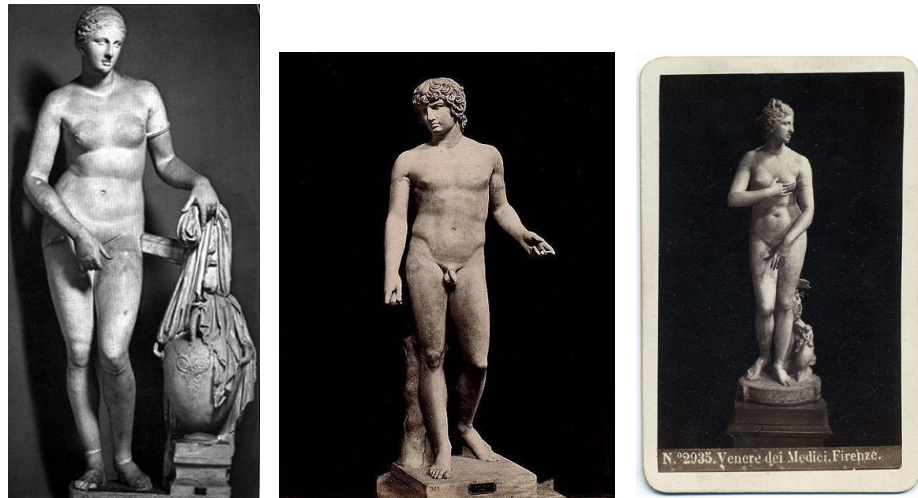
composições, estilos e autores, isto é, de operadores históricos, reunidos numa única sala. Ao redor da qual, deve-se acrescentar, “había una serie de cómodas... adornadas con el más primoroso trabajo de joyería, que servía para engastar camafeos tan exquisitos como no es posible encontrarlos más que en los gabinetes de los reyes”:

Alcé los ojos y mi mirada vio primero un cuadro de Rafael que me pareció un primer esbozo de su *Escuela de Atenas*, más bello aún por su colorido, quizá porque estaba pintado al óleo. Admiré después un *Hércules a los pies de Onfalia*. La figura de Hércules era de Miguel Angel, y en la de la mujer se podía reconocer el pincel de Guido. En fin, cada uno de los cuadros de aquel salón era más perfecto que todo lo que yo había visto hasta entonces. En cuanto a la tapicería, era de terciopelo liso verde, cuyo color hacía resaltar las pinturas. A los lados de cada puerta se alzaban sendas estatuas de un tamaño algo menor que el del hombre. Había cuatro, y una de ellas era el célebre *Amor*, de Fidias, cuyo sacrificio exigió la bella Friné. Otra estatua era el *Fauno*, del mismo artista; una tercera, la auténtica *Venus* de Praxiteles, de la que la *Venus* de Médicis es sólo una copia; y la restante un *Antínoo* de gran belleza. En las ventanas admiré también algunos grupos escultóricos. (POTOCKI, 1967, pp. 189-190)

A sutileza da menção a Fra Angelico, cujo nome é Guido di Pietro Trosini, demonstra a surpreendente sagacidade com que Potocki maneja tanto a linguagem como as incontáveis alusões de que se vale. O mesmo pode ser dito quanto à insinuação a cenas de nudez desdobradas pela simples menção ao nome de Friné, ou pelo elogio ao amor homossexual evocado junto com o vulto do belo Antínoo. Nudez, aliás, características das esculturas da antiguidade identificadas por Romati, cuja solidez contrasta com a plasticidade das telas, que retomam temas, mitos e instituições clássicas<sup>24</sup>.

---

24 À esquerda o *Antínoo Farnese*, da coleção do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Ao centro a *Afrodite de Cnido*, de Praxiteles. À direita a *Vênus de Médici*, fotografada por Giorgio Sommer.



O fato de que a aventura contada por Romati ocorre próximo ao Vesúvio, somada à circunstância de Potocki, além de realizar parte de seus estudos básicos na Itália, ter viajado em duas oportunidades à península, onde no total ficou perto de quatro anos (entre 1781-1872 e 1803-1804), e, como todo viajante esclarecido, deve ter visitado Pompeia e Herculano, tal acréscimo de fatos autoriza supor que a mescla de classicismo e erotismo característica do *Manuscrito* responde ou corresponde à convivência de linhagens artísticas e culturais apolíneas e dionisiacas postas a descoberto naquelas cidades.

O prosseguimento do episódio do envolvimento entre Romati e a princesa de Monte-Salerno ajuda a reforçar tal suposição. Afinal, a personagem irá se mostrar tão admirado pelas belezas e riquezas com que se depara que irá seguidamente definir o palácio como o “Paraíso en la tierra”, o que desde sempre incomoda a princesa que, no final, como visto, mostrará ser uma criatura diabólica. Atestando então o seu fantástico poder, antes de se livrar do visitante ela o agarra pelo braço, o que faz com que o jovem cientista sentisse “que se me quemava hasta el mismo hueso”. Ele então desvanece, mais tarde acordando em meio às ruínas do que havia sido o castelo de Monte-Salerno. O frade superior dos franciscanos que o socorrem, e que lá haviam instalado uma capela, entrega a ele a “Carta apostólica” assinada por Pio III (ou Alejandro VI, como consta na edição francesa de 1813 de *Avadoro, histoire espagnole*) para que a leia. E ele lê conosco:

*En el año del Señor de 1503... Elfrida de Mont-Salerno, llevando su impiedad hasta el exceso, se vanagloriaba*

*de poseer el verdadero paraíso y de renunciar voluntariamente al que los cristianos aguardamos en la vida eterna. Pero en noche del jueves al viernes santo, un temblor de tierra hundió su palacio cuyas ruinas son hoy una morada de Satán, donde el enemigo del género humano há instalado numerosos demonios que durante muchos años han atormentado y siguen atormentando con sus mil hechizos a quienes se atreven a acercarse a Mont-Salerno, y a los buenos cristianos que habitan en los alrededores. Por ello... autorizamos la fundación de una capilla en el recinto mismo de las ruinas, etc.* (POTOCKI, 1967, p. 196)

O episódio do Monte-Salerno espelha a narrativa que antecede a leitura feita por Uceda, o cabalista, do relato de Plínio, o jovem, da “Historia del filósofo Atenágoras”. Naquela, a “Historia de Menipo de Licia”, Menipo desperta a paixão de uma “mujer extranjera, hermosa y mui rica”, que o convida a vir até sua casa, onde, promete ela, “me oiréis cantar y bebereis un vino que jamás habéis probado”. O jovem aceita o convite proferido “por uma boca tan bella, y se unió a su nueva amante”. Isso até que Apolonio, que segundo Uceda “debería ser considerado como el más grande cabalista de aquellos tiempos, puesto que había conseguido un poder extraordinario sobre todos los seres del mundo pandemoníaco”, adverte-o de que aquela com quem ele trocava carinhos era “una serpiente, y una serpiente os acaricia”. Menipo não dá ouvidos ao conselho e decide se casar com a formosa forasteira. Durante a festa do casamento Apolonio, no entanto, intervém, sugerindo a Menipo, cuja fortuna se resumia a sua “capa de filósofo”, que as riquezas e produtos com que a mulher o contemplava eram da mesma natureza dos jardins de Tântalo, “qui son y no son”. E por fim denuncia: “esa mujer es una de esas empusas a las que comúnmente se llama larvas o lamias, y que están siempre ávidas, no de placeres del amor, sino de carne humana” E finaliza: “es con el cebo del placer como atraen a quienes quieren devorar” (POTOCKI, 1967, pp. 161-162). De nada adianta a reação da acusada, que ao final revela ser de fato uma empusa.

Já a narrativa atribuída a Plínio, o jovem, tem por personagem o filósofo Atenágoras, que se instala numa casa na qual “aparecía el espectro de un viejo” (POTOCKI, 1967, pp. 163-164), mistério que resolve ao prover aos restos de um corpo enterrado num jardim uma sepultura condigna. Histórias à parte, interessa nesse momento destacar que Plínio, o jovem, foi o responsável pela mais importante

documentação escrita acerca da erupção do Vesúvio, que levou à morte de seu tio, Plínio, o velho, e à destruição de Pompeia. Em resumo: há um forte vínculo entre referências e episódios do *Manuscrito* com muito do que significaram os achados em Pompeia e Herculano, cidades cuja simples emergência teve e tem o poder de implodir a ideia de algo como uma total superação epocal, de um definitivo desaparecimento do passado, em suma, da existência de algo como um *continuum* temporal, uma tele-teo-logia.

Episódios e personagens do romance espelham-se uns aos outros, e uns nos outros, que com isso passo a passo se encadeiam e proporcionam o desenovelamento da narrativa. O castelo de Monte-Salerno, a casa assombrada de Atenágoras ou aquela para a qual um súcubo atrai Menipo são contrafações ou avatares da “Venta Quemada”, a pousada onde um solitário Afonso van Worden pernoita, logo na primeira jornada do *Manuscrito*. Recém passada a meia-noite, ele será ali convidado a partilhar uma refeição com Emina e Zibedeia, duas irmãs muçulmanas, “dos bellezas perfectas; una grande, esbelta, deslumbradora, la otra enternecedora y tímida”.

Elas, que irá descobrir serem suas primas por parte de mãe, dançam diante dele, suas “naturales gracias” lhe parecendo então “aún más seductoras por los transparentes vestidos que llevaban”. Na sequência se oferecem em matrimônio, com a condição de que ele renegue o cristianismo e aceite o islamismo. A recompensa com que acenam é o prazer carnal, como lhe promete Zibedeia: “¡qué pena que no seáis musulmán! Cuán feliz sería viéndoos en los brazos de Emina, uniéndome a vuestros placeres, a vuestros transportes”. Afonso, por sua parte, recebe tais palavras como se fossem “semejantes a una insinuación de Satán”, a ponto de quase crer ter visto “sus cuernos en su linda frente”.

A recusa em converter-se faz que o compromisso seja atenuado, isso desde que ele desse a palavra de que não trairia “nuestros nombres, nuestra existencia y todo lo que ya sabés de nosotras”. Sela-se assim o pacto, com o qual será a ele “permitido vernos em sueños”. Elas o deixam, e Afonso se deita, afoito, e sonha. Mais que isso, sente

que soñaba, y sin embargo tenía la conciencia de abrazar algo más que sueños. Me perdía en la agitación de las más locas ilusiones, pero siempre volvía a a encontrarme con mis bellas primas. Me dormía sobre su seno e me despertaba en sus brazos. Ignoro cuántas veces creí

sentir esas dulces alternativas. (POTOCKI, 1967)<sup>25</sup>

A mesma história se repete, tornando-se outra, seja com o endemoniado Pacheco, com o cabalista e sua irmã Rebeca, ou com Hervás, por exemplo. No caso deste último, ele não apenas irá se deleitar com os prazeres que lhe oferecem as irmãs Celia e Zorilla, mas também com os que provêm da mãe delas, a viúva Inés Santarez, todos compartilhando um mesmo leito. A intervenção direta do demônio, que fornece a Hervás as pastilhas que fazem com que todos fiquem fora de si, aparece agora como responsável pela licenciosidade extremada. Num momento em que a personagem revela algum arrependimento por seus atos, e hesita em prosseguir a relação incestuosa, a palavra de Satã o dissuade. A condenação das virtudes da moral que seu discurso propaga ecoa, de um lado, Bataille:

30

Una mente deseosa de profundizar en las cosas someterá los prejuicios al análisis y tratará de ver incluso si las leyes son igualmente obligatorias para todo el mundo. En efecto, observaréis que el orden legal parece haber sido creado sólo para provecho de aquellos caracteres fríos y perezosos que únicamente esperan los placeres del himeneo y su bienestar de la economía y del trabajo... Pero en cuanto a los genios, a los caracteres ardientes, ávidos de oro y de goces, que quisieran devorar sus años, ¿qué ha hecho por ellos el orden social? Pasarán sus vidas en las prisiones y la terminarán en los suplicios. Afortunadamente las instituciones humanas no son realmente lo que parecen. Las leyes son barreras; bastan para apartar a los caminantes. Pero aquellos que sienten necesidad de franquearlas pasan por encima o por debajo de ellas. (POTOCKI, 1967, pp. 238-239)

E, de outro, Sade, o divino marquês:

Hemos publicado excelentes libros en los que probamos de modo convincente que el amor de sí mismo es el principio de todas las acciones humanas, y que la piedad filial, el amor ardoroso y tierno, la clemencia de los reyes, no son sino refinamientos de ese egoísmo. Por tanto, si el amor hacia uno mismo es el móvil de todos nuestros actos, la realización de nuestros propios deseos debe ser su objetivo natural. Los legisladores lo han comprendido así, promulgando las leyes de modo que puedan ser eludidas, y ciertamente los interesados no dejan de aprovecharse de ello. (POTOCKI, 1967, pp. 242-243)

---

25 As várias passagens citadas estão entre as páginas 37 e 48. Afonso finalmente manterá relações sexuais com Emina e Zibedeia na 7ª jornada.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernández. 3<sup>a</sup> ed. Barcelona: Tusquets, 2002.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CAILLOIS, Roger. “Prólogo”. In: POTOCKI, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Minotauro, 1967.

DEBOWSKI, Marek. “Les voyages dans le monde réel et imaginaire de Jan Potocki”. In: *Annales de l’Académie Polonaise*, vol. 17, 2015. Disponível em: <[http://www.academie-polonaise.org/fr/images/stories/pliki/PDF/Roczniki/R17/Annales\\_17\\_289-306.pdf](http://www.academie-polonaise.org/fr/images/stories/pliki/PDF/Roczniki/R17/Annales_17_289-306.pdf)>. Acessado em: 03 de maio de 2018.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Trad. Mario Luiz Frungillo. São Paulo: UNESP, 2016.

FRAISSE, Luc. “A propos d’une biographie de Jean Potocki”. In: *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2004/2005, vol. 105. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2005-4-page-1021.htm>>. Acessado em: 03 de maio de 2018.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália (1786-1788)*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EdUSP, 1981.

LITVAK, Lily. “*Ubi sunt?* As ruínas do Oriente Médio nas crônicas dos viajantes espanhóis do século XIX”. Trad. Diego Cervelin. In: *Ruinologias* (Ensaio sobre destroços do presente). Org. Ana Luíza Andrade, Carlos Eduardo S. Capela e Rodrigo Lopes de Barros. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

POTOCKI, Jan. *Dix journées de la vie D’Alphonse Van-Worden*. Paris: Gide fils, 1814.

\_\_\_\_\_. *Avadoro, histoire espagnole*. Paris: Gide fils, 1813.

\_\_\_\_\_. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Trad. José Luis Cano. Madrid: Alianza, 1996.

\_\_\_\_\_. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Minotauro, 1967.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. “El libro en pedazos”. In: *La palabra muda* (Ensayo sobre las contradicciones de la literatura). Trad. Cecilia Gonzales. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Org. André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. *Principios de espectrología* (La comunidad de los espectros II), Bs As: Miño y Dávila, 2016.

SPEZZAPRIA, Mario. “Entre a psicologia experimental e a estética: Sulzer, Herder e Moritz”. In: *Rapsódia* (almanaque de filosofia e arte), Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, n° 10, 2016.

TRIAIRE, Dominique. “Le théâtre de Jean Potocki”, em *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1999, n°51; pp. 155-178. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_1999\\_num\\_51\\_1\\_1346](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1999_num_51_1_1346)>. Acessado em: 03 de maio de 2018.