

O DEUS E A MÁSCARA: O OLHAR IMPOSSÍVEL DE PIERRE KLOSSOWSKI

THE GOD AND THE MASK: PIERRE KLOSSOWSKI'S IMPOSSIBLE GAZE

*Claudio R.O Cavargere*¹

Resumo: O presente artigo pretende traçar algumas reflexões a partir do pensamento de Pierre Klossowski. Para tal intento, busca-se percorrer a obra plástica e escrita do autor para demonstrar suas *afinidades eletivas*. Se, em primeiro momento, buscou-se elucidar suas reflexões acerca da *teologia da carne*, em um segundo momento, demonstra-se que, longe de unicamente pensar a morte de Deus, Klossowski permite sua volta, se não como o politeísmo grego, ao menos como simulacros.

Palavras-chave: Klossowski. Politeísmo. Corpo.

Abstract: This article intends to outline some reflections based on Pierre Klossowski's thought. For this purpose, we seek to go through the plastic and written work of the author to demonstrate his elective affinities. If, at first, an attempt was made to elucidate his reflections on the theology of the flesh, in a second moment, it is shown that, far from solely thinking about the death of God, Klossowski allows his return, if not as Greek polytheism, to the less like simulacra.

Keywords: Klossowski. Polytheism. Body.

*“Uma geração má e adúltera pede um sinal; mas nenhum sinal lhes será dado”
(Mateus 12:39)*

1. Roberte, ou a transubstanciação da carne

Um quadro que faz apelo ao que é seu por direito - uma progenitura- que faz da vista sua mais absoluta possessão, que dela exige a mais passiva cumplicidade. Aquilo que se vê, não se vê senão à uma certa *distância*, transpassada por um certo *aspecto*², sob a condição de jamais tocar, sob a jura de jamais se deixar aproximar. O para-sempre intocado, o desde-sempre e já inacessível – este é o preço do visível. Mas aquilo que se vê, longínquo e fulgurante como o piscar de uma estrela, vemo-lo como que instantaneamente; e para a luz que fabrica uma distância, que faz dessa distância mesma

¹ Mestrando em Filosofia no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Bolsista CAPES. Email: ccavargere@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6539-5379>

² FOUCAULT, M. “*Distância, Aspecto, Origem*”. In: FOUCAULT, M. Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p. 61-76.

seu próprio iluminar, ali no liminar oco entre o olho e o objeto, não é senão o vazio que se faz visível, sendo esse vazio mesmo o verdadeiro objeto da iluminação.

É esta não-aderência, essa impostura antipática da imagem frente ao olhar, que busca fulgurar Klossowski em suas monstruosidades híbridas, em suas criações heteróclitas. Suspensos entre o ver e o olhar, entre a exclusão e o convite, orbitamos um círculo cujo centro seria vazio. Este é o olhar oblíquo de Octave à frente de Roberte³: um olhar que busca incessantemente ver, para além da visibilidade cotidiana, a *presença real* de um signo tanto mais escondido quanto mais se põe à vista. Ávidos a fruir da mais alta complacência da imagem, para nela atualizarmos sua essência inatural, para presenciarmos nela seu momento de mais completo desnudamento, caímos, com Octave, na armadilha da sombra mais curta.

Octave sofre de uma doença, a felicidade conjugal. Felicidade doente cujo enigma advém de uma obsessão: Roberte. Roberte é um enigma, uma armadilha que, enquanto esposa fiel, é adúltera, e enquanto signo, equívoca por excelência. Roberte possui, tal como uma imagem, “esse grave gênero de beleza próprio a dissimular”⁴. Incapaz de conceber esse desvio, Octave não pode abdicar de responder à pergunta: Quem é Roberte? Para melhor apreender Roberte, para capturar sua natureza evanescente, Octave cria uma lei cuja aplicação seria ela mesma impossível: convidar a um terceiro, um hóspede, para fazer extrair e contemplar nela sua verdadeira essência. Mas essa dissimulação imputada à esposa, essa dissimulação ela mesma não impõe a menor dúvida, a menor suspeita: “Quanto mais ela tomava essa atitude, mais [o esposo] a julgava enigmática”⁵. Como vestígios apagados, os signos de uma presença escondida pululam diante da visão daqueles poucos iniciados que conseguem decifrá-los. A posição de Octave não é apenas de demonstração, mas sim de *revelação*, revelação daquele silêncio que se inscreve no interior das palavras fazendo-as calar. É essa hermenêutica que Octave busca ensinar a Antoine, seu discípulo-sobrinho. Para introduzi-lo aos mistérios da união hipostática do *nome na carne e da carne no nome* Roberte, Octave mostra a Antoine uma imagem: é pelo corpo que os vestígios devem ser lidos – são signos corpóreos.

Mas se cabe a Antoine descrever aquilo que vê, cabe-nos apenas ver aquilo que se descreve. O momento mesmo em que o vestido de Roberte pega fogo no salão da Madame de Watteville nos é interdito: é falha a visão. Estranho quadro imaginário cuja cena

³ KLOSSOWSKI, P. *Les Lois de l'hospitalité*. Paris: Gallimard, 2013.

⁴ KLOSSOWSKI, *ibid*, p. 123. As traduções apresentadas são de conta e risco do autor.

⁵ KLOSSOWSKI, *ibid*, p.123.

congelada nos encerraria em uma imobilidade visível. Destinada a se deixar ver, satisfazendo os anseios daquele que olha, a imagem descrita é borrada pela palavra que a enuncia, e “à força de revelar, revoga”⁶, à força de descrever, esconde. Retirada de seu lampejar imediato, a imagem recua ao limiar mesmo da visão, recortando a si mesma em um espelho cujo reflexo seria nada menos que sua própria invisibilidade.

Entre espelhos, é esse o jogo de Klossowski quando da confecção do quadro *La Cheminée*⁷. O leitor, ardoroso em sua tentativa de suprir as lacunas do texto, irreparável em sua conquista do sentido, não se demora em analisar esse desenho desnudo que se oferece em inocente transparência. A imagem, prometendo condensar em um só espaço os elementos disparatados do texto, aventa elucidar aquilo ao qual ela remete, aquilo do qual ela mesmo se origina. Mas *La Chaminee*, cortada e projetada por seu próprio espelho, não faz senão replicar a duplicidade do texto, carregando, em cada olhar, a precipitação em suspenso de uma luz que se dirige ao abismo. Desenhada e bordeada em pastel, a materialidade do quadro joga sobre a cena como que um véu vertiginoso cuja atmosfera etérea não poderia deixar de retomar, fazer fugir, como fantasmas, as figuras já ambíguas, borradas em seu desfazimento. Olhada de forma apressada, tudo se nos apresenta como um acidente: a saia flamejante, o descuido de um gesto, a ajuda necessária de um terceiro. Mas se deve acreditar que já estamos “tão influenciados” pela tia, “pela simples visão de sua imagem”, para que “esqueçamos Roberte”?⁸

É justamente nesse corpo que se inflama e se agita que Octave encontra os sinais da essência de Roberte. Em sua convulsão contraditória, Roberte repele, expulsa, ou, inversamente, atrai, convida? São nos solecismos de Quintiliano que Klossowski encontra a possibilidade de leitura desses signos corpóreos que “por um movimento da cabeça da mão, fazem entender justamente o contrário daquilo que dizem”⁹. Para lê-los, para aplicá-los à Roberte, Octave analisa as obras do pintor imaginário Frédérique Tonnerre, artista cujas obras Octave possuía em abundância e em segredo. O brilhantismo de Tonnerre, para Octave, é ter conseguido capturar o momento mesmo em que o solecismo corpóreo irrompe, fazendo da contradição, da luta de movimentos e impulsos contrários, o objeto de sua representação. “Aquilo que Tonnerre queria exprimir [quando de seu quadro intitulado *Lucrèce*], era essa simultaneidade da repugnância moral e da irrupção do prazer

⁶ BLANCHOT, M. *Le rire des dieux* In L’Amitié, Paris: Gallimard, 1971, p.163-175.

⁷ KLOSSOWSKI, P. *La Cheminée*, 1952-53, mine de plomb sur papier, 100x 72cm, Paris, coll. Nicole Doukhan.

⁸ KLOSSOWSKI, P. op.cit, 2013, p.141.

⁹ KLOSSOWSKI, P. ibid, p.14.

em uma mesma alma, em um mesmo corpo, e ele o fez por essa atitude das mãos onde, enquanto uma mente, a outra confessa um crime que lhe vem dos dedos”.¹⁰

Ora, mas não é enquanto Tonnerre que Klossowski desenvolve seus desenhos, e precisamente *La Chéminée*? Que Roberte seja Denise, que Klossowski-Tonnerre seja Octave, isso apenas nos revela que pelo gesto enigmático das mãos – mãos que pintam, que escrevem, que se contradizem a si mesmas – um paradoxo é imposto ao contemplador. A mão como órgão por excelência do solecismo, como monomania repetida, visa senão a dar expressão à disjunção mesma do sujeito. Como se um quadro não fosse senão a paródia de outro, e um gesto, seu mesmo invertido, cada imagem pictural repete e emula a verdade incomunicável do sujeito – a mesma, mas outra. Ver o corpo em cena, representando a si mesmo, suspenso entre um movimento e outro, apenas ali a linguagem expressiva da alma se faz visível. Como um *quadro vivo*, o gesto acentuado não revela sua própria nudez, mas sim o momento propício de sua ação, o ponto mesmo em que, como uma piscadela, o espaço suspenso entre dois atos se faz ver como seu último sublime.

Mas o que é que poderia significar o olhar congelado de Roberte, já desde sempre ausente, soberano, *absorvido*, em *La Chéminée*? E o que dizer do silêncio inaudito, desse mutismo mesmo que constitui o instante central do encontro, onde em cada cena Roberte faz irromper a voz muda do espetáculo do corpo? Não significaria que já e desde sempre Roberte estava fora de alcance? Não significaria que por detrás de cada gesto equívoco, de cada solecismo, haveria ainda mais um outro gesto, mais um outro equívoco e que, nessa remissão infinita, cada figura muda não faz senão repetir e parodiar seu mais fiel retrato? Não estaria atrás de *La Chéminée*, Tonnerre, com *Lucrèce* e *Belle Versaillaise*, e, atrás desse, como que numa ficção invertida, Ingres, Courbet? Cada desenho de Klossowski já é ele mesmo outro desenho, e cada gesto ambíguo, cada mão esquiva e aliciadora, sua própria cópia, como *La lutte de Jacob avec l'ange*, de Delacroix e Rembrandt, ou *Vision après le sermon*, de Gauguin. “Tais personagens nada têm a ver com os seres profundos e contínuos da reminiscência[...]. Tudo neles se fragmenta, explode, se oferece e logo se retira; [...] se fazem simulacros deles próprios”¹¹. Aquilo que o desenho de Klossowski “expõe em sua nudez, não são as figuras, mas os traços, o

¹⁰ KLOSSOWSKI, p. *ibid*, p.27.

¹¹ FOUCAULT, M. *A Prosa de Acteão* In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p.111-124.

enquadramento, a composição, o espaço de representação, sua escala”¹². Aquilo que o desenho de Klossowski expõe à vista é, em suma, a presença fugaz de sua casca vazia, o tracejado sôfrego de sua própria ausência.

É este o segredo [de ser sem segredo] de Roberte. E se a imagem que Octave mostra à Antoine não é um desenho, mas uma fotografia, é para fazer-nos cair na armadilha de sua pretensa objetividade, da instantaneidade neutra de um gesto em suspensão cuja possibilidade de apreensão, em vez de desnudar a essência inatural de Roberte, a faz ainda mais esquiva no ângulo invertido de sua câmara escura. Pierre Klossowski é uma paródia de pintor que pinta quadros imaginários ali onde as palavras se precipitam, se articulam, se multiplicam e se esvaem; e se, como ele mesmo o disse, havia parado de escrever para se dedicar única e exclusivamente à pintura, foi apenas para continuar escrevendo em segredo - ali no silêncio mudo que subjaz entre o olho e a imagem, ali na poética surda que se perfaz diante das figuras e seus gestos contraditórios. Pierre Klossowski é um blasfemo que, ao duplicar o sagrado a partir de si mesmo, faz dele mesmo profano: “Deus, que tanto se assemelha a Satanás, que imita tão bem Deus...”¹³. A teologia de Klossowski, sendo ela mesma sacrílega e herege, paródia de si mesma, faz de seu mais extremo fora o eixo de seu centro e, de sua superfície, o abismo de sua profundidade. Ao aplicar a si mesma para além de sua órbita, faz de seu último estalido sua própria supressão: teologia da loucura, ou melhor, a loucura mesma de toda teologia¹⁴.

Roberte é já a teologia sem teologia de uma carne má e adúltera, pecaminosa em sua inocência, maculada em sua pureza. É esse o ensinamento de Octave à Antoine. Se Octave apresenta o livro *Sade mon prochain* - esse livro que faz vomitar¹⁵ - à Antoine, livro escrito pelo próprio Klossowski quando de sua *vocação perdida* em relação ao caminho dominicano, é porque Sade é o verdadeiro teólogo da escolástica. Ora, como ser o mais absoluto reverso de Deus sem que, por essa mesma reversão, um novo absoluto ainda mais venerável seja posto em seu lugar? Falar de forma verdadeira é falar pelo desvio, pelo perverso: “o caminho mais curto de um ponto a outro é o oblíquo. Quem fala diretamente não fala, ou fala de forma enganosa”¹⁶. Falar diretamente das virtudes mais

¹² RITSCHARD, C. *Question du Format* In Pierre Klossowski, Ludion/Flammarion, 1996.

¹³ FOUCAULT, M. op.cit, 2013, p. 112.

¹⁴ “A teologia enlouquece e torna louco, assim que aplicada, como saber do absoluto, a um domínio que não o seu” (BLANCHOT, 1971, p. 173).

¹⁵ KLOSSOWSKI, P. op.cit, 2013, p. 156.

¹⁶ BLANCHOT, M. op.cit, 1971, p. 164.

puras, como se estas já estivessem contidas na linguagem comum, esta linguagem lasciva e pecaminosa, é falar de forma sacrílega, corrupta. Sade-Klossowski sabe que não se pode falar diretamente do divino sem pervertê-lo, e por isso, no intuito de verdadeiramente atingi-lo, não poderia fazer uma exposição senão *a contrario*: somente revertendo o discurso, transgredindo-o, exigindo da linguagem uma violência que só poderia advir da mais completa obediência e observância de suas normas, é que se poderia fazer calar, pela dor, aquilo que em nós fala de forma vil. A transgressão como caminho mais reto, mais justo, onde a exceção exige o interdito, o sagrado exige o sacrílego, e a palavra impura, a pureza do Verbo.

Esse perverso Deus que, em sua obra, simula a si mesmo em seu contrário. Esse Outro, que na sua mais completa Alteridade, não é senão o Mesmo, ainda que não-idêntico, e que, sendo ele próprio, o Mesmo, não faz senão duplicar o idêntico do Outro, o Outro do Mesmo. Essa fina espessura que, entre Um e Outro, faz nascer, como em uma roda, o olho reflexo do símile - ou melhor, do *simulacro*.

O corpo impuro de Roberte é a *pantomina dos espíritos*; o Deus feito carne, o espírito encarnado. Se, a cada vez, Roberte precisa ser concedida a um hóspede, é só porque a sacralidade do casamento exige o dom, a troca. O bem inalienável que, a cada troca, se torna ainda mais próprio, revela de si mesmo a *presença real* do ser. O estrangeiro não é senão o advento do Desconhecido, daquele que vem sem Nome, “esse pois, que vós honrais, não o conhecendo, é o que vos anuncio”¹⁷. É ele que vem para revelar o desconhecido, a intimidade do divino, no próprio corpo de Roberte. Octave quer, através de seu ato escópico, revelar o mistério da união hipostática da natureza humana e da natureza divina, fazendo do próprio corpo de Roberte, de seus signos corpóreos, a *comunicação dos idiomas*, a dupla natureza de Cristo. Mas já não havia sido o próprio Cristo aquele quem nos havia revelado os segredos do espírito na carne, e pela própria carne? Não era esse o sentido da mais páfida e violenta provação, a provação da carne na crucificação? Não era por isso que Jesus havia dito à Iscariotes: “tu vais ultrapassar todos. Tu sacrificarás o homem que me revestiu”¹⁸? Levar Jesus à cruz não era traí-lo, mas cumprir como seu mais fiel Apóstolo, levando à carne a possibilidade de revelação de seu espírito – tarefa que pelo seu próprio paradoxo jamais poderia ser concretizada pelos outros discípulos, e que uma vez revelada como segredo de Deus unicamente a seu

¹⁷ Atos 17:23 In Bíblia – Volume II: Novo Testamento – Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

¹⁸ THE GOSPEL OF JUDAS, Washington D.C: National Geographic Society, 2006, p. 4.

filho, o Cristo, só poderia ser concretizada por aquele que mais dele se aproximava, ou seja, Judas. É esse o real valor da ressurreição, cuja importância absoluta para o Cristianismo já nos seria ressaltada por Paulo¹⁹: levar à imolação da carne a possibilidade única de fazer brotar desse Idêntico, seu Outro, da Forma Uma, a *Natureza Trina*. É essa a natureza ambígua e perversa do Espírito Santo. Tal como Octave e Roberte, a traição é a única possibilidade da fidelidade. Essa é a perversidade da teologia de Sade e Klossowski, onde a teofania não tem lugar senão na carne violada, fazendo do próprio corpo o triunfo da natureza divina.

A experiência teológica da revelação de Roberte busca atingir e tornar visível o incomunicável, o foco do ser, o círculo cujo centro estaria completamente nu: um *mise à nu*, como um *mise à mort* – é esse o desejo conspícuo de todo olhar. Mas cada revelação não faz senão dobrar a si mesma, levando cada experiência teológica ao limiar de sua supressão. Mais do que opor, ela duplica, cria um outro a partir de si mesma, cessa de ser: “a existência simula, ela dissimula; e o que ela dissimula é que, mesmo dissimulando, ela continua a ser existência autêntica, ligando assim, por meio de uma malícia indiscriminada, o simulacro à verdadeira autenticidade”²⁰. Uma teologia louca que, enquanto loucura, é capaz de trazer uma nova razão.

Mas ainda é forçoso perguntar: como comunicar o incomunicável? Como fazer revelar o irrevelável sem cair em sua dobra, em seu jogo de espelhos? Em suma: quem é Roberte? Roberte é um *signo*, signo que por sua indiferença, por sua característica indireta, se afasta desses tagarelas indiretos que são a alegoria, o símbolo ou a palavra. Roberte é um signo que não significa nada senão a si mesma, mas que, em sua (in)coerência, só pode significar aquilo que lhe é mais próprio entrando em relação com aquilo que diverge de si, que de si mesma a afasta. Roberte é um *signo único*²¹, um signo que não pode ser senão uma experiência, um momento em que, levando a si mesmo ao seu mais alto grau de intensidade, o pensamento não pode apropriar-se e designar-se a si mesmo senão que por um *nome*, um *signo*. É essa “coincidência da intensidade com o signo que constituiria a coerência do pensamento, exercendo como que uma espécie de coação”²². Esse signo é, portanto, aquilo que há de mais próprio, de mais incomunicável. Em sua mais completa coerência, em sua intensidade própria, “vida energética reduzida

¹⁹ “Se Cristo não foi ressuscitado, então a nossa pregação é vazia e sua fé é em vão” (1 CORÍNTIOS 15:17)

²⁰ BLANCHOT, M. op.cit, 1971, p. 173.

²¹ KLOSSOWSKI, P. *La Ressemblance*. Marseille: Éditions Ryôan-ji, 1984, p. 12.

²² KLOSSOWSKI, P. *ibid*, p. 12.

a um só ponto vivo”²³, esse *signo único*, em relação à vida cotidiana e seu *sistema cotidiano de signos*, não pode expressar-se senão traindo a si mesmo, senão fazendo a si mesmo objeto de uma incoerência insuportável. Como intensidade pura, tal signo exige sua realização, sua expressão, sua descarga. Para tornar-se comunicável, deve deformar-se a si mesmo, travestir-se, fazer-se passar por outro, parodiando a si mesmo em uma linguagem que não seria a sua, mas a *comum*.

Daí o dilema: “aceitar a coação que o pensamento exerce pelo signo único, é aceitar a loucura”. Mas renunciar a este signo para “viver no mundo” incoerente e difuso dos *signos cotidianos*, “não é submeter-se menos à loucura do signo”²⁴. O delírio é inevitável, como “é inevitável certo compromisso, uma certa impostura”²⁵. O signo pode passar despercebido, na inocência de um nome – Roberte – e, nesse silêncio, denunciar o abuso de sua coerência. É nisso que consiste a malícia, a impostura: para expressar-se, para responder a um nome, o signo adquire uma fisionomia, uma certa gestualidade, tão muda e silenciosa como a si mesmo²⁶ - mesmo na abertura mais provocante, mesmo na luxúria de sua sedução, ele continua opaco, mudo, vazio. Essa é a estratégia do signo: encontrar para si mesmo um equivalente, um equivalente que nos pudesse fazer crer que o delírio que nos ronda já foi ele mesmo purgado, exorcizado em uma imagem. Daí toda a impraticabilidade das *Leis da Hospitalidade*, seu costume absurdo. Roberte não é senão o *signo único* de Klossowski, signo que, na loucura de expressar-se, precisa fazer um acordo, precisa trair-se sem cessar para, em cada relação adquirida, em cada hóspede convidado, mostrar-esconder uma parte cortada de si mesma²⁷.

As *Leis da Hospitalidade* são um costume impossível pois implicam a dissolução do *eu* (je) enquanto signo cotidiano²⁸. Aprender Roberte é captar as múltiplas esposas que a povoam, cada uma cintilando no seio de uma relação que a ilumina apenas para ofuscá-la no fundo de sua opacidade. A Esposa Única Roberte é sempre ainda outra, já ali mais adiante, sempre múltipla, onde o matrimônio com Octave não é senão o casamento com vários, inúmeros ainda porvir. O *eu* é o lugar sempre ausente, a luz sempre

²³ BLANCHOT, M. op.cit, 1971, p. 166.

²⁴ KLOSSOWSKI, P. op.cit, 1984, p. 13.

²⁵ BLANCHOT, M. op.cit, 1971, p. 166.

²⁶ “O mutismo implica positivamente um idioma concreto, uma vez que fisicamente corpóreo” (KLOSSOWSKI, 1984, p. 52).

²⁷ “Nenhum conteúdo da experiência poderia se comunicar senão em virtude desses ornamentos conceituais que os signos cotidianos gravaram nos espíritos; e, inversamente, o código dos signos cotidianos censuram todo conteúdo da experiência: assim, a experiência da origem das leis da hospitalidade não pode ser descrita senão por meio dos estereótipos da representação costumeira” (KLOSSOWSKI, 1984, p. 17).

²⁸ “Meus verdadeiros temas são ditados por um, ou melhor, inúmeros instintos obsessivos” (KLOSSOWSKI, 1984, p. 36)

fosca de um clarão cuja borda é ainda e sempre um eclipse. Simulacro metamorfo, o *eu* é obrigado a revelar sua última sombra, desfazendo a si mesmo ali onde a perversão do corpo faz transbordar a economia dos fantasmas. A epítome dos fantasmas, é essa a verdadeira carapaça do corpo. “Nós não somos senão uma sucessão de estados descontínuos em relação ao código de signos cotidianos”²⁹. A verdadeira contradição não é entre verdadeiro e falso, mas entre *as abreviações dos signos* e *os signos eles mesmos*. O corpo nada mais é que a luta contínua de impulsos que se assenhoram e se interpretam, e que em cada descarga, produzem de uma avaliação, um *preço*. Corpo como *suppôt*, como casca, como um campo de batalha onde se traficam e se negociam compromissos possíveis, onde cada pulsão, cada movimento, “exprimem os signos de um acontecimento interior”, se coagulam “em expressões semelhantes de forma”³⁰. Cada movimento, cada signo, emite uma interpretação, um *fantasma incomunicável* que, para se fazer ver, precisa simular a si mesmo, assumir-se enquanto outro; precisa, em suma, prostituir-se.

Na *economia pulsional* de Klossowski, cada alma é já milhares de almas pensantes, milhares de gestos ambíguos, transformações contínuas de formas. Nesta paródia infinita, a *pantomia dos espíritos* se faz corpo, e a loucura, teologia.

2. O olho vazio

Nosso *páthos conhece*, por certo: mas como poderia se dar esse conhecimento senão pelo fato da visão? E se esse conhecimento fosse, talvez e antes de tudo, um golpe de vista, uma piscadela, um fulgurar do próprio instante – algo como um momento oportuno [Gunstige Augenblick], tal como nos demonstra Lessing em *Laocoonte*³¹? Mas se o próprio *páthos* é múltiplo, se ele mesmo não é senão uma torrente, uma tempestade, escrevendo-se na metamorfose do momento descontínuo, cujos mais inertes e enclausurados momentos poderíamos denominar de *eu*, como poderia se dar essa visão senão de forma igualmente múltipla, oblíqua, entrecortada – em suma, *invisável*, cega? Se aquilo que se exprime, se exprime somente enquanto inexprimível, incomunicável, aquilo que se vê, só se vê enquanto irreconhecível, para além da visão, no momento

²⁹ KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure France, 1969, p. 69-70.

³⁰ KLOSSOWSKI, P. *ibid*, p. 73.

³¹ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 24.

mesmo em que essa, exercendo a si mesma naquilo que lhe é mais próprio e na sua completude, deixa de ser.

Aquilo que se vê, consiste justamente nisso: ele só pode ser visto. Ali ele nos fascina, captura nosso olhar; e isso de tal forma que, vendo, acreditamos tê-lo apreendido por completo. Atraindo nosso olhar, o olhado nos dispersa, presos em nossa própria abstenção. Em seu clangor, cada olhado já nos parece como o *primeiro visível*, o fato mesmo da visão. Como uma onda sonora, que emite uma localização por contato reflexo, aquilo que o olhado nos mostra é nada mais nada menos que o próprio olhar, fixado ali em sua própria distância. Mais do que um retrato, um quadro, o olhado é sempre já um espelho que reenvia ao olhar sua própria imagem, o alcance de sua visão. Longe de fazer transparente sua malícia reflexa, o espelho esconde a si mesmo em sua própria luminescência, obscurecido pelo olhado que se faz visível. Como espelho invisível [o olhado], aquilo que se apresenta à visão não é senão o próprio olho congelado, o buraco oco que faz do próprio olhar o ponto cego de sua visão. Mas para que o olhar ali se encarcere, é preciso que ele mesmo já estivesse absorto, imóvel, em sua faculdade de olhar. Para que o olhado se coloque como primeiro visível, ponto fixo da visão, o próprio olhar deve ter-se esgotado na faculdade única da visão, restringindo seu alcance a nada mais que aquilo que *só poderia ser olhado*. Restringindo a si mesmo ao que *só pode ser visto quanto olhado*, o próprio olhar aguilhoa a si mesmo naquele ponto cego que faz sua razão de ser, não querendo para si mesmo outra coisa que justamente isso: ver.

Libertar o olhar do visível, é isso o que nos ensina Klossowski. Para atingir o *invisível*, é preciso que, por força do olhar, se faça perder a si mesmo, que se coloque fora de si, ali onde o visível, deixando de ser, possa fazer alumiar a visão³². Como as pinturas de Tonnerre, que fazem “renascer mil olhares”³³, o olhar se dobra e se satura, fazendo passar em cada ponto já uma linha, um recorte, e em cada visível, o invisível translúcido de um olhar levado ao infinito³⁴. Mais do que fazer passar do visível ao invisível, é o invisível mesmo que se faz ver enquanto tal, fazendo deslizar o olhar de ponta a ponta até o fundo vazio que o remete a si mesmo. Na concavidade oca de seu círculo sem centro, o olhar converte a si mesmo em olhado, fazendo brilhar aquilo mesmo que não se pode ver. É este o olho do olhado: olho que fazer perder o visível no olhar

³² “Mas ele sabe bem que, à força de olhar, ele perde sua própria identidade, ele se coloca fora de si, ele se multiplica no olhar enquanto outro [...]” (DELEUZE, 1969, p. 329).

³³ KLOSSOWSKI, P. op.cit, 2013, p. 30.

³⁴ FOUCAULT, M. *A linguagem ao infinito*. In: FOUCAULT, M. Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p. 48-61.

invisível que *visivelmente* o atinge. Após a *morte de deus e do homem*, é a morte do olhar que Klossowski nos faz ver, mas apenas sob a condição de que, em seu último suspiro, veja o próprio olho da morte a olhá-lo de volta.

O olho que sempre retorna não pode ver senão a si mesmo, e nesse eterno retorno do olhar, volta ainda sempre e mais uma vez. Nessa distância, nesse recuo para seu mais interno fora, o “compromisso da visão àquilo que ela foi em sua unicidade” a coloca em contato imediato “não somente com aquilo que lhe parece o mais estrangeiro” de si mesma, mas também com aquilo de mais “antigo no próprio passado³⁵”, aquilo que lhe advém como, do passado, o mais remoto. Inatural, entre o passado e o futuro, o olhar se libera em tantas versões de si mesmo que se torna, ele mesmo, incapaz de ver. Aquilo que se vê não pode aparecer senão como um já-visto, um ainda-por-ver, que, no fulgor mesmo do instante, coloca a visão na sombra escura do esquecimento. Ver para não lembrar, cegar para ver eternamente, é esse o verdadeiro eclipse da visão. Como Paulo em Damasco, que não vê senão para ficar cego³⁶, a imagem eternamente perseguida se esvazia, trazendo um anel luminoso que trova de dia para trazer consigo a hora mais escura da noite.

O olho retorna, mas, retornando, exclui do instante todo presente, suspende o *agora* onde o Mesmo poderia ser, de novo, a *si mesmo*. O olho do olhado é como uma janela, uma porta de duas entradas - entradas para já infinitas portas - onde o *porvir já sempre passado, e passado ainda porvir*, excluem do instante toda possibilidade idêntica. Nesse olhar pela metade, cada mirada é já sempre inacabada, finita de infinitude, sempre reversível em seu labirinto. “O Tempo é, a cada vez, *todo* o tempo, ao *mesmo* tempo”³⁷. Mais do que o instante, o que se vê é a centelha, a piscadela de todo instante, o momento mesmo de sua suspensão. Mais do que uma memória, aquilo que *sobre-vêm* só pode advir como *esquecido* – ou melhor, como *signo visível* desse *esquecimento*. Nesse grau de insônia, o esquecimento “adquire a função positiva de um *sobre-vindo* tanto mais fecundo quanto mais necessariamente inatural”³⁸.

Mais do que *original*, a visão [de ser sem visível] é ela mesma *originária*, não porque ela é um início, mas porque só pode advir como um antigo e já-novo começo,

³⁵ KLOSSOWSKI, P. *Introduction* in *Le Gai Savoir*, Paris: Gallimard, 1989, p. 7.

³⁶ “E os homens que iam com ele, pararam espantados, ouvindo a voz, mas não vendo ninguém E Saulo, levantando-se da terra, e, abrindo os olhos, já não via mais nada” (ATOS 9:8)

³⁷ BLANCHOT, M. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973, p. 26-27.

³⁸ KLOSSOWSKI, P. *Sur quelques thèmes fondamentaux de la Gaya Scienza de Nietzsche* In *Un si funeste désir*. Paris: Gallimard, 1963, p. 22.

como um já-passado do porvir. No limiar da memória, essa paisagem já dada, codificada, onde se precipitam as trevas “românticas do passado e das experiências vividas”³⁹, é essa outra memória que surge – ou melhor, esse *Outro* de toda memória. Não como recordação, mas como esquecimento, como antecâmara do visível, do memorável, ali onde o indivíduo já não tem razão de ser - é esta também a recordação de Proust⁴⁰. Sair da *comédia mental* para realmente colocar-se em cena, sair do visível para entrar no *invisível*, transpassar a soleira onde a memória se esvai, para então dali ver senão “fantasmas dos corpos, espectros de suas apreensões”⁴¹.

Incompatível, talvez, com a escrita, é apenas enquanto imagem - esse “imóvel circuito” - como uma “estranha flecha”, que esse algo pode *sobre-vir*. Flecha dobrada e lançada contra si mesma, como múltiplas “variações de um mesmo tema”, o esquecimento daquilo que precede e daquilo que está por porvir libera “o pensamento de toda realidade cotidiana”⁴², da rigidez fixa de toda arbitrariedade ontológica; em suma, de todo *único Deus*. Mas por quê? Ora, porque esse estranho pensamento de que, no olho que vê, tudo retorna, libera o tempo de sua linearidade, libera o *eu* de toda essência. No tempo múltiplo de seu espaço esférico, a dor vira alegria e a alegria vira dor. Porque, ainda, esse estranho pensamento, “nos instala decididamente em um universo onde a imagem perde sua relação ao modelo, onde a impostura se pretende à verdade, onde, enfim, já não há mais nenhum original, mas uma eterna cintilação onde se dispersa, no brilho do desvio e do retorno, a ausência de origem”⁴³.

Talvez seja isso que Klossowski queira ver; talvez seja isso o que deseja nos mostrar. Poderia ser muito bem aquilo que viu Octave nos quadros de Tonnerre; aquilo que queria fazer ver Antoine. Esse espaço longínquo, distante de um olhar onde o motivo é simplesmente “apreendido, sentido, concebido”, mas um espaço onde “o olho do artista e o olho do contemplador, se identificam num *instante*”. Ali, o que *sobre-vem*, aparece como uma espécie de “reminiscência” onde, “em seu próprio distúrbio”, o contemplador encontra a mais estranha “experiência do Outro”⁴⁴. Instante fora do tempo, já sempre-a-tempo, cuja apreensão não duraria mais que isso: *um instante*.

³⁹ KLOSSOWSKI, P. op.cit, 2013, p. 7.

⁴⁰ “A verdadeira revelação da criação proustiana é atrair constantemente a atenção para essa pluralidade ignorada de nosso indivíduo” (KLOSSOWSKI, 2019, p. 82).

⁴¹ KLOSSOWSKI, P. op.cit, 2013, p. 9.

⁴² KLOSSOWSKI, P. *Du signe unique. Feuilletts ineditts*. Paris: Les petits matins, 2018, fr. 37.

⁴³ BLANCHOT, M. op.cit, 1971, p. 173-174.

⁴⁴ KLOSSOWSKI, P. *Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art* In Pierre Klossowski, Paris: Éditions de la Différence, 1992, p. 170-171. Grifos nossos.

Instante da *porta aberta*, do olhar pela fechadura. Instante que Octave gostaria ele mesmo de prolongar, ainda que só por mais um *instante*, para ali mesmo, de dentro de seu olhar, poder sentir-se ele mesmo convidado. Instante em que “prestando ao convidado o gesto de abrir a porta, vindo de fora, podia, dali mesmo, ter a percepção que era ele, Octave, quem surpreendia Roberte”⁴⁵. Desdobrar-se pelos olhos do outro como ponto máximo da exteriorização de si: aquele que olha mas não se vê, vê a si mesmo enquanto Outro.

Instante do *olho vazio*, do olhar *de través* para a morte, que na recusa de olhá-la de frente, busca ainda, e mais uma vez, tentar surpreendê-la na sorte. É também esse o olhar de Theodore. Para realmente apreender a vida, esse espelho duplo de frente para a morte, Theodore não pode senão mirá-la de costas: “O esforço que tentei por anos foi o de passar para trás da vida, para olhá-la. Eu quis apreender a vida me colocando fora dela, ali onde ela adquire todo um outro aspecto”⁴⁶. É só vendo *a si mesmo olhando*, esquivando-se para trás de si, que Theodore pode *ver realmente*, ver para além do cotidiano, ver por meio de “reflexos” e “ressonâncias” de fantasmas que o fazem cego⁴⁷. Ver a vida *fora da vida* para melhor apreendê-la: Theodore, como Octave, faz a si mesmo como objeto do olhar e, nesse esvanecimento, busca passar para outro lado, para fora desta porta – porta que mais abre que fecha, mais expulsa que convida. Theodore quer ver aquilo que não pode ser visto, quer ver *todos os gestos e todos os nomes da história*; quer ver, portanto, Roberte. Mas nesse ponto invisível, *visível de ser invisível*, Theodore precisa fazer um *pacto*. Como um *demônio que lhe vem na calada da noite*, o Guia lhe faz uma proposta, a mais *pesada de todas as propostas*: Theodore deve trocar seu *tempo ainda por viver* pelo *tempo vivido* de um Outro. Mas como fazê-lo? Ora, Theodore deve apreender o olhar do outro *como o de uma máscara*, fazendo desse olhar cruzado a possibilidade única de ver aquilo que já foi visto uma vez, ainda mais uma e inúmeras vezes. É apenas trocando seu “próprio olhar por aquele de um outro”, que Theodore pode obter olhos para ver aquilo que “de *uma vez por todas*, se apresentaria como nossa própria vida”⁴⁸.

É no momento de seu desaparecimento que o velho Guia diz à Theodore: “Deixo com você o meu rosto para que você possa preenchê-lo como quiser”⁴⁹. Ali, Theodore

⁴⁵ KLOSSOWSKI, P. op.cit, 2013, p. 125.

⁴⁶ KLOSSOWSKI, ibid, p. 180.

⁴⁷ KLOSSOWSKI, ibid, p. 185.

⁴⁸ KLOSSOWSKI, P. op.cit, 2013, p. 180. Grifos nossos.

⁴⁹ KLOSSOWSKI, P. ibid, p. 181.

não pode ser senão uma máscara, um olhar de fundo falso cujos gestos nada mais são que uma encenação tardia, sempre atrasada, mas já sempre uma novidade, uma *boa nova*. Um velho morto lhe traz uma nova notícia, e no olhar de frente para a morte – talvez para Deus –, faz nossa sua vista explodir⁵⁰. É esse o nome dado por Theodore ao processo que o havia imobilizado: *revelação*. Assim o faz Paulo quando de sua cegueira em Damasco, assim o faz Tirésias, o cego adivinho.

Mas que olhar é esse que cega e esconde, que nos aparece como uma máscara sem rosto, senão o olhar mesmo de um deus? Mas se é disso que se trata, que deus seria esse, tão perverso em sua santidade, tão inocente em sua vileza? Qual deus se deixaria capturar, como um artista, pelos olhos, incitando-nos à verdade do engano, à maldade singela de um último *trompe-l'oeil*? Não seria ele também um demônio? Por certo, este jogo do olhar só poderia ser a obra de um demônio, um demônio tanto mais demoníaco quanto mais próximo, tanto mais íntimo, conhecido. Todo pacto, para ser concretizado, precisa já de uma assinatura, de uma cumplicidade. É disso que nos alerta Tertuliano: “O demônio está presente na *coisa que ele faz ver*, mas também *naquele* para o qual ele apresenta a coisa”⁵¹. Ora, não seria também esse demônio aquele requisitado por Diana⁵², uma vez percebido Acteão à espreita, para com ele tomar uma forma, simular a si mesma em uma imagem que não seria senão sua mais completa mentira, a mais bela paródia de si mesma? Não seria ele também aquele que, sabendo dos desejos lascivos desse mesmo herói, enganou-o pelo efeito mesmo de sua própria visão, fazendo-o ver senão aquilo que já estava em sua própria mente, em sua corrupta imaginação? Sabendo que naquele bosque Diana incorria a banhar-se, Acteão espreita por uma visão verdadeira, uma bela e linda imagem, mal sabendo que a própria deusa, divino descarnado, já o havia surpreendido antes, capturando seu olhar na mesma armadilha que já havíamos caído: aquilo que a Acteão é permitido roçar o olhar, é o mesmo espelho invisível que nos fixa e congela, mostrando, por detrás de seus feixes luminosos, a eterna distância que o dobra, que o leva de volta para si mesmo. Acteão pôde sim contemplar o corpo da deusa, pode apreender sua nudez, sua vergonha, mas apenas para, congelado como cervo na mesma piscadela

⁵⁰ “Eu deixei cair o jornal e coloquei as mãos sobre os olhos: eu tinha parado de ver” (KLOSSOWSKI, 2013, p. 182).

⁵¹ TERTULIANO apud KLOSSOWSKI, op.cit, 1984, p. 96. Grifos nossos.

⁵² KLOSSOWSKI, P. *Le bain de Diane*. Paris: Gallimard, 1980.

do instante que desejava e agora o traía, permanecer para sempre no silêncio cego de uma experiência *incomunicável*⁵³.

Visão de olhar impossível que no retorno reflexo de si mesma faz explodir imagens como num círculo. Como caçador de belas imagens, Acteão é a si mesmo caçado, transformado ele mesmo numa imagem que o faria brilhar por toda a eternidade. Mas e se Acteão não tivesse sido transformado? E se tivesse, antes mesmo de seu trágico destino, recebido um conselho de algum outro deus, ainda mais malévolo? E se, no momento mesmo de sua captura, Acteão estivesse usando ele mesmo uma máscara, simulando seu ser cativo na mais espetacular fuga para além de si? *Larvatus pro Dea*⁵⁴, uma máscara para a Deusa. E se, como narra uma outra versão do mito, Acteão tivesse sido iniciado nos mistérios de um *deus mascarado*, para se comportar como cervo e, no delírio de sua audácia, tivesse atingido a maestria do *olhar vazio* de uma máscara? Neste caso, a metamorfose em cervo seria, mais do que um martírio, *a última prova da carne, carne materializada em espírito*, ascese de um homem-deus. Ali, ele se “esvazia de todo pensamento, de toda palavra, esquece até mesmo do nome Diana”⁵⁵.

Contam os *cainitas* que, Deus, para poder criar o mundo, precisaria materializar-se, fazer-se carne, tomando de préstimo o corpo de um demônio, uma natureza intermediária, para concretizar a suma tarefa em apenas seis dias, com a troca de que esse mesmo demônio pudesse descansar no sétimo. Caim teria sido a primeira vítima desse Demiurgo, condenado para sempre sob o signo de uma marca. É também essa a análise de Hermes Trimegisto, retomada por Klossowski. Para interagir com os homens, os deuses precisaram fazer uso de demônios para dotar de alma os simulacros feitos de pedra. Na impossibilidade de criar uma alma para animar seus simulacros, os deuses invocaram “as almas dos demônios e dos anjos, enclausurando-as nas imagens santas, a fim de que, graças a essas almas, os ídolos tivessem o poder de fazer tanto o bem quanto o mal”⁵⁶. Eternos em seus corpos aéreos, passionais como os homens, os simulacros demoníacos “conhecem o porvir”, “o anunciam pela sorte e pelos sonhos”, lançam a esses últimos “maldições e doenças” e depois os “curam”⁵⁷. Rostos ocios entre os deuses e os homens,

⁵³ “Acteão, na lenda, vê apenas porque não pode dizer aquilo que vê: se pudesse, cessaria de vê-lo” (KLOSSOWSKI, 1980, p. 81).

⁵⁴ KLOSSOWSKI, P. op.cit, 1980, p. 41.

⁵⁵ KLOSSOWSKI, P. ibid, p. 72.

⁵⁶ HERMES TRIMEGISTRO apud KLOSSOWSKI, op.cit, 1984, p. 95.

⁵⁷ KLOSSOWSKI, P. ibid, p. 95.

essas máscaras demoníacas são a origem da própria visão, abreviando sua última hora em uma candela que faz do olho fechado sua mais completa abertura.

Mas não foi por um demônio que Acteão foi iniciado. Já o dissemos: foi por um deus, um deus mascarado. Um deus que se assemelha tanto ao demônio que poderia ser ele mesmo demoníaco, talvez como mais uma de suas máscaras. Mas que deus é esse, se nos é permitido insistir na pergunta? *Dramatis persona*⁵⁸: de um lado como Cristo Crucificado, de outro como como filósofo, é o riso torto de Dioniso que vemos apagar-se ao vento como os últimos vestígios do gato de Alice. É como máscara sorridente que Dioniso se faz ver nas *Bacantes* de Eurípedes, mas também como Estrangeiro, aquele que, na reciprocidade do ver e ser visto, declara: “eu o vi me vendo”⁵⁹. Dioniso quer aparecer, quer fazer-se visível na evidência do olhar, mas, fazendo-o, se esconde, dissimula-se como máscara para conjugar-se àquilo que se acredita estar vendo, mas que não se vê. Como o velho Guia, que cede seu rosto à Theodore para que o preencha como uma face vazia, Dioniso é uma “máscara oca e vazia”, “ausência do olhar” que vê na sua própria ausência, como “se essa máscara se aplicasse à própria face”⁶⁰ daquele que o olha, recobrando-a, preenchendo-a. O olho vazio de Dioniso nos olha de frente, como Diana ou Gorgó⁶¹, mas na figuração presente de sua ausência, não faz senão dobrar os olhos da morte⁶², cruza-nos o olhar e nos captura: como Théodore, somos, atrás da vida, o Mesmo do Outro, o centro descentrado dessa espiral que nos carrega para fora de si.

Dioniso está, mas *não se o vê*, ele ri, mas não se ouve, e é nesse estalido alto do silêncio que escutamos ressoar do além sua última gargalhada. Como paródia e simulacro, Dioniso desenha o círculo em que tudo retorna eternamente. É o deus das imagens enganosas, das mentirosas aparências. É o deus-diabo do modelo e da cópia, do início e do fim. Dioniso é como Baphomet, um “sopro exalado” que respira, uma lufada de ar e vento que em seu “fora-de-si” se extingue e se multiplica em mil “almas separadas”, “imediate e secreto” em seu rito já esquecido mas sempre aparente.⁶³ Com seu cajado de serpente, faz tropeçar, faz girar, faz escorregar e levantar novamente. Como Mefisto ou Fausto, em Goethe ou Bulgarov, como Diana ou Acteão, reconhecemos sempre o

⁵⁸ KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche, le polythéisme et la parodie*. Revue de Métaphysique et de Morale, 63e Année, No. 2/3 (Avril/Septembre), 1958, p. 325-348.

⁵⁹ VERNANT, J-P. *O Dioniso mascarado das Bacantes de Eurípedes* In Mito e Tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 344.

⁶⁰ VERNANT, J-P. *ibid*, p. 347.

⁶¹ VERNANT, J-P. *A morte nos olhos*. São Paulo: Jorge Zahar, 1988.

⁶² “Com uma face (máscara) sorridente, pega-o (Penteu) em tua rede de morte” (EURÍPEDES apud VERNANT, 2011: 347).

⁶³ KLOSSOWSKI, P. *Le Baphomet*. Paris: Gallimard, 1987, p. 65.

rodopiar de sua máscara risonha. Dioniso morreu, morreu de tanto rir, mas se pelo riso ele se foi, é pelo sorriso que voltará, ainda uma e mais uma vez.

3. Conclusão: A palavra do fim

Klossowski é um simulacro de autor, um ator de fundo falso: “eu não sou nem um escritor, nem um pensador, nem um filósofo – nem nada que seja qualquer modo de expressão”⁶⁴. Proteiforme, heteróclito, plural: são essas as características usadas para tentar fixar em um só tempo a esquiva cena em que um pensamento se dramatiza. Variações indefinidas de um vetor de intensidade, o ensaio, o romance, a narrativa nada mais são que gestos de palco, personagens em vias de fulguração. Mascarado, Klossowski faz mascarar, e do visível ao invisível, do textual ao pictórico, o que vemos é a passagem de um a outro, sua contaminação: “da especulação ao *especular*”⁶⁵, é esse o movimento inominável de seu pensamento. Imagem simulada que dissimula, desterrada das criptas, dissolvida e despersonalizada, é mais do âmbito da corporalidade que do incorpóreo que se trata – um *corpo próprio*. Mestre da metamorfose, faz passar, como um argonauta entre línguas, das “flexões da linguagem latina e de seu primado pela sonoridade à complexidade da sintaxe alemã e à potência de seu simbolismo”⁶⁶. Hermético, ritualístico, fazendo passar da Idade Média à mística renana, da teologia à metempsicose, de Nietzsche à Tertuliano, dos alquimistas à São Thomas, o enigma de suas palavras imagéticas, o signo de suas imagens de palavras, são frutos de um murmúrio longínquo onde o fim encerra a palavra e a palavra enuncia seu próprio fim.

Klossowski está situado no cruzamento entre dois caminhos, “vindo todos os dois do Mesmo, e ambos talvez indo para lá: o dos teólogos e o dos deuses gregos, dos quais Nietzsche logo anunciava o cintilante retorno”⁶⁷. Mas não é sem traição, sem paródia, que poderíamos ver o renascimento de um novo politeísmo. Preenchendo o rosto vazio de Dionísio, Klossowski o faz ressurgir. Todavia, esse ressurgimento não poderia se efetuar após a espera contínua de um terceiro dia, mas já sempre agora, sempre mais uma vez. Como eterno retorno dos deuses, seu fulgurar não poderia se dar senão por um instante

⁶⁴ KLOSSOWSKI, P. op.cit, 1984, p. 91.

⁶⁵ KLOSSOWSKI, P. ibid, p.102.

⁶⁶ ARNAUD, A. *Pierre Klossowski*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1985, p. 18.

⁶⁷ FOUCAULT, M. op. cit, 2013, p. 113.

de esquecimento, ali onde fazemos correr as imagens e seus fantasmas: em suma, seus simulacros.

Referências

- ARNAUD, A. *Pierre Klossowski*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1985
- BÍBLIA – Volume II: Novo Testamento – Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. São Paulo: Companhia das Letras, 2018
- BLANCHOT, M. *L'Amitié*, Paris: Gallimard, 1971
- _____. *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973
- DELEUZE, G. *Klossowski ou les corps-langage* In *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- FOUCAULT, M. *A linguagem ao infinito*. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p. 48-61.
- _____. *A Prosa de Acteão* In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p.111-124.
- _____. *“Distância, Aspecto, Origem”*. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2013, p. 61-76
- KLOSSOWSKI, P. *Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art* In Pierre Klossowski, Paris: Éditions de la Différence, 1992
- _____. *Du signe unique. Feuilles inédits*. Paris: Les petits matins, 2018
- _____. *Introduction* in *Le Gai Savoir*, Paris: Gallimard, 1989
- _____. *La Cheminée*, 1952-53, mine de plomb sur papier, 100x 72cm, Paris, coll. Nicole Doukhan.
- _____. *La Ressemblance*. Marseille: Éditions Ryôan-ji, 1984
- _____. *Le Baphomet*. Paris: Gallimard, 1987
- _____. *Les Lois de l'hospitalité*. Paris: Gallimard, 2013
- _____. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure France, 1969
- _____. *Nietzsche, le polythéisme et la parodie*. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 63e Année, No. 2/3 (Avril/Septembre), 1958, p. 325-348.
- _____. *Le bain de Diane*. Paris: Gallimard, 1980.
- _____. *Un si funeste désir*. Paris: Gallimard, 1963
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011
- RITSCHARD, C. *Question du Format* In Pierre Klossowski, Ludion/Flammarion
- THE GOSPEL OF JUDAS, Washington D.C: National Geographic Society, 2006
- VERNANT, J-P. *A morte nos olhos*. São Paulo: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *O Dioníso mascarado das Bacantes de Eurípedes* In *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Recebido em: 15/08/2021
Aprovado em: 03/11/2021