

## SADE EM CENA

Venus Brasileira Couy

*Não ir ao teatro é como fazer a toalete sem espelho.*  
Schopenhauer

Sábado. 20 de março, São Paulo<sup>1</sup>. Dentro do táxi, o motorista estranha um pouco o endereço, “Praça Roosevelt, 134”. O horário da sessão, 23 horas e 59 minutos. A pontualidade invejável dos personagens de Sade no horário escolhido pelos Satyros ou apenas uma brincadeira com o espectador? Por que não à meia noite, indagariam alguns, assim nos cabe imaginar como um minuto pode, quem sabe, fazer a diferença. O teatro? Um pequeno espaço com setenta lugares (todos vendidos, com direito a cadeiras extras e assentos no chão) no subsolo de um imóvel antigo, ao redor da Praça Roosevelt. No quarteirão, outros teatros com bares, livraria especializada em HQs (e aberta até tarde da noite) e um restaurante, como o recente “Rose Velt”.

Mencionar o trabalho inovador e de pesquisa que a Companhia de Teatro Os Satyros vem desenvolvendo ao longo dos últimos vinte anos, ao encenar com grande sucesso de público e crítica os textos de Sade no Brasil e no exterior, implica falar da maior paixão de Sade – o teatro – para quem via o mundo como espetáculo, como jogo. Nessa perspectiva, a origem da palavra nos auxilia: “teatro, do grego, *theátron*, *thea*, ‘espetáculo, vista, visão’ + o sufixo, *tron*, ‘instrumento’, donde, literalmente, ‘máquina de espetáculo’; teatro, lugar onde se assiste a um espetáculo; espectadores, o próprio espetáculo, derivado do verbo, *thedomai-theômai*, ‘contemplar, olhar como espectador’, cognato de *theôreō* ‘assistir como espectador, olhar com interesse’.” (HOUAISS: 2001, 2682) Assim, poderíamos pensar *A filosofia na alcova* (SADE: 2003) como uma “máquina de espetáculo” e, o que os

---

<sup>1</sup> Refiro-me à pesquisa de campo realizada em São Paulo, em março de 2010. Assistimos à peça “A filosofia na alcova”, no Espaço dos Satyros II, na Praça Roosevelt, n. 134, com duração de 80 minutos, texto e direção de Rodolfo Garcia Vásquez, a partir da obra homônima de Sade. O elenco é formado por Andressa Cabral, Marcelo Jacob, Marta Baião, Luíza Valente, Henrique Mello, Rafael Mendes e Eduardo Chagas.

personagens fazem, ao emendar um diálogo em outro, senão teatro, no sentido que o cerne da expressão “fazer teatro” traz: “imprimir dramaticidade às próprias palavras ou atitudes para suscitar comoção ou interesse.” (FERREIRA: [s.d.], 1360)

Para quem “escreveu dezoito peças, mas somente uma foi publicada durante a sua vida, *Oxtiern ou Os infortúnios da libertinagem*” (LELY: 2004, 393. Trad. nossa), o gosto pelo teatro para Sade implica o gosto pelo disfarce – a multiplicidade de identidades, a relativização dos discursos. Depois das primeiras cartas ao pai, Sade afirma que não se escreve para se fazer perdoar, nem para obter qualquer favor – “as conveniências e o discurso do poder que permeiam a religião e a justiça não são mais do que mentiras que têm força de lei?”, indaga Delon (2007, 23. Trad. nossa) Todo discurso é uma ficção. Não existe discurso que não seja de semblante. (LACAN: 2009) Sade ama o teatro – “o *métier* das atrizes não se distingue do das cortesãs. Os três teatros oficiais de Paris, o Teatro-Francês, O Teatro-Italiano e A Ópera são os melhores exemplos onde as moças se rebelam diante da autoridade paterna. Os teatros constituem um harém previsível onde os privilegiados e os ricos estrangeiros vêm fazer suas escolhas. Sade não perde isso.” (DELON: 2007, 23. Trad. nossa)

Não se contentando com os grupos de teatro amadores que se apresentavam na sala de La Coste, Sade constrói um segundo teatro e convida um grupo profissional para ali encenar as suas peças, “sem esquecer o teatro de seus fantasmas”. (DELON: 2007, 33. Trad. nossa) Alguns anos mais tarde, após a sucessão de prisões e, num período em que esteve em liberdade, Sade buscou reiteradamente um teatro onde pudesse apresentar os seus textos, entretanto, quando as peças não eram, de imediato, recusadas, eram colocadas na geladeira e não entravam em cartaz:

De manhã à noite, o marquês cerca diretores de teatro e solicita o apoio de comediantes. Suas peças passam de mão em mão para lhe voltar depois de um longo circuito. Que se julgue: O Teatro Molière aceita o *Misanthropo por amor* ou *Sofia e Desfranc*, e nunca o representa. O *Homem perigoso* ou O *Subornador* que recebe o teatro Favart, nunca será representado, assim como *A Escola do Ciúme* ou *Camarim de Mulheres*. O Teatro de Bondy perde o manuscrito de *Azelis* ou a *Coquete Punida*. Do Teatro Luvois Sade retira o *Caprichoso* ou O *Homem Desigual* antes da primeira representação. O comitê da leitura do Teatro Francês recusa *Joana Laisné* ou o

*Tribunal de Beauvis* porque Luís XI é aí tratado como um rei...  
(DESBORDES: 1968, 245)

Mais tarde, em Charenton, com o aval de Colmier, que via na dança e nas representações teatrais uma forma de tratamento para a loucura, Sade, junto aos excluídos e considerados loucos, pôde, enfim, dedicar-se ao teatro:

Completamente à vontade, Sade trabalha. Constitui um elenco entre os doentes. Educa pacientemente os que escolheu. Um dos pensionistas se dá a conhecer; é o dançarino Thénitz, logo feito diretor do ballet. As vedetas, o marquês as recruta entre os comediantes da capital. Vai mais longe: arrisca-se a convidar para a “première” uma elite de “pessoas da sociedade”. A novidade espalha-se por Paris, com a ligeireza de um relâmpago. Provocando primeiramente riso, não tarda a suscitar um movimento de opinião, depois do início desta moda numa sociedade de intelectuais mundanos. Como sempre, os “snobs” seguem e fazem baixezas para serem convidados. O asilo está em festa. Nas noites de gala, as carruagens desfilam no quintal principal onde loucos vestidos de fraque abrem as portinholas com reverências. (DESBORDES: 1968, 260)

Fundada em 1989, em São Paulo, por Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vásquez, Os Satyros iniciaram a pesquisa de um teatro experimental. Em 1990, a companhia monta “Sades ou noites com os professores imorais”, a partir de *A filosofia na alcova* (SADE: 2003), com estreia no teatro Guaíra, em Curitiba. O espetáculo causa polêmica e divide a crítica especializada. Na época, o grupo enfrentou dificuldades para conseguir espaço em São Paulo onde apresentasse a peça. Considerado pornográfico, o espetáculo foi recusado por vários teatros. A companhia tentou ainda os teatros pornôs, que também disseram “não!” ao trabalho do grupo, sob a alegação de que Os Saytros eram intelectuais. Decidiram então assumir a administração de um pequeno teatro abandonado no bairro da Bela Vista, que não dispunha de cadeiras para a plateia, mas apenas uma lona no chão para acomodar o público. Além de conseguirem apresentar a peça, Os Saytros começaram um período de intervenção cultural no bairro e na cidade. Com a estreia do espetáculo, a imprensa e os críticos elogiaram a coragem do grupo e, por outro lado, criticaram a crueza com que a companhia abordou a obra de Sade. Ao revés das críticas, a peça ficou um ano em cartaz e recebeu seis indicações ao Prêmio

Apetesp de Teatro, incluindo as categorias de melhor espetáculo, direção e ator protagonista e aquisição do Teatro Bela Vista. (COMPANHIA de teatro Os Satyros: 2009)

Dos anos 90 pra cá, exílio de sete anos em Portugal (1992-1999), onde Os Saytros oferecem cursos nos quais atores, que estão na televisão, no teatro e no cinema portugueses, são formados. Em 1993, a companhia monta novamente “Sades ou noites com os professores imorais” desta vez, mantendo o título do livro, *A filosofia na alcova* (SADE: 2003). A peça faz temporada de sucesso no Teatro Ibérico, em Lisboa, permanecendo dois anos em cartaz, viaja pelos teatros da França, Inglaterra, Escócia, Ucrânia, Bolívia e dezenas de cidades brasileiras. Participa ainda de Festivais, entre eles, o de Edimburgo, na Escócia, de Avignon, na França, de Curitiba e Rio Preto, no Brasil. (COMPANHIA de teatro Os Satyros: 2009)

Mais tarde, Os Satyros se mudam para Curitiba, até o retorno almejado para São Paulo. Em 2000, criam um espaço na Praça Roosevelt, outro endereço complicado na trajetória do grupo, que já havia passado pela Major Diogo, no centrão de São Paulo, e em Chabregas, em Lisboa. Eram locais escuros, distantes, marginalizados, marcados, muitas vezes, pela criminalidade, tráfico de drogas e prostituição, que a companhia, apesar das dificuldades, conseguiu trazer um público, movimento cultural e a revitalização da região no entorno da praça, conforme relata Ivam Cabral: “a gente foi vivendo etapas. Num primeiro momento era dar cerveja para deixarem a gente trabalhar, eles [travestis, prostitutas, michês] estipulavam horário. Se tínhamos uma festa, a gente ia negociando. A Eletropaulo colocava luzes e eles quebravam tudo, anoitecia sem luz. Ficamos um ano negociando.” (CABRAL apud MALERONKA: 2010)

A companhia realizou diversas montagens, entre as quais, textos de Tchecov, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Strindberg, Goethe, Shakespeare, Büchner, Schiller, Gil Vicente, Nelson Rodrigues e Sade. Em março de 2003, Os Satyros estreiam novamente a peça “A filosofia na alcova”, que está em cartaz desde então. O espetáculo já foi visto até o momento por mais de 100.000 pessoas, em 1200 apresentações. A segunda parte da trilogia libertina que a companhia havia se proposto a montar, “Os 120 dias de Sodoma”, estreia em maio de 2006 e faz mais de 600 apresentações para cerca de 40.000 pessoas. Com a estreia de “Justine”, em abril de 2009, Os Satyros completam a trilogia. Enquanto as peças “A filosofia na alcova” e “Os 120 dias de Sodoma” se passam em ambientes fechados, controlados

pelos libertinos, “Justine”, por sua vez, mostra a vítima circulando pelo mundo. Através da montagem da trilogia libertina ficam, portanto, os textos de Sade cinco dias por semana em cartaz, de terça a sábado, no teatro da Praça Roosevelt, em São Paulo. (COMPANHIA de teatro Os Satyros: 2009)

Na abertura da peça, “A filosofia na alcova”, o palco se apresenta completamente escuro. Não há cortina separando-o da plateia. Percebe-se que os atores estão em cena pelos ruídos que o movimento dos corpos faz. Bem próximo ao público, de repente, surge um ator – esta é a sua única cena. Tem apenas a boca iluminada, que inicialmente se apaga e dele se destaca. Como um pedaço trêmulo de carne, a “boca falante” se dirige à plateia, “devassos, voluptuosos de todas as idades...”, e convoca o espectador (negligenciado pela crítica durante muito tempo) a assistir a peça, que se inicia. Ainda com o palco totalmente escuro, lanternas passam velozmente pelos rostos dos atores, iluminando-os, para em seguida, escurecê-los, o que confere, desde o início do espetáculo, um tom, um estranhamento, que atravessa os oitenta minutos de apresentação e se mantém, mesmo que, posteriormente, o palco se ilumine. Estranhamento como efeito, que se ajusta bem à distância necessária (após Brecht, sobretudo) entre o espectador e o palco. Estamos, sim, vendo Teatro! – ainda que dele possamos fazer parte e sejamos, até mesmo, convidados a participar de alguma cena, como o convite provocador que, em certo momento, Dolmancé faz ao público, no qual chama dois voluntários da plateia para mostrar a bunda no palco. Depois de conseguir o intento, Dolmancé passa irreverentemente a contabilizar as bundas, a comentar cada uma delas (tamanho, conformação, tonalidade). Conclama ainda o público a aplaudir os novos integrantes e, à moda de Sade, pede aplausos para as recém-chegadas bundas.

A aparição de Dolmancé no palco causa *frisson* na plateia. O personagem surge em cena portando uma capa preta, que retira e coloca muitas vezes e, imensas botas vermelhas, com saltos altíssimos, trançadas até os joelhos (o olho fetichista do dramaturgo?). Veste ainda um macacão preto, tipo *body*, colado ao corpo, com apenas dois buracos, um na frente e outro atrás, que recortam e mostram o pênis e as nádegas, mantêm-se fora da roupa, dão-se a ver e se postam bem à vista do olhar do espectador: “com efeito, o nu não se vê nem se observa. O pudor o vela. Mas a vestimenta se observa. Ela só serve para atrair o olhar e o fixar em outro lugar que não o da falta, mas perto o suficiente de qualquer maneira; nas

bordas.” (LEMOINE-LUCCIONI: 1983, 31. Trad. nossa) O sexo descoberto já está em cena. Entretanto, um jogo de esconde-esconde invertido se faz presente. O *body*, que adere e exhibe as formas do corpo, faz imaginar. Mostrar e esconder – o jogo reeditado no figurino escolhido na composição de Dolmancé:

Não é verdade que, sempre em toda ocasião, o sujeito simplesmente se mostre, na medida em que mostrar-se é o pólo correlativo à atividade de ver. Não se trata simplesmente da implicação do sujeito num par de captura visual. Existe na escopofilia uma dimensão suplementar da implicação, expressa no uso da língua pela presença do reflexivo, esta forma do verbo que existe em outras línguas e que se chama a voz média. Seria, aqui, *dar-se a ver*. Combinando uma a outra, essas duas dimensões, podemos dizer que em todo um tipo de atividades confundidas sob o rótulo da relação voyeurismo-exibicionismo, o que o sujeito dá a ver, mostrando-se, é outra coisa diferente daquilo que ele mostra. (LACAN: 1995, 169)

Encenação que faz sucesso na fantasia dos homens e das mulheres, cada qual em seu papel, é o chamado *strip-tease*. O *script* é comum e não varia muito e podemos observar que, no grande final, resta ainda alguma peça ou acessório: cinta liga, fio dental, enfeite nos seios ou sapato de salto fino, enfim, qualquer coisa que sirva de fetiche. Percebe-se que em nossa cultura o corpo totalmente nu não é muito erotizado, visto que talvez presentifique o real do corpo – a carne. A peça de roupa ou acessório-fetiche está quase sempre presente nas encenações ou nas fotos erótico-pornográficas. Na peça dos Satyros, há um corpo totalmente despido em contraste com os corpos dos libertinos, que nunca ficam completamente nus.

Eugénie, por sua vez, surge em cena trazendo o frescor e uma certa ingenuidade (que logo é abalada) da juventude – é jovem, bela e de uma brancura inigualável. Parece mesmo que a Eugénie retratada na peça faz juz ao pensamento filosófico de Sade de que o mal é inerente ao ser humano e não precisa, na verdade, de ensinamento. Embora tenha sido encaminhada pelo pai, Eugénie foi com as próprias pernas e vontade ao encontro dos libertinos. E, é o olhar da personagem, por meio de sua expressividade, que se destaca no palco:

O olhar do ator é uma inesgotável fonte de informações, não só para a sua caracterização psicológica, para sua relação com os outros atores, mas também para a estruturação do espaço, a

enunciação do texto, a constituição do sentido. (...) Em cena, o olhar liga a palavra à situação (função dêitica), ancora o discurso num elemento da cena, garante um sistema de revezamento da fala e da interação verbal e gestual. O olhar introduz a duração no espaço, graças a possibilidade de “varrer”, de unir elementos espaciais esparsos, de contar uma história através da simples trajetória das ‘olhadas’. O olhar atrai a atenção (e o olhar) do espectador, tanto frontal e diretamente (como se o espectador se identificasse e se confundisse com o ator), como lateral e indiretamente, quando vemos o olhar de um ator pousado em outro. O ator nos prende de algum modo ‘pelos olhos’ para obrigar-nos, um pouco como no cinema, a ver o resto da cena através de seu próprio olhar e assim, de olhar em olhar, penetramos no universo ficcional da cena. (PAVIS: 2008, 267)

Desde o começo da peça, o olhar de Eugénie apresenta-se lascivo e mostra o traço da libertinagem. Progressivamente, intensifica-se ao longo de “A filosofia na alcova”, atingindo o ápice de sua intensidade na cena final do espetáculo, em que Eugénie mata, a punhaladas (diferentemente do término do livro), a mãe, a Sra. de Mistival. A cena parece uma alegoria, na qual Eugénie mata também os bons costumes, a gratidão, o reconhecimento filial, a religiosidade e a moral burguesa, buscando desvencilhar-se de tais atributos. Assim, o crime – “tão próprio da espécie humana, é inclusive próprio apenas dessa espécie, mas acima de tudo é seu aspecto secreto...” (BATAILLE apud ROUDINESCO: 2008, 34) – torna-se o apogeu do espetáculo.

Na peça, há ainda o acréscimo de um personagem que não havia no texto de Sade, personagem sem nome, sem uma fala sequer, que, do início ao fim, permanece completamente nu, em uma série de posições e lugares do cenário. E, é por meio do olhar e, sobretudo, do corpo, que ele se apresenta:

O corpo não significa como um bloco, ele é ‘decupado’ e hierarquizado de maneira sempre muito estrita, sendo que cada estruturação corresponde a um estilo de atuação ou a uma estética. A tragédia, por exemplo, anula o movimento dos membros e do tronco, enquanto o drama psicológico usa principalmente os olhos e as mãos. As formas populares valorizam a gestualidade do corpo todo. A mímica, tomando o contrapé do psicologismo, neutraliza o rosto e, em menor escala, as mãos, para se concentrar nas posturas e no tronco. A essas hierarquizações, conforme o gênero, superpõe-se uma dependência geral do corpo aos *gestus* sociais e aos

determinismos culturais. Uma das aspirações da *expressão corporal* é precisamente fazer com que se tome consciência dos conhecimentos posturais e da alienação gestual.” (PAVIS: 2008, 75)

Completamente nu, o personagem, ora estático (nesse momento, lembra uma pintura, os quadros de Caravaggio, e a iluminação da peça corrobora para criar o efeito, fazendo o jogo do claro-escuro), ora semovente (há momentos em que se arrasta pelo chão, qual um réptil fugindo de sua presa), ora elástico (como o bailarino-acrobata das danças de Deborah Colker, que escalam o inimaginável) – coloca-se sempre, sempre... na posição de objeto, oferta-se às cenas, aos outros personagens e ao público.

No início da peça, nu e de quatro, o personagem faz-se de cadeira, onde os demais se assentam; nas cenas seguintes, é reiteradamente torturado e supliciado. Em quem se urina? Quem se puxa pelo cabelo? Quem se estica o pênis? Em alguém sem nome, sem roupa, sem voz, entretanto, não sem corpo a ofertar. Curiosamente, mantém-se ainda frequentemente próximo a um grande espelho colocado em primeiro plano no cenário, que faz de escada, de suporte, de “porto seguro”. Onde o reflexo? No palco, lugar, por excelência, da fala do mundo, do espetáculo, ou ainda de “tudo o que se oferece ao olhar.” (PAVIS: 2008, 141) Ao final da peça, surge no alto do palco, contornado por uma moldura dourada. Faz-se de quadro, objeto mais-de-olhar, e esconde, à maneira de certos travestis, o sexo entre as pernas.

O jogo entre o masculino e o feminino encontra-se ainda nas cenas finais de “A filosofia na alcova”. Augustin se traveste de mulher, com grandes seios e volumosos cabelos, Juliette, por sua vez, surge – no texto de Rodolfo Garcia Vásquez é esse o nome da personagem em vez de Saint-Ange, sugerindo uma correspondência entre as duas libertinas de Sade – com um grande pênis. O pênis postigo como fetiche? A idéia “de um travesti – uma mulher que, contudo, é dotada de um pênis – seria o modelo acabado da lógica fetichista.” (FERRAZ: 2010, 51)

“Fetichismo”, etimologicamente, do francês, *fétiche*, sortilégio, amuleto. No entanto, o vocábulo francês é considerado emprestado do português, “feitiço” (HOUAISS: 2001, 1333) Em artigo intitulado “Perversão e fetichismo”, Flávio Carvalho Ferraz (2010) assinala que o termo “fez um volteio e retornou afrancesado à nossa língua, com um sentido modificado, mas próximo do original.” (FERRAZ:



2010, 50) No sentido comum, fetiche é, conforme aponta o autor, um objeto de culto ao qual se atribui um poder mágico. A psicopatologia o redefine como um objeto ou uma parte do corpo à qual um sujeito atribui qualidades eróticas. Desta forma, o fetiche seria então um objeto causador de excitação sexual, “calcinhas, sapatos e outras peças de vestuário são comumente tidos como fetiche, assim como chicotes, nos casos em que o fetichismo tem um parentesco com as práticas sadomasoquistas. Mas a imaginação humana, infinita, pode atribuir qualidades eróticas a objetos os mais variados, estranhos e bizarros. Coisas repelentes para certas pessoas podem ser excitantes para outras.” (FERRAZ: 2010, 50)

O autor assinala ainda que o “desvio” só se caracteriza quando o objeto-fetiche é condição necessária para a excitação e para a consumação do ato e da satisfação sexuais, envolvendo um parceiro ou uma prática que envolva masturbação. Nesse âmbito, o fetichista seria aquele que, ao excitar-se, substituiria uma pessoa total por parte de seu corpo ou por um objeto, podendo satisfazer-se apenas com uma peça de vestuário, um cacho de cabelos ou qualquer outra coisa, desprezando a pessoa de outro ser humano no estabelecimento da parceria sexual. Pode também dirigir-se apenas a uma parte do corpo do outro para satisfazer-se, chegando, até mesmo, a requintes de exigências: “há quem se excite pela mão de um parceiro sexual, cujas unhas estejam compridas ou sujas de graxa, roídas, etc. Os pés, igualmente, são comumente fetichizados. Um texto psicanalítico antigo, de Karl Abraham (...) já fazia menção a um caso de atração sexual por pés fedorentos. (...) A lógica que rege a elevação de um objeto à condição de fetiche obedece aos desígnios de uma imaginação infinita.” (FERRAZ: 2010, 50-1)

Entretanto, o fetichismo como psicopatologia sexual, não se caracteriza exclusivamente pela necessidade de um objeto-fetiche. Desta forma, a maioria das perversões (o sadismo, o masoquismo, o voyeurismo, o exibicionismo), obedece à lógica do fetichismo e têm como base o mecanismo chamado por Freud de recusa. Algo presente na cena sexual fetichista vem acalmar a angústia, obedecendo à ideia inconsciente de que a castração não existe. Na vida cotidiana, os mecanismos fetichistas estão geralmente presentes nas fantasias e na excitação sexual (FERRAZ: 2010, 51-2):

A “invenção” do fetiche também ensina algo sobre a formação da sexualidade psíquica do ser humano. Como todo animal, ele

possui um instinto sexual que o leva a buscar formas de descarregar sua excitação. Mas – e nisso ele é totalmente diferente dos animais –, a determinação do objeto sobre o qual seu interesse recairá não é inteiramente, um produto da natureza biológica. Um homem não sente atração necessariamente por uma mulher, e vice-versa. O interesse sexual, na espécie humana, desconectou-se do imperativo da reprodução da espécie. O objeto que o excitará sexualmente será definido em sua história pessoal, com todos os acasos, gratificações e acidentes que ela contiver. Assim, se o fetichismo pode ser uma limitação patológica da vida sexual de um sujeito, ele não deixa de demonstrar, de modo paradoxal, quanto a sexualidade humana se afastou de um determinismo biológico para situar-se no campo simbólico, no qual os objetos sexuais não serão mais aqueles supostamente “naturais”, mas serão contingentes. (FERRAZ: 2010, 52)

Elizabeth Roudinesco e Michel Plon (1998), por sua vez, assinalam que, em 1905, Freud, em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1996 a), atualiza o termo “fetichismo”, primeiro para designar uma perversão sexual, caracterizada pelo fato de uma parte do corpo ou um objeto serem escolhidos como substitutos de uma pessoa; depois, para definir uma escolha perversa, em virtude da qual o objeto amoroso (partes do corpo ou objetos relacionados com o corpo) funciona para o sujeito como substituto de um falo atribuído à mulher, e cuja ausência é recusada por uma renegação. (ROUDINESCO e PLON: 1998, 235)

Chemama (1995) aponta ainda que Freud, em nota de 1910, escreveu a respeito do fetichismo do pé, que representaria “o pênis da mulher, cuja ausência é tão intensamente sentida”. De fato, nesse caso, sair do problema da castração, ou mais precisamente, do “terror da castração”, ativado pela percepção da ausência do pênis na mulher, na mãe. Se a mulher é castrada, pesa uma ameaça sobre o menino, referente à posse do seu próprio pênis. Portanto, é para se prevenir contra essa ameaça que ele recusa a falta do pênis na mãe e o fetiche nada mais é do que o substituto do pênis faltante. (CHEMAMA: 1995, 75) Chemama assinala que Freud (1996 b), em artigo intitulado “Fetichismo”, de 1927, elucida o mecanismo de formação do fetiche a partir da escolha do objeto eleita como tal:

Se se imaginar o olhar da criança indo ao encontro daquilo que para ela vai ser traumatizante, por exemplo, elevando-se do solo, o fetiche seria constituído pelo objeto da última percepção, antes da própria visão traumática: um par de

sapatos, a barra de uma saia, “A escolha tão freqüente de peças íntimas como fetiche se deve ao que é retido no último momento do ato de despir-se, durante o qual ainda se podia pensar que a mulher é fálica”. Quanto às peles, elas simbolizam a pilosidade feminina, último véu atrás do qual ainda se poderia supor, na mulher, a existência de um pênis. Assim, há no fetichismo uma espécie de parada da imagem, um resto paralisado, separado daquilo que poderia tê-lo produzido, na história do sujeito. É neste sentido que o fetichismo é esclarecedor, no que se refere à escolha objetual perversa. Lacan mostra que ela não possui valor de metáfora, como o sintoma histérico, por exemplo, mas é constituída de forma metonímica; elemento desligado de uma história, constituído na maioria das vezes por deslocamento, não existe sem dessubjetivação; no lugar onde era feita uma pergunta subjetiva, ele responde pela “superestimação” de uma coisa inanimada. É curioso ver, nesse ponto, a teorização psicanalítica convergir para as análises de Marx a respeito da fetichização da mercadoria. Observamos que a teoria freudiana da recusa é acompanhada por uma teoria da clivagem psíquica. O fetichista, de fato, não “escotomiza” totalmente uma parte da realidade, no caso a ausência de pênis na mulher. Ele tenta conservar no inconsciente duas ideias ao mesmo tempo, a da ausência do falo e a de sua presença. (CHEMAMA: 1995, 75)

Em *Freud e a perversão*, Patrick Vallas (1990) retoma o artigo de Freud acerca do fetiche. Segundo o autor, Freud indica que o fetiche não tem a menor necessidade de parecer com os órgãos genitais, nem com os outros objetos que reproduzem a forma do pênis, representando-o – “convém precisar que o fetiche não é o falo, mas o véu por trás do qual se deixa esboçar a possibilidade de sua presença oculta.” (VALLAS: 1990, 99)

Lacan (1995), ao retornar a Freud e a questão do fetichismo, acerca do véu aponta: “sobre o véu pinta-se a ausência. Isso não é mais do que a função de uma cortina qualquer. A cortina assume o seu valor, seu ser e sua consistência justamente por ser aquilo sobre o que se protegeja e se imagina a ausência.” (LACAN: 1995, 157) Advém daí o valor erótico do véu, presente não apenas no exercício do fetiche, mas das perversões de um modo geral, “compreende-se melhor, então, porque o fetiche, por sua própria função, tem uma estrutura de borda. Por isso, o número de fetiches é limitado. Com efeito, o fetiche é tomado de empréstimo às vestes femininas, que têm por função atrair e ao mesmo tempo fixar o olhar: calçados, combinação, ligas, calcinhas, sutiãs etc.” (VALLAS: 1990, 99)

Em *O seminário – Livro 4: a relação de objeto, 1956-1957*, Lacan (1995) refere-se ao fetiche como um significante. Desta forma, o fetiche não representa o pênis real, mas o pênis enquanto podendo faltar, podendo ainda ser atribuído à mãe, mas, ao mesmo tempo, reconhecida sua ausência – é essa a dimensão da clivagem evidenciada por Freud. Essa “alternância da presença e ausência – sistema fundado na oposição do mais e do menos – caracteriza os sistemas simbólicos como tais. Observamos que a palavra já constitui a presença sobre um fundo de ausência: ela nos desliga da concepção empírica da coisa; no limite, ela se anula, e, ao mesmo tempo, faz a coisa subsistir sob uma outra forma. Ausente, a coisa não é menos evocada.” (CHEMAMA: 1975, 76)

Assim, nas cenas finais da peça, “A filosofia na alcova”, ora o falo está com o homem, ora com a mulher – falo entendido aqui não como pênis, mas, sim, como atributo de potência.

A noção de falo é central para a psicanálise. Muitas vezes esse conceito é confundido com o órgão masculino, numa tentativa de simplificação e, por isso, ponto nevrálgico das críticas vulgares a Freud – “se o pênis fosse o falo, os homens não teriam necessidade de plumas, nem de gravatas, nem de medalhas. Eles não necessitariam de insígnias. Eles não necessitariam de penachos. A ostentação, assim como no caso da mascarada, revela uma falta: o falo, ninguém o tem.” (LEMOINE-LUCCIONI: 1983, 34. Trad. nossa)

Antonio Godino Cabas (1988) nos orienta a compreender o falo a partir da cena edípica e aborda o Complexo Edípico como “uma tentativa do pequeno sujeito de resolver o enigma de sua origem e o enigma de sua relação com os dois pais.” (CABAS: 1988, 16). O falo seria o objeto que circula na relação edípica. Cabas esclarece ainda que o falo não é o pênis, mas o “significado de sua presença e de sua ausência para o sujeito.” (CABAS: 1988, 16) Desta forma, situa o falo como uma “organização cujo ponto de apoio é o pênis”, “uma organização relacional”. (CABAS: 1988, 26) O falo, para Lacan (1998), sobretudo, no início de suas elaborações, é um significante. Lacan apresenta ainda a vertente imaginária do falo, ligada ao conceito de castração. Mais tarde, introduz o falo dentre os objetos, passando a considerar a sua dimensão real, a partir das elaborações referentes ao nó de borromeu.

Elizabeth Roudinesco e Michel Plon (1998) apontam que diversos vocábulos são empregados para designar o órgão masculino. Se a palavra pênis fica reservada ao membro real, a palavra falo, derivada do latim, designa, segundo os autores, o

órgão mais no sentido simbólico, ao passo que se denomina de itifálico (do grego *ithus*, reto) o culto do falo como símbolo do órgão masculino em ereção. Investidos de suprema potência, tanto na celebração dos antigos mistérios quanto em diversas religiões pagãs ou orientais, os deuses itifálicos e o falo foram rejeitados pela religião monoteísta, a qual considerava que remeteriam a um período bárbaro da humanidade, caracterizado por práticas de orgia. (ROUDINESCO E PLON: 1998, 221)

Os autores assinalam ainda que o falo é reivindicado por Sade no século XVIII, em contestação ao cristianismo e, mais tarde, por Nietzsche. Cem anos depois, o falo tornou-se para as seitas do período moderno o instrumento de sujeição dos membros da comunidade, obrigados a obedecer às injunções sexuais do guru e a idolatrar seu órgão. Na história da psicanálise, conforme apontam os autores, foi em nome de um culto biológico e sexológico do órgão masculino que se desenvolveram as psicoterapias de tipo orgástico. (ROUDINESCO E PLON: 1998, 221) Nesse âmbito, surge Lacan, que se distancia da concepção biológica acerca do falo e vai mais além:

Foi Jacques Lacan, nietzschiano de cultura católica, admirador de Sade e amigo de Georges Bataille, quem reatualizou a palavra falo, na mais pura tradição de um anticristianismo que ia buscar suas fontes no amor místico e na filosofia platônica. Muito diversamente de Freud e dos Kleinianos, portanto, Lacan afastou-se o máximo possível da concepção biológica da sexualidade. Interessando-se mais pela perversão do que pela neurose, pelo gozo do que pelo prazer, pelo desejo do que pela necessidade e pelo objeto (pequeno) a do que pela pulsão. Fascinado por todas as formas de transgressão, mas habitado pela certeza de que o falo é um atributo divino, inacessível ao homem, e não o órgão do prazer ou da soberania viril, Lacan fez dele, a partir de julho de 1956, o próprio significante do desejo, aplicando-lhe uma maiúscula e o evocando, antes de mais nada, como o “falo imaginário”, e depois como o “falo da mãe”, antes de passar finalmente à idéia de “falo simbólico”. Foi assim que Lacan revisou a teoria freudiana dos estádios, da sexualidade feminina e da diferença sexual, mostrando que o complexo de Édipo ou de castração consiste numa dialética “hamletiana” do ser: ser ou não ser o falo, tê-lo ou não ter. (ROUDINESCO E PLON: 1998, 221)

Retomando, em *A filosofia na alcova* (SADE: 2003), Augustin é jovem e de “feições deliciosas” (SADE, 2003, p. 94), na peça, ao contrário, é velho, feio, cego de um olho e tem as nádegas repletas de feridas. “A fealdade pode descrever-se, a beleza diz-se” (BARTHES: 1979, 28), assim, na inversão proposta, a feiúra (bem ao gosto de Sade) liga-se ao horror, à violência, ao estranho e, sobretudo, “aos atrativos sexuais da fealdade”. (BEAUVOIR: 1961, 40) Em *Os 120 dias de Sodoma* (SADE: 2006), por sua vez, encontramos: “aliás está provado ser o horror, a imundície, a coisa repugnante que agrada quando se f... A beleza é a coisa simples, a fealdade é a coisa extraordinária, e as imaginações ardentes não há dúvida que preferem sempre a coisa extraordinária à coisa simples.” (SADE apud BEAUVOIR: 1961, 40)

Durante todo o tempo, Augustin é demandado por Juliette para servi-la e, como bom criado, responde prontamente às demandas dela: “Oui, Madame”. Frase, que perpassa todo o espetáculo como um bordão e alegoriza a relação entre patrão e empregado. Destinado a servir, Augustin é convocado a oferecer ora o vinho, ora o próprio corpo. E, ainda, para limpar e comer os excrementos de Juliette. Antes de comê-los, porém, Augustin havia cheirado-os com a cara mais boa do mundo, aspirando as fezes com a uma flor, ou ainda, como a um prato apetitoso, pronto a ser degustado:

Sade liga estreitamente a orgia alimentar à orgia erótica: *não há paixões que melhor se aliem à luxúria do que a bebedeira e a glotoneria*, observa; e esta confusão acaba-se nos fantasmas de antropofagia: beber sangue, engolir esperma e excrementos, comer crianças, é saciar o desejo pela aniquilação do seu objeto: o gozo não comporta troca, dom, reciprocidade ou gratuita magnificência: seu despotismo é o da avareza que opta por destruir o que não pode assimilar. (BEAUVOIR: 1961, 28)

A coprofilia, definida como o “interesse psicopatológico por fezes de modo geral, e especialmente, sua associação ao prazer sexual” (HOUAISS: 2001, 831), atravessa muitos textos de Sade. Na peça, apresenta-se ainda como coprofagia, “prática de comer fezes” (HOUAISS: 2001, 831), que, à maneira de certos animais, insetos e aves, nutrem-se de esterco. Em “Salò” (PASOLINI: 1975), lembremos, as fezes são servidas em belas travessas e degustadas como fina iguaria, “o ânus e

seu produto são-nos oferecidos não só como mais apetecíveis do que o seio e o leite, mas como seus substitutos. Seguindo Sade, um pode ocupar o lugar do outro; são funcionalmente equivalentes.” (MEYER: 2010, 53)

O que o excremento nos textos de Sade nos faz pensar? Por que os personagens sadianos aliam-se (ou se filiam) ao seu excremento ou do outro, a ponto de comê-lo e ainda de degustá-lo? Simone de Beauvoir assinala:

*A coprofilia de Sade tem ainda um outro sentido: Se é a coisa suja que mais agrada no ato de lubricidade, quanto mais essa coisa for suja, mais deve agradar. Entre os atrativos sexuais mais evidentes, Sade coloca a velhice, a feiúra, o fedor; esta ligação da porcaria com o erotismo é nele tão original quanto a crueldade e explica-se de maneira análoga. A beleza é demasiado simples, apreendemo-la por um julgamento intelectual que não arranca a consciência à sua solidão nem o corpo à sua indiferença; ao passo que a porcaria avilta; o homem que vive na porcaria, como aquele que fere ou se deixa ferir, realiza-se como carne; é na sua desgraça e na sua humilhação que esta se torna um abismo onde se submerge o espírito e onde reúnem os indivíduos separados: zurzido, penetrado, emporcalhado, só desse modo Sade consegue abolir a sua presença obsedante. (BEAUVOIR: 1961, 28-9)*

O que o excremento suscita? O aguçamento do olfato, sentido das afinidades, dos afetos, dos mistérios, ou ainda, “sentido da imaginação”, conforme define Rousseau? (ROUSSEAU apud CORBIN: 1987, 14) Muitos filósofos conferiram, no entanto, pouca atenção ao olfato. Kant trata de desqualificá-lo esteticamente e reitera a ideia de que, ao contrário da audição e da visão, o olfato situa-se “no mais baixo nível da hierarquia dos sentidos.” (CORBIN: 1987, 13) O olfato parece trazer em si, “o selo da animalidade, Farejar iguala ao animal.” (CORBIN: 1987, 12)

O que o excremento, afinal, provoca? A provocação do nojo, da aversão, da recusa, do horror, enfim? “O horror tem seu poder; o dejetto nauseabundo ameaça a ordem social: a reconfortante vitória da higiene e da suavidade acentua a sua estabilidade”, aponta Corbin (1987, 11). O que o sujo traz à cena? A subversão do limpo, da ordem, do bem-posto, o perigo? O que o dejetto, além da matéria fecal, de uma só vez, expele? A nossa condição de *res*, coisa, homem-animal-esterco, “merda”, a qual nada somos e voltaremos a ser? A excreção provoca nojo nas classes dominantes, “produto irrefutável da fisiologia que o burguês se esforça por

negar, a merda, por um retorno implacável, assombra o imaginário.” (CORBIN: 1987, 185) O fedor, que tanto fascinava os libertinos, arrepiava a burguesia. (ROUDINESCO: 2008, 67)

O dejetos expele um “odor mórbido” (CORBIN, 1987, 57), encarnação do mal (o sujo é o mal, o malefício, o malcheiroso?) comparável ao fedor do pecador, como nos séculos anteriores? O pecado reside em ter-se deixado cair na tentação de respirar gases indesejáveis e infectos, como o odor do excremento. O cheiro faz sentir, produz sentido, sob o qual se inscreve a história, quem sabe, perversa, de cada um de nós, “se o perverso põe em ação, assim como o neurótico, a gama dos objetos (voz, olhar, seio, fezes), seu desejo permanece limitado a um gozo clandestino, submetido a essa parte proibida do Outro.” (CHEMAMA: 1995, 164)

Em *O perfume*, Patrick Süskind (2010) faz uma análise das metamorfoses do poder olfativo no século XVIII, marcadas pela alternância entre os fedores da antiga nobreza e a aspiração burguesa a um novo higienismo:

Na época de que falamos, reinava nas cidades um fedor dificilmente concebível hoje, por nós. As ruas fediam a estrume, os pátios fediam a mijó, as escadarias fediam a madeira podre e cocô de rato; as cozinhas, a couve estragada e gordura de ovelha; sem ventilação, as salas fediam a poeira, mofo; os quartos a lençóis sebosos e a úmidos colchões de pena, impregnados do odor azedo dos penicos. Das chaminés saía um fedor de enxofre; os curtumes soltavam o fedor das lixívias corrosivas; e os matadouros exalavam o fedor do sangue coagulado. Os homens fediam a suor e as roupas não lavadas; suas bocas fediam a dentes estragados; dos estômagos saía o fedor de cebola, e seus corpos, quando já não eram muito novos, fediam a queijo velho, a leite azedo e a doenças infecciosas. Fediam os rios, fediam as praças, fediam as igrejas, fediam sob as pontes e dentro dos palácios. Fediam o camponês e o padre, o aprendiz e a mulher do mestre, fediam toda a nobreza, até o rei fediam como um leão na savana, e a rainha como uma cabra velha, tanto no verão quanto no inverno. Pois à ação desagregadora das bactérias, no século XVIII, não havia sido ainda colocada nenhum limite e, ainda assim, não havia atividade humana, construtiva ou destrutiva, manifestação alguma de vida, a vicejar ou a fenecer, que não fosse acompanhada de fedor. (SÜSKIND: 2010, 9-10)

Patrick Süskind (2010) traça o itinerário de um personagem de ficção, Jean-Baptiste Grenouille, o qual compara a Sade e a Marat e a quem atribui características do criminoso mais perverso: “no século XVIII viveu na França um



homem que pertenceu à galeria das mais geniais e detestáveis figuras daquele século nada pobre em figuras geniais e detestáveis. A sua história é contada aqui. Ele se chama Jean-Baptiste Grenouille e se, ao contrário dos nomes de outros geniais monstros como digamos, Sade, Saint-Just, Fouché, Bonaparte etc, o seu nome caiu hoje no esquecimento.” (SÜSKIND: 2010, 9) O recém-nascido Grenouille é abandonado pela mãe junto a restos de peixes em um mercado parisiense. Rejeitado também pela natureza, que lhe negou o direito de exalar o cheiro característico dos seres humanos, pelas amas-de-leite e por instituições religiosas, cresce sobrevivendo ao repúdio, a acidentes e a doenças. Ainda jovem, descobre ser dotado de uma imensa sensibilidade olfativa e parte em busca do aroma perfeito, do perfume que lhe falta para seduzir e dominar qualquer pessoa. Nessa busca, Grenouille usurpa a essência dos corpos de suas vítimas. Para tanto, comete, sem a menor culpa e em nome da ciência dos aromas, crimes atrozes. Morrerá, vítima de si mesmo, devorado por rufiões e prostitutas, em meio ao fedor cadavérico do Cemitério dos Inocentes.

Dos séculos passados aos nossos dias, os excrementos, tidos como venenos da pior espécie, são ainda vinculados geralmente ao que é desagradável ou depreciativo, manifestando-se hoje em cotidianas expressões como “estar na merda” ou “ser uma merda”. Inoportuna e indesejável, a sujeira passa, então, a ameaçar a ordem da cultura, do pudor e da decência. Afinal, o nojo provocado por ela está relacionado a afetos, a sensações ou a comportamentos que deveriam estar escondidos e são normalmente objetos dessa vergonha, desse pudor, as funções sexuais e excretórias do corpo humano. Para Freud, “as coisas excrementícias estão todas íntima e inseparavelmente relacionadas com as coisas sexuais.” (FREUD: 1978, 158)

Em “As transformações do instinto exemplificadas no erotismo anal”, de 1917, Freud (1996 c) aponta a indistinção e a forma intercambiável dos conceitos de fezes, bebê e pênis para o inconsciente. (FREUD: 1996 c, 136) Como produtos do inconsciente, podemos entender os sonhos, as associações, os lapsos, as fantasias. Freud assinala ainda como a criança considera as fezes como sua primeira dádiva, parte do corpo que será dada ao objeto de seu amor. Para Freud, “(...) a defecação proporciona a primeira oportunidade em que a criança deve decidir entre uma atitude narcísica e uma atitude de amor objetal. Ou reparte obedientemente as suas

fezes, ‘sacrifica-as’ ao seu amor, ou as retém com a finalidade de satisfação auto-erótica.” (FREUD: 1996 c, 138-9)

Posteriormente, em *O mal-estar na civilização* (1930 [1929]), Freud afirma que a busca e a insistência na limpeza se deve ao fato das excreções terem se tornado desagradáveis à percepção dos sentidos. Por isso, a insistência em livrar-se delas. Entretanto, Freud adverte: “no quarto das crianças, as coisas são diferentes. Os excrementos não lhes despertam repugnância. Parecem-lhe brinquedos valiosos como se fossem parte de seu próprio corpo, que dele se separou.” (FREUD: 1978, 159)

O dejetivo corporifica a separação do corpo, mas o corpo está ali, outro – repelente, abjeto, odiado: “abismamo-nos afastando as pernas, ficando o mais possível abertos àquilo que já não é nós, mas a existência impessoal, pantanosa da carne.” (BATAILLE apud ALEXANDRIAN: 1985, 7) Contra o artifício da civilização, a selvageria e a barbárie da natureza. Afinal, queiramos ou não, deneguemos ou não, “nascemos entre fezes e urina”. Desde o nosso nascimento, já nos perdemos, já nos emporcalhamos. A defecação, “separação cotidiana em relação às fezes, primeiro roubo onde o ser humano se deprecia e se suja” (DERRIDA: 2002, 126) é também o lugar onde ele se desapropria. Ter um nome próprio é estar limpo: “a criança na nossa sociedade só assume o seu nome – em primeiro lugar na escola – só é na verdade bem designada, quando está limpa.” (DERRIDA: 2002, 128)

Na peça, “A Filosofia na alcova”, o Cavaleiro, por sua vez, participa de maneira discreta das cenas de libertinagem, indaga acerca dos procedimentos relativos à “instrução” de Eugénie e mantém-se, do início ao fim do espetáculo, completamente vestido, excessivamente vestido (a roupa como recusa?), contrastando com a exibição do corpo dos demais personagens. O Cavaleiro é, no texto de Sade, dono de uma bonita voz – “Cavaleiro, tu que tens uma voz bela, lê isto para nós” – ordena Saint-Ange (SADE: 2003, 123) – é ele, portanto, quem lerá para os demais o panfleto “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos”.

Na peça, a voz do ator, “essa assinatura íntima” (BARTHES apud PAVIS: 2008, 432) que representa o Cavaleiro, é igualmente bela e também exerce uma função:

A voz do ator é a última etapa antes da recepção do texto e da cena pelo espectador: isto diz de sua importância na formação do sentido e do afeto, mas também da dificuldade que existe

em descrevê-la e em avaliá-la e em apreender seus efeitos. (...) A voz situa-se na junção do corpo e da linguagem articulada: ela é uma mediação entre a pura corporeidade não codificada e a textualidade inerente ao discurso '*entre-deux*', [entremeio], 'do corpo e do discurso', 'oscilação permanente, duplo movimento em tensão pois que está em busca de ressonância corporal a que conjuntamente visa superar num sentido a ser comunicação de outrem'. A voz se situa portanto no lugar de um encontro ou de uma tensão dialética, entre corpo e texto, jogo do ator e do signo lingüístico. O ator é, graças a voz, ao mesmo tempo pura presença física e portador de um sistema de signos lingüísticos. Nele se realizam simultaneamente uma encarnação do verbo e uma sistematização do corpo. (PAVIS: 2008, 432)

A despeito da bela voz do cavaleiro, fragmentos do panfleto na peça são ditos, no entanto, por uma voz em *off*: “do inglês *voice off*, termo empregado no cinema, onde designa uma voz ouvida fora do campo de ação, a ser diferenciada da *voice over*, voz que é ouvida, mas que não pertence às personagens, visíveis ou invisíveis, da ficção, e que é a voz de um narrador exterior ou interior à ficção.” (PAVIS: 2008, 433) A voz em *off* sai por um alto-falante, o que dissocia a voz de um corpo identificável, dando-se a ouvir por meios extra-corporais. Desta forma, a encenação introduz uma incerteza sobre a sua origem e sobre o assunto do discurso.

Adentram-se aos ouvidos durante a apresentação de “A filosofia na alcova” as músicas que compõem a trilha sonora do espetáculo. No início, um piano suave, mais tarde, uma ópera, que lacera a alma, confere a dramaticidade necessária às cenas e reitera a elegância do texto sadiano adaptado ao teatro.

Em *A filosofia na alcova* (SADE, 2003), por sua vez, o “teatro sadiano” provoca vertigens e atrai o “espectador” para uma inesperada entrada em cena. Entre o texto e o leitor – a leitura – convite, cujas cenas se permitem ver e, até mesmo, dirigir:

Tal qual o D. Quixote de Cervantes, que diante do espetáculo teatral, invade o palco para libertar a princesa das mãos de seus carrascos. Este convite ao “espectador” teatral, Sade dirige-o também ao seu leitor. Como se sabe, em meio aos espasmos de uma crise, convidasse o leitor para a “representação” da cena trágica. O palco está montado, o cenário e os instrumentos do crime estão dispostos. O leitor

recua em meio ao pavor da vertigem real, mas a ele – leitor – e só a ele, cabe a direção da cena final. (GIANNATTASIO: 2000, 162)

Há uma concepção do teatro em Sade, como assinala Gabriel Giannattasio (2000), muito próxima daquela formulada por Jarry (1962), em *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, na qual se busca a “verdadeira cena” e, é no corpo, que ela se apresenta:

Em primeiro lugar a inutilidade do cenário e dos atores, ou nas palavras de Sade a necessidade de abater de forma selvagem o teatro, para conseguir o acesso à verdadeira cena. Procurando apreender não somente o sentido da ilusão teatral, mas tratando de tocar a matéria enigmática, Sade descobre o teatro internamente a ele mesmo. O teatro seria o espaço de uma só cena: a finitude do corpo carregado da infinitude da imaginação, lugar onde se confundem a mais violenta crítica ao teatro com a sua mais séria defesa. O teatro não esconde, o teatro expõe. Nós já somos excessivamente obscuros para não sermos vistos nus, carregamos nossas sombras, nossos personagens. (GIANNATTASIO: 2000, 166-7)

Percorrer a obra de Sade implica nos determos no lugar que o teatro ocupa em seus textos, “como se a teatralização fosse para Sade o único modo de existir, válido ao mesmo tempo para o indivíduo e para a sociedade, como se através da noção de teatralidade se produzisse o que não se produz jamais em Sade: o encontro impossível do indivíduo com a sociedade.” (LE BRUN: 1986, 142.) Encontro, que se dá a ver e se apresenta nas bordas do corpo, nos limites do palco, nas margens do texto.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN. Extractos de Georges Bataille ou l'amour noir. In: BATAILLE, Georges. *O ânus solar*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1985. p. 3-15.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

BATAILLE apud ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Trad. André Telles. Revisão Técnica. Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. (Transmissão da Psicanálise)

BEAUVOIR, Prefácio: “Deve-se queimar Sade?” In: SADE, Marquês de. *Novelas do marquês de Sade*. Trad. Augusto de Sousa. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961. p. 7-63.

CABAS, Antonio Godino. *A função do falo na loucura*. Trad. Claudia Berliner. Campinas: Papyrus, 1988.

CABRAL apud MALERONKA, André. Perseguido a embriaguez. A companhia de teatro Os Satyros comemora 20 anos à procura do dionisíaco. Entrevista da revista *Ele Ela* com Rodolfo Vázquez e Ivam Cabral. Disponível em: <[http://satyros.uol.com.br/noticia.asp?id\\_destaque=35](http://satyros.uol.com.br/noticia.asp?id_destaque=35)> Acesso em: 26 jan. 2010.

CHEMAMA, Roland (org.). *Dicionário de psicanálise*. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

COMPANHIA de teatro “Os Satyros”. Disponível em: <[http://satyros.uol.com.br/conteudo\\_canal.asp?id\\_canal=1](http://satyros.uol.com.br/conteudo_canal.asp?id_canal=1)> Acesso em: 01 jun. 2009.

CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. Trad. Lygia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DELON, Michel. *Les vies de Sade*, t. I: Sade em sons temps et Sade après Sade t. II: Sade on travail, éditions Textuel, Coll. “L’atelier”, 2007.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates)

DESBORDES, Jean. *O verdadeiro rosto do marquês de Sade*. Trad. Frederico dos Reis Coutinho. Rio de Janeiro: Vecchi, 1968.

FERRAZ, Flávio Carvalho. Perversão e fetichismo. *Cult*. São Paulo, Bregantini, ano 13, n. 144, p. 50-3, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, [s.d.].

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (ESB)*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 a. v. VII. p. 117-229.

\_\_\_\_\_. Fetichismo. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (ESB)*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 b. v. XXI. p. 149-60.

\_\_\_\_\_. As transformações do instinto exemplificadas no erotismo anal (1917). In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (ESB)*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 c. v. XVII. p. 131-41.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores)

GIANNATTASIO, Gabriel. *Sade: um anjo negro da modernidade*. São Paulo: Imaginário, 2000.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JARRY, Alfred. De l'inutilité du Théâtre au théâtre, *Mercure de France*, septembre 1896. Reproduit dans *Tout ubu*. Paris, Libraire Générale Française, Le livre de poche, n. 838-839, 1962, p. 139-45.

LACAN, Jacques. *O Seminário – livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2009.

\_\_\_\_\_. *O seminário – Livro 4: a relação de objeto, 1956-1957*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

LE BRUN, Annie. *Soudain un bloc d'abîme, Sade*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1986.

LELY, Gilbert. *Vie du Marquis de Sade*. Paris: Mercure de France, 2004.

LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La robe – essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

MEYER, Luiz. É possível falar em novas formas de perversão? *Cult*. São Paulo, Bregantini, ano 13, n. 144, p. 53, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira et alii. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães e Vera Ribeiro. Supervisão da edição brasileira de Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SÜSKIND, Patrick. *O perfume*. Trad. Flávio R. Kothe. 3. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.

SADE, D. A. F. *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais*. Tradução, posfácio e notas. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2003. (Coleção Pérolas Furiosas)

\_\_\_\_\_. *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Tradução e notas. Allain François. São Paulo: Iluminuras, 2006. (Coleção Pérolas Furiosas)

VALLAS, Patrick. *Freud e a perversão*. Reunião de textos de Manoel Barros da Mota. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990. (Campo Freudiano no Brasil)

Filme

“Salò: os 120 dias de Sodoma”. Direção de Pier Paolo Pasolini, Itália/França, 1975. Duração: 112 min.

**Venus Brasileira Couy** é pós-doutoranda em Letras do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Área de concentração: Literatura Comparada) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desenvolve projeto de pesquisa de pós-doutorado júnior sob a supervisão do Prof. Dr. João Camillo Barros de Oliveira Penna, com o apoio do CNPq – Brasil. Doutora em Teoria da Literatura (UFRJ), publicou, entre outros livros, *Mural dos nomes impróprios: ensaio sobre grafite de banheiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005) e *Inverno de baunilha* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004).

E-mail: venusbrasileira@uol.com.br

Agradeço a Alessandra Bustamante a interlocução com a psicanálise, sobretudo, com os textos de Freud e Lacan e a co-tradução dos textos de língua francesa e, a Ana Maria Portugal, o franqueamento generoso de sua biblioteca.