

TRATADO DAS PERVERSÕES

Alvaro Cardoso Gomes
acgomes@unisa.br

O culto do prazer, do erótico, tem toda uma gradação: no limite, ao se intensificar, constitui-se numa perversão. Etimologicamente, o termo, originário do latim – *perversio*, *perversionis* –, significava “transposição ou inversão (da construção no estilo), alteração de um texto” (HOUAISS, 2001, p. 2198); por extensão, passou a designar os desvios de qualquer espécie, mormente os sexuais. Nesse âmbito, segundo Freud (*apud* VALAS, 1994, pp. 18-19), a perversão

é determinada por um impulso autoerótico e um retorno à “loucura original”. As relações entre autoerotismo e eu primitivo a esclareceriam. (...) a perversão é, pois, apresentada como uma regressão, ligada a uma interrupção do desenvolvimento do aparelho psíquico.

Contudo, é preciso ter em mente a questão do relativismo, pois

só se pode distinguir a perversão da normalidade porque a perversão se caracteriza por uma fixação prevalente, até mesmo total, do desvio quanto ao objeto, e pela exclusividade da prática quanto ao desvio com relação ao objetivo (*Ibidem*, p. 28).

Assim, entende-se como perversão a atividade sexual, ligada à anomalia do comportamento, quando seu praticante não mira o coito em si – nessa condição, o indivíduo, afeito a práticas que fogem ao “padrão” social, moral, religioso, sobrevaloriza tão somente a sua própria

satisfação e, nesse caso, o parceiro acaba por se desumanizar, tornando-se um meio para o fim onanista do perverso: “a perversão como mania torna impossível uma parceira: qualquer ‘parceiro’ não passa dum objeto de satisfação dos próprios desejos” (KNOLL e JAECKEL, 1977, p. 297). A perversão, por conseguinte, representa um desvio, a subversão de um princípio, o que remete o termo a seu sentido etimológico original. O perverso, regressando a um estágio infantil da personalidade, em que a criança costuma se autossatisfazer, sempre coloca em segundo plano o “objeto”, entendido como o seu parceiro, ou, em outras palavras, torna-se parceiro de si mesmo ou vê o parceiro como extensão de si mesmo. Nas palavras de Todorov (2008, p.148), “se quisermos interpretar os temas do *tu* ao mesmo nível de generalidade, devemos dizer que se trata preferentemente da relação do homem com seu desejo e, por isso mesmo, com seu inconsciente”. Quanto ao “objetivo”, a finalidade da atividade sexual – o coito visando ao prazer de si e do outro e, por extensão, o coito visando à procriação – sofre também um desvio. De um lado, o prazer se *ensimesma*, para satisfazer apenas as pulsões do praticante; de outro, em determinadas circunstâncias, jamais se esgota, levando ao paroxismo das sensações, a um moto-contínuo, ao prazer pelo prazer, que, em determinadas circunstâncias (nas práticas sadomasoquistas, por exemplo), confunde-se com a dor. Isso porque “*il est probable que le pervers, attentif à un plaisir déterminé, en vienne à confondre le désir avec la douleur* (os grifos são do autor do texto original)” (ROSOLATO, 1967, p. 19). A dor, quando levada a seu extremo, em determinadas circunstâncias da experiência erótica sádica, leva à morte que, em realidade, já estaria configurada metaforicamente na representação do orgasmo: quando o homem atinge o paroxismo do prazer, que envolve intensa atividade física, logo após, é forçado a um relaxamento, muito similar àquele propiciado pela morte.

Tendo por base tais considerações, é possível dizer que as narrativas de *Espelhos gêmeos*¹, de Péricles Prade, compõem um verdadeiro tratado de perversões, ou seja, nelas, as personagens, via de regra, veem seus parceiros como um meio para um fim, de maneira que a autossatisfação sexual seja a única motivação de seres desgarrados, que se entregam ao desenfreado jogo dos prazeres. Nesse caso, assemelham-se ao amante

¹ Livro de contos. As páginas indicadas neste artigo se referem às do original.

de xadrez de “Marcel enquanto joga”, que proclama não ser “um desses jogadores tradicionais, preocupados em vencer a partida a qualquer custo”. O que o “comove, até o êxtase, é o movimento das peças nas casas, mesmo se a partida, imortal ou não, perdure dias e dias nesse reino de possibilidades quase infinitas” (PRADE, 2011, p. 53). O onanismo lúdico dessa personagem, que encontra paralelo nas atitudes onanistas das demais personagens de todo o livro, na realidade, tem um viés simbólico. Representa, ao cabo, o princípio estético que norteia a ficção de Péricles Prade.

Antes, porém, de deslindar esse problema, crucial no entendimento desta ficção tão peculiar, creio que valeria a pena fazer um levantamento das diversas formas de perversão encontradas no livro e ver como se manifestam e se articulam, para não só compor um verdadeiro catálogo de perversões, mas também para caracterizar uma determinada postura frente ao mundo, postura essa que se baseia num princípio autista. Em outras palavras, o objeto, entendido como parceiro do pervertido, serve apenas – como nos símbolos – para evocar um determinado estado físico e/ou de espírito, que não poderia ser atingido de outro modo, senão por intermédio desse elemento objetivo.

As perversões apresentam-se em *Espelhos gêmeos* em grande profusão e variedade. Algumas delas têm apenas uma leve referência, como a *coprofilia*, que é o ato de venerar excrementos e secreções. Parente da *urologamia* (prazer na urina) e da *misofilia* (amor pela sujeira), remonta “à fase anal da evolução sexual infantil: nesta fase a criança sente prazer na defecção, e vê nos seus excrementos um produto de que se orgulha” (KNOLL e JAECKEL, 1977, p. 97). Comparece de maneira mais específica no conto “Obituário”. Nele, a personagem possui uma compulsão que é a de “escrever, à noite, o próprio obituário, com a indicação do jornal onde deveria ser publicado”, cujo teor é o seguinte:

Faleceu ontem, aos 69 anos, na capital do Estado, o cientista frustrado e conhecido coprófago Antonio Bellegante, com a boca ainda cheia de fezes, mas sorrindo de prazer, como se estivesse numa câmara de nuvens (PRADE, 2011, pp. 47-48).

As ideias de onanismo e compensação psíquica estão muito claras, pois, de um lado, o prazer é solitário, dispensando, inclusive, a presença do parceiro; de outro, o ato da coprofagia serve para compensar a frustração da personagem que, em outras passagens da narrativa, enumera junto ao

interlocutor tudo o que gostaria de ter feito em vida e não fez, compondo uma extensa lista: “eu gostaria de ter participado da experiência do plano inclinado (...), investigado o arco-íris, batido em bola de tênis com raquete oblíqua, medido a velocidade da luz no vácuo”, etc. São desejos, volições, impossíveis de realização, porque fogem aos limites do homem ou porque são fantasias elaboradas pelo imaginário, configurando-se, às vezes, como verdadeiras metáforas de caráter poético, como: “Eu gostaria de ter (...) ajustado à equação da forma a que melhor se aplique a objetos minúsculos de óleo” (*Ibidem*, p. 47). Explica-se, portanto, o estado regressivo da personagem, que compensa a frustração com o recolhimento à fase infantil. Inclusive, não é difícil de perceber que o prazer atingido com o ato de devorar fezes é similar ao prazer experimentado pela criança quando protegida pelo ventre materno. A imagem com que a personagem fecha seu obituário – “como se estivesse numa câmara de nuvens” – é uma clara representação metafórica do útero, paraíso, no qual o ser descansa e sonha. Assim como a *coprofilia*, tratada parcialmente no livro, também a *ninfomania* e a *zoofilia* comparecem de modo restritivo: a primeira, em “Flop, flop, flop”, em que uma mulher insaciável é atacada de súbita impotência, provocada por um trauma de infância; a segunda, em “Donzela”, “Sobre o perigo” e “Ave da aurora” – nessas narrativas, homens mantêm relações sexuais com uma abelha, uma lebre e um galo, respectivamente. À parte o grotesco dessas situações, penso que o bestialismo acentua o princípio da regressão, no sentido de que o ser humano acentua o seu lado animalesco e, por conseguinte, retorna ao estado de natureza. Além disso, este retorno tem um valor simbólico: é como se o homem voltasse a um tempo primitivo em que não houvesse distinção entre seres humanos e animais.

A *masturbação* ou *onanismo* comparece em “O trapezista grego”, cuja personagem, sintomaticamente, se chama Onan, que remete à personagem de mesmo nome, do *Velho Testamento*, condenada por ejacular fora da vagina da mulher, para evitar a procriação. “Artista supremo”, enquanto se balança nas alturas, comporta-se como um voyeurista/fetichista, ao contemplar os seios, as tranças negras de uma espectadora e ao se concentrar no “cheiro doce e selvagem que ela exalava” (*Ibidem*, p. 51). O resultado é que ele se masturba em público. A masturbação, enquanto manifestação solitária de prazer, implica a regressão a um estado infantil, mas, ao acontecer em público, está ligada ao *exibicionismo*. Contudo, pelo fato de Onan encontrar aceitação dos espectadores, verificam-se aí os

traços de uma perversão de caráter coletivo – “a multidão uivava de prazer como se integrasse grande orquestra de gêmeos pervertidos” (*Ibidem*, p. 52).

Outra perversão que aparece localizada numa determinada narrativa, embora tenha relação com as demais, é o *frotterismo*. O termo origina-se do francês *frotteur*, que significa “esfregar-se”, “roçar-se”; por extensão, no mundo das perversões, refere-se ao homem que sente o desejo incontrolável de apalpar, de roçar nas mulheres. No conto “Escorpiões”, o sobrenome do protagonista, Ladislau Orion, tem um sentido irônico, porque remete a uma figura mítica da Grécia antiga, o caçador gigante, morto pela picada de um escorpião no calcanhar, por ter violado Ártemis. Transformado em constelação, “*On dit en conséquence qu’Orion, nos céus, fuit constamment le scorpion*” (CHEVALIER et GHEERBRANT, 1974, p. 163). Seguindo os passos do seu ilustre antepassado, o Orion do conto também é um caçador de mulheres, contudo, só se satisfaz apalpando-lhes as nádegas ou enfiando-lhes o dedo no ânus. Como um bom pervertido, seu fim último não é o coito, mas uma prática que nunca se esgota, porque sempre repetida à exaustão. Isso acontece porque ele é impotente, fato revelado ao narrador por uma médica. A impotência opõe-se ao cânon do homem viril, que se apoia no eterno tríptico: “*dresser, entrer, mouiller*” e depende de três condições, segundo o jurista Vincent Tagereau (*apud* DARMON, 1979, pp. 26-27): “*la première, ut arrigat, c’est l’érection; la deuxième, ut vas saemineum referet, c’est l’intromission; et la troisième et dernière, ut in vase seminet, c’est l’émission*”. A impotência de Ladislau supre as três condições do jurista, pois, em seu contato com as mulheres, não há referência à ereção e, muito menos, à penetração do membro viril e à emissão do esperma. Este seu desvio, por isso mesmo, está ligado ao complexo sadoanal, no conto, simbolicamente representado pela tatuagem de um escorpião branco, que se sobressai em sua epiderme negra. Segundo André Barbault (*Apud* CHEVALIER et GHEERBRANT, 1974, p. 164), este símbolo vive “*sous la maîtrise planétaire de Mars, ainsi que de celle de Pluton, puissance mystérieuse et inexorable des ombres, de l’enfer, des ténèbres intérieures. Nous sommes au coeur du complexe sado-anal du freudisme*” Em função desta perversão, que tem como fundamento um estado regressivo e, por conseguinte, a sua incapacidade de se relacionar com o outro, a não ser para se autossatisfazer, recebe como castigo um estupro ritualístico, quando o narrador, para vingar a honra da amante tocada por ele, insere-lhe no ânus um escorpião, “cuja ponta da cauda

é magnífico tumor, repositório de pura peçonha” (PRADE, 2011, p. 49). Não é difícil perceber que o animal tem um valor ambíguo – de um lado, aponta para a impotência da personagem, torna-se sua representação; de outro, é um símbolo do pênis.

O *exibicionismo* está presente, de modo bem declarado, no conto “Em família”. Nessa narrativa, toda uma família gosta de se exhibir em público. A começar de Prudente que, “na festa de noivado”, balança seu “membro avantajado”, levando o narrador a interpretar o gesto apenas como resultado de excesso de bebida. Porém, é obrigado a mudar de opinião, quando o jovem exhibe o membro outra vez em público, diante do Café Gomes. Mais tarde, a irmã de Prudente, num supermercado, tira a calcinha e mostra a vagina, também em público, e os pais deles fazem atos libidinosos na igreja de São Benedito. O exibicionismo de caráter coletivo leva o narrador a julgar que “esse comportamento coletivo foge dos padrões normais”, contudo, é corrigido pelo psiquiatra Anatólio que desenvolve a teoria de um “exibicionismo genético”, cujo princípio baseia-se na ideia de que se cria uma “família de exibicionista”², quando o “avô, ou a avó, ou ambos, já nadaram (...) nessas águas de Narciso” (PRADE, 2011, pp. 38-40). Conclui-se daí que o *exibicionismo* confina com outra espécie de perversão, muito próxima, o *narcisismo*, assim conceituado por Freud (1952, p. 399):

(O narcisista) experimenta prazer sexual olhando para, acariciando e afagando seu corpo, até a gratificação completa (...). Tais pacientes, para os quais proponho o termo *parafrênicos*, expõem duas características fundamentais: sofrem de megalomania a retiram seu interesse do mundo exterior (pessoas e coisas).

O exibicionista, por conseguinte, é também um narcisista – não é à toa que Prudente e sua irmã se encantam com seus respectivos membros sexuais, o primeiro, insistindo para as “pessoas comprarem a foto colorida de seu encantador documento”; a segunda, “vangloriando-se de ter o maior e o mais belo clitóris da região” (PRADE, 2011, pp. 38-39).

Onde, porém, o *narcisismo* marca mais presença no livro é em “Espelhos gêmeos”, em que a personagem não só despreza “o mundo exterior”, referido por Freud, confinando-se no velho casarão da família, uma representação do mundo infantil (ou mesmo do ventre materno),

² Ismond Rosen dá a entender que é possível o exibicionismo numa mesma família, por uma “predisposição constitucional” ou de base genética (1971, p. 344 e 349).

como também projeta, em espelhos, duplos de si mesma. Nesse conto, aliás, Péricles Prade cria curiosos duplos, a começar dos espelhos gêmeos, que servem para quadruplicar as imagens, ou mesmo para criar uma imagem do infinito, demonizando as relações humanas. Conforme Benjamin (2007, p. 580), “quando dois espelhos se refletem, Satanás prega sua peça preferida, abrindo aqui à sua maneira (como seu parceiro o faz nos olhares dos amantes) a perspectiva do infinito”. Outros duplos são a avó que é, na realidade, irmã das irmãs confinadas, a neta que é a avó, e as irmãs que se tornam amantes. A confusão aparente só serve para ilustrar a ideia especular de círculo vicioso: o eu é o outro e, por isso, não consegue se desligar da esfera familiar, o seu cárcere, que o impede de assumir a vida na totalidade e que o leva a viver num estágio regressivo.

A par do *narcisismo*, desenham-se, em *Espelhos gêmeos*, outras práticas sexuais que, de acordo com determinadas normas religiosas e/ou sociais, costumam ser catalogadas como perversões: o *incesto*, e o *homossexualismo*, o primeiro, reprimido pela sociedade, devido a seu caráter restritivo, porquanto limita a atividade sexual ao âmbito familiar; já o *homossexualismo* vem merecendo condenação, através dos tempos, porque privilegia o prazer em si, sem visar à procriação. O incesto entre irmãs, que tem seu componente lésbico, comparece no conto “Espelhos gêmeos”. Como tal, merece punição, que ocorre sob a forma de aprisionamento simbólico em espelhos, quando o pai flagra as filhas praticando atos libidinosos. Quanto ao *homossexualismo*, está presente em “Dissimulado”, em que se desenha uma relação amorosa oculta entre dois potros; em “Censura”, que trata do lesbianismo entre formigas, “expulsas de um circo”, pelo diretor, “Monsieur Vagão (sic)”, devido a “atos libidinosos”; e, em “Pequeno desastre”, em que a personagem se vê possuída por uma atração incontrolável pelo pênis dos homens no banheiro:

Ontem, sem razão plausível, ele me disse, no banheiro, com olhar indiscreto, que o seu pensamento tem, várias vezes, subido de garupa na faixa amarela da urina do vizinho, no banheiro, estatelando-se no chão antes de confessar o inconfessável (PRADE, 2011, pp. 44-45).

Como se vê, os títulos de todos esses contos remetem a algo que deve permanecer oculto, que é censurável ou desastroso, pelo fato de ser entendido como um desvio em função da normalidade, via de regra, lembrada pelo narrador. Isso nos permite afirmar que, muitas vezes, é pelo foco narrativo que se percebe a presença de uma consciência

censória ou, o contrário disso, uma consciência libertária, em relação a proibições. O primeiro caso é bem evidente no conto “Em família”, em que o narrador censura o exibicionismo de uma família, ao dizer: “acho que esse comportamento coletivo foge dos padrões normais” (*Ibidem*, p. 40); o segundo caso é patente em “Censura”, quando o narrador, traduzindo a voz da coletividade, critica a postura censória do dono do circo, que expulsa a formiga lésbica do espetáculo: “ninguém, até hoje, entendeu a intolerância de Monsieur Vagin” (*Ibidem*, p. 44).

Das perversões exploradas no livro, chamo a atenção para o *sadomasoquismo*, o *pigmaleonismo* e o *fetichismo*, que merecem por parte de Péricles Prade um tratamento todo especial, diferenciado. A primeira delas, segundo Freud (*apud* VALAS, 1994, p. 27), “não seria outra coisa além de um excessivo desenvolvimento agressivo da pulsão sexual”, em que o pervertido visa a causar sofrimento no parceiro, para se extrair daí o máximo prazer possível para si. Já o masoquismo, o oposto do sadismo, não é considerado uma perversão primária, mas “apenas o retorno do sadismo sobre o sujeito, que toma então o lugar do objeto sexual na satisfação que experimenta com o sofrimento infligido pelo parceiro amado” (*Ibidem*). A relação sadomasoquista é bem evidente em “Doce compulsão”, em que um anão e uma mulher experimentam mórbida atração mútua, pelo fato de aquele espiar pelo buraco da fechadura a mulher, Isolda, a exhibir as partes pudendas. Se a perversão determinante explorada aí, a uma primeira vista, parece ser o *voyeurismo/narcisismo*, numa segunda instância, percebe-se que é mesmo o *sadismo* que tem, por consequência, o *masoquismo*. Isto porque a mulher contemplada fura o olho esquerdo do anão, que confessa “que a cegueira parcial acabaria me excitando ainda mais” (PRADE, 2011, p. 20). O paradoxo do prazer extraído da dor, prerrogativa do masoquismo, já explica em parte o título do conto, um oxímoro, porquanto o tom intensivo da “compulsão” é atenuado pelo adjetivo “doce”, ou seja, vê-se aí a fusão de pares opostos, que se manifestarão, nos pares Isolda/sádica e anão/masoquista, de maneira que ambos acabem compondo uma unidade inseparável, como se fossem o-ato-de-ver/o-ato-de-ser-visto, o contemplante/a contemplada, o-ser-que-castiga/o-ser-castigado, etc. O curioso é que, apesar de pares, jamais se encontram e nem ao menos se tocam – o prazer mútuo é feito à distância. A consumação final do ato ritualístico, o verdadeiro orgasmo, acontece quando Isolda, na sequência, fura o olho direito do anão, o que representa, no caso, uma figuração da morte, que é parente do prazer, quando este atinge seu paroxismo:

Obedeci, movido pelo desejo. Com a outra agulha, maior do que a anterior, de prata nobre, Isolda fez doze precisos movimentos. Dor aguda, intraduzível. Gritei por dentro e por fora, a alma e o rosto lambuzados de sangue no auge do gozo prematuro (*Ibidem*, p. 21).

Nesse consentimento mútuo de causar sofrimento, sofrer e gozar, há uma inversão de papéis entre o homem e a mulher, uma espécie de *metatropismo*, porquanto o primeiro torna-se passivo, e a segunda, ativa. Aliás, o fato de a mulher possuir apenas um seio remete à imagem mítica das Amazonas, mulheres que assumiam o papel dos homens em sua restritiva sociedade. Sendo assim, é possível ler a agulha perfurante como uma representação simbólica do pênis, que serve, como num estupro consentido, para penetrar sadicamente o olho, um simulacro da vagina e/ou do ânus. Aliás, segundo Freud (*apud* ROSEN, 1975, p. 360 e 358), “o olho corresponde a uma zona erótica” e, assim, ilustra-se, nesse conto, um instinto parcial, o da *escopofilia*, ou seja, uma sexualização do olhar.

Ainda a respeito da palavra “compulsão”, presente no título do conto – um impulso irresistível de um indivíduo, que o leva a repetir sempre os mesmos atos, independentemente dos resultados –, é preciso dizer que ela se identifica com o princípio da “pulsão”, explorado por Freud. Segundo o psicanalista austríaco (*apud* VALAS, 1994, p. 31), a pulsão tem, como objetivo mais imediato, “apaziguar a excitação, bem como a satisfação obtida no nível mesmo da zona erógena”. Ainda é possível dizer que

a pulsão se origina num órgão que é a sede de uma excitação especificamente sexual. Designado, por esse motivo, como a “zona erógena”, esse órgão de onde provém a pulsão parcial se comporta como um aparelho sexual secundário, podendo usurpar as funções do próprio aparelho genital (*Ibidem*).

Em “Doce compulsão”, o órgão que se “comporta como um aparelho sexual secundário” é o olho, por meio do qual o anão contempla a mulher, mas sem jamais atingir a satisfação plena, o que implica que tenha uma “fidelidade ao olhar” e que se obrigue a repetir sempre o mesmo ritual de espiar de modo obsessivo a mulher, pois o tempo da pulsão “é o da repetição e do eterno retorno”, na medida em que ela não conhece “nenhum verdadeiro objeto que a possa satisfazer” (DUMOULIÉ, 2005, p. 112). O intenso gozo do anão leva-o a ser paradoxalmente um voyeurista cego, no sentido de que o ato imaginário de contemplar torna-se mais forte que o próprio ato de ver. Ou seja: como todo perverso, ele também

oblitera a realidade e trabalha sobre construtos do imaginário. A perversão voyeurista da personagem acentua-se ainda mais como uma regressão, pelo fato de a personagem ser o que é, um anão que, a par de representar “a personificação daquelas forças que permanecem virtualmente fora da órbita da consciência”, possui “certas características infantis devido a seu tamanho pequeno” (CIRLOT, 1983, p. 91). Por outro lado, a mulher que dança para o prazer contemplativo do anão compraz-se perversamente, como já demonstrei, com outra modalidade de prazer, o *sadismo*, ligado à superação da castração, no plano feminino. Verifica-se, assim, que *sadismo* e *masoquismo*, neste conto, constituem as faces de uma mesma moeda, um não existe sem o outro, pois o primeiro só se realiza com a mulher que inflige castigo ao anão, e o segundo, com o anão que se submete a castigos da mulher. Além disso, ambas as personagens afirmam impulsos infantis: o anão, mostrando um processo de autossatisfação, só se satisfaz com a prática voyeurista; a mulher, causando sofrimento ao parceiro, por meio do fetiche da agulha.

O *pigmaleonismo*, perversão que se caracteriza pelo amor sexual por bonecas, revela no homem o desejo regressivo de “encontrar uma parceira que não tenha vontade própria” (KNOLL e JAECKEL, 1977, p. 301) e que, por isso mesmo, acaba sendo submetida a todos os desejos do amante egótico. O comportamento amoroso desse tipo de pervertido é similar ao de uma criança mimada, habituada a querer fazer do mundo uma extensão de si, para moldá-lo a seus desígnios. Em “Confissão de Rosália ou Déruchette³”, essa perversão é explorada em toda sua intensidade e explica-se a partir da compreensão do perfil psicológico da personagem W. Conforme a descrição do narrador – no caso, a própria boneca inflável – ele “era, ao mesmo tempo, jogador, *flâneur* e colecionador” (PRADE, 2011, p. 28), e isso o leva a ter um comportamento muito peculiar frente ao mundo, pelo fato de ser um dileitante. O jogador é a representação do *homo ludens*, por excelência. Conforme Huizinga (1971, p. 11-12), o jogo tem como característica formal o fato de ele ser desinteressado, pois, por não pertencer à vida “comum”,

se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe este mecanismo. Ele se insinua como a

³ O nome Déruchette é de uma das personagens de *Os trabalhadores do mar*, de Victor Hugo. Segundo Walter Benjamin (2007, p. 735), o escritor francês, enquanto escrevia seu livro, tinha diante de si uma boneca, que lhe serviu de modelo para a personagem.

atividade temporária que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização.

A ação de W., devido ao seu amor pelo jogo, foge aos mecanismos do cotidiano, da rotina e do útil, o que se acentua com sua assunção da *flânerie*, ou seja, a par de seu vício de jogador, ele é a personagem que flana pela cidade, num ritmo só seu e que se opõe ao ritmo frenético dos cidadãos, entregues à azáfama do dia-a-dia. Walter Benjamin (1985, p. 81), em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, assim caracteriza o ritmo do chamado *flâneur*: “ocioso, caminhava como se fosse uma personalidade: assim era o seu protesto contra a divisão do trabalho, que transforma as pessoas em especialistas. Assim ele também protestava contra a operosidade e eficiência”. Esse seu descompromisso com a vida operosa é indicado duplamente no conto: de um lado, não trabalha, vive uma vida ociosa, de outro, tem uma atividade sexual variada – heterossexual e homossexual, ao mesmo tempo –, embora seus relacionamentos sejam todos eles com bonecas, marionetes e manequins.

Além de jogador e *flâneur*, W. é também um colecionador, um tipo de pessoa que tem o condão de tirar dos objetos a sua utilidade, segundo Benjamin (2007, p. 241), e de lhes dar um caráter feticista. Nota-se, assim, na personagem, devido a seu modo de ser, um comportamento autista, no sentido de que ele se distancia do mundo e dos seres, ao criar um paraíso artificial. Ainda é possível afirmar que o colecionador, de certa maneira, tem o desejo de possuir o mundo, agindo metonimicamente sobre ele: ao dominar as partes, organizando-as de maneira meticulosa, cria a ilusão de dominar o todo, com o intuito de superar a desordem, o caos do real, pois “é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas do mundo” (*Ibidemp.* 245). Nesse sentido, ele é um simulacro do artista, do esteta, que vive uma vida vicária, pautada pelo ócio, pela gratuidade suprema e pela rejeição do utilitarismo. A sua perversão, o *pigmaleonismo*, representa um modo de rejeitar a prática do amor de acordo com o natural, porquanto, em suas relações sexuais, cultua o prazer pelo prazer (ou o prazer onanista, porque solitário), que não visa ao ato procriativo e nem ao menos à troca de satisfações com o Outro. O parceiro, em realidade, anula-se, é mero objeto de gozo e, portanto, é substituído a bel-prazer do amante, que acaba colecionando mulheres e homens – ainda que artificiais –, como coleciona os demais objetos. Não seria demais acrescentar que o colecionador, retendo objetos, assemelha-se à criança que, vivendo a fase anal, sente prazer em reter as

fezes. O seu assassinato no final da narrativa tem um valor simbólico. Esse fato acontece porque ele trai um princípio, ao sair com uma mulher de carne e osso – nesse caso, inverte as suas prerrogativas, ao substituir o artificial pelo natural. Ironicamente, é afogado pela vagina de plástico da ex-amante, um arremedo artificioso da vagina da Mãe Terrível que, desse modo, se apodera da libido do filho, quando este, ao regredir ao estado de natureza, se submete a suas leis.

O *fetichismo* é, talvez, das perversões de *Espelhos gêmeos*, a mais constante, aparecendo na maioria dos contos, ora como um detalhe no enredo, ora se tornando o motivo central da narrativa. O fetiche, em princípio, é um objeto a que se atribui poder sobrenatural ou mágico. Ao ser apropriado pela psicanálise,

refere-se a algo que é colocado em lugar do objeto sexual, podendo ser uma parte do corpo, inapropriada para as finalidades sexuais, ou algum objeto inanimado que tenha relação atribuível com a pessoa que ele substitui, como uma peça de roupa, um adereço ou até *um brilho no nariz*, tomando o exemplo com que Freud inicia o texto *Fetichismo*, em 1927 (MELLO, 2007, p. 72).

De acordo com Freud, o mecanismo do fetichismo fundamenta-se sobre um recalque infantil. A criança, incapaz de aceitar que as mulheres não tenham o órgão viril, ideia que se lhe torna inquietante e insuportável, reconhece a ausência do pênis e a nega, substituindo-a por um símbolo, que pode ser uma parte do corpo feminino ou um objeto ligado a ele. Como resultado disso, “os objetos feiticistas transformam-se em parceiros sexuais; o homem feiticista utiliza-os para a *masturbação*” (KNOLL e JAECKEL, 1977, p. 160), já que ele não se satisfaz com a totalidade do corpo do seu parceiro. O fetichista, em consequência, ao manipular objetos simbólicos, está sempre compensando uma falta traumática, a do pênis na mãe, ou ainda:

chez le fétichiste (...) il y a une remarquable correspondance entre la question fondamentale que vise le désaveu (la castration, la différence des sexes), en plein centre de la cible, et un plaisir sexuel bien délimité, convergeant sur l'objet-fétiche (ROSOLATO, 1967, p. 18).

O fetichista é assim o *protótipo* do perverso, pois “pensa reduzir todas as coisas a um gozo fálico que domina, ainda que ele tenha mesmo que ocupar a posição do falo do Outro” (DUMOULIÉ, 2005. p. 240), e isso talvez se deve a um problema de linguagem. Não é difícil de perceber

o quanto a terminologia utilizada nos relatos pornográficos, obscenos, eróticos, atinge o status de fetiche: “a ênfase no realismo transforma-se, paradoxalmente, em forma grotesca, os falos são sempre imensos, as vaginas multiplicam-se e o ato sexual é uma espécie de frenesi improvável” (VÁRIOS AUTORES, 1999, p. 39). O fetiche da linguagem, na ficção de Péricles Prade (2011, p. 39), ocorre principalmente num conto como “Em família”: Prudente é descrito como tendo “um membro avantajado”; sua irmã vangloria-se de “ter o maior e o mais belo clitóris da região”.

O *fetichismo* costuma ser representado de dois modos fundamentais, levando-se em consideração um menor ou um maior distanciamento do objeto simbólico em relação à totalidade desse Outro, que é objeto do ato fetichista. Num primeiro caso, a adoração do fetichista concentra-se numa parte do corpo da amante: pés, mãos, olhos, boca, cabelos, etc. – desse modo, a representação simbólica trabalhará sempre com a sinédoque, “figura de linguagem, não raro identificada com a metonímia, consiste em designar, numa contiguidade quantitativa”, entre outras coisas, “a parte pelo todo” (MOISÉS, 2004, p. 429). Verifica-se aí uma integração entre o objeto de adoração, a representação da “parte”, e o ser que se ama ou que se deseja, a representação do “todo”. No segundo caso, a fixação acontece em relação a um sapato, a um vestido, a uma luva, a um pente, etc., o que implica o uso da metonímia, pois não há relação íntima entre o objeto fetichizado e o ser que a ele está ligado. A distância do amante, em relação ao ser do desejo, tem como consequência uma operação simbólica mais complexa, na medida em que o ser que deseja fecha-se mais em seu mundo autista, artificializando as operações do desejo.

Na maioria dos contos de *Espelhos gêmeos*, predomina o *fetichismo* de primeiro grau, ou seja, aquele tipo em que o objeto que se manipula tem íntima relação com o ser que se deseja. Lembro aqui os seios, coxas e tranças que excitam o acrobata de “O trapezista grego”, as nádegas apalpadas por Ladislau de “Escorpiões”, os pés que a mulher lava em “Cobra-Rei” e que se identificam com o pênis-cobra, o nariz em “Desconforto passageiro”, que provoca ereção na personagem, ao ser esfregado na tampa do caixão de defunto, etc. Mas é no conto “Diário de um sapato acima de qualquer suspeita”⁴ que se vê em toda sua intensidade a exploração do *fetichismo* em segundo grau (o fetiche metonímico, em que o objeto de desejo distancia-se do Outro) e, de certo modo, uma explicação alegórico-

⁴ O título deste conto talvez seja uma paródia do título de um filme do diretor italiano Elio Petri – *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita*, produzido em 1970.

simbólica de seu funcionamento. No conto em questão, o narrador é um sapato que deixa um diário incongruente, cobrindo um período de sete séculos, nos quais, ele vai passando de mãos em mãos e exercendo o seu mister como fetiche. Devido ao fato de o *fetichismo* exercer-se sobre um sapato, essa variante recebe o nome de *retifismo*. O termo, de si uma metonímia, origina-se do nome do escritor francês Restiff de la Bretonne. Nicolas Edme Restiff (1734-1806), chamado de la Bretonne pelo pai, foi um dos mais prolíficos escritores do seu tempo e contemporâneo de Sade. Escreveu mais de duzentos livros de todos os gêneros e costumava tirar inspiração da vida na província, onde passou a juventude (vila de Sacy próxima de Auxerre) e da vida agitada de libertino em Paris. Entre suas obras de caráter fescenino, destacam-se *Le pied de Fanchette* (1769) e *Le paysan perversi* (1775), sendo que, na primeira delas, é que vai mostrar, de maneira bem declarada, essa fixação pelos pés e calçados femininos. Não é à toa que esse escritor vá servir de inspiração ao sapato narrador que, nas últimas linhas de seu diário, confessa que reforçou “a opinião a respeito da necessidade do registro, seguindo o ensinamento do escritor Nicolas de la Brettone” (PRADE, 2001, p. 8).

O diário inicia-se em 1235, quando o dono do sapato, Ramón Lhlul, aos 75 anos, atormentado pela impotência, procura saná-la, recorrendo, em vão, a vários expedientes, todos eles de caráter profano. Primeiro, experimenta o ato sacrílego de colocar o pênis na página 666 do livro da Cabala. Não obtendo êxito, recorre a outro expediente profano, ao “pôr, após várias tentativas, na mesma página, o esboço daquilo que, em 1830, seria a ilustração anônima intitulada ‘Na casa de banho’”:



Fig. 1 (KNOLL e JAECKEL, 1977, p. 45).

A ilustração é obscena e/ou pornográfica pela atmosfera lasciva que recria, visando à excitação: duas mulheres mostrando as nádegas, outra exibindo os pelos pubianos e masturbando um homem dentro da banheira. Contudo, nem esse expediente é capaz de proporcionar uma ereção a Ramón, que só irá conseguir isso, ao introduzir o salto do sapato entre as páginas do livro sagrado: “em poucos minutos, sentiu entre as pernas um volume considerável” (*Ibidem*, p. 5). A profanação, neste trecho da narrativa, atinge vários graus – no primeiro caso, há um contato físico entre Ramón e o livro sagrado, numa representação simbólica de um estupro, na penetração falhada da obra sacra; no segundo caso, há a confrontação de duas obras – a sacra e a profana; no terceiro, fundem-se os dois casos anteriores, porquanto o sapato é um substituto do pênis e, ao mesmo tempo, um objeto profano, elevado à condição de objeto-fetichê, o que tem como resultado a satisfação onanista do sábio.

Cinco séculos depois, o sapato encontra-se de posse de uma Marquesa que o considera “mais atraente do que o Conde”, seu marido, e por isso mesmo, serve-se do sapato, sentando-se sobre ele, para se satisfazer, levando o calçado a concluir que “fico feliz ao saber que não possuo apenas uma única utilidade”. Aponto aí dois aspectos importantes que só servem para reforçar o princípio do funcionamento do fetichê: há uma evidente ideia de desvio, pois a mulher, ao mesmo tempo em que dá uma utilidade fora do comum ao sapato, ainda despreza o parceiro sexual e compraz-se com a masturbação com um objeto que a excita. É isso que a faz recusar “o amor tradicional” e conceder ao sapato o *status* de “amante preferido”. Na simbólica fetichista da Marquesa, a função do sapato amplia-se, a tal ponto que, de simples peça de vestuário, passa a representar, num primeiro estágio, em seu hermafroditismo, tanto a vagina quanto o pênis,⁵ e, num segundo estágio, o Outro. Em outras palavras, o significado simbólico do sapato é aumentado: de simples complemento, transforma-se num ser. Quase duzentos anos mais tarde, o sapato está de posse de outra mulher, Gerda Wegener – nesse momento, verifica-se um duplo movimento fetichista: enquanto a mulher se encanta com a própria vagina, espreitando-a por meio de um espelho, o sapato, enciumado, após fazer considerações sobre a anatomia da amante, almeja satisfazê-la com o contato de seu “couro italiano”.

⁵ “O fetichismo do pé e do calçado feminino só parece se sustentar como um símbolo, um *Ersatz* do membro adorado do tempo da infância, e depois perdido”, (VALAS, 1994, p. 55).

No último dos fragmentos do diário, há uma referência explícita ao filme *Der blaue Engel*, de 1930, dirigido por von Sternberg e estrelado por Marlene Dietrich, que conta a história de um austero professor que, ao se envolver com uma dançarina de cabaré, de nome Lola, sofre um processo de crescente degradação física e moral. Mas não só isso, o narrador também descreve uma cena capital da película, na qual a sedução da mulher atingirá seu ponto máximo: ela canta, assentada sobre um barril e, sensualmente, exhibe as belas pernas, apoiando o salto do sapato sobre um dos joelhos:



Fig. 2 <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1333>

A descrição da cena constitui uma *ecfrásis*, que se caracteriza como um “recurso expressivo” que “inicialmente designava a descrição em geral, mas logo passou a ser empregado também no sentido específico de descrição de uma obra de arte” (MOISÉS, 2002, p. 114). Utilizando-se desse expediente retórico, o narrador como que congela a narrativa, tirando dela todo e qualquer movimento, e esse expediente serve para que se manifeste aqui o sentido alegórico-simbólico do *fetichismo-retifismo* em *Espelhos gêmeos*. A começar que há um processo de desvio e/ou transferência, ou seja, como o narrador se dirige diretamente ao leitor – “olhem bem o sapato direito encostado no joelho esquerdo” (PRADE, 2011, p. 8) –, este, *malgré lui*, acaba se transformando também num fetichista e, nessa condição, exerce o seu ofício de perverso junto (ou no lugar) das personagens. Porque, na realidade, o que se deduz da cena congelada é que o *fetichismo* de segundo grau – de caráter metonímico, portanto – tem mais força que o do primeiro grau, pois “ele (o sapato) é que representa o

elemento primordial dessa eternidade. As pernas envelhecerão: ele, não” (*Ibidem*). Um objeto que representa o Outro a quem pertenceu – ainda que distante –, tem, paradoxalmente, mais força evocativa do Outro do que uma parte dele próprio.

O artificial supera o natural, pois o sapato, enquanto elemento deflagrador do erótico, passa a ter mais valia que o corpo em sua totalidade. Ora, é por isso que o narrador-sapato dá ao leitor a condição de fetichista, porque, desse modo, faz que seu diário, aparentemente inconcluso, permaneça *ad aeternum*, renovando-se a cada leitura e modificando-se, dependendo da óptica de cada espectador privilegiado da cena sensual. Percebe-se, assim, que o *fetichismo*, mais do que uma perversão, configura-se como a atitude artística por excelência, enquanto que o fetichisata, por sua vez, configura-se como o artista. Nessa condição, o objeto de fetiche, o sapato, de certo modo, dispensa o Outro e instaura-se ele próprio como uma realidade autônoma. Afinal, o sapato, personificado, é narrador e personagem e tem, por isso mesmo, uma crônica pessoal, que o eterniza. É desse modo que a arte trabalha com a realidade – com simulacros, que a perpetuam; afinal, de acordo com o primeiro aforismo de Hipócrates, *ars longa, vita brevis*.

Estas reflexões acerca do fetichismo e sua relação com o artificial, com o mundo da arte, terão seu desdobramento no talvez mais emblemático conto de todo o livro, intitulado “Marcel enquanto joga”. Nele, a personagem-narradora, já de início, aponta o seu “vício”, a sua “obsessão”, que é o jogo de xadrez, mas seu desvio diz respeito ao fato de ele se interessar menos pela vitória do que pelo jogo em si, pelo “movimento das peças nas casas, mesmo se a partida, imortal ou não, perdure dias e dias nesse reino de possibilidades infinitas” (*Ibidem*, p. 53). A personagem é, de certo modo, um *voyeur*, pois se desliga da vida e se compraz em observar Marcel Duchamp jogando xadrez, numa foto de 1963, tirada por Julian Vasser:



Fig. 3 <http://www.flickr.com/photos/japaneseforms/2267527450/>

O artista plástico francês aparece jogando xadrez, numa das salas do Pasadena Art Museum, tendo diante si, como improvável antagonista, uma mulher nua, o que serve para dar o tom surrealista a toda a cena. Mais uma vez, Péricles Prade utiliza-se da figura da *ecfrásis* não só na referência explícita à fotografia de Vasser, mas também na descrição e interpretação da foto por parte do narrador-personagem. O leitor tem sua atenção chamada para o fato de Duchamp concentrar-se todo no jogo, “alheio ao mundo”⁶, sem prestar a mínima atenção à mulher nua. Há, pois, um desvio, no sentido de que o homem se desliga do natural e se concentra no artificial, o que implica o absoluto controle das pulsões, da sexualidade. Essa atitude do artista contamina o voyeurista que confessa:

Se alguém, no entanto, colocou-a lá, com o propósito de seduzir os espectadores, desde já afirmo: não me excito com os fartos seios à mostra, a barriguinha abaulada, os sombreados pentelhos aparecidos, a boceta escondida entre as coxas brancas, talvez tão pensativa quanto ela, que segura a cabeça de madeixas negras, dando a impressão de cair a qualquer momento (*Ibidem*).

O fundamental nesta reflexão é que o narrador-personagem descreve a figura feminina, descendo ao escatológico, servindo-se de termos de baixo calão e chegando mesmo a adivinhar algo que não comparece em cena e que é um produto de sua imaginação – a vagina “escondida entre as

⁶ A postura de Marcel Duchamp, enquanto jogador de xadrez, na foto em pauta, é muito similar à dos jogadores de xadrez de um poema de Ricardo Reis, que define esse jogo como o “dos grandes indif”rentes”, no sentido de que, quando se entregam a esse artifício, alheiam-se completamente das fainas e dramas da vida, (PESSOA, 1972, pp. 267-269).

coxas brancas”. O apelo sexual anula-se, em Duchamp, que o sublima pelo jogo – o mesmo se passa com o narrador, ao observar o artista jogando, e com o leitor que vem a perceber que a mulher nua é apenas um suporte para essa confrontação entre o natural/animal e o artificial/humano, que é a base de toda a cultura. É por isso que, na conclusão da narrativa, o músico homossexual Bobby Byrne, “de mãos dadas com o recente namorado”, observa que “a beleza não se encontra na nudez da desconhecida, mas em Marcel, enquanto joga”, o que leva o narrador-personagem a fechar o conto, dizendo que rasgou a fotografia, pela metade, jogando “no lixo a parte que não tocou meu coração latino” (*Ibidem*, pp. 55-56). É evidente que descartou a metade da foto contendo a mulher nua, porque ela, segundo os padrões de normalidade, é que deveria ativar o mecanismo das emoções e pulsões, ainda mais em se tratando de um “coração latino”. A parte conservada da foto privilegia o artista em atitude contemplativa, alheio ao mundo e alheio, sobretudo, à possível erotomania, provocada pela mulher desnuda que se oferece a sua frente como verdadeira tentação.

Apoiando-me nos dois contos mais emblemáticos do livro – “Diário de um sapato acima de qualquer suspeita” e, principalmente, “Marcel enquanto joga”, posso afirmar que, se eles expressam de maneira bem evidente o princípio da sublimação, ousaria afirmar que as demais narrativas também são caudatárias dessa mesma posição, ainda que de maneira sub-reptícia. De uma forma ou de outra, as personagens todas do livro, cada uma a seu modo, desprezam o Outro, enquanto complementação do prazer, para se concentrarem numa perversão particular, ou fazem do Outro o suporte para a manifestação de uma determinada perversão. Isso talvez sirva para explicar as complexas relações que se estabelecem entre a natureza e o homem. Apoiando-me em Camille Paglia (1992, p. 15), lembro que o ser humano, durante o dia, é criatura social, mas, à noite, mergulha “no mundo dos sonhos, onde reina a natureza, onde não existe lei, mas apenas sexo, crueldade e metamorfose”. O esforço do humano, pois, foi sempre o de desligar-se da natureza e distinguir-se dos animais, para afirmar a sua humanidade, porquanto “uma mente que se abraça inteiramente para a natureza, sem preconceito sentimental, ficaria farta do grosseiro materialismo da natureza, sua incansável superfluidade” (*Ibidem*, p. 37). A natureza é o reino do ctnônico, das forças primevas, animais que se atraem o sujeito, por sua magnificência, por sua força, por outro lado, o assustam por querer reduzi-lo ao instinto primário e submetê-lo aos desmandos da besta ancestral, que está sempre a espreitá-

lo nos escaninhos do inconsciente, como aconteceu ao pobre do doutor Jeekyll, dominado por seu Outro, o bestial Mr. Hyde. E a sexualidade faz parte dessa ordem ctônica, subterrânea e, no limite, quando o ser humano se deixa dominar por ela, acaba por igualar-se aos animais, que obedecem tão só ao primado dos instintos básicos.

Vem daí que, para afirmar a supremacia do espírito, do intelecto sobre a natureza (e sobre a sexualidade bruta), o homem, desde o início dos tempos, vem encontrando dois meios fundamentais para escapar do domínio da animalidade bruta: o religioso e o artístico. O primeiro procura castrar o desejo, sob a forma de regras e mandamentos, para controlar a libido e encarcerá-la, fazendo do homem um eunuco. O segundo, pelo contrário, *afirma* o desejo, entre outras coisas, por meio da arte erótica, somente que, servindo-se de sua força, de sua importância fundamental na constituição e na afirmação do homem enquanto homem, faz dele um objeto da contemplação estética, que é o que acontece, por exemplo, com Péricles Prade e sua ficção erótica. E isso, há que se convir, é muito mais saudável do que a triste emasculação, em nome da moral, dos bons costumes, das instituições religiosas e profanas, criadas para impor as forças da coesão sobre as ameaçadoras forças da dissolução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) Do Autor:

PRADE, Péricles. *Espelhos gêmeos*. Florianópolis: 2011.

2) Várias:

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Organização de textos de Walter Benjamin por Flávio R. Kothe e Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG/IOESP, 2007.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*, 4 vols., Paris : Seghers, 1974.

CIRLOT Juan-Eduardo. *A dictionary of symbols*. New York: Philosophical Library, 1983.

DARMON, Pierre. *Le tribunal de l'impuissance: virilité et défaillances conjugales dans l'Ancienne France*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

- FREUD, Sigmund. *The major works of Sigmund Freud*, vol. 54, *Encyclopaedia Britannica*, Chicago: University of Chicago, 1952.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. 3ª edição, 3 vols., Madrid: biblioteca Nueva, 1973.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução brasileira. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1971.
- KNOLL, Ludwig e JAECKEL, Gerhard. *Léxico do erótico*. Lisboa: Bertrand, 1977.
- MARCEL DUCHAMP jogando xadrez com um modelo nu (Eva Babitz) no Museu de Arte Pasedena em 1963. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/japaneseforms/2267527450/>, Acesso em: 03/11/11.
- MELLO, Carlos Antônio Andrade. Um olhar sobre o fetichismo. Belo Horizonte. *Reverso*, ano 29, nº 54, p. 71-76, set. 2007.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura como denúncia*. Cotia: Íbis, 2002.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª edição ampliada e revista. São Paulo: Cultrix, 2004.
- O ANJO AZUL, de Josef von Sternberg. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1333>. Acesso em: 03/11/11.
- PAGLIA, Camile. *Personas sexuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio: Fernando Pessoa, obra poética*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.
- ROSEN, Ismond. *Os desvios sexuais*. Lisboa: Editora Meridiano, 1971.
- ROSOLATO, Guy. Le fétiche. *Le désir et la perversion*. Paris: Edition du Seuil, 1967.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução brasileira. 3ª edição, São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VALAS, Patrick. *Freud e a perversão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- VÁRIOS AUTORES. *A invenção da pornografia*. Organizado por Lynn Hunt. Tradução brasileira. São Paulo: Hedra, 1999.