



RETÓRICA E ROMANCE

RHETORIC AND NOVEL

Venus Brasileira Couy¹

RESUMO: A difusão do romance torna-se possível com a invenção da imprensa. O que distingue o romance da narrativa e da epopeia, no sentido estrito, é o fato de o romance estar essencialmente vinculado ao livro. No século XVIII, em França, havia os livros permitidos e os proibidos, controlados pela polícia, pelas corporações provinciais e pela Comunidade dos livreiros e dos impressores de Paris. Buscando firmar-se, o romance utilizará artifícios com o intuito de conferir dignidade ao gênero ainda incipiente, atribuindo-lhe função utilitária e eficácia retórica. A preocupação com o público, essencial, conforme as leis da retórica, torna-se, no século XVIII, uma das principais características da literatura. Nessa época, a própria natureza da retórica, não mais entendida como compilação de regras, mas, sim, como força persuasiva, é problematizada. O romance, contudo, dificilmente se encaixa nos esquemas fornecidos pelos gêneros retóricos. É nesse âmbito, que *A filosofia na alcova*, do Marquês de Sade, apresenta-se e dá-se a ler, por meio de uma natureza diversificada e híbrida, tornando-se difícil enquadrá-lo num determinado gênero. O romance sadiano, que mais se assemelha a uma peça de teatro, é composto de sete diálogos, apresentando uma curiosa simetria, organização e retiro.

PALAVRAS-CHAVE: retórica, romance, libertinagem, corpo, Sade

ABSTRACT: The spread of the novel becomes possible with the invention of printing. What distinguishes the novel's narrative and epic, in the strict sense, is the fact that the novel is essentially linked to the book. In the eighteenth century, in France, there were books allowed and prohibited, controlled by the police, provincial corporations and the Community of booksellers and printers of Paris. Seeking to establish itself, the novel uses inventiveness in order to give dignity to the fledgling genre, giving it utilitarian function and rhetorical effectiveness. The concern with the public, substantial in the rhetoric's laws, becomes, in the eighteenth century, a major feature of the literature. At that time, the very nature of rhetoric, no longer understood as a compilation of rules, but rather as a persuasive force, is questioned. The novel, however, hardly fits in the schemes provided by rhetorical genres. It is in this context that philosophy in the alcove, Sade's book, shows up and can be read, with a diverse and hybrid nature, making difficult to fit it into a genre. Sade's novel, which is more like a play, is composed of seven dialogues, presenting a curious symmetry, organization and retreat.

KEY WORDS: rhetoric, novel, debauchery, body, Sade

¹ Pós-doutoranda em Letras do programa de pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Este artigo foi escrito com o apoio do CNPq – Brasil. E-mail: venusbrasileira@uol.com.br.



O pecado é monótono.

Baudelaire

O romance é a forma de virilidade madura.

Lukács

“No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente podemos relacionar com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário”, assinala Benjamin (BENJAMIN, 1986, p. 54). Diferentemente do narrador e do poeta épico, o romancista configura-se, portanto, como um sujeito segregado: “o local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão.” (BENJAMIN, 1986, p. 201)

Clandestinamente, em 1795, Sade, então com 55 anos, faz-se passar por morto – a encarnação exemplar da obra menos o autor preconizada por Barthes – e consegue publicar, depois de já ter escrito *Os 120 dias de Sodoma* (SADE, 2006) e *Justine* (SADE, 1989), outro livro, intitulado *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais* (SADE, 2003).

O que distingue o romance da narrativa e da epopeia no sentido estrito é o fato de o romance estar essencialmente vinculado ao livro. Desta forma, a difusão do romance torna-se possível com a invenção da imprensa, que contribuiu para dissipar a noção de texto primeiro a copiar e a recopiar e iniciou uma mobilização textual, foi a imprensa, sem dúvida, “que suscitou a necessidade de um novo princípio da regulação do discurso, interno ao seu processo de iniciação.” (COMPAGNON, 1996, p. 98) Disso, Sade parecia saber: “Sabes, qual a minha única certeza? Só o impresso é divino”.

“Ao rasgar e queimar livros proibidos no pátio do *Palais de Justice*, em Paris, o carrasco prestava homenagem à força da palavra impressa” (DARNTON, 1998, p. 19). Assim, no século



XVIII, havia os livros permitidos, aqueles que possuíam o privilégio real impresso com todas as letras, e, os proibidos, controlados pela polícia, pelas corporações provinciais e pela Comunidade dos livreiros e dos impressores de Paris. Desta forma, muitos livros eram censurados e impressos em outros países.

Não por acaso, Diderot escreve nesse período uma *Carta sobre o comércio do livro* (DIDEROT, 2002), em cujo cabeçalho pode-se ler: “carta histórica e política endereçada a um magistrado sobre o comércio do livro, sua condição antiga e presente, seus regimentos, seus privilégios, as permissões tácitas, os censores, os vendedores ambulantes, a travessia das pontes do Sena e outros temas relativos à política literária.” (DIDEROT, 1991, p. 31) A carta de Diderot clama, sobretudo, pela liberdade de imprensa, critica os regulamentos do mercado livreiro, o que da norma deve ser conservado e também suprimido.

Na tentativa de burlar a censura, os livros proibidos eram contrabandeados para a França. Dezenas de editoras surgiram junto às fronteiras francesas. Muitos agentes atuaram em um sistema ilegal para levar ao leitor os livros, promovendo um comércio livreiro clandestino: “qual era o tamanho e a forma dessa vasta literatura que em toda parte os mascastes vendiam ‘por baixo do pano’ (*sous le manteau*)? O próprio regime não tinha a menor idéia.” (DARNTON, 1998, p. 19)

Assim, a demarcação da literatura proibida começa com uma questão de linguagem. Ao interrogar um prisioneiro da Bastilha, um livreiro de Reims, que fora pego com todo tipo de livro proibido e papéis comprometedores, a polícia lhe pediu que explicasse um termo contido em sua correspondência: “matéria filosófica”. O livreiro respondeu que se tratava de uma expressão convencional do ramo, usada para caracterizar o que é proibido. A polícia utilizava ainda outros termos: “livros clandestinos”, “drogas”, “penas”. Se os policiais tinham como expressão favorita “livros ruins”, os tipógrafos preferiam o termo *marron* (livro proibido) e *marroner* (conduzir negócios clandestinos). Os editores e os livreiros, por sua vez, adotaram o termo “livros filosóficos”, que, no código comercial, designava as obras que poderiam trazer problemas e deveriam ser tratadas de forma cautelosa.



O mundo da palavra impressa na França setecentista, conforme relata Darnton (1998), era complexo demais, para se encaixar em categorias como “iluminista” e “revolucionário”. Nesse âmbito, *O contrato social* e *Historia de dom B...* foram agrupados pelos livreiros e editores na categoria de “livros filosóficos”. A distinção aparente entre pornografia e filosofia parece se esvaecer. Um elemento filosófico percebe-se no lascivo e vice-versa – “a volúpia e a filosofia produzem a felicidade do homem sensível. Ele abraça a volúpia por gosto. Ele ama a filosofia pela razão”. (D’Argens? apud DARNTON, 1998, p. 116). Desta forma, não é gratuita a associação, presente nos títulos dos livros, da reflexão filosófica às práticas libertinas.

O século XVIII é rico em várias formas romanescas. Os gêneros são muitos e parte dos romances apresenta mais de um ou vários gêneros condensados. Assim, encontramos nessa época o romance histórico e galante, o romance filosófico, o romance libertino, o romance de costumes, o romance psicológico, o romance epistolar, o romance picaresco, o romance realista, o romance sentimental, o romance em diálogos, entre outras modalidades. (CONTADOR BORGES, 2003, p. 209) Nesse período, muitos romances, conforme aponta Raquel de Almeida Prado (1997), vinham acompanhados frequentemente de prefácios, advertências e dedicatórias. Buscando firmar-se enquanto gênero – o romance até então gozava de pouco prestígio literário e era atacado tanto por argumentos morais quanto estéticos – o romance utilizará tais artifícios com o intuito de conferir dignidade ao gênero ainda incipiente, atribuindo-lhe função utilitária e eficácia retórica.

Além disso, a preocupação com o público, essencial, conforme as leis da retórica, torna-se, no século XVIII, uma das principais características da literatura. No século anterior, com exceção do teatro e do sermão, a literatura voltava-se mais para a perfeição da obra. Desta maneira, o escritor torna-se, no século XVIII, além de filósofo, um moralista, e, até mesmo, um “monitor de pensamento”, o que remete novamente à questão da utilidade da obra. (PRADO, 1997, p. 33)

Entretanto, a passagem da função retórica da tragédia para o romance não ocorre sem conflitos, além das questões técnicas, como o problema da narração, entre outras. Nessa época, a própria natureza da retórica, não mais entendida como compilação de regras, mas, sim, como



força persuasiva, é problematizada. Enquanto a retórica estava a serviço de uma ideologia totalizadora, não havia preocupação com a sua ambiguidade moral, afinal, a retórica conferia as regras para tratar um determinado assunto sob pontos de vista diferentes. Além disso, era preciso que aquele que possuísse a arte da retórica fosse um “homem de bem”. Fazia-se valer, desta forma, o princípio da autoridade, que conferia a palavra apenas a quem fosse considerado digno. (PRADO, 1997, p. 33-4)

O romance, contudo, dificilmente se encaixa nos esquemas fornecidos pelos gêneros retóricos. Além da ausência de modelos antigos – esse era um dos motivos pelos quais, nesse período, o romance tivesse pouco prestígio literário, “o romance está fora da literatura já que está fora da Retórica e da Poética.” (MORNET apud PRADO, 1997, p. 49) – os métodos tradicionais da retórica poderiam fornecer técnicas para detalhes, tais como, discursos e retratos, mas não para o conjunto do romance, para a narração. Um certo tipo de romance erótico em voga, que parodia o romance clássico, talvez fosse o que representasse de forma mais eficaz o cinismo nos protestos de intenções morais. (PRADO, 1997, p. 33-5)

Assim, à medida que o idealismo se desagrega no século XVIII, a tendência, conforme assinala Raquel de Almeida Prado (1997), é de substituir a ideia de ficção sentimental pela de ilusão completa, passando a embaralhar ficção e realidade por meio de uma ambiguidade deliberada. O romance filosófico, no entanto, baliza a ilusão, embora não a rompa completamente, questiona e mantém, na justa medida, o distanciamento necessário.

É nesse âmbito que *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) se apresenta e se dá a ler, por meio de uma natureza diversificada e híbrida, tornando-se difícil enquadrá-la num determinado gênero. Tal mobilidade se inscreve também no campo político e filosófico, “filosoficamente, [Sade] só escapa à banalidade para afundar na incoerência.” (BEAUVOIR, 1961, p. 8) Assim, trabalha com referenciais diversos e, até mesmo, contraditórios, “ora alinhado aos enciclopedistas, ora seu mais ferrenho crítico, o autor de *A filosofia na alcova* funda um domínio próprio de pensamento, alheio às exigências de coerência conceitual” (MORAES, 2000, p. 12). Mobilidade no campo literário, no campo filosófico e no campo das interpretações, “alguns viram nela [na obra de Sade] uma



expressão singular do espírito clássico, outros preferiram alinhá-la às excentricidades do barroco, e já houve até quem a considerasse surrealista *avant la lettre*.” (MORAES, 2000, p. 12)

A filosofia na alcova (SADE, 2003), o romance sadiano que mais se assemelha a uma peça de teatro, é composta de sete diálogos, que, à moda do *Decamerão* – no romance de Giovanni Boccaccio (2002), em dez dias cem histórias licenciosas são contadas, dez a cada dia, por dez jovens, que aterrorizados diante da iminência da peste negra, retiram-se para o campo e se refugiam em um castelo –, apresenta uma curiosa simetria, organização e retiro. A sutileza do título escolhido por Sade, *A filosofia na alcova* e, não *da alcova*, conforme aponta Eliane Robert Moraes (2006), não é sem importância. O filósofo desloca-se, assim, para a alcova e nela propõe-se a refletir, a dissertar, a corromper: “aqui o filósofo desloca-se para o *boudoir* libertino, o que é bastante distinto da atitude de quem se propõe a refletir sobre a alcova sem deixar o gabinete, como fizeram muitos contemporâneos do marquês.” (MORAES, 2006, p. 15)

Claude Lefort aponta que o artifício criado por Sade foi justamente o de transportar a discussão filosófica para o ambiente da libertinagem. Desta forma, “os grandes temas da tradição são submetidos ao ponto de vista da alcova. A filosofia na alcova é a filosofia passada no crivo da alcova.” (LEFORT, 1990, p. 253) Eliane Robert Moraes, por sua vez, assinala ainda que o deslocamento que se faz parece realizar-se em duas vertentes. Em uma, trata-se de corromper as ideias por meio do corpo, em outra, de corromper o corpo por meio das ideias – estratégia que se nota na estrutura dos textos sadianos, “que alternam as cenas lúbricas e as discussões filosóficas num movimento vertiginoso, até o ponto de reuni-las em um só ato. Quando a reflexão e a paixão se fundem, estabelece-se uma unidade entre pensamento e corpo, à qual o libertino dá o nome de filosofia lúbrica.” (MORAES, 2006, p. 15)

Assim, deparamo-nos em *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) com “a dedicatória”: “aos libertinos”. Num momento histórico de transformações sociais, mudança de regime e de Revolução, na qual os burgueses tomam o poder e vociferam os postulados da “igualdade”, “fraternidade” e “liberdade”, talvez só o libertino, que pretende corromper os costumes, desprezar a moral e, por meio dos “excessos encenados” (MOTTA, 2003), critica a liberdade formal e apregoa que a igualdade consiste no “igual direito de matar” (SALIBA, 1999, p. 37), a



fraternidade nada mais é do que o incesto, e, a liberdade é, por fim, libertinagem, consiga romper com o *establishment* iluminista “e liberar de seu invólucro a utopia contida (...): a utopia de uma humanidade que, não sendo mais desfigurada, não precisa mais desfigurar o que quer que seja.” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 98)

Na “dedicatória”, Sade convoca o leitor, mas não qualquer um... e se dirige a um determinado segmento de leitores (aqueles que beberam na fonte da corrupção dos costumes ou estão na iminência de fazê-lo), qual seja, “os voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos”, “mulheres lúbricas”, “moças por tanto tempo contidas”, “amáveis devassos”. Utiliza, para tanto, o pronome pessoal “vós”, presente na “dedicatória” e ao longo de *A filosofia na alcova* (SADE, 2003). O uso do pronome de tratamento “vós” imprime desta forma a elegância ao texto e, sobretudo, o distanciamento necessário à retórica sadiana: “o que, à letra, escreve o deboche, impõe à sua própria solidão, e recusa a cordialidade, a cumplicidade, a solidariedade, a igualdade, qualquer moralidade da relação humana.” (BARTHES, 1979, p. 131) Desta forma, o tratamento que Sade dá ao seu leitor não indica simpatia, mas, sim, parece com o tom de arrogância e desprezo com que o libertino se endereça à vítima. “A dedicatória” parece constituir, portanto, uma paródia às dedicatórias moralizantes dos romances sentimentais em voga no século XVIII e pretende, já de início, corromper os costumes dos leitores.

Fazendo valer o dito de Hegel de que “o romance é a epopéia da era burguesa” (HEGEL apud LUKÁCS, 2000, p. 55), arriscaríamos a dizer que há na “dedicatória” de *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) um endereçamento especial à leitora, visto que, nessa época, embora muitos romances fossem destinados à nova classe social emergente – à burguesia – contudo, era a mulher oriunda dessa classe, uma leitora em potencial: não trabalhava, dispunha, portanto, de tempo e, ao lado do piano e do bordado, encontrava no prazer da leitura a distração perfeita em meio ao cotidiano doméstico.

Talvez não seja gratuita “a advertência” redigida por Sade, que, após a dedicatória, encontramos: “a mãe prescreverá sua leitura à filha”. O romance sadiano é um manual pedagógico e, como tal, deve passar de mãe para filha? Deve-se buscar na leitura do romance um ensinamento, como num bom sermão jesuíta? A “prescrição” é uma ironia, ou melhor, uma



crítica a um dos temas recorrentes no século XVIII, a educação das moças? No título do romance, os “preceptores” estão presentes, mas, desta vez, são imorais.

Ao retomar Louis Perceau, Lely (2004) assinala que a epígrafe presente em *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) foi tomada de empréstimo de um panfleto revolucionário intitulado *Furores uterinos de Maria Antonieta, mulher de Luis XVI*, de 1791. Sade muda o sentido que havia no texto do panfleto, “a mãe proscreverá a leitura a sua filha”. (LELY, 2004, p. 560. Trad. nossa) Assim, de uma “proscrição”, veto, proibição, passa-se a uma “prescrição”, conselho, receita, enfim.

Yvon Belaval (2008), por sua vez, aponta que a epígrafe utilizada em *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) faz uma referência direta ao prefácio de Laclos em *As ligações perigosas* (LACLOS, 2008), no qual afirma que todas as mães de família prestariam grande serviço às suas filhas presenteando-as com o livro dele antes do casamento. (BELAVAL, 2008, p. 297-8. Trad. nossa) Lembremos que, nesse período, surgem e abundam tratados de educação, que pretendiam substituir os antigos manuais de civilidade preocupados com a etiqueta, o *savoir faire*, as boas maneiras e buscavam instruir as mães na educação dos filhos. (MORAES, 1994, p. 182)

Sade – leitor e rival de Laclos – bem sabia que as ligações são perigosas e que o romance poderia ir muito além da mera distração e se tornar perigoso enquanto gênero, daí o estado de ameaça em que vivia – “a literatura nunca foi inocente, mas no século XVIII, com a difusão do livro e a criação de um novo público feminino, transforma-se num dos alvos preferenciais dos ataques moralistas.” (ALMEIDA, 2002, p. 27) Ou, quem sabe, “a advertência” sadiana – “a mãe proscreverá sua leitura à filha” – não passa de mais uma de suas alfinetadas aos valores burgueses, à moral e aos bons costumes?

“Quais os melhores meios de aperfeiçoar a educação das mulheres?” Esta foi a questão proposta em março de 1793 pela academia de Châlons-sur-Marne como tema de um concurso, indagação a qual Choderlos de Laclos pretendeu responder. (ALMEIDA, 2002, p. 7) No primeiro discurso que redigiu para o concurso e que mais tarde abandonou, Laclos responde que “não existe nenhuma forma de melhorar a educação das mulheres” (LACLOS, 2002, p. 34) porque a sociedade transforma a mulher em escrava e os escravos não se educam, revoltam-se. Falando diretamente às mulheres, Laclos as conclama: “Ó mulheres, aproximai-vos e ouvi-me” (LACLOS,



2002, p. 35), e devolve-lhes a responsabilidade pelo seu próprio destino. Afirma ainda que as mulheres não podem esperar ajuda dos homens, visto que não almejam a libertação delas, “não esperéis socorro dos homens, autores dos vossos males.” (LACLOS, 2002, p. 38)

As ligações perigosas (LACLOS, 2008) compõem-se de 175 cartas trocadas entre os personagens. Além dos personagens masculinos (o Visconde de Valmont é um que merece destaque, quer seduzir Cécile, uma jovem saída do convento, interessa-se por Mme. Tourvel, uma mulher quase inacessível pela virtude e fidelidade ao marido, consegue obter o que pretende, mas acaba apaixonado por sua devota), encontramos ainda uma diversidade de mulheres: a libertina, a saída do convento, a devota, a velha e sábia, entre outras.

Desta maneira, as mulheres que gostariam de praticar a virtude funcionam como as pedras de um jogo conduzido pelos libertinos, jogo no qual o bem não possui armas contra o mal, a virtude cede ao vício e o amor de Deus não resiste à arte da sedução. Assim, “o romance fala do poder que se encena nos salões da aristocracia – o libertino é aquele que consegue controlar os outros através de uma administração sábia do seu potencial sexual.” (ALMEIDA, 2002, p. 16) Para explorar tal potencial, nada melhor do que fazer uso do “nome técnico”. Assim, na Carta 110 (LACLOS, 2008, p. 264-8) endereçada a Madame de Merteuil, o Visconde de Valmont, ao narrar a sedução da jovem Cécile, vangloria-se de ter criado “uma espécie de catecismo da devassidão” (MORAES, 2003, p. 1):

Divirto-me em mencionar nele cada coisa por seu nome técnico, e rio antecipadamente com a interessante conversação que isso produzirá entre ela e Gercourt, na primeira noite de casamento. Nada mais divertido que a ingenuidade com que ela já se serve do pouco que sabe desses termos! Nem imagina que outras palavras possam ser utilizadas. Essa menina é, sem dúvida, muito sedutora! O contraste de sua ingênua candura com essa linguagem desavergonhada não deixa de causar efeito; mas não sei por que razão, agora, apenas essas coisas bizarras é que estão podendo-me causar prazer! (LACLOS, 2008, p. 268)

O método corruptor do libertino, conforme assinala Eliane Robert Moraes (2010), consiste em nomear as posições sexuais e as partes mais secretas do corpo. Vale-se, para tanto do “nome técnico”, cujos termos foram expulsos do léxico do recato, do pudor e da decência: “todas as partes do corpo são nomeadas, renomeadas e, se possível, nomeadas novamente, com sua designação anatômica e também com o termo mais vulgar que se possa imaginar.” (DEJEAN



apud MORAES, 2003, p. 2) Alternando narração e representação, *As ligações perigosas* (LACLOS, 2008) possuem uma forma híbrida. Assim, o Redator passa a função narrativa aos missivistas, porém, continua a se fazer presente através da ordenação das cartas e das notas de rodapé, que prolongam a sua atividade moralizante.

Na comparação que Octávio Paz (1999) faz entre Laclos e Sade, o primeiro parece sair na frente quando se está em jogo o talento como escritor. Para o poeta e ensaísta mexicano, os heróis e heroínas de Laclos são seres vivos, inesquecíveis, os de Sade, por sua vez, são fantasmas, sombras, “melhor dizendo, são conceitos. Uns vestem saias, outros calças e peruca, mas todos são loquazes e ergotistas”. (PAZ, 1999, p. 103) Para Octávio Paz, Sade é incapaz de pintar ou recriar sentimentos e sensações, pois “seu vocabulário é abstrato e suas descrições são catálogos.” (PAZ, 1999, p. 103) Assinala ainda que Sade é “desprovido da faculdade poética que distingue o verdadeiro romancista do fabricante de histórias: o poder de evocar e nos fazer *ver* um personagem.” (PAZ, 1999, p.103) Será mesmo? Ou “a poesia” de Sade seria de outra ordem, de outra enunciação – “uma seca poesia” (BEAUVOIR, 1961, p. 37), capaz, no entanto, de provocar o horror, a náusea, a incredulidade, o espanto.

Carpeaux (2001) segue a trilha de Paz e prossegue com as críticas a Sade. Na corrida que o crítico estabelece entre Sade, Laclos e Rétif de La Bretonne, coloca os dois últimos escritores na frente do marquês:

Como escritor, Sade não se pode comparar com Rétif de La Bretonne nem com Laclos, seus contemporâneos. Rétif, realista crasso e inculto, conhece todas as ruas, bairros, casas, classes de Paris antes da revolução: dá um panorama completo da sociedade do seu tempo, não menos “pecaminoso” que o panorama de Sade, que se limita, por sua vez, a nos mostrar o *intérieur* de um bordel e o porão, bem fechado para ninguém ouvir os gritos das vítimas. Rétif, um realista, Sade, um visionário. Mas sua visão só penetra os corpos e não as almas. Desafio a quem me possa mostrar uma única obra de Sade que valha a análise psicológica de uma única página de Laclos. Mas como se explica, então, a fama literária do pai do sadismo? (CARPEAUX, 2001, p. 10)

É, como se explica? Pontuemos (ainda que de forma titubeante, devo mesmo fazê-lo?) um crítico do quilate de Carpeaux. Retomando, “como se explica a fama literária do pai do sadismo?” Ainda mais se “a visão de Sade só penetra os corpos” e não “a alma”, dicotomia gasta e explorada a exaustão por determinadas correntes filosóficas. E, “o panorama de Sade”, seria



mesmo limitado por apresentar personagens fechados em uma alcova, porão, castelo ou bordel? Entre quatro paredes, o mundo – refratado, decomposto, visto sob outro ângulo. Por fim, “o desafio” proposto por Carpeaux. Ora, ninguém mais do que Sade tem sido reiteradamente apontado ao longo dos tempos como o “precursor de Freud”, dadas as questões que os seus personagens trazem e suscitam, questões, por sinal, emblemáticas para uma “análise psicológica”.

Composta de “Sete Diálogos”, cada um com determinada e precisa função, *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) apresenta uma estrutura eminentemente teatral – o romance como espetáculo –, na qual as marcações de cena e os diálogos entre as personagens sustentam a trama e, à maneira socrática, acabam por questionar aquilo que se denomina Verdade. O diálogo não se configura apenas como uma forma escolhida por aquele que fala, torna-se ainda uma escrita onde se lê o outro.

Na origem, o diálogo socrático, conforme assinala Kristeva (1974), constituía uma espécie de memória – lembrança das conversações de Sócrates com seus discípulos – que se desvencilhou dos embaraços da história para conservar apenas a maneira socrática de revelação dialógica da verdade, bem como a estrutura de um diálogo registrado e que se enquadra em uma narrativa.

Na Antiguidade, o diálogo socrático expandiu-se bastante. Entre os principais representantes, encontramos Platão, Xenofonte, Fédon, Euclides, Arisfeno, Esquino, entre outros. No entanto, apenas os diálogos de Platão e Xenofonte chegaram até nós. (KRISTEVA, 1974, p. 80) Há, como aponta Kristeva, dois processos no diálogo socrático: o primeiro, consiste na confrontação de diferentes discursos sobre um mesmo tema, o segundo, na provocação de uma palavra por outra palavra.

Kristeva (1974) assinala ainda a semelhança entre o diálogo socrático e a palavra romanesca ambivalente e aponta que o diálogo socrático “é menos um gênero retórico que popular e carnavalesco.” (KRISTEVA, 1974, p. 80). O diálogo socrático suscitou vários gêneros dialógicos, entre os quais, a menipeia, “gênero carnavalesco, flexível e variável como Proteu, capaz de penetrar noutros gêneros, tem uma influência enorme sobre o desenvolvimento da literatura européia e notadamente sobre a formação do romance.” (KRISTEVA, 1974, p. 82)



Cômica e trágica e, sobretudo séria, a menipeia, “espécie de jornalismo político da época” (KRISTEVA, 1974, p. 83), configura-se como política e socialmente desorganizante, provocando uma audácia da invenção filosófica e da imaginação. As aventuras relatadas na menipeia desenvolvem-se frequentemente nos lupanares, entre os ladrões, nas tavernas, no curso de cultos sagrados, nas feiras, nas prisões e no seio de orgias eróticas.

“Gênero englobante” (KRISTEVA, 1974, p. 83), a menipeia configura-se, portanto, como um “mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p. 83) e abarca diversos gêneros, entre os quais, as cartas, as novelas, os discursos e as misturas de verso e de prosa. Estruturada como uma ambivalência (que posteriormente será legada ao romance), a menipeia é representada pela linguagem como encenação. Daí resulta o fato de o romance dialógico menipeniano ter sido apenas tolerado, declarado ilegível, ignorado, ou, até mesmo, ridicularizado.

Assim, ao fazer uso da polifonia, em que várias vozes estão presentes e um discurso põe em xeque o outro, e do dialogismo, como gostaria Bakhtin (1990), no qual o diálogo das vozes extraídas dos vários discursos e contextos distintos se cruzam em diversos planos na narrativa, Sade absorve e transforma um texto em outro. Promove, desta forma, o “efeito de carnavalização”, abordado por Kristeva, que, por sua vez, insere Sade “entre os praticantes dessa tradição carnavalesca popular, uma das correntes formadoras da narrativa européia (a outra é a épica) e que chega até a Modernidade reanimando as formas do pensamento literário.” (CONTADOR BORGES, 2003, p. 210-1) Nesse âmbito, podemos pensar um pouco mais adiante e partilhar com Foucault (2006) a ideia de que as escolhas operadas por Sade são muito mais importantes para nós do que foram para os séculos XVIII e XIX, o que confere a Sade a fundação da literatura moderna.

Em *A filosofia na alcova* (SADE, 2003), a fim de se construir uma certa retórica entre os diálogos o “espírito grego” se faz presente e se torna eficaz na medida em que a resposta à pergunta seguinte traz sucessivamente a questão da pergunta anterior – “o grego conta com as respostas antes de formular as perguntas” (LUKÁCS, 2000, p. 28). Nessa perspectiva, pouco importa o enunciado, o que se conta ou se pergunta (mesmo porque já se sabe a resposta de antemão), mas, sim, o que se engendra, articula, funda, no campo da enunciação: “Por que é que



isto, que enuncio, pode ser seguido?’, ‘o que é que o episódio que conto pode engendrar?’ É a pergunta do Romance.” (BARTHES, [s.d], p. 242) Estamos, assim, no campo da metonímia e não da metáfora, um diálogo puxa outro e mais outro, um personagem arrasta mais um, que, em seguida, entra em cena, configurando uma cadeia de discursos, que, metonimicamente, desloca-se.

No primeiro capítulo de *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) intitulado “Primeiro Diálogo”, cujo “subtítulo” intitula-se “Senhora de Saint-Ange, O Cavaleiro de Mirvel”, Saint-Ange conversa com o irmão e ambos se preparam para a chegada da jovem Eugénie. Idealizadora do projeto de educação de Eugénie, Saint-Ange configura-se como o inverso da boa esposa e mulher virtuosa, da qual a Senhora de Mistival (mãe de Eugénie) é representante – “como sempre acontece em Sade, uma mulher-homem, a cúmplice por excelência.” (BELAVAL, 2008, p. 9. Trad. nossa). No universo sadiano, as mulheres ejaculam, se excitam e enrabam como os homens. Em certo momento, Eugénie indaga: “É assim, meu caro mestre?... Faço bem?...”, Dolmancé responde: “Maravilhosamente!... Em verdade a pilantrinha enraba-me como um homem!...” (SADE, 2003, p. 91) ou ainda, “servida deste consolo, Eugénie virá enrabar-me. Destinada a desempenhar um dia todos os diferentes papéis da luxúria, ela deve exercitar-se nas lições que lhe damos para cumprir todos com igual desenvoltura” (SADE, 2003, p. 90), disserta Dolmancé.

Desta forma, Saint-Ange busca formar Eugénie a sua imagem e semelhança, tornando-a tão celerada e ímpia quanto ela. No *boudoir*, prega ainda a libertinagem da mulher, das jovens, faz a defesa do adultério, dos métodos contraceptivos, enfim, do sexo livre de vínculos amorosos, afetivos ou reprodutores. Defende as mulheres “verdadeiramente filósofas” (SADE, 2003, p. 37), as prostitutas, que, em detrimento das virtuosas, são desprezadas socialmente. Destaquemos ainda que o *boudoir* pertence a Saint-Ange e não aos homens. Esse detalhe não é sem importância.

Possuindo o traço da curiosidade, Saint-Ange denomina-se nascida para a libertinagem – “quando se nasce como eu para a libertinagem, é inútil se impor freios: os ardentes desejos logo os fazem aos pedaços” (SADE, 2003, p. 15) –, concebe “projetos obscenos” (SADE, 2003, p. 15) para o primeiro (e único) dia de instrução de Eugénie e define-se como “um animal anfíbio”



(SADE, 2003, p. 15), que gosta de tudo e tudo a diverte, pretendendo ainda “reunir todos os gêneros” (SADE, 2003, p. 15).

Eugénie, na etimologia do nome, “do grego: bem nascida”, porta a sua origem, o seu berço – “Chama-se Eugénie. É filha de um certo Mistival, um dos mais ricos arrecadadores”. (SADE, 2003, p. 20-1) É jovem, possui uma curiosidade pueril, que impulsiona o desenvolvimento dos diálogos e que, rapidamente, manifesta-se em crueldade. Será iniciada por Dolmancé, libertino experiente e maduro, que “acaba de completar trinta e seis anos. É alto, dono de uma bela figura, olhos muito vivos e espirituais.” (SADE, 2003, p. 16)

Sade precisa a idade de seus personagens – Saint-Ange tem 26 anos, seu irmão, o cavaleiro de Mirvel, tem 20, Dolmancé, 36, como o Senhor de Mistival, a Senhora de Mistival, tem 32 anos, Eugénie, 15, cálculo que possui uma função: “os personagens sadianos se definem sempre por meio de uma cifra, o número que corresponde a idade de cada um. A cifra indica o valor essencial em matéria de libertinagem: a depravação do espírito.” (THOMAS, 2002, p. 35. Trad. nossa)

Assim, nas sessões sadianas, a idade dos libertinos é relevante, pois devem possuir o conhecimento necessário para instruir as práticas das educandas e proferir as aulas teóricas, que, conforme se acreditava, só a experiência de uma vida longa e madura poderia trazer. A “raça libertina” só existe a partir dos trinta e cinco anos de idade (só Juliette é muito jovem, trata-se de uma libertina-aprendiz) – “repugnantes em todos os sentidos, se são velhos (caso mais freqüente), no entanto, os libertinos têm, por vezes, uma bela figura, fogo no olhar, hálito fresco; porém essa beleza é compensada por um ar cruel e malévolos. Os súbditos do deboche, esses, são belos quando jovens e horríveis se são velhos, mas em ambos os casos úteis à luxúria.” (BARTHES, 1979, p. 26) Entretanto, face aos rigores da velhice, a juventude rapidamente se desgasta e desaparece. A inocência e a beleza, ligadas culturalmente, para Sade, são sinais negativos daqueles que, invariavelmente, precipitam-se marcados na classe das vítimas.

Em *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) cabe a Dolmancé criar as cenas de libertinagem, dirigi-las, orientá-las. Torna-se, assim, um “Ordenador”, um “Mestre de Cerimônias”, um “Reformulador de Retórica” (BARTHES, 1979, p. 11) Dolmancé se incumbe ainda de enunciar



os princípios universais que sustentam a escolha do ateísmo e dos gostos do homem no ato de libertinagem, entre os quais, destacam-se a sodomia, as fantasias sacrílegas e os gostos cruéis. Faz ainda a defesa dos prazeres derivados da apatia, apresentando-os como melhores e mais intensos que aqueles derivados da sensibilidade. “Chegará as quatro em ponto” (SADE, 2003, p. 15), relata Saint-Ainge. Pontualidade que não é desprezível e torna-se indispensável nas cenas de libertinagem. Pontua-se desta forma o momento preciso da chegada do convidado para, logo em seguida, demarcar também o horário da refeição, “só jantaremos às sete” (SADE, 2003, p. 15) Veremos mais adiante que tudo se passa no intervalo de pouco menos de três horas – “tempo matemático, sem verticalidade nem profundidade significativa.” (THOMAS, 2002, p. 31. Trad. nossa) Assim, mantêm-se as três unidades na narrativa: de lugar, tempo e ação.

Sade, leitor de La Mettrie, acreditava que tudo resulta da organização, “primeiro mérito do homem”. (LA METTRIE, 1981, p. 114. Trad. nossa) Copular e comer – práxis não sem regras, intervalos, horários. Tentativa de regulação de um gozo que se pretende excessivo? Busca de uma borda para o que se vislumbra ilimitado? Como num velho liceu, o horário, a disciplina e a ordem desempenham um papel relevante nos textos de Sade. Em *Os 120 dias de Sodoma* (SADE, 2006), as sessões encerram-se às duas da manhã, em *A filosofia na alcova* (SADE, 2003), por sua vez, as personagens chegam e se retiram numa pontualidade invejável – qual seja, conferir um acento de razão à prática libertina.

O que parece importar em semelhantes formalidades – o horário, a disciplina, a ordem – é o “afã com que são conduzidas, a organização, do mesmo modo em que outras épocas desmitologizadas, a Roma dos Césares e do Renascimento, ou o Barroco, o esquema da atividade pesava mais do que seu conteúdo.” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 76) Assim, cronometrar o tempo se faz necessário, visto que é um instrumento eficaz de ordenamento e de marcação de cena no “teatro” sadiano, onde as personagens isoladas na alcova ou no castelo poderiam perder-se na embriaguez das práticas libertinas.

Assim, como Lacan, “sustentamos que a alcova sadiana iguala-se aos lugares dos quais as escolas da antiga filosofia retiram seu nome: Academia, Liceu, Stoá.” (LACAN, 1998, p. 776) Lacan ainda avança um pouco mais na sua formulação: “aqui como lá, prepara-se a ciência



retificando a posição da ética.” (LACAN, 1998, p. 776) Desta forma, o texto sadiano também se impõe como um mergulho na questão do sujeito. O embate que Sade trava, portanto, é o de fazer falar a destrutividade do homem, a pulsão de morte: “um dos pontos essenciais do mito de Sade em relação à pulsão de morte é que ele admite um princípio único. ‘O princípio de vida em todos os seres não é outro que não o da morte.’ Resta a natureza original e eterna, existindo independentemente do homem.” (OLIVEIRA, [s.d.], p. 86)

Desta forma, temos os libertinos que participarão da aula teórica e prática que acontecerá logo em seguida, conforme antecipa Saint-Ange: “Pretendo a maior parte do tempo cuidar da educação da moça. Dolmancé e eu incutiremos em sua linda cabecinha todos os princípios da libertinagem mais desenfreada.” (SADE, 2003, p. 19) Se por ventura Saint-Ange é um “animal anfíbio”, que tudo a diverte, Dolmancé, por outro lado, além da beleza, do talento e da elegância, não deixa nada a dever a seus pares, com seu gingar ambivalente, crueldade estampada no rosto, celerado, ateu e, destaquemos, “muita filosofia no espírito”. (SADE, 2003, p. 16) Assim, detalhada e meticulosamente, os personagens Eugénie, Saint-Ange, Dolmancé e os demais de *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) são pintados por meio dos pincéis do romancista Sade, que não se furta a ser “um homem da natureza” (SADE, 2002, p. 47).

No “Primeiro Diálogo” e ao longo de *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) nos deparamos com diversas referências mitológicas, bíblicas e literárias, que conferem erudição ao texto sadiano, imprimem marcas intertextuais ao discurso das personagens e deixam o rastro das leituras de Sade – traços da escrita. No primeiro capítulo, encontramos referências a “Ganimedes”, a “Júpiter”, ao “Olimpo”, a “Citera”, a “Sodoma” e a “Dom Quixote”, que são retomadas nos capítulos seguintes e se juntam a outras tantas. No trabalho de citação, que imprime movimento ao texto sadiano – “de uma obra a outra, mas ainda na própria obra” (COMPAGNON, 2007, p. 161) – são evocados entes mitológicos, deuses, lugares idílicos, referências bíblicas, históricas e literárias.

No discurso de “Saint-Ange”, encontramos ainda a presença da ironia. “Constituinte formal da forma romanesca” (LUKÁCS, 2000, p. 74-5), a ironia está presente no “Primeiro Diálogo” e ao longo de *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) e se apresenta no uso do vocativo, “meu



amigo”, na utilização constante das reticências, que, ao mesmo tempo, que suspendem o pensamento, criam um clima de mistério na cena e acentuam, sobretudo, que algo ainda não foi dito, ou ainda, que aquilo que foi dito requer uma reflexão, uma crítica, uma ponderação, numa “contínua alternância entre autocriação e auto-aniquilação.” (SCHLEGEL apud LUKÁCS, 2000, p. 74) Movimento que implica certo niilismo, estranhamento, ou ainda, um “desencantamento do mundo”. (ADORNO, 2003, p. 58) Advém talvez daí o mal-estar que o texto de Sade provoca no leitor, para além da crueza da linguagem, dos corpos nus e das cenas de libertinagem.

Além da ironia, outra figura de linguagem que perpassa o “Primeiro Diálogo” é a hipérbole – “vinte vezes perdi a cabeça” (SADE, 2003, p. 21) – que se torna um traço indispensável na composição das cenas e na articulação dos diálogos. Em outra passagem de *A filosofia na alcova* (SADE, 2003), o exagero se faz presente e, não por acaso, o tamanho do genital é enaltecido e a hipérbole termina por roubar a cena.

Em outro fragmento, no qual Saint-Ainge conversa com o Cavaleiro sobre Dolmancé, encontramos referência a Sodoma: “Saint-Ange – Ah! Como isso tudo me inflama! Enlouquecerei com este homem! E seus gostos, meu irmão? – Cavaleiro – Já sabes; prefere as delícias de Sodoma, tanto as ativas quanto as passivas; só gosta de homens em seus prazeres”. (SADE, 2003, p. 16) De acordo com a Bíblia judaico-cristã, Sodoma e Gomorra foram duas cidades que teriam sido destruídas por Deus com fogo e enxofre descido do céu. Segundo o relato bíblico, as cidades e seus habitantes foram destruídos por Deus devido à prática de atos imorais. A expressão “Sodoma e Gomorra” se aplica, por extensão, às cinco cidades-estado do Vale de Sidim, no Mar Salgado ou Mar Morto, quais sejam, Sodoma, Gomorra, Admá, Zebolim e Bela, também chamada de Zoar. Há controvérsias entre os religiosos se o motivo da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra teriam sido as relações homossexuais de seus habitantes ou a perversidade deles.

O curta-metragem “Lot em Sodoma” (*Lot in Sodom*), dirigido por James Watson e Melville Webber, em 1933, mescla experimentalismo associado a cultura *queer* e aborda a questão dos pecados que levaram Sodoma a sucumbir em chamas por obra de um deus colérico diante do que todos ali cometiam, com exceção de Lot e sua família. Tal pecado clamava aos céus, culminando



com o desejo dos sodomitas de conhecer o anjo que chegaria para investigar os fatos, “imagens distorcidas de corpos nus, entregues a detalhes perversos, apenas sugeridos, culminam na destruição da cidade-abominação, consubstanciando uma visão da homossexualidade psicologicamente carregada de culpa, mas esteticamente informada pelas vanguardas modernistas.” (NAZÁRIO, 2009, p. 36)

Alguns escritos judaicos clássicos abordam apenas o aspecto homossexual dos habitantes de Sodoma, mas também enfatizam a crueldade e a falta de hospitalidade com os forasteiros. Uma tradição rabínica, exposta na Mishnah, afirma que os pecados de Sodoma estavam relacionados à ganância e ao apego excessivo da propriedade, e que são interpretados como sinais da falta de compaixão. No livro de Ezequiel lê-se: “Eis em que consentiu o crime de Sodoma (...): orgulho, abundância de alimentos e insolências; estas foram as faltas que cometeu (...): não socorreram o pobre e o indigente”. (Bíblia on line) Em carta do apóstolo Paulo aos Coríntios, encontramos: “Não sabeis que os injustos não herdarão o reino de Deus? Não vos enganeis: nem os devassos, nem os idólatras, nem os adúlteros, nem os efeminados, nem os sodomitas”. (Bíblia on line)

A história bíblica, entretanto, é contestada em *A filosofia na alcova* (SADE, 2003):

Dolmancé – (...) há uma fábula tão singular no pobre romance da Santa Escritura, fastidiosa compilação de um judeu ignorante no cativo da Babilônia. Mas, apesar de toda verossimilhança, é falso que estas cidades, ou melhor, aldeolas, tenham perecido ao fogo como punição por tais desvios. Erguidas em crateras de antigos vulcões, Sodoma e Gomorra pereceram como as cidades da Itália, engolidas pelas lavas do Vesúvio. Eis todo o milagre! No entanto, partiram desse evento tão simples para inventar barbaramente o suplício do fogo contra os infelizes humanos que se entregavam, numa parte da Europa, a essa fantasia natural. (SADE, 2003, p. 102)

Alguns textos rabínicos apontam ainda os sodomitas como blasfemos e sanguinários. Outra tradição rabínica indica que Sodoma e Gomorra tratavam os visitantes de “forma sádica”, expressão encontrada na enciclopédia. Segundo os relatos, um dos crimes cometidos contra os forasteiros é quase idêntico ao de Procusto, que, na mitologia grega, possuía uma cama de ferro, que tinha seu exato tamanho, para o qual convidava todos os viajantes a se deitarem. Se os hóspedes fossem demasiado altos, ele amputava o excesso de comprimento para ajustá-los à cama. Aqueles que tinham pequena estatura, eram esticados até atingirem o comprimento



suficiente. Ninguém sobrevivia, pois as vítimas não se ajustavam ao tamanho da cama. Procusto continuou seu reinado de terror até que foi capturado pelo herói ateniense Teseu, que, em sua última aventura, prendeu-o lateralmente em sua própria cama e cortou-lhe a cabeça e os pés, aplicando-lhe, assim, o mesmo suplício que infligia aos seus hóspedes. Faz-se, assim, alusão à “cama de Sodoma”, na qual os visitantes em Sodoma eram obrigados a dormir. Se os hóspedes fossem mais altos, à maneira de Procusto, eram amputados, se eram mais baixos, eram esticados, até atingirem o comprimento da cama.

Em outro fragmento, o Cavaleiro ao responder à pergunta de Saint-Ange se Dolmancé o havia possuído, diz à irmã:

Cavaleiro – Não te esconderei nossas extravagâncias. És espirituosa o bastante para não censurá-las. De fato, gosto de mulheres; só me entrego a tais gostos bizarrros quando um homem amável determina a isso. Não há nada então que eu não faça. (...) Por que então responder por injúrias ou insultos? Só os tolos pensam assim; jamais um homem razoável falará desta maneira diferentemente do que faço. Mas o mundo é povoado por idiotas completos que se sentem desrespeitados quando lhes confessamos que são talhados para os prazeres, e que, gastos pelas mulheres, sempre ciumentas com o que possa ameaçar seus direitos, imaginam-se os Dom Quixotes desses direitos vulgares, brutalizando aqueles que não reconhecem toda a sua extensão. (SADE, 2003, p. 17)

Imaginar-se “os Dom Quixotes desses direitos vulgares” implica no discurso de Dolmancé perder o senso, a razão, tal qual o personagem de Cervantes (2002). *Dom Quixote de La Mancha* surgiu em um período de grande inovação e diversidade por parte dos escritores ficcionistas espanhóis, parodiando os romances de cavalaria que tiveram grande popularidade e, na época, encontravam-se em declínio. O protagonista é “Dom Quixote”, um pequeno fidalgo castelhano que perdeu a razão pela leitura assídua dos romances de cavalaria e pretende imitar os heróis prediletos. O romance narra as aventuras de “Dom Quixote” em companhia de “Sancho Pança”, fiel amigo e companheiro. A ação gira em torno das três incursões da dupla por terras de La Mancha, de Aragão e da Catalunha. Nessas viagens, “Dom Quixote” se envolve em uma série de aventuras, entretanto, suas fantasias são sempre desmentidas pela dura realidade. É, portanto, a experiência de um mundo desencantado que aí se apresenta. Parodiando os romances de cavalaria, enquanto narra os feitos do “Cavaleiro da Triste Figura”, Cervantes satiriza os preceitos



que regiam as histórias fantasiosas dos heróis – “esse é o salto executado por Cervantes, que, calando a si próprio, deixa soar o humor universal do *Dom Quixote*.” (LUKÁCS, 2000, p. 62).

Se Dolmancé, para Saint-Ange, dirige o “gládio das leis”, Eugénie é jovem, virgem e filha do libertino Mistival, “um dos mais ricos arrecadadores” (SADE, 2003, p. 21). Em se tratando de Sade, a classe ou posição social dos libertinos é relevante – em outras obras escritas pelo marquês, os libertinos são os senhores dos castelos ou os bispos das igrejas (CONTADOR BORGES, 2003, p. 222-3) – pois devem pertencer a uma casta privilegiada, na qual a pobreza não tem vez. Assim, ao girar simplesmente a cabeça, o que se vê em Eugénie, na descrição de Saint-Ange, é o “ar de nobreza”. Além disso, a “brancura deslumbrante” da tez da moça também não é desprezível e contribui para tornar eficaz o jogo entre aristocratas.

Aliás, “a brancura” e “a mulher” ou ainda “a brancura da mulher” foram ao longo dos tempos evocadas reiteradamente por escritores e poetas – “admirando a neve / semelhante às mulheres nuas”, para lembrar um pouco Apollinaire (1909), que organizou a primeira antologia francesa de Sade. Para o poeta, Sade era “o espírito mais livre que jamais existiu” (APOLLINAIRE apud CONTADOR BORGES, 2009 a) e, graças ao seu empenho, conseguiu em certa medida a “reabilitação” do marquês.

Ao recuperar textos até então desconhecidos de Sade e publicar um estudo sobre ele em 1908, Apollinaire abriu, no início do século XX, caminho para as leituras de Sade e, até mesmo, para o que se chamou de “divinização” do marquês. Uma geração de artistas surrealistas bebeu da fonte sadiana, que se deixou jorrar nos manifestos do movimento, nos ensaios de Paul Eluard, de René Char, nos textos de Artaud, de Aragon, na pintura de André Masson, de Man Ray, de Dali e nos filmes de Buñuel. (GIANNATTASIO, 2000, p. 42)

Se *A filosofia na alcova* (SADE, 2003) não fosse um romance de Sade e, como tal, marcado pela verve da sátira, da crítica e da paródia, na qual uma leitura ingênua e desavisada não encontra muito espaço, arriscaríamos a dizer que a descrição da bela jovem se assemelha muito a das nossas heroínas românticas. Além disso, os olhos “negros de ébano”, que Eugénie estampa, encontram eco nos “cabelos mais negros que a asa da graúna”, da conhecida personagem de Alencar e o relato sobre a boca, dentes, colo e acerca da brancura da moça tem correspondência



nas descrições da mulher realizadas por Álvares de Azevedo, o que talvez tenha levado alguns críticos a ver em Sade “a eminência parda do Romantismo”, ou ainda, o precursor do *roman noir*. Os traços de Sade reverberam na literatura romântica do século XIX, sobretudo, em Flaubert, Doistoiévski e Swinburne. Estabelecendo o “mito noturno” do imaginário, o *roman noir* constituiu-se, por sua vez, em França, como reflexão sobre a violência instaurada em meio a Revolução, capaz de dar voz, entretanto, às individualidades acuadas diante da política da época.

Sade, ainda que leitor de Rousseau, põe o acento da ironia à heroína virtuosa da época, cujo modelo exemplar é a “Julie”. Publicado no mesmo período em que edita *Emílio* (1966) e no ano que antecede a publicação de *o Contrato Social* (1989), em 1761, *Júlia ou A nova Heloisa* – cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes, de Jean-Jacques Rousseau (1994), redigida de forma epistolar, torna-se modelo para romances posteriores, entre eles, o *Werther*, de Goethe, publicado em 1774. Se, para Rousseau, o homem nasce bom e puro em seu estado natural e a civilização o corrompe, para Sade, o homem é naturalmente mau ou no rigor da terminologia que cunhou, o “Ser Supremo em maldade” (SADE apud SOLLERS, 2001, p. 22). Na obra sadiana e, especialmente em *A filosofia na alcova* (SADE, 2003), a bondade não é inerente ao ser humano, mas, sim, vista como mais uma hipocrisia criada pela sociedade burguesa, juntamente com outros valores, tais como, a caridade, a virtude, a compaixão e a solidariedade. Assim, Eugénie, ao ser educada pelos talentosos preceptores, caminha rapidamente para o vício e o lugar que ocupa a partir de então a “flor do mal”, para lembrar um pouco Baudelaire, é o de uma libertina, que muito se distancia da fragilidade e da inocência presentes nas heroínas românticas.

No universo sadiano, a natureza deixa de ser a grande Mãe e se torna potência de destruição e morte – Justine morre fulminada por um raio. A força titânica e desmedida do vulcão que derrama a lava incandescente sobre a terra torna-se a imagem exemplar da natureza erigida por Sade, que relata: “um dia, examinando o Etna, cujo seio vomitava fogo, eu desejei ser este vulcão.” (SADE apud GIANNATTASIO, 2000, p. 157) O pensamento de que a natureza é aniquiladora torna-se uma evolução no mito sadiano, a partir do “Ser Supremo em maldade”, versão destrutiva de Deus: “aos libertinos só resta colaborar com essa Natureza, com os crimes



essenciais: a recusa em propagar a espécie e a destruição do próximo. Resta a impotência de fazer parte desse movimento: criar, destruir, recriar, numa repetição *ad infinitum*.” (OLIVEIRA, [s.d.], p. 86)

Ao final do primeiro capítulo, tem-se a despedida do Cavaleiro de Mirvel da irmã, Saint-Ange. O narrador entra em cena e faz a sua primeira “marcação” (o traço do incesto?), assinalando os toques de caráter sexual entre as personagens, mostrando ainda a súplica do cavaleiro, o exagero do seu discurso e a maneira como se retira de cena: “Cavaleiro – O quadro que me descreveste responde por minha pontualidade... Céus! Ter que sair... e abandonar-te no estado em que estou!... Adeus!... mas antes um beijo... um beijo apenas, minha irmã, para satisfazer-me enquanto a hora não chega. (*Ela o beija, toca-lhe o pau através dos calções, e o jovem sai com precipitação.*)” (SADE, 2003, p. 21) Desta forma, o narrador, por meio do uso do itálico e dos parênteses, destaca os gestos e as expressões dos personagens e imprime ainda um ar jocoso à cena.

A pulsão escópica do narrador mantém sua força e continua a descrever. Os personagens trocam carícias, tocam-se. Abruptamente o jovem sai. Termina o “Primeiro Diálogo” de *A filosofia na alcova* (SADE, 2003). A cena está posta. No palco, os personagens se dão a ver, encenam, ou melhor, “fazem cena”, enquanto o narrador olha, recorta, enquadra. O quadro está pronto. O olhar arguto e a voz do narrador indicam o tom e o caminho para o *boudoir*.

Referências bibliográficas e nota

Agradeço ao Prof. João Camillo Barros de Oliveira Penna o diálogo com os textos de Sade, a Alessandra Bustamante a interlocução com a psicanálise e a cotradução dos textos de língua francesa e, a Ana Maria Portugal, o franqueamento de sua biblioteca.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Organização da edição alemã de Rolf Tiedemann. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 15-45; p. 55-63. (Coleção Espírito Crítico)

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Excurso II Juliette ou esclarecimento e moral. In: _____. *Dialética do esclarecimento* – fragmentos filosóficos. Trad. Guido A Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 71-98.



ALMEIDA, Teresa Sousa de Almeida. Prefácio. In: LACLOS, Choderlos de. *Da educação das mulheres* [1783]. Trad. Luís Leitão. Lisboa: Antígona, 2002. p. 7-38.

APOLLINAIRE, Guillaume. *L'oeuvre du marquis de Sade, pages choisies, introduction, essai bibliographique et notes*. Paris: Bibliothèque des Curieux, 1909.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

_____. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

BEAUVOIR, Simone de. 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.

BELAVAL, Yvon. Prefácio. In: SADE. *La philosophie dans le boudoir*. Barcelone: Gallimard, 2008. p. 7-34.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 54- 60; p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1.)

BÍBLIA on line. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br>> Acesso em: 29 dez. 2009.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. Atualidades sádicas. *Argumento* – uma livraria em revista. Rio de Janeiro, Argumento, p. 10-1, dez./jan. 2001.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. 3 v.

COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.

CONTADOR BORGES, L. A. Apresentação. As mortes de Justine. In: SADE, Marquês de. *Os infortúnios da virtude*. Trad. Mauro Parcionik. São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 9-15. (Coleção Pérolas Furiosas)

DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre o comércio do livro*. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

FOUCAULT, Michel. Loucura, Literatura, Sociedade. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. 2. ed. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos, I). p. 232-58.

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

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates, n. 84)



- LA METTRIE, J. O. de. *O homem-máquina*. Porto Alegre: L & PM, 1990.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LACLOS, Choderlos de. *As ligações perigosas*. Trad. Fernando Cacciatore de Garcia. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. *Da educação das mulheres* [1783]. Trad. Luís Leitão. Prefácio de Teresa Sousa de Almeida. Lisboa: Antígona, 2002.
- LEFORT, Claude. Sade: o desejo de saber e o desejo de corromper. In: Adauto Novaes (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras/Rio de Janeiro: Funarte, 1990. p. 247-60.
- LELY, Gilbert. *Vie du Marquis de Sade*. Paris: Mercure de France, 2004.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- MOTTA, Leda Tenório da. Orelha. In: SADE, D. A. F. *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais*. Tradução, posfácio e notas de Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2003. (Coleção Pérolas Furiosas)
- MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. O efeito obsceno. *Cadernos Pagu*. Campinas, Unicamp, Núcleo de estudos de gênero, n. 20, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332003000100004&script=sci_arttext> Acesso em: 28 out. 2010.
- _____. Apresentação. In: GIANNATTASIO, Gabriel. *Sade: um anjo negro da modernidade*. São Paulo: Imaginário, 2000. p. 11-3.
- _____. *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- NAZÁRIO, Luiz. Os 10 melhores filmes de crimes, pecados e monstrosidades. SUPLEMENTO LITERÁRIO de Minas Gerais. Edição especial – crimes, pecados e monstrosidades. Organização de Julio Jeha e Lyslei Nascimento. Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, n. 1321, p. 36, jun. 2009.
- OLIVEIRA, Zanandré Avancini de. O silêncio de Tanatos. *Letra Freudiana*, Rio de Janeiro, ano XI – n. 10/11/12, p. 84-8, [s.d.].
- PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.
- PRADO, Raquel de Almeida. *Perversão da retórica, retórica da perversão: moralidade e forma literária em “As ligações perigosas” de Choderlos de Laclos*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Júlia ou A nova Heloísa*. Cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo-Campinas, Hucitec, 1994.



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

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

_____. Nota sobre os romances. In: SADE, D.A.F. Marquês de. *Os crimes do amor e a arte de escrever ao gosto do público*. Trad. Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L&PM. 2002, p. 27-65.

_____. *Justine: os sofrimentos da virtude*. Trad. Gilda Stuart. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

SALIBA, Ana Maria Portugal Maia. A substituição do amor em “Kant com Sade”. *Cadernos Aleph* – Kant com Sade: Aleph, n. 3, p. 36-8, 1999.

SOLLERS, Philippe. *Sade contra o ser supremo; precedido de Sade no tempo*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

THOMAS, Chantal. *Sade, la dissertation et l'orgie*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.