

Diego Moreira

**ANTONIO VICENTE SERAPHIM PIETROFORTE, E A VIDA  
MASOQUISTA**

Dissertação submetida ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Literatura da Universidade Federal  
de Santa Catarina para a obtenção  
do Grau de Mestre em Literatura  
Orientador: Prof. Dr. Jorge  
Hoffmann Wolff

Florianópolis  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

Moreira, Diego

Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, e a vida  
masoquista / Diego Moreira ; orientador, Jorge Hoffmann  
Wolff - Florianópolis, SC, 2015.

129 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Erotismo. 3. Literatura brasileira.  
4. Masoquismo. 5. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte. I.  
Wolff, Jorge Hoffmann. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.  
Titulo.

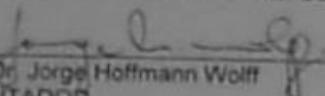
*\*Antonio Vicente Scraphim Pietresforte, e a vida maravilhosa*

Diego Moreira

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

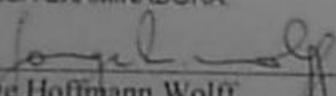
**MESTRE EM LITERATURA**

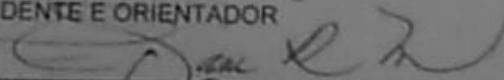
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

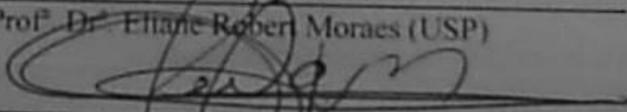
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff  
ORIENTADOR

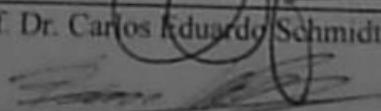
  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

**BANCA EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Jorge Hoffmann Wolff  
PRESIDENTE E ORIENTADOR

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dr.ª Eliane Robert Moraes (USP)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón (UFSC)

Ao primeiro chicote, que primeiro  
vergou carnes neste mundo, dedico  
este trabalho.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à CAPES, pelos dois anos de bolsa concedidos que me auxiliaram enormemente na pesquisa e confecção dessa dissertação de mestrado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff, pelas leituras atentas, pela presença constante, pela amizade, por ter, quando eu, saindo da graduação e sem saber direito ainda o que era a pós-graduação, acreditado na potência deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, objeto desta pesquisa, pela sua sempre enorme disposição em ajudar um desconhecido, desde o primeiro momento, enviando livros, fornecendo clareiras ao entendimento dos textos quando estes se nublavam, e pelo constante interesse demonstrado pela pesquisa.

Ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Schimdt Capela e ao Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón, pela disposição e pela leitura engrandecedora que fizeram de meu trabalho no momento da qualificação, em que muito é decidido, rumos são alterados e propostas são incorporadas. Sem a ajuda de vocês, este trabalho não teria vindo à luz da forma que veio.

Agradeço aos amigos e colegas orientandos do Prof. Jorge, Alexander, Felipe Pereira, Felipe Gonçalves, Giovanna, Joaquín e Manuela, pela convivência prazerosa, pelos conselhos e dicas de leituras que, de uma forma ou de outra, ajudaram a enriquecer a pesquisa.

Ao Daniel Wallace e ao Zé Amorim pela amizade, pelas conversas, pelas cervejas, pelas risadas.

Agradeço, finalmente, à Jaqueline, pela paciência, pelo amor, pelo prazer e pela dor.



*Se tratarmos as pessoas como merecem, nenhuma  
escapa ao chicote.*

(William Shakespeare, 1603)

*Do what thou wilt shall be the whole of the Law.*

(Aleister Crowley, 1904)



## RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objeto principal três livros do escritor Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, publicados entre 2007 e 2011. A partir da leitura de *Amsterdã SM* (2007), *Irmão noite, irmã lua* (2008) e *Sara sob céu escuro* (2011), o que se pretende é demonstrar o quanto, na obra de Pietroforte, a escrita de um erotismo voltado para práticas não convencionais da sexualidade, particularmente o sadomasoquismo, abrem-se para uma leitura da obra em que figuram temas como a referencialidade, o erotismo enquanto prática ritual e, mais importante, a ascensão de um conceito de *vida masoquista*. A partir da análise que Gilles Deleuze realiza em seu livro *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*, lendo o universo da escrita do escritor austríaco ao mesmo tempo em que afasta sua literatura da de Sade, a quem por muito tempo serviu de complemento, surge uma ideia de que as práticas do masoquismo, muito mais do que reguladas pela instância do contrato, são parte de um processo de ritualização da sexualidade e, em última análise, da própria vida do escritor, que viveu muito daquilo que ecoa em sua escrita. Na obra de Pietroforte, igualmente, o relato das experiências ligadas ao masoquismo imiscui-se na literatura, e o próprio texto coloca-se a serviço da eroticidade do ato de escrever, uma vez que esconde mais que revela, forçando o leitor a penetrar o texto de forma a conseguir extrair dele as referências que a todo o momento apontam para a rede de leituras costurada pelo autor em seus livros. O texto de Pietroforte se abre para uma leitura do conceito de vida masoquista na cultura brasileira, e de suas implicações na formação de uma noção de entre-lugar na literatura nacional. O tema do masoquismo é frequente em nossas letras, desde o século XIX; está dado em autores como José de Alencar, Machado de Assis, Adolfo Caminha, e de igual maneira em Dalton Trevisan e Glauco Mattoso, apenas para firmar alguns exemplos.

**Palavras-chave:** Antonio Vicente Seraphim Pietroforte. Sadomasoquismo. Masoquista.



## ABSTRACT

This Master's Thesis has as main object three books from the writer Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, published between 2007 and 2011. From the reading of *Amsterdã SM* (2007), *Irmão noite, irmã lua* (2008) and *Sara sob céu escuro* (2011), what is sought to demonstrate is how much, in Pietroforte's work, the writing of an eroticism turned to non-conventional practices of sexuality, particularly sadomasochism, opens itself up to a reading of the work in which such themes as referentiality, eroticism as a ritual practice and, more importantly, the rise of a concept of *masochistic life* figure. From the analysis that Gilles Deleuze performs in his book *Coldness and Cruelty*, in which he reads the written universe of the Austrian author at the same time trying to fend his literature from that of Sade, to which he Sacher-Masoch had for a long time served as a mere complement, an idea is born that the practices of masochism, much more than regulated by the contract instance, are part of a process of ritualization of sexuality and lastly of the author's own life, who lived much of that which echoes in his writings. In Pietroforte's work, similarly, the narrative of sadomasochism-related experiences merges itself with his literature and the text puts itself in service of the eroticity of the writing act, once it hides more than reveals, thus forcing the reader to penetrate the text in order to extract from it the references that the whole time point to the reading net sewed by the author in his books. Pietroforte's text opens itself up to a reading of the concept of masochistic life in Brazilian culture and of its implications in the formation of a notion of a national in-between. The subject of masochism is frequent in Brazilian literature, ever since the 19th century: it is given in authors such as José de Alencar, Machado de Assis and Adolfo Caminha, as well as in Dalton Trevisan and Glauco Mattoso, only to firm up some examples.

**Keywords:** Antonio Vicente Seraphim Pietroforte; sadomasochism; masochistic; Brazilian literature.



## **Sumário**

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>2. LÍRICA E LUGAR COMUM, TORTURADORAS E TORTURADAS.....</b>	<b>29</b>
<b>3. UM TARADO NA ACADEMIA.....</b>	<b>65</b>
<b>4. BRASIL S&amp;M .....</b>	<b>105</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>125</b>





## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado começa em 2008. Seria possível afirmar que, cronologicamente, ela começa a ser confeccionada, de fato, em julho de 2013. Todavia, o túnel da memória nos leva ainda mais longe: ao primeiro livro de Sade lido, à descoberta de Leopold von Sacher-Masoch e de Pauline Réage e de *A história de O*, à primeira audição de “Venus in furs”, da banda *The velvet underground*, aos labirintos da carne, à fascinação por Clive Barker e o universo de *Hellraiser*, aos filmes politicamente incorretos da modelo Bettie Page, produzidos pelo fotógrafo Irwing Klaw a partir de pedidos enviados pelo correio e gravados entre os anos de 1952-1957. Naqueles vídeos, a célebre *pin-up* era amarrada pela irmã de Irwing, Paula Klaw, que ora a suspendia em barras de ferro, ora a prendia em argolas pregadas à parede, ora a colocava em seu colo, sentada num sofá, e dava-lhe tapas nas nádegas como se Page fosse criança. Tudo muito rústico, sem nenhuma sofisticação. Os clientes pediam, Klaw filmava e enviava pelo correio.

É em 2008, contudo, que ocorre a descoberta de *Irmão noite, irmã lua*, do paulistano Antonio Vicente Seraphim Pietroforte. Trata-se do segundo romance por ele escrito, tendo sido precedido por *Amsterdã SM*, escrito em 2007, o qual li pouco tempo depois, ainda envolto pelas impressões em mim causadas pela leitura daquele. Antonio é um escritor desconhecido; sua obra não é facilmente encontrada nas estantes das livrarias, nos sebos ou feiras de livros. Quem a ela me apresentou foi um amigo, bibliófilo que encontra grande satisfação em garimpar autores contemporâneos, especialmente os que tratem de temas eróticos em seus escritos. Posteriormente, tive acesso a *Sara sob céu escuro*, seu último romance, datado de 2011.

Não são romances de fácil leitura. Trata-se de um tipo de escrita que se funda e ao mesmo tempo potencializa a hiperreferencialidade, livros que mostram o ato de leitura expandido, para fora das páginas do próprio dispositivo literário, buscando latitudes e longitudes nas artes, na cultura *pop*, na filosofia. Com alguma surpresa se descobre que Antonio é professor universitário. Sua obra circula, dialeticamente, entre o discurso do erudito professor de linguística, fluente em cinco ou seis línguas, e no do marginal praticante do BDSM<sup>1</sup>, com suas condutas e

---

<sup>1</sup>Acrônimo de origem norte-americana do início da década de 1990, que significa *Bondage Domination SadoMasochism* e designa a gama de práticas que, sob esse mote, se desenvolvem no campo da sexualidade. A lista é imensa:

seu dialeto próprio, ainda subterrâneo<sup>2</sup>, cercado por preconceitos e, o mais das vezes, interpretado de maneira equivocada não apenas pela assim denominada “opinião pública”, bem como muitas vezes por aqueles mesmos que se dizem representantes ou praticantes daquilo que a jornalista e escritora brasileira Wilma Azevedo denominou S. M. E. – sadomasoquismo erótico<sup>3</sup> Pode-se afirmar com segurança que a sexualidade humana nunca foi ponto de convergência de discursos, estando sempre envolvida em polêmicas discursivas vindas das mais variadas direções.

Desde que se ergueu das quatro patas e passou a fabricar instrumentos de trabalho, habitar em cavernas e possuir algo semelhante a uma consciência de si, aquilo que um dia foi, de acordo com Darwin, um parente do macaco começou a lentamente afastar-se da natureza e do modo de vida dos outros animais, adotando uma série de comportamentos que, posteriormente agrupados sob a denominação de “cultura”, “civilização” e mesmo “sociedade”, transformaram-no no que hoje se define como “homem”, “mulher”, “humanidade”. Assim, se hoje posso dizer que sou um homem<sup>4</sup>, se há a possibilidade de que eu me afirme e que, minimamente que seja, tenha consciência do que sou, é porque em algum momento um distante semelhante meu, tendo saltado para a margem do vertiginoso movimento de violência da natureza, “se

---

vai desde o nomeado *bondage* – técnica de amarração japonesa muito popular entre os praticantes do SM – até práticas de dominação e submissão psicológicas, desprovidas de contexto sexual. Contudo, sua maior inspiração são as práticas sadomasoquistas do *underground* norte-americano dos anos 1960, com seus *snuff movies* e curtas-metragens que abordavam essa temática.

<sup>2</sup> Foi com enorme repercussão que chegou às livrarias de todo o mundo ocidental, em 2011, *Cinquenta tons de cinza*, de E. L. James. A partir dos primeiros rumores de que se tratava de um romance em que o tema do sadomasoquismo era tratado, muitos se interessaram e buscaram lê-lo, a fim de ter alguma ideia sobre o tema, ou mesmo, para os que já conheciam e praticavam o BDSM, ver como foram representadas as práticas no livro da escritora britânica. Glauco Mattoso chegou a fazer uma resenha para o *Estado de São Paulo*, em que afirmava não ter conseguido passar das primeiras páginas do livro, dada sua falta de consistência. Fato é que esse livro nem de longe trata de sadomasoquismo erótico, não passando, em todo caso, de uma história de amor um tanto piegas e de fácil digestão, pronta para ser adaptada para o cinema e faturar alguns milhões de dólares a mais.

<sup>3</sup> AZEVEDO, Wilma. *S. M. sem medo*. São Paulo, Iglu, 1998, p. 9.

<sup>4</sup> Ou mesmo um animal, de acordo com Deleuze e Derrida.

esforçou por responder *não*<sup>5</sup>”. A organização social deriva, dessa forma, da negação de certos instintos que não podiam ser tolerados no âmbito do convívio social, porque impossibilitavam, sobretudo, a realização das tarefas laborais que permitiram aos primeiros agrupamentos humanos a construção de moradias, a domesticação de animais etc. De acordo com o escritor francês Georges Bataille, o homem existe enquanto um ser descontínuo, que nasce sozinho e está fadado a morrer sozinho. Não obstante, ao longo de sua existência ele busca relações que suspendam, ainda que momentaneamente, essa descontinuidade, o que pode ser proporcionado através do contato erótico, da união sexual. Uma vez que o mundo fundado pelos homens ao negarem parcialmente seus instintos é o mundo do trabalho, ele simplesmente ratifica esse sentimento de descontinuidade que o homem passou a abominar desde que tomou consciência da morte. Dessa forma, criaram-se momentos nas sociedades primitivas em que a proibição dos interditos era suspensa, através da instância do ritual. Consequentemente, se pensarmos que “o trabalho fundou o homem<sup>6</sup>”, a transgressão dos interditos seria, ao mesmo tempo, a ultrapassagem da esfera humana, a sua fissura e o seu movimento de morte. E o erotismo, que é uma das consequências da transgressão, seria desta a *experiência interior*, momento em que o homem se dilacera, a partir de dentro, e não opondo-se ao que está fora de si. A hipótese do erotismo assim desenvolvida por Bataille possibilitou-lhe – inspirado em Platão – engendrar um conceito de economia fundada no gasto (o erotismo) oposta a outra, fundada no acúmulo (a sociedade, o mundo do trabalho). Evidentemente que a economia do dispêndio rapidamente faria ruir a organização social da maneira como a temos concebido há aproximadamente dez mil anos. Já Nietzsche alertava para o fato de que em uma sociedade que só obedecesse aos impulsos dionisíacos da existência, tudo se transformaria em morte<sup>7</sup>. A fim de que isso não ocorra, o gasto – o erotismo – deve emergir esporadicamente das entranhas do acúmulo – o trabalho. Dialeticamente organizados, gasto e acúmulo estariam em constante choque, um submerso no outro, enterrando o outro momentaneamente para poder vir à superfície.

Há algo que perpassa esse pensamento e que está na base daquilo que podemos observar no que diz respeito às representações do que a

---

<sup>5</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. 1ªed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014, p. 86.

<sup>6</sup> Idem, nota à p. 64.

<sup>7</sup> Como pode ser lido em *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche.

clínica comumente denomina “perversões” ou “desvios do comportamento sexual”. O fato de que o homem fundou-se juntamente com o trabalho suprimiu apenas parcialmente a violência que lhe legara a natureza. Essa violência permaneceu latente, sob a forma de recalque e, se pensarmos com Freud, fez com que nos tornássemos neuróticos. É a violência que invariavelmente volta no assassinato, a violência de um ser primordialmente instintual, que tentou obedecer, contudo não conseguiu. Houve momentos na história humana em que, protegidas por ideias construídas socialmente e que assim o permitiam, algumas pessoas puderam liberar sem impedimento a vontade de violência. Por tal razão é que abundam em nossos livros de história personagens como Catarina II, a Déspota, Elizabeth Bathory, Gilles de Rais ou Vlad, o Empalador. Em outros momentos houve pessoas que, menos afortunadas em seus nascimentos ou posições sociais, ao tentarem dar vazão aos mesmos instintos, acabaram subjugadas e trancafiadas em prisões e manicômios ou foram executadas. A essa classe pertencem os milhares de assassinos em série que parecem nunca esgotar as possibilidades de extinção da vida humana. Sobre estes, as narrativas que nos chegam, seja através de relatórios policiais, seja através de diagnósticos médicos, não raro dão conta de que a violência neles volta-se para o âmbito da sexualidade; não à toa, o primeiro termo utilizado para designar esse tipo de crime – isto é, o assassinato sem motivação aparente – foi *assassinato por luxúria*. Paradoxalmente, no entanto, homens como Vincenz Verzeni – alcunhado “o vampiro de Bergamo” –, o francês Vacher ou mesmo o famigerado Jack, “o estripador” não operaram de fora da sociedade; deles não se pode dizer que abandonaram sua humanidade, uma vez que não tentaram se isolar do convívio com outros homens, não se tornaram eremitas ou foram morar em pântanos ou florestas sombrias. Muito pelo contrário: suas violências só puderam existir porque existe sociedade, são violências executadas por seres racionais que, obedecendo a impulsos reprimidos justamente pelo caráter social de nossa existência, a eles não se opuseram, trilhando assim um caminho que a maioria de nós não trilha, mas que, embora não desejemos admiti-lo, está e sempre esteve ali, na esquina do convívio social.

Entretanto, não foi apenas de violências passíveis de punição que se construíram, desde sempre, as sociedades humanas. Para Bataille, o erotismo é o excesso que sobrevém quando a violência supera a razão nos homens, e que, a fim de experimentar tais violências, rituais foram estabelecidos em que os interditos – proibições – puderam ser momentaneamente suspensos. É notável, portanto, que o caráter de ritual

sempre tenha estado ligado, íntima ou parcialmente, às práticas sexuais. E é justamente através de uma ritualização da sexualidade que podemos compreender as práticas BDSM, especialmente as que dão conta de relações masoquistas.

A literatura de Antonio Vicente Seraphim Pietroforte transforma o texto literário em esoterismo, ritualizando assim a própria escrita, para que possa então derramar ao longo das páginas de seus romances as condutas relacionadas a tais manifestações da sexualidade.

Antonio nasceu em 1964, é formado em Letras – Português e doutor em Linguística pela USP, mesma instituição na qual, desde 2002, leciona nos cursos de graduação e pós-graduação, com ênfase para a área da semiótica. Seu nascimento para a literatura, contudo, deu-se em 2007, quando publicou *Amsterdã SM*. Trata-se de uma novela erótica, narrada em primeira pessoa, que conta a história de Cláudio, professor brasileiro que viaja à capital dos submundos para desfrutar de seus últimos meses de vida; diagnosticado com câncer no cérebro, escolhe Amsterdã para desvelar aos olhos do leitor a crônica de sua morte anunciada. É interessante que o cenário não seja regional: trata-se de um brasileiro que viaja a Amsterdã, lugar que aceita o que a maioria dos outros países não aceita. O cardápio da narrativa é variado: mulheres, drogas, religiões e práticas sexuais nem um pouco convencionais. O enredo, que mescla o batido mote do romance de viagem ou do diário íntimo ao da exploração do erotismo e da subcultura BDSM, apresenta ainda imersões na cultura *pop*, na música e na teoria linguística como na filosofia.

Já em seu segundo romance, *Irmão noite, irmã lua*, de 2008, o movimento de mosaico referencial que já se apresentava, ainda que de forma implícita, em *Amsterdã SM*, torna-se ainda mais brutal, inserindo, nas entrelinhas do romance, uma leitura religiosa que se dá desde o título, clara referência ao filme *Fratello sole, sorella luna*, de 1974, dirigido por Franco Zeffirelli e que retrata a vida de São Francisco de Assis e Santa Clara de Assis. Diferentemente do filme de Zeffirelli, a relação entre os santos aqui se dá no coração da metrópole paulistana, em que Francisco é retratado como um professor de ensino médio que certo dia promove um atentado terrorista na escola em que trabalha, e Clara é uma mulher agorafóbica, que não consegue sair de seu apartamento e vê o mundo através das lentes de um telescópio, bem como de televisores, computadores e câmeras de vigilância. Há ainda Marina, tatuadora cujo corpo encontra-se coberto por desenhos e que ao tatuar lê o poeta Claudio Daniel, citando que “fazer poesia é como fazer

tatuagem<sup>8</sup>”, Loki, o húngaro que ao longo da narrativa metamorfoseia-se no demônio bíblico Moloch, a quem os habitantes de Canaã sacrificavam seus recém-nascidos, e Ludmila, ex-namorada de Loki, que trabalha consertando relógios e que, após ser sequestrada e estuprada, descobre-se masoquista, passando então a se autoflagelar e torturar.

Por último, em *Sara sob céu escuro*, de 2011, há um debate atravessado por Adorno, que o ultrapassa, uma vez que, já no primeiro capítulo, intitulado “Lírica e lugar comum”, aponta para uma revisão do “*pathos* da distância<sup>9</sup>” entre o homem e a sociedade. Assim se inserem personagens que estão a todo momento batalhando pelo próprio corpo – a mendiga Drusilla, Ana Luíza e a protagonista Sara – à medida em que a narrativa se desenvolve de forma cada vez mais expandida, com o intuito de explodir a forma romance, ao mesmo tempo em que dialoga com novas formas de textualidade, como a *New media art*, a *Net art*, a *vídeo art* etc. Assim é que, no citado primeiro capítulo do romance, um professor – Antonio? – ministra uma palestra e, ao seu lado há uma mulher sentada numa poltrona vestida apenas com uma camisola rosa, e rodeada por estantes de livros em que estão “Hegel, Marx e, entre eles, o holocausto acena<sup>10</sup>”.

O subtítulo de *Sara sob céu escuro* é: “romance – quase um manifesto”. Aqui, a invocação a Hegel não se dá de maneira descompromissada: é do filósofo alemão uma das mais célebres metáforas da filosofia ocidental, a dialética do senhor e do escravo, como consta na *Fenomenologia do espírito*. De acordo com essa tese, resumidamente, a consciência de si – que pode ser entendida como a noção de identidade – surge, em um primeiro momento, de forma negativa, a partir de um “outro” negativo. Desenvolve-se no ser, portanto, uma duplicação e conseqüentemente uma luta entre duas consciências ou, melhor dizendo, entre a “consciência de si” e seu negativo. Esse “outro” negativo seria uma espécie de “eu” simplificado, a consciência imediata de si que faria com que o escravo se transformasse em um ser para o outro, isto é, em uma coisa<sup>11</sup>. Dessa forma, o filósofo postula que o senhor existe para si, ao passo em que o

---

<sup>8</sup> PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Irmão noite, irmã lua*. São Paulo, Annablume (Dix Editorial), 2008, p. 19.

<sup>9</sup> PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Sara sob céu escuro*. São Paulo, Annablume (Selo [e] Editorial; Coleção Feito nas Letras), 2011, p. 6.

<sup>10</sup> Id. *Ibid.*

<sup>11</sup> Cf. HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito (parte I)*. Trad. Paulo Meneses. 2ªed. Petrópolis, Vozes, 1992, pp. 129-130.

escravo é um elo entre o senhor e seu objeto de desejo, isto é, que o escravo é instrumento de gozo do senhor.

Quem nos fornece, já no século XX, uma das mais atentas e bem elaboradas interpretações acerca da obra de Hegel é o russo Alexandre Kòjève. Em seus já míticos cursos sobre Hegel entre os anos 1930 e 1940, aos quais frequentaram figuras tais como Lacan, Sartre e Merleau-Ponty, ele estabeleceu a base para o seu *Introdução à leitura de Hegel*, em que notadamente analisa a *fenomenologia do espírito*. Ali Kòjève afirma que o senhor é sua própria consciência-de-si, mas que não obstante isto ele necessita, aparentemente, do escravo, que lhe representa igualmente o papel de consciência. Localizando os conceitos de senhor e escravo dentro de uma relação erótica masoquista, portanto, podemos perceber que a invocação que Pietroforte faz ao filósofo alemão, entre Marx e o holocausto, está longe de se tratar de mero exercício retórico ou de demonstração vazia de erudição. Se, por um lado, tal invocação é utilizada como aporte teórico das práticas sadomasoquistas, particularmente o tipo de masoquismo proposto por Leopold von Sacher-Masoch em *A Vênus das peles*, isso não deixa de lembrar que, se pensarmos com Susan Buck-Morss em “Hegel and Haiti”, a própria filosofia está repleta de preconceitos e contradições, uma vez que, como afirma, “A liberdade [...] era considerada pelos pensadores Iluministas o maior e mais universal dos valores políticos<sup>12</sup>”, entretanto “essa metáfora política [do senhor e do escravo] começou a enraizar-se precisamente no momento em que a prática econômica da escravidão [...] aumentava [...] até chegar ao ponto [...] de subscrever totalmente o sistema econômico do Ocidente<sup>13</sup>”. Tal contradição não foi resolvida pela filosofia, afirma Buck-Morss, para em seguida questionar a inspiração que levou Hegel a elaborar sua dialética do senhor e do escravo, uma vez que suas ideias teriam sido muito mais embasadas em um evento contemporâneo, isto é, nas notícias sobre a Revolução Haitiana de 1791 que chegavam à Europa do que, propriamente, em uma suposta tradição clássica greco-romana. Dessa forma, a Revolução Haitiana teria sido a sequência mais radical de uma era de revoluções que se estenderam por toda a Europa e pelas colônias, mas que os saberes dominantes da época fizeram questão de empobrecer e isolar no

---

<sup>12</sup> BUCK-MORSS, Susan. Hegel and Haiti. In: *Critical Inquiry*, Vol. 26, Nº 4 (Summer, 2000), p. 821. A tradução é minha.

<sup>13</sup> Id. Ibid.

contexto norte-americano e francês<sup>14</sup>. Portanto, o pensamento de Hegel, que repercute um dos mais difundidos conceitos da filosofia ocidental, seria tributário de um evento ocorrido nas colônias americanas, e não na figura de *Spartacus* ou em Platão, o que coloca em xeque a relação e o papel dominador da Europa em relação ao continente americano.

O filósofo francês Gilles Deleuze, em livro no qual analisa a obra do escritor Leopold von Sacher-Masoch, realiza um movimento que tenta desvincular sua literatura da de Sade, e que atesta que os universos de ambos os autores não possuem, a rigor, basicamente nenhuma semelhança, apresentando-se, inclusive, em polos opostos. De acordo com Deleuze, se no sadismo de Sade o outro nunca importa senão como meio através do qual o libertino atinge o próprio gozo, no masoquismo de Masoch o outro – a mulher carrasco – é tão essencial que, sem ele, não haveria masoquismo em primeiro lugar. Deleuze problematiza o próprio conceito da unidade sadomasoquista, e para isso aponta que, na obra de Masoch, “o masoquista elabora contratos<sup>15</sup>”, ele “precisa formar a mulher déspota. Precisa persuadi-la, fazê-la ‘assinar’. Ele é essencialmente educador<sup>16</sup>”. De modo que a relação masoquista, nos termos propostos pelo filósofo francês, necessita imprescindivelmente estar regulamentada a partir da instância do contrato. Trata-se de um acordo de entrega total, como o que o personagem Severin, de *A Vênus das peles*, redige, assina e entrega a Wanda, a mulher carrasco.

O contrato, por sua vez, possui grande tradição no Ocidente, muito antes de Rousseau escrever *Do contrato social*. Pensando nas ideias propostas por Deleuze em seu livro, bem como a partir da leitura da obra de Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, autor que escreve, majoritariamente, sobre o tema da dominação sexual presente em uma relação masoquista, cada vez mais se tornava evidente que tal tema é recorrente na literatura brasileira de todas as épocas, manifestando-se desde autores como Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro, José de Alencar, até mesmo em Machado de Assis, para citar alguns autores do século XIX, da mesma forma que na longa tradição de ensaios de interpretação do Brasil que, ao menos – e para fazer uma espécie de recorte – a partir de

---

<sup>14</sup> Cf. NESBITT, Nick. Haiti, Hegel and the politics of prescription. In: *Psychological Studies*. Routledge Taylor and Francis Group, Vol.13, Nº 4, pp. 489-494, 2010.

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos; revisão técnica Roberto Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2009, p. 23.

<sup>16</sup> Id. Ibid.

Euclides da Cunha, vem pensando a situação brasileira a partir do marco de uma história colonial. Aqui poderíamos citar, além de Euclides da Cunha, Paulo Prado, Gilberto Freyre, Mario de Andrade, Oswald de Andrade (de forma radical), Antonio Candido, Roberto Schwarz, Alfredo Bosi e Silviano Santiago. Cada um deles, a seu modo e a seu tempo, refletiu ou tem refletido o lugar da própria cultura a partir do ponto de vista periférico produzido por essa história colonial, que tende a marginalizar o colonizado. A relação entre senhor e escravo, portanto, mais que silogismo filosófico de grande tradição no Ocidente (Hegel, Marx, Kòjève, Bataille, Lacan, Caillois, Derrida etc.), no contexto brasileiro funcionou de forma análoga às suas contrapartes latino e norte-americanas. Aqui houve uma espécie de familiarização forçada do escravo para com a família que servia, uma relação que ao mesmo tempo aproximava os habitantes da senzala da casa grande senhorial e os rechaçava, relegando-os à marginalidade estabelecida por sua condição<sup>17</sup>. Embora em alguns momentos os escritores brasileiros da época parecessem compactuar com esse tipo de mentalidade<sup>18</sup>, em outros eles se revoltavam, através de sua literatura, de forma violenta contra a organização social à qual o Brasil estava sujeito. É o caso de poemas do calibre de “Navio negreiro”, de Castro Alves, ou de “Escravocratas”, de Cruz e Souza, cuja última estrofe afirma: “Eu quero em rude verso altivo, adamastórico,/Vermelho, colossal, d’estrépito, gongórico./Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!<sup>19</sup>”. Esse poema é interessante à medida que avança um passo no paradigma senhor/escravo: o poeta não deseja aqui assumir a posição senhorial; não anseia por transformar, por assim dizer, o tabu em totem. Ele deseja, de maneira diversa, “castrar” o escravocrata, destituir-lhe definitivamente da posição de pai dominador, a fim de que possa dar, conseqüentemente, o “basta gigantesco<sup>20</sup>” a que aspira.

De acordo com Rimbaud, a infância é a pátria do poeta. No contexto brasileiro, como foi notado por Silviano Santiago, é o entre-

---

<sup>17</sup> Dentre outros tantos exemplos, isso está registrado de forma belíssima no poema “Nega Fulô”, de Jorge de Lima.

<sup>18</sup> José de Alencar chegou a escrever *Cartas a favor da escravidão*, endereçadas ao Imperador brasileiro Dom Pedro II. As *Cartas* foram excluídas das suas *Obras completas* publicadas pela Aguilar na década de 1950. Em 2008, a Editora Hedra relançou-as.

<sup>19</sup> SOUZA, Cruz e. *Obra completa: poesia*. Org. Lauro Junkes. Vol. 1. Jaraguá do Sul, Avenida, 2008, p. 67.

<sup>20</sup> Id. Ibid.

lugar composto pela metrópole europeia em seu contraste com a vida na colônia que se configura como pátria para nossos escritores, intelectuais e poetas. Isso implica certa noção de dilaceramento na arte brasileira do séc. XIX em diante. Antonio Candido, em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” aponta para uma “consciência dilacerada do subdesenvolvimento<sup>21</sup>”, que exigiria, do escritor latino-americano – e aí estão Rosa, Rulfo, Cortázar e Lispector – uma espécie de modernização dada a partir de um olhar crítico e, se poderia dizer, fantasmal sobre o passado. Movimento semelhante é o operado por Roberto Schwarz nos livros que dedica à obra de Machado de Assis. Porém a mais interessante dessas intervenções críticas é a de Silviano Santiago que, em “O entre-lugar do discurso latino americano”, de 1971, compreende a situação dos artistas e intelectuais em nosso continente como um sintoma de dilaceramento não apenas em relação ao subdesenvolvimento, mas igualmente entre a cultura metropolitana e a nativa, regional, vendo aí – ao contrário de Candido e Schwarz, que só percebem tal dilaceramento como negatividade – justamente a possibilidade de se desconstruir a centralidade da cultura referencial, como uma impugnação da posição periférica relegada à América Latina no contexto ocidental. Assim, quando Antonio Vicente Seraphim Pietroforte situa a narrativa em Amsterdã, o que ele opera, de certa forma, é uma espécie de contra-ataque em relação à metrópole cultural, uma vez que localiza nela justamente o lugar em que tudo o que está à margem se reúne e é aceito. É através dessa intromissão na cultura da metrópole que o intelectual brasileiro ou latino-americano realiza o dilaceramento inerente à sua produção artística. Assim como quando Oswald de Andrade situa o nascimento do Brasil no “anno 374 da deglutição do bispo Sardinha<sup>22</sup>”, não se trata, como no poema de Cruz e Souza, de inverter as hierarquias de poder e seus sistemas de dominação, mas sim de problematizá-los, ressignificá-los. Ressignificar o preconceito e a diferença a fim de dar conta de uma noção de história nacional que não passe ao largo dos vencidos e dos marginalizados, como constantemente ocorre na dita “história oficial”. Não se trata aqui de ler a história baseado em apenas um ponto de partida, mas sim a partir de vários, operando, como Pietroforte, através da estrutura do mosaico referencial, do perspectivismo, de pontos não engessados pela

---

<sup>21</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989, p. 162.

<sup>22</sup> ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: *Revista de Antropofagia*, Ano 1, Nº 1. São Paulo, 1928, p. 7.

pretensão historicista de certa tradição ocidental que situa um único marco-zero para a compreensão de diversos fenômenos históricos pluralmente divergentes. O fato de que Hegel tenha desenvolvido um dos conceitos mais difundidos da filosofia ocidental – que desaguou nas teoria econômica de Marx e na noção de dispêndio de Bataille, que veio a se tornar seu estudo sobre o erotismo – a partir de um evento ocorrido em uma colônia europeia, e que isso não tenha sido levado em conta pela própria história da filosofia moderna nos mostra que ela, a filosofia, não quer se imiscuir com o marginal, não quer se mulatizar. De tal modo que a condição dos intelectuais e escritores latino-americanos é sempre a da escrita de um corpo dilacerado, seja simbólica, seja fisicamente, como é o caso do próprio Cruz e Souza que, finalmente vencido pela tuberculose em Minas Gerais, tem seu corpo transportado até o Rio de Janeiro em um vagão de trem destinado ao transporte de cavalos. Narrativas dilaceradas, como é o caso de *Sara sob céu escuro*, em que há momentos nos quais se anexam trechos de outros romances, como *Laranja mecânica* de Anthony Burgess, ou da *escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães.

Na obra de Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, há um tratamento dado ao corpo que faz com que sua escrita, mais do que apresentar-se compromissada com a representação de uma realidade pré-estabelecida pretende, ao contrário, modificá-la, adequá-la e moldá-la de acordo com fatores estéticos e políticos irredutíveis a classificações de gênero ou mesmo data. É isso o que se inscreve nos corpos das personagens de seus romances; uma complexificação do silogismo hegeliano, que mostra que o escravo nunca é apenas passivo, ao mesmo tempo em que não há, por parte do dominador, uma liberdade absoluta. O que, em sentido mais amplo, pode ser igualmente aplicado nas relações entre colônia e metrópole, entre leitor e texto, fazendo surgir, assim, um conceito de vida masoquista, como será apresentado nesse trabalho.



## 2. LÍRICA E LUGAR COMUM, TORTURADORAS E TORTURADAS

O primeiro capítulo de *Sara sob céu escuro*, publicado por Antonio Vicente Seraphim Pietroforte em 2011 não apresenta, se pensarmos na estrutura do romance, nenhuma relação prática com os outros capítulos do livro. Trata-se de uma espécie de abertura e ao mesmo tempo de preparação, o fôlego tomado antes do mergulho, estrategicamente montado para ir ao encontro do subtítulo da obra: “romance – quase manifesto<sup>23</sup>”. No primeiro parágrafo, em que alguém sobe as escadas mancando até seu apartamento, Sergei Eisenstein e Henry Miller já são convocados, a partir de referências a *O Encouraçado Potemkin* e a *Trópico de câncer*. Entre reflexões e referências, o parágrafo termina com a frase bomba: “toda poesia é um ato de barbárie<sup>24</sup>”. Mais do que remeter à Tese VII de Walter Benjamin, pode-se ir um pouco mais longe – e não será uma referência vaga – a fim de buscar em Hölderlin o questionamento que motivou não apenas o conceito benjaminiano, mas igualmente a releitura de Rilke e o pensamento de Heidegger, a saber, qual a necessidade de poetas em tempos de penúria. Se na elegia “Pão e vinho” do poeta alemão – em cuja sétima estrofe se insere o referido questionamento – depreende-se a poesia enquanto sinal dos tempos, apontando para a falta de um lugar, que é ao mesmo tempo a ausência de deuses e a ascensão do protoindustrialismo capitalista, Heidegger por outro lado propõe um pensamento sobre a própria poesia enquanto pertença-falta, ausência geradora de potência<sup>25</sup>, o que nos leva a pensar no espaço à margem de uma língua que a poesia propõe, ora sendo dominada pelo código, ora o transgredindo.

Com o advento da Modernidade, de todo modo, a lírica, artifício das musas, teria abandonado o mundo dos homens, ponto em que se insere o debate de Adorno ao contrapor dialeticamente lírica e sociedade capitalista. Assim é que, seguindo com a leitura de Pietroforte, “há entre o homem e a sociedade o *phatos* da distância<sup>26</sup>”, e ao entrar em seu apartamento, o personagem manco – que é um filósofo – lembra precisa

---

<sup>23</sup> PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Sara sob céu escuro*. São Paulo, Annablume (Selo [e] Editorial – Coleção Feito nas Letras), 2011, p. 4.

<sup>24</sup> Idem, p. 5.

<sup>25</sup> Cf. HEIDEGGER, Martin. Y para qué poetas? In: *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza Editorial, 2010.

<sup>26</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 6.

escrever o texto de uma conferência. Sentada, em uma cadeira rosa, no que parece ser uma biblioteca, está sentada a musa, “ao alcance da vista e do teclado da máquina<sup>27</sup>”. Trata-se de uma musa que só veste uma camisola cor-de-rosa, lê enquanto o filósofo escreve, e encontra-se rodeada por estantes em que figuram “Hegel, Marx e, entre eles, o holocausto acena<sup>28</sup>”. Adiante, o tom de “quase manifesto” assume, informando-nos que é preciso “Conceber lírica como algo contraposto à sociedade, absolutamente individual, conceber como lírica e sociedade, acreditar na dominação das mercadorias sobre os homens; uma engrenagem na máquina mercante<sup>29</sup>”. As citações diretas de “Lírica e sociedade”, de Adorno e de “À Bahia”, de Gregório de Matos, fundem-se ao texto propriamente do autor, que logo abaixo o refuta, ao apontar novamente para a musa, a qual encontra-se “sem nenhum adorno, só a camisola, o esmalte, a cor dos cabelos soltos e vermelhos sobre os ombros brancos<sup>30</sup>”.

A cena é cortada, e já estamos na conferência. Após citar, de passagem como em um devaneio, o filme *Il portiere di notte*, de 1974, dirigido por Liliana Cavani e que causou polêmica por tratar de temas como a transgressão sexual e o nazismo ao mesmo tempo<sup>31</sup> – breve

---

<sup>27</sup> Id. Ibid.

<sup>28</sup> Id. Ibid.

<sup>29</sup> Idem, p. 7.

<sup>30</sup> Id. Ibid.

<sup>31</sup> Trata-se da história de uma judia sobrevivente ao campo de concentração de Auschwitz e seu torturador. A fim de encobrir seu passado, Maximilian Theo Aldorfer, ex-oficial da polícia nazista, consegue emprego como porteiro de um hotel, ajudando os hóspedes no que necessitam. Treze anos após Auschwitz surge no hotel Lucia, ex-prisioneira sob a supervisão de Max e que durante o período em que esteve presa no campo de concentração manteve com seu carrasco uma relação sadomasoquista. Max prontamente tenta reviver a relação com Lucia, que agora é casada com um músico norte-americano, mas ambos se veem irremediavelmente separados nem tanto pelo casamento dela quanto pelo passado negro dele, bem como pela constante ameaça de serem descobertos pelos fanáticos e sanguinários amigos nazistas de Max, Hans e Klaus. Max e Lucia são caracterizados como vítimas de um tenebroso mundo pós-guerra, em que não se pode confiar em nada ou em ninguém, e ao mesmo tempo há uma crítica submersa à mentalidade europeia obcecada pela repetição compulsiva do passado. Só por tratar de um assunto à época delicado como o sadomasoquismo, o filme já teria levantado suficiente polêmica; Cavani foi contudo mais além, ao apresentar a transgressão sexual dentro de um contexto tão controverso quanto o do holocausto nazista. Isso, mais um ambíguo “esclarecimento” moral no final, tendem a fazer com que o filme divida opiniões.

abertura em que o sadomasoquismo é visto de relance – o narrador adverte que, quando se refere à lírica, refere-se ao contexto ocidental, uma vez que não consegue ler os textos orientais no original, o que “torna absolutamente impossível uma compreensão apropriada<sup>32</sup>”. Entretanto, o parágrafo seguinte é confeccionado de forma semelhante àquele em que se insere a citação de Adorno; o autor utiliza e mescla trechos do poema “Da juventude”, do poeta chinês Li Bai – ou Li Po – ao seu próprio texto, movimento que, ao mesmo tempo em que articula a rede de leituras de Pietroforte, recria a obra do poeta chinês. Abaixo, há a transcrição literal do haikai “Vento de primavera”, de Konishi Raizan. Aqui o procedimento é inverso ao que se deu com Adorno: primeiro afastando de si a lírica oriental para, em seguida, apresentá-la e, conseqüentemente, recriá-la utilizando-se de outro código. Desautomatizar o código da mesma maneira que caberia à arte desautomatizar a sociedade. “Enviesadamente, todo escritor vira comunista, toda poesia é resistência, a Odisséia é, antes de tudo, um retrato da luta de classes<sup>33</sup>”. Das páginas 10 a 15 há uma enorme citação de um trecho de *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess, com algumas intromissões do autor, e uma primeira cena de dominação masoquista, na página 14, em que uma garota é algemada e lhe enfiam na boca uma *ball-gag*<sup>34</sup> e a torturadora – que embora não seja identificada, provavelmente é Sara – recita em seguida o “Poema 42” de Catulo.

E então surgem as três mulheres.

A bola da boca quase salta fora; mas permanece ali, grudada na fita adesiva. No seio da anarquia, toda poesia vira ato de barbárie; nem niilismo nazista, nem as promessas do Kaos, somente três mocinhas a barbarizar na noite paulistana<sup>35</sup>.

Ainda respingado pelas últimas assertivas do manifesto, o texto passa então a acompanhar Sara, Drusilla e Ana Luíza através de sua perambulação fantasmal por uma São Paulo futurista e caótica.

*Sara sob céu escuro* não deixa de se apresentar ao leitor a nós, seus incautos leitores, como um romance estranho. Não é apenas o primeiro capítulo, “Lírica e lugar comum” que nos causa estranhamento

---

<sup>32</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 8.

<sup>33</sup> Idem, p. 9.

<sup>34</sup> Tipo de mordação composta por tiras de couro e argolas de ferro presas a uma bola de borracha ou madeira, que fica presa à boca, forçando-a a ficar aberta.

<sup>35</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 15.

pela sua pretensa falta de contexto em relação ao encadeamento narrativo do romance: o capítulo seguinte, “Salut”, apresenta como epígrafe a primeira estrofe do poema “O barco ébrio”, de Rimbaud, na tradução de Augusto de Campos; o terceiro, “Hard Krishna” é o título de um poema de Joca Reiners Terron, a quem o capítulo é dedicado; o sexto capítulo, “Quase estrela”, é dedicado ao poeta Horácio Costa; o sétimo, “Apocalipsis cum figuris” é dedicado a Delmo Montenegro, e dividido em subcapítulos; o oitavo, a tarde cinzenta dos sentidos, abre-se com o “Soneto 584 – Delatado” de Glauco Mattoso, que transcrevo a seguir:

Atado ao pau-de-arara, o preso aguarda  
que todos se acomodem. Se depara  
ali o mesmo informante que o dedara.  
Alguns vêm à paisana, outros de farda.

Início da sessão. Alguém não tarda  
a rir do torturado, cuja cara  
contorce-se em esgares. A taquara  
penetra-lhe no cu, que se acovarda.

A certa altura, todos tomam parte,  
tirando uma casquinha. O eletrochoque  
funciona em cada mão, até que farte.

Na boca o prisioneiro sente o toque  
do tênis do cagüeta, o que mais arte  
revela quando um rosto chute ou soque<sup>36</sup>.

Este poema de Glauco, juntamente ao “Soneto 268 – Argentino”

Durante a ditadura de Videla,  
patota seqüestrava o cidadão,  
mantido, clandestino, num porão.  
Ali, menina virgem é cadela.

“Picana” ou felação? A escolha é dela.  
Pudica, escolhe o choque, mas em vão:  
seu corpo não resiste a uma sessão.  
Acaba suplicando o pau na goela.

---

<sup>36</sup> MATTOSO, Glauco. Soneto 584 – Delatado. In: *Poesia Digesta: 1974-2004*. São Paulo, Landy Editora (Coleção Alguidar), 2004, p. 98.

Quando ela chupa, ri o torturador  
e xinga a moça até de “pelotuda”  
porque prefere a pica em vez da dor.

A porra jorra sobre a voz miúda  
da pobre adolescente, cuja dor  
parece inda mais branca, assim desnuda<sup>37</sup>.

e ao “Soneto 288 – Argentino Nº 2”

Alguém pensou que a tímida mocinha  
manteve a virgindade? Nada disso!  
Depois de ser currada por mestiço  
o (“cabecita negra”) ela é galinha.

Escrava da patota, a loira “niña”  
se presta a todo tipo de serviço:  
entrega a xota e o cu, chupa o lingüiço,  
engraxa a bota e trampa na cozinha.

Um dia, outra menina cai na cela  
e vira carne nova no pedaço.  
A loira já não serve de cadela.

Na nuca leva um único “balazo”.  
Assim, a ditadura de Videla  
quebrou, de cabo a rabo, outro cabaço<sup>38</sup>.

gravitam em torno do delicado tema da tortura no contexto de duas ditaduras militares, a brasileira e a argentina. Glauco Mattoso constitui caso singular na literatura brasileira contemporânea, por se tratar do primeiro escritor em cuja obra são abertamente discutidos temas relacionados a fetiches como a podolatria, a coprofagia, ou mesmo por retratar a dominação sexual da forma como o faz na série de sonetos acima, em que a dominação sexual se dá a partir da prática da tortura. Tais temas se manifestam em sua vasta obra poética a partir, por exemplo, da problematização do controle social que se exerce em nossa sociedade sobre o corpo, seja masculino ou feminino, bem como de uma ânsia de superação entre a relação dicotômica vida/obra. Mattoso apresenta em sua poesia traços de um masoquismo diretamente ligado

---

<sup>37</sup> Idem, p. 95.

<sup>38</sup> Idem, p. 96.

ao de Sacher-Masoch. É ele quem doutrina seus carrascos, a fim de sujeitar-se a eles e por fim alcançar o gozo, que lhe advém daquilo que a maioria das pessoas ditas normais não classificaria como uma sexualidade “sadia”: é a partir da exploração de um baixo corporal escatológico que o poeta encontra suas zonas úmidas, a partir do olhar destinado às partes repudiadas e não raro escondidas do corpo, como os pés e o ânus, e que tem, ainda por cima, que estar repletos de odores e sabores que certamente não são apreciados pelos paladares mais recatados. Simultaneamente a isso há, no poeta, um desejo de ruptura, de registrar em sua poesia o manifesto – termo que ressurge e ressurgirá mais adiante – de um marginal que quer simplesmente poder gozar livremente de suas preferências sexuais em meio a uma sociedade ainda extremamente conservadora e nada libertária. É acerca disso que nos fala em seu “Soneto N°8 – Manifesto obsoneto”:

[pros poetas ditos “sujos”  
que nunca esquecem o modess e trocam de meia  
de meia em meia hora]

Isso não é poesia que se escreva,  
é pornografia tipo Adão & Eva:  
essa nunca passa, por mais que se atreva,  
do que o Adão dá e do que a Eva leva.

Quero a poesia muito mais lasciva,  
com chulé na língua, suor na saliva,  
porra no pigarro, mijo na gengiva,  
pinto em ponto morto, xota em carne viva!

Ranho, chico, cera, era o que faltava!  
Sebo é na lambida, rabo não se lava!  
Viva a sunga suja, fora a meia nova!

Pelo pêlo na boca, jiló com uva!  
Merda na piroca cai como uma luva!  
Cago de pau duro! Nojo? Uma ova<sup>39</sup>!

A obra de Mattoso é transgressora em diversos aspectos, desde a esfera estética, passando pela política e mesmo se analisada no contexto de uma estética erótica. Ora taxado de “marginal” por ser contemporâneo de uma geração que, resistindo à ditadura militar no

---

<sup>39</sup> Idem, p. 220.

Brasil, buscou certa informalidade irreverente no seu fazer artístico, ora de “maldito”, ora de “escatológico”, ele conseguiu reciclar a antropofagia oswaldiana sob a concepção pós-moderna da coprofagia. Parceiro de músicos e quadrinistas como Lourenço Mutarelli – que o inseriu em uma das histórias de seu famoso quadrinho *Diomedes* – seus sonetos causam desconforto e engulho até nos mais supostamente libertários: as torturas da época da ditadura, as relações de poder e de dominação dentro das escolas, as hostilidades existentes entre as diversas “tribos” urbanas da contemporaneidade, os abusos sofridos na infância, bem como a fixação podófila. Se em alguns de seus poemas destaca-se um tom confessional amargo, em outros isso é contrastado pelo amor declarado por animais como periquitos ou cães *basset* – para a confusão dos estudiosos de sua obra. Isso faz com que muitas das leituras da poesia de Mattoso se apresentem de forma parcial ou completamente equivocada, uma vez que visam encontrar nela uma transgressão que tem como contrapartida parâmetros “normais”, quando na verdade se deveria operar pela via contrária; sua poesia é estranhamente excêntrica mesmo para os padrões da transgressão, ela busca alçar-se da abjeção em que o poeta se encontra rumo a um ideal de dignidade futura, espécie de arremedo da ideia de Queda cristã e que reverbera, por exemplo, Dante Alighieri ou San Juan de la Cruz, que no poema *La noche oscura del alma*, citado por Pietroforte em *Sara sob céu escuro*, narra a jornada da alma desde sua morada carnal até ascensão aos céus e o encontro com Deus. Muito embora majoritariamente cristalizada pela estrutura rígida do soneto, sua poesia transcende o mero choque estético, e é importante aqui frisar essa relação entre o convencional e o transgressor, que é de onde parte toda a gama de práticas relacionadas ao BDSM, como o *bondage*, por exemplo. Tal cristalização é, para o poeta, o ponto de equilíbrio através do qual impregna transgressivamente as convenções sociais postas em xeque por seu discurso poético, a fim de demonstrar que mesmo ela, a transgressão, torna-se impotente em uma sociedade que, de forma alguma, irá aceitá-la.

Vem do pesquisador e professor norte-americano Steven Buttermann uma das mais aprofundadas análises de Mattoso de que se tem notícia. Em seu livro *Perversions on parade: Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*, ele afirma que o caso da poesia de Mattoso representa uma contribuição significativa tanto para a literatura pós-moderna quanto para uma análise das potencialidades da sexualidade humana. Focado em analisar a obra do poeta a partir de uma variedade de temas e de efeitos por ela

inspirados, e muito mais do que se focar na já evidente questão de uma anti-estética fomentada pela literatura de Mattoso, Butterman busca compreender o que esse posicionamento anti-estético busca atingir. A possível resposta seria compreender a obra do poeta a partir da premissa de que esta traz à tona a existência de uma sexualidade humana primitiva que teria sido obscurecida e reprimida pela estética civilizacional do Ocidente. O livro mostra o quanto a escrita do poeta leva o leitor a questionar as estruturas sociais que indicam o certo e o errado ou mesmo quais partes do corpo devem ser consideradas prazerosamente satisfatórias e quais devem ser consideradas repulsivas. Sua poesia propõe, de acordo com o crítico, que se deve sobretudo questionar as bases em que se formam e a validade das regras sociais, uma vez que, assim que se libertam desse tipo de convenção, as pessoas são apresentadas a um novo patamar de liberdade e, possivelmente, a um grau de satisfação sem precedentes. De forma semelhante, a poesia de Mattoso coloca-se de maneira contrária às rígidas convenções que estabelecem que alguém deveria obter sua satisfação sexual apenas a partir de certas partes do corpo do outro<sup>40</sup>, o que propõe um movimento de abertura da sexualidade semelhante ao operado pela escrita de Sade.

Pietroforte, após transcrever o poema de Mattoso em *Sara sob céu escuro*, interrompe a narrativa para colocar-se criticamente em relação ao mesmo, num movimento de corte fundamentalmente ligado ao erotismo, qual seja, o jogo de mostra esconde inerente ao ritual erótico. Neste momento, já não é o narrador de *Sara sob céu escuro* quem se dirige ao leitor senão o próprio Pietroforte, que afirma:

O soneto anterior me veio quando, ao recolher uma série de contos e poemas para uma antologia sadomasoquista da literatura brasileira, cuidava de reler os textos de Glauco Mattoso.

Os versos causam impacto, mas não apenas porque denunciam a quase oficialização da prática da tortura no Brasil – isso já foi feito antes, e muitas vezes. Entre as melhores variações do tema, Júlio Bressane mostra a tortura em *Matou a família e foi ao cinema*, Roberto Farias, em *Pra frente, Brasil e Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* – no último filme, o torturado não é preso

---

<sup>40</sup> Cf. BUTTERMAN, Steven. *Perversions on parade: Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. 1 ed. San Diego, Hyperbole Books, 2005.

político, trata-se de um suposto bandido, como parece ser o caso do delatado no soneto de Glauco.

A seu modo, o autor do *Manual do podólatra amador* redimensiona os valores da opressão e transforma a realização nefasta da tortura em prazer sadomasoquista – longe do *SM sem medo*, de Wilma Azevedo, o de Glauco Mattoso está baseado na desigualdade, se feito contra a vontade, melhor.

Complexo, o *soneto 584* exalta e mostra a exaltação da tortura; seu impacto está no prazer erótico que mitifica uma prática hedionda. O poema também me vem agora, justamente porque Sara presa aguarda, atada ao pau-de-arara; só não se depara, ainda, com a mesma informante que a dedara; não se depara com nada<sup>41</sup>.

Não será a primeira vez que o personagem-autor se intromete na narrativa. No já citado capítulo 2, “Salut” – o que começa com o estrofe de Rimbaud – pode-se ler o seguinte parágrafo:

O prédio fica em frente à estátua do poeta Marcelo Montenegro – era ao redor dela que Drusilla se distraía [sic] com os moleques de rua, observada pela namorada chapada – repara, como nos versos do poeta, Sara está sempre aprimorando a tara; Drusilla, tremendo a foto; Ana Luísa, guardando a tralha; eu sou o deus maluco, embaralhando as cartas<sup>42</sup>.

Marcelo Montenegro é um poeta contemporâneo, de cujo poema “Guardando a tralha” são extraídos alguns versos que, com a variação de Pietroforte, compõem o trecho acima:

Repara. Há sempre alguém  
guardando a tralha. Tremendo a foto.  
Aprimorando a tara.  
Há um deus maluco embaralhando  
as cartas. Uma banana quase preta  
na fruteira. E o último gole

<sup>41</sup> PIETROFORTE, Op. cit. pp. 92-93.

<sup>42</sup> Idem, p. 25.

de cerveja em lata<sup>43</sup>.

Pode-se perceber, portanto, que há um eu que assumiu o lugar de “deus maluco”. A interrogação que surge é, portanto, quem é esse eu que se coloca na narrativa de forma tão abrupta? A quem pertence essa assinatura, que diz “eu” e que assume a posição de deidade, ou que, em outro momento, relembra um soneto de Glauco Mattoso e oferece sobre ele um posicionamento crítico?

De acordo com Paul de Man, o sujeito não existe antes do texto, que o inventa. Ao escrever sobre a questão da autobiografia ao mesmo tempo em que busca emendar alguns equívocos que, de acordo com ele, foram cometidos por outros que escreveram anteriormente sobre o gênero – especialmente sobre as inconsistências que detecta no conceito de “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune –, de Man coloca a questão nos seguintes termos:

[...] Mas estamos nós tão certos de que a autobiografia depende da referência, como uma fotografia depende de seu tema ou uma pintura (realista) de seu modelo? Assumimos que a vida produz a autobiografia como um ato produz suas conseqüências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor faz é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? E, uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial<sup>44</sup>?

---

<sup>43</sup> MONTENEGRO, Marcelo. *Orfanato portátil*. 2 ed. São Paulo, Annablume, 2012, p. 53.

<sup>44</sup> MAN, Paul de. *Autobiografia como Des-figuração*. In: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.VO3M0fnF9zU>>. Trad. Jorge Hoffman Wolff. Rev. Idelber Avelar. Acesso em 10 nov. De 2014.

Embora tenha sido publicado em livro no ano de 1984, o texto citado, “Autobiography as defacement” surge cinco anos antes, em 1979, na revista *Modern Language Notes*, da Johns Hopkins University, e Nova Iorque. O que está sendo colocado em xeque por de Man, através da análise da série de ensaios do poeta romântico inglês William Wordsworth sobre os epitáfios, é justamente o fato de que a referência, o texto, assume por si só uma relação de figurações em que o próprio autor, aquele a quem pretensamente se atribui o relato de uma experiência de vida a partir de um texto literário, acaba por desfigurar-se. No mesmo ano da publicação em livro de “Autobiography as defacement”, é publicado na França, de autoria de Jacques Derrida, *Otobiographies: l’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Nesse livro, que surge a partir de uma conferência pronunciada em francês na University of Virginia, Charlottesville, em 1976 – ou seja, três anos antes do surgimento do texto de Paul de Man – e que a princípio se tratava de uma conferência feita “sob encomenda”, na qual Derrida deveria tratar do texto da Declaração de Independência dos Estados Unidos, o filósofo, sabotando o tema a ele sugerido, acaba por tratar de fato da instância autobiográfica em Nietzsche, especialmente a partir da leitura de *Ecce Homo*. Se para de Man é o texto que inventa o sujeito, para Derrida, o sujeito não existe antes de sua assinatura, é a assinatura que inventa o signatário<sup>45</sup>. Ao desenvolver a ideia de que Nietzsche foi o primeiro filósofo a tratar de si próprio, afirma que “El nombre de Nietzsche es tal vez para nosotros, en Occidente, el de quien fue el único [...] en ocuparse de la filosofía de la vida, *con su nombre, en su nombre*<sup>46</sup>”, da mesma forma que

La estructura de exergo en la linde, o de linde en el exergo, no puede dejar de reimprimirse allí donde se trata de vida, de “mi vida”. Entre un título o un prefacio por un lado y el libro que vendrá por otro, entre el título *Ecce homo* y el *Ecce homo* “mismo”, esa estructura de exergo sitúa el lugar desde el cual la vida se *recitará*, es decir, se reafirmará, *sí, sí, amén, amén*, una vida que debe volver eternamente (selectivamente, como viva y no como lo muerto en ella, que es preciso, enterrar), la vida ligada consigo misma

---

<sup>45</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. 2 ed. Buenos Aires, Amorrortu, 2009, p. 17.

<sup>46</sup> Idem, p. 33.

por el anillo nupcial. Ese *lugar* no está ni en la obra – es un exergo – ni en la vida del autor. [...] Ese lugar entierra hasta la sombra de toda negatividad: es mediodía. [...] Pero el mediodía de la vida no es un lugar, no tiene lugar. Y por eso mismo no es un momento, sólo un instante que desaparece al instante.<sup>47</sup>

E caberia aqui complementar dizendo que possivelmente em nenhum outro filósofo a questão do corpo e da sexualidade esteve tão presente na obra quanto em Nietzsche. Trata-se do filósofo ocidental sobre cuja “vida” mais nos ocupamos, desde a famosa fotografia em que ele e o amigo Paul Reé aparecem ao lado de uma carruagem na qual está sentada Lou von Salomé segurando um chicote em uma das mãos; seja através do episódio do cavalo, que desencadeou a loucura do filósofo<sup>48</sup>, de sua loucura ter sido causada pela sífilis, de sua problemática relação com as mulheres<sup>49</sup>, ao que tudo indica nunca o *corpo* de um filósofo

---

<sup>47</sup> Idem, pp. 44-45.

<sup>48</sup> A esse respeito, foi lançado em 2011 o filme *O cavalo de Turim*, do húngaro Béla Tarr, que acabou sendo consagrado com o Urso de Prata no festival de Berlim daquele ano. O filme utiliza-se desse episódio da vida do filósofo, em que o condutor de uma carruagem perde a paciência com o cavalo que não quer obedecê-lo começa a chicoteá-lo, o que conduz Nietzsche a compadecer-se do animal e, aos prantos, abraçá-lo. Em seguida, o filósofo é levado para casa, onde, depois de ficar dois dias deitado no sofá, calado, pronuncia a frase “mãe, eu sou um idiota”, voltando a isolar-se na quietude que reinará pelos dez anos restantes de sua vida. Nietzsche não é, contudo, o personagem principal do filme: após um trecho inicial em que são narrados os acontecimentos acima citados, a trama apresenta como personagens centrais o homem que chicoteou o cavalo e sua filha, bem como o próprio cavalo. O pai é acometido por semelhante silêncio após presenciar o ataque de loucura do filósofo. A partir do momento em que o cavalo – único meio de sustento da família – adoce por conta de sua velhice, esse silêncio torna-se cada vez mais pesado entre pai e filha, que vão sendo pouco a pouco esmagados pela falta de recursos e pela falta de perspectivas de futuro. O silêncio progressivamente mais profundo e, ele mesmo, enlouquecedor, encarrega-se de expor, pouco a pouco, o ressecamento de qualquer indício de vida presente naquela família. E em 2001, Júlio Bressane lançou *Dias de Nietzsche em Turim*, filme que narra os episódios da vida do filósofo ocorridos entre 1888 e 1889, período em que se dedicaria à escrita de *Ecce Homo*, *Crepúsculo dos ídolos* e *Os ditirambos*.

<sup>49</sup> Possui muita força o boato de que Nietzsche nutriria uma paixão incestuosa por sua irmã Elizabeth; seu amor por Lou von Salomé causou-lhe grande abalo,

esteve tão exposto quanto em Nietzsche<sup>50</sup>. Nos anos 1940, o intelectual francês Jean-Baptiste Botul escreveu *A vida sexual de Immanuel Kant*, espécie de livro-anedota em que fornece ao leitor detalhes do lendário metodismo do filósofo alemão, e cujo aspecto mais interessante é propor que a atividade sexual de Kant – mais propriamente a falta dela, uma vez que teria morrido virgem – é fundamental para se compreender sua filosofia, pois para Botul a *Crítica da Razão Pura*, por exemplo, é a máxima expressão dos instintos *vouyeurísticos* de Kant<sup>51</sup>. Nada, entretanto, que se compare ao grande interesse gerado pela vida de Nietzsche.

Seguindo com Derrida, o que se sugere é uma atualização na forma de se ler o biográfico e o autobiográfico, já que o texto postula que “Una nueva problemática de lo biográfico en general [...] debe poner en juego un nuevo análisis del nombre propio y la firma<sup>52</sup>”, de modo que a relação entre “vida” e “obra” se dê através daquilo a que o filósofo chamou *Dymani*, por conta de sua força; nessa relação, a obra se apresenta como um sistema, do qual a vida seria o sujeito. O que ecoará posteriormente no texto de Paul de Man, que, de acordo com o trecho supracitado presente em *Autobiography as defacement*, sugere que o dispositivo autobiográfico adquire, ao se fundar, sua própria instância de referencialidade.

Portanto, quando Pietroforte intromete-se na narrativa, o que se coloca ao leitor é um movimento que visa não apenas ratificar o tom de manifesto do primeiro capítulo, senão ao mesmo tempo rasgar o próprio rosto daquele que escreve e que se inscreve no texto, bem como realizar o movimento de romance expandido que aponta para fora, quer explodir a estrutura livro, em conformidade com o conceito de “romance explodido” de William Burroughs<sup>53</sup>. Exemplo disso é quando, no capítulo “Apocalipsis cum figuris”, aquele dividido em vários subcapítulos, o primeiro deles termina da seguinte forma: “Tudo como

---

uma vez que ela, após ter dado a crer que o desposaria, acabou desposando seu amigo Paul Reé.

<sup>50</sup> Em 1992, o psiquiatra e escritor Irvin D. Yalom publicou um livro intitulado *Quando Nietzsche chorou*, em que trata de um hipotético encontro entre o psiquiatra Josef Breuer, mentor de Freud, e Nietzsche, que teria ido até Breuer a fim de realizar um tratamento psiquiátrico.

<sup>51</sup> Cf. BOTUL, Jean-Baptiste. *A vida sexual de Immanuel Kant*. Trad. Isabel Loureiro. São Paulo, Unesp, 2001.

<sup>52</sup> DERRIDA, Op. cit. p. 31.

<sup>53</sup> Ao qual o poeta norte-americano se refere na trilogia *The soft machine*, *Nova Express* e *The Ticket that exploded*.

na Sinfonia Fantástica, de Berlioz, opus 14:<sup>54</sup> Exatamente dessa forma, terminado com dois pontos ao invés de ponto final. O uso de dois pontos sugere, em língua portuguesa, que algo que demonstre ou complemente uma sentença virá a seguir. Nesse caso, a sugestão é que, antes de partir para o próximo subcapítulo, o leitor ouça a Sinfonia Fantástica, de Berlioz, opus 14.

Voltando à cena que localiza Sara, Drusilla e Ana Luísa encobertas pelos versos de Marcelo Montenegro, ou ainda, anteriormente a isso, encontramos Sara

no Opala verde-escuro, somente a casca, tem somente algumas cicatrizes nas pernas e na testa, são os acidentes de carro. Estranhos prazeres e você ainda se lembra de quando vendia bala no farol de trânsito e via os automóveis a passar raspando. Isso até os seios brotarem por baixo do vestido, o vento da cidade vai levantar as saias e mostrar entradas e saídas, entradas e bandeiras. Para comprovar as idéias de Einstein na busca das ondas gravitacionais, na busca da libido enquanto fluido, não mais mero conceito, o aparelho é formado por uma antena esférica, de seis toneladas de cobre com 6% de alumínio, um abalo gravitacional causa uma vibração de 1 milésimo do diâmetro de um próton, por isso o sensor é tão sensível<sup>55</sup>.

De acordo com a retórica Clássica, o anacoluto consiste de uma irregularidade gramatical na estrutura de uma frase, é dizer, como se o locutor principiasse uma sentença a partir de uma ancoragem de pensamento e dali mudasse bruscamente para outra, utilizando-se para isso inclusive de uma não observância ou desrespeito às regras de concordância verbal ou de organização sintática. Trata-se de um recurso discursivo muito mais ligado à oralidade do que à escrita, sendo que nesta, tradicionalmente, quando usado transmite a ideia de espontaneidade. No caso de Pietroforte, a recorrência a esse tipo de processo de retórica apresenta-se como uma forma de desconstrução da convenção linguística, e o corte das descrições coloca-se a serviço de uma escrita em que o que figura é eterno retardamento da descrição

---

<sup>54</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 78.

<sup>55</sup> Idem, p. 21.

erótica, que invariavelmente é apresentada de forma recortada, vaga. Opera aqui o linguista que é autor; é preciso dominar o código para poder desconstruí-lo. No trecho acima, quando os seios começam a brotar por baixo do vestido, e a saia é levantada para mostrar as entradas e saídas. Vem o narrador com Einstein e interrompe o corpo. A descrição é passageira, descuidada, e a escrita é precária. Voltarei a isso em outro momento.

Drusilla<sup>56</sup> é hoje uma mendiga, que no passado cursou Letras e teve com Sara um relacionamento amoroso. Sara a reencontra ali, naquela praça, rodeada por meninos de rua com quem “perde tempo [...] enquanto é mirada por eles de paus duros [...] metida na saia indiana cor de rosa, nas mesmas blusinhas, sem sutiã, descalça, cheia de pulseiras e anéis vagabundos nos dedos das mãos e dos pés<sup>57</sup>”. Atualmente, Sara mora com outra mulher, Ana Luísa, numa casa que fica nos fundos de uma oficina mecânica abandonada. São Paulo, ano 2050. “O acaso e a gravidade lançaram Drusilla de encontro a Sara<sup>58</sup>”, que “praticamente, raptou Drusilla, sem resgate, sem ninguém, somente sua alma budista e por permissividade<sup>59</sup>”. Com Drusilla no carro, Sara dirige até a catedral no Largo de São Bento, onde Ana Luísa toca órgão. Juntas, as três seguem para a casa de Sara e Ana Luíza. Ao chegarem à casa, Sara conduz Drusilla até um quarto que é, na verdade, uma extensão da oficina mecânica, e pergunta se ela quer ficar. “Drusilla olhava para Sara sem saber o que queria. Quase levada à força, mal saberia como fugir, tão isolada; mas isso não importa. Drusilla não tinha para onde ir, *não sabia mais o que fazer com sua liberdade*<sup>60</sup>”. O que para uma leitura desatenta poderia se configurar como apenas mais uma frase solta, sem muita relevância para o encadeamento narrativo, salta aos olhos do leitor precavido como um momento chave na narrativa.

A invocação de Hegel no primeiro capítulo do livro, bem como o trecho acima citado, me levaram a revisitar o item A do capítulo IV da *Fenomenologia do espírito*, em que o filósofo alemão desenvolve a tese dialética do senhor e do escravo, um dos mais difundidos silogismos filosóficos do Ocidente. O livro em si trata – assim resumido – da formação da consciência do ser, e o cerne de sua argumentação é a

---

<sup>56</sup> É o nome que cerca a vida do imperador romano Calígula. Nome de sua irmã, de sua bisavó e de sua filha.

<sup>57</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 25.

<sup>58</sup> Idem, p. 24.

<sup>59</sup> Id. Ibid.

<sup>60</sup> Idem, p. 41. O grifo é meu.

relação entre o mecanismo de apreensão da realidade e a realidade propriamente dita. Portanto a tese do senhor e do escravo está ali a serviço de mecanismos da consciência humana conforme interpretados por Hegel. Nesse sentido, para o homem, a consciência de si surgiria, primeiramente, como negatividade, gerada a partir de um fora, de um “outro” negativo. Consequentemente, no ser desenvolve-se uma espécie de duplicação que leva à batalha entre duas consciências, a “consciência de si” e seu negativo. O negativo em questão é uma espécie de individualidade simplificada, de “eu” rudimentar, caracterizando-se como a consciência imediata de si, que é, para Hegel, a consciência do escravo, porque não consegue projetar-se para além da sua realidade imediata, o que acaba por transformá-lo em um ser para o outro, ou seja, em uma coisa. Afirma o filósofo:

Nessa experiência, vem-a-ser para a consciência-de-si que a vida lhe é tão essencial quanto a pura consciência-de-si. Na consciência-de-si-imediata, o Eu simples é o objeto absoluto, que no entanto para nós ou em si é a mediação absoluta, e tem por momento essencial a independência subsistente [...] mediante essa experiência se põem uma pura consciência-de-si, e uma consciência que não é puramente para si, mas para um outro, isto é, como consciência essente, ou consciência na figura de coisidade. São essenciais ambos os momentos; porém como, de início, são desiguais e opostos, e ainda não resultou sua reflexão na unidade, assim os dois momentos são como duas figuras opostas da consciência: uma, a consciência independente para a qual o ser-para-si é a essência; outra, a consciência dependente para a qual a essência é a vida, ou o ser para um Outro. Uma é o senhor, outra é o escravo.

[...]

O senhor se relaciona mediatamente com o escravo por meio do ser independente, pois justamente ali o escravo está retido; essa é sua cadeia, da qual não podia abstrair-se na luta, e por isso se mostrou dependente, por ter sua independência na coisidade. O senhor, porém, é a potência sobre esse ser, pois mostrou na luta que tal ser só vale para ele como um negativo. O senhor é a potência que está por cima desse ser;

ora, esse ser é a potência que está sobre o Outro; logo, o senhor tem esse Outro por baixo de si; é este o silogismo [da dominação]<sup>61</sup>.

Dessa maneira, o filósofo postula que o senhor existe enquanto ser para si, ele conseguiu descoisificar-se, desvincular-se do Outro negativo, assumindo assim a posição de superioridade em relação não apenas à realidade, mas também ao próprio Outro negativo. Já o escravo, que não conseguiu desvincular-se do Outro negativo, permaneceu em sua posição de coisidade e, sem haver atingido a consciência de ser-para-si, passou a figurar como um elo entre o senhor e seu objeto de desejo, como um instrumento de gozo do senhor.

Já no século XX, quem elaborou uma das mais detalhadas análises sobre a obra de Hegel foi o russo Alexandre Kòjève, em seu *Introdução à leitura de Hegel*. Esse livro, que surgiu como uma série de cursos ministrados por Kòjève entre os anos de 1930 e 1940, reformula a metáfora hegeliana e, a respeito da relação entre senhor e escravo, desenvolve o seguinte pensamento, que se estende para além do ponto ao qual Hegel chegou em seu livro:

Essa consciência é o escravo que, ao se identificar com sua vida animal, forma um todo com o mundo natural das coisas. Ao recusar-se a arriscar a vida numa luta de puro prestígio, ele não se eleva acima do animal. Considera-se como tal, e como tal é considerado pelo seu senhor. Mas o escravo, por sua vez, reconhece o senhor em sua dignidade e sua realidade humanas, e comporta-se de acordo. A certeza do senhor é, portanto, não puramente subjetiva e imediata, mas objetivada e mediatizada pelo reconhecimento do outro, do escravo. Enquanto o escravo continua sendo um Ser imediato, natural, bestial, o senhor – por sua luta – já é humano, mediatizado. Seu comportamento é, por conseguinte, mediatizado ou humano, tanto em relação às coisas quanto aos outros homens; esses outros que, para ele, não passam de escravos<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> HEGEL, Op. cit. pp. 129-130.

<sup>62</sup> KÒJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estrela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponro; EDUERJ, 2002, p. 21.

Portanto, podemos entender que o senhor é sua própria consciência-de-si, mas que não obstante isto ele necessita, aparentemente, do escravo, que lhe representa igualmente o papel de consciência.

Data de 1954 a publicação do romance *A história de O*, de autoria da francesa Pauline Réage<sup>63</sup>. Ali se encontra a mais sólida manifestação da cultura e da estética sadomasoquistas até então registradas. Longe do comportamento arbitrário das práticas das personagens de Sade, O aproxima-se muito mais do tipo de universo criado por Leopold von Sacher-Masoch. Seu romance, contudo, não está localizado nas comunas agrícolas e supersticiosas em que Sacher-Masoch ambienta suas narrativas; é, pelo contrário, na metrópole, no seio do convívio social, que *A história de O* se desenvolve. O é uma mulher que trabalha num estúdio fotográfico, e ama de forma incondicional seu namorado, René. Logo no princípio do romance, ela é conduzida por ele até o castelo de Roissy, lugar para onde muitas mulheres são conduzidas a fim de se tornarem amantes completamente submissas aos seus parceiros. O elemento diferencial aqui é que, ao contrário do que ocorre em *Os 120 de Sodoma ou a escola da libertinagem*, de Sade, todas elas estão ali por livre e espontânea vontade. O primeiro capítulo, “Os amantes de Roissy” dá conta do período em que O fica hospedada nesse lugar, espécie de clube privado em que um grupo de sadomasoquistas se reúne a fim de desfrutar de todos os prazeres que sua imaginação lhes permite. Ali há outras mulheres submissas como O, que também se prestam à função de servas sexuais ideais. Ela é educada, chicoteada todas as noites, castigada fisicamente de diversas formas e forçada a praticar todo tipo de ato sexual com qualquer homem que se apresente e a deseje. Aprende que jamais deve esconder sua vagina ou seu ânus, jamais deve usar roupas íntimas mas, principalmente, aprende que seu amante não é apenas seu amante, e sim seu dono, encontrando-se ela, a partir do momento em que concorda em adentrar o castelo, totalmente

---

<sup>63</sup> Pseudônimo de Dominique Aury, pseudônimo de Anne Cécile Desclos. Somente em 1994, quatro anos antes de seu falecimento, a autora revelou, durante uma entrevista a *The New Yorker*, seu nome verdadeiro, bem como o aparente motivo que a levou a escrever *A história de O*. Segundo ela, o também escritor (e à época seu amante) Jean Paulhan teria lhe dito que nenhuma mulher seria capaz de escrever literatura erótica. A resposta de Desclos foi o romance, que ela escrevia e simultaneamente lhe enviava por carta. Cf. ST. TORRE, John de. The unmasking of O. In: *The New Yorker*. Nova Iorque, agosto de 1994, p. 42.

desprovida de vontade própria. Assim a informa um dos homens que acabou de possuí-la em sua primeira noite em Roissy:

“Você está aqui a serviço de seus senhores. Durante o dia, fará o trabalho que lhe confiarem para a manutenção da casa, como varrer, arrumar os livros, dispor as flores ou servir à mesa. Não há serviços mais pesados. Mas deve abandonar imediatamente o que estiver fazendo, à primeira palavra ou ao primeiro sinal de quem lhe ordenar, pelo seu único serviço verdadeiro, que é o de entregar-se. Suas mãos não são suas, nem os seios, nem particularmente nenhum dos orifícios de seu corpo, que podemos esquadrihar e nos quais podemos penetrar à vontade. Como um sinal, para que esteja sempre presente ao seu espírito, ou o mais presente possível, de que perdeu o direito de se esquivar, diante de nós nunca deverá fechar totalmente os lábios, nem cruzar as pernas ou juntar os joelhos (como notou que lhe proibiram assim que chegou). Isso significará, aos seus próprios olhos e aos nossos, que a boca, o ventre e as nádegas estão abertos para nós. [...] Nesse traje que usamos à noite, e que estou vestindo agora, se deixamos o sexo descoberto, não é pela comodidade que também se poderia obter de outro modo, é pela insolência, para que seus olhos se fixem nele e não se fixem em mais nada; é para que aprenda que este é o seu senhor, a quem seus lábios foram destinados em primeiro lugar. [...] será chicoteada todos os dias enquanto estiver aqui, não tanto pelo nosso prazer, mas para sua instrução. [...] Com efeito, por esse meio, assim como pela corrente que será fixada ao anel do colar e que deverá prendê-la na cama mais ou menos estreitamente durante várias horas por dia, trata-se muito menos de fazê-la sentir dor, gritar ou derramar lágrimas, do que de fazê-la sentir, por meio dessa dor, que está sob coação, de mostrar-lhe que encontra-se inteiramente devotada a algo fora de você<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> RÉAGE, Pauline. *A história de O*. Trad. Maria de Lourdes Nogueira Porto. São Paulo, Círculo do Livro, S. D. pp. 32-33.

A seguir vem o capítulo “Sir Stephen”, em que O é introduzida a esse personagem, o meio-irmão inglês de René. Stephen é muito mais velho que René, e a princípio, acredita-se que será apenas mais um homem pertencente ao círculo de amigos de René que a possuirá. Ocorre que René oferece O a Stephen, devendo ela permanecer com ele – vivendo com ele inclusive – por um período de alguns meses, uma vez que René ainda a julga algo indisciplinada após a saída de Roissy, e crê que seu meio-irmão é alguém com maior experiência para ministrar a ela a parte final de sua educação masoquista. Em um dos únicos momentos do livro em que O aparenta algum tipo de vontade própria, ela fica irritada com a atitude de René, já que não nutre por ele o mesmo tipo de sentimento que nutre por seu namorado. Ela sequer simpatiza com Stephen. Este, por sua vez, a leva à casa de uma tal Anne-Marie, o que será o terceiro capítulo do livro, “Anne-Marie e os anéis”, a fim de que esta mulher coloque *piercings* na genitália de O com as iniciais de Stephen, e posteriormente marque com ferro, em suas nádegas, as mesmas iniciais. Nesse ponto, O já se sente mais atraída por Stephen do que por René, uma vez que vê nele um homem mais seguro de si e com uma personalidade tão forte que a domina como jamais a de René a dominara. Seu amor por ele acaba se tornando maior do que aquele que ela sentira por René, e no último capítulo do livro, “A coruja”, que culmina com o enfado de Stephen em relação a O, o clímax se dá em uma festa na casa de um amigo de Stephen, a quem todos chamam “o Comandante”, ela está inteiramente dominada por seu amante, de modo que durante a festa, Stephen e o Comandante saem para o pátio da casa, uma espécie de *villa* espanhola, com O utilizando em seu pescoço uma coleira à qual prenderam uma corrente que é puxada por uma moça chamada Natalie, e colocam-na sentada a um canto, em um banco de pedra. As pessoas que estão na festa são, por assim dizer, “normais”, e todos os olhares se dirigem àquela mulher mascarada e com uma coleira no pescoço, sendo guiada como um cão por outra. Algumas pessoas passam e a tocam, outras sentem repulsa, como “um americano bêbado que a segurou com a mão<sup>65</sup>” mas que, ao tocar sua genitália e perceber a presença dos *piercings*, olha-a com “horror e desprezo<sup>66</sup>” e parte. Um grupo se forma ao seu redor, e o Comandante traz uma tocha para que todos possam vê-la melhor. Alguns perguntam quem é ela e a quem pertence, ao que o Comandante responde: “A vocês, se quiserem<sup>67</sup>”. Ao

---

<sup>65</sup> Idem, p. 186.

<sup>66</sup> Id. Ibid.

<sup>67</sup> Idem, p. 185.

final da festa, Stephen e o Comandante “fizeram O levantar-se, conduziram-na ao meio do pátio, tiraram a corrente e a máscara e, prostrando-a sobre uma mesa, possuíram-na alternadamente<sup>68</sup>”. Assim termina o romance. De acordo com uma nota ao final do último capítulo, à qual não se credita autoria, houve um capítulo que foi suprimido, no qual “O voltava a Roissy, onde Sir Stephen a abandonava<sup>69</sup>”. Existiria, portanto, um final alternativo para a história, em que O, “vendo-se a ponto de ser abandonada por Sir Stephen, preferiu morrer, no que ele consentiu<sup>70</sup>”. De maneira semelhante a Drusilla em *Sara sob céu escuro*, O parece não saber mais o que fazer com a liberdade, como aqueles homens que, depois de muito tempos presos, temem sair da cadeia.

A *história de O* possui um importante papel na literatura erótica do século XX. Trata-se da primeira narrativa em que, de forma extremamente lúcida, direta e sem alegorias, aborda-se o comportamento masoquista *per se*, ao mesmo tempo em que apresenta a ascensão de um universo social em que o masoquismo figura. Contando com a corajosa atitude do editor Jean-Jacques Pauvert, que já havia, anteriormente, publicado obras de Sade<sup>71</sup> e de Henry Miller e que, ao receber das mãos de Jean Paulhan, à época membro da Academia francesa e diretor da publicação literária – conservadora – *Nouvelle Revue Française* o manuscrito original da *história de O*, decidiu publicá-la a qualquer custo. Processado pela segunda vez pela censura francesa<sup>72</sup>, a obra teve logo a seguir sua distribuição proibida, e Pauvert teve que responder ao processo por atentar contra os bons costumes. Ainda assim, diversas edições clandestinas do livro de Réage continuaram a circular pela França, o que ajudou a aumentar a fama de romance maldito e pornográfico. Em 1975 sai a versão cinematográfica do livro, produzido na França e dirigido por Just Jaeckin, com roteiro de Sébastien Japrisot. Eram outros tempos, de liberalização da sexualidade,

---

<sup>68</sup> Idem, p. 186.

<sup>69</sup> Idem, p. 189.

<sup>70</sup> Id. Ibid.

<sup>71</sup> O que lhe rendeu um processo de 8 anos, movido pela censura francesa, do qual foi absolvido em 1958. Cf. BEUVE-MÉRY, Alain. Jean-Jacques Pauvert, éditeur légendaire et atypique, est mort. In : <[http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/09/27/mort-de-l-editeur-jean-jacques-pauvert\\_4495614\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/09/27/mort-de-l-editeur-jean-jacques-pauvert_4495614_3260.html)>. Acesso em: 20/10/2014.

<sup>72</sup> Cf. AISSAOUI, Mohammed. Jean-Jacques Pauvert, mort d’un grand éditeur. In : <<http://www.lefigaro.fr/livres/2014/09/28/03005-20140928ARTFIG00158-jean-jacques-pauvert-mort-d-un-grand-editeur.php>> . Acesso em: 1/11/2014.

em que livros eróticos eram publicados sem risco de novos confiscos ou proibições.

Em terras brasílicas, a obra aportou apenas nos anos 1980, tendo sido editada pelo extinto Círculo do Livro<sup>73</sup>. Sua repercussão por aqui não foi das maiores: à parte uma série de três sonetos de Glauco Mattoso sobre a versão em quadrinhos do romance<sup>74</sup>, as discussões em torno desse texto ainda são subterrâneas e encontram-se restritas ao meio dos praticantes do BDSM. Em 2012 a professora e crítica Eurídice Figueiredo retomou brevemente a discussão sobre *A história de O* em seu livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, no capítulo em que trata da escrita da sexualidade feminina. Nada muito aprofundado, entretanto.

O prefácio do livro foi escrito pelo próprio Paulhan, e intitula-se “A felicidade na escravidão”. Ele começa, antes de introduzir a sua apresentação da obra de Réage propriamente, por trazer ao leitor o relato sobre um evento ocorrido na ilha de Barbados, no século XIX:

Uma singular revolta ensangüentou, no ano de 1838, a tranqüila ilha de Barbados. Cerca de duzentos negros, homens e mulheres, todos recentemente promovidos à liberdade pelos decretos de março, vieram uma manhã pedir ao antigo senhor, um certo Glenelg, que os retomasse como escravos. Fez-se a leitura do caderno de queixas, redigido por um pastor anabatista que os acompanhava. Em seguida, houve a discussão. Mas Glenelg, fosse por timidez, por escrúpulos ou simplesmente por medo das leis, recusou-se a se deixar convencer. Por isso, a princípio foi gentilmente empurrado, e depois massacrado, juntamente com toda a sua família, pelos negros, que nessa mesma noite voltaram às suas cabanas, às suas tagarelices e aos seus trabalhos e rituais de costume. O caso foi rapidamente abafado graças às diligências do governador Mac Gregor, e a

---

<sup>73</sup> Relançada em 2005 pela Editora Singular.

<sup>74</sup> Escrita e ilustrada por Guido Crepax, criador da personagem Valentina, quadrinista italiano que desenha, principalmente, quadrinhos eróticos. A edição em quadrinhos de *A história de O* foi recentemente publicada no Brasil pela editora L&PM. Na versão em quadrinhos da história, há uma cena em que, no castelo de Roissy, O é obrigada a fazer sexo com dois cães. Essa passagem não consta no romance de Réage.

libertação seguiu seu curso. Quanto ao caderno de queixas, nunca mais foi encontrado.

Às vezes, penso nesse caderno. É provável que, ao lado das justas queixas referentes à organização das casas de trabalho (*workhouse*), à substituição da prisão pelo chicote e à proibição feita aos “aprendizes” – como eram chamados os novos trabalhadores livres – de ficarem doentes, contivesse pelo menos o esboço de uma apologia da escravidão: como, por exemplo, a observação de que as únicas liberdades às quais somos sensíveis são aquelas que jogam o outro numa servidão equivalente. [...] Acrescente-se que o escravo, estando destinado, graças à dialética, a tornar-se por sua vez senhor, estaríamos sem dúvida errados em querer precipitar as leis da natureza. Acrescente-se, enfim, que não deixa de haver grandeza e inclusive alegria em abandonar-se à vontade de um outro (como acontece com os apaixonados e os místicos) e ver-se, enfim!, aliviado de seus prazeres, interesses e complexos pessoais. Em resumo, esse pequeno caderno representaria hoje, mais ainda do que há cento e vinte anos, uma heresia: um livro perigoso<sup>75</sup>.

O texto segue carregado por essa polêmica inicial. Paulhan afirma que “Poucos são os homens que não sonharam possuir uma Justine. Mas nenhuma mulher, que eu saiba, tinha ainda desejado ser Justine<sup>76</sup>”. Mais importante, porém, do que o haver ou não algum tipo de apologia à escravidão no prefácio de Paulhan – o que seria uma discussão inútil, uma vez que na *história de O* tudo o que se passa a ela é por ela consentido – é a rearticulação do silogismo hegeliano que o escritor francês nos apresenta, isto é, a ideia de que o escravo está destinado a tornar-se senhor. E quem de nós aqui não se sentiria tentado, imediatamente, a recorrer ao capítulo “O vergalho”, das *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, a fim de extrair dali a verdade para a afirmação de Paulhan? Pois não é ali que Brás Cubas reconhece o moleque Prudêncio, antigo escravo de sua família, a vergastar em praça pública outro negro que ele, Prudêncio, agora homem livre, comprara? Anedoticamente, com a ironia que lhe é

---

<sup>75</sup> PAULHAN, Jean. A felicidade na escravidão. In: RÉAGE, Op. cit. pp. 5-6.

<sup>76</sup> Idem, pp. 8-9.

característica, é assim que Machado de Assis ratifica a questão da troca de valores e de posições sociais:

Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, – transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava; comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto<sup>77</sup>.

Não precisaríamos, contudo, recorrer a um exemplo tão longínquo – embora nem um pouco inoportuno – quanto o fornecido por Machado de Assis. Entre Sara e Drusilla, seremos testemunhas do mesmo tipo de relação, com a diferença de que, para o caso do livro de Pietroforte, não será em um terceiro que Drusilla descontará as “quantias” recebidas, mas sim na própria Sara. Havíamos deixado Drusilla após a descoberta de que ela não sabe mais o que fazer com sua liberdade. De modo que ela consente, calada, em permanecer na casa de Sara, ao que esta lhe responde que fique ali, que vai buscar algo e já volta. No cômodo vazio em que Sara a deixou, há apenas uma janela, que ela abre, enquanto espera que Sara retorne. O que, por sinal, não demora mais do que um parágrafo para acontecer. Sara logo está de volta, encontrando Drusilla “perdida no espaço<sup>78</sup>”, e suas intenções não são nada boas:

Sara chegou por trás, encontrou a outra admirando o nada, estava com os braços estendidos ao longo do corpo. Drusilla sentiu a força da moça mais alta na altura dos ombros, não saberia nunca como reagir a ela, que descia através dos braços e agora lhe segura os pulsos, prendendo os braços atrás do corpo.

---

<sup>77</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/164-romance>>.

Acesso em: 20/10/2014, p. 76.

<sup>78</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 41.

Drusilla não esperava pelo aço frio, os cliks, as algemas, que Sara usara para lhe prender. Meio mansa, meio boba, ainda se virou, deu com os seios duros e pontudos de Sara dentro do sutiã, sob a camiseta. Uns fios de cabelo caíram sobre os olhos, Drusilla não pode se livrar deles.

– Você me algemou.

– É porque não confio em você. Se quiser ficar comigo, vai ter de ser assim.

– ...

– Você não passa de uma mendiga suja, que peguei na rua, que nem sei o nome – Sara sabia; Sara se lembrava, dizia aquelas coisas para desprezar Drusilla. Ninguém vai pegar as suas coisas... Que não era ladra, Drusilla disse apenas que não precisava algemar, que ficaria no quarto quieta, só de porta trancada, se Sara quisesse.

Drusilla não gritou, nem se debateu; Sara permanece calada, foi colocar agora as mãos na cintura de Drusilla, segurou o elástico da saia desbotada e frouxa e deixou Drusilla nua abaixo da cintura. Envergonhada, também não pode cobrir o rosto nem o púbis, só tentava olhar para outro lugar.

[...]

Sara fez com que se sentasse. A bunda nua, Drusilla quase que se recusava a sentar daquele jeito – à força? – não disse nada, recolheu as pernas para não encostar as coxas no chão. De cócoras, feito ave, Sara aproveitou os calcanhares unidos, tinha consigo a corda de nylon, fundiu o nó numa única bola de plástico<sup>79</sup>.

Drusilla é deixada ali, presa e nua, e após uma citação direta da *escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, no outro dia Sara retorna para continuar a dominá-la:

História d’O nos limites da cidade de São Paulo, a história de Sara e Drusilla apenas começava.

[...]

Sara sabia, Sara precisava do cano de ferro de pelo menos um metro e algum pedaço de corda; tudo à mão no ferro velho, Sara improvisou o

---

<sup>79</sup> Idem, pp. 41-43.

aparato de que precisava. Fez passar a corda através do cabo, obriga Drusilla a abrir as pernas, amarrou o cano entre os tornozelos – Drusilla de pernas abertas, sufoca ainda mais – Sara, de mangueira em punho, como se esguichasse uma metralhadora, dispara o tiro frio e continuo [sic] naquele dia quase frio e nublado.

[...]

Drusilla se imaginaria presa, de castigo o resto do dia, molhada no dia frio; Sara volta com tesoura e navalha, costureira e malandra, foi cortar os cachos de Drusilla. Cortou os cachos castanhos, queimados e maltratados pelo Sol, ensabou a cabeça quase careca de Drusilla pronta para passar a navalha.

Ela não disse nada, continua muda quando Sara algemou os pulsos para frente do corpo e prendeu as algemas junto do gancho, de onde pendia a coleira – Drusilla vai expor as costas, mãos ao alto, as pernas abertas. Espuma nas axilas, nas pernas, no púbis; Sara depilou Drusilla devagar, como se restaurasse uma estátua antiga e valiosa.

A última ducha para terminar, Sara de pé fumando mais um para se concentrar, nem se importa de molhar os coturnos nas águas frias – Drusilla tremia de frio, de medo das duchas.

– Você parece louca de hospício – humilhava Sara.

Parecia também uma bruxa, uma pagã, uma prisioneira política.

– Me solta, Sara – arriscou Drusilla no sufoco e na ponta dos pés – não chega de me maltratar?

– Não chega não – respondeu chapada. Busca pela fita metálica nas coisas da funilaria, cobriu a boca de Drusilla com a fita, a fita magnética deu quase duas voltas ao redor do rosto. Achou uns fios de telefone nas coisas da oficina, fez a trama deles, Drusilla só se deu conta do que se passava quando levou a primeira chicotada e não conseguiu gritar.

A primeira de muitas e não podia se mexer, desviar, protestar, não podia nada. Sara, sádica, investia nas costas, na bunda, nas pernas; Drusilla foi ficando riscada, foi ficando vermelha, abriram cortes finos e agudos. Gemia, gemia mais, chorava de dor e Sara não se cansava.

Quando se cansou de bater, Drusilla, pronta para desmaiar suspensa, sentiu o corpo quente de Sara colado às costas rasgadas, quente de sangue e tapa. Meter-se em Drusilla, Sara havia tirado a camisa, apertava os seios com as duas mãos, apoiada na ponta do pé colocou a coxa entre as pernas abertas. A boceta quente no dia frio, Sara alcança Drusilla no tempo da brutalidade, continuou machucando seu corpo como se fosse vingança, feria como se fosse fome de verdade; mirou a artilharia pesada sobre os cumes calvos, foi à procura da vertigem abaixo do umbigo.

Sara jogava e XistenZ, acaricia a bio-porta de Drusilla úmida com os dedos, no meio dos gemidos. A mão e os cinco dedos se fecharam em punho cerrado, como feto dentro da boceta dela, Sara meio a meio do corpo do centauro.

Na entrada da oficina mecânica, Drusilla ainda permanecia calada, Sara foi abrir a porta de aço, que se enrola para cima feito cobra. Atravessaram a Marginal a toda velocidade, chapadas de vento e fumaça, imprudentes até a cidade sumir e aparecer os matos e as bandas da oficina. Sara enrolou a porta o suficiente para passar o carro, enrolou outra bomba, tão logo entraram baixou a porta novamente, para que, tão cedo, não fossem incomodadas<sup>80</sup>.

Nesse segundo momento, que é a concretização da relação sadomasoquista antecipada pelo primeiro trecho, percebe-se desde o princípio a reivindicação de uma estética literária, por parte de Pietroforte, em que Sara e Drusilla redimensionam *A história de O* nos limites da metrópole paulistana. Muitas das práticas neste trecho descritas pertencem ao universo do BDSM: a técnica de amarração do *bondage*, os traços de tortura e humilhação psicológica a que Sara sujeita Drusilla, o chicote improvisado com arames e um pedaço de cano e, para o fim, o *fisting*, tipo de prática em que se penetra a parceira (o) com a mão. Dentro da vagina de Drusilla, a mão de Sara se transforma em feto, como que num retorno à origem do mundo, de onde esse feto desejaria jamais ter saído.

---

<sup>80</sup> Idem, pp. 46-51.

Os dois trechos citados mostram igualmente o processo de constante desconstrução da sintaxe; como quando o narrador afirma “ela não *disse* nada, *continua* muda”, quando muda o dêitico, “Ninguém vai pegar suas coisas... Que não era ladra”, numa mesma interlocução regida por Sara em que o “Que não era ladra” referindo a Drusilla se intromete, o apagamento do referente do sujeito em “Não chega não – respondeu chapada”, a constante mudança no tempo verbal, mais que confundir o leitor, fazendo com que retorne ao mesmo parágrafo mais de uma vez, mostra algo como uma precariedade da escrita. É um movimento que será igualmente identificado em *Amsterdã SM* e *Irmão noite, irmã lua*, em que muitas vezes parece que o texto não flui, ele manca, claudica, é difícil de ser lido. À parte um ou outro erros de digitação no que diz respeito à acentuação e ao uso de plurais– que passou despercebido pela revisão – em grande parte dos textos, o que poderia ser considerado erro de concordância, deslize sintático é, podemos perceber, inserido propositadamente pelo autor, a fim de deixar em suspenso o ato de leitura, de incomodar, de causar um tipo de estranhamento necessário ao tipo de literatura que engendra. Se suas personagens sofrem e gozam alternadamente, assim também o leitor deverá sofrer e gozar ao ler aquilo que se inscreve nas páginas do livro.

Aliás, já que utilizei o termo “suspenso”, é bom que não se o perca de vista, pois o que temos em Pietroforte é uma literatura regida pelo regime de *suspensão*. Aqui, como afirma Barthes, “a armadura sagrada da sintaxe<sup>81</sup>” está trincada, e “o texto já não tem a frase por modelo; é amiúde um potente jato de palavras<sup>82</sup>”. Isto, por sua vez, desagua na “força de *suspensão* do prazer: é uma verdadeira *epoché*, uma sustação que coagula ao longe todos os valores admitidos (admitidos por si mesmos). O prazer é um *neutro* (a forma mais perversa do demoníaco)<sup>83</sup>”. Jato de palavras semelhante ao jato d’água com que Sara banha Drusilla; nas palavras do narrador, ela molha Drusilla com a mangueira “como se esguichasse uma metralhadora”, e a metralhadora possui três modos de disparo: o manual, em que se dispara apenas um tiro por vez, como um rifle, o semiautomático, em que se disparam rajadas de três tiros, e o automático, em que a arma dispara sem parar,

---

<sup>81</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2013, 6 ed. p. 13.

<sup>82</sup> Id. *Ibid.*

<sup>83</sup> Idem, p. 76.

até esvaziar o pente. Entre a mangueira e a metralhadora, “aquilo que o prazer suspende é o valor *significado*: a (boa) causa<sup>84</sup>”.

Após vem o capítulo “Amá-la porque é nossa”, que introduz na narrativa as personagens Valquíria e Mary Kelly que, de acordo com o narrador, é a filha do poeta Delmo Montenegro, e que inicia dizendo que “Valquíria lembrava versos de canções antigas<sup>85</sup>”, clara referência à mitologia escandinava, em que as Valquírias são deusas menores, responsáveis por recrutar o espírito de guerreiros mortos em batalha e escolta-los até o Valhalla, a morada dos deuses, onde deverão permanecer junto a Odin para, ao seu lado, lutar na batalha final de Ragnarok. De acordo com as *eddas* escandinavas, esses guerreiros toda noite se banqueteam junto aos deuses: há Thor, o deus violência do trovão, Loki, o enganador, deus da trapaça e o próprio Odin, o rei dos deuses, que sacrificou um olho em troca de conhecimento. Toda noite, após o banquete, o guerreiros batalham até a morte, apenas para renascer no dia seguinte e repetir o mesmo ato até o dia de Ragnarok. Como Prometeu que, tendo as entranhas devoradas pela ave de Zeus à tarde, se regenera à noite para voltar a ser devorado no dia seguinte. Como no eterno retorno. De modo que os versos de canções antigas lembradas por Valquíria podem ser interpretados como a reminiscência de uma vida anterior à vida, uma vez que todo esse capítulo está entremeado pelo discurso oculista e pela doutrina espírita. Como no trecho a seguir:

Quando a alma venceu a terceira potência, subiu e viu a quarta potência, que assumiu sete formas. A primeira forma, trevas; a segunda, desejo; a terceira, ignorância; a quarta é a comoção da morte; a quinta é o reino da carne; a sexta é a vã sabedoria da carne; a sétima, a sabedoria irada. Essas são as sete potências da ira; elas perguntaram à alma: “De onde vens, devoradora de homens, ou aonde vais, conquistadora do espaço?”. A alma respondeu, dizendo: “O que me subjugava foi eliminado e o que me fazia voltar foi derrotado..., e meu desejo foi consumido e a ignorância morreu. Num mundo fui libertada de outro mundo e também dos grilhões do esquecimento, que são transitórios. Daqui em

---

<sup>84</sup> Id. Ibid.

<sup>85</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 53.

diante, alcançarei em silêncio o final da eternidade, do tempo propício, do reino eterno<sup>86</sup>”.

Há aqui subjugação e grilhões que prendem a alma. Dominada pela carne, a sua ascensão final promove-a ao papel de dominadora da Vontade. Há o embate entre alma e desejo, sendo o desejo finalmente consumido, e o fim remete ao silêncio eterno. De forma semelhante se dá o *satori* budista, em que há a suspensão do tempo decorrente da iluminação momentânea do ser. A Suspensão está novamente em pauta.

Para além da suspensão há corte. Uma corda, quando suspensa, se cortada derrubará o que sustém. No ano de 1600 no Japão, ocorreu um dos maiores confrontos de que se tem notícia, a batalha de Sekigahara, entre os clãs Tokugawa e Ishida, pelo controle do shogunato japonês. Grande parte dos mestres samurais da época, dentre os quais Katō Kiyomasa e Fukushima Masaonri se abstiveram de participar do conflito, bem como proibiram seus discípulos de nele tomar parte. Diz-se que, após o combate, esses mestres caminharam até a praia em que os cadáveres se empilhavam e, simplesmente olhando o tipo de golpe – de corte – que tinha sido feito no corpo dos mortos, conseguiram identificar quais dos seus discípulos haviam desobedecido a ordem e tomado parte na luta<sup>87</sup>. Não será preciso, contudo, anos de treinamento para conseguir identificar o corte aqui executado por Pietroforte. A abrupta interrupção da cena de sadomasoquismo entre Sara e Drusilla, que cede lugar à introdução de duas novas personagens já a meio caminho do livro, opera o movimento de suspensão e corte de que falamos. O capítulo seguinte, “Quase estrela”, encontra Sara e Ana Luísa andando de carro pelas ruas de São Paulo, e há uma batalha no asfalto entre o opala verde-escuro de Sara e uma caminhonete que culmina com um acidente em que os ocupantes desta acabam morrendo. Novo corte, e o capítulo “Apocalipsis cum figuris” retoma Valquíria e Mary Kelly. Há aqui capítulos dentro do capítulo, estrutura narrativa em que outra história se desenvolve dentro da principal, como sugerido por Llosa em *Cartas a un joven novelista*. Aqui temos citações diretas de *A luneta mágica*, de Joaquim Manuel de Macedo (pp. 83-84), seguidas de outra citação

---

<sup>86</sup> Idem, p. 57. Esse trecho mescla citação e transcrição da doutrina espírita de Léon Denis, especialmente como pode ser lida em *O problema do Ser, do Destino e da Dor*.

<sup>87</sup> Cf. YOSHIKAWA, Eiji. *Musashi*. Trad. E notas Leiko Gotoda. São Paulo, Estação Liberdade, 1999.

direta, a *O gaúcho*, de José de Alencar (pp. 84-85)<sup>88</sup>. Outra referência ao masoquismo aparece na página 87, que afirma, sobre Valquíria:

Valquíria gosta de facas, tinha uma cicatriz no ventre feita por um punhal de prata, brilhante na Lua cheia, feita por ela mesma. A ferida virava enfeite, ela e os brandings nas plantas dos pés, nos pulsos, onde se suicida, e na nuca, debaixo dos cabelos.

Humanamente impossível de se tocar, fez as marcas com ferro todas no mesmo dia, quase na mesma hora. Deitada de bruços, entregou-se para ser queimada; fez imobilizada na cama, em forma de cruz, o corpo cruz dentro do quadrado. A alma humana como se fosse escala, cada tecla responde por uma cor pintada na tela, a pele da moça soa como sua alma e os gritos dados quando foi marcada<sup>89</sup>.

Valquíria, como O, foi marcada com ferro, só não se sabe que tipo de marca foi feita, ao contrário das de O, que representam as iniciais de Sir Stephen.

Finalmente, chegamos ao capítulo “A tarde cinzenta dos sentidos”, aquele que se inicia com o soneto de Glauco Mattoso. Após o acidente de carro, Sara foi sequestrada, e encontra-se “presa [...] atada ao pau-de-arara<sup>90</sup>”. A meio caminho entre o desmaio e a vigília, sente em seu rosto o hálito e a voz, que afirma: “Você é uma puta, Sara, vou foder você. [...] Tem tanta coisa que eu quero fazer com você, nem sei por onde começar<sup>91</sup>”. Não obstante, começa:

[Sara] Levou a primeira pancada nas costas, perto da coxa, antes que assimilasse a dor, a próxima pegou as duas coxas, antes de pegar a bunda.

Berraria muda, [...] continuou apanhando nos braços, nas pernas, várias pelas costas levaram Sara ao *delírio*, quando atingiu as solas dos pés, o desespero. Caiam [sic] sobre ela em descompasso, nem o giro a torturadora fazia na mesma direção.

<sup>88</sup> ALENCAR, José de. *O gaúcho*. São Paulo, Ática, 1988.

<sup>89</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 88.

<sup>90</sup> Idem, p. 92.

<sup>91</sup> Idem, p. 95.

As cordas apertariam mais; a dor era um golpe seco e duro do bastão de borracha, dobrado na pele e na musculatura, enquanto se cobria de marcas e hematomas roxos, raiados de vermelho escuro, seu sangue azul.

[...]

O espancamento não parava nunca, por um momento pareceu que parava de vez. Tempo para a distensão, pensar antes do próximo grito... Voltou contundente, concentrado nas coxas juntas e na bunda, o bastão descia atravessado e pegava tudo [...].

A mudança de tom, Sara leva uma pancada imensa na sola do pé, tenta se proteger com o outro – a insistência mecânica faz o prazer da torturadora na série mínima que se repete – Sara alternaria os pés enlouquecida, não parava, só parou na algema de aço, presa nos hálux [...].

[...]

– Se eu pudesse não parava nunca... – a voz vinha por trás, o cano de borracha passou de leve nos lábios da boceta, a ponta arredondada roça.

Passeia lá como se fosse um homem, Sara voltou a gritar, como se ainda doesse. Roçou como se fosse coíte, Sara seca no membro invasor, o cu na ponta arredondada, foi bater ali, apertado, a ponta firme e o alvo.

[...] só não era o bastante para penetrar; [...] o suor não umedece a vara para que doesse menos, na hora de entrar.

[...] Sara não escapa dessa dor imensa, não havia o gel viscoso pelo cacete – Sara sodomizada, a tora preenche o reto, o volume do grito cresce na boca e nas borrachas.

Sara perderia o controle, a urina surge feito fonte, o olho d'água escorre pelo cu arrombado, pelas costas – faz arder os cortes – um fio d'água vai pela nuca, pelos cabelos; pelo púbis, ventre, pescoço e pelo rosto, a urina e o choro. Brotou devagar, depois bastante, doía pelos canais por dentro e pela pele afora.

– Não vou deixar você fugir no desmaio, vaca.

Rente ao rosto, Sara sentiu um canudo em cada narina, uma de cada vez, a dose de cocaína soprada até a garganta – quase se sufoca na tosse e

na mordança, Sara ligada de novo. Desatada a venda, já sabia de Drusilla; no mundo bizarro, Drusilla torturava Sara com maldade.

Drusilla de camiseta cavada, por baixo, nada. Creio que se masturbava... próxima de Sara, abriu as pernas, urinou sobre a ex-namorada como se ejaculasse nela [...]. Pisou na urina descalça sem se importar, atrás do pau-de-arara foi buscar a máquina ligada na tomada. Parecia um robô sinistro, atarracado, vermelho; nos ponteiros, olhos; nos botões, o nariz e a boca; nos cabos, braços.

[...]

[...] Drusilla atava os fios rentes à carne, para não soltar. Sentada na máquina – a máquina entre as pernas abertas – regula a voltagem, mostrou para Sara o braço com a garra de aço dentada, parecia cabo de bateria. Drusilla prende a garra no mamilo de Sara, a mordedura na carne, a corrente elétrica através do corpo machucado e úmido; a luz acesa nos botões indica, o esqueleto de Sara brilha no escuro, a musculatura vai de encontro às cordas apertadas, para não cair.

Sara seria a resistência elétrica, a lírica como resistência – a lírica, a épica e a dramática reprodutibilidade técnica da obra de arte a serviço da dor e da tortura<sup>92</sup>.

As pancadas nas costas levam Sara ao delírio, a dor se transforma em êxtase, semelhante ao êxtase dos mártires nos suplícios. Estranho, o último parágrafo citado destoa do conjunto, reconfigurando a lírica, “a serviço da dor e da tortura”. E Drusilla, após interromper a sessão no momento em que Sara quase perde os sentidos pela segunda vez, adverte que não está parando porque está cansada, simplesmente que não sabe mais como fazer pior, sua mente esgotou as possibilidades de violência contra aquele corpo, amarrado à sua frente.

Seria proveitoso se agora relembrássemos o trecho final de *História do olho*. Após Sir Edmond, Simone e o narrador entrarem na igreja em que esta Don Aminado, e Simone masturbar-se no confessional, ir até o padre e chupar seu pênis até que goze, o narrador e Sir Edmond o conduzem até uma sala e trazem um cibório cheio de

---

<sup>92</sup> PIETROFORTE, Op. cit. pp. 95-99. O grifo é meu.

hóstias e um cálice vazio. Após espancarem, violarem e assassinarem o padre, Simone pede a Sir Edmond que arranque o olho do padre. Eis o que se segue:

*Sir* Edmond não estremeceu, tirou uma tesoura da carteira, ajoelhou-se, recortou as carnes, depois enfiou os dedos na órbita e extraiu o olho, cortando os ligamentos esticados. Colocou o pequeno globo branco na mão de minha amiga.

Ela contemplou a extravagância, visivelmente constrangida, mas sem qualquer excitação. Acariciando as pernas, fez o olho escorregar por elas. A carícia do olho sobre a pele é de uma doçura extrema... com algo de horrível como o grito do galo!

[...]

Joguei-me sobre a moça e sua vulva engoliu meu pau. Eu a fodi: o inglês fez o olho rolar entre nossos corpos.

– Enfie-o no meu cu – gritou Simone.

*Sir* Edmond enfiou o olho na fenda e o empurrou.

Por fim, Simone se afastou de mim, tirou o olho das mãos de *Sir* Edmond e o introduziu na boceta<sup>93</sup>.

Há ali uma situação limite, em que o olho, que é o órgão do desejo, o órgão que deseja, que produz o desejo, acaba se transformando em objeto desse desejo.

Posteriormente, Sara é jogada na rua e se torna, por sua vez, mendiga, como Drusilla o era no início do livro. Houve, portanto, uma inversão nos vetores ativo/passivo, dominador/dominado. Sara, que a princípio submete ao suplício Drusilla, é agora por ela – e de forma muito mais violenta – subjugada, e esse movimento abre-se para uma leitura da lírica “a serviço da dor e da tortura” como o posicionamento ético de um escritor que busca, em seu “quase manifesto”, reivindicar a partir de sua literatura o espaço para uma discussão sobre o tema do sadomasoquismo e das práticas BDSM, que se apresentam para nós ainda como tabus, como algo colocado no sótão do convívio em sociedade e sobre o que supostamente não se fala, não se escreve e não se lê.

---

<sup>93</sup> BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. e prefácio Eliane Robert Moraes. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp. 84-85.

E é de forma violenta que ele o faz, tocando em assuntos delicados como a questão da tortura, todavia, se pensarmos com Bataille, “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação<sup>94</sup>”. Violação da convenção “gramática”, da convenção “língua”, das convenções sociais, mas, especialmente, da regulamentação e da normatividade de uma sexualidade considerada “sadia”, que tende a marginalizar e mesmo a criminalizar as práticas sexuais que não se enquadram nessa mesma norma.

---

<sup>94</sup> Idem, *O erotismo*, p. 40.



### 3. UM TARADO NA ACADEMIA

Que o erotismo é o excesso que sobrevém quando a violência supera a razão nos homens, e que para isso rituais se criaram em que os interditos pudessem ser momentaneamente suspensos, a fim de que a transgressão advinda desse erotismo pudesse se realizar, Bataille já o afirmou.

Como violência e sexo estiveram, se não intimamente, ao menos vagamente associados, desde os primórdios das civilizações ocidentais fez-se necessário que as práticas sexuais se realizassem sob certa regulamentação, uma vez que, se o homem simplesmente obedecesse ao instinto, não teria sido possível que surgisse sociedade, muito menos uma sociedade produtiva, baseada no trabalho.

Dessa forma, houve momentos em que, a fim de comemorar a colheita ou de prestar homenagem aos deuses, as sociedades suspenderam os interditos relacionados à sexualidade, entregando-se a orgias rituais das quais nosso último testemunho são as esculturas ou gravuras deixadas em lugares como Pompéia ou Delos. Paralelamente, a partir do estímulo à exogamia que, conseqüentemente, gerou o interdito do incesto, veio a surgir aquilo a que posteriormente se chamou casamento, o que possibilitou um maior intercâmbio entre as comunidades primitivas, e o subsequente desenvolvimento e florescimento da cultura. A partir do declínio do mundo greco-romano<sup>95</sup> e da consolidação do Cristianismo como religião oficial na Europa, alteraram-se radicalmente tanto a forma como se encarava a sexualidade e suas práticas quanto o próprio tratamento para com o corpo. Se os antigos gregos e romanos mantinham banhos públicos e rituais de higiene e asseio, para o homem medieval era apenas permitido lavar as mãos e o rosto, já que tocar o próprio corpo caracterizava-se como pecado. De maneira semelhante, a Igreja Católica reduziu a praticamente zero o número de práticas sexuais socialmente aceitáveis, e mesmo estas ainda eram consideradas pecados, tendo de ser reduzidas ao mínimo de vezes possível, e apenas com a finalidade de procriação.

---

<sup>95</sup> Isto é, do alto Império Romano, cujo ocaso deu-se pelos anos de 476. A partir daí, a ascensão do Império Romano Oriental converteu em cristãos todos os imperadores, a começar por Constantino e, portanto, por mais que esse império tenha se estendido até o século XV, sua capital já não era mais Roma, e sim Constantinopla (hoje Istambul), e ele passou a ser conhecido como Império Bizantino. Da mesma forma, não faço referência aqui ao Sacro Império Romano-Germânico, que estendeu-se de 962 até 1806.

Das mitologias pagãs da Antiguidade, o Cristianismo retirou o seu Lúifer, ou Satanás, ou Diabo. Não será difícil reconhecê-lo no Cernunnos celta ou no Pã grego ou Lupercus romano. Relacionando o Diabo à carne, ou seja, ao que é mortal e perecível, contrapôs-se-lhe a representação da alma, do que é imortal e sagrado.

O casamento é um dos sete sacramentos da Igreja Católica. À parte isso, é possível considerá-lo, desde épocas anteriores ao domínio cristão no Ocidente<sup>96</sup>, como uma forma de regulamentação da sexualidade, o que o Catolicismo acentuou muito mais rigidamente desde o começo da chamada Baixa Idade Média. Isso não deixou de ser uma maneira de abolir, ao menos oficialmente, as orgias rituais herdadas das culturas pagãs, fossem elas românicas, célticas ou germânicas, embora se saiba que nestas duas últimas o elemento orgiaco estivesse menos presente do que estivera, por exemplo, no decadente Império Romano. Basta, para tanto, que nos lembremos de figuras como Calígula, Nero ou Messalina, a esposa do imperador Claudio, que fizeram da orgia uma prática comum durante sua permanência no poder. Estas eram, contudo, figuras que representavam o poder, e embora de forma imprecisa, chegou até nós o conhecimento de que muitos dos últimos imperadores romanos – isto é, dos séculos I a IV – eram figuras excêntricas, para dizer o mínimo, muitos deles chegando inclusive a se considerarem deuses – caso de Calígula, por exemplo, que chegava a assinar os documentos do Império como “Júpiter”. A orgia, ou ao menos a prostituição, servia muitas vezes ao papel de rito de iniciação para os jovens patrícios. Se na Grécia o sexo com mulheres era considerado uma forma vulgar de prazer e que servia apenas para a procriação, em Roma o homossexualismo, embora ainda fosse visto com certa normalidade, não era considerado como forma ideal de se manter relações sexuais. Portanto em Roma, a prostituição tinha muito mais a ver com o conceito de “prostituição oficial” de Bataille, uma vez que muitos imperadores e nobres possuíam, para além de suas esposas, concubinas ou cortesãs que não eram propriamente prostitutas na acepção moderna do termo e do que ele designa. Sim, porque o tipo de prostituição existente nessas sociedades não era absolutamente semelhantes ao que hoje se apresenta como tal: a prostituta então tinha muito mais relação com a nobreza do que com a baixeza da existência humana, como hoje se pode verificar. E não se trata aqui de juízo moral, mas sim de simples constatação de

---

<sup>96</sup> Refiro-me especificamente ao contexto europeu.

ordem sociológica<sup>97</sup>. Estabelecido o domínio católico, uma das maiores preocupações da Igreja foi a de aparar essas arestas do excesso de sexualidade, assumindo práticas que conduzissem a sua regulamentação. O casamento é, sem dúvida, o mais importante componente dessa regulamentação, tanto que sobrevive até hoje, tendo inclusive penetrado na esfera da Lei, sendo apresentado como “a moldura da sexualidade lícita”<sup>98</sup>.

No paganismo, o sagrado era visto ao mesmo tempo como puro e impuro. Uma vez que a transgressão, que era a suspensão dos interditos, fundava o sagrado, este era considerado não apenas por sua pureza, mas igualmente por aquilo de impuro que trazia consigo. O cristianismo, pelo contrário, definiu através de suas leis os princípios de uma sexualidade sadia, contrapondo-a ao seu oposto imediato, a sexualidade profana, fortemente identificada ao pecado. A partir disso, podemos delinear um caminho que conduz desde a rejeição cristã do seu sagrado maldito (o excesso, o erotismo), até a transformação deste em profano, ou nefasto, entenda-se, o Diabo, e tudo o que sua figura invoca. Desse modo, o cristianismo

[...] rechaçou a impureza.

[...]

O sagrado impuro foi desde então relegado ao mundo profano. Nada pôde subsistir, no mundo sagrado do cristianismo, que denunciasse claramente o caráter fundamental do pecado, da transgressão. O diabo – o anjo ou o deus da transgressão (da insubmissão e da revolta) – foi cassado do mundo divino<sup>99</sup>.

Dessa forma, o casamento pôde ser visto como sexualidade sagrada, ao passo que toda outra forma de manifestação dessa sexualidade foi relegada à esfera do profano e do diabólico<sup>100</sup>. Portanto,

---

<sup>97</sup> A diferença entre essa por assim dizer “alta” prostituição e sua contraparte “baixa” está melhor exemplificada por Bataille nO *erotismo*, em que mostra o autor como o advento de uma economia baseada na acumulação de capital acabou por degradar os indivíduos que se entregam a esse tipo de prática.

<sup>98</sup> BATAILLE, Op. cit. p. 133.

<sup>99</sup> Idem, pp. 145-146.

<sup>100</sup> Há em Roma, contemporaneamente, uma seita satânica que crê no diabo como manifestação da energia sexual. Cf. GILMORE, Peter H. *As escrituras satânicas: a filosofia do satanismo*. São Paulo, Madras, 2008.

ideias como o de santidade e o de castidade ficaram irrevogavelmente consagrados e associados ao bem, ao passo que qualquer desvio da sexualidade vista como oficial – isto é, o casamento ou a prática sexual que o casamento possibilita – associaram-se e consagraram-se ao profano<sup>101</sup> e, conseqüentemente, ao pecado. A sexualidade, então cindida em dois polos opostos, passou a ser encarada de forma objetiva, por um lado, e subjetiva, por outro.

Isto porque o homem invariavelmente sentiu a necessidade de diferenciar-se e afastar-se da natureza. Como não queria comer da mesma forma que os outros animais, passou a temperar, cozinhar e assar seus alimentos, e daí surgiu a culinária; de igual modo, como diferentemente dos outros animais não via no sexo apenas uma forma de perpetuar a espécie, afastou-se desse objetivismo da sexualidade, ritualizou-a, assim subjetivando-a.

Paralelamente a isso, o sexo sempre se desenvolveu como um dos aspectos de nossa existência em que o humano e o animal se fundem, mas é justamente a tentativa frequente do homem de afastar de si a animalidade de seu instinto sexual que faz com que haja comportamentos exclusivamente humanos. O casamento e, paradoxal como possa parecer, a orgia são duas das maiores demonstrações desse afastamento, já que prescrevem que o ato sexual seja realizado sob circunstâncias pré-determinadas. A grande diferença entre a orgia ritual e o casamento cristão é que a primeira não excluía de si a violência inerente às práticas sexuais, ao passo que o segundo não só tentou fazê-lo como, inclusive, o próprio cristianismo tentou abolir de sua doutrina toda forma de erotismo, ou, ao menos, rebaixá-lo à esfera do profano.

Por conta de sua dificuldade em compreender e mesmo sua intolerância em aceitar os aspectos da vida sexual do homem, a religião cristã acabou transformando-a em tabu. Apesar de termos no Iluminismo que já vinha se desenhando muito antes e que culmina com a Revolução Francesa de 1789 o primeiro e talvez mais grandiosos movimento de insurreição contra o domínio cristão na Europa, e que desde então os pilares da Igreja Católica tenham sido permanentemente abalados, não se pode pensar ainda em termos de uma superação total da ética e da moral cristãs<sup>102</sup>, ou que estas tenham sido suplantadas por outra ordem

---

<sup>101</sup> E de acordo com Agamben, em *Profanações*, o ato de profanar significa trazer de volta o sagrado para o convívio dos homens.

<sup>102</sup> Que aliás se manifestam de forma cada vez mais deturpada e fanática com a ascensão do protestantismo evangélico, especialmente a partir de meados do século XX.

de discurso. Ocorre então que todo tipo de conduta não regulamentada da sexualidade opera a partir de um dispositivo de profanação, que tenta resgatar o caráter sagrado do erotismo e devolvê-lo ao mundo e ao uso dos homens.

A poesia de Glauco Mattoso, partindo desse pensamento, é profanadora, uma vez que se utiliza de uma forma literária sacralizada – o soneto – para a partir dela discorrer sobre práticas e condutas sexuais sobre as quais não se pode falar. Profanando a forma, sua poesia busca transgredir a convenção minando-a de dentro, e não de fora. Mesmo procedimento artístico é o demonstrado por Pietroforte em *Sara sob céu escuro*; é a partir de uma atualização e de uma ressignificação da forma romance que o escritor transgride a convenção social, já que o tema sobre o qual discorre em suas narrativas – o BDSM – não é pauta discutida confortavelmente na sociedade em que vivemos.

*Amsterdã SM*, de 2007, começa com o protagonista Cláudio sentado em um *coffee-shop* na capital holandesa, bebendo chocolate quente e fumando maconha. Assim ele nos narra o início do fim:

Quem já esteve em Amsterdã sabe que lá é o melhor lugar da face da Terra. Em Amsterdã há *coffee-shops* e *sex-shops* espalhados ao redor da Centraal Station, encontrei o mundo na saída da Centraal Station.

Bem no meio da Warmoesstraat há um *coffee-shop* onde servem chocolate quente misturado com café expresso, creme, White Widow para fumar.

A quarta vez na cidade, fazia do mesmo modo, seguia hospedado no Alfa Hotel de Amsterdã. Os holandeses são velhos comerciantes, aproveitam tudo; no Alfa Hotel há uma máquina de tocar música, basta colocar a moeda que toca.

Perto, há uma lanchonete chamada Eurocorner e o café da manhã.

Depois do Eurocorner, escolher um *coffee-shop* a esmo e fumar. Chá ou café para acompanhar a fumada, suco de laranja, sempre o mesmo chocolate no *coffee-shop* da Warmoesstraat.

Foi naquela manhã que tudo começou comigo, sentado na única mesa em que se via a rua através da janela. Expirava a fumaça densa da erva no

meio do perfume, quando se dissipava a desvelar a rua novamente, vi Anete pela primeira vez<sup>103</sup>.

Está dada a partida, mas ela só se dá através e por causa de Anete. Essa personagem é uma espécie de condutor elétrico que causa um curto-circuito em Cláudio: é ela quem, através do suposto acaso que a insere na narrativa, o convida a abandonar a cômoda posição de espectador e vir para a rua, para, aí sim, “descobrir o mundo”, como se pode verificar a seguir:

A beleza difícil te pede tempo para ser olhada. Anete apareceu nas primeiras névoas do fumo. Também pode ser que não, só pude ver Anete porque fumei, fumado pode ver as coisas. Mas isso não importa.

O fumo queima, vou beber o primeiro gole de chocolate, levantei a cabeça em direção à rua. Anete apareceu, vinda de lugar algum, olhava para o mundo.

Olhos pequenos, trazia os cabelos azuis, lisos, chegavam à altura dos ombros na moldura do rosto e desciam mais longos, pelas costas. Perdido neles, o rosto fino apontava o céu como o de qualquer Nossa Senhora.

Na boca, o sorriso constante, sorriso de quem fuma maconha.

O colo vestido de preto de mangas compridas, paravam bem antes dos pulsos, decote que se abre nos ombros e escorre até o início dos seios escondia peitos pequenos e abertos; atrás – um triângulo – descia para mostrar as costas. Pálida, a pele quase azul brilhava coberta no vestido preto, apertado na cintura fina. A saia acima dos joelhos, as pernas brancas, magras como os pulsos e os dedos das mãos, sem pinturas nas unhas. Anete tinha os quadris abertos também, abertos e pontudos, como imaginava debaixo do vestido justo.

Perdido em sua beleza estranha, há mais um detalhe, o mais curioso. Anete estava descalça, a

---

<sup>103</sup> PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Amsterdã SM*. São Paulo, Annablume, 2007, p. 7.

saia termina antes dos joelhos, daí para baixo ela seguia nua.

[...]

Olhou para baixo, para mim... Olhou para o asfalto e foi-se apoiar no luminoso de rua logo ali, à beira da calçada. Parada de costas, levantou o pé esquerdo e pousou a ponta dos dedos no chão, como se fosse cabra. Seu pé sujo com a poeira das ruas, da cor do céu, cinza brilhante.

Foi então que me levantei e saí.

Saí e quando cheguei na porta, do lado da janela, Anete havia ido embora<sup>104</sup>.

O rosto que aponta para o céu, “como o de qualquer Nossa Senhora” reflete a relevância do próprio nome de Anete, anagrama de Atênè, de acordo com a grafia do nome da deusa grega Atena no idioma lituano. Anete aparece a partir da névoa do fumo, se materializa a partir da fumaça como os vampiros, e Cláudio chega a cogitar a possibilidade de que ela sequer exista, que só apareceu por que ele, fumado, é capaz de ver as coisas. Reverbera o verso de Piva no poema “Visão 1961”, do livro *Paranoia*, em que Mario de Andrade surge como um lótus na solidão de um comboio de maconha. Seu encontro com Cláudio é onírico, pertence ao mundo dos sonhos, da racionalidade adormecida. É importante notar que nenhuma outra personagem de Pietroforte, em qualquer das suas narrativas, ganha uma descrição tão detalhada quanto Anete. Assumindo a máscara de deusa pagã, materializada a partir de um sonho desperto, ela também parece uma cabra, que é um dos animais associados ao Diabo. Paradoxalmente, portanto, ela assume em si tanto o aspecto sacro de “qualquer Nossa Senhora” quanto o profano ligado à figura de Satã. Pertence ao mundo onírico, portanto, e é deusa pagã, tendo sido soterrada pela civilização moderna, subsistindo como mera ruína, como nos quadros de Nicolas Lancret<sup>105</sup>. Como não pertence ao mundo do real imediato, à menor tentativa de contato físico por parte de Cláudio, ela se dissipa junto com a fumaça de onde veio. Existindo como espectro, como alma penada, Anete não pode ser apreendida pela fria racionalidade da matéria sólida, somente aparecendo a Cláudio através da alucinação narcótica que desencadeia nele a experiência mística e, ainda que dele se aproxime, chegando bem próxima à janela por onde ele a vê, jamais permitirá o contato, justamente porque ela está

<sup>104</sup> Idem, pp. 8-9.

<sup>105</sup> Vide pinturas como *Le moulinet* ou *Le déjeuner de jambon*, entre outras.

na “terceira margem do rio”. Ele, portanto, teve de se fazer vidente para poder enxergá-la, surgida de “lugar algum” – que pode muito bem implicar “de qualquer lugar” –, materializando-se de forma tão imprevista. Como não possui lugar no mundo desperto, “Anete era tão imperfeita que fazia tudo parecer confuso. Por que descalça?”<sup>106</sup>. E essa última pergunta é colocada em suspensão, fica sem resposta, uma vez que no parágrafo seguinte Cláudio já se voltou novamente para o chocolate e o fumo. Ele encontra-se agora no meio da rua, seguindo para a Red Light<sup>107</sup>, e de repente se dá com as *sex-shops*. Infelizmente para ele, não há como se concentrar naquele mar de sexualidade à venda, uma vez que o fantasma de Anete ainda o assombra, tendo passado por ali e imprimido seu rastro. É o que Cláudio conclui, após fixar sua atenção por alguns instantes em uma banca de revistas pornográficas, admitindo que, mesmo com “tanta pornografia à mão”<sup>108</sup>, ele ainda “perseguiu uma sombra”<sup>109</sup>. Anete continua a existir, embora os traços de sua presença já tenham diminuído de intensidade. Cláudio a busca na masturbação da manhã do dia seguinte, mas sua imagem aparece fundida à de outras mulheres, e por fim é substituída “por uma das capas de revistas pornográficas”<sup>110</sup>, que, no dia anterior, ele vira de relance. Posteriormente, quando está comendo em um restaurante, percebe que ainda não havia consumido drogas naquele dia – já eram oito horas da noite – e conclui que só o que resta a fazer é rezar. Essa reza não é tanto uma formulação semântica que denote a expectativa de conseguir narcóticos, porém muito mais o início de um ritual através do qual ele espera invocar, novamente, a figura de Anete, e que é completado na sequência da narrativa pelo uso da White Widow<sup>111</sup> misturada com uísque. É por conta disso que se evoca aqui o ato de expirar em sua relação com a morte, expira-se “feito espírito”, possivelmente para se buscar uma maior conexão com o mundo de Anete. Dessa vez, contudo, a mágica não funciona, ela não aparece, e logo é novamente substituída pela recordação de uma das capas das revistas pornográficas do dia anterior. Da figura espectral de Anete para a figura sólida da modelo da

---

<sup>106</sup> Idem, p. 11.

<sup>107</sup> Distrito de Amsterdã em que não apenas as drogas são legalizadas, mas também a prostituição. Ali há *sex-shops* onde as prostitutas se exibem em vitrines.

<sup>108</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 12.

<sup>109</sup> Id. Ibid.

<sup>110</sup> Id. Ibid.

<sup>111</sup> Variação da *Cannabis* produzida em Amsterdã.

capa de revista, há um movimento que se situa na passagem de um passado idílico em que imperava a imobilidade mas no qual era impossível que as ideias se organizassem de forma demonstrativa, hermética, para o caos posterior que é o mergulho na cidade. Por isso a ideia de que Anete causa em Cláudio um curto-circuito: ela serve como impulso, mas não pode habitar totalmente o universo dele, pois de tal modo o pensamento racional seria permanentemente colocado em xeque. Assim, ao transfigurar na modelo da capa de revista a figura de Anete, ele pode dar sequência e, ao mesmo tempo, inaugurar a narrativa. Uma vez que esta foi relegada novamente ao seu universo, Cláudio parte para a banca de revistas, na esperança de ainda encontrar lá o exemplar que deseja. E encontra.

A produção caseira, o cenário acaba antes do enquadramento e várias modelos, de outros ensaios, parecem enfatiadas, menos a da capa.

Aconteceu quando entrou no estúdio para se preparar. Começou pelos sapatos e as meias, descalça tirou a blusa, a saia, estava nua na mira de metros de cordas e da fotografia.

As mãos amarradas às costas, em cruz. A corda prendia os braços pelos pulsos, dava voltas ao redor da cintura, desce pelo púbis, vai entre as pernas para se prender nos pulsos. Subir para se enrolar em argolas chumbadas no teto, permanecer suspensa, apoiada no chão com os dedos dos pés.

Outra corda a passear entre os seios grandes, aperta forte, segue pelos ombros, em direção a outras argolas.

Os tornozelos amarrados juntos, a corda para elevá-la no ar, para terminar amordaçada com a ball-gag ao redor do rosto, *tudo registrado como um manifesto*<sup>112</sup>.

A estranheza do último parágrafo suspende, por um instante, a descrição erótica. Das profundezas do texto, surge um elemento que, com o propósito de momentaneamente vir à superfície, rasga a ordem discursiva com que a descrição vinha, até então, sendo feita. De que matéria estranha é composto esse elemento, essa voz que afirma que tudo está “registrado como um manifesto”? Um manifesto pode ser visto

<sup>112</sup> PIETROFORTE, Op. cit. pp. 13-14. O grifo é meu.

como uma forma didática de se apresentar o programa teórico e prático de um conjunto de ideias. Ele pode igualmente ser lido como uma carta, a correspondência de determinada corrente estética à sociedade, em que muitas vezes o projeto precede a obra de arte, tornando-se, por sua vez, um gênero discursivo que não só representa as premissas de uma nova estética artística, mas chega a *quase* assumir o lugar daquela mesma obra de arte que promete<sup>113</sup>. Em sua construção, que é fundamentalmente política – vide a obra de arte ataque das vanguardas históricas – o manifesto delineia aquilo que se pode compreender como a busca de uma identidade e, para o caso do *Manifesto futurista* escrito por Marinetti e publicado no *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909, bem como do *Manifesto dadaísta* escrito por Tristan Tzara em 1918, ou mesmo do *Manifesto surrealista* de Breton, escrito em 1924, embora haja neles manifestações e mesmo representações de movimentos artísticos anteriores, estes sempre são retratados a partir de um exercício que fundamenta as bases para uma crítica negativista<sup>114</sup>. Assim, o manifesto artístico assumiria um status de obra de arte autônoma, re-significando o passado ao mesmo tempo em que reivindica sua própria identidade. Lembremos que um dos poemas de Glauco Mattoso se chama “Manifesto Obsoneto”. Pietroforte aqui, através dessa afirmação, busca em seu texto não apenas a identidade e a identificação de seus possíveis leitores, bem como a identidade de sua própria escritura, a qual insere, através do tom manifestário, em uma determinada corrente literária que o precede e à qual ele, por sua vez, reivindica e re-significa, trazendo à tona o caráter moderno do manifesto, bem como sua perda de sentido atual.

De maneira geral, não podemos pensar que a literatura é um fenômeno regido pelas leis da causalidade. E falando especificamente sobre a literatura erótica, seria extremamente ingênuo pensar que Sade gera Sacher-Masoch, que gera Pauline Réage, e assim por diante. Quando se trata do tema do sadomasoquismo, o que há é uma espécie de mitologia social a respeito do assunto. E dentro dessa mitologia vozes se erguem que desejam formar suas identidades bem como assegurar seus lugares no contexto social.

---

<sup>113</sup> Cf. LISTA, Giovanni. *Arte e Política: Il futurismo di sinistra in Italia*. Milão, Edizioni Multhipla, 1980 e BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

<sup>114</sup> Cf. GELADO, Viviane. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro, 7Letras; São Paulo, EdUFSCar, 2006.

Não obstante, por mais que tenhamos exemplos ao longo da história de obras literárias que tratem do tema do erotismo, dentre as quais se pode citar a fragmentada obra de Safo de Lesbos, o *Satíricon* de Petrônio, o *Decamerão* de Bocaccio ou mesmo a vasta obra satírica atribuída à dúbia figura de Gregório de Matos Guerra, no Brasil, foi sem dúvida a partir do século XVIII que esse tipo de literatura passou a manifestar-se igualmente a partir de uma estética propriamente pornográfica. Não se trata, como afirmei acima, de classificar a literatura erótica a partir de uma linha evolutiva cuja última consequência seja a pornografia como contemporaneamente a conhecemos. Muito pelo contrário, o discurso pornográfico é uma espécie de simplificação do erotismo, sendo possível afirmar, com Deleuze, que a literatura pornográfica é “uma literatura reduzida a algumas poucas palavras de ordem [...] seguidas de descrições obscenas<sup>115</sup>” e que “violência e erotismo estariam nela reunidas, então, mas de maneira rudimentar<sup>116</sup>”. E, dentre alguns dos representantes dessa literatura pornográfica que surgiram na França no século XVIII, como a de Crébillon Fils e a de Restif de la Bretonne, uma nos foi legada que se alçou acima inclusive do discurso erótico, transformando-se em uma espécie de filosofia do retorno à Natureza. Trata-se da obra do Marquês de Sade. Embora contemporaneamente, a partir das leituras de Bataille, Lacan ou Barthes – dentre muitos outros – um novo Sade nos tenha sido, por assim dizer, desvelado, segue o autor francês como um daqueles casos típicos, especialmente na academia, de um autor sobre quem muito se conjectura, de quem muito se cita, e a quem pouco se lê.

A escrita de Sade, a rigor, não se diferencia abissalmente – ao menos estilisticamente – da de seus contemporâneos pornógrafos. O que terá feito, portanto, com que sua obra tenha sido, ao longo de mais de dois séculos, o alvo de tantas análises de cunho filosófico, a ponto de ele mesmo, Sade, se passar por filósofo?

Jacques Lacan, em texto intitulado “Kant com Sade<sup>117</sup>”, aponta para o fato de que a alcova sadiana pode ser compreendida de forma semelhante à academia de Platão, ou seja, que o *boudoir*, esse espaço que, para a aristocracia do século XVIII representava algo muito mais íntimo que o quarto de dormir, seria uma espécie de escola de

---

<sup>115</sup> DELEUZE, Op. cit. p.19.

<sup>116</sup> Idem, p. 20.

<sup>117</sup> E que no Brasil está publicado em LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, pp. 776-807.

pensamento, e que este pensamento seria acima de tudo demonstrativo. Não à toa, Lacan sublinha a proximidade entre as datas de publicação da *Filosofia na alcova ou os preceptores imorais* de Sade e da *Crítica da razão prática*, de Kant, aquela tendo surgido oito anos depois desta, vindo a nos sugerir a hipótese de certa complementaridade entre ambas as obras. De acordo com o próprio Lacan, seu objetivo naquele texto seria o de demonstrar que a obra de Sade fornece a “verdade” para a obra de Kant.

O texto de Lacan é publicado em 1969, encomendado para compor o terceiro volume das *Obras completas* de Sade. Vinte anos antes disso, em 1949, Maurice Blanchot publica *Lautréamont et Sade*, livro em que realiza uma espécie de movimento dialético que aproxima a “razão” de Sade da “experiência” de Lautréamont e que esboça tentativas de compreensão para, por exemplo, a apropriação feita desses dois autores por parte do surrealismo. Uma das razões para isso, no caso de Sade, fica evidente ao final de *Os 120 de Sodoma ou a escola da libertinagem*, em que um dos libertinos<sup>118</sup> faz sexo com uma cabra, que engravida, e logo a seguir – o texto não apresenta nenhuma ancoragem temporal neste trecho – nasce um “monstro”, prole do homem com o animal, com o qual, por sua vez, o libertino faz sexo anal<sup>119</sup>. Ante a impossibilidade de que tal coisa possa acontecer no mundo – isto é, que da relação zoófila entre um homem e um animal uma criatura possa nascer – racional, a inspiração vinda de uma zona em que os próprios conceitos de racional ou de provável não se firmam, o que temos é a ideia de uma arte-limite, de uma escritura-limite, procedimento semelhante ao dos surrealistas, que apresenta, inclusive, o seu próprio tom manifestário; basta lembrarmos do enorme panfleto político intitulado “Franceses: mais um esforço se quereis ser revolucionários” que o autor insere a meio caminho na *Filosofia na alcova ou a escola da libertinagem*.

Dentre tantos outros textos que poderia citar e que dão conta da vida e da obra de Sade, detive-me em Lacan e Blanchot exatamente por me parecerem dois textos em que se, se lidos de forma correlata, se desenha mais propriamente o germe de uma possível *função* para o erotismo na obra do Marquês. Função essa que, esboçando uma resposta

---

<sup>118</sup> No texto não fica claro qual, se o duque de Blangis, seu primo o Bispo, Curval ou Durcet. Trata-se da 3ª parte do livro, fragmentada, em que notas do autor com possíveis revisões se misturam ao texto propriamente dito.

<sup>119</sup> Cf. SADE, Marquês de. *Les 120 Journées de Sodome ou L'École du Libertinage*. Cher, 10/18, 2013, p. 388.

para o questionamento anteriormente feito, é o que possivelmente eleva sua obra acima da inocência do discurso pornográfico. Ao utilizar-se da linguagem de tal forma que ela passe a agir diretamente sobre a sensualidade, o escritor francês acabou por dar a ela um tratamento que, até então, nenhum escritor erótico havia dado. O que o torna, antes de qualquer coisa, um grande artista, inovador das formas literárias de seu tempo. E, a exemplo de Sade, outro escritor erótico houve cujo nome acabou adquirindo relevo ainda maior do que a própria obra, especialmente por conta do uso clínico a ele atribuído. Refiro-me ao austríaco Leopold von Sacher-Masoch, criador de vasta obra literária e que, a exemplo de Sade, soube explorar a linguagem de forma tal que esta se elevasse acima do discurso meramente pornográfico.

Sacher-Masoch nasceu no ano de 1836<sup>120</sup> no antigo reino da Galícia, na cidade de Lemberg (hoje Lviv, Ucrânia). Escritor a seu tempo consagrado, especialmente a partir de obras como *A mulher divorciada*, *A pescadora de almas*, *A mãe de Deus* e, principalmente, *A Vênus das peles*, transitava, em sua escrita, desde a crônica jornalística até o romance, gênero através do qual adveio sua consagração. Pouco antes de seu falecimento, em 1895, sua obra já havia caído no esquecimento, o que ele muito amargou. Sacher-Masoch tinha sido bem recebido e comentado nos maiores círculos literários da Europa; na França, até mesmo Flammarion traduziu contos e romances seus. Artigos sobre seus textos foram escritos tanto em *Le Figaro* quanto na *Revue des Deux Mondes*. Em viagem à França, datada de 1886, ele foi celebrado e condecorado pela crítica parisiense.

Mas qual era a substância dessa obra, que fez com que seu autor se destacasse de forma tão precoce? De acordo com Deleuze, esta

[...] permaneceu influenciada por problemas de minorias, nacionalismos e movimentos revolucionários no império: contos galicianos, judeus, húngaros e prussianos... Ele muitas vezes descreveria a organização da comuna agrícola e a dupla luta dos camponeses contra a administração austríaca, mas sobretudo contra os proprietários locais. Foi um entusiasta do pan-eslavismo. Seus ídolos, além de Goethe, foram Puchkin e

---

<sup>120</sup> De acordo com seu biógrafo Bernard Michel. Gilles Deleuze, em seu *Sacher-Masoch: o frio e o cruel* postula a data de nascimento em 1835.

Lermontov. Ele inclusive era chamado “o Turgueniev da Pequena-Rússia<sup>121</sup>”.

É interessante notar que, dentre as supostas influências literárias de Sacher-Masoch, encontram-se, além de Goethe, dois escritores russos. Nenhuma referência se faz a Sade, e a causa da ausência dessa referência literária torna-se fácil de compreender, uma vez que sejamos minimamente iniciados na obra de Sacher-Masoch. É possível inferir inclusive que este, se teve contato com a obra do Marquês (o que é muito pouco provável, de acordo com seu biógrafo Bernard Michel), não a reputaria como uma de suas favoritas. Isto porque a escrita de Sade, bem como sua estética literária, nada tem a ver com a escrita e a estética de Sacher-Masoch. Não se trata apenas de obras diferentes, de estilos de escrita diferentes mas, sobretudo, de *universos* diferentes. Se, por um lado, ambos os escritores estão separados cronologicamente cerca de 80 anos, a temática de sua escrita raramente se entrecruza; nem é com segurança que alguém pode afirmar que – e especialmente onde – isso ocorre.

Sade foi um personagem cuja origem e cujo fim se entrelaçam com a própria história da França. Seu nome, pertencente a uma das mais antigas famílias francesas, havia sido desde sempre sinônimo de nobreza, bem como imortalizado por uma distante parente sua, Laura de Sade. Teria sido esta Laura quem o poeta italiano Petrarca avistara na igreja de Santa Clara de Avignon, na sexta-feira santa de 1347, e por quem teria, desde então e à primeira vista, se apaixonado, a ela dedicando os *Rerum vulgarium fragmenta*, coletânea de sonetos que posteriormente passaram a ser conhecidos como *Il Canzoniere*. Donatien Alphonse François de Sade, por sua vez, nasce em 1740, alguns séculos depois dessa sua ancestral. Sua mãe, a Condessa de Sade, não apenas desfrutava da amizade da família Condé, como servia de dama de companhia à Princesa; já o pai, o Conde de Sade, era diplomata a serviço de Luís XV. Um relato sobre estes anos iniciais da vida do Marquês, de acordo com biografos e estudiosos como Gilbert Lely e Jean Jacques Brochier, estaria presente em seu romance *Aline e Valcour*, supostamente autobiográfico, escrito entre os anos de 1786-1788<sup>122</sup>. Neste livro, escrito de forma epistolar – a exemplo das *ligações perigosas* de Laclos – a carta nº V, de Valcour para Aline, narraria

---

<sup>121</sup> DELEUZE, Op. cit. pp. 9-10.

<sup>122</sup> O que para Sade era um orgulho, uma vez que afirmava ter, em seu romance e através da filosofia ali implicada, renunciado a Revolução de um ano depois.

eventos da infância do próprio Sade, como pode ser verificado no trecho a seguir:

Nascido e educado no palácio do príncipe ilustre a que minha mãe se honrava de pertencer, eu tinha quase a mesma idade do príncipe e sempre todos se apressaram a me aproximar dêle, de tal modo que, companheiros desde a tenra infância, eu pudesse contar com seu apoio em todos os momentos de minha vida; acontece que a minha insolência infantil não compreendia tais razões de conveniência; um dia, por disputarmos o mesmo brinquedo, ataquei-o com sôcos e pontapés, só parando quando me arrancaram de perto do adversário.

[...]

Por êste tempo, meu pai dedicou-se a negócios, minha mãe seguiu-o e fui confiado a uma avó, no Languedoc, cuja ternura cega me alimentou ainda mais os defeitos que confesso<sup>123</sup>.

A seguir viriam o alistamento militar, o casamento por conveniência, os primeiros encarceramentos, a ruína financeira. Ao exército, Sade serviu muito mais por conta de uma imposição paterna – cujo intuito era, evidentemente, afastá-lo das prostitutas e do jogo – do que por vontade própria. Reputava a guerra como uma das maiores imbecilidades às quais o homem se dedicava, pensamento que está manifesto, por exemplo, no seu texto de introdução àquele monumental estudo filosófico-orgiástico que é *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*, como se pode observar no trecho que abaixo transcrevo:

As guerras consideráveis que Luís XV teve que sustentar ao longo de seu reinado, esgotando, assim, as finanças do Estado e arruinando o povo, encontraram, contudo, o segredo para enriquecer uma enorme quantidade destas sanguessugas que estão sempre à espera de calamidades públicas, às quais estimulam ao invés de apaziguar, para delas extrair maiores benefícios. [...]

---

<sup>123</sup> SADE, Marquês de. *Aline e Valcour*. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, 1969, p. 21.

O duque de Blangis e seu irmão o bispo de..., os quais haviam feito fortunas imensas, são provas incontestáveis de que a nobreza não negligenciava mais que outros indivíduos esses meios de enriquecer<sup>124</sup>.

Sade nunca se cansou de nos fulminar com suas considerações que, mesmo no século XXI, ainda são vistas como aberrantes por alguns, nauseantes por muitos, irrealizáveis por quase todos. Os ataques à religião e à aristocracia são constantes em suas obras. Seja por conta de seus posicionamentos políticos, filosóficos ou religiosos – a religião em Sade é negada a partir de uma estética profanadora que faz com que, por exemplo, se consagrem hóstias durante o prelúdio do ato sexual ou da orgia – o seu caráter transgressor não deixa de revelar, ainda que de maneira fugaz, o discurso de um vencido. Sim, porque contabilizam aproximadamente 25 os anos que este homem dispendeu nas mais variadas prisões da França, até o falecimento, em 1814, no asilo de Charenton. Que se trata do discurso de um vencido, de uma vítima – primeiramente da nobreza, posteriormente da própria Revolução – nos mostra Bataille, no capítulo de *O erotismo* que dedica à linguagem de Sade. Associar sua literatura com regimes de exceção e com toda ideia de tirania propriamente humana é um absurdo que, não obstante os 200 anos decorridos de sua morte, e a enorme fortuna crítica de que dispõe atualmente, insiste em se repetir.

Leopold von Sacher-Masoch, por outro lado, é ainda um autor obscuro, envolto pela mesma névoa fria com que colore seus escritos. Muito menos lido do que Sade, seu *nome* é infinitamente mais popular que sua obra, por ter sido utilizado por Krafft-Ebing para designar uma perversão sexual. Nascido sob um lar católico, filho do chefe de polícia de Lemberg e de uma nobre ucraniana, Masoch apenas começou a ser alfabetizado em alemão aos 12 anos de idade. Começou sua carreira literária escrevendo para jornais da região de Graz, mesmo local onde lecionava história. Seus primeiros romances, a propósito, podem ser considerados romances históricos, em que ocupava-se da situação dos judeus e dos camponeses das comunas no império austro-húngaro, especialmente na região da Galícia. Gradativamente, foi incorporando à sua obra elementos do folclore eslavo, bem como ideais românticos herdados do romantismo alemão em geral, e de Goethe em particular,

---

<sup>124</sup> SADE, Marquês de. *Les 120 Journées de Sodome ou L'École du Libertinage*. Cher, 10/18, 2013, p. 15. A tradução é minha.

que fundidos em sua escrita teriam culminado na produção de seu grande testamento literário, *O legado de Caim*, cuja redação não chegou a concluir. Tratava-se *O legado* de uma série de seis livros dedicados a seis temas específicos: amor, propriedade, dinheiro, Estado, guerra e morte. Infelizmente, apenas os dois primeiros conseguiu Masoch concluir. Do primeiro volume, dedicado ao amor, consta, inclusive, aquela que acabou se destacando como sua mais famosa obra: *A Vênus das peles*<sup>125</sup>, romance inspirado por uma aventura amorosa com Fanny von Pistor. Suas excêntricas preferências amorosas não raro eram o motor que conduzia sua escrita. Ser acorrentado, tratado como um cão ou um escravo, ser açoitado por uma mulher vestindo casacos de pele, assinar contratos em que se entregava incondicionalmente a essas mulheres, prostituí-las a outros homens e assistir a tudo: nisso, dentre algumas outras coisas, consistiam as relações amorosas de Masoch. Tais preferências e práticas são compartilhadas por seus personagens, como o Severin em *A Vênus*, o qual afirma que “Sofrer, suportar cruéis tormentos apareceram-me como prazer, tanto mais se infligidos por uma bela mulher, que para mim desde sempre concentrou toda a poesia, como tudo o que há de demoníaco”<sup>126</sup>. E segue, logo a seguir, fornecendo-nos uma espécie de teoria do erotismo que prenuncia Bataille:

Eu via na sensualidade algo sagrado, sim, o único sagrado, na mulher e em sua beleza algo divino, em que reside a tarefa mais importante de toda a existência: a propagação da espécie humana – acima de todas as coisas, o seu ofício. Eu via nas mulheres a personificação da natureza, da Ísis, e no homem o seu sacerdote, o seu escravo, e a via, a mulher, cruel para com ele, como a natureza, que afasta de si o que já a serviu se já não pode fazê-lo mais, ao passo que para ele os maus tratos dela advindos, mesmo a morte perpetrada pela mulher converte-se em suprema delícia<sup>127</sup>.

E a partir de discursos e descrições semelhantes a esta é que o herói masoquista vai inflamando a imaginação de sua parceira, nesse

---

<sup>125</sup> Infelizmente, trata-se do único texto de Sacher-Masoch traduzido para o português.

<sup>126</sup> SACHER-MASOCH, Leopold von. *A Vênus das peles*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo, Hedra, 2008, p. 62.

<sup>127</sup> Id. *Ibid.*

caso, Wanda von Dunajew, até o ponto em que consegue convencê-la a fazer parte de seu rito sexual. Somente então a relação amorosa entre ambos passa da fase conjectural à fase prática.

Mesmo quando pretensamente tenta afastar-se do cenário rural do leste europeu, Masoch segue imprimindo suas preferências sexuais em suas narrativas. Exemplo disso são os *Contos Judeus*, em que se pode ler o seguinte trecho, retirado do conto “A bênção da lua nova”, de origem turca:

Um dia Zamira o invocou e anunciou que dali por diante ele deveria ser um de seus escravos pessoais. Ele fixou com o olhar a amável criatura que descansava luxuriosamente sob as almofadas de seda. Ela era realmente bela de se olhar. Sua longa capa persa, cravejada de prata e forrada com arminho, revelava os graciosos contornos de sua figura, e seu infeliz servo sentiu todo seu corpo estremeecer como se vítima de um choque elétrico, enquanto escutava os comandos dela em respeitoso silêncio.

Deixando seus olhos negros e penetrantes presos nele por um instante, Zamira ordenou que lhe calçasse os chinelos, e então demandou que lhe trouxesse café.

Naome obedeceu, mas em sua tremedeira ele tropeçou no tapete e virou o precioso moca.

“Estúpido!” vociferou Zamira, em um acesso de fúria. “Eu terei de ensinar-lhe uma lição!”

Ela ergueu-se, agarrou o chicote que estava sempre à mão para tais emergências e, não obstante ter Naome se ajoelhado diante dela, e cruzado os braços em sinal de submissão, deixou que o chicote assobiasse no ar, indo fazer vários cortes nas costas dele; então, arremessando o objeto de tortura sobre os ombros, ordenou ao acusado que deixasse a sala.

Quando ele saiu, ela se jogou no divã, mordeu as unhas no calor selvagem da raiva e, finalmente, cedendo ao sentimento de vergonha que a

sobrepujava, reprovou-se amargamente e explodiu numa torrente de lágrimas<sup>128</sup>.

Atentemos para o final do primeiro parágrafo: Naome, que é o homem supliciado, sente-se como que eletrificado ao ver sua mestra, Zamira, vestida com uma capa de arminho. É por causa da visão da pele de animal que Naome sente-se chocado, eletrificado e, como se pode imaginar, excitado. A relação entre a mulher despótica e os casacos de peles acompanhou a literatura de Masoch desde o princípio. Quando questionado por Wanda, em *A Vênus das peles*, a respeito de sua paixão por essa peça de indumentária, Severin nos fornece a seguinte resposta:

– Nasceu comigo. Esta paixão, eu a tenho desde criança. Digamos que uma peliça exerce sobre minha natureza nervosa notável atração, e o faz por leis gerais e naturais. É um estímulo físico, tão peculiar, que provoca uma ardência. Se lhe acomete, dela ninguém há de se esquivar completamente. Não faz muito tempo, uma certa ciência descobriu uma relação entre eletricidade e calor. Seja ela qual for, seus efeitos encontram-se bem aparentados no organismo humano. A zona tórrida origina pessoas mais apaixonadas, como numa atmosfera quente de alta estimulação. Exatamente como na eletricidade. Daí também a influência da feitiçaria benéfica exercida pela presença dos gatos sobre pessoas espiritualmente sensíveis, e daí essas criaturas graciosas do mundo animal, de movimentos saracoteantes, coruscantes, verdadeiras baterias elétricas, terem sido eleitas as preferidas de um Maomé, de um cardeal Richelieu, de um Crebillon, de um Rousseau, e de um Wieland<sup>129</sup>.

A diferença entre os dois textos é de oitos anos, sendo que a *A Vênus* foi escrita em 1870, ao passo que datam os *Contos judeus* de 1878. É como se, tendo teorizado sobre um conceito em um de seus livros, o autor o

---

<sup>128</sup> SACHER-MASOCH, Leopold. von. *Jewish tales*. Trad. Harriet Lieber Cohen. Chicago, A. C. McClurg and Company, 1984, p. 26. A tradução para o português é minha.

<sup>129</sup> SACHER-MASOCH, Leopold. von. *A Vênus das peles*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo, Hedra, 2008, p. 61.

colocasse em prática em outro, posterior. O casaco de peles, muito mais do que um simples fetiche destinado a transferir o desejo do órgão sexual feminino, canalizando-o para si, torna-se, em última instância, o elemento através do qual se descobre e se penetra no mundo da sexualidade. Pertence à lógica do rito, mais especificamente dos ritos de passagem, simbolicamente abundantes na obra de Masoch. É dessa forma que Severin narra sua primeira experiência masoquista, em *A Vênus*:

Certo dia meus pais foram à cidade. Minha tia aproveitou a ausência para fazer valer o juízo que dela se fazia... Justamente contra mim. De repente me apareceu em uma *kazabaika* forrada de peles, seguida da cozinheira, e da felinazinha, a moça a quem eu esnobara. Sem perguntar muita coisa, me agarraram e me ataram, mãos e pés, apesar de minha virulenta resistência, e minha tia, com um riso perverso, amarrou-me pelos braços acima da cabeça e se pôs a me açoitar com uma vara. E o fez com tanta competência que fez jorrar-me o sangue, e eu, por fim, não obstante minha vontade heróica, gritava e chorava, implorando por piedade. Ela deixou que me desatassem, mas tive de me ajoelhar, em agradecimento à punição, beijando-lhe as mãos.

Agora veja a senhora o que não é o tolo ultrasensual... Sob a vara da bela e opulenta mulher, que me aparece em seu casaco de peles feito monarca tomada pela ira, despertam pela primeira vez os meus sentidos para o sexo feminino. E desde então minha tia se me pareceu a mulher mais atraente sob o sol<sup>130</sup>.

Além do relato da descoberta da sexualidade a partir da visão das peles, há aqui outro movimento, inserido pela primeira vez na narrativa da *Vênus*, e que nos informa sobre algo importante do universo de Masoch, que é a presença de três mulheres: a cozinheira, aquela a quem ele se dirige como “felinazinha” (novamente, a metáfora do gato), que é uma criada de sua mãe, e a tia, a qual, evidentemente, por seu status de nobreza – ela é descrita no livro como a “Condessa de Sobol” – é a dominadora cruel.

---

<sup>130</sup> Idem, pp. 57-58.

Em 1861, J. J. Bachofen publicou seu estudo sobre o matriarcado, sob o título de *Das Mutterrecht*. Ali, o jurista e etnólogo propõe que a Europa da Antiguidade não possuía, em seus cultos, deuses masculinos, apenas uma única deusa soberana, e suas sacerdotisas. A mulher era, portanto, o sexo dominante, e o homem era a ela submisso. A deusa tinha amantes, mas julgava-se que apenas por diversão, uma vez que o conceito de paternidade ainda não estava desenvolvido, atribuindo-se à concepção a ingestão de algum tipo de cereal ou, por acidente, de uma mosca ou outro tipo de inseto<sup>131</sup>. Isso está de acordo com o mito de criação Pelasgo, o qual postula que, no princípio (ou Caos), a deusa Eurínome ergueu-se nua e, como não encontrasse nenhum lugar em que pudesse apoiar os pés, dividiu o céu e o mar, sendo, então, envolvida por um vento estranho, que logo revelou ser a serpente Ofíon que, excitando-se com a dança ritual da deusa, enrolou-se nela com o intuito de copular. Desde então, o Vento Norte, também chamado Bóreas, fertiliza. Homero descreve essa crença no canto XX da *Iliáda*, nos versos 220 a 227; já Plínio, na *Naturalis historia*, dirá que “É por isso que as éguas voltam-se para este vento e ficam prenhes sem contar com a ajuda do garanhão”. Em seguida Eurínome, assumindo a forma de uma pomba, pôs o ovo que, chocado por ela e por Ofíon, teria dado origem à Terra. A herança deixada por Eurínome, que acaba entrando em conflito com a serpente, era matrilinear; contudo, já os sumérios a tinham batizado de Iahu, posteriormente transmutando esse nome em Jeová, quando então a deusa tornou-se deus. Posteriormente, quando o deus babilônico Marduk inaugura o festival da primavera, é uma pomba que ele rasga em dois pedaços, ato que faz com que se inicie simbolicamente a nova forma de organização social, baseada no controle patriarcal. Essa primeira fase do matriarcado, Bachofen distingue-a como heterista, afrodisíaca, fase selvagem e telúrica, cuja representação deífica, acreditava ele, fosse uma espécie de proto-Afrodite. Já o segundo período da dominação patriarcal foi dedicado a uma figura de deusa que mais facilmente identifica-se com Deméter. Essa fase teria sido uma espécie de reinado de amazonas, em que se estabeleceu uma sociedade propriamente dita – uma vez que, no período heterista, as comunidades eram nômades – totalmente controlada por uma rígida ordem patriarcal. Aqui se está sujeito a uma organização agrícola severa, e não mais ao caráter dionisíaco da primeira fase. A deusa Deméter era, de acordo com o mito Ático, a mãe dos trigais e, por consequência, responsável pelas

---

<sup>131</sup> Cf. BACHOFEN, Johann Jacob. *Myth, Religion, and Mother Right*. Trad. Ralph Manheim. Nova Iorque, Princeton University Press, 1992.

práticas agrícolas. Quando Hades sequestra sua filha Coré (Perséfone) ela se recusa a cultivar os campos, que secam. Zeus é obrigado a intervir, e um acordo em que se prevê que Coré deverá passar metade do ano com o marido, metade com a mãe. Dessa forma estabeleceu-se o período do plantio. Além de Coré, Deméter também teria sido mãe de Iaco, ambos filhos de Zeus; contudo, nunca contraiu matrimônio. Isso não deixa de ser um reflexo do tipo de organização social matriarcal proposto por Bachofen, que nos diz que, nessa fase agrícola e demetéica, já existiam um marido e um pai, mas ainda sob a dominação da mulher. Após a fase dionisíaca de transição, em que as primeiras práticas orgíacas retornam, mas já masculinizadas, o matriarcado rui e ergue-se o patriarcado apolíneo.

De acordo com Deleuze, Masoch “leu o seu contemporâneo Bachofen<sup>132</sup>” e possivelmente teria se inspirado em seu citado estudo sobre o matriarcado para compor peças como *A Vênus das peles*. Não importa se três mulheres diferentes, ou uma mulher que passa por três etapas de desenvolvimento dentro da relação masoquista, fato é que as mulheres de Masoch estão sempre relacionadas, de uma forma ou de outra, às etapas matriarcais propostas por Bachofen. *A Vênus* principia com um amigo de Severin (já envelhecido) descrevendo-lhe um sonho que tivera com uma Vênus de mármore. Wanda, num primeiro momento, é inocente, não se interessa pelas práticas que inflamam seu amigo (fase heterista), mas a partir das histórias e pontos de vista por este expostos, acaba por interessar-se e tornar-se a ama rígida (fase demetéica), a quem Severin entrega-se contratualmente como escravo. Ao fim a narrativa tem sua apoteose quando, em viagem pela Itália, os amantes conhecem aquele que será o terceiro elemento deste complicado triângulo, a quem Masoch batiza de “o grego”. Seu masoquismo será, digamos, “curado” quando Wanda ordenar ao grego que o açoite, enquanto ela a tudo assiste; em seguida, ambos fogem juntos, abandonando Severin em sua amargura. Está terminada a narrativa de Severin, voltamos à cena inicial da conversa entre ele e seu amigo, e nosso herói diz-se curado. Ele tornou-se sádico, agora chicoteia e trata rudemente suas criadas. A cena do açoitamento final é descrita belamente por Severin:

A sensação de, como adorador de Wanda, ser maltratado por um rival de melhor sorte é

---

<sup>132</sup> DELEUZE, G. Op. cit. p. 54.

indescritível – eu definhava de vergonha e desespero.

E de tudo isso o mais vergonhoso era que eu, em tal lamentável situação, sob o chicote de *Apolo* e sob o riso cruel de minha Vênus, começava a experimentar uma espécie de prazer fantástico e ultra-sensual, com *Apolo* a alijar da situação toda a poesia, e, chibatada após chibatada, na impotência da minha ira, eu só conseguia cerrar os dentes, em mim desvanecendo o voluptuoso desvario, a mulher e o amor<sup>133</sup>.

Nesse momento, o grego já se tornou “Apolo”. Isto significa que a fase do matriarcado, do domínio da deusa, da mãe e da amante acabou, e que é justamente nesse momento que o masoquismo enquanto prática e conduta sexual está terminado.

A rigor, não podemos pensar a manifestação de uma estética literária BDSM no Brasil antes de Glauco Mattoso e Wilma Azevedo. Quanto a esta, pode-se afirmar que sua contribuição para o debate acerca do sadomasoquismo em nosso país se dá desde sua literatura até o trabalho de base que operou, durante mais de quinze anos, pesquisando sobre o tema e coletando relatos de outros praticantes, simpatizantes e curiosos que lhe enviavam cartas que ela publicava em sua coluna na revista *Ele & Ela*. De acordo com a autora, foram mais de quinze mil cartas recebidas num período de cerca de dezesseis anos. O grosso desses depoimentos inspirou-lhe a compor dois livros de contos: *A Vênus de cetim: o S&M no Brasil* (1986) e *Tormentos deliciosos* (s/d) que, complementados por seu estudo *S. em M. edo* (1998), interpretam o sadomasoquismo do ponto de vista erótico – isto é, muito mais próximo ao tipo de masoquismo descrito por Sacher-Masoch –, afastando-o da clínica e, especialmente, do sadismo de Sade. Em *A Vênus de cetim*, Azevedo afirma que o falecido cartunista Henfil foi o primeiro “homem público”, no Brasil, a assumir-se masoquista, o que fez com que muitas pessoas se livrassem do peso acarretado pelo recalque desse tipo de tendência. Evidentemente que tal posicionamento só foi possível no período pós-abertura e, ainda assim, não deixou de ser encarado de forma negativa pela grande maioria da sociedade brasileira. O grande apelo da literatura de Azevedo é que as pessoas que apresentam comportamentos ou se entregam a práticas consideradas desviantes no contexto de sua sexualidade – as chamadas “parafilias” – não devem ser

---

<sup>133</sup> SACHER-MASOCH, Op. cit. p. 155. Grifo meu.

encaradas como criminosos, apenas que a sua relação com a sexualidade não se enquadra em um padrão definido pela maioria. Como pesquisadora e praticante do “sodomasoquismo erótico”, Wilma Azevedo reuniu em um estudo suas descobertas a respeito das práticas sadomasoquistas não apenas no Brasil, mas ao redor do mundo, e publicou esse estudo sob o título de *S. em M. edo*. Ali a autora propõe aos seus leitores uma espécie de reinterpretação do universo BDSM, deslocando a discussão para o campo da experiência objetiva – tanto sua quanto de outros adeptos –, ao invés de tratar o tema a partir do campo psicanalítico<sup>134</sup>. Já no preâmbulo do livro, ela nos dá indícios desse novo movimento discursivo em torno do masoquismo:

Com a explosão do sadomasoquismo erótico na década de 90, o trabalho de base que implantei nestes 15 anos, escrevendo mais de 200 contos eróticos, artigos, reportagens gerais, a publicação de dois livros sobre o tema e o aumento de pedidos de leitores querendo saber mais sobre esse assunto, há a necessidade de se rever velhos conceitos e antiquados julgamentos. Desde que o alemão Richard von Krafft-Ebing resolveu chamar certas tendências sexuais com o prenome de Sade e Masoch, as coisas começaram a se confundir.  
[...]

---

<sup>134</sup> Que, contudo, está presente, mas de forma tênue, como aporte teórico de algumas das práticas descritas. Azevedo, contudo, busca ainda em Freud a fundamentação de alguns aspectos inerentes ao sadomasoquismo, o que é uma espécie de desatualização da parte dela, uma vez que, à época em que escreveu seu livro, muitos outros escritores já haviam discorrido sobre o tema, como Deleuze, Foucault ou o próprio Bataille. De todo modo, há que se levar em consideração o atraso nas traduções de textos de autores europeus para o português; o próprio *Sacher-Masoch: o frio e o cruel* de Deleuze só veio a ser traduzido e publicado no Brasil em 1983, pela editora Taurus, numa edição que reunia, além do estudo crítico do filósofo francês, o texto de *A Vênus das peles* de Masoch, tendo recentemente, em 2008, ganhado uma reedição pela editora Jorge Zahar, dessa vez sem o texto de Sacher-Masoch. Este, pelo seu lado, conta com uma parcela ínfima de sua obra traduzida e publicada no Brasil. À parte uma reedição de *A Vênus das peles* igualmente lançada pela editora Hedra em 2008 – é sintomática a publicação desses dois textos simultaneamente –, não se tem notícia de nenhum outro texto do autor austríaco que tenha sido vertido para o português.

De experiência em experiência, descobri as causas de muitas confusões quando se fala em sadomasoquismo. Essa palavra trouxe muita controvérsia aos não adeptos e aos praticantes.

[...]

Pioneiros da psiquiatria haviam denominado as tendências sexuais que fugiam à prática da maioria como atos “anormais”, “perversos”, “depravados”, “desnaturados”. Qualquer variação era “tara”, “desequilíbrio mental”, “maluquice”.

[...]

Lendo antigas narrativas da história, deparamos com cenas de intenso SME (Sado masoquismo-Erótico) [...]. Somente no século XIX passou a ser caracterizado [o SME] como “perversão sexual”.

[...]

Com a baixa do falso moralismo imposto pelo afrouxamento da censura e o relaxamento dos padrões sociais mais rígidos, (final da década de 70), vieram a público revistas explícitas sobre assuntos diversos, que são verdadeiros estudos de sexologia. Tornaram-se uma constante os relatos mostrando formas exóticas, mas nada de tão desprezível e temeroso. Em 80, quando outros jornalistas consideravam o SME “pornografia barata”, sem grande interesse, percebi que estava na hora de alguém defendê-lo. Por experiência própria, sabia que não causava nenhum horror. Quem os pratica com equilíbrio, **respeita a fantasia e o limite do outro** e não prejudica ninguém, apenas realiza suas fantasias tornando-se feliz<sup>135</sup>.

O termo “equilíbrio”, utilizado por Azevedo, merece ser destacado. O sadomasoquismo enquanto prática sexual caracteriza-se por uma ideia de contrato, chegando muitas vezes a haver contrato de fato entre um dominador e um submisso, como no caso da *Vênus das peles*. Muitas vezes, a instância contratual é simbólica: os grupos sadomasoquistas geralmente alugam uma casa ou um espaço fechado para a realização daquilo que, no universo BDSM, denomina-se *play*, evento em que um grupo de praticantes de uma cidade ou região se reúne para realizar algumas das práticas de sua preferência, como

---

<sup>135</sup> AZEVEDO, Op. cit. pp. 13-14. O grifo é da autora.

*bondage e spanking*. Antes do evento começar, contudo, os participantes discutem e por fim escolhem uma *safeword*, uma palavra que, se dita por alguém em algum momento do evento, suspenderá a atividade que se está realizando imediatamente, seja por desconforto dos envolvidos ou dos espectadores. Em casos em que a pessoa esteja amordaçada, há a utilização de sinais e movimentos corporais que indicam que algo está errado com a “cena”. A utilização deste termo, especificamente, não é gratuita: o verbo *to play*, em inglês, está associado tanto a atuar, quanto a brincar, jogar e tocar (um instrumento musical). Ou seja, ao mesmo tempo em que aqui a sexualidade assume o caráter de jogo, de encenação, o uso do termo serve igualmente para demonstrar que tudo está sendo realizado com o consentimento de ambas as partes, que naquele tipo de prática não há crime, não há violação. Há uma negociação anterior à cena, em que os envolvidos discutem e decidem o que poderá e o que não poderá ser realizado durante o ato. Tudo isso com o intuito de desassociar o BDSM de práticas sexuais realmente criminosas, como o estupro ou a tortura. Há também uma espécie de expansão da sexualidade, que parte da fetichização e posterior ritualização de diversas partes do corpo e de objetos pertencentes ao universo do BDSM, como cordas, chicotes, algemas, velas etc. O foco para os genitais é desviado para a própria cena, para todo o corpo do outro, e mesmo em relacionamentos BDSM privados há momentos em que o ato sexual sequer se faz necessário para se atingir o orgasmo. Não se trata, contudo, de uma infantilização da sexualidade, como quereria Freud, em que o indivíduo vê sexualidade em todo o corpo, ou mesmo queira ser tratado como uma criança para reviver o primeiro estágio da infância; trata-se, isto sim, de uma expansão da sexualidade, em que os elementos do fetichismo e do ritual se prestam a uma nova descoberta das possibilidades de prazer sexual por parte dos indivíduos.

Até o início dos anos 1990, essas comunidades BDSM eram escassas, contando com poucos integrantes, e as *plays* eram eventos raros. Com o advento da internet e, principalmente, das salas de bate-papo a partir dos anos 2000, o número de grupos cresceu ao ponto de que hoje dificilmente haja uma grande cidade brasileira que não conte com um ou mais grupos organizados de praticantes. O lado ruim disso foi que, com a maior utilização da internet, muitas pessoas acabavam buscando salas de bate-papo cujo tema era o sadomasoquismo à procura de sexo fácil, o que não reflete, absolutamente, o caráter dos grupos. Não se trata de sociedades como o *club Dumas* do livro de Arturo Pérez-Reverte, ou daquele grupo de milionários a cuja mansão Nachtigall conduz Fridolin em *Breve romance de sonho*, de Schnitzler; nos grupos

de BDSM o ato sexual e a orgia são elementos que quase nunca estão presentes. Há igualmente muita teatralização nas *plays*, uso de velas, capas e máscaras, em suma, há ali a ritualização de uma prática erótica, completamente afastada da violência natural inerente à orgia.

A formação de grupos BDSM remonta aos anos 70 do século XX. Surgem na Inglaterra, no seio do movimento *punk*, não apenas como forma de contestação dos padrões e dos valores sociais, mas igualmente como forma de legitimação de um discurso que apontava para a abertura da sexualidade, e que vem reverberar na contemporânea “marcha das vadias”, com seu *slogan* “meu corpo, minhas regras”. Algemas, correntes, pregos, jaquetas e calças de couro, *piercings* e pulseiras cheias de tachas de metal foram alguns dos elementos incorporados pela estética *punk* que notadamente influenciaram-se na subcultura do sadomasoquismo<sup>136</sup>.

Desse modo, embora tenhamos ao longo da história da literatura brasileira autores e textos que tangenciam a fronteira do tema, é somente a partir de Glauco Mattoso e Wilma Azevedo que podemos pensar em uma “estética” sadomasoquista, dada em suas obras a partir do enfoque na relação dicotômica vida/obra<sup>137</sup> em que os autores, mais do que simplesmente relatar fatos no estilo autobiográfico mais comercial, utilizam-se de convenções literárias canônicas como o soneto ou mesmo de uma coluna publicada em uma revista de cultura de massa de enorme veiculação para criar ali ambientes de leitura e discussão possíveis para o sadomasoquismo. É nesse sentido que a afirmação “tudo registrado como um manifesto”, no texto de Pietroforte, reivindica o mesmo campo de discussão.

---

<sup>136</sup> E não somente os *punks*. A relação entre o sadomasoquismo e o sub-gênero musical *heavy metal* é antiga e remonta às origens do estilo, entre o fim dos anos 1970 e o início dos anos 1980. Uma das pioneiras do *heavy metal*, a banda britânica Judas Priest apresenta músicas como “Hell bent for leather” ou “Evil fantasies” em seu repertório; Rob Halford, na música “Fetish”, dá conta de um ritual de sadomasoquismo; a banda sueca Dark Funeral compôs “My latex queen” e “Godess of sodomy”; no Brasil, há bandas que tratam exclusivamente do sadomasoquismo, como a mineira Sextrash. A lista é longa, mas esses exemplos servem apenas para ratificar que a relação entre *heavy metal* e sadomasoquismo é longa.

<sup>137</sup> A literatura de Glauco Mattoso apresenta um tom autobiográfico, baseado nos abusos que o poeta sofria durante a infância na escola, por parte de seus colegas; no caso de Azevedo, muito do que por ela é narrado em seus contos baseia-se em experiências BDSM da própria autora, como ela mesma nos informa em *S. M. sem medo*.

Voltemos, portanto, a *Amsterdã SM*. A redação do manifesto está iniciada, e nós a batizamos “manifesto sadomasoquista”. Cláudio comprou a revista pornográfica, e a traz no bolso do casaco, junto ao maço de cigarros. Dela, duas fotos encravam-se em seu pensamento: a primeira do rosto da modelo, “batido no final de tudo, os olhos quase fechados [que] acompanham a forma redonda da ball-gag no retrato oval<sup>138</sup>”. Já a outra “era dos pés. Amarrados firmes pelos tornozelos [...] os hálux presos nas algemas de argolas pequenas e dentadas<sup>139</sup>”. São duas imagens opostas, uma aponta para baixo – os pés – a outra para cima – o rosto – e o meio está preenchido pelo mundo habitado por Cláudio. Súbito, porém, elas dissolvem-se na fumaça do cigarro, cuja brasa foi estranhamente transformada em “centro da Terra<sup>140</sup>”. Há o consequente mergulho na multidão, pretensamente revestido pela mesma metodologia do personagem de Edgar Allan Poe. Ele resolve seguir o primeiro homem que surge, nesse caso um árabe que “na mão esquerda segura o colar de contas verdes [...] na direita traz o charuto de haxixe enorme<sup>141</sup>”. O árabe, que evita tudo e todos, vai se afastando da multidão e seguindo caminhos escuros, que nos conduzem ao primeiro beco sem saída da narrativa, assim descrito pelo narrador: “caso se penetre ainda mais nas entrelinhas, a multidão diminui, o barulho dos vendedores some, ouve-se o som dos próprios passos. Lá, percebi que o árabe cantava, se vinha cantando, não sei<sup>142</sup>”.

“Casos se penetre ainda mais nas entrelinhas” sugere uma cisão – como a do manifesto – logo no princípio do romance, ao mesmo tempo em que dá conta do caráter precário da narrativa. Embora a leitura mais saliente seja aquela que entende as entrelinhas como o mergulho cada vez mais profundo na multidão, que a faz desaparecer, suspender-se momentaneamente para dar início à cena do encontro com o árabe e a subsequente compra de drogas, há a interpretação subterrânea das entrelinhas como uma performance metalinguística, em que o romance fala de si mesmo, para trazer novamente à superfície, por poucos instantes, um outro itinerário, em que o erotismo inicial – heterista, de acordo com Bachofen – é apenas uma vitrine para algo mais sombrio que se desenvolve secretamente no interior do texto. A rigor, uma vitrine serve para demonstrar, não o todo, mas a parte; serve para instilar

---

<sup>138</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 14.

<sup>139</sup> Id. Ibid.

<sup>140</sup> Idem, p. 15.

<sup>141</sup> Id. Ibid.

<sup>142</sup> Id. Ibid.

em quem passa o desejo do desejo, mostra ao mesmo tempo em que esconde, fazendo-se necessário adentrar o estabelecimento e deixar para trás o recorte que se via de fora. Qualquer um que já tenha ido a Amsterdã sabe que a *Red light* é o distrito da cidade em que as prostitutas ficam expostas em vitrines, ao lado de tabelas de preços que elencam cada prática sexual oferecida por esta ou aquela casa de prostituição. A respeito disso nos informa o próprio Cláudio: “Golden shower, spanking, tickling and tied, bondage acima da vitrine e da tabela. Perdido entre os preços cobrados, comecei a ouvir barulhos e rumores<sup>143</sup>”. Voltando à cena anterior, é como se, ao abandonar a multidão e continuar perseguindo o árabe, a vitrine tivesse sido transposta, e junto à perambulação que conduz ao lugar que é ao mesmo tempo a abertura e o fechamento tanto do uso de drogas como da prostituição em Amsterdã, a *Red light*, a inserção das práticas BDSM começasse a, paulatinamente, tomar corpo na narrativa. O prosseguimento se dá dessa forma:

A música composta por variações do tema, o tema que se repete sempre, nunca do mesmo modo. Às vezes, imperceptível, outras, desfigurado.

Um em cada calçada, no final da rua alguém veio em nossa direção.

Vinha marchando no ritmo do canto, diminuía o passo ao encontro da voz.

Eu também parei.

O desconhecido vendeu alguma coisa ao árabe, ele se virou – acenava – atravessou a rua com o cigarro pendurado na boca, a mão que fez o negócio metida no bolso da calça.

Diante de mim, estendeu a mão e o comprimido:

- Expulsai os castos do Islã, eles corrompem o povo.

Enquanto eu levava o presente à boca e engolia a pastilha, ele se foi.

---

<sup>143</sup> Idem, p. 16. Adverte-se aos curiosos que por *Golden Shower* entende-se a prática sexual que envolve urinar no parceiro(a); por *spanking* a prática em que o homem ou mulher é colocado geralmente no colo do parceiro, com as nádegas voltadas para cima, como uma criança, e a seguir surrada com as mãos livres ou com uma palmatória, chicote etc; *tickling and tied* dá conta de uma prática em que, amarrados os pés do homem ou da mulher, o parceiro (a) faz neles cócegas com os dedos, uma pena ou outro tipo de instrumento; quanto ao *bondage*, já discorremos sobre anteriormente.

Sozinho, vi que atravessava tranquilamente a rua. No mesmo lugar da compra havia uma escada, pouco abaixo da calçada a escada dava para a vitrine coberta por cortinas vermelhas. A luz vinha de dentro e indicava movimento na casa<sup>144</sup>.

Em matéria de sexo, a religião islâmica se divide em duas visões diferentes, a “beduína” e a “beldia”, que se caracterizam do seguinte modo: a primeira por uma ligação maior ao eterno feminino, que resulta num sentido agudo de fidelidade; a segunda, por um sensualismo mais enfático, por um refinamento e uma sofisticação do modo de vida. No primeiro caso, há uma orientação em direção ao outro, e uma busca de anulação; no outro, empreende-se uma busca erótica de si mesmo, que se pretende realizar a partir de uma multiplicidade de experiências variadas. Isso cria uma dicotomia que está na base do amor islâmico, em que de um lado encontra-se a introversão casta e, de outro, a extroversão licenciosa, orgiaca. De tal modo que, não por acaso, essas duas facetas do amor logo se polarizaram coletivamente, como amor beduíno, no primeiro caso, e amor citadino, no segundo. Para o amor beduíno, a fidelidade é fator essencial, e a castidade é respeitada de forma severa, uma vez que a união carnal ali é vista como o maior antagonista da pureza do amor ideal. Assim, todo ato dessa natureza resulta em um sentimento de sofrimento moral, que o crente deve contemplar. Desse modo, a mulher beduína se torna uma referência espiritual que encarna o ideal da beleza, da felicidade e, em último nível, do absoluto. E amá-la é ligar-se a esse ideal. O amor citadino, por sua vez, dista muito desse ideal, sendo marcado pela fugacidade dos encontros, bem como pela sua frivolidade. É a partir de e somente através da união carnal que ele é consumado; como o que conta é a carne, a mulher mais desejada já não pode ser a mais casta, mas sim aquela que busca o orgasmo mais prolongado. É possível afirmar, portanto, que a harmonia entre o carnal e o espiritual é algo difícil de lidar na doutrina islâmica, e que essa dificuldade acaba por criar uma tensão que explode como força criadora<sup>145</sup>. Não obstante, para que o amor citadino, para que todo o conceito de vida citadina árabe fosse criado, o conceito de amor beduíno

---

<sup>144</sup> Id. Ibid.

<sup>145</sup> Para maiores informações sobre a relação entre erotismo e Islã no mundo árabe, Cf. BOUHDIBA, Abdelwahab. *A sexualidade no Islã*. Trad. Alexandre de Oliveira Torres Carrasco. São Paulo, Globo, 2006. Esse livro realiza um estudo interessante entre a poesia erótica no mundo árabe e sua ligação com a religião islâmica.

teve que, por sua vez, ser não superado, mas suspenso, esquecido, uma vez que toda a organização social dependia de interpretações do Alcorão que dessem conta da exogamia. De modo que a declaração do árabe aponta para uma inserção do religioso no social: ao mesmo tempo em que ele afirma que se devem expulsar “os castos do Islã”, o Islã como prática religiosa não deve ser banido em sua totalidade, uma vez que sua contraparte cidadina está refletida em Cláudio; ele será o explorador exógamo de Amsterdã a partir desse encontro, como se poderá verificar no prosseguimento da narrativa.

Há ainda outra forma de se encarar o “penetrar ainda mais nas entrelinhas” proposto pelo texto. Se pensarmos, com Barthes, que toda a escrita forma um corpo, pode-se sugerir que um texto que nos convida a penetrar ainda mais em suas entrelinhas é um texto que quer se despir diante de nós, ele quer que vejamos para além de suas vestimentas, numa relação erótica em que elementos como a expectativa e o suspense comandam o jogo. De acordo com Barthes, o valor das obras de arte na modernidade proviria de sua duplicidade. Ao falar da escrita de Sade – aqui entendida como uma das pioneiras dessa escrita moderna – ele afirma que:

[...] o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato; neologismos pomposos e derrisórios são criados; mensagens pornográficas vêm moldar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática. Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, *essa redistribuição se faz sempre por corte*. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem*, móvel, vazia, (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de

uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza<sup>146</sup>.

Qual seja, que o erotismo não se situa nem dentro nem fora da cultura e, se assim entendermos as relações sadomasoquistas, elas encontram-se, por um lado, buscando um tipo de transgressão direcionada ao rompimento das formas convencionais de se encarar o sexo e de se buscar o prazer sexual, porém invariavelmente reguladas pela instituição, pela instância do contrato. Assim como, de acordo com Barthes, o texto opera a partir de cortes efetuados na sintaxe vernácula, de estratégias que buscam evidenciar e ao mesmo tempo desconstruir os paradoxos do código – vide *Zazie no metrô*, de Queneau – numa relação sadomasoquista os paradoxos sociais são igualmente colocados em xeque, e a lei é encarada ora com humor, ora com ironia. O masoquista prevê na lei que o proíbe de realizar seu desejo uma punição, portanto essa mesma lei o obriga a realizar seu desejo; já o sádico vê na lei a manifestação de uma natureza segunda, que tudo faz para cerceá-lo do contato com a sua soberania verdadeira. É por esse motivo que o pensamento de Sade nos informa, ironicamente, que só a lei torna possível o tirano, que na anarquia ele jamais poderia ascender<sup>147</sup>. Então, seguindo com Barthes, “a cultura retoma, portanto, como margem: sob não importa qual forma<sup>148</sup>”. Mas ao que parece a forma importa sim, pois logo a seguir ele retifica: “sobretudo, evidentemente, (é aí que a margem será mais nítida) sob a forma de uma materialidade pura: a língua, seu léxico, sua métrica, sua prosódia<sup>149</sup>”. Dando prosseguimento ao seu argumentos sobre o texto na modernidade como máquina desconstrutivista que traz à tona a margem, ele exemplifica, a partir da novela *Lois* de Philippe Sollers, que:

[...] tudo é atacado, desconstruído: os edifícios ideológicos, as solidariedades intelectuais, a separação dos idiomas e mesmo a armadura sagrada da sintaxe (sujeito/predicado); o texto já não tem a frase por modelo; é amiúde um potente jato de palavras, uma fita de infralíngua<sup>150</sup>.

<sup>146</sup> BARTHES, Op. cit. pp. 11-12. Grifos do autor.

<sup>147</sup> DELEUZE, Op. cit. pp. 87, 89.

<sup>148</sup> BARTHES, Op. cit. p. 12.

<sup>149</sup> Idem, p. 13.

<sup>150</sup> Id. Ibid.

É igualmente através de um rompimento com as formas tradicionais de escrita que *Amsterdã SM* se move. E, embora no texto de Barthes haja um “no entanto” em que essa desconstrução da escrita de Sollers se choque com uma “outra margem” povoada por decassílabos e neologismos verossímeis, é através do equilíbrio que o rompimento se dá; ele parte de um centro que é justamente o choque entre a tensão arregimentada por dois polos, o dionisíaco e o apolíneo, o beduíno e o beldia, o corpo e a alma. É ainda de Barthes que nos surge o seguinte questionamento:

O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre*? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento<sup>151</sup>.

Isso ecoa o conceito freudiano do *fort-da*, isto é, da criança que joga o carretel que se esconde para depois puxá-lo e vê-lo ressurgir. O vestuário que se entreabre serve bem para simbolizar a fenda, o não nu nem vestido, essa zona indefinida que só promete, nada entrega.

Se a presença de Anete na narrativa nos dá mostra da “encenação de um aparecimento-desaparecimento”, de um jogo de *fort-da* enterrado nas instâncias suburbanas do texto, o trecho das entrelinhas apresenta a leitura metalinguística de forma pontual, mas que ao mesmo tempo aponta para a totalidade desse mesmo texto. *Amsterdã SM* não é um romance autobiográfico de acordo com a definição engessada que esse termo possa ter adquirido ao longo do século XX (“eu nasci no dia tal do ano tal; cresci em tal e tal lugar; hoje, espero pela morte em tal lugar” etc), que postula certo rigor de verdade jornalístico a esse tipo de narrativa. Ainda assim, se lido em conjunto com o restante da já extensa produção de seu autor – que estreou na literatura há relativamente pouco tempo –, dá mostras de que o elemento biográfico está presente e de forma acentuada, seja através das explorações do sadomasoquismo

---

<sup>151</sup> Idem, p. 16.

erótico, da podolatria, do uso de narcóticos e de uma constante tentativa de ritualizar as relações humanas.

Após o encontro com o árabe, Cláudio passa pelo *sex-shop* com a tabela de preços exposta na vitrine. No dia seguinte, o segundo em Amsterdã, ele visita o Stedelijk Museum que, em sua opinião, “está de acordo com Amsterdã, seu acervo de círculos e quadrados forma um mapa mental da cidade<sup>152</sup>”. Dentro do museu, deixando para trás uma exposição de fotografias que revela o cotidiano de um soropositivo, ele chega enfim a uma fotografia em que vê:

[...] dois homens sentados à mesa. Um deles loiro, cabelos cacheados, limpinho feito guitarristas da fase decadente do heavy-metal. Vestia camiseta azul com a boneca estampada, estilo ânime japonês. Delicado demais, olhava para as coisas como uma mulher olharia. O outro era deveras homem, cabeludo também, mas cabelos pretos, como a roupa toda de couro. Em cima da mesa havia uma galinha assada, ele brincava com a comida, sodomizava a galinha com o dedo médio<sup>153</sup>.

A priori, uma fotografia não tem vida; são as impressões daquele que olha que lhe conferirão uma história particular. É a partir do olhar que Cláudio pode conferir personalidade àquelas duas sombras no quadro, chegando a inferir que um deles olha “como uma mulher olharia”. De igual modo, se pensarmos de acordo com Didi-Huberman, que diz que o que vemos igualmente nos olha, a fotografia não deixa de refletir o interior de Cláudio: deixa-o confuso, aponta para o tipo de relação que está por vir, a relação com a dona de um *sex-shop*, Verônica. Trata-se aqui de uma operação, na narrativa, que dê conta de ancorar a saída de Cláudio do museu tanto à impressão que o quadro deixa nele – é um quadro que tematiza a masculinidade construída, no caso entre as figuras do dominador (o machão vestido de couro que sodomiza a galinha) e do dominado (o efeminado com camiseta estampada) – quanto ao encontro futuro com Verônica. O nome “Cláudio” não é uma escolha gratuita de Pietroforte para seu protagonista. Isso porque é possível afirmar que ele claudica entre duas posições distintas: ora deixa-se levar pela cidade que o domina, ora tenta dominar sexualmente

---

<sup>152</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 19.

<sup>153</sup> Idem, p. 20.

mulheres que cruzam seu caminho, o que nunca se dá de forma muito bem estabelecida, como se percebe ao longo da leitura do romance. Na verdade, a própria escritura claudica, circulando no constante movimento de revelar/esconder, no estilo fragmentado, na frequente disritmia entre títulos de capítulos e capítulos propriamente ditos. Em sua indecisão “entre o viadinho e o estuprador<sup>154</sup>”, Cláudio acaba saindo do museu para fumar. Depois disso, há a visita ao *coffee-shop* do “egípcio” e o consumo de drogas, e em seguida, deslizando como um fantasma, a entrada em uma lanchonete para comer. Ali Verônica é mostrada pela primeira vez, ainda que através das particularidades de uma retina narcotizada. Ela surge “morena, cabelos pretos e curtos, à altura da nuca, escura, exceto pelos olhos verdes e vivos<sup>155</sup>”. Ainda não é chegada a hora, contudo, de conhecê-la. Estamos no fim do segundo dia, Cláudio passa pela vitrine da loja que, a essa altura, descobriu ser o lugar onde Verônica mora, mas desvia-se dali e segue pela *Red light*. No terceiro dia – mais precisamente na terceira noite, como o título do capítulo nos informa – ele vai até a casa dela. Munido de um buquê de tulipas, é precisamente à meia-noite, a hora negra do *Walpurgis*, que ele vai ter à porta de sua nova musa. O que decorre é descrito em parte a seguir:

- São para mim? – perguntou escondida atrás dos olhos verdes – Não é todo dia que recebo um cavalheiro tão gentil.

Retribuí o sorriso.

Segurava o buquê entre os seios pontudos, os piercings dos mamilos brilhavam refletindo as luzes amareladas da rua. Me deu as costas, a bunda empinada na calcinha fina de couro preto, os saltos altos a empinar Verônica.

Ofereceu a cadeira, sentada de frente cruzou as pernas e me vigiava por trás das flores.

- Posso fumar?

- Claro que pode, em Amsterdã você fuma o que você quiser, não é assim?

Pensei em cigarros, dei com o pouco da Orangebud que sobrara do café da manhã. Depois de algumas tragadas, ofereci.

---

<sup>154</sup> Id. Ibid.

<sup>155</sup> Idem, pp. 21-22.

- Não acredito. Ou você errou de endereço ou é o maior pervertido que já entrou na minha casa. Aceito sim.

- Como é o seu nome?

- Meu nome é Verônica.

Ouvir Verônica, seu nome bonito...

- Agora o seu? – perguntou no meio da fumaça.

- Meu nome é Cláudio.

- Muito bem, o que Cláudio veio buscar na casa de Verônica?

- Titubeei diante da pergunta. Agora, consigo no meio da fumaça, não sabia o que responder.

- Não sei...

Verônica mostrou os dentes brancos, abria parte da boca.

- Quer dar mais uma olhada na tabela lá fora?

- Não, não é isso... Entrei porque tive vontade, só isso.

- Só isso?

- Não, não é só isso... – E agora? Conto tudo? Mas tudo o quê? Desde quando? Você se importa de conversar?

- Claro que não. Gostei de você, SM e gentil, como combina bem. Vou te mostrar o quanto sou educada: aceita beber conhaque?

Voltou com a taça redonda, bebeu devagar, passou adiante; enquanto eu bebia, Verônica apanhou meu casaco deixado por ali e se cobriu inteira. Descalçou as sandálias, permaneceu na poltrona feito monja, envolvida na lã.

- Posso mandar aqui?

- O que mais você traz, todas as drogas da cidade? Pode sim, aviso quando fizer alguma coisa que você não pode<sup>156</sup>.

Cláudio titubeeia, não consegue decidir o que quer e, ao fim, opta pela saída mais à mão, que é conversar. O uso de “consigo” como pronome pessoal do caso oblíquo ali vem justamente denotar e dar ênfase a essa indecisão do personagem; paralelamente, há um desajuste em seu uso, uma vez que, para a frase em questão, “comigo” seria o pronome mais adequado, mas cabe lembrar que consigo também é a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo “conseguir”, de

---

<sup>156</sup> Idem, pp. 24-25.

modo que o uso dual do termo ali denota tanto uma dificuldade em se chegar a um objetivo, quanto que essa dificuldade parte de dentro, das maquinações interiores de Cláudio, que ao longo de toda a narrativa parece fazer poucas escolhas, deixando a maioria destas para as pessoas que o cercam, especialmente a própria Verônica.

Desde esse momento, há um desvio de foco, Verônica assumirá o papel de protagonista, à revelia de Cláudio, que ainda tenta mas, gradualmente, perde o controle de sua própria história. Isso se dá, sobretudo, na instância do masoquismo. Quando Deleuze o lê, ele atenta para o fato de que nesse tipo de prática, muito distante do sadismo, é a vítima quem deve formar seu carrasco. O masoquista de Sacher-Masoch não aceitaria jamais que a mulher-carrasco fosse livre *naturalmente*, para fazer do supliciado o que bem entendesse. Ela é livre sim, mas tão livre quanto é possível ser após se assinar um contrato. O masoquista é um educador, ele molda o seu carrasco como o escultor molda a argila, e com Verônica não é diferente. Por mais que no campo físico seja Cláudio quem bata, quem daqui para frente vá supliciar Verônica e, por consequência, as outras mulheres a quem ela anteriormente supliciava, há um masoquismo simbólico pairando nas densas nuvens de fumaça com que se constroem os discursos de *Amsterdã SM*, e esse masoquismo simbólico é voltado de Cláudio para Verônica, funcionando assim como uma espécie de inversão de papéis dentro do masoquismo mesmo. O primeiro indício desse complicado comportamento já está bem explicitado no momento em que ela diz “aviso quando fizer alguma coisa que você não pode”. Desde o princípio, portanto, há em Verônica aquilo que Deleuze chamou “instinto educador”. Ela elege Cláudio para seu carrasco, ao afirmar que será “bela, boa e verdadeira”<sup>157</sup>, com ele. Ao mesmo tempo, em nenhum momento se deixa dominar verdadeiramente por ele em nenhuma instância de sua vida.

Em sua casa, há “três quartos: o da frente, o de trás e o de cima”<sup>158</sup>. No de trás, segundo ela, está o que ele veio buscar; o da frente é dela, e o de cima é a biblioteca. Três são os quartos, três são as mulheres para o masoquista, de acordo com Deleuze. *A Vênus das peles*, e para dizer a verdade o grosso da literatura de Sacher-Masoch, está marcada por esse terceiro elemento que se imiscui na relação entre o masoquista e a mulher-carrasco. Em *A história de O*, a relação entre os amantes também constitui uma espécie de triângulo, que vai de René e O para O e Sir Stephen. Para Bachofen, o matriarcado está dividido em

---

<sup>157</sup> Idem, p. 29.

<sup>158</sup> Id. Ibid.

três fases distintas. Em numerologia, o numeral três representa o eterno positivo, o cristianismo aceita a figura de Deus como uma e trina ao mesmo tempo. Essa obsessão pelo triângulo, pela trinca, está presente na civilização ocidental desde o seu princípio (Bachofen). Se a obra de Sacher-Masoch, dentre outras coisas, reavivou a relação com a trindade feminina, em *Amsterdã SM* essa relação, mais que ganhar novo lume, complicou-se ainda mais.

Isto porque, considerando novamente a leitura que Deleuze faz do masoquismo, no que diz respeito às três formas de carrasco, há apenas referência ao sexo feminino como ocupante dessa posição. É fundamental que não se identifique no carrasco masoquista, cabe pontuar, aquele carrasco que, de acordo com Bataille, é o responsável por reproduzir a linguagem de um poder que o institui. Ao contrapor o discurso do carrasco ao discurso de Sade, Bataille busca afastar de uma vez por todas o fantasma de leituras que aproximam a literatura de Sade do fascismo. No caso de Sacher-Masoch a mulher-carrasco não é, insiste Deleuze, sádica, ela é “um puro elemento do masoquismo<sup>159</sup>”, uma vez que “cada sujeito de determinada perversão precisa do ‘elemento’ da mesma perversão, e não de um sujeito de outra perversão<sup>160</sup>”. Em consequência disso, percebemos que a dominadora no masoquismo “não é sádica de verdade nem falsa sádica, mas algo bem diferente, que pertence essencialmente ao masoquismo sem realizar sua subjetividade, encarnando o elemento do ‘fazer sofrer’ numa perspectiva exclusivamente masoquista<sup>161</sup>”. Verônica está muito distante dos heróis românticos de Sacher-Masoch, ocupados como estão em encontrar certa “natureza” para a mulher que buscam transformar em carrasca. Pelo contrário, seu estilo de vida fez com que encontrasse multidões de homens e mulheres a quem dominou através de chicote e amarras. Em um sonho de Cláudio, ela aparece lendo a *Crítica da razão pura* de Kant. Seu programa está claro desde o princípio; é como se ela dissesse a Cláudio: “eu vou deixar que você bata em mim, e vou inclusive apresentar-lhe outras mulheres que deixarão que você as espanque, que lhes perfure os corpos com agulhas, que lhes suspenda em argolas e chicoteie. Mas nós faremos isso *do meu jeito*”. E é exatamente no momento em que vê este domínio masoquista ameaçado que ela lhe abandona. A partir do momento em que ela apresenta Cláudio a Serena, uma de suas “clientes”, Verônica começa a se dar conta de que a

---

<sup>159</sup> DELEUZE, Op. cit. p. 43.

<sup>160</sup> Id. Ibid.

<sup>161</sup> Id. Ibid.

situação é insustentável. Ela chegou então ao limiar em que o masoquismo termina, educou Cláudio até o ponto em que isto foi possível, mas com o aprofundamento da relação entre ele e Serena – uma *stripper* que faz performances sadomasoquistas em uma boate –, já não pode mais tolerar esse terceiro elemento, assim como Severin não pôde tolerar a continuidade de sua relação com Wanda após ser espancado pelo “grego”. Num último vislumbre onírico, Serena vai se deitar com Verônica, e o contrato está violado, todos os contratos estão violados<sup>162</sup>. O masoquismo está acabado, e Verônica propõe que Cláudio escolha entre ela e Serena. Em seguida, pede que Cláudio vá embora. Ele obedece, isto é, mesmo com o contrato violado, ela continua dando ordens. Ele embarca para a Áustria, onde encontra Anete, dessa vez real, e não miragem surgida da fumaça de um cigarro de maconha. Eles conversam, e Anete revela que “veio do Brasil também, que havia conhecido um cara na Alemanha, que haviam se apaixonado e antes de se mudar para lá, voltou em Amsterdã para ficar uns dias<sup>163</sup>”. Está terminada a fase matriarcal, a primeira Anete, a hetera dionisiaca, foi suplantada pelo rigor de Verônica e, quando retornou, tem um namorado, o elemento apolíneo que vem por um fim tanto ao domínio matriarcal ao qual Cláudio esteve submetido ao longo do romance quanto ao próprio romance.

Fato interessante é que Anete, Verônica e Serena começam com as mesmas iniciais de Antonio Vicente Seraphim. Outro fato interessante é que Anete é uma personagem brasileira que abre e fecha o romance. Cláudio também o é. O gesto de deslocamento assim promovido por Pietroforte, que escolhe encenar seu romance na capital holandesa, fora do Brasil, isto é, na metrópole europeia afastada da colônia americana, nos faz refletir acerca da posição do escritor e intelectual latino-americano em sua relação com o lugar da cultura de referência – a Europa – bem como com a identidade regional pela qual é cercado. Isso nos leva a uma reflexão, ao ler e reler a produção literária brasileira que vem sendo feita desde meados do século XIX em diante, de como os temas da dominação e da submissão estão presentes nela de maneira inegável. Sobre isso discorrerei no breve capítulo que se segue, e que traz consigo o fechamento dessa dissertação de mestrado, bem como seguem os rastros dessa produção.

---

<sup>162</sup> Cf. PIETROFORTE, Op. cit. p. 113.

<sup>163</sup> Idem, p. 119.



#### 4. BRASIL S&M

Em seu livro *A Câmara clara*, Roland Barthes formula que as fotografias que funcionam como dispositivos verdadeiramente para si possuem dois elementos estruturais básicos: o que nelas desperta um interesse geral, um “afeto médio” é chamado *studium*; já aquilo que dela salta, aquilo que fere o observador e ao mesmo tempo o marca, é chamado *punctum*<sup>164</sup>. O *punctum* é aquilo que punge, aquela cena da qual o olhar, por mais que tente, não consegue se desviar. Adaptando o conceito de Barthes, poderíamos pensar em termos de *punctum* e de *studium* a própria literatura. Toda vez que lemos um texto, especialmente pela primeira vez, apreenderemos dele uma ideia geral de enredo, de personagens, de espaço e de tempo. Haverá, contudo, momentos em que o nosso olhar será dirigido para cenas ou episódios que nos marcarão mais que os outros, imagens que ficarão irremediavelmente associadas, em nossa memória, àquela obra. E o *punctum* liga-se a algo interior ao observador, a algo que tenha relação com sua memória, com sua vida. Portanto, ao lermos um romance, um poema ou um conto, o que se destacará e deixará seu rastro em nossa memória é justamente o tipo de relação que podemos estabelecer entre aquilo que lemos e o que vivemos, nossas experiências íntimas ou sociais.

A rigor, agiria erradamente quem acreditasse que o Marquês de Sade e Leopold von Sacher-Masoch são criadores de uma “estética” sadomasoquista no campo da literatura. Além de um reducionismo, isso seria proceder de forma a manifestar uma espécie de árvore genealógica para esse tipo de literatura, o que não é, de todo, possível. Embora em Sade e em Sacher-Masoch tenhamos sim aspectos dessa estética, suas literaturas são muito mais manifestações dela o que propriamente suas fundadoras.

De todo modo, a abordagem teórica da sexualidade nunca foi um tópico confortável. Se desconsiderarmos os tratados sobre o amor cortês, bem como os grimórios da Igreja Católica cuja maior preocupação parecia ser descobrir se os anjos possuíam ou não sexo, ou como se realizavam as orgias nos sabás de bruxas, é possível pensar que Sade tenha sido o primeiro grande teórico da sexualidade, mesmo que sua teoria tenha se realizado dentro e simultaneamente à sua literatura. Mais ainda que isso, o escritor francês pode ser considerado o primeiro grande

---

<sup>164</sup> Cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

teórico da *abertura* da sexualidade. Contudo, sua literatura acabou ficando relegada à marginalidade durante mais de um século, e foi somente em 1886 – isto é, 72 anos após a morte de Sade – que um estudo “sério” sobre as condutas sexuais não convencionais veio a público, assinado pelo psiquiatra Richard von Krafft-Ebing. Com sua *Psychopathia sexualis*, ele mostrou que era possível tratar de um tema tão complicado quanto a sexualidade a partir do ponto de vista clínico. Muito embora rudimentar e ainda inspirado pelo positivismo cientificista, espectros de seu pensamento perpassam toda a obra de Freud, especialmente no que tange ao catálogo das “perversões” sexuais.

Em *Psychopathia sexualis* o que se sugeria era que tais condutas e práticas pertencentes ao âmbito da sexualidade não eram senão crimes, deformações aberrantes de caráter, e que os que apresentavam aspectos dessas condutas em suas personalidades deveriam ou ser presos ou internados em manicômios. Como a psiquiatria era, à época, uma forma de conhecimento ainda emergente<sup>165</sup>, Krafft-Ebing buscou o objeto de seu estudo tanto nas páginas policiais quanto na literatura, tendo cunhado os nomes de duas “perversões” a partir de dois autores, Sade (sadismo) e Sacher-Masoch (masoquismo). Este último, que ainda era vivo à época da publicação do livro de Krafft-Ebing, não aceitou passivamente<sup>166</sup> a associação de seu nome a comportamento considerados subversivos ou marginais, que além de tudo eram tratados por Krafft-Ebing de forma extremamente parcial e moralizante. Não obstante, a abordagem científica de algo sobre o que até então falavam apenas escritores malditos como Sade rendeu ao trabalho de Krafft-Ebing enorme popularidade nos meios intelectuais de praticamente todo o mundo ocidental. Embora com alguns anos de atraso, os ecos de estudos como os de Krafft-Ebing chegaram inclusive em terras brasílicas. Exemplo disso é a publicação, em 1910, de *Dentro da noite*, de João do Rio, livro que, de acordo com o seu prefaciador João Carlos Rodrigues era a maior coleção de taras e esquisitices até então publicadas na literatura brasileira. Mais de duas décadas depois, Mario de Andrade escreve o famoso conto “O peru de Natal”, sobre o qual se pode fazer uma leitura que o aproxima de “Totem e tabu”, de Freud. A

---

<sup>165</sup> De acordo com Foucault em *O nascimento da clínica*, esta teria nascido com Hipócrates, mas somente a partir do século XVIII se desenvolveu, por conta das descobertas da biologia e da maior precisão dos diagnósticos.

<sup>166</sup> Cf. MICHEL, Bernard. *Sacher-Masoch*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1992. Michel comenta que Sacher-Masoch chegou a inclusive processar Krafft-Ebing, devido ao uso indevido e não autorizado de seu nome.

influência de Mario era, portanto, diferente da de João do Rio, uma vez que a psicanálise freudiana era a corrente de conhecimento em voga à época, havendo já superado o tipo de análise proposta por Krafft-Ebing. Cabe lembrar, enfim, que o próprio Freud tem sido constantemente colocado em xeque pela psicanálise- especialmente por Deleuze – e que suas teorias, bem como as de Krafft-Ebing, eram exemplos típicos de um modelo de sociedade dominada por homens em sua franca desorientação em relação, especialmente, à sexualidade feminina.

Podemos perceber com isso, e a partir do conceito de *punctum*, isto é, a através de uma leitura que opera um recorte para aquilo que mais se destaca na leitura de uma obra literária, que autores como Mario de Andrade e João do Rio se inserem em um determinado fluxo de ideias que os atravessa, mas que não se deve, cabe frisar, à mera inspiração ou genialidade. Eles não “inventam” seus textos, pode-se dizer. Estes se caracterizam como manifestações estéticas individuais de comportamentos e práticas sociais. O mesmo pode ser dito sobre as literaturas de Sade e Sacher-Masoch. Embora contemporaneamente possamos falar sobre uma “cultura” sadomasoquista, ela não está presente no mundo dos homens aprioristicamente, formando-se como um reflexo em seus discursos; muito pelo contrário, as práticas sexuais que se agrupam sob a égide de “sodomismo” são apresentadas a partir de manifestações singulares, seja no corpo, seja na sociedade, seja na literatura. Foi por isso, possivelmente, que Sacher-Masoch odiou o uso de seu nome por Krafft-Ebing. No livro do médico e psiquiatra alemão, as práticas sexuais ganham a conotação de crimes, sendo inclusive com estes confundidos. As práticas sadomasoquistas servem, a exemplo da própria escrita, como uma forma de escape, de incontinência frente ao mundo. Se é somente nas escritas de Glauco Mattoso e de Wilma Azevedo que o tratamento ao tema do sadomasoquismo se dá de forma mais incisiva, por outro lado não se pode deixar de notar que há textos anteriores a eles em que o tema está realizado: na literatura do século XIX, em nomes como Adolfo Caminha e Júlio Ribeiro, há sadomasoquismo, mesmo que apareça disfarçado como forma de castigos físicos ou relações amorosas pretensamente inocentes. *Diva*, de José de Alencar, conta a história de uma dominação psicológica de caráter igualmente sadomasoquista, que culmina na agressão física que Augusto Amaral aplica a sua quase namorada Emília. Em *Irmão noite, irmã lua*, de Pietroforte, lê-se o seguinte trecho:

No auge da marola, Micaela e Marina desceram juntas.

No mínimo duas, Micaela a desnudar Marina novamente. Mas de outro modo, abordou Marina de frente, para olhar seu rosto, que olhava para baixo. Amarrou os pulsos dessa vez na frente do corpo, disse para subir na mesinha tailandesa, em forma de tartaruga, que apareceu ali.

Micaela pegou agora a corda mais longa, prendeu nos pulsos amarrados, havia uma argola no teto pra sustentar Marina presa pelos pulsos, na ponta dos pés sobre a tartaruga. Na ponta dos pés, teve os tornozelos amarrados, o equilíbrio estranho para não cair.

Apareceu também a ball gag de rosto, Marina já as havia visto só nas fotos com a Betty Page. Como na semana passada, não resistiu, não disse nada. Micaela introduziu a bola grande de borracha na boca, por pouco não cabia inteira, prendeu as fivelas na nuca e do alto da cabeça.

Descalçou-se também, deixou de lado as alças e mostrou os seios. Na mão, o chicote de franjas de couro e cabo de madeira, o cabo tinha a forma de pinto duro na forma do macaco narigudo.

Marina não conseguia ver Micaela, Micaela a pegar Marina por trás. Algum medo, não conseguiu pedir que parasse, alguns gemidos de medo antes da primeira chicotada, perder o equilíbrio e cair. Caiu da tartaruga por causa do macaco, ficou suspensa pelos pulsos, o corpo esticado porque os dedos dos pés mal tocavam o chão.

A dor aguda, a chicotada intensa antes e depois dos silvos. O grito fino, o urro de dor, os sons abafados da dor amordaçada de Marina<sup>167</sup>.

No contexto do romance, que se passa em São Paulo, Marina é uma tatuadora que faz bico e faxineira na casa de uma senhora; em uma de suas faxinas, ela acaba derrubando e quebrando uma bobina Tesla que fazia parte da decoração da sala. Quando retorna, na semana seguinte, para trabalhar, não encontra mais a velha senhora, mas sim

---

<sup>167</sup> PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Irmão noite, irmã lua*. São Paulo, Annablume (Dix Editorial), 2008, pp. 104-105.

Micaela, e esta lhe diz que, a fim de sanar o prejuízo que dera ao quebrar a bobina, Marina terá de trabalhar durante algumas semanas sem receber salário, e terá de trabalhar mais de um dia por semana, dormindo num quartinho na garagem da casa. Ali Marina é presa por Micaela nas primeiras noites, amarrada e amordaçada. Outros elementos vão se incorporando à cena: um pênis de borracha é enfiado no ânus de Marina, e lá permanece por toda uma noite; o desenvolvimento da relação entre Marina e Micaela culmina na cena acima.

Interessa aqui notar que o que entre Marina e Micaela se desenvolve é uma relação de escravidão consentida. Marina nada objeta quando Micaela se refere ao seu corte salarial, tampouco reclama por estar sendo amarrada nua, ou mesmo penetrada por um pênis de borracha<sup>168</sup>. Micaela tudo ordena e em tudo é atendida sem maiores questionamentos. Para além da dialética entre senhor e escravo, percebe-se que o escravo, que aquele que sofre, também goza, que não é mero instrumento intermediador do desejo de seu senhor. O que reflete, por exemplo, a relação entre dominadores e dominados desde o campo social até o literário, desde a dominação física entre uma pessoa e outra até a dominação intelectual entre um continente e outro. A tensão entre dominar e ser dominado acaba por gerar tensões que se refletem na produção dos autores brasileiros desde a época colonial. Machado de Assis, por exemplo, nos fornece uma leitura da sociedade brasileira de sua época a partir dos “desvios” que esta apresenta, o que implica dizer que em sua obra esses desvios estão, de certa forma, sistematicamente relacionados com o caráter assimétrico da sociedade brasileira de sua época, ainda herdeira do escravismo, que não reproduz a disparidade e a desigualdade apenas no convívio social mas, igualmente, no sexual. Esses desvios viriam de longe, da época do Descobrimento, em que o europeu, recém-chegado em terras brasileiras, se viu capaz de aqui exercer certo domínio sobre a sexualidade alheia e, mais importante, sobre a sua própria, o que não poderia ter acontecido, de forma alguma, na Europa cristã e ainda sob a sombra do Santo Ofício. Isso está latente nos textos de Silvio Romero e José Veríssimo, e explícito em Paulo Prado, que afirma:

À admiração do bom capucho [Yves d’Evreux]  
nem escapava a nudez escandalosa das índias do

---

<sup>168</sup> Ela só lamenta não poder se masturbar com o consolo enfiado no ânus, porque está com as mãos amarradas às costas. Cf. PIETROFORTE, Op. cit. p. 112.

Maranhão. Os seus olhos – confessa – não se cansavam das linhas harmoniosas dos corpos nus que a civilização não aviltara. Era esse certamente o paraíso bíblico, que já Colombo entrevira nas maravilhas do Orinoco. Ou não estaria longe, como afirmava Vespucci.

Paraíso ou realidade, nele se soltara, exaltado pela ardência do clima, o sensualismo dos aventureiros e conquistadores. Aí vinham esgotar a exuberância de mocidade e força e satisfazer os apetites dos homens a quem já incomodava e repelia a organização da sociedade europeia. Foi deles o Novo Mundo. Corsários, flibusteiros, caçulas das antigas famílias nobres, jogadores arruinados, padres revoltados ou remissos, pobres-diabos que mais tarde Callot desenhou, vagabundos dos portos do Mediterrâneo, anarquistas, em suma, na expressão moderna, e insubmissos às peias sociais – toda a escuma turva das velhas civilizações, foi deles o Novo Mundo, nesse alvorecer.

[...]

Representaram, porém, um papel peculiar na história do povoamento do continente. Entre nós, estabeleceram pela primeira vez um começo de contato entre o branco e o índio, influíram sobre o gentio como foram influenciados por este<sup>169</sup>.

E, analisando já o momento da escravidão, e de como na vida pública brasileira se constituiu algo como uma “moral de senzala”, em Sérgio Buarque de Holanda, que diz:

À influência dos negros, não apenas como negros, mas ainda, e sobretudo, como escravos, essa população não tinha como oferecer obstáculos sérios. Uma suavidade dengosa e açucarada invade, desde cedo, todas as esferas da vida colonial. Nos próprios domínios da arte e da literatura ela encontra meios de exprimir-se, principalmente a partir do Setecentos e do rococó.

---

<sup>169</sup> PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Org. Carlos Augusto Calil. 10 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, pp. 47, 49.

O gosto do exótico, da sensualidade brejeira, do chichisbeísmo, dos caprichos sentimentais, parece fornecer-lhe um providencial terreno de eleição, e permite que, atravessando o oceano, vá exhibir-se em Lisboa, com os lundus e modinhas do mulato Caldas Barbosa<sup>170</sup>.

E está, para fixar um exemplo mais radical, em Oswald de Andrade que, ironizando a carta de Descobrimento de Pero Vaz de Caminha como marco fundacional do Brasil, se reporta no *Manifesto antropofágico* à data de 1556, em que os índios Caetés teriam devorado o Bispo Sardinha.

Se pensarmos esses exemplos em conjunto, retomando o conceito de “obnubilação brasílica” proposto por Araripe Jr., isto é, de que os exploradores que aqui chegavam eram expostos a um clima hostil e muito quente, e que a exposição excessiva ao sol tropical fazia com que, entorpecidos, acabassem “pintando o corpo de jenipapo e urucu e adotando ideias, costumes e até as brutalidades dos indígenas<sup>171</sup>”, será fácil perceber que o movimento de colonização do Brasil não foi algo bem fixado, em que apenas o colonizador europeu que aqui chegava impunha seus costumes e seu modo de vidas aos gentios da terra. Muito pelo contrário, foi através da mistura de costumes dos nativos com os portugueses que o cenário socioeconômico, primeiro do Brasil colônia, depois do Brasil Império, por último do Brasil República, pôde vir a ser.

A contaminação com o marginal, contudo, nunca foi um dos pontos fortes da filosofia europeia. Em ensaio intitulado “Hegel and Haiti”, Susan Buck-Morss aponta que há uma contradição fundamental entre os pensadores iluministas, notadamente Hegel, que ao mesmo tempo em que pregavam a liberdade como bem absoluto de todos os homens, não reconheciam na escravidão de negros africanos nas colônias americanas uma forma de cerceamento dessa liberdade. De acordo com Buck-Morss:

This glaring discrepancy between thought and practice marked the period of the transformation of global capitalism from its mercantile to its

---

<sup>170</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 61.

<sup>171</sup> ARARIPE JR, Tristão de Alencar. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação Alfredo Bosi. Rio de Janeiro, LTC; São Paulo, EdUSP, 1978, p. 300.

protoindustrial form. One would think that, surely, no rational, “enlightened” thinker could have failed to notice. But such was not the case. The exploitation of millions of colonial slave laborers was accepted as part of the given world by the very thinkers who proclaimed freedom to be man’s natural state and inalienable right. Even when theoretical claims of freedom were transformed into revolutionary action on the political stage, it was possible for the slave-driven colonial economy that functioned behind the scenes to be kept in darkness<sup>172</sup>.

Da mesma forma, nesse texto a autora sugere que o silogismo filosófico desenvolvido por Hegel sobre o senhor e o escravo teria sido muito mais inspirado nas notícias que chegavam à Europa sobre a revolução haitiana de 1791, às quais Hegel tinha acesso, do que de exemplos retirados da Antiguidade Clássica. De todo modo, o fato de que Hegel tenha ignorado ou omitido suas fontes a esse respeito atenta para a pouca vontade da filosofia de imiscuir-se ao vencido, de adotar seu discurso. “À filologia foi sempre confiada a tarefa de garantir a genuinidade e a continuidade da tradição cultural<sup>173</sup>”, nos diz Agamben em *Infância e história*. E a manutenção dessa tradição cultural se dá invariavelmente a partir de escolhas que visam legitimar o discurso dos dominadores e marginalizar o discurso dos oprimidos.

Como resposta a esse tipo de premissa, podemos pensar, com Silviano Santiago, na criação de um entre-lugar para o escritor latino-americano, que passa por uma compreensão da posição instável em que este se situa, entre a cultura metropolitana e a nativa, regional. Trata-se de uma fenda gerada nem dentro nem fora, como é o erotismo entendido por Barthes, a ausência de lugar que acaba por sua vez criando uma posição de revalorização do papel do escritor e intelectual nascido nessa parte do mundo.

Nesse sentido, quando Pietroforte ambienta a narrativa de um brasileiro em Amsterdã ocupando-se de práticas que configuram-se marginalizadas em qualquer contexto social – o uso de drogas, o BDSM – ele opera a partir desse dilaceramento ao qual se refere Santiago em

---

<sup>172</sup> BUCK-MORSS, Op cit. pp. 821-822.

<sup>173</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Búrgio. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, p. 164.

seu ensaio, dilaceramento que é o próprio corpo, e que reverbera as palavras de Marina, em *Irmão noite, irmã lua*, que, leitora de Claudio Daniel, cita: “fazer poesia é como fazer tatuagem<sup>174</sup>”. É a partir desse dilaceramento, dessa violação do corpo pelo alfabeto, uma inserção no branco da página, nas profundezas da pele, que a literatura de Pietroforte se movimenta. Para além da inversão de paradigmas entre dominador e dominado, buscar um lugar *entre*, movimentar-se constantemente através desses dois vetores aparentemente opostos, é uma das impressões que temos ao ler qualquer de suas obras.

Em *Irmão noite, irmã lua*, há o movimento contrário ao que se passa em *Amsterdã SM*: se aqui é um brasileiro que viaja à Europa a fim de obedecer às demandas do desejo, no primeiro é um húngaro, Loki, quem está em São Paulo realizando um tipo de perambulação semelhante a que Cláudio realiza em Amsterdã. Sem ter uma Verônica como guia, logo no início da narrativa ele termina um relacionamento com Ludmila, mulher que possui uma loja de conserto de relógios e a quem se dedica um capítulo intitulado “A garota dúvida”. Paralelamente ao término do namoro, Loki mergulha cada vez mais no consumo de drogas como álcool, maconha e cocaína, ao passo em que Ludmila segue sua rotina normal até o dia em que, saindo do trabalho às dez da noite, é surpreendida por alguém que a domina e a coloca em um furgão, onde é estuprada e em seguida largada na rua novamente. Por vias contrárias, ambos chegam a uma espécie de iluminação que altera radicalmente suas vidas: Loki, após passar uma noite inteira acordado, na rua, cheirando cocaína e bebendo uísque, começa a ver demônios, inclusive muitos dos espíritos invocados por Salomão para auxiliar na construção do templo de Jerusalém; Ludmila, após o estupro, descobre-se masoquista, começa a progressivamente se cortar com facas e estiletas, algemar-se na cama todas as noites antes de dormir, usar cilício em uma das pernas. Tanto a dor quanto o prazer hedonista do consumo de drogas servem aqui a uma descoberta de potencialidades do corpo, dor e prazer se separam a princípio e logo convergem para um ponto comum. Loki visita, em uma de suas perambulações, o estúdio de tatuagem de Marina, momento em que ela, ao decidir que vai tatuar nele algo inspirado em *Figuras metálicas*, de Claudio Daniel, recita o verso supracitado.

Desse modo, seguindo a ideia de uma troca de vetores entre dominador/dominado, se em *Amsterdã SM* parece que Cláudio se deixa dominar pelo cenário europeu, em *Irmão noite, irmã lua*, é o europeu

---

<sup>174</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 19.

que se “obnubila” na metrópole paulistana. Isso ecoa igualmente a tradição que passa por Montaigne e as *Lettres persannes* de Montesquieu, até o Jean Rouch de *Petit à petit*, filmado entre a África e a França em 1970.

Há um tipo de praticante do BDSM que se intitula *switch*. Esse homem ou mulher assume, no contexto de uma relação sadomasoquista, tanto o papel de *Top* – dominador – quanto o papel de *bottom* – submisso – de acordo com aquilo que dele espera o seu parceiro (a). Com o intuito de questionar a complementaridade entre sadismo e masoquismo, Deleuze sugere a alternativa de haver um tipo de masoquismo pertencente ao sadismo, bem como um tipo de sadismo inerente ao masoquismo. A troca de valores, e de vetores é, portanto, muito comum nesse tipo de prática. O próprio Severin, em *A Vênus das peles*, após o rompimento com Wanda, se torna sádico, chicoteia as empregadas e as humilha constantemente. Na literatura de Sade, há momentos em que os libertinos, às vésperas do gozo, pedem para que seu companheiros os chicoteiem. É semelhante a relação do escritor com sua literatura. Em um ensaio intitulado “Poesia: a paixão da linguagem”, o poeta curitibano Paulo Leminski defende que a relação do poeta com sua linguagem, com seu código, se dá de duas maneiras e em dois momentos distintos: um primeiro momento em que o poeta é masoquista, ou seja, que ele sofre com a linguagem, melhor dizendo, que a linguagem o faz sofrer, ela o domina, exerce sobre ele uma violência contra a qual ele nada pode fazer a não ser colocar-se como vítima; num segundo momento, o poeta se faria, por sua vez, sádico, agora é ele o carrasco, o algoz, aquele que domina a relação<sup>175</sup>. Não seria uma referência vazia pensar o contexto social brasileiro, especialmente a partir da prática da escravidão, como oscilante nesse sentido.

E é justamente a partir da exploração das possibilidades oferecidas por esses vetores que a proposta da literatura de Pietroforte nos atinge. Textos que mesclam o discurso do erudito professor universitário – afinal, devemos lembrar que trata-se de um doutor em linguística que leciona na USP – com o do marginal praticante do BDSM que busca encontrar, a partir de sua literatura, o campo para a legitimação e para a discussão do sadomasoquismo para além dos *50 tons de cinza*.

---

<sup>175</sup> CF. LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: *Os sentidos da paixão*. Org. Adauto Novaes. São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 283-291.

Atualmente, tem-se buscado desvincular as práticas sadomasoquistas que se baseiam na doutrina do *safe, sane and consensual*<sup>176</sup> de um outro tipo de conduta que se baseia no abuso e na violência não-consensual. Existem estudos que compreendem que os sádicos e masoquistas que fazem do BDSM um estilo de vida e de sexualidade não são os mesmos que são estudados pela psicologia<sup>177</sup>; é fato que a psicanálise, como qualquer forma de conhecimento pretensamente científico, trabalha com algumas generalizações, ao passo em que no caso do sadomasoquismo o elemento íntimo é superior ao movimento analítico generalizante. Contudo, isolar uma comunidade de sadomasoquistas de toda e qualquer contextualização social me parece um exercício igualmente perigoso. Assim como na filologia se chega ao universal a partir do fragmento, os comportamentos e práticas voltadas ao âmbito da sexualidade humana não podem existir fora da cultura e da sociedade, inclusive porque o próprio sadomasoquismo enquanto conjuntos de práticas sexuais mantem com a sociedade uma relação de *fort-da*, ora sendo rechaçado, puxado para debaixo do tapete, mas nunca sem deixar de causar um mínimo de curiosidade na maioria das pessoas. Viver no mundo contemporâneo já é uma relação sadomasoquista *per se*. Podemos afirmar que vivemos em uma sociedade masoquista ao extremo: sofremos nas filas dos bancos, dos supermercados, nos engarrafamentos, por não ter dinheiro. A sociedade de consumo tornou a todos masoquistas. Há momentos, contudo, em que por nossa vez batemos, açoitamos, humilhamos. Caso do professor Francisco, outro personagem de *Irmão noite, irmã lua*, professor de língua portuguesa que, após anos de humilhações constantes por parte dos alunos, pais e

---

<sup>176</sup> Criada nos Estados Unidos e que busca diferenciar o sadomasoquismo erótico praticado entre parceiros consensuais de sua contraparte criminosa, em que há algum tipo de abuso.

<sup>177</sup> Cf. dentre outros, LEITE, JR, Jorge. *Elementos para uma história do conceito de sadomasoquismo*. São Paulo, CONFIL-PUC, 2000. Trata-se de um trabalho um tanto complicado, em que, após estabelecer panoramas que vão desde Sade até a contemporânea cultura S&M, o autor, na segunda parte do livro, dedica quatro capítulos a debruçar-se de forma mais minuciosa nos capítulos da primeira. Na primeira parte do livro, os capítulos são nomes de autores: Sade, Sacher-Masoch, Krafft-Ebing, Freud, com o último capítulo sendo voltado para alguma discussão acerca da cultura S&M; na segunda parte, o mote “o sadomasoquismo à luz de” serve para novamente elencar os nomes citados, e como cada um entende o sadomasoquismo. O autor vai até Freud, e por ali para, de modo que leva o leitor a pensar que, ao seu modo de ver, Freud foi o único que escreveu sobre o tema.

superiores da escola em que trabalha, uma manhã vai até lá armado com uma pistola e com o corpo coberto por bananas de dinamite, assassinando um aluno, mantendo todos reféns na sala de aula. Surrealmente, há o momento em que ele, com a pistola apontada para seus alunos, pergunta a um deles o que quer ser quando crescer. O adolescente, aterrorizado, resmunga que quer ser médico, ao que Francisco ordena que ele se levante e vá até o quadro fazer a análise sintática da frase “quero ser médico<sup>178</sup>”. Em outro momento, ele faz sexo com uma aluna, que se torna sua ajudante no ato terrorista. Posteriormente, em uma cena que relembra *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, de Pasolini, Francisco e a jovem ordenam que todos os adolescentes desnudem-se e fiquem de quatro no chão, a fim de elegerem a mais bela bunda da classe. Ao fim, o anti-herói se detona e ao colégio com a dinamite.

Em um de seus mais belos e perturbadores ensaios, *O mal estar na cultura*, Freud alertava para o fato de que quanto maior for o nosso nível de civilização, maior será nossa infelicidade. O mesmo Freud não negligenciou o fato de que há uma espécie de prazer em se estar doente, ou de prazer advindo do sofrimento. A possibilidade de que se possa sentir prazer e mesmo alegria na dor é inconcebível para o mundo em que vivemos, em que se deve estar feliz a todo o momento e evitar o máximo possível – ao menos aparentemente – o sofrimento. “o escândalo do sado-masiquismo não é o sofrimento; é sua vinculação ao sexo<sup>179</sup>”, afirmou Jurandir Freire Costa e, de fato, se pensarmos que a ideia de gozo encontra-se em inseparável relação lexical com a de alegria, de contentamento, poderemos entender o tipo de escândalo a que Costa se refere. Paradoxalmente, pensadores como Bataille caracterizam como repleto de sensualidade o êxtase religioso dos mártires, ponto de quebra em que através da extrema dor se atinge o prazer.

Paralelamente, temas como a escravidão e a tortura sempre serão tabus na maioria das sociedades. Discuti-los como faz Pietroforte em *Sara sob céu escuro* ou Glauco Mattoso em seus poemas sobre as ditaduras brasileira e argentina se caracterizam, antes de tudo, como atos de coragem, de soberania, à maneira como o citado Bataille a compreendia.

---

<sup>178</sup> PIETROFORTE, Op. cit. p. 18.

<sup>179</sup> COSTA, Jurandir Freire. O sujeito em Foucault: Estética da existência ou experimento moral? In: *Tempo social*: revista de sociologia da USP. São Paulo, Vol. 7, n. 1-2, outubro de 1995, p. 136.

Corpos açoitados, tatuados, explorados de diversas formas e a partir de uma ampliação de suas potencialidades são o mote da literatura de Pietroforte. Se fazer poesia é como fazer tatuagem, diz o verso de Claudio Daniel lido por Marina, o lugar da escrita latino-americana contemporânea é aquele da escrita de um corpo<sup>180</sup> dilacerado, tanto social quanto intelectualmente<sup>181</sup>. Fora do campo das discussões de vetores entre sádico/masquista, o que lemos em sua obra é a ascensão de um retrato de *vida* masquista, seja através da leitura de seus romances, por vezes sofrível já que fragmentada, interrompida, com cortes gramaticais e uma recursividade discursiva que mais confunde do que explica, seja através das personagens de suas narrativas, arremedos humanos que mais parecem fantasmas a perambularem em outros planos de existência, seja através da demonstração de que as relações BDSM surgem, por vezes, de forma inesperada, como no encontro entre uma faxineira e sua patroa, uma mendiga e sua ex-namorada que a encontra na rua, um professor brasileiro em Amsterdã que, casualmente, encontra uma submissa que não é tão submissa assim. Mais que violar esse corpo que se escreve, sua literatura viola, de certo modo, o prosaísmo da vida cotidiana, regrada e mecânica, tentando inscrever, através das marcas de uma sexualidade aberta, na vida uma saída para o caos do mundo contemporâneo, entre sadismo, masquismo e outros abismos.

---

<sup>180</sup> Cf. SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo, Perspectiva, 1979. É interessante notar como, no texto de Sarduy, o corpo se torna *corpus*, e o próprio texto literário assume a máscara de corpo.

<sup>181</sup> A esse respeito, seria proveitosa a leitura dos livros de Pablo Pérez, especialmente *El mendigo chupapijas* e *Um año sin amor*. No primeiro, o autor escreve uma espécie de folhetim publicado de forma artesanal e vendido por encomenda, em que a partir de um olhar selvagem para a cidade de Buenos Aires se desenrola uma relação sadomasquista. O livro vinha acompanhado por um boneco vestido de couro. Já no segundo, o autor dá conta de sua relação com o HIV em 1998, época em que a doença começava a se tornar algo menos obscuro, por conta da utilização do coquetel de drogas que oferecia aos soropositivos uma maior estabilidade e mesmo maior qualidade de vida.



## 5. CONSIDERAÇÕES

Atualmente, possuímos uma suposta liberdade para falar sobre o que bem entendermos, bem como para praticar aquilo que bem entendermos no que tange ao nosso próprio corpo e à nossa própria sexualidade. Entretanto, essa liberdade é apenas mais uma das milhares de falácias sob as quais vivemos soterrados. Ao final do dia, percebemos que há ainda enorme preconceito em relação a qualquer pessoa cuja sexualidade não seja aquela considerada “sadia” por uma maioria. Felizmente, pelo menos, nos dias de hoje não somos trancafiados em manicômios ou prisões apenas porque gostamos de ser amarrados, pisoteados ou chicoteados, ou porque gostamos de amarrar, pisotear ou chicotear<sup>182</sup>. Mas ainda há muita repressão, e discussões regidas pelo obscurantismo em relação ao tema. Nesse sentido, *50 tons de cinza*, de E. L. James, é absolutamente prejudicial, embora não deixe de se manifestar como um sinal dos tempos. Prejudicial à medida que mascara sob práticas sadomasoquistas apenas mais uma narrativa comercial em que um homem rico tem sob seu domínio uma mulher pobre; sinal dos tempos, à medida em que, se o tema do sadomasoquismo chegou à cultura de massa, é porque a curiosidade acerca do tema cresceu inegavelmente nos últimos anos. De acordo com Lanteri-Laura:

As culturas sobrevivem tanto à permissividade dos costumes quanto à intransigência, acomodam-se igualmente com a tolerância e o rigor, tanto podem perdurar favorecendo a necrofilia quanto reprovando a felação, mas sabem que correm o risco de morrer se aperceberem da [sic] impossibilidade de fundamentar na natureza e na razão o corte entre os meios lícitos e os métodos indevidos de chegar ao orgasmo<sup>183</sup>.

Pensemos, por exemplo, em homens como Krafft-Ebing e no tipo de solução por ele proposta para as chamadas “parafilias”. Em su *Psychopathia sexualis*, o psiquiatra alemão recomendava a homossexuais, sádicos e masoquistas, sem discriminação, que fossem se

---

<sup>182</sup> O que de fato acontecia até meados do século XX. Cf. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1998.

<sup>183</sup> LANTERI-LAURA, Georges. *Leitura das perversões*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1994, p. 141.

tratar com prostitutas. Uma vez que os sádicos, masoquistas e fetichistas não tinham coragem de sugerir a suas esposas que tomassem parte em suas práticas “desviantes”, era na prostituta que buscavam descarregar suas fantasias, uma vez que esse tipo de parceira não tinha pudores e não se opunha a nenhum tipo de prática, por mais estranha que fosse considerada, como urinar na boca de um cliente, ou amordaçá-lo com uma de suas meias usadas, ou espanca-lo com seu próprio cinto. Krafft-Ebing acreditava no princípio psiquiátrico da exaustão, isto é, que se um paciente se dedicasse tanto à realização desse tipo de fantasia, acabaria por saturar-se e curar-se pelo excesso. Sabemos o quão desastroso isso deveria ser, especialmente nos casos de homossexualidade reprimida. Não podemos deixar de notar, igualmente, o papel das prostitutas e sua parceria involuntária com a psiquiatria, uma vez que serviam como válvula de escape e ao mesmo tempo como ferramenta de uma suposta normalização da sociedade<sup>184</sup>.

As manifestações do sadomasoquismo na literatura, entretanto, ao menos desde o século XVIII, sempre estiveram aí, para que tiver olhos para ler. Estão no contrato assinado por Severin, que assim se tornava escravo de Wanda:

A contar da presente data, o senhor Severin von Kusiemski passa a ser o noivo da senhora Wanda von Dunajew e renuncia a todos os seus direitos; ele, com, sua palavra de honra na condição de homem e fidalgo, doravante fica obrigado a ser dela o escravo enquanto ela própria não lhe conceder a liberdade.

Na condição de escravo da senhora Von Dunajew, atenderá pelo nome de Gregor, satisfará a todos os seus desejos, obedecerá todas as suas ordens, se mostrará sempre completamente submisso à sua dona, considerando todo e qualquer sinal da benevolência desta tão-somente um ato excepcional de piedade.

A senhora Von Dunajew deverá punir seu escravo a seu bel-prazer, não só pelo que lhe pareça o menor descaso ou a menor falta, como também terá o direito de o maltratar, seja por capricho, seja por passatempo, como bem lhe convier, mata-lo

---

<sup>184</sup> Cf. SELLERS, Terrence. *The correct sadist*. Eugene, Blue Moon Books, 1985.

até mesmo, se assim o preferir; em suma, terá sobre ele um direito de propriedade ilimitado<sup>185</sup>.

Na carta que Emília envia a Augusto Amaral, em *Diva*:

Beije na areia os sinais de teus passos, beije os meus braços, que tu havias apertado, beije a mão que te ultrajara num momento de loucura, e os meus próprios lábios que roçaram tua face num beijo de perdão.

Que suprema delícia, meu Deus, foi para mim a dor que me causavam os meus pulsos magoados pelas tuas mãos! Como abençoei este sofrimento! Era alguma cousa de ti, um ímpeto de tua alma, a tua cólera e indignação, que tinham ficado em minha pessoa e entravam em mim para tomar posse do que te pertencia. Pedi a Deus que tornasse indelével esse vestígio de tua ira, que me santificara como uma cousa tua! Vieram encontrar-me submergida assim na minha felicidade<sup>186</sup>.

Em Bento Santiago, que chega a desejar a morte do próprio filho:

Ao cabo de seis meses, Ezequiel falou-me em uma viagem à Grécia, ao Egito, e à Palestina, viagem científica, promessa feita a alguns amigos.

– De que sexo? Perguntei rindo.

Sorriu, vexado, e respondeu-me que as mulheres eram criaturas tão da moda e do dia que nunca haviam de entender uma ruína de trinta séculos. Eram dois colegas da universidade. Prometi-lhe recursos, e dei-lhe logo os primeiros dinheiros precisos. Como disse que uma das consequências dos amores furtivos do pai era pagar eu as arqueologias do filho; antes lhe pegasse a lepra...

Quando esta idéia me atravessou o cérebro, senti-me tão cruel e perverso que peguei no rapaz, e quis apertá-lo ao coração, mas recuei; encarei-o depois, como se faz a um filho de verdade; os

<sup>185</sup> SACHER-MASOCH. Op. cit. p. 106.

<sup>186</sup> ALENCAR, José de. *Diva*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em 25 nov. 2014, p. 62.

olhos que ele me deitou foram ternos e agradecidos<sup>187</sup>.

Em “Meu querido assassino”, de Dalton Trevisan, em que o personagem do “médico” parece ter à sua total mercê a personagem feminina de Maria, ordenando-lhe imperiosamente que faça tal ou qual coisa durante o prelúdio de uma relação sexual; com o desenrolar do conto, contudo, a cena muda, no momento em que Maria toma em suas mãos um vibrador e acaba por sodomizar o médico, passando ela então a dar ordens e a castiga-lo, física e psicologicamente:

– O que ele inventou?

[...]

– *Venha por cima. Esfregue ele. Ai, amor. Como é bom.*

– E o que você fez?

– Tanta coisa que tenho medo de contar.

– Ah, safadinha.

– Queria que eu falasse. *Faça de conta. Fale. Agora sou mulher.* Tinha levado o vibrador, que ele pediu na vez passada.

– Que vibrador é esse?

– Comprido, rosa-pálido, redondo na ponta. A gente usa para massagem na pele. Ele de bruços. Nuazinha, deitei do lado.

– ...

– Olho fechado, sonhando o quê? Aí fui dizendo: “Já esfrego na tua cara. Disso que você precisa. Não tem vergonha?” E a bulha de mansinho.

[...]

– Fui por cima. De joelho na cama. Pedi que ajudasse. “Está gostando? Quero te machucar. Não tem perdão.”

– E ele?

– *Assim é bom. Ai, eu morro. Assim que eu gosto.* Então rolei a pontinha. Bem devagar.

[...]

– A pilha fraca. Que azar, já viu? *Quero mais. Judie de mim. Me bata. Com força. Sou tua mulher.* Nessa hora o vibrador pifou.

---

<sup>187</sup> ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/164-romance>>. Acesso em 29 out. 2014, p. 127.

- E daí? Fale.
- Para que serve o dedo?
- Você é uma artista. Qual deles?
- O mais gordinho.
- E o que...
- Gemia que eu não parasse. Com a boquinha meia torta no travesseiro: *Fale, amor. Castigue a menina malvada. Faça mais.*
- [...]
- Dizendo essas bobagens, fazia de leve com o terceiro dedo. Ele e eu em transe. Fiquei lavada de suor. O bruto homem deitado. E eu ali de joelho. Ou galopando por trás.
- [...]
- Agora sou o homem da vida dele<sup>188</sup>.

E essa temática não está aí gratuitamente: ela dá conta de práticas que refletem as relações de poder de nossa realidade social, em que, por exemplo, um médico domina uma prostituta através de seu poder econômico, mas se deixa por ela dominar no âmbito da sexualidade; em que entre exploradores e explorados os vetores de dominação nunca estão muito bem afixados.

Assim, a partir das marcas de uma sexualidade aberta, das múltiplas possibilidades de se proporcionar e de se adquirir prazer a partir de um corpo, é a que a literatura de Pietroforte vem se colocar como uma alternativa, uma suspensão momentânea do caos do mundo contemporâneo.

---

<sup>188</sup> TREVISAN, Dalton. *Contos eróticos*. 6 ed. Rio de Janeiro, Record, 2002, pp. 113-114.



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução e apresentação Selvino José Assmann. São Paulo, Boitempo, 2007 (Marxismo e literatura).
- AISSAOUI, Mohammed. Jean-Jacques Pauvert, mort d'un grand éditeur. In : <<http://www.lefigaro.fr/livres/2014/09/28/03005-20140928ARTFIG00158-jean-jacques-pauvert-mort-d-un-grand-editeur.php>> .
- ALENCAR, José de. *Diva*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: *Revista de Antropofagia*, Ano 1, Nº 1. São Paulo, 1928.
- ARARIPE JR, Tristão de Alencar. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação Alfredo Bosi. Rio de Janeiro, LTC; São Paulo, EdUSP, 1978.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/164-romance>>.
- \_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/164-romance>>.
- AZEVEDO, Wilma. *A Vênus de cetim: o S&M no Brasil*. São Paulo, Ondas, 1986.
- \_\_\_\_\_. *S. M. sem medo*. São Paulo, Iglu, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Tormentos deliciosos*. São Paulo, Graphic Vision, s/d.
- BACHOFEN, Johann Jacob. *Myth, Religion, and Mother Right*. Trad. Ralph Manheim. Nova Iorque, Princeton University Press, 1992.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. 6 ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2013.
- BATAILLE, Georges. *história do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BEUVE-MÉRY, Alain. Jean-Jacques Pauvert, éditeur légendaire et atypique, est mort. In :

<[http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/09/27/mort-de-l-editeur-jean-jacques-pauvert\\_4495614\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/09/27/mort-de-l-editeur-jean-jacques-pauvert_4495614_3260.html)>.

BOTUL, Jean-Baptiste. *A vida sexual de Immanuel Kant*. Trad. Isabel Loureiro. São Paulo, Unesp, 2001.

BOUHDIBA, Abdelwahab. *A sexualidade no Islã*. Trad. Alexandre de Oliveira Torres Carrasco. São Paulo, Globo, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. Hegel and Haiti. In: *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 4 (Summer, 2000), pp. 821-865.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

BUTTERMAN, Steven. *Perversions on parade: Brazilian Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso*. 1 ed. San Diego, Hyperbole Books, 2005.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.

COSTA, Jurandir Freire. O sujeito em Foucault: Estética da existência ou experimento moral? In: *Tempo social: revista de sociologia da USP*. São Paulo, Vol. 7, n. 1-2, outubro de 1995, p. 136.

DELEUZE, Gilles. Reapresentação de Masoch. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo, Editora 34 (Coleção TRANS), 1997.

\_\_\_\_\_. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos; revisão técnica Roberto Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. 2 ed. Buenos Aires, Amorrortu, 2009

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920): obras completas vol. 14*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, pp. 161-240.

\_\_\_\_\_. "Batem numa criança": contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais. In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920): obras completas vol. 14*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, pp. 293-328.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na cultura*. Tradução Renato Zwick; revisão técnica e prefácio Márcio Seligmann-Silva; ensaio bibliográfico Paulo Endo e Edson Souza. Porto Alegre, L&PM (Coleção L&PM POCKET vol. 850), 2011.

\_\_\_\_\_. O problema econômico do masoquismo. In: *O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925): obras completas vol.*

16. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2011, pp. 184-203.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 6 ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da clínica*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977.
- GELADO, Viviane. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro, 7Letras; São Paulo, EdUFSCar, 2006.
- HEGEL, Georg. Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito (parte I)*. 2 ed. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, Vozes, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. Y para qué poetas? In: *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- KÒJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estrela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponro; EDUERJ, 2002.
- LACAN, Jacques. Kant com Sade. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, pp. 776-807.
- LANTERI-LAURA, Giovanni. *Leitura das perversões*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1994.
- LEITE, JR, Jorge. *Elementos para uma história do conceito de sadomasoquismo*. São Paulo, CONFIL-PUC, 2000.
- LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: *Os sentidos da paixão*. Org. Adauto Novaes. São Paulo, Companhia das Letras, 2009, pp. 283-291.
- LISTA, Giovanni. *Arte e Política: Il futurismo di sinistra in Italia*. Milão, Edizioni Multhipla, 1980.
- MAN, Paul de. *The Rhetoric of Romanticism*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1984.
- MATTOSO, Glauco. *Poesia digesta: 1974-2004*. São Paulo, Landy Editora (Coleção Alguidar), 2004.
- MICHEL, Bernard. *Sacher-Masoch*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- MONTENEGRO, Marcelo. *Orfanato portátil*. 2 ed. São Paulo, Annablume, 2012.
- NESBITT, Nick. Haiti, Hegel and the politics of prescription. In: *Psychological Studies*. Routledge Taylor and Francis Group, Vol. 13, N. 4, 2010, pp. 489-494.

- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e prefácio J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- PAULHAN, Jean. A felicidade na escravidão. In: RÉAGE, P. *A história de O*. Trad. Maria de Lourdes Nogueira Porto. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Amsterdã SM*. São Paulo, Annablume (Dix Editorial), 2007.
- \_\_\_\_\_. *S. Irmão noite, irmã lua*. São Paulo, Annablume (Dix Editorial), 2008.
- \_\_\_\_\_. *O livro das músicas*. São Paulo, Annablume (Selo [e] Editorial), 2010.
- \_\_\_\_\_. *Os tempos da diligência: 50 estudos prosódicos*. São Paulo, Annablume (Selo [e] Editorial), 2009.
- \_\_\_\_\_. *Papéis convulsos*. São Paulo, Annablume (Dix Editorial), 2008.
- \_\_\_\_\_. *Sara sob céu escuro*. São Paulo, Annablume (Selo [e] Editorial; Coleção Feito nas Letras), 2011.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Org. Carlos Augusto Calil. 10 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- PÉREZ, Pablo. *El mendigo chupapijas*. Buenos Aires, Mansalva, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Un año sin amor*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 1998.
- RÉAGE, Pauline. *A história de O*. Trad. Maria de Lourdes Nogueira Porto. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- SACHER-MASOCH, Leopold. von. *A Vênus das peles*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo, Hedra, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Jewish tales*. Trad. Harriet Lieber Cohen. Chicago, A. C. McClurg and Company, 1984.
- SADE, Marquês de. *Aline e Valcour*. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Les 120 Journées de Sodome ou L'École du Libertinage*. Cher, 10/18, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- SELLERS, Terrence. *The correct sadist*. Eugene, Blue Moon Books, 1985.

SOUZA, Cruz e. *Obra completa: poesia*. Org. Lauro Junkes. Jaraguá do Sul, Avenida, 2008, v. 1.

ST. TORRE, John de. The unmasking of O. In: *The New Yorker*. Nova Iorque, agosto de 1994, p. 42.

TREVISAN, Dalton *Contos eróticos*. 6 ed. Rio de Janeiro, Record, 2002.

YOSHIKAWA, Eiji. *Musashi*. Trad. E notas Leiko Gotoda. São Paulo, Estação Liberdade, 1999.