



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Diego Moreira

Sadomasoquismo tropical

Florianópolis

2021

Diego Moreira

Sadomasoquismo tropical

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Jorge Hoffmann Wolff, Dr.

Florianópolis

2021

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

Moreira, Diego
Sadomasoquismo tropical / Diego Moreira ; orientador,
Jorge Hoffmann Wolff, 2021.
313 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura Brasileira. 3.
Sadomasoquismo. 4. João do Rio. 5. Glauco Mattoso. I.
Wolff, Jorge Hoffmann. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

Diego Moreira
Sadomasoquismo tropical

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Bairon Oswaldo Vélez Escallón, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Steven Fred Buttermann, Dr.
University of Miami

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literatura.



Documento assinado digitalmente
Pedro Falleiros Heise
Data: 05/10/2021 12:14:04-0300
CPF: 288.487.638-39
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Documento assinado digitalmente
Jorge Hoffmann Wolff
Data: 02/10/2021 15:05:43-0300
CPF: 600.856.499-53
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Jorge Hoffmann Wolff, Dr.
Orientador(a)

Florianópolis, 2021.

Dedico esta tese a todas as pessoas que ousam acreditar no poder da literatura em tempos sombrios.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à CAPES, pela bolsa de 4 anos concedida para a realização desta tese de doutorado.

À minha mãe, Marli, cozinheira, aposentada por invalidez, que não chegou a concluir o ensino médio.

Ao meu pai, Marcelino, porteiro noturno, que não chegou a concluir o ensino fundamental.

À Jaqueline, minha irmã de coração, por tudo o que me tem ensinado ao longo desses nove anos e, principalmente, por me mostrar que não se pode saber tudo.

Ao Zé Amorim, por ter me dado coragem para tirar meu primeiro poema da gaveta do medo.

A André e Luiz, pela amizade e pela persistência no ideal.

Ao Glauco Mattoso, não apenas por sua obra, sem a qual esta tese não seria possível, mas por sua presença constante ao longo de todos esses anos.

Ao Professor Doutor Steven Buttermann, por ser sempre tão solícito em me ajudar, desde a longínqua Miami.

Ao Professor Doutor Jorge Hoffmann Wolff, meu orientador, um homem grande, e o contrário.

Ao Professor Doutor Bairon Vélez, pois enquanto Freud explica as coisas o Diabo dá os toques.

Ao Professor Doutor Carlos Capela, por ter tido o privilégio de ser seu aluno.

À Vicência, minha avó materna, que aos 83 anos e 27 fraturas depois, passa bem, obrigado.

À Pauline Réage, por ter escrito *A história de O*.

Aos vermes que, em breve, eu espero, devorarão meu cadáver.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esta tese viesse a existir.

The stroke of death is as a lover's pinch, which hurts, and is desired.
(SHAKESPEARE, 1607)

RESUMO

Esta tese de doutorado tem por objetivo ler o sadomasoquismo na literatura brasileira como produto mais bem-acabado da produção literária brasileira contemporânea, notadamente a partir da figura de Glauco Mattoso. Desde a colonização, o olhar que se voltou ao passado a fim de dar conta dos acontecimentos que levaram o Brasil de Colônia a Império e, posteriormente, a República, marca-se pela primazia que concede aos aspectos sexuais presentes nas relações sociais como exacerbadamente constantes, e isso em consonância com alguns dos detentores de leituras hegemônicas a respeito da formação da sociedade e, por consequência, da literatura brasileiras, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Antonio Candido. Entretanto, as leituras feitas a partir desses olhares não raro eufemizam e abrandam processos que foram, indiscutivelmente, violentos, como o extermínio indígena e a escravidão. A literatura brasileira, não deixando de refletir e de, em grande medida, denunciar esses acontecimentos, não deixa de estar, ela própria, “contaminada” por personagens sádicas, masoquistas, fetichistas, que subvertem, no âmbito das relações sexuais, a ordem das relações sociais de uma sociedade marcada pela herança colonialista e escravocrata. Para além da literatura dita “oficial”, sempre haverá pontos fora da curva, como é o caso, por aqui, de João do Rio e Glauco Mattoso, os dois pilares a partir dos quais ora se transita a fim de aventar uma hipótese em que o sadomasoquismo figura como revelador de potências até então escamoteadas ou simplesmente ignoradas na literatura brasileira, inclusive entre os escritores “oficiais”. Para tanto, mobiliza-se um *corpus* teórico que dê conta da conceituação do sadomasoquismo enquanto prática, ética e estética, para além das diluições dadas pelo contato desse dispositivo sexual com a cultura de massas, especialmente a partir dos anos 1970. Se a pornografia em literatura se apresenta em praticamente todas as culturas que possuem uma literatura, seja ela escrita ou oral, até os anos 1970 do século XX, no Ocidente, esse tipo de texto ficou relegado às edições clandestinas e, quando veio à luz, foi censurado. De todo modo, o recorte que aqui se performa não pretende dar conta de toda uma história da literatura pornográfica mundial, senão ancorar-se em textos os quais, mais especificamente, abordam, de maneira velada ou explícita, a questão do sadomasoquismo nos contextos europeu, norte-americano e brasileiro, desde as suas ressonâncias na obra de Sade, passando por Sacher-Masoch e o decadentismo, Pauline Réage e, por fim, aportando no Brasil de fins do século XIX e início do XX para, daí, se chegar a Glauco Mattoso. Este, a partir daí, é entendido não apenas como o resultado de uma gama de polêmicas discursivas em torno do sadomasoquismo, mas, de igual modo, como o exemplo por excelência de poeta contemporâneo brasileiro, em sua atualidade no que diz respeito aos discursos que se veiculam a respeito do tema.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Sadomasoquismo; João do Rio; Glauco Mattoso.

ABSTRACT

This thesis seeks to read sadomasochism in Brazilian literature as the most well-finished product of contemporary Brazilian literary production, mostly through the figure of Glauco Mattoso. Since colonization, it happens so in here that the gaze turned towards the past that seeks to understand the events that took Brazil from a colony to an empire and, lately, a republic is marked by the focus it puts in the exacerbate aspects given to sexual aspects present in social relations, in consonance with some of the owners of hegemonic readings about the formation of Brazilian society and, in consequence, its literature, such as Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda and Antonio Candido. However, the readings performed by these scholars generally minimize or soften processes that were, unarguably, violent, such as Indian extermination and slavery. Brazilian literature, not excusing itself from reflecting and, to some extent, denouncing such violence is, itself, “contaminated” by sadistic, masochistic and fetishist characters, which subvert, in the topic of sexual relations, the order of social relations in a society marked by a colonialist and slaver past. Beyond the one considered an “official” literature, there will always be points ahead of the curve, as is the case, in here, of João do Rio and Glauco Mattoso, the two pillars between which in here we move with the objective of thinking a hypothesis in which sadomasochism figures as revealing vector of potencies until now hidden or simply ignored in Brazilian literature, even in the so-called “official” writers. For this, a theoretical *corpus* is mobilized which seeks to conceptualize sadomasochism as a practice, an ethic, and an aesthetic, beyond the dilutions that result from the contact of this sexual device with mass culture especially after the 1970’s. If pornography in literature is presented in all societies which have a literature, be it written or oral, until the 1970’s, in the West, these kinds of texts have been relegated to clandestine editions and censored when they came to light. The analysis here performed, however, has no intention to talk about worldwide pornographic literature, but to anchor itself to texts which, more specifically, implicitly or explicitly, talk about sadomasochism in its European, North American and Brazilian contexts, since its resonances in the work of Sade, passing through Sacher-Masoch and Decadentism, Pauline Réage and, finally coming to late 19th and early 20th centuries arrive at Glauco Mattoso. This writer is then understood as not only the result of a series of discursive controversies around sadomasochism but, also, as an example par excellence of a contemporary Brazilian poet, in his topicality about the discourses risen about the subject.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Sadomasochism; João do Rio; Glauco Mattoso.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Emblema BDSM. Aria, 2007.....	24
Figura 2 – The Cully Flaug’d. Marcelus Laroon, circa 1680.....	39
Figura 3 – Leopold von Sacher-Masoch com Fanny von Pistor. Desconhecido, circa 1860..	77
Figura 4 – Suspensão corporal.	104
Figura 5 – Kim Min-hee interpretando Hideko, em cena do filme A criada. Direção de Park Chan-wook, 2016.	142
Figura 6 – Mulher-Maravilha.	144
Figura 7 – Wonder Woman Earth One.....	146
Figura 8 – Aristóteles e Phylis. Hans Baldung Grien, 1515.....	153
Figura 9 – L’Apparition. Gustave Moureau, 1876. Aquarela, 106 x 72 cm.	180
Figura 10 – Salomé dancing before Herod. Gustave Moreau, 1876. Óleo sobre tela, 144 x 103,5 cm.	181
Figura 11 – Elle. Gustav-Adolf Mossa, 1905. Óleo sobre tela, 0,80 x 0,63 cm.....	184
Figura 12 – L’Idole de Perversité. Jean Delville, 1891. Pedra negra sobre papel, 81,5 x 48,5	185
Figura 13 – L’Origine du Monde. Gustave Courbet, 1866. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.	192
Figura 14 – O espelho da Origem. Deborah de Robertis. Performance realizada no Musée d’Orsay em 4 de julho de 2014.....	193
Figura 15 – Theda Bara interpretando a personagem Cleópatra, no filme Cleopatra. Direção de J. Gordon Edwards, 1917.	195
Figura 16 – Elizabeth Taylor interpretando a personagem Cleópatra, no filme Cleopatra. Direção de Joseph L. Mankiewicz, 1963.....	196
Figura 17 – Nietzsche com Paul Reé e Lou Salomé. Jules Bonnet, 1882.....	201
Figura 18 – Glauco Mattoso e Roberto Piva no lançamento do Jornal Dobrabil, 1977.....	262

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 UMA BREVE ARQUEOLOGIA DO BDSM E APORTES TEÓRICOS PARA O TEMA	23
2.1 A DOMINAÇÃO É UMA ESCADA.....	28
2.2 DO SADOMASOQUISMO COMO CURIOSIDADE HISTÓRICA AO BDSM COMO TRANSGRESSÃO	33
2.3 POR FIM, O BRASIL	51
3 ESCRITOS SOBRE CORPOS QUE SOFREM E GOZAM.....	59
3.1 UM MONSTRO DE ESCURIDÃO E RUTILÂNCIA	61
3.2 UM MONSTRO DE DECÊNCIA E SUBMISSÃO	68
3.3 A FELICIDADE NA ESCRAVIDÃO	91
4 OS SUBÚRBIOS LITERÁRIOS DA PERVERSÃO	114
4.1 EM QUE PAULO BARRETO SE TORNA JOÃO DO RIO.....	115
4.2 PRESERVAI-NOS, SENHOR, DAS COISAS TERRÍFICAS QUE ANDAM À NOITE	130
4.3 TEMPORADAS NO ABISMO	159
5 EROTISMO AO FIM DO SÉCULO, MULHERES FATAIS, E OUTRAS COISAS MAIS.....	173
5.1 O CORPO, ESSE DRAGÃO PERVERSO E FATAL.....	177
5.2 O CAVALO DE RÖCKEN.....	197
5.3 AS FUNDAÇÕES SEXUAIS DA REPÚBLICA	205
6 O CASO GLAUCO MATTOSO.....	238
6.1 PORNEIA PUNK PÓS-ATÔMICA DESVAIRADA.....	239
6.2 DOS OBJETOS ABJETOS	250
6.3 AMÉRICA LATRINA	260
6.4 ANTIESTÉTICA?	272
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	293
REFERÊNCIAS	295
REFERÊNCIAS DAS FIGURAS	307
APÊNCIDE A – Glossário de termos BDSM.....	309

1 INTRODUÇÃO

Em se tratando de erotismo, mais especificamente de literatura erótica, “Perseguida pelo filisteísmo e pela hipocrisia [...] até pouco confinada às edições clandestinas, muitas de circulação restrita entre colecionadores” (PAES, 2006, p. 11), é possível afirmar que, contemporaneamente, o cenário brasileiro encontra-se relativamente bem amparado. O século XXI, por aqui, marca a publicação de três importantes antologias sobre o tema: a *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*, organizada por Alexei Bueno, em 2004 (reeditada em 2011), a *Antologia da Poesia Erótica Brasileira*, organizada por Eliane Robert Moraes em 2015 e o volume *O Corpo Descoberto: Contos Eróticos Brasileiros (1852-1922)*, de 2018, também organizado por Moraes¹. O livro organizado por Bueno propõe-se a fazer um balanço da poesia erótica luso-brasileira; já os organizados por Moraes centram-se na produção tupiniquim. No caso das antologias de poesia, ambas possuem o mesmo ponto de partida, localizado na figura de Gregório de Matos; na de contos, o introito fica por conta de Álvares de Azevedo.

As antologias, é possível afirmar, vêm realizar um balanço desse tipo de literatura, motivadas pela enxurrada de textos relativos ao tema produzidos no Brasil, especialmente a partir dos anos 1960. Não sem alguma ironia, foi justamente a partir da instauração, no país, da ditadura militar, em 1964, que os artistas brasileiros começaram a pensar e escrever de maneira mais frequente sobre o corpo: o próprio, o dos outros. Bastaria, para exemplificá-lo, pensar nas instalações de Hélio Oiticica e Lygia Clark, os mais imediatos herdeiros de Flávio de Carvalho; na poesia de Roberto Piva; no Teatro Oficina de Zé Celso Martinez; nos filmes de Glauber Rocha, Ivan Cardoso, Rogério Sganzerla e José Mojica Marins, o Zé do Caixão. O Brasil, não estando isolado do resto do mundo, emulava, então, à sua maneira, as premissas da “revolução cultural” dos anos 1960 e, nesse palco, o corpo ocupava papel central, de forma muitas vezes esquiva, subliminar, já que o contexto latino-americano dos anos 1960 era muito diferente daquele da Europa ou dos Estados Unidos. Para Silviano Santiago, houve mesmo um “grito de alegria na cultura brasileira pós-64”, mas esse grito era dado “no momento mesmo em que o corpo do artista era dilacerado pela repressão e a censura” (SANTIAGO, 2002, p. 25). É sintomático, inclusive, que a primeira edição “oficial” de um livro do Marquês de Sade tenha sido publicada, por aqui, em 1961. Tratava-se de obra compósita, intitulada *Novelas do Marquês de Sade e um estudo de Simone de Beauvoir*.

¹ O próprio livro organizado por José Paulo Paes, *Poesia erótica em tradução*, data de 2006, e não foi inserido ao lado das antologias de Bueno e Moraes por tratar unicamente de autores estrangeiros.

Rodrigo D'Ávila Silva Braga, pesquisador que, em 2016, defendeu dissertação de mestrado sobre as traduções de Sade no Brasil, afirma que a publicação, nesta data, acompanhava “o período de recuperação e republicação de Sade na França pelas mãos de Maurice Heine, Gilbert Lely e Jean-Jacques Pauvert” (D'ÁVILA, 2016, p. 47). Se localizamos a edição de 1961 como primeira publicação oficial de Sade, isso se deve ao fato de que, ainda de acordo com D'Ávila, existe uma edição anterior de *A filosofia na alcova*, publicada, aproximadamente, entre 1940-1945 (D'Ávila chega a essa conclusão após minuciosa pesquisa sobre tal edição, que não apresenta dados editoriais, data ou nome do tradutor; tratava-se de edição clandestina, em cuja folha de rosto se lia apenas “texto integral” e “Edição privado e fora do comércio [sic]”).

Contudo, se a obra de Sade passa a ser amplamente lida no Brasil a partir dos anos 1960, não se pode dizer o mesmo sobre a sua contraparte clínica, Leopold von Sacher-Masoch. Autor de uma obra que, se não a ultrapassa, ao menos se equipara a de Sade em volume, no Brasil, conta apenas com a tradução de um romance, *A Vênus das peles*, texto que, embora central para a compreensão do erotismo na escrita do autor ucraniano e, de maneira mais ampla, para a compreensão do erotismo finissecular oitocentista europeu, não representa, por si só, parte expressiva de sua produção literária.

Por outro lado, se não temos, no Brasil, traduções minimamente suficientes da obra de Sacher-Masoch, ao menos contamos com a tradução de um importante estudo sobre sua obra, de autoria de Gilles Deleuze. Publicado em 1971, *Sacher-Masoch: o frio e o cruel* surge justamente com a tarefa de analisar a obra do escritor ucraniano ao mesmo tempo em que o afasta do paradigma clínico no qual não apenas tem sido desde sempre encerrado como a partir do qual seu nome acabou imortalizado. Deleuze se propõe analisar Sacher-Masoch tendo como marco zero o ponto literário, operando uma separação definitiva entre sua obra (e seu nome) e a de Sade, atacando a entidade sadomasoquista, a qual prevê que o mesmo sujeito que sofre é aquele que faz sofrer. Para tanto, o filósofo abre um quiasmo entre os universos literários de Sade e de Sacher-Masoch, universos que, conforme pontua, nada têm em comum um com o outro, e ao final apresenta a hipótese de um masoquismo próprio do sadismo, bem como de um sadismo próprio do masoquismo. Não obstante, o argumento central do livro, que se incorpora sub-repticiamente à análise literária, é o de que tanto Sacher-Masoch quanto Sade são, antes de tudo, grandes escritores, grandes artistas, que trouxeram, a partir de suas obras, enormes contribuições à literatura, e que qualquer análise que não parta das referidas obras corre sério risco de sofrer dano irreparável. A grande diferença entre Sade e Sacher-Masoch é, ainda com Deleuze, o fato de que, se no caso do primeiro o nome era consagrado clinicamente ao passo

em que a obra era redescoberta na França, no do segundo os usos do nome acabaram eclipsando a leitura da obra, o que é nocivo não somente para o próprio escritor, mas igualmente para a literatura de maneira geral, já que somente após 1990, mais de cem anos após sua morte, se evidencia um aumento no interesse por sua escrita. No Brasil, ainda hoje, já lá vão anos 20 do século XXI, o cenário permanece semelhante: enquanto Sade é objeto de estudo de trabalhos acadêmicos, e sua influência se sente na obra de vários escritores daqui, Sacher-Masoch ainda é um autor lido por poucos, e em especial pelas comunidades de praticantes do BDSM².

O sadomasoquismo, aliás, encontra-se em voga, atualmente, nas mais diversas manifestações da cultura. Embora de maneira geralmente distorcida e simplificadora, há sádicos e masoquistas que comparecem em filmes de Hollywood, em histórias em quadrinhos, nos chamados *best-sellers*, nos programas de variedades da televisão e, de igual modo, na esfera jurídica. Sendo um fato da sexualidade humana, os discursos sobre ele aumentaram à medida que, a partir dos anos 1960, aumentaram os discursos sobre a sexualidade de maneira geral. Já na década de 1950, cabe lembrar, surgiam os filmes da modelo Bettie Page, produzidos pelo fotógrafo Irving Klaw e enviados, pelo correio, para um seleto grupo de compradores. Naqueles filmes, a célebre *pin-up* era amarrada pela irmã de Irving, Paula Klaw, que ora suspendia Page em barras de ferro, ora a prendia em argolas coladas à parede, ora a colocava em seu colo, sentada em um sofá, e lhe estapeava as nádegas.

O cenário era, a princípio, o porão da casa de Irving, e, com o passar dos anos, por conta do sucesso financeiro adquirido por sua produtora, um estúdio, que ele e Paula decoravam de acordo com o tipo de filme encomendado pelos compradores. Em muitos dos filmes, era Page quem assumia o papel de dominadora, e muitas vezes havia outras mulheres envolvidas nas práticas filmadas por Irving, para além de Paula. Desses filmes – mais de 200, de acordo com o próprio diretor – apenas alguns sobreviveram, tendo sido remasterizados, e hoje podem ser vistos em sites de vídeos na internet, tais quais o *youtube*³. Irving e Paula Klaw ocupam um papel central na história do BDSM, cujo ideário, inclusive, começou a moldar-se, nos Estados Unidos da década de 1950, a partir de seus filmes, e o detalhe mais curioso disso é que nem ele nem Paula eram praticantes de sadomasoquismo. Entretanto, os Klaw são as pessoas responsáveis por comercializar mais material sobre BDSM que quaisquer outros, mesmo se os

² Acrônimo de origem estadunidense que refere a “Bondage, Discipline and SadoMasochism”, e que geralmente indica a gama de práticas sexuais que vão desde o fetichismo e as violências simbólicas (submissão psicológica, humilhações) até a violência física, embora sempre de forma consensual e com limites previamente estabelecidos.

³ Um deles, famoso, o *Teaserama*, de 1955, ganhou uma versão em DVD no ano de 2000. Trata-se de um show burlesco em que Page, Klaw e várias outras atrizes praticam a arte da amarração japonesa do *shibari*, conhecido no Ocidente como *bondage*.

compararmos ao cenário contemporâneo. Irving e Paula tornaram-se símbolos da causa da liberação sexual ainda nos anos 1960, embora jamais tivessem se posicionado politicamente a respeito do tema. Irving era um homem de negócios, e é possível afirmar com segurança que seu objetivo último não era promover a causa do BDSM, mas sim transformar em dólares as fantasias secretas de seus clientes, o que de fato ele fez com maestria. Até a metade dos anos 1950, esse negócio já tinha rendido à família Klaw mais de um milhão e meio de dólares, o que para a época era muito dinheiro. Não obstante isso, desde os anos 1950 o FBI os investigava baseado em uma denúncia de distribuição de material pornográfico interestadual. A investigação prosseguiu até 1955, com foco para a disseminação de pornografia por via postal; naquele ano, coincidentemente o mesmo em que os Klaw atingiam grandes sucessos financeiros com a produtora, o senador Estes Kefauver foi indicado como chefe do gabinete de investigação de vandalismo juvenil nos Estados Unidos. Seu comitê operava a partir da premissa de que havia uma ligação entre pornografia e vandalismo juvenil, uma vez que os jovens eram quem mais consumia pornografia e, para Kefauver, a pornografia conduzia à violência. Logicamente, portanto, desde que se considerava que as imagens e filmes que os Klaw distribuíam pelo correio tinham natureza pornográfica, Irving acabou acusado de contribuir para a delinquência de menores. Em 1963, ele e Jack Kramer, marido de Paula, foram condenados sob a acusação de conspiração para usar o correio dos Estados Unidos da América a fim de distribuir material pornográfico. Muito embora a condenação tenha sido anulada após apelação, os custos jurídicos do processo fizeram com que Irving Klaw desistisse de fazer filmes com temática BDSM. Ele faleceu três anos depois, em 1966, vítima de apendicite. Embora os Klaw levassem uma vida típica de família estadunidense dos anos 1950-1960 – o filho de Irving, Arth, afirma que o pai almoçava em casa todos os dias, deslocando-se de seu estúdio em Manhattan, no qual havia modelos seminuas amarrando e espancando umas às outras, para sua residência no Brooklyn, e retornando para o estúdio após o almoço em família –, Irving e Paula foram, por outro lado, responsáveis pelo surgimento de dois dos principais artistas BDSM do século XX, Eric Stanton, famoso por suas imagens de homens subservientes dominados por mulheres fortes, e Gene Bilbrew, também conhecido como ENEG. Além disso, a heterogeneidade de pessoas que orbitavam ao redor dos Klaw, com suas práticas sexuais nada tradicionais, ajudou a fundar as bases da cultura BDSM contemporânea nos Estados Unidos⁴. Sobre Bettie Page, cuja carreira cimentou-se a partir dos filmes de Klaw, pouco necessita ser dito, uma vez que a modelo faz

⁴ Sobre a história de Irving e Paula Klaw, sua relação com Bettie Page, a ascensão e queda da produtora cinematográfica e os desdobramentos dos filmes, Cf. especialmente KLAU, 2006; AYTÖ, 2006; GABOR, 1974 e SCHAEFER, 1999.

parte do imaginário *pop* ocidental desde os anos 1960. A importância de Irving, Paula e Page para o universo do BDSM é, como apontamos, indiscutível, embora, como igualmente mencionado, nenhum dos três tenha sido propriamente um praticante.

Isso postula um problema que nos parece central: estaria a literatura BDSM reduzida, enquanto movimento de forças discursivas, aos escritos daqueles e daquelas que declaradamente se identificam enquanto praticantes? A rigor, se pensássemos dessa maneira, seria impossível falar de um sadomasoquismo literário, no Brasil, antes de Wilma Azevedo e Glauco Mattoso. Se a contribuição da primeira, a partir do jornalismo, suscita polêmicas do ponto de vista literário, polêmicas estas invariavelmente embasadas no juízo de valor estético, no caso do segundo é indiscutível que sua obra configura-se, hoje, como das mais importantes no âmbito da literatura brasileira pós-1970, despertando cada vez mais, a partir de antologias e livros de poemas inéditos publicados a partir dos anos 2000, interesse de público e crítica.

Azevedo, que realizou verdadeiro trabalho de base, inédito por aqui, sobre o tema do sadomasoquismo, durante os mais de quinze anos em que atuou como colunista da revista *Ele & Ela*, a partir de depoimentos que lhe eram enviados semanalmente, por carta, organizou dois livros em que trata sobre o tema do sadomasoquismo erótico: *A Vênus de cetim* e *Tormentos deliciosos*. A tais obras, nas quais predomina o tom jornalístico e da autoficção, acrescenta-se o estudo da autora sobre o tema do BDSM, publicado sob o título de *S. em M. edo*. Azevedo interpreta o sadomasoquismo do ponto de vista erótico, ao mesmo tempo em que tenta afastá-lo da clínica – embora não de maneira tão radical quanto Deleuze ao escrever sobre Sacher-Masoch – e organizar uma constelação de autores na qual não poderiam deixar de figurar Sade e Sacher-Masoch. Em *A Vênus de cetim*, ela afirma que o falecido cartunista Henfil foi a primeira “pessoa pública” no Brasil a assumir-se enquanto masoquista erótico, o que, ao mesmo tempo em que trazia o sadomasoquismo para a esfera da cultura de massas e da opinião pública, fazia com que outras pessoas adquirissem a coragem necessária para revelar interesses semelhantes. O grande apelo da literatura de Azevedo caracteriza-se por uma tentativa de separar aquilo que a autora entende como práticas saudáveis e consensuais, o “S.M.E.” (Sadomasoquismo erótico), desvinculando-as dos abusos e crimes associados ao universo do BDSM.

Já Glauco Mattoso, nascido Pedro José Ferreira da Silva, em 1951, nasce de fato para a literatura nos anos 1970, especificamente em 1977, a partir da publicação do *Jornal Dobrabil*, espécie de boletim satírico (como o próprio nome, paródia do *Jornal do Brasil*, aponta) que não apenas dialogava com a “geração mimeógrafo” dos anos 1970 como também com a prática dos fanzines, então em ascensão no Brasil por conta do movimento Punk, com o qual Mattoso

manteve (e mantém) estreita relação. O fato de que seus livros, para além do *Jornal Dobrabil*, fossem impressos em pequenas tiragens, ou seja, de circulação restrita entre um pequeno grupo de leitores, acabou por criar uma espécie de mito em torno do autor, cuja figura se tornou muito conhecida, ao passo que a obra era pouco lida (qualquer semelhança com Sacher-Masoch pode ou não ser mera coincidência). Nos anos 1980, a partir da publicação de livros como o *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*, em que se lia, entre outros, *A pata da gazela* de José de Alencar em chave fetichista, cresceu ainda mais a fama de escritor maldito, escatológico e da crueldade. Em 1982, Cacaso escrevia sobre o poeta na revista *Leia Livros* e, em 1984, Caetano Veloso o mencionava na música “Língua”: “Adoro nomes/ nomes em ã/ De coisas como/ Rã e imã/ Nomes de nomes/ Como Scarlet Moon de Chevalier/ Glauco Mattoso e Arrigo Barnabé e Maria da Fé” (VELOSO, 1984). Sua poesia, contudo, demoraria ainda anos para ser descoberta.

Nos anos 1990, Mattoso passa a conviver com o drama final do glaucoma – inspiração, aliás, do seu pseudônimo –, e a cegueira total caracteriza um período de reclusão e nenhuma escrita. Já nos anos 2000, após adquirir um computador adaptado para cegos, comprado com o dinheiro do prêmio Jabuti, que ganhara pouco antes ao traduzir o livro *Fervor de Buenos Aires*, de outro cego, Jorge Luis Borges, o poeta volta a produzir intensamente. A edição de *Poesia Digesta*, primeira antologia que reúne poemas que vão desde 1974 até 2004, ou seja, dão conta de 30 anos de uma poética absolutamente transgressora mesmo se lida a partir do prisma da transgressão, vem para firmar o nome Glauco Mattoso definitivamente no “cânone” poético contemporâneo brasileiro, e no “cânone” de nossa poesia erótica de todos os tempos.

Mas não se trata de poesia erótica que fale o corpo, senão que fale os limites do corpo, os limites da imaginação: como bom leitor de Sade, a quem descobrira trabalhando como bibliotecário, ainda nos anos 1970 (a exemplo de Apollinaire, cujo contato com a obra do Marquês dá-se da mesma forma), Mattoso parece ter apreendido do autor de *Os 120 dias de Sodoma* o sentimento de que a literatura tem, antes de mais nada, o dever de dizer tudo. Como afirma Bataille, “Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo” (BATAILLE, 2017, p. 22). E, no caso de Mattoso, esse poder de dizer tudo passa por uma apropriação que já é, por si só, transgressora, ao transformar o mote oswaldiano da antropofagia em coprofagia, isto é, na deglutição de fezes, no erotismo das latrinas, do baixo corporal ainda tabu para a sociedade ocidental. Isso tudo, aliado ao fato de que o poeta se utiliza predominantemente da forma soneto – nada mais canônico, em termos de poesia, no Ocidente –, gera um estranhamento que não raro faz alguns leitores fecharem seus livros para não mais retornar.

É possível afirmar que, a partir de Mattoso, os horizontes literários do sadomasoquismo, na literatura brasileira, se alargaram: sua influência pode ser sentida nas obras de poetas como Marcelo Saheia, Victório Verdan, Flávia Rocha e Antonio Vicente Seraphim Pietroforte. De acordo com a pragmática, todo texto acaba por adquirir o espectro discursivo que nele foi projetado exteriormente. Por isso, mais que nunca, contemporaneamente podemos pensar em literaturas gay (especialmente a partir do homérico trabalho de compilação de João Silvério Trevisan), em literaturas negras, em literaturas feministas. O que está em jogo aqui são os usos que se fazem (ou se deixam de fazer) de determinado texto, ou conjunto de textos. Todavia, quando um grupo se organiza a fim de buscar ações afirmativas, não necessariamente ele o faz pensando somente no presente: é esse o motivo pelo qual grupos que lutam pela causa da negritude, no Brasil, localizam, por exemplo, entre seus precursores, Domingos Caldas Barbosa, Luiz Gama e Lima Barreto. Certamente Domingos Caldas Barbosa, embora pudesse estar preocupado com ela, não se identificaria como um militante da causa negra em pleno século XVIII; já Lima Barreto pode estar muito mais próximo do tipo de militância realizada por tais grupos contemporaneamente, assim como Cruz e Souza, especialmente se considerarmos a produção em prosa (contos, ensaios) do poeta desterrado. Uma vez que esses discursos também são atravessados por uma construção temática, no caso do sadomasoquismo, especificamente, não é necessário que os produtores ou enunciadores dos discursos apresentem comprometimento ético com o tema, mas sim que operem a partir de um processo de simulação, de máscara, como é o caso de Irving e Paula Klaw e Bettie Page.

A simulação e a fantasia, aqui, são palavras-chave; já para isso apontava Gilles Deleuze, no estudo sobre o masoquismo em Sacher-Masoch: “A denegação, o suspense, a espera, o fetichismo e a fantasia formam a constelação propriamente masoquista”. E o fetiche, para o masoquismo, metamorfoseia-se em fantasia, já que “O fetiche é o objeto da fantasia, o objeto fantasiado por excelência”, que organiza uma “arte masoquista da fantasia” (DELEUZE, 2009, p. 73). De igual maneira, interessam os espelhos. Ainda para Deleuze, “Toda a *Vênus das peles* está sob o signo de Ticiano, pela relação mística entre a carne, as peles e o espelho. É onde se forma o vínculo entre o gelado, o cruel e o sentimental”. O efeito do gelo, no caso, conduz ao próprio congelamento do corpo, uma vez que há o ideal de estátua de mármore, e inclusive é o diálogo entre um sonhador e uma tal estátua de Vênus, num sonho que vem interromper uma leitura de Hegel, que inaugura o romance. “As cenas masoquistas precisam se congelar como esculturas ou quadros, precisam dublar esculturas ou quadros, desdobrar-se num espelho ou em algum reflexo” (IDEM, p. 71).

Acrescentaríamos que, para além das esculturas e dos quadros, a fotografia comparece para compor o cenário ideal do sadomasoquismo. Pois não seria a fotografia, precisamente, a espera que conduz à suspensão? No caso do sadomasoquismo, inclusive, há dupla suspensão, já que a fotografia suspende no tempo aquilo que está suspenso no espaço, ou seja, os corpos que, amarrados, apresentam-se ao olhar lúbrico do espectador.

Para além de Glauco Mattoso, e no escopo da fotografia em sua relação com as perversões, é imperativo levar em consideração igualmente a obra daquele que não apenas apelidava suas crônicas de “kodaks” da vida carioca como, de certa maneira, inaugurou a literatura fetichista no Brasil, ao menos de modo consciente, a partir da publicação, em 1910, de *Dentro da noite*, entenda-se, o escritor carioca João do Rio, que não apenas dedicou várias páginas ao tema da máscara, brindando a literatura brasileira com o magistral conto “O bebê de tarlatana rosa”, como foi, ele mesmo, pura máscara literária ao longo dos mais de vinte anos nos quais retratou o Rio de Janeiro e sua gente. Por trás da crônica de uma capital federal que se modernizava aos solavancos no início do século XX, sua obra deixa transparecer, não poucas vezes, um tipo de perversão do olhar (semelhante à de Machado de Assis) que se configura a partir de um verdadeiro desfile carnavalesco de fetichistas, sádicos e masoquistas. João do Rio, o precursor, no Brasil, da moderna crônica jornalística, imaginou, em sua escrita, uma cidade na qual, por trás do lume de uma pretensa inspiração higienista e modernizadora, vinda da Europa, escondiam-se os traços mais obscuros da existência humana, representados tanto pelos integrantes das altas classes sociais quanto pelos da “canalha”, termo utilizado pelo escritor para se referir aos despossuídos da corte ao fim do século XIX e início do XX. Em *Dentro da noite*, apresenta ao incauto leitor da novíssima república um verdadeiro compêndio de perversões no qual, a cada conto, somos apresentados a um diferente tipo de fetiche, do sadismo mais inocente ao masoquismo moral, da encenação de papéis ao sempre pulsante desejo das classes sociais mais altas de se imiscuir à pobre gente, não raro com objetivos sexuais.

A partir de João do Rio e Glauco Mattoso, o passo consequente foi nos questionarmos se, indo mais longe, encontraríamos os traços de um sadomasoquismo literário em outros autores brasileiros do século XIX e, posteriormente, do XX. Mais ainda que isso: seria possível ler, em clave sadomasoquista ou, ao menos, fetichista, alguns dos textos não canônicos de autores canônicos, alguns textos canônicos de autores nem tão canônicos e alguns textos canônicos de autores canônicos a fim de delinear um *corpus* que conformasse uma literatura sadomasoquista no Brasil? Há o caso de Machado de Assis, sobre quem os críticos parecem, ainda hoje, titubear quando se trata de empreender uma análise sobre as perversões presentes em sua obra (mesma domesticação crítica que nega, ou ignora, a presença do corpo e da

sexualidade no *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, Cf. SANTIAGO, 2017), muito embora em contos como “A causa secreta”, “A chinela turca”, “Luis Soares” e mesmo o episódio de Prudêncio, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, esteja explicitamente presente o elemento perverso. Por se tratar de um escritor que lia as idiossincrasias da sociedade brasileira em sua formação colonial e bacharelesca, Machado de Assis reproduz esse mesmo tipo de dissonância nas relações entre as personagens de seus livros, não raro optando por um tipo de erotismo refinado (que não deixa de ser o que o sadomasoquismo representa) que privilegia um olhar sádico lançado sobre as relações amorosas, em que frequentemente encontra-se o elemento de uma dominação, ora física, ora psicológica. Há também o caso de José de Alencar, o patrono dos romancistas brasileiros, que, para além da consagrada “trilogia indianista”, escreveu textos muito mais estranhos, como *Diva*, *O gaúcho* e *A pata da gazela*, este último aliás publicado sob pseudônimo. *Diva* nos apresenta a protomasoquista Emília, que confessa, em carta a Augusto, seu amante, que beijara com prazer os braços que, anteriormente, este apertava até causar hematomas; já *O gaúcho* narra a relação quase zoófila entre Manuel Canho e sua égua, Morena. E *A pata da gazela*, bem, não seria exagero notar que a escolha pelo pseudônimo já revela a peculiar natureza do tema a ser abordado no romance, o qual trata abertamente do fetiche por pés e, mais especificamente, pela botina de uma dama de sociedade. Glauco Mattoso, inclusive, procede, na década de 2000, à reescritura do romance de Alencar, deixando de lado as concessões feitas pelo autor de *Iracema*, que disfarçava em fábula moral e em tese filosófica o fetiche sobre o qual escrevia, para transformar de fato a inocente Amélia – a dona da botina em questão – em uma dominatrix moderna. Não saberemos se Alencar era, realmente um tarado por pés, ou podólatra, para usar o termo científico, e isso, de todo modo, não vem ao caso. Restaram os textos, e a partir deles buscamos costurar, Penélope que somos, a rede da perversão sadomasoquista *made in Brazil*. E, se citamos, no espaço desta introdução, somente Alencar e Assis, isso dá-se pelo fato de serem escritores com vasta fortuna crítica, mas que, a rigor, pouco foram lidos a partir do prisma das perversões, e absolutamente não foram lidos se pensarmos a questão do sadomasoquismo em suas obras. O mesmo ocorre com outros escritores do século XIX, como Júlio Ribeiro, Adolfo Caminha, Raul Pompéia, Cruz e Souza e muitos outros.

Nesse ínterim, a hipótese que ora apresentamos é de que o sadomasoquismo na literatura brasileira se presta a reproduzir, nas relações entre indivíduos ficcionais, aquilo que nos deixaram os europeus no que se refere à herança cultural de um colonialismo que, por aqui, jamais deixou bem delimitados os contornos entre dominadores e dominados, entre público e privado. Bater ou apanhar, amarrar, espetar com agulhas, eram formas simbólicas de dar conta

de uma violência sofrida na carne pelos próprios escritores e intelectuais nascidos nesta parte do mundo (aqui pensamos a partir do ensaio de Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Cf. SANTIAGO, 2000). Para além do anseio antológico, esta tese tenta reivindicar o lugar da literatura sadomasoquista no Brasil como uma reação intelectual de nossos escritores às pressões e influências sofridas a partir das metrópoles, o que, ainda assim, não deixa de comprovar o fato de que há dominação nos textos, embora disfarçada, muitas vezes, sob a forma de castigos e relações amorosas. Os leitores dirão se o fizemos de maneira insofismável e inapelável.

2 UMA BREVE ARQUEOLOGIA DO BDSM E APORTES TEÓRICOS PARA O TEMA

É uma imagem comum em qualquer grande cidade, um dia qualquer de semana, mas, marcadamente, as sextas-feiras e sábados, e em algum beco mal iluminado figuras trajadas de couro preto adentram um ambiente em cuja fachada nada se pode distinguir acerca do que ocorre no interior. Ao couro se mistura o látex, os acessórios e adornos. Para todos os efeitos, o leigo que, por acidente, venha a esbarrar com essas figuras, pensará estar diante de algum tipo de seita esotérica, e ele não estará muito distante da verdade.

Entender o sadomasoquismo em si já não é tarefa das mais fáceis. Até o ano de 2019, o termo “sadomasoquismo” era abrigado sob rol das doenças psíquicas, ou psicopatologias. Nesse ano, contudo, a OMS removeu o sadomasoquismo da CID-11⁵, em decorrência da atuação militante do grupo *ReviseF65*, sediado na Noruega, embora essa remoção tenha demorado aproximadamente 18 anos, tempo de atividade do grupo. Mas não apenas o sadomasoquismo foi removido da CID-11; o fetichismo e o transvestismo (ou travestismo) também foram solapados da lista, e hoje já não se classificam como doenças psiquiátricas. No entender da OMS, tais práticas são individuais e privadas e, desde que consentidas, não representam riscos à saúde pública. A nova classificação, inclusive, distingue claramente as práticas sadomasoquistas da violência sexual. Afirma-se, de acordo com a CID-11 (que entra em vigor a partir de 2022) que a *consensualidade* passa a ser o critério para se definir o que é e o que não é doença, o que, de certa forma, muda radicalmente a forma como essas relações passarão a ser encaradas no futuro, inclusive sob o ponto de vista jurídico – não são raros os casos em que uma simples relação S&M foi parar nos tribunais. O gesto ocorre 22 anos depois de a mesma OMS ter removido a homossexualidade da CID-10 (1990), o que, por si só, já diz muito sobre os pretensos resultados da “revolução sexual” dos anos 1960.

O papel do grupo *ReviseF65* foi de extrema importância nessa batalha, uma vez que a própria OMS seguiu orientações do grupo e a partir delas decidiu por remover o sadomasoquismo, o fetichismo e o transvestismo da CID-11.

O BDSM, por sua vez, é algo muito mais amplo, que engloba muito mais aspectos da vida sexual do que os que ora já não figuram entre os distúrbios psíquicos, sendo o sadomasoquismo, o fetichismo e o transvestismo apenas algumas das práticas pela sigla englobadas. Esta, por sua vez, permanece inalterada desde os anos 1990, quando foi cunhada, nos Estados Unidos, diferente da sigla LGBTQIA+, que começou, simplesmente, como GLS,

⁵ A Classificação Internacional das Doenças.

e foi sendo reelaborada com o passar dos anos, a fim de incorporar mais orientações sexuais e identidades de gênero em seu lastro.

A liberdade a partir da restrição. O prazer a partir da dor. A afirmação da dignidade através da servidão. Imagens e conceitos que, à primeira vista, podem parecer absolutamente contraditórios e em desacordo. Mas o BDSM é dialético, isso é inegável. O que se busca aqui é exatamente o surgimento de um resultado a partir do confronto entre dois polos opostos. O BDSM transforma, inclusive, a dialética em imagem: se o tradicional símbolo *Yin-yang* sintetiza a dicotomia positivo/negativo, o grande símbolo do BDSM, aquele que pode ser reconhecido por praticantes em qualquer lugar do mundo, é justamente um *Yin-Yang* em que se introduz o terceiro elemento, ou seja, a síntese dialética.

Figura 1 – Emblema BDSM. Aria, 2007.



Fonte: Wikipedia Commons, 2007.

Qualquer neófito no mundo BDSM sabe – ou deveria saber – a origem desse emblema. Ele remonta à *História de O*, de Pauline Réage e, mais especificamente, aos anéis inseridos na carne de O por Anne-Marie. “Eram anéis de ferro fosco inoxidável, como o ferro do seu anel folheado a ouro. A haste era redonda, grossa como um lápis de cor, e eles eram oblongos,

semelhantes aos aros de correntes grossas. [...] cada um era formado de dois Us que se encaixavam um no outro” (RÉAGE, 1978, p. 150). Posteriormente, aos “dois Us” que se encaixam é somado um terceiro, daí a trindade presente no símbolo. O havia visto um desses anéis quando de sua estadia no castelo de Roissy. Antes de partir do castelo, um homem pede a ela que escolha um entre diversos anéis, o que melhor lhe servisse no anular esquerdo. “Eram curiosos anéis de ferro folheados a ouro no interior e com um engaste grande e pesado – como um *chevalière* –, porém mais alto, contendo em ouro o desenho de uma espécie de roda semelhante à roda solar dos celtas, com três ramificações que se fechavam em espiral” (IDEM, p. 62).

Nos anos 1990, concomitantemente ao surgimento do termo BDSM, surgiram as discussões a respeito da organização dos clubes e da simbologia que seria própria aos praticantes. Havia a noção de que se deveria, de alguma maneira, criar um símbolo a fim de representar as práticas e o estilo de vida da comunidade BDSM, algo que fosse tão evidente para os iniciados que pudesse ser reconhecido por qualquer um em qualquer parte do mundo, mas, ao mesmo tempo, fosse discreto o bastante para não atrair a atenção e a curiosidade do mundo “baunilha”. O emblema, portanto, inspirado no anel que O utiliza, apresenta as mesmas características daquele, com as três ramificações fechando-se em espiral, além, evidentemente, da já apontada semelhança com o *Yin-Yang*. De todo modo, se no símbolo oriental os lados são representados por cores diferentes, no caso do símbolo BDSM as ramificações são todas pretas, e é indispensável que o símbolo apresente os três buracos presentes em cada uma das ramificações, preferencialmente com alguma noção de profundidade; se algum desses elementos estiver faltando, não se trata do emblema do BDSM.

Quanto ao significado, em verdade pode-se pensar em três possíveis. Houve um tempo em que muitas discussões a respeito disso desenvolveram-se e foram incorporadas à Liturgia, mas de fato até hoje não há ponto comum sobre um único significado para o emblema. Da forma como é apresentado, ele pode tanto representar: as três divisões do BDSM, ou seja, o *bondage* e a disciplina, a dominação e submissão, o sadismo e o masoquismo; pode, também, representar o compromisso ético resguardado pela instância do “são, seguro e consensual”; por fim, pode dar conta dos três principais papéis desempenhados pelos praticantes, de dominadores e dominadoras, submissos e submissas e *switches*. Sobre o simbolismo da terceira significação, seria proveitoso reproduzir as palavras do criador do emblema, Steve Quagmyr:

É o terceiro desses simbolismos que confere significado aos buracos em cada unidade. Uma vez que o BDSM é no mínimo um estilo de jogo e no máximo um estilo de amor, os buracos representam a incompletude de qualquer indivíduo dentro do contexto do

BDSM. Não obstante o quão “juntos” e “inteiros” os indivíduos possam estar, um vácuo permanece dentro deles, que só pode ser preenchido com o complemento de um outro. BDSM não pode ser feito sozinho. (QUAGMYR, 2012, tradução minha)

Ainda, sobre a semelhança com o *Yin-Yang*:

A semelhança com uma variante tripla do símbolo Yin-Yang não é acidental. Assim como o contorno curvo do Yin e do Yang representa a nebulosa borda entre o lugar em que um termina e o outro começa, também as bordas curvadas aqui representam as divisões indistintas entre B&D, D&S e S&M. (IDEM, tradução minha)

Assim tem-se que é na intermitência, na incompletude, que o jogo BDSM se estabelece. Naquele lugar mesmo em que os limites se nublam e os corpos se tornam espectros que obedecem, unicamente, à instância do desejo. O lugar em que um termina e o outro começa, nesse caso, está marcado pela constante troca de poder que envolve toda a prática e na qual, como afirmado por Quagmyr, as divisões se indistinguem. Parte-se de um princípio de complementaridade, de descontinuidade que, na fronteira, toca o outro e a partir daí gera o sentimento de continuidade. Tal ideia será central para Georges Bataille quando de sua conceituação do erotismo, embora, evidentemente, o contexto a partir do qual Bataille escreve é outro, e o que está em jogo aqui é muito mais uma zona de contatos que podem ou não vir a ser oblíquos ou duradouros.

O universo do BDSM não é facilmente apreensível para o não-iniciado. Em muitos casos, inclusive, existe uma frustração daquele que espera encontrar em um desses clubes a proposta de sexo fácil, de relações sexuais bizarras, mas que rapidamente percebe que, em uma reunião – ou *play* – de qualquer grupo, relações sexuais raramente – isto é, quando – ocorrem. Igualmente, não é tarefa fácil *recontar* a história do BDSM. Tal trabalho, homérico em todos os aspectos, demandaria uma vida inteira dedicada à pesquisa de fontes e de relatos que se misturam e que, entre ficção, mito e documento, conformam o cenário narrativo que dá conta dessas práticas. Michel Foucault situa o sadismo enquanto fenômeno cultural como uma relação discursiva em que se misturam, a partir do século XVIII, os discursos do amor e da morte; para ele, existe uma ligação evidente entre o surgimento do sadismo enquanto visão de mundo – pois não é de outra coisa que se trata – e o fato de esse discurso ter surgido dentro das paredes das prisões e dos manicômios (Cf. FOUCAULT, 2010). Entretanto, não é magicamente que a obra de Sade surge, como aponta o mesmo Foucault; ela esteve encarcerada por mais de um século antes que Sade a escrevesse, antes que o escritor francês pudesse dar vazão a essa apoteose do desejo sombrio. O século XVIII europeu encetou o domínio hegemônico da *razão*, mas esse domínio não deixa de se caracterizar, igualmente, como o domínio da violência. Inclusive,

como muito acertadamente pontuou Susan Buck-Morss, era no momento mesmo em que mais alto se proclamavam os ideais de “Liberdade”, “Igualdade” e “Fraternidade” que a escravização de africanos atingia, nas Américas, seu ponto mais alto. De acordo com ela:

No século XVIII, a escravidão havia se tornado a metáfora de base da filosofia política ocidental, conotando tudo o que havia de mau nas relações de poder. A liberdade, seu conceito antítese, era considerada pelos pensadores iluministas como o valor político supremo e universal. Mas essa metáfora política começou a deitar raízes no exato momento em que a prática econômica da escravidão – a sistemática e altamente sofisticada escravização capitalista de *não* europeus como mão de obra nas colônias – se expandia quantitativamente e se intensificava qualitativamente, a ponto de, em meados do século XVIII, ter chegado a lastrear o sistema econômico do Ocidente como um todo, facilitando, de maneira paradoxal, a expansão ao redor do mundo dos próprios ideais do Iluminismo, que tão frontalmente a contradiziam. (BUCK-MORSS, 2017, p. 33)

Tal contradição não apenas não foi resolvida pela filosofia europeia (que insiste em se querer universal) como o quiasmo que separa teoria e prática se alargou com o passar do tempo, manifestando-se inclusive no próprio Marx, que via como necessária a chegada do capitalismo industrial europeu à China para tirar aquele país do atraso civilizatório em que se encontrava. Buck-Morss afirma que, de fato, o que motivou Hegel a elaborar o silogismo do senhor e do escravo não foi uma suposta revisão histórica da tradição greco-romana, mas sim os acontecimentos da Revolução Haitiana de 1791, sobre a qual o filósofo se informava a partir de notícias publicadas em periódicos alemães que lhe chegavam à luz dos acontecimentos. A filosofia e o pensamento europeus de maneira geral fizeram questão de isolar localmente os acontecimentos desta que foi, no lastro da Revolução Francesa, a mais radical de uma série de revoluções que, começando pelo Haiti, deflagrar-se-iam pelas Américas e por toda a Europa, culminando nas barricadas de 1848 e na vitória do reacionarismo tanto na Europa quanto, por consequência, nas Américas, especialmente se levarmos em consideração o próprio Haiti e os Estados Unidos (Cf. NESBITT, 2010). Não apenas o saber europeu não levou em consideração, em seu esforço universalista, o que ocorria em suas próprias colônias, como buscava estabelecer-se, por todo o Ocidente, como princípio de partida e visão de mundo. As contradições e as particularidades de cada território, de cada então emergente “nação” foram escamoteadas em nome de um princípio universal de liberdade que se tingia, ao mesmo tempo em que se firmava, com o sangue africano. Assim:

Essa discrepância gritante entre pensamento e prática marcou o período de transformação do capitalismo global de sua forma mercantil para sua modalidade protoindustrial. Seria de se esperar, obviamente, que qualquer pensador racional e

“esclarecido” pudesse percebê-la. Contudo, não foi o que aconteceu. A exploração de milhões de trabalhadores escravos coloniais era aceita com naturalidade pelos próprios pensadores que proclamavam a liberdade como o estado natural do homem e seu direito inalienável. Mesmo quando proclamações teóricas de liberdade se convertiam em ação revolucionária na esfera política, a economia colonial escravista que operava nos bastidores continuava nas sombras. (BUCK-MORSS, 2017, p. 33-34)

O fato de Hegel ter omitido as fontes que o levaram a compor *A fenomenologia do espírito* dá conta dessa pouca vontade da filosofia europeia em imiscuir-se, em adotar epistemes que não derivem do próprio pensamento europeu. “À filologia foi sempre confiada a tarefa de garantir a genuinidade e a continuidade da tradição cultural” (AGAMBEN, 2005, p. 164), nos informa Giorgio Agamben em *Infância e história*, e a manutenção dessa tradição cultural se dá invariavelmente a partir de escolhas que visam (como no caso do próprio Agamben) legitimar o discurso dos dominadores e marginalizar o discurso dos oprimidos⁶. Daí se tem um movimento reflexivo, que será sentido, inclusive, na literatura e no pensamento brasileiros, ponto no qual gostaria de chegar.

2.1 A DOMINAÇÃO É UMA ESCADA

Em 2007, Antonio Vicente Seraphim Pietroforte publicou *Amsterdã SM*, novela que, desde o título, já anuncia o compromisso com a exploração da cultura e do universo BDSM. Curioso livro, escrito por um professor universitário – o autor é livre-docente de Semiótica na USP – em que um professor, Cláudio, em busca de aproveitar o fim da vida, já que fora diagnosticado com uma doença terminal no cérebro, viaja à Holanda em peregrinação quase sagrada, embora profana, a buscar drogas e experiências sexuais que poderiam ser classificadas, pelo mundo “baunilha”, como excêntricas e fora da curva. Cláudio encontra, lá, Verônica, uma dominatrix e dona de sex shop que, nos intervalos entre um cliente e outro, lê, dentre outros, Kant, Hegel e Goethe. Verônica deixar-se-á dominar por Cláudio ao mesmo tempo em que ela

⁶ Mesmo quando, pretensamente, se coloca ao lado dos oprimidos, o pensamento filosófico europeu não consegue enxergar a um palmo de distância do próprio nariz. O holocausto nazista não foi a maior catástrofe da história humana, nem sequer foi, como defendem muitos pensadores europeus, o maior exemplo da técnica a serviço do assassinato. Basta, para contrabalancear essa teoria, olhar, ainda que de maneira breve, para o que foi feito pelos próprios europeus com as populações ameríndias e africanas. Cabe notar, evidentemente, que existiram e existem figuras tais quais Domenico Losurdo, grande crítico do chamado “marxismo ocidental” e, mais contemporaneamente, Paul Beatriz Preciado e Silvia Federici, sobre quem falarei mais adiante, que não creditaram primazia à pretensa universalidade da cultura europeia. São, em todo caso e sempre, as exceções à regra.

mesma domina outros homens e mulheres, inclusive Frida, uma masoquista magra, careca e viciada em drogas, a quem Verônica suspende e suplicia, enquanto Cláudio assiste.

[...] Verônica tirou o par de algemas da sacola para lhe prender os pulsos. Frida, algemada, preparou a droga. Enquanto preparava, Verônica se ajoelhou e amarrou seus pés com a corrente fina, pôde dar várias voltas nos tornozelos magros. Apanhou outra corrente, por entre as algemas suspendeu os braços de Frida. Afastou-se à procura de outra banquetta, subiu, pegou a corrente para prendê-la no gancho, parafusado no teto. Frida consentiu sem resistir, descansava os pulsos nas argolas, os braços suspensos no ar. Frida permaneceu imóvel, manteve os olhos fechados, respirou devagar enquanto Verônica pedia cigarro, se livrava do sobretudo, começava a desfazer os laços dos coturnos para se descalçar também. Verônica de pé, bem perto, arranhou de leve o ventre descoberto e os braços suspensos. Frida, a previsão dos sustos e da dor, os olhos abertos e contorcer-se inteira, reagindo contra. Verônica prendeu seu rosto entre as mãos, beijou-lhe a boca apaixonadamente, mordida os lábios, ora prendia a língua nos dentes. Saciada, foi de novo à sacola, voltou com o estilete de cabo cor de rosa. Frida em excitação, perder-se entre a amiga e a arma e Verônica ajoelhada de novo a seus pés, a lâmina prateada e vai cortar sua roupa devagar. Verônica tão bonita adorava e flagelava Frida. (PIETROFORTE, 2007, p. 54-55)

Tudo narrado a partir do prisma de um espectador que assiste à cena sem dela tomar parte, Verônica assim dominará, ao longo da novela, outras mulheres, invariavelmente com o objetivo de deleitar a Cláudio, colocando-se em posição de submissão para com ele. A única coisa que lhe pede, em troca, é que lhe conceda quatro horas do seu dia para dedicar-se à leitura. Esta, por sua vez, irrompe enquanto exercício de formação nos intervalos entre os exercícios sadomasoquistas. É necessário que o sadomasoquista leia muito, toda relação que se estabelece entre membros de qualquer clube BDSM não é senão uma relação de *intelectualização do sexo*.

Por outro lado, e especialmente no caso brasileiro, sobre o qual este trabalho versa, nota-se um movimento paradoxalmente semelhante, embora em via contrária; se se trata, o BDSM, de uma intelectualização do sexo, o exercício crítico, por aqui, passa, necessariamente, por uma *sexualização da cultura* letrada. Verônica é uma dominatrix, isto é, uma mulher que é paga para dominar, sexualmente, outros homens e mulheres. Por sua vez, deixa-se dominar por Cláudio, o professor brasileiro que vai até a capital que aceita tudo – “os holandeses são velhos comerciantes, aproveitam tudo” (IDEM, p. 7), infere Cláudio ainda no começo da novela – a fim de despedir-se da existência. Procedimento semelhante é o da inteligência brasileira, por sua vez tributária e submissa à cultura de referência, a europeia, mas que exerce, em relação às próprias culturas originárias do continente, um papel dominador e que conduziu e conduz a um apagamento dessas mesmas culturas, vistas como nota de rodapé ou como mera curiosidade etnográfica a inspirar nossos “maiores” escritores, como José de Alencar, Gonçalves Dias, Raul Bopp, Mario e Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, dentre muitos outros.

Lucia Sá, em 2012, publicou o livro *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*, em que aponta, de maneira nada conciliadora, o quanto de saque há na produção literária brasileira em relação às literaturas ameríndias; não cai, inclusive, na cilada de chamar de sincretismo ou valorização da cultura indígena os exercícios performados por nossos escritores brancos. Para Sá, o que houve foi um processo violento de apropriação cultural no qual, ao mesmo tempo em que esses discursos como por exemplo o do Alto Amazonas eram trazidos, primeiro para o nordeste a partir de Alencar, depois para o sudeste a partir dos modernistas – em que pese o fato de que estes apontam para a apropriação – e de Guimarães Rosa, eles exterminavam todo e qualquer rastro originário das culturas em questão, ignorando, assim, sua complexidade e o papel que esses textos – no sentido mais amplo, dado o fato de que poucos eram escritos – desempenhavam nas comunidades a partir das quais vieram a ser. Assim:

Depois da independência no século XIX, escritores sul-americanos de línguas importadas, como o português e o espanhol, foram se deixando atrair cada vez mais pelos idiomas e pelas literaturas indígenas, isto é, pelas canções e narrativas originárias dos lugares onde viviam. [...] De pena na mão, começaram a recriar personagens, roubar enredos, citar parágrafos e páginas inteiras, chegando até mesmo a adotar em suas obras estruturas similares às dos textos indígenas.

Não obstante, ainda são raros os críticos e historiadores literários que se detêm nesse processo de apropriação cultural. As fontes indígenas têm sido basicamente ignoradas, tanto como antecedentes indispensáveis para escritos posteriores quanto por seu valor intrínseco como *corpus* literário. Não há sequer uma história da literatura tupi ou caribe, por exemplo, e nenhum estudo sistemático da influência tupi-guarani ou caribe em obras brasileiras ou sul-americanas. Histórias literárias e antologias nacionais do Brasil e de países vizinhos raramente incluem o precedente indígena, mesmo quando se trata daquelas culturas consideradas mais avançadas, como a inca. Nas pouquíssimas ocasiões em que os textos amazônicos ou das planícies sul-americanas foram levados em conta, seu papel ficou restrito ao de mero material etnográfico ou matéria-prima sem valor estético ou literário. Por esse motivo, a própria noção de intertextualidade [...], nunca foi levantada. (SÁ, 2012, p. 20)

Entretanto, é justamente a partir do procedimento desses escritores e intelectuais que se verifica o processo de “transculturação” – termo cunhado nos anos 1940 pelo cubano Fernando Ortiz e retomado, já nos anos 1980, por Angel Rama. Já nos anos 1990, Mary Louise Pratt apresentaria sua contribuição para o debate nos seguintes termos:

Se a metrópole imperial tende a ver a si mesma como determinando a periferia (seja, por exemplo, no brilho luminoso da missão civilizatória ou na fonte de recursos para o desenvolvimento econômico), ela é habitualmente cega para as formas como a periferia determina a metrópole. (PRATT, 1999, p. 31)

Dessa forma, o *Popol Vuh* se estabeleceria como um gesto radical, uma espécie de poema-documento cujo principal objetivo é, a partir da instância da palavra poética, firmar o direito à terra por parte daqueles que dela foram expropriados com o advento da vinda dos espanhóis. Uma espécie de tristeza motivada pelo suposto atraso cultural brasileiro em relação à matriz de referência está presente nas páginas daqueles que, no século XIX, tentaram entender o conceito de nacionalidade brasileira a partir de um marco colonial, negando, entretanto, aos povos originários o direito a figurar nessa história como personagens ativos. Caso de Silvio Romero, José Veríssimo, Euclides da Cunha e, já no século XX, do discípulo mais direto dos dois primeiros, Antonio Candido. Basta lembrar, para isso, o fato de o importante crítico notar, em sua *Formação da literatura brasileira*, que o Brasil não seria senão ramo de um galho já menor da literatura europeia, a portuguesa, e toda sua leitura parte dessa falta, desse abismo que separaria as literaturas ditas “evoluídas” da nossa. Diferentemente do citado Angel Rama, de quem era amigo, Candido não parece ter percebido, ou se recusou a perceber, que qualquer tipo de “formação” de uma literatura propriamente brasileira não pode se dar senão levando em conta as contradições presentes de maneira evidente nos textos que a conformam, e essas contradições passam, necessariamente, por uma delicada relação de trocas de poder entre os dominadores e os dominados.

Toda a literatura brasileira encontra-se permeada por imagens dessa tensão entre aquele que domina e aquele que é dominado, bem como da troca de papéis que se estabelece entre esses dois vetores. Isso é evidente, sobremaneira, nos textos românticos, justamente o “movimento” literário brasileiro que de maneira mais aprofundada pensara a questão do nacional até o Modernismo. Isso, evidentemente, levando em consideração o fato de que essa descoberta de um “nacional” é sempre carregada por muitas aspas, veja-se o exemplo de Oswald de Andrade, que descobre o Brasil numa avenida de Paris ao lado de um poeta suíço.

De igual modo, a crítica literária ou cultural por aqui incorpora esse mesmo tipo de discurso, alguns pendendo mais para o pessimismo, outros para um otimismo recatado. Isso se reflete no fato de que a tensão entre dominar e ser dominado acaba refletida na produção intelectual tupiniquim, em leituras que, via de regra, se propõem entender o contexto brasileiro a partir de seus desvios, como é o caso de Machado de Assis, em cuja obra estão relacionados sistematicamente os desvios de conduta das personagens com o caráter assimétrico da sociedade brasileira, de sua época – e, por que não, de todas as épocas, até a presente –, herdeira do escravismo, a reproduzir as desigualdades não apenas na esfera pública mas também e, principalmente, na privada. Desde a chegada dos europeus às terras ameríndias, nota-se uma ânsia por simplesmente deixar-se levar pelo excesso de um sensualismo irrefreável, o que por

fim acaba fazendo com que os racionais colonizadores adotem, por muitas vezes, os costumes e as práticas dos gentios da terra. Como nota Paulo Prado:

À admiração do bom capucho [Yves d'Evreux] nem escapava a nudez escandalosa das índias do 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, filibusteiros, caçulas das antigas famílias nobres, jogadores arruinados, padres revoltados ou remissos, pobres-diabos que mais tarde Callot desenhara, vagabundos dos portos do Mediterrâneo, anarquistas, em suma, na expressão moderna, e insubmissos às peias sociais – toda a espuma 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. (PRADO, 2012, p. 47-49)

Dá para, já no período da escravidão, criar-se uma espécie de “moral de senzala”, de acordo com o que afirma Sérgio Buarque de Holanda:

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. 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. (HOLANDA, 1995, p. 61)

A história é, invariavelmente, escrita pela pena dos vencedores. Do contrário, os hunos teriam escrito sobre Átila, e não os romanos. Assim, a história social e literária do Brasil, relegada como sempre esteve às mãos – e às penas – de homens brancos e ricos⁷, hoje vista à luz do que surge no âmbito dos estudos daqueles estratos da população historicamente tidos como marginais, adquire, de certa maneira, uma nota tragicômica. Note-se, por exemplo, do trecho citado, o esforço do autor em transformar a escravidão brasileira em uma espécie de jardim das delícias em que não houve abuso, estupro, assassinato e privação de liberdade de milhões de seres humanos. Há, entretanto, o mérito de Holanda em ter apontado que a literatura

⁷ Impossível não lembrar o retrato de Gilberto Freyre pincelado por Joaquim Pedro de Andrade no curta-metragem *O mestre de Apicucos*, em que o célebre autor de *Casa Grande & Senzala* é retratado, ele mesmo, como o mais imediato herdeiro dos senhores de engenho dos séculos XVIII e XIX.

reproduziu, talvez como em nenhuma outra parte do mundo, essas disparidades como se se tratasse de um espelho distorcido e perverso. Isso porque da mesma forma como os sociólogos amainaram e ao mesmo tempo criaram uma narrativa que desse conta do período colonial brasileiro como esse lugar de trocas iguais, recíprocas e desinteressadas entre os europeus e, posteriormente os crioulos e seus servos, fossem eles índios ou negros, também houve, especialmente por parte do Romantismo, a tentativa de, de certa maneira, europeizar o índio e transformá-lo em um herói aos moldes dos Rolandos e dos Tristãos. Mario de Andrade percebeu isso e, embora ideologicamente comprometido, forneceu o talvez primeiro herói por excelência brasileiro, e esse herói devia, forçosamente, apresentar-se desprovido de caráter, dado o complexo processo de formação da cultura e da sociedade brasileiras. A figura do “trovador” é inclusive escolhida pelo escritor modernista para apontar, de certa forma, para a contradição e para as tensões que compunham não somente a poesia e a literatura modernistas mas, em um escopo maior, a poesia e a literatura brasileiras em todos os tempos, assim resumida, friamente, como em um dos heptâmetros de um haicai: “Sou um tupi tangendo um alaúde!” (ANDRADE, 1987, p. 83). Essa contradição é o cerne da produção literária brasileira antes e depois de Mario a ter transformado em verso; ela se apresenta como a consciência de uma prática dilacerada, de uma escrita que desloca constantemente os jogos de poder entre os atores que compõem as cenas.

Por isso, defendo que o conceito que mais bem define a literatura brasileira, especialmente do Século XIX em diante, é o conceito de sadomasoquismo. Não significa, evidentemente, que todos os escritores brasileiros se dediquem a retratar cenas de alcova, com chicotes, algemas e corpos sendo erotizados a partir da dor; antes, trata-se de uma representação simbólica dessas trocas de poder, em que se percebe a marca indelével das relações de dominação e submissão que não apenas o Brasil, mas a América Latina de modo mais amplo, sofreram desde os primeiros contatos com os colonizadores europeus.

2.2 DO SADOMASOQUISMO COMO CURIOSIDADE HISTÓRICA AO BDSM COMO TRANSGRESSÃO

A poesia, assim como a linguagem, converge para um ponto comum, o qual, é possível afirmar, denega toda ideia estaticamente concebida como originária. Nesse ínterim, por mais que os textos homéricos tenham sido, por muito tempo, considerados fundacionais para a poesia ocidental, estudos que se multiplicaram desde o século XIX apontam para uma perspectiva

histórica em que muito do que se creditava, até então, como criação pura e espontânea do “gênio” avançado da civilização grega, é muito mais o resultado de trocas culturais estabelecidas com sociedades como a egípcia que, por sua vez, remonta há um passado ainda mais longínquo e às culturas suméria e mesopotâmica. Assim ocorre que contemporaneamente se possa afirmar que, muito antes de Homero, diversos textos poéticos de caráter mítico e épico tenham surgido, vindos do Oriente próximo, que exerceram enorme influência na própria cultura grega em que se engendraram a *Iliada* e a *Odisseia*. O maior exemplo disso é a epopeia de Gilgamesh⁸, que flutua entre o período compreendido pelos séculos XXII e XII a.C. Por si só, isso já garante ao texto a maturidade em relação a Homero, a Hesíodo, à Torá e à Bíblia – levando em consideração que estes dois últimos permitam uma leitura literária, para além ou concomitantemente à litúrgica. Ao menos em relação à Bíblia, Erich Auerbach já apontava para a possibilidade de uma leitura literária em sua *Mimesis* (Cf. AUERBACH, 2015).

Embora não exista, contrariamente aos exemplos da *Iliada* e da *Odisseia*, uma versão minimamente coesa do texto, o que faz com que este se apresente, aos leitores contemporâneos, sempre de forma fragmentária, em 2003 o assiriólogo Andrew George publica a versão do mito atribuída a Sîn-lēqi-unninni, *The Babylonian Gilgamesh Epic*, que passa a ser considerada, desde então, a versão mais completa do texto. Trata-se da versão acádica do mito, traduzida, por sua vez, diretamente do acádico ao português por Jacyntho Lins Brandão em 2017 (e publicada, em 2020, pela editora Autêntica). A escrita é cuneiforme, como criada pelos sumérios e depois incorporada à tradição hieroglífica egípcia. Dividido em “tabuinhas”, a sexta delas nos leva à corte realizada por Ishtar a Gilgamesh, à posterior recusa deste e ao enfurecimento da deusa.

À beleza de Gilgámesh os olhos lançou a majestosa Ishtar:

Vem, Gilgámesh, meu marido sejas tu!

Teu fruto dá a mim, dá-me!

Sejas tu o esposo, seja eu tua consorte!

Farei atrelar-te carro de lápis-lazúli e ouro,

As suas rodas de ouro, de âmbar os seus chifres:

Terás atrelados os leões da tempestade, grandes mulas!

Em nossa casa perfumada de cetro entra!

Em nossa casa quando entres,

O umbral e o requinte beijem teus pés!

Ajoelhem-se sob ti reis, potentados e nobres,

O melhor da montanha e do vale te seja dado em tributo!

⁸ Utilizar termos tais como “epopeia” ou “poema” para falar sobre o mito de Gilgamesh é um gesto que se explica, historicamente, a partir do conceito de “recepção do passado”. Não sabemos ainda, ou eu não sei, como os sumérios e babilônicos chamavam a esses textos, portanto o uso do termo grego aqui para falar sobre o mito de Gilgamesh é precário, embora sirva ao menos para situar com relativo acerto a categoria à qual o texto pertence.

Tuas cabras a triplos, tuas ovelhas a gêmeos deem cria,
 Teu potro com carga à mula ultrapasse,
 Teu cavalo no carro majestoso corra,
 Teu boi sob o jugo não tenha rival! (SIN-IÉQI-UNNÍNNI, 2020, p. 82)

A resposta de Gilgamesh não agrada nem um pouco à deusa:

Se eu contigo casar,
 ---- o corpo e a roupa?
 ---- o alimento e o sustento?
 Far-me-ás comer manjar digno de um deus?

Quem ---- contigo casará?
 Tu ---- que petrificas o gelo,
 Porta pela metade que o vento não detém,
 Palácio que esmaga ---- dos guerreiros,

[...]
 Ariete que destrói o muro da terra inimiga,
 Calçado que morde os pés de seu dono.

[...]
 Ao colorido rolieiro amaste,
 Nele batestes e lhe quebraste a asa:
 Agora fica na floresta a piar: asaminha!;

Amaste o leão, cheio de força:
 Cavaste-lhe sete mais sete covas;
 Amaste o cavalo, leal na refrega:
 Chicote com esporas e açoite lhe deste,
 Sete léguas a correr lhe deste,
 Sujar a água e bebê-la lhe deste,
 E a sua mãe Silíli chorar lhe deste;

[...]
 Ishullánu te disse:
 Eu? Que queres de mim?
 Minha mãe não assou? Eu não comi?
 Sou alguém que come pão de afronta e maldição,
 Alguém de quem no inverno a relva é o abrigo?

Ouviste o que ele te disse,
 Nele batestes e em sapo o mudaste,
 Puseste-o no meio do jardim,
 Não pode subir a ----, não pode mover-se a ----.

E queres amar-me e como a eles mudar-me! (IDEM, p. 82-84)

Contrariada, por fim, Ishtar sobe aos céus e vai reclamar com o pai, Ánu, e com a mãe, Ántum. Note-se que, ao passo em que Ishtar era uma deusa, Gilgamesh era um rei, o quinto rei a sentar-se no trono de Úruk depois do dilúvio⁹, o que torna ainda mais grave a ofensa.

Ishtar quando isso ouviu,
Ishtar furiosa aos céus subiu,
Foi Ishtar à face de Ánu, seu pai, chorava,
À face de Ántum, sua mãe, vinham-lhe as lágrimas:

Pai, Gilgámesh tem-me insultada,
Gilgámesh tem contadas minhas afrontas,
Minhas afrontas e maldições...

Ánu abriu a boca para falar,
Disse à majestosa Ishtar:

O quê? Não foste tu que provocaste o rei Gilgámesh,
E Gilgámesh contou tuas afrontas,
Tuas afrontas e maldições?

Ishtar abriu a boca para falar,
Disse a Ánu, seu pai:
Pai, o Touro dá-me,
A Gilgámesh matarei em sua sede!

Se o Touro não me dás,
Golpearei a Éretsu agora, sua sede,
Pô-la-ei no plano do chão,
E subirei os mortos para comer os vivos:
Aos vivos superar farei os mortos! (IDEM, p. 84-85)¹⁰

Assim se percebe que Gilgamesh, em tudo um experimentado guerreiro, rei e conquistador, repele a Ishtar justamente *por sua violência*. Trata-se de uma deusa que flagela os seus amantes e, com artes de encantamento, os transforma em outras coisas que não seres humanos. Rivkah Harris aponta para o fato de que a compreensão de como Ishtar inverte as relações de poder enraizadas na cultura da época é fundamental para a compreensão de seu papel-chave no poema. Ishtar é uma deusa, mas é ela quem realiza a corte e propõe casamento a Gilgamesh, e não o contrário; igualmente, assume uma posição agressiva e insubmissa, distando enormemente do tipo de comportamento que se esperava das mulheres; mas Gilgamesh também procede, em relação a ela, de maneira insubmissa, especialmente por se tratar de um mortal insultando uma deusa (Cf. HARRIS, 2003).

⁹ Não o dilúvio bíblico; Gilgamesh, no mesmo poema, vai em busca de Uta-napishti, espécie de proto-Noé que teria sido, juntamente com Shámash, o único sobrevivente ao dilúvio enviado por alguns dos deuses, cujo relato narra ao rei na tabuinha 11 do poema (Cf. SÍN-IÊQI-UNNINNI, 2020).

¹⁰ Impressiona a semelhança que essa passagem guarda com aquela, da *Iliada*, em que Afrodite, ferida por Diomedes, ascende ao Olimpo a queixar-se ao pai, Zeus, e à mãe, Dione. Remeta-se, para isso, ao Canto V, 370-430.

De igual modo, Ishtar era a matrona e responsável pela maior cidade da época, Uruk, sendo a encarregada de ativar as colheitas, associando-se à sexualidade, à virilidade e à fertilidade, assim como uma deusa guerreira, responsável pelo sucesso nas batalhas. Mas também era Ishtar a responsável por trazer o saber, a poesia e uma espécie de arte erótica, que se desdobrava em rituais nos quais, de acordo com Anne O. Nomis, haveria “transformação de gênero, punição, dor, lamentação e êxtase” (NOMIS, 2013, p. 19, tradução minha). Nomis, contudo, está tentando provar a tese de que as manifestações sadomasoquistas estão presentes em toda a cultura humana desde o surgimento das primeiras cidades, o que se caracteriza como uma performance narrativa e uma leitura já direcionada que não deixa de escamotear o fato de que o principal atributo de Ishtar era o de deusa da guerra, e não da sexualidade; é consenso entre os especialistas em História Antiga que as mais famosas representações da deusa, em que aparece com flechas às costas, ou carregando armaduras, bem como domando leões, remetem ao atributo guerreiro da deusa, e não ao sexual. Mais que isso, Nomis está tentando montar uma constelação narrativa em que essas figuras, como Ishtar e Elisabeth Bathory venham a ser ascendentes diretas das dominatrices contemporâneas. Evidente que, como nos ensina a teoria das imagens, estas possuem algo como uma vida própria, e estão sempre abertas a interpretações e interpelações por parte dos espectadores, independentemente do tempo e do espaço em que se localizem. Entretanto, deve-se guardar uma certa distância crítica em relação ao exercício textual de Nomis, que é, em tudo, ideologicamente comprometido, embora, sem sombra de dúvida, competentíssimo em seu rigor¹¹. Não obstante, se optarmos por seguir o raciocínio de Nomis, Ishtar se mostra como uma espécie de proto-dominatrix e é convocada a ocupar seu papel na complexa rede discursiva que compõe a narrativa cultural do sadomasoquismo.

A profissão de Dominatrix, por outro lado, remonta ao século XVI, e pode ser observada enquanto prática de prostitutas em bordéis europeus já nesse epigrama de Sir John Davies, que narra as práticas de Francus – certamente uma alegoria direcionada a algum desafeto, já que o Francus histórico é considerado o fundador da França e antepassado de Carlos Magno – ao chegar ao bordel: “When Francus comes to solace with his whore,/ He sends for rods, and strips himselfe stark naked;/ For his lust sleeps and will not rise before,/ By whipping of the wench it be awakèd” (DAVIES, 1876, p. 31).

Já no século XVII, um século antes da literatura de Sade, podem ser vistos exemplos disso nas ilustrações de Marcellus Laroon, como, por exemplo, *The Cully Flaug’d*, hoje

¹¹ Agradeço à Janaína Zdebskyi, doutoranda em História Oriental e Mitologia, na UFSC, especialista em História Antiga e, predominantemente, na figura de Ishtar, pelas preciosas orientações e direcionamentos a respeito dos hinos, do culto e do contexto cultural tanto de Ishtar quanto da epopeia de Gilgamesh.

disponível no British Museum. Em um cenário privado, um homem de meia-idade, com as nádegas expostas, inclinado sobre uma cadeira de jantar virada, olha com um misto de êxtase e apreensão para a figura de uma mulher que, ao mesmo tempo em que lhe expõe a vulva levantando o vestido com uma mão, com a outra sustenta no ar uma espécie de *flogger* – chicote BDSM composto por um cabo de couro ou madeira curto que a partir da base se espraia em diversas tiras de couro franjadas que podem ou não conter pontas laminares. Trata-se, contemporaneamente, de um dos mais populares tipos de chicote utilizados em práticas BDSM, e remonta ao antigo *flagellum* latino, tipo de chicote utilizado pelos romanos para supliciar condenados de penas mais brandas – já que aos criminosos graves estava reservado o azorrague, como foi, inclusive, o caso de Cristo. Com o decorrer do tempo o azorrague foi abandonado como instrumento de punição, inclusive por conta das lesões severas que causava às vítimas, mas uma variante deste acabou sendo adotada e muito utilizada nas colônias americanas para punir escravos.

Na gravura de Laroon, todo o cenário concorre para a ideia de uma dominatrix exercendo sua prática; o ambiente de aspecto tumular, praticamente uma *dungeon*, o fato de que a indumentária do homem de meia-idade se assemelha sobremaneira à de um nobre inglês do Século XVI e as três moedas que aparecem ao lado de uma garrafa e de uma taça de bebidas sobre uma mesa que se estende ao fundo e para fora da gravura.

Figura 2 – *The Cully Flaug'd*. Marcelus Laroon, circa 1680.



Fonte: British Museum, 2021.

Abaixo da gravura, lê-se novo epigrama, cuja autoria não se estabelece: “What Drudgery’s here, what Bridewell-like Correction!// To bring an Old Man, to an Insurrection./ Firk on Fair Lady Flaug the Fumblers Thighs/ Without such Conjuring th’ Devil will not rise”.

Ao comentar sobre a prostituição, em *O erotismo*, Georges Bataille a divide, basicamente, em dois tipos: a alta e a baixa prostituição, sendo a primeira um traço cultural da Antiguidade Clássica e a segunda, na visão do autor, ligada ao modo de vida capitalista. Bataille aponta que, por mais que um homem possa vir a ser o objeto de desejo de uma mulher, socialmente, ao longo do tempo, foi geralmente destinado à mulher o papel de objeto do desejo, isto é, que geralmente a mulher seria o elemento passivo que oferece, soberanamente, o seu dom para o homem que a persegue. Assim se estabelece que:

A prostituição, inicialmente, é apenas uma consagração. Certas mulheres tornavam-se objetos no casamento, eram os instrumentos de um trabalho doméstico, em particular da agricultura. A prostituição fazia delas objetos do desejo masculino: esses objetos, ao menos, anunciavam o instante em que, na união carnal, nada havia que não desaparecesse, deixando subsistir tão somente a continuidade convulsiva. O primado do interesse na prostituição tardia, ou moderna, deixou esse aspecto na sombra. Mas, se inicialmente a prostituta recebeu somas de dinheiro ou coisas preciosas, foi como *dom*: ela empregava os dons que recebia nos dispêndios suntuosos e nos adornos que a tornavam mais desejável. Aumentava, assim, o poder que tivera desde o princípio de atrair para si os dons dos homens mais ricos. A lei dessa troca de *dons* não era a transação mercantil. O que uma puta dá fora do casamento não pode abrir a possibilidade de um uso produtivo. O mesmo acontece com os dons que a consagram à vida luxuosa do erotismo. Essa espécie de troca, mais que a regularidade comercial, se abria à desmedida. A provocação do desejo queimava: podia consumir até o fim a riqueza, podia consumir a vida daquele cujo desejo provocava. (BATAILLE, 2014, p. 157)

Isso nos remete tanto à figura de Ishtar, também considerada uma espécie de deusa prostituta, nesses termos, capaz de fazer com que os amantes dispendessem tudo e, inclusive, a vida em sua consagração, como à Phylis, a lendária prostituta grega que quase fez com que Alexandre da Macedônia abandonasse as campanhas conquistadoras para devotar a ela a existência. A esse tipo de figura, o da prostituta sagrada, aquela que estaria consagrada à transgressão, contrapõe-se a baixa prostituição, consequência imediata, para Bataille, do surgimento das classes miseráveis às quais Marx denominara “lumpemproletariado”:

A prostituta moderna se gaba da vergonha em que está atolada, chafurda nela cinicamente. É alheia à angústia sem a qual a vergonha não é experimentada. [...] por se tornar alheia ao interdito sem o qual não seríamos seres humanos, a baixa prostituta se degrada à categoria dos animais: ela suscita em geral um nojo semelhante àquele que a maior parte das civilizações demonstra pelas porcas. A prostituta de baixo nível está no último grau do rebaixamento. Ela poderia não ser menos indiferente aos interditos que o animal, mas, impotente para chegar à perfeita indiferença, sabe dos interditos que outros os observam: e não está apenas decaída, mas é-lhe dada a possibilidade de conhecer sua decadência. Ela se sabe humana. Mesmo sem vergonha, ela pode ter consciência de viver como os porcos. O fundamento social da baixa prostituição é o mesmo que o da moral e do cristianismo. O aspecto sagrado do erotismo era o que mais importava à Igreja. Foi para ela a maior razão de punir. Ela queimou as bruxas e deixou as baixas prostitutas viverem. Mas

afirmou a decadência da prostituição, servindo-se dela para sublinhar o caráter do pecado. (IDEM, p. 158-162)

Cabe pontuar duas coisas: primeiro, que o tipo de consagração ao qual se dedica a prostituta sagrada, em acordo com Bataille, pode ser visto como uma espécie de sacrifício em si mesmo, uma vez que a entrega do dom emula, de certa forma, uma situação de morte, é dizer, toda vez que uma prostituta sagrada se utiliza do mais absoluto luxo (na acepção não degradada da palavra) a fim de expor-se, de pôr-se à frente e despertar, assim, o “jogo”, ainda na acepção de Bataille, que resultará na suspensão do interdito que se assemelha, em tudo, a um movimento de morte¹²; não à toa a etimologia da palavra liga-se, nem tanto pelo metaplasmo mas pelo radical, à *próstata* (o que está situado antes da bexiga), embora esta derive do grego próstatēs e aquela do latim prostatuēre, em que pro- indica aquilo se se coloca, que se mostra, à frente. De igual modo, a prostituição sagrada emula o sacrifício, uma vez que este é o ato último de entrega do maior dom – a vida – assim consagrada, duplamente, tanto à comunidade quanto aos deuses. Segundo, e talvez mais importante, será contextualizar o fato de que o leitor incauto corre o risco de pensar que Bataille vê com ódio o papel da prostituta moderna, a quem compara a uma porca e sobre quem afirma que possui uma espécie de consciência cínica do lugar miserável em que se encontra no mundo. Bataille, de forma alguma, romantiza a prostituição moderna, na contramão de uma rede de discursos que tendem a sempre destacar que a mulher colocada nessa posição obtém algum gozo ao vender o próprio corpo por dinheiro. Ele apresenta a prostituição moderna exatamente como ela é, ou seja, abissalmente distante de representações como a de Julia Roberts em *Uma linda mulher*.

Não obstante, parece existir um resquício e um ponto de ligação em que essas duas formas de prostituição se tocam, muito embora, nesse caso, já não se possa pensar em termos de prostituição no sentido estrito, ou seja, de uma relação comercial que visa à satisfação sexual de um cliente a partir do ato sexual com penetração. Trata-se, evidentemente, da figura da dominatrix. Ora, o próprio Bataille aponta para o fato de que não é do ato de receber dinheiro, em si, que resulta a degradação da prostituição moderna quando comparada à sagrada: “Não é, na verdade, o pagamento que funda a decadência da prostituta” (IDEM, p. 159), mas sim o

¹² Sempre para Bataille o erotismo apresentará esse caráter pesado, tumular, daí a crítica violenta que faz ao uso de palavras chulas para descrever os órgãos e as relações sexuais. Certamente poderíamos localizar esse mesmo movimento em Sade, que, embora fizesse à larga o uso de tais termos em sua literatura, esteve sempre preocupado com o momento em que sexo e morte se fundem, diferentemente, por exemplo, de Restif de la Bretonne, seu contemporâneo e desafeto, em quem a repetição obsessiva dos termos chulos está voltada a um efeito nominal que visa a excitar os leitores a partir da junção daqueles com cenas e mais cenas de sexo; *Anti-Justine* é, todo ele, uma repetição vazia de significantes sexuais que, de tanto que se repetem, acabam por perder todo e qualquer nexo lexical.

alheamento desta em relação aos interditos que nos tornam humanos. As dominatrices não são, em nada, semelhantes às prostitutas, uma vez que, no caso delas, o conceito de *escolha* é fundamental. A maioria das prostitutas (modernas) entram para o mundo da prostituição porque vivem em uma sociedade em que mulheres não podem aspirar a ser nada mais do que mostruários do desejo para o olhar masculino, e para isso aponta o próprio Bataille ao indicar uma certa predisposição natural da mulher à “sedução”, à provocação do desejo masculino, para o que bobagens tais quais a noção de “feminino sagrado”, empregadas, contemporaneamente, a torto e a direito, fornecem o diapasão necessário. Pois basta visitar qualquer comunidade verdadeiramente matriarcal ou matrilinear, como é o caso do povoado de Noiva dos Cordeiros, no Brasil, ou de Mosuo, na China, para ver esse tipo de mentalidade colocada em xeque e perceber, especialmente a partir do caso chinês e da prática do *tisese*¹³ o que é de fato uma sociedade baseada no consenso e na igualdade das trocas sociais, simbólicas e sexuais.

As dominatrices, por outro lado, representam caso peculiar. De acordo com Nomis, seu contato com essas figuras fugidias deu-se quase que por acaso, já que ela trabalhava em uma loja que fronteava o estacionamento de um clube de S&M na Austrália.

Eu conheci aproximadamente dez Dominatrices, todas as quais trabalhavam na mesma *dungeon*. O que me impressionou foi conhecer suas histórias e “outras” ocupações. Uma era uma tradutora do distrito policial que falava sete línguas. Uma havia sido educadora de crianças. Uma era uma trapezista de circo. Outra estudava medicina chinesa e acupuntura. Enquanto outra estava estudando permacultura e irrigação de terrenos desérticos. Esse era o tipo de mulheres que você amaria ter em um banquete. Inteligentes, articuladas e convictas, com uma perspectiva independente e aberta em relação ao mundo. (NOMIS, 2013, p. 17, tradução minha)

Enquanto algumas dessas mulheres sustentam profissões diurnas e se adaptam bem à vida “baunilha”, outras optam por dedicar-se integralmente a essa profissão, haja vista a enorme demanda de clientes e os altos preços que pagam por todos os tipos de serviços – inclusive entregar seus dados bancários nas mãos das dominatrices para ser, por elas, posteriormente chantageados (Cf. MOREIRA, 2016). A ascensão das dominatrices contemporâneas está intimamente ligada à criação dos clubes BDSM, sendo que muitas delas, inclusive, foram responsáveis por fundá-los. É inegável o fato de que o universo BDSM, igualmente, está intrinsecamente ligado com as trocas econômicas e com a fetichização da mercadoria, especialmente a partir do século XX. Também se liga intimamente ao universo BDSM o surgimento das *sex-shops*, sobremaneira aquelas que, pioneiramente, nos anos 1970,

¹³ As mulheres Mosuo podem, todas as noites, convidar os homens para dormir com elas em suas casas; é o mais próximo que chegam ao conceito de casamento, e daí o nome *tisese*, que significa, literalmente, “indo e voltando”.

estabeleceram-se na costa oeste estadunidense, notadamente na cidade de San Francisco, como aponta Maria Filomena Gregori em *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade*:

San Francisco é uma cidade que tem ganhado visibilidade internacional, desde a década de 1970, como lugar de maior tolerância para o exercício de escolhas sexuais alternativas.

Sex shops existem em boa parte dos centros urbanos contemporâneos.

[...] Notei a incorporação de uma estética claramente hippie, mas articulada a certos significantes que salientam a sensualidade e a sexualidade.

[...] Chama a atenção também a organização dos elementos. Do lado esquerdo da loja está disposta, na parede, uma infinidade de dildos de comprimentos, grossuras, cores (lilás, azul-claro, rosinha, vermelho cintilante), formatos e texturas (do látex ao silicone) diversos. Alguns têm a forma exata de um pênis, incluindo saco escrotal; outros têm a superfície lisa. Uns são duros; outros são moles. Logo acima deles, estão expostas cintas para que os dildos possam ser vestidos. Todas são coloridas, algumas feitas de tecido, outras de couro.

Nessa mesma parede, há outros produtos expostos, incluindo uma seção reservada aos objetos ligados às práticas SM, como chicotinhos de couro ou de plástico de cores variadas, roupas de couro ou látex pretas, argolas e algemas. Há ainda espaço para óleos, bálsamos e lubrificantes, além de algumas prateleiras para filmes. (GREGORI, 2016, p. 40-45)

O elemento comercial é reforçado pelos *toys*; trata-se, afinal, de utensílios destinados não a libertar as sexualidades reprimidas, mas sim a divertir, em acordo com uma das mais famosas dessas *sex-shops*, a Good Vibrations. As relações de compra e venda que se estabelecem nesses lugares amplificam a relação entre BDSM e fetiche, este entendido no sentido atribuído por Marx ao termo. De certa maneira, há uma materialidade – também com Marx – nas relações BDSM, e essa materialidade está muito mais próxima aos procedimentos mercadológicos do capitalismo tardio do que ao distante castelo de Roissy figurado em *A história de O*. É a partir das trocas reais que se organizam as trocas simbólicas, e por isso a terminologia e a Liturgia são tão importantes para o BDSM; a partir delas se organiza um mundo de transgressões sexuais em que as relações de poder estão em constante estado de flutuação, como em um dia qualquer na bolsa de valores. Em consonância com o que afirma Viviana Zeliker em *The purchase of intimacy*, não é apenas nas relações de compra e venda de sexo que a intimidade está sendo colocada em jogo; o modo capitalista de produção e o mundo capitalista de maneira geral operam de maneira a transformar os próprios afetos e as relações interpessoais em um grande balcão de negócios, já que “A rotina da vida social nos faz a todos especialistas na compra de intimidade”, no sentido em que as pessoas “geralmente mesclam a atividade econômica com a intimidade. Ambas geralmente sustentam uma à outra” (ZELIKER, 2005, p. 1, tradução minha). Desse modo, o papel do capitalismo nas relações íntimas interpessoais não está limitado à compra e venda de sexo, outrossim permeia todas as atividades

da vida social e cotidiana. Nesse sentido, enfim, o papel das Dominatrices pode ser visto como uma espécie de nova configuração das trocas afetivas e econômicas, concomitantemente ao surgimento de novas epistemes capazes de compreender as relações entre seres humanos e seus corpos eróticos e erotizados para além do já ultrapassado conceito de “sexualidade”. Esse ponto de vista converge, por exemplo, para o pensamento de Paul Beatriz Preciado, que funda as bases da “contrassexualidade” a partir da instância do contrato sadomasoquista:

As práticas S&M, assim como a criação de pactos contratuais que regulam os papéis de submissão e dominação, tornaram evidentes as estruturas eróticas de poder subjacentes ao contrato que a heterossexualidade impôs como natural. Por exemplo, se o papel da mulher no lar, casada e submissa, reinterpreta-se constantemente no contrato S&M, é porque o papel tradicional “mulher casada” supõe um grau extremo de submissão, uma escravidão em tempo integral e para toda a vida. Parodiando os papéis de gênero naturalizados, a sociedade contrassexual se faz herdeira do saber prático das comunidades S&M, e adota o contrato contrassexual temporal como forma privilegiada para estabelecer uma relação contrassexual. (PRECIADO, 2017, p. 32-33)

Dessa forma, o que está em jogo não é necessariamente o intercâmbio entre parceiros focalizado na dicotomia dor/prazer; trata-se, antes, de um intercâmbio de relações de poder, como afirma o manual vendido pela loja Good Vibrations, ao qual Gregori teve acesso durante a sua pesquisa: “Na verdade, SM não tem nada a ver com coerção, nem sexual nem não sexual. A dominação comum em todo jogo de SM não é um intercâmbio violento de dor, mas um intercâmbio consensual de poder” (GOOD VIBRATIONS apud. GREGORI, 2016, p. 149). Existe um esforço enorme, por parte de todas as comunidades BDSM, em desvincular as práticas abrigadas por esse termo guarda-chuva de qualquer tipo de violência não consentida, de qualquer prática que o pudesse associar, por mínimo que seja, a delitos, contravenções e crimes sexuais. Existe, em última instância, uma tentativa de *judicializar* essas práticas, de torná-las legítimas dentro de dinâmicas sociais respaldadas pela letra da lei. Deleuze apontava para uma interessante inflexão no masoquismo, ao analisar a obra de Sacher-Masoch, uma vez que da lei se passaria à instância do rito, a partir do contrato. “O contrato masoquista, pela lei que instaura, lança-nos então nos ritos. O masoquista é um obcecado, e o rito é sua atividade própria, na medida em que representa o elemento dentro do qual a realidade é fantasiada” (DELEUZE, 2009, p. 93). Tudo se passa e toma forma a partir da instância formal da letra, ou seja, a lei – seja ela o direito ou a gramática – que deve, por sua vez, reger o contrato e abrir espaço para que deste se passe à instância ritual, objetivo último não apenas do masoquismo como entendido por Deleuze, mas do BDSM como praticado contemporaneamente, uma vez

que se trata, em ambos os casos, de ter a consciência de uma realidade imperfeita e aprimorá-la a partir do ritual. Assim:

O que o *masoquista* instaura contratualmente, num momento determinado e por um tempo determinado, é igualmente aquilo que o tempo todo está contido, ritualmente, na ordem simbólica do *masoquismo*. Para o masoquista, o contrato moderno, esse que ele elabora em alcovas e quartos de vestir, diz o mesmo que os mais antigos ritos, representados nos alagados e nas estepes. Os romances de Masoch refletem essa dupla história e a partir dela desenvolvem sua identidade, atual e antiga. (IDEM, p. 101)

Por isso a nomenclatura, a Liturgia e o respeito às hierarquias é tão importante dentro do universo BDSM: é a partir de tais instâncias que se pode suspender o interdito moderno, na forma da Lei – essa, com maiúscula – e partir para uma *encenação* da organização social das comunidades ritualísticas matriarcais de outrora – qualquer clube BDSM que siga à risca a Liturgia terá, como figura máxima, uma Rainha, espécie de matriarca inclusive das dominatrizes, a quem todos e todas devem respeito e subordinação; “Dom/Domme é o par dominador dos subs, Mestre/Mistress dominam com ênfase no castigo e no sadismo. A Rainha é escolhida pela comunidade e supera qualquer Mestre ou Dom” (GREGORI, 2016, p. 163). A partir da remissão a um estado ritual, comumente notado, inclusive, nas cenas encetadas pelas *plays* dos grupos BDSM, que nada tem a ver com a noção de “orgia”, inclusive como postulada por Bataille, é que se pode compreender esse mesmo BDSM como a mais acabada forma moderna da transgressão, agora sim, em acordo com o que propõe Bataille.

Não há, para ele, interdito que não possa ser transgredido, a transgressão inclusive é a contraparte necessária do interdito, sendo “admitida” e “muitas vezes”, “até prescrita” (BATAILLE, 2014, p. 87). Desse modo:

Muitas vezes a transgressão do interdito não está ela própria menos sujeita a regras do que o próprio interdito. Não se trata de liberdade: *em tal momento e até este ponto, isso é possível* – esse é o sentido da transgressão. Mas uma primeira licença limitada pode desencadear o impulso ilimitado à violência: as barreiras não são simplesmente retiradas, pode mesmo ser necessário, no momento da transgressão, afirmar sua solidez. A preocupação com uma regra é por vezes a maior na transgressão: pois é mais difícil limitar um tumulto uma vez começado. (IDEM, p. 89)

É sagrado, em sua acepção, aquilo que “é objeto de um interdito” (IDEM, p. 91). A partir da transgressão, portanto, esse mundo sagrado se torna momentaneamente acessível a uma experiência que é, ao mesmo tempo, individual e coletiva. O interdito localiza-se no mundo profano, que é o mundo do trabalho e da produção – o “mundo baunilha”, como o entende qualquer praticante de BDSM. Entretanto, “A sociedade humana não é apenas o mundo do

trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo *profano* e o mundo *sagrado* a compõem, sendo suas duas formas complementares” (IDEM). Complementares, porém separadas. Talvez seja aí que a porca, essa figura do reino animal tão cara a Bataille, torça o rabo. Justamente pelo fato de que é da mescla entre uma economia da intimidade e de uma intimidade com a economia que o BDSM se mostra, a partir da prática do 24/7, como aquilo que parece ter suspenso, indeterminadamente, o interdito do mundo capitalista da produção e das relações comerciais. O 24/7 é ainda uma prática extremamente minoritária dentro de um campo cada vez menos minoritário. Eu mesmo poderia explicá-la como simplesmente sendo o extremo máximo – salvo a morte voluntária – a que pode chegar uma relação D/s (Dominação/submissão). De todo modo, seria proveitoso deixar que Gregori ilustrasse, com o olhar pretensamente imparcial da antropóloga competente que é, quais as nuances que conformam esse tipo de relação:

Na primeira visita ao Libens, conheci narinha e Mestre Sagitarius. Ela era uma moça de aproximadamente 25 anos, estudante de administração, morena com os cabelos pintados de dourado. Mestre S, dez anos mais velho, era branco e prestava serviços de informática. Ele se vestia com roupas comuns de trabalho, calça e camisa clara de mangas curtas. Ela estava arrumada para a “noite”: scarpins altos e estampados, meia arrastão sete oitavos, um vestido preto curto e justo, cabelo cortado reto, frisado, com presilhinhas, maquiagem leve. O conjunto sugeria uma “meninota”, uma sedutora Lolita. Já se apresentaram com seus *nicks* e logo narinha caracterizou sua posição e relação com Mestre S como sendo D/s (de Dominação e submissão), com componentes de sadismo.

Ele ficou calado a princípio, “siderado” nela, que, eloquente, transmitia enorme vivacidade. A jovem nos disse que a relação deles é 24/7 (vinte quatro horas por dia, sete dias por semana), o que significa que ela é sua escrava, mas também é sua companheira. Mesmo tendo se conhecido há menos de um ano, moram juntos. Como a relação SM é 24/7, narinha presta contas de tudo o que faz durante o dia. Não só relata como pede permissão. Na hora do almoço, quando está no trabalho, avisa os horários de saída e pergunta sobre o que comer. Em casa, faz a comida para ele, serve, faz toda a limpeza e lhe dá banho.

Na narrativa, Mestre S usou imagens que supostamente estariam relacionadas com a escravidão no passado para descrever como vivem. O que importa para eles é o que se estabelece como fantasia. O repertório serve como cenário e inspiração para as práticas. Em dado momento, ao comentar sobre a distinção entre escrava, submissa e masoquista, narinha explicou: a sub é aquela que deseja servir; a escrava é a que pode servir ou não servir, e costuma questionar, contestar; a masoquista vai querer provocar seu dominador para ser punida. O mestre assinalou se tratar de um jogo de recompensas e castigos, e ela completou se referindo a como se comporta, enquanto escrava, de modo a obter o que quer. Esse “o que quer” foi entoado de modo a demarcar seu consentimento no subjuco e o prazer que a relação lhe proporciona. (GREGORI, 2016, p. 164-165)

Percebe-se, especialmente a partir do trecho final do relato fornecido – majoritariamente – por narinha que a empreitada pedagógica está, como já apontava Deleuze em relação à escrita de Sacher-Masoch, inteiramente sob a responsabilidade do escravo, do submisso. É ele o

principal agente de formação do próprio dominador, bem como responsável por testar os limites aos quais o dominador está disposto a chegar na busca pela satisfação do desejo que não é, como comumente se acredita, do próprio dominador, mas sim do submisso. Por mais que o dominador tenha a responsabilidade de criar a cena, de estabelecer os limites e montar o cenário específico para a realização de cada tipo de fantasia, ao fim e ao cabo é o submisso quem terá o controle absoluto desta, a partir da instância da letra, da palavra, a *safeword*. Isso implica, especialmente no caso de relações 24/7, o estabelecimento de uma rotina ritualística que se sobrepõe à vida *baunilha*, que passa a desempenhar papel secundário na vida desse tipo de praticante, sendo inclusive incorporada ao ininterrupto ritual da relação D/s. Ao trazer, de acordo com Gregori, em seu discurso, imagens de práticas supostamente ligadas à escravidão do passado, Mestre S aponta para um curioso detalhe que se apresenta nesse tipo de relação, isto é, a dificuldade enorme em criar roteiros e exercícios para uma relação de escravidão voluntária em uma sociedade que está inteiramente organizada a partir de supostos princípios de individualismo e de liberdade. Certamente, era para isso que Jean Paulhan apontava em seu prefácio à *História de O* de Pauline Réage, não gratuitamente intitulado “A felicidade na escravidão”. Não apenas o submisso está sujeito aos riscos inerentes a qualquer tarefa pedagógica – como educador, ele pode ou não obter sucesso em formar seu dominador – como o próprio dominador está sujeito a frustrar tanto as expectativas do submisso quanto as suas próprias. A aventura que é dedicar a vida, integralmente, a uma atividade erótica, com enorme carga de elementos vistos pela “libertária” sociedade ocidental contemporânea como negativos e moralmente condenáveis, acaba por ser praticada por muito poucas pessoas, sejam casais ou grupos – inclusive porque, por mais que o BDSM esteja praticamente fundado, desde sua terminologia, a partir de elementos que aparentemente são binários e dialeticamente contrários, as relações diádicas não são condição *sine qua non* para a existência desse tipo de relação. O esforço aqui seria, e é, homérico, pois se trata, em último caso, de ter de viver em um mundo em que contratos e regras existem para subjugar os corpos ao mundo da produção, diametralmente oposto ao mundo do prazer, e ao mesmo tempo em ter de dobrar esses contratos e regras para que eles se firmem como instrumentos de potência erótica. Mesmo quando se tenta demonstrar esse tipo de relação a partir do prisma da dissimetria, seja de idade, classe social ou educação¹⁴, todos esses esforços não fazem mais que acentuar, ao invés de desmistificar, o que

¹⁴ Penso, por exemplo, em filmes como *A secretária*, de Steven Shainberg, estrelado por James Spader e Maggie Gyllenhaal; *A professora de piano*, de Michael Haneke, estrelado por Isabelle Huppert e Benoît Magimel e, evidentemente, inclusive por conta de seu impacto, *50 tons de cinza*, tanto o livro, de E. L. James, quanto sua adaptação cinematográfica, dirigida por Sam Taylor-Johnson e estrelada por Dakota Johnson e Jamie Dornan. Sobre a obra de E. L. James e suas posteriores continuações e adaptações hollywoodianas, não há muito a se

está em jogo quando se trata de relações BDSM 24/7. Ao comentar as dificuldades enfrentadas por dominadores e dominadoras em dedicar-se integralmente e de forma minimamente satisfatória a esse tipo de prática, Patrick Califia¹⁵ não deixa de desmistificar algumas posições comuns que a “opinião pública” adota a respeito do universo BDSM – como, por exemplo, de que existem mais dominadores/dominadoras que submissos/submissas e que somente os dominadores/dominadoras obtêm prazer de uma relação S&M – ao mesmo tempo em que aponta para essa delicada relação de trocas de poder simbólico envolvidas em qualquer situação consensual de dominação:

Eu respeito os dominadores e submissos que tentam viver seus papéis muito mais como um estilo de vida do que de cena em cena. Mas estou curioso sobre o motivo que leva tão poucos de nós a chegar mesmo perto de viver essa fantasia.

É uma verdade dentro da comunidade S/M que os bottoms superam os tops em proporção de dez para um.

[...] Ainda não encontrei um top que não sinta que tenha sido frequentemente despersonalizado e objetificado pelas pessoas que com ele cruzam. É uma sensação estranha. Você sabe que alguém te quer muito, mas não tem certeza se ele sabe quem você é. Tenho sido frequentemente procurado por bottoms que querem uma cena, mas que não tem ideia do que é a *minha* cena. Quando tento dizer-lhes (gentilmente, no começo) que sou basicamente um sádico e não tenho interesse em veneração corporal, dominação, empregadas francesas ou bondage a menos que essas atividades possam ser combinadas com dor física, elas simplesmente preferem não acreditar em mim.

[...] Quando discutimos segurança, consentimento e limites, focamos quase que exclusivamente no que concerne ao bottom. Quase toda a informação técnica impressa sobre como jogar com segurança tem o propósito de proteger o bottom de lesões físicas ou traumas emocionais. Há muito pouca atenção sendo direcionada às equivalentes necessidades do top. Quando foi a última vez que você leu sobre como chicotear alguém sem distender as costas? Todo e toda bottom novato propriamente

comentar, uma vez que não se trata de sadomasoquismo, mas sim de uma tentativa em tudo frustrada de fazer pornografia com pitadas de romance para a família inteira assistir em uma tarde de domingo. Interessa notar, entretanto, o impacto que uma pretensa relação BDSM foi capaz de causar em uma sociedade em tudo ainda conservadora no que tange à relação com o próprio corpo e, igualmente, com o sexo que se desvie, um mínimo que seja, da maçante ideia de penetração. A “trilogia dos 50 tons”, como passou a ser chamada a partir da publicação do terceiro livro da série, já ultrapassa a marca de cem milhões de exemplares vendidos em todo o mundo.

¹⁵ Fundador do “Samois”, grupo BDSM lésbico-feminista cuja origem remonta aos anos 1970 e se localiza exatamente no momento de maior tensão entre diversas vertentes do feminismo estadunidense. O Samois – nome inspirado na comuna de Samois-sur-Seine, no qual ficava o ficcional castelo de Anne-Marie em *A história de O* – identificava-se como contrário aos movimentos feministas tais quais o *Women Against Violence in Pornography and Media*, fundado em 1976, e o *Women Against Pornography*, fundado em 1979, tendo sido o próprio Samois fundado em 1978 por Califia, Gayle Rubin – eminente pesquisadora de gênero e sexualidade – e dezesseis outras pessoas. O Samois via nesses outros movimentos um discurso tão normativo e antissexo quanto o da New Right, contra quem, inclusive, esses movimentos se insurgem. Dali, do contexto desse movimento, surge, inclusive, uma espécie de texto fundacional do BDSM lésbico, *Coming to power*. Califia é um dos personagens mais importantes do universo BDSM estadunidense e, sobre sua história como pensador e ativista dentro do movimento, remeto ao comentário de Gregori: “Califia nasceu mulher e assumiu identidade lésbica nos anos 1970. Escritora de inúmeros livros de ficção e ensaios sobre sexualidade, foi umas das fundadoras do Samois (e, no grupo, assimilou os elementos da *leather culture*), participou das *sex wars* ao lado das feministas e lésbicas *pro-sex*, contrárias à lei antipornografia de coautoria de Catherine Mackinnon, e teve contribuição relevante no volume organizado por Carol Vance, *Pleasure and Danger*. Um dos seus livros mais populares é *Macho Sluts*, publicado no final da década de 1980. Em meados dos anos 1990, decidiu-se pela transição de gênero e adotou o nome Patrick. Hoje se define como uma pessoa transgênero bissexual” (GREGORI, 2016, p. 236).

socializado começa a sua primeira cena com uma safeword firmemente guardada. Quantos tops iniciantes chegam, inclusive, a pensar em dar a si mesmos uma safeword? Esperamos que todo bottom tenha limites. Mas o top que tiver limites será em algum momento acusado de não ser um “top de verdade”.

[...] Não estou dizendo que os bottoms estão conspirando para frustrar os tops. Creio que a maioria dos bottoms querem que os seus opostos estejam felizes e satisfeitos. Mas os bottoms precisam ter a noção de que muito poucos tops estão prontos para parar somente porque o bottom conseguiu o que queria. Há algumas soluções para esse problema, mas todas elas requerem que tops e bottoms parem de fingir que os dominadores gozam quando chicoteiam alguém a torto e a direito ou pisoteiam seus corpos agachados e indefesos. (CALIFIA, 1991, p. 233-238, tradução minha)

Viver em constante estado de transgressão, portanto, não é algo fácil, e dificilmente virá a ser uma tarefa realizável por um contingente elevado de pessoas. Não obstante, ela se localiza no cerne das relações BDSM, seja momentânea, espalhada pelas *plays* ou nas relações íntimas de casais, quer vivam ou não a prática do 24/7, e vem se mostrar como um elemento mobilizador das tensões a respeito do papel do sexo na sociedade contemporânea, e ele está fundado, como apontou Preciado e como, igualmente, aponta Gregori, na tópica da paródia:

Ainda que os marcadores de diferença sexual não possam ser considerados critério para posicionar o dominante ou o submisso nessas relações, é preciso admitir que as tensões de gênero permanecem atuantes. Não se trata de uma operação de inversão que garantirá a transgressão, como erroneamente imaginou Deleuze ao acentuar que a posição de dominação deveria ser ocupada por uma mulher. Esse não é o elemento inovador, até porque no cenário SM não existe sequer a preponderância de um dos sexos no lugar da submissão. O que me parece relevante atentar é para o caráter marcado, até exagerado, dos gestos e sinais que indicam o mando ou a obediência. Assim, o que marca em termos de gênero as dissimetrias de poder é acionado, produzindo um efeito quase caricatural. As tensões são escrupulosamente ativadas como para afastar a verossimilhança, expondo a armação contingente que trama o poder. De fato, o lado contestador dessas iniciativas quanto às normas de gênero está nessa espécie de ritualística que expõe as posições de mando e controle, que ainda marcam as relações de gênero de um modo extrapolado, causando uma sensação de algo inapropriado. (GREGORI, 2016, p. 169-170).

É a partir do pastiche e da paródia, por fim, que se configura a transgressão propriamente contemporânea engendrada pelas práticas BDSM. O estranhamento causado àqueles que casualmente se defrontam com um universo em que essas tensões sexuais estão intrinsecamente ligadas às estruturas de poder sociais e que, de certa forma, as extrapolam, reverte em curiosidade, horror ou mesmo repulsa. Assim, por exemplo, um entrevistado por Gregori conta que, ao comprar para si um dildo, escolhera uma “pica vermelha” em homenagem ao socialismo e, mais especificamente, ao Partido dos Trabalhadores (Cf. GREGORI, 2016). Sabe-se que a paródia tem sido ostensivamente utilizada para relacionar sexo e política ao menos a partir do século XVIII, com as *mazarinades* feitas em “homenagem” à rainha Maria Antonieta; a obra

de Sade, igualmente, está permeada de sátiras a figuras políticas e de autoridade da França do século XVIII. Ainda conforme Gregori:

O alcance teórico do uso de objetos em forma de paródia é o de indicar uma operação entre o referente e o simbolizado que não é de semelhança, mas de deslocamento. Não se trata de mimese, mas de mímica, como sugerido por Homi Bhabha (1994) a respeito do “mimetismo colonial”. A mímica, ou paródia, é um modo de expor as normas à ambivalência. O exagero e o burlesco abrem para o ridículo e para a crítica, ou pelo menos sugerem que as normativas podem servir para outros usos. São precisamente esses deslocamentos o que interessa reter na análise das narrativas dos usuários de sex toys: os usos que sugerem como as prescrições de gênero podem servir para gerar formas de prazer, em vez de reproduzir as assimetrias que alimentam a desigualdade. (IDEM, p. 144-145).

É lugar comum afirmar que o proibido atrai mais. De todo modo, é necessário contextualizar e pôr em perspectiva a própria análise battaileana, especialmente dado o fato de que se trata de *um* tipo de erotismo, e não, como sugere a partir do uso do artigo definido no título, de todo erotismo possível, ponto para o qual o autor refere já nas primeiras páginas do livro, ao ligar a sua análise do erotismo ao mundo cristão e, mais especificamente, ao catolicismo. Bataille, de acordo com certa crítica que o leu em perspectiva, normaliza a posição da mulher como passiva em uma relação erótica, especialmente se pensarmos na forma como discute a questão da prostituição sagrada; faz, contudo, a ressalva de que é possível que uma mulher venha a assumir papel ativo na relação, mas que via de regra ela se mostra para ativar o olhar e o desejo masculinos. Contemporaneamente, esta ideia mostra-se, evidentemente, contestável, e se Bataille tivesse optado por não se render tão facilmente à leitura da soberania em Sade (Cf. GALLOP, 1981), ele teria percebido em Juliette ou mesmo Eugenie e sua preceptora, Madame de Saint-Ange, fortes exemplos de atividade, e não de passividade. Mesmo no debate apresentado como um apêndice a *O erotismo*, em que se discute a *História de O* de Réage, o que se evidencia é um distanciamento de uma práxis do erotismo na existência em função de uma posição especulativa que a todo momento se furta de tentar compreender os mecanismos apriorísticos que conduzem à existência de O enquanto representante de uma nova relação com o sexo. É possível notar que Bataille realizou algumas escolhas ao abordar a questão da normatividade sexual imposta no Ocidente, principalmente a partir do domínio católico na Europa e, em especial, do Concílio de Trento. Essas escolhas passam por tentar transgredir certas normalidades, mas manter uma, central, caracterizada pelo dimorfismo sexual. Ao falar sobre erotismo, é evidente que este, para ele, se caracteriza a partir da divisão de papéis entre uma parte masculina e outra feminina, o que leva, em última instância, a que sua análise seja inclusive considerada heteronormativa à luz de estudos mais recentes (Cf.

BRAZ, 2010). Indicativo maior das tensões apresentadas pela obra de Bataille é o fato de que as escritoras feministas pós-estruturalistas não o citem, embora se saiba do trânsito entre autores franceses que, inclusive, leram Bataille – como Barthes e Derrida – e o pensamento de, por exemplo, Judith Butler.

2.3 POR FIM, O BRASIL

A discussão sobre o BDSM “legítimo”, no Brasil, data dos anos 1980 e se deve, em grande medida, ao esforço da escritora e jornalista Wilma Azevedo em trazer à luz o tópico do sadomasoquismo baseado nas noções de “segurança” e “consentimento”. Wilma foi a primeira escritora a tematizar em sua literatura relações explicitamente sadomasoquistas, especialmente a partir dos contos e textos que publicava em revistas como a falecida *Status* – revista erótica voltada ao público masculino. Wilma é, concomitantemente a Glauco Mattoso, a responsável por criar um ambiente de discussão e uma rede de discursos que se articularam ao redor do BDSM a partir, marcadamente, dos anos 1990, no Brasil, como resultado de suas publicações na década anterior. Desses discursos surgiram os grupos, primeiramente de forma localizada e, como aponta Bruno Zilli em *A perversão domesticada: BDSM e consentimento sexual*, posteriormente integradas ao *ciberespaço*, que, de acordo com Pierre Lévy, se configura como campo etnográfico de uma nova modalidade de *ser*, que se concebe a partir de uma problematização entre as noções dicotômicas de tempo e espaço reais e tempo e espaço virtuais. Depreende-se disso que os territórios “desterritorializados” da internet não apenas criam efeitos e práticas que serão sentidas no mundo *offline* – para evitar o uso do termo “real”, que aqui me parece bastante precário ao se tratar a questão do ciberespaço – como, por sua vez e de acordo com Lévy, “Os operadores mais desterritorializados, mais desatrelados de um enraizamento espaço-temporal preciso [...] São também os que estruturam a realidade social com mais força, e até com mais violência” (LÉVY, 1999, p. 21).

Ainda em 1986, Azevedo publicou *A Vênus de Cetim*, uma espécie de compilação de contos supostamente autobiográficos que enveredam por diversos tipos de práticas como a podolatria, o D/s e as experiências de S&M propriamente ditas (envolvendo violência). A quarta capa do livro era assinada pelo à época famoso cartunista Henfil, que foi reivindicado por Azevedo como masoquista e por Mattoso como podólatra em seu *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*, publicado, inclusive, no mesmo ano em que o livro de Azevedo, 1986. Para além do fato de se citarem nos dois livros, Azevedo e

Mattoso partem, de certa maneira, do mesmo *tópos* ficcional, que é a mistura de relatos autobiográficos com intromissões de outros textos e de relatos de terceiros. Trata-se, é possível afirmar, de um procedimento que visa à formação de uma rede e de uma origem discursiva para as práticas de ambos os autores, uma vez que sua tarefa é, inclusive, pedagógica, nem tanto no caso de Mattoso, mas, especialmente, no de Wilma, que, inclusive, a partir da publicação de *S. em M. edo*, em 1998, procede à escrita de uma espécie de manual dedicado à legitimar o BDSM erótico, em contraposição às violências não consensuais que, muitas vezes e sem muito julgamento crítico, são atribuídas a “sádicos” e “maníacos sexuais”. Mattoso, por sua vez, embora tenha inclusive colaborado com Wilma para uma mesma publicação, a revista *SP para maiores*, cada um com sua coluna, discorda dela em relação aos rudimentos fundacionais das relações sadomasoquistas, como me afirmou em correspondência virtual, que reproduzo abaixo:

Quanto à Wilma, somo amigos affectuosos e com ella colaboramos no jornal SP SÓ PARA MAIORES, cada um com sua columnna. Sim, discordo della no campo romantico que ella tem do SM, bem como do simulacro theatral dos clubes que ja frequentei (da Barbara, da Bella ou da Samira Marks) e sou mais adepto das sessões do typo do Black Out, clube mais podolatra, mas actualmente só frequento as clinicas de massagem nas quaes os cegos praticam reflexologia nos pés dos clientes e cada um se humilha à sua maneira. Acho que o SM, para ser authenticico, precisa expandir limites e até (no caso da cegueira) forçar o submisso a servir contra sua vontade e a assumir a inferioridade na real, ja que no meu caso a venda não é postica nem temporaria. (MATTOSO, 2018, s/p).

Entretanto, embora não concorde com os posicionamentos de Azevedo em relação ao S&M, Mattoso não deixará de apontar, em outro texto, a preeminência dela quando se trata da veiculação dos discursos sobre o tema no Brasil:

A simples menção a Wilma Azevedo, cujo pioneirismo no território SM é reconhecido por todos os adeptos do genero (inclusive Pietroforte), basta para patentear que esse negocio de “introduzir” no Brazil a litteratura sadomasô via bestsellers ingleses não passa de oportunismo mercadologico typo Harry Potter (que, por signal, é bem mais authenticico como “saga”); peor ainda é ler na midia que a chegada dos tons cinzentos (mais propriamente cor-de-rosa) “abre” um filão, como si ninguem tivesse escripto nada similar na nossa ficção.

Rectifico: na nossa ficção (como na propria ficção britannica, ou na franceza, só para citar HISTORIA DE O) ha muita coisa bem menos agua-com-assucar nesse filão, faltando apenas dar o devido valor a Wilma e a outros collegas de penna ou de penna. (MATTOSO, 2019, s/p)

É importante afirmar que Wilma Azevedo foi, além de responsável por criar um espaço literário para o BDSM no Brasil, a primeira dominadora publicamente declarada de que se tem

notícia por aqui. Durante o tempo em que escreveu matérias para a revista *Ele Ela* – outra publicação erótica masculina; interessa sobremaneira notar a coragem de Wilma, enquanto mulher, nos anos 1980, no Brasil, de escrever sobre o tema do BDSM em publicações eminentemente masculinas –, a escritora e dominatrix acumulou mais de 15000 cartas de leitores que, ao ler seus textos, sentiam-se mais à vontade para com ela compartilhar suas ânsias sexuais reprimidas. Em *S. em M. edo*, ela nos oferece uma terminologia própria com vistas a afastar as práticas S&M eróticas do crime e da tortura, por exemplo:

As definições sádico e masoquista foram muito embaralhadas quando rotularam tudo que escapasse ao entendimento. Para começo de conversa, é preciso separar as formas que se convencionou:

I – SADISMO-MALDOSO:

(S.M.) prazer em causar malvadeza ou perversidades (ex: sadismo usado nas torturas e repressões políticas, com ou sem erotismo. A ditadura. Atos de alguns policiais nos porões das delegacias quando desejam extrair confissões do prisioneiro. Quando se infringe leis absurdas em nome da pátria ou da religião, etc.) Tudo que vem de encontro à dignidade humana. Esse tipo de sadismo deve ser submetido aos rigores da lei.

II – SADISMO-PSICOPÁTICO:

(S.P.) doença, esta sim, mental (ex: os estupradores. Assassinos em série. Mania de perseguição chegando ao assassinato porque o outro é *persona non grata*. Nesses casos o doente cria em sua mente mal querência e rancores inexistentes). Esses psicopatas devem ser tratados pela medicina.

III - SADISMO-ERÓTICO:

(S.E.) nos casos, em que adultos, de comum acordo, praticam “torturas deliciosas” tendo prazer e causando prazer ao parceiro, **num perfeito equilíbrio e respeito pelo limite do outro**, onde tudo não passa de um jogo, O sádico-erótico só se satisfaz se estiver satisfazendo o tesão, estimulando o erotismo, e dando prazer sexual a si e ao companheiro. Isto é, contribuindo para a felicidade do outro. Nessa prática, não chega a causar danos físicos ou de foro íntimo.

O Masoquismo, também tem três categorias:

I – MASOQUISTA-COMPULSIVO:

(M.C.) quem sofre de compulsão de morte e, não tendo coragem de se matar, entrega-se de forma definitiva a S. M. (Sádicos-Maldosos) ou a S.P. (Sádicos Psicopáticos) para ser eliminado, num clima supostamente tido como erótico.

[...] II – MASOQUISTA-ALIENADO:

(M.A.) pessoas que não sabem o que querem, ou pela desinformação ou por desconhecerem seus limites. Aqui se enquadram pessoas submissas pela imposição social. Exemplos:

1 – a condição feminina perante a sociedade machista, culturalmente exercida por séculos, com direitos e privilégios para os homens, deveres e prejuízos para as mulheres.

2 – aqueles que sonham e fantasiam cenas, excitam-se ao máximo, imaginando punições ou castigos, humilhações e degradações, sem avaliar as situações. Querem realizar suas fantasias sem saber qual método usar. Chegam a pôr em risco sua integridade física.

[...] III – MASOQUISTA-ERÓTICO:

(M.E.) quem sente prazer em ser humilhado, degradado física e mentalmente, sabendo transformar tudo, inclusive a dor, em prazer e excitação. Os praticantes de parafilias diversas vêm de encontro a muitos padrões de comportamento. Principalmente quem curte a dor é considerado fora do padrão “normal”. (AZEVEDO, 1998, p. 19-20)

Note-se que Azevedo chega a caracterizar uma forma de sadismo como sendo o tipo de violência predominantemente exercida pelo Estado e por seus aparatos repressores como, no Brasil, o DOI-CODI, o DOPS e a polícia militar. A tortura institucionalizada é, e talvez seja sempre, um dos principais procedimentos reguladores e controladores de qualquer Poder, não apenas no Estado moderno; a crucificação, por exemplo, era uma forma de tortura até bastante comum em Roma; a Inquisição, igualmente, provou-se versátil nessa seara. De todo modo, o esforço ali dá-se por afastar o sadomasoquismo erótico de sua contraparte criminosa, buscando assim legitimar uma prática que, invariavelmente, sofre preconceitos e é vista como problemática – para dizer o mínimo – por diversos setores da sociedade e por diversas correntes de pensamento. Azevedo, igualmente, nota que, no caso do masoquismo, é necessário diferenciar aquilo que se vive eroticamente daquilo que Freud classificara como masoquismo “moral”, o que poderia, em último caso, conduzir à morte do indivíduo. A ideia aqui é que tais práticas passem pela instância reguladora da Lei e, nesse sentido, trata-se, sempre, de assinar contratos fictícios – as negociações que precedem o início de uma “cena”, o tipo de prática à qual tanto o dominador ou dominadora quanto o submisso ou submissa estão dispostos a realizar, a ambientação, os utensílios utilizados – ou de contratos reais, assinados por pessoas dispostas a se entregarem absolutamente a um outro, mas esses contratos, emulando os procedimentos legais de uma sociedade baseada no “contrato social” têm por base a sua transgressão, daí o caráter transgressor do BDSM enquanto prática eminentemente social; ele precisa de ritos, de contratos, de anúncios classificados, ele funda-se na letra, como, aliás, seu próprio nome, “sadomasoquismo”, formulado a partir dos nomes de dois *escritores*, sugere. Daí, inclusive, que não haja muita surpresa no fato de que, por aqui, todos os discursos e toda a rede organizacional a partir da qual, desde o início da década de 1990, o BDSM pôde vir a ser, esteja respaldado, intimamente, pelos escritos, também, de dois escritores. Não à toa, contemporaneamente, a organização dos grupos e dos espaços nos quais o BDSM é praticado deva sempre estar premido pelas estritas normas dos “manuais”. A liberdade de atuação, inclusive, nem se compara, por exemplo, àquela da orgia báquica, em que os corpos se convulsionam em total descontrole entregues aos êxtases do vinho e da carne; é, inclusive, sempre recomendado e, em alguns casos, vedado o consumo de bebidas alcoólicas nos espaços de prática BDSM. O seu distanciamento da orgia o aproxima ao juridicismo do mundo contemporâneo e das trocas comerciais, das negociações, do fetichismo da mercadoria transformado na fetichização dos corpos revestidos pela borracha ou pelo couro, isto é, em objetos, o que, por sua vez, em nada se relaciona com a “objetificação” das vidas humanas, uma

vez que esses corpos, por mais que sejam, voluntariamente, transformados em objetos, são, em último caso, objetos com metafísica.

Remeto ao estudo de Zilli em que o autor, com extrema competência, aponta para cinco tópicos bastante comuns na redação e disseminação desses manuais, que hoje encontram-se disponíveis *online* em qualquer fórum ou grupo de discussão a respeito do tema:

Entre textos que podem ser encontrados na internet na forma de artigos dissertativos (com ou sem referências bibliográficas), contos, poemas, histórias, notas e notícias jornalísticas (comentadas ou não), um modelo foi privilegiado. Classificado como “Manual”, ele aparece principalmente em duas circunstâncias: são seções comuns em muitos sites que podem ser considerados “portais BDSM”, e circulam nas listas de discussão por e-mail. A análise de conteúdo deste discurso no formato “Manual” indicou: 1) a afirmação do BDSM como um conjunto de práticas de natureza sexual, ligadas a um estilo de vida; 2) a caracterização da necessidade de um “bem-estar” físico e psíquico, da segurança e do consentimento para praticar o BDSM; noções definidas no conceito “SSC”: são, seguro e consentido; 3) a preocupação com o estigma da perversão sexual; 4) um diálogo com a psiquiatria visando legitimação; e 5) a influência norte americana nas definições. (ZILLI, 2018, p. 87).

Todas essas características orbitam, sobretudo, ao redor da ideia de consentimento. Esse é, concentradamente, o conceito-chave do BDSM, sempre o primeiro a reger a pauta de qualquer grupo. Afinal, nem sempre essas experiências, por assim dizer, “dão certo”, e sempre se está sujeito aos riscos inerentes a uma prática que pode, nas mãos de pessoas mal-intencionadas ou inexperientes, tornar-se potencialmente perigosa. Daí se compreende o título no mínimo irônico e, no máximo, paradoxal, que Zilli emprega em seu livro: “A perversão domesticada”. Desde sempre, os seres humanos têm domesticado tanto animais selvagens quanto, em última análise, elementos da própria natureza a fim de conseguir conviver em sociedade. Isso conduz, em último caso, a uma domesticação do próprio ser humano, como apontado por Freud em seu talvez mais sombrio texto, *O mal-estar na cultura*. Resumidamente, quanto mais cultura, quanto mais civilização, mais infelicidade, posto que mais instintos primevos devam ser reprimidos. Viver bem seria, nesse caso, uma arte, acessível a poucos, embora. Paralelamente, é sintomático que o argumento central de Foucault em *História da sexualidade* seja justamente a criação de uma espécie de “arte para viver a sexualidade”, que seria capaz de conduzir o indivíduo a uma maior liberdade em relação às práticas e vivências sexuais. A criação de uma espécie de estatuto e de uma conduta que seja capaz de fazer com que a relação entre o sexo e sua regulamentação por parte do poder seja, se não abolida de todo, ao menos suprimida, em parte. A questão da transgressão é, portanto, central.

Tomar o conceito como estabelecido pela geologia nos auxilia a compreender de maneira mais nítida o que está em jogo para Bataille quando este apresenta o conceito de

transgressão como central para a sua teoria do erotismo. A transgressão ocorre quando a área de sedimentação de uma bacia geológica avança sobre a orla superior das terras antes emersas, inundando-as. Em outras palavras, trata-se de uma elevação do nível do mar que ao mesmo tempo em que encobre terras antes descobertas aumenta a profundidade do mar. O seu contrário é a regressão, em que o mar recua e deixa exposta parte do seu fundo. De todo modo, a área antes emersa não *desaparece*; ela está ainda lá, recoberta pela água, mas pode muito bem, a partir de algum novo cataclisma, voltar a emergir.

O excesso, a transgressão que se fundam no erotismo, por sua vez, realizam um aparente movimento de suspensão do limite, sem, contudo, apagá-lo; ele sempre estará lá, e será instituído novamente após o momento da transgressão. Assim, a transgressão não trata, em absoluto, da anulação definitiva da lei, mas da sua negação contida, negação que está, inclusive, prevista pela própria lei. O interdito, ainda para Bataille, será, em última análise, o que funda o desejo e o que conduz ao “excesso”. Daí que se entenda esse procedimento como uma espécie de platonismo da parte de Bataille, uma vez que o excesso deriva do *hybris* grego, sendo o seu procedimento o do desregramento dos cultos a Pã e a caracterização de Eros enquanto força irracional – em *Fedro* – e enquanto desejo – *O banquete*. Gozar irrefletidamente, contudo, é bastante perigoso, e se caracteriza como um movimento de autodestruição, como igualmente apontava Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Aceder em gozar sem limites, dessa forma, não apenas faria ruir qualquer sociedade que assim procedesse como, ao mesmo tempo, aniquilaria a existência de todos os seus indivíduos. Nesse sentido, as metáforas bíblicas de Sodoma e Gomorra vêm a calhar: a entrega irrestrita e irrefreada ao gozo, posterior à barreira em que o desejo é quebrado e o ser se torna nada – para Bataille – requer um tipo de retificação que passa ou pela punição advinda de uma lei – no caso do mito bíblico, a ira de Deus – ou pelo controle exercido por uma instituição – o Estado moderno, por exemplo.

O gozo é um desaparecimento, que precisa transbordar para além daquilo que o amarra, o desejo. Ao menos era assim que Lacan, que se inscrevia, nos anos 1960, ao pensamento de Bataille, o demonstrava, ao afirmar que o desejo está sempre, de certa forma, aprisionado pela linguagem (Cf. LACAN, 1988 e 2003). Desse modo, o gozo está em algum lugar além do desejo, que precisa ser violentamente suspenso para que aquele possa irromper. Por isso a poesia, com Augusto dos Anjos, acontece “Depois da orgia” (ANJOS, 2010, p. 78). Nesse mesmo filão situa-se a afirmação de Roberto Piva, para quem “A palavra registrada em livro é a mera extensão (sublimada) do que sobrou da Orgia” (PIVA, 2008, p. 187). Uma linguagem, uma língua, em acordo com essa noção, não pode ser nunca “a coisa”, mas sim uma representação da “coisa” que, ao mesmo tempo, denuncia sua falta.

Falando especificamente sobre o BDSM, essa ideia parece precária, uma vez que todo o universo do BDSM nasce *a partir* de um gesto de linguagem – os escritores que cunham as perversões, o universo sempre literário dos grupos, de onde derivam a maioria de seus símbolos, inclusive o emblema, como apontado anteriormente. Essa subcultura está fundada na linguagem e no capitalismo, ou, melhor dizendo, na linguagem do capitalismo; é apenas a partir da junção entre essas duas coisas que ela pôde vir a ser.

Marx avalia que o fetiche está intrinsecamente ligado à estrutura e à manutenção do capitalismo, sendo um elemento fundamental de seu modo de produção. As mercadorias, dentro desse sistema econômico e social, adquirem dois estatutos diferentes a partir de sua formulação: um, voltado ao “valor de uso”, isto é, àquilo que se pode fazer praticamente com uma mercadoria em acordo com o objetivo para o qual fora criada – o valor de uso de uma cadeira, por exemplo, é possibilitar que pessoas se sentem nela – e outro, que Marx caracteriza como o caráter “suprassensível”¹⁶ da mercadoria, isto é, um valor subjetivo a ela atribuída a partir da ideia e do desejo de consumo que ela seria capaz de incitar, ao qual ele chama “fetichismo” – que a mesma cadeira seja objeto de desejo por parte de pessoas que, não raro, não a podem adquirir.

Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Mas sua análise a revela como uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e caprichos teológicos. Quando é valor de uso, nela não há nada de misterioso, seja do ponto de vista de que ela satisfaz necessidades humanas por meio de suas propriedades, seja do ponto de vista de que ela só recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. É evidente que o homem, por meio de sua atividade, altera as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. Por exemplo, a forma da madeira é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira, uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa sensível-suprassensível.

[...] É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 2017, p. 146-148)

Daí que entre linguagem, o corpo transformado voluntariamente em objeto e sua fetichização enquanto produtor e receptor de sexualidades dissidentes, o sadomasoquismo

¹⁶ O termo, retirado do *Fausto* de Goethe, será utilizado, inclusive, por Sacher-Masoch como epígrafe ao livro escrito por Severin em *A Vênus das peles*.

possa subverter a ordem do capitalismo parodicamente, e que resulte disso a produção de novas esferas de sentido e de produção de dispositivos sexuais.

3 ESCRITOS SOBRE CORPOS QUE SOFREM E GOZAM

Escrever uma tese em que se defende que o sadomasoquismo, na literatura brasileira, muito mais que um fenômeno isolado cuja manifestação se dá de forma esporádica e distanciada espaço-temporalmente se configura, de forma diversa, como um procedimento literário apriorístico que reflete, nas práticas de escrita de diversos autores, consagrados ou não, relações e paradigmas sociais nos quais os vetores ativo/passivo, dominador/dominado encontram-se invariavelmente envoltos em uma névoa fria e difusa, requer algum tipo de recorte que dê conta de ler a obra de alguns desses autores a partir de conceitos e princípios teóricos relativos ao tema da perversão e do sadomasoquismo enquanto prática sexual ou fato da sexualidade humana.

O sexo, por sua vez, especialmente a partir da segunda metade do século XVIII, começa a se configurar cada vez mais como aquilo que se fala e se escreve sobre o sexo, mas não no sentido de uma “arte erótica”, como a têm os romanos, os japoneses, os árabes e os indianos, por exemplo, senão como uma espécie de ciência sexual que visa, no contexto ocidental, ao controle dos corpos, não a sua liberação enquanto potência erótica.

O que se quer afirmar com isso é que o corpo, no Ocidente, ao menos a partir da Idade Média europeia, tem sido vítima de mecanismos de repressão sistemáticos que o aprisionam a partir de discursos provenientes das mais variadas esferas sociais: a religião, o direito, a medicina. Se nessa metade do mundo¹⁷ a obsessão por controlar a vida sexual dos indivíduos levou a extremos como os Relatórios de Kinsey, tal procedimento se deve ao fato de que jamais soubemos – e possivelmente ainda não sabemos – como lidar com as sexualidades ditas desviantes, ou integrar as práticas historicamente excluídas inclusive dos discursos, como as que envolvem fezes, urina ou vômito, a uma ideia de sexualidade mais ampla.

Etimologicamente, o termo escatologia pode ser aplicado a duas instâncias de significância aparentemente distintas: para o cristianismo, trata-se do estudo do fim, mais especificamente do livro do Apocalipse e de alguns textos apócrifos; para a língua laica, trata-se, precisamente, das práticas sexuais que envolvem, de alguma maneira, os fluidos corporais

¹⁷ O Japão será o único país do Oriente sobre o qual terei, ainda que pauperrimamente, alguma ilustração ao pensar as questões do sadomasoquismo; isto porque, justamente, é lá que surge a técnica de amarração do *shibari*, conhecida no Ocidente como *bondage*, primeira letra aliás do acrônimo “BDSM”. A episteme oriental, em se tratando de sexo, demandaria uma pesquisa à parte, empreitada a qual não desejo empreender, ao menos no espaço da presente tese doutoral. Evidente que, em alguns momentos, existe a menção a filmes, livros e *topói* da “cultura oriental” (entre aspas, já que, como nos alerta Said em *O orientalismo*, o Oriente nada mais é do que uma ficção criada pelo Ocidente), a fim de ilustrar certas práticas e ideias relativas ao sadomasoquismo; entretanto, em nenhum momento almejo, sequer minimamente, dar conta de questões relativas à sexualidade oriental.

rejeitados pela sociedade, os quais citei, resumidamente, acima (talvez tenha faltado o sangue, que a muitos causa o desmaio, entretanto o sangue também é a vida, por isso centenas de culturas carregam consigo ao menos alguma ideia de vampirismo).

As escatologias talvez se encontrem pela primeira vez quando Georges Bataille começa a pensar o conceito de “erotismo”, que define, desde o começo, como tributário de certa tradição cristã. Para Bataille, o erotismo era a mais sagrada das formas da religião e, por conta disso, chega a afirmar que o catolicismo é a menos religiosa de todas as religiões, uma vez que excluiu o seu lado profano da prática viva para inseri-lo na esfera do interdito.

Quando, em 1977, Glauco Mattoso estreava para a literatura a partir da publicação do *Jornal Dobrabil*, publicava, em um quase *continuum*, dois manifestos: o escatológico (o primeiro, publicado inclusive no primeiro volume do *Jornal*) e o coprofágico (no sexto volume). O motivo da mudança aqui me parece evidente: o segundo manifesto não quer correr o risco de uma leitura religiosa, apelando para um termo médico a fim de evitar que qualquer confusão de ordem semiótica possa ser suscitada pela leitura do texto.

Mas eu me adianto.

Como em uma sessão de sadomasoquismo, cada coisa a seu tempo.

Para começo de conversa, e de capítulo, julgo importante destacar duas coisas: em primeiro lugar, a manutenção do uso do termo “perversão”. Em 2015, era lançado, no Brasil, o livro *Perversão: a forma erótica do ódio*, do psicanalista norte-americano Robert Stoller, em cuja quarta capa se lia, justamente, um pequeno parágrafo de Glauco Mattoso, saudando a tradução do livro para a nossa língua “deliciosa” e “depravada”. Na introdução ao texto, Flávio Carvalho Ferraz adverte:

A palavra *perversão*, contida já no próprio título deste livro, merece algumas considerações. Foi utilizada por Freud e se manteve no vocabulário da maior parte dos psicanalistas das gerações subsequentes, inclusive Lacan. Mas num certo momento, passou a ser contestada e evitada por alguns autores de diferentes origens, não só da psicanálise, mas também da psiquiatria e das ciências humanas em geral. Usando uma linguagem clara e sem volteios e evitando até mesmo o emprego de termos próprios ao vocabulário psicanalítico, Stoller discordava dos que propunham o abandono do termo. Como, para ele, a presença da *hostilidade* em relação ao objeto era a característica central do ato perverso, o uso dessa palavra nada tinha de impróprio. As tentativas de abolição do termo *perversão*, para Stoller, derivavam de um certo tipo de postura intelectual – que hoje poderíamos chamar de “politicamente correta” – preocupada com as conotações morais que ele pode carregar. O argumento empregado correntemente era o de que essa palavra era usada com intuito repressivo e moralizante. Uma outra tendência, favorável à manutenção do termo *perversão*, teria como motivação exatamente a conservação de uma palavra que carrega o sentido de *pecado*, a fim de preservar a antiga moralidade. Stoller discordava de ambas as tendências. Sua investigação tem como escopo privilegiado a definição *clínica* do termo. Todas as suas formulações decorrem desta disposição. Para ele, o fator-chave na definição da perversão é a *hostilidade*. Assim, ao insistir no emprego do termo, ele

mantinha uma honestidade intelectual que resultava numa liberdade de expressão. (FERRAZ, In: STOLLER, 2015, p. 7-8).

Ato contínuo, o introdutor do texto puxa uma nota de rodapé em que ratifica que Stoller não se dobra, em seu livro, aos dêiticos postulados pelo “politicamente correto” e professados por certo tipo de esquerda; o que não quer dizer, contudo, que o psicanalista tenha convivência com o conservadorismo de direita que hoje assola o ocidente em nova onda de autoritarismos, mas que, pelo contrário, especialmente na parte final do livro, se mostrará contundentemente contrário a qualquer tipo de discurso repressor na esfera do comportamento sexual (são palavras de Ferraz, as quais parafraseio). Em meu caso, se opto pela utilização do termo “perversão” em diversos momentos, trata-se de pensar tanto a ideia de “verso”, em “perverso”, quanto de sublinhar o caráter de violência exercida sobre uma norma sem, contudo, deixar de participar de seu código, o que se evidencia na escolha de Glauco Mattoso pela forma soneto, por exemplo. Esse tipo de procedimento, inclusive, é análogo àquele das práticas sadomasoquistas baseadas no *sane, safe and consensual*, isto é, de violências físicas e simbólicas que se exercem dentro da esfera do legalmente aceitável. Isso cria uma espécie de limiar em que se pode transgredir uma norma sem dela prescindir, o que caracterizaria, por sua vez, crime.

Em segundo lugar, tratando-se o BDSM de uma subcultura cuja terminologia deriva predominantemente do território norte-americano a partir dos anos 1950-1960, ainda hoje grande parte das práticas sexuais a ele ligadas cunham-se por termos em língua inglesa – como é o caso de *Needle play*, *Blood play*, *Spanking* e *Wax play*. Portanto, ao final da tese está disposto um glossário, em que constam todos os estrangeirismos utilizados ao longo do texto, bem como outros que não constam, seguidos de suas respectivas significações.

3.1 UM MONSTRO DE ESCURIDÃO E RUTILÂNCIA

Em 1785, Donatien Alphonse François de Sade residia em uma das celas da Bastilha, aonde chegara um ano antes, vindo do castelo de Vincennes, no qual estivera, por sua vez, enclausurado desde 1777. O Torreão de Vincennes não era lugar estranho ao marquês; em junho de 1768 é convidado a ali se “hospedar” por supostamente haver amarrado, chicoteado e cortado a facadas uma mulher, a quem logo a seguir banhara com bálsamos e acomodara em uma cama em sua propriedade de Arcueil. Horace Walpole, o sacerdote irlandês responsável por escrever, em 1764, o texto que inaugurava a literatura gótica, *O castelo de Otranto*, recebe da marquesa

de Deffand duas cartas, em que a nobre se encarrega da “honra de contribuir para classificar o acusado entre os assassinos ou os loucos” (DESBORDES, 1968, p. 36). A primeira carta, datada de 12 de abril, varia bastante no relato dos fatos ocorridos, se comparada à segunda, do dia seguinte, o 13 de abril. Na primeira versão oferecida pela marquesa, a vítima se teria jogado de uma das janelas da propriedade ao perceber-se só; na segunda, é narrado o cuidado de Sade pós-tormentos, os bálsamos e a cama, da qual a mulher teria escapado, igualmente, ao ver-se sozinha (Cf. DEFFAND, 1812, p. 225-228). As cartas da marquesa, nos informa Maurice Heine, teriam sido determinantes para o encarceramento – o primeiro de muitos – do marquês (Cf. HEINE, 1950). De fato, dos 74 anos que viveu, o autor de *Justine* passaria 27 atrás das grades, tanto de prisões quanto de manicômios. Heine, que arrolou vasta documentação sobre os processos sofridos por Sade, em sua maioria esquecidos nos autos processuais do Parlamento e da Biblioteca Nacional da França, chega à conclusão de que não havia indícios suficientes para condenar o marquês no caso de Arcueil. Era, portanto, como uma ficção que se caracterizava o episódio em que mais próximo teria chegado Sade a honrar o nome que, aproximadamente um século depois, lhe creditaria Richard von Krafft-Ebing.

De todo modo, em 1785, ele estava na Bastilha, com 45 anos de idade, e trabalhava na revisão das mais de 4500 páginas que comporiam – era sua vontade – *Os 120 dias de Sodoma*. Também consta de mais de 4000 páginas a primeira edição de *Juliette*, que chegou a ser editada em 10 tomos na Holanda, já em 1800. Para além disso, havia *Justine*, *Aline e Valcour*, *O diálogo entre um padre e um moribundo* e *Os crimes do amor*, bem como uma miríade de obras que se perderam definitivamente quando do assalto à Bastilha, entre as quais trinta e cinco atos de teatro, alguns contos, no mínimo mais quatro romances¹⁸, alguns poemas. Escreveu, portanto, muito, se bem que nada pudesse ser publicado em seu nome, uma vez que condenado por *lettre de cachet*, espécie de privilégio do Antigo Regime que concedia ao rei plenos poderes para mandar prender ou exilar quem quer que desejasse, sem direito a julgamento. Contudo, sua obra circulava, ilegalmente, pelos locais mais adequados: prostíbulos, bares dos subúrbios de Paris, cabarés. À época da redação de *Os 120 dias de Sodoma*, Sade tinha noção de que, caso fosse apreendido, o manuscrito seria imediatamente destruído; portanto o escondeu em diversos lugares dentro de sua cela e até mesmo dentro do estojo de um consolo que usava em práticas autoeróticas. Todo o esforço, contudo, foi vão, pois quando da tomada da Bastilha o manuscrito

¹⁸ Em tradução aproximada, de acordo com os títulos: *A carteira de um homem de letras*, *Os dias de Florbela ou a Natureza desvelada*, *Memórias de Abade Modore* e *Aventuras de Emília de Volnange*.

se perdeu, ao menos para Sade, indo parar na Alemanha, e depois de volta à França¹⁹ já nos idos de 1900.

O texto em si apresenta diversas diferenças em relação ao classicismo então agonizante, por exemplo, o uso de períodos longos, entrecortados por vírgulas, dois pontos, ponto e vírgula e outros sinais gráficos de pontuação que garantiam a intermitência do discurso cortado, nada próximo aos exercícios de oratória de um Diderot ou mesmo da concisão fulminante de um Rousseau, como se lê logo à introdução do livro, em que o narrador ainda está a apresentar as personagens envolvidas no texto:

Ele mantivera relações com a cunhada, e os dois irmãos sabiam sem a menor dúvida que a vida dessa moça chamada Aline dependia, com toda a certeza, mais do bispo do que do duque: o bispo, que se encarregara de cuidar bem de Aline desde o berço, não a vira, como bem se imagina, chegar à idade dos encantos sem querer desfrutá-los. (SADE, 2018, p. 17)

Uma vez que o resumo da ópera já é conhecido à exaustão, poupo aos leitores o suplício de ter de ler o meu, mas deixo aqui uma breve síntese do introito da narrativa, feita por alguém

¹⁹ Uma história peculiarmente borgiana, que merece ser contada, nas palavras da mais recente tradutora, ao português, da obra do marquês: “Encontrado na prisão por um certo Arnoux, de Saint-Maximin, o manuscrito foi vendido à família Villeneuve-Trans, da Provença, que por sua vez o vendeu no início do século XX a um colecionador alemão. Em 1904, *Os 120 dias de Sodoma* foi publicado em Berlim pelo psiquiatra Iwan Bloch, sob o pseudônimo de Eugen Dühren. Em 1929, a pedido do visconde de Noailles, cuja mulher era aparentada de Sade, o editor francês Maurice Heine comprou o cobiçado manuscrito, levando-o de volta para a França. Publicou-o em três volumes, entre 1931 e 1935. Ainda em 1958 o editor Jean-Jacques Pauvert viu-se condenado ao confisco de vários títulos de Sade que publicara, entre eles *Os 120 dias de Sodoma*, por ultraje à moral pública e religiosa. Em 1982, o rolo foi roubado e vendido em Genebra para um colecionador de raridades eróticas, Gérard Nordmann, que o expôs pela primeira vez em 2004. Dez anos depois, o manuscrito retornou à França, comprado por 7 milhões de euros por Gérard Lhéritier, administrador de um fundo de investimento de obras raras. Com a falência do negócio, em 2015, a obra deveria ir a leilão, em dezembro de 2017, mas dois dias antes o governo francês a retirou da venda, declarando-a ‘tesouro nacional’ e garantindo assim sua permanência na França. Em 1990 *Os 120 dias de Sodoma* integrou o primeiro volume das obras de Sade publicadas na prestigiosa coleção Biliothèque de la Pléiade” (D’AGUIAR, 2018, p. 8-9. In: SADE, 2018). Jean Desbordes, o escritor que foi secretário e amante de Jean Cocteau, e que, quando da invasão nazista na França participou do movimento de resistência à ocupação, sendo capturado, torturado e assassinado prematuramente aos 38 anos, publicou, em 1939, uma espécie de biografia crítica de Sade baseada em excertos de sua correspondência, um dos primeiros esforços – junto ao de Heine – por resgatar a potência da obra sadiana, até então negligenciada e refém de julgamentos morais. Em seu texto, ele afirma, justamente, que: “Depois da guerra, o espírito libertou-se. Tanto o psicólogo como o psiquiatra reivindicam o direito de analisar um drama essencialmente de caráter. A verdade histórica jamais poderia intimidar ninguém e o marquês de Sade, por indefensável que seja, exige entretanto nossa respeitosa curiosidade por ter desconfiado da existência de uma ciência das perversidades antes de Krafft-Ebing, reclamado sob Luís XVI uma completa modificação dos valores sociais, expressado abundantemente uma poesia toda nova que resultava de suas explorações nos outros mundos do hipnotismo e do livre pensamento. Semelhante personagem, em que a solidão iguala a violência, não precisa por certo de reabilitação: ele pagou com trinta anos de prisão arbitrária o direito de se colocar fora das convenções e de obter de nós um regime especial de imparcialidade, tão afastado de uma tentativa de desculpa como de uma crítica severa destinada a cativar os hipócritas” (DESBORDES, 1968, p. 5). De minha parte, limito-me a apontar o movimento tragicômico de queimar, proibir e recolher as obras do marquês para, cento e tantos anos depois, dar-lhe uma edição na Bibliothèque de la Pléiade e declará-lo “tesouro nacional”.

que dedicou – e tem dedicado – muitos anos ao estudo aprofundado e rigoroso da obra do Marquês de Sade, na figura de Eliane Robert Moraes:

Cento e vinte dias, seiscentas paixões. Quatro meses de libertinagem, quatro classes de vícios. A cada dia, cinco modalidades, somando 150 por mês. Para dar conta dessas cifras, uma comitiva formada por 46, distribuídas em oito categorias distintas, das quais sete pertencem à classe dos súditos. Oito meninos, oito meninas e oito fodedores. Quatro criadas e seis cozinheiras. Quatro esposas. Quatro narradoras. Por fim, na classe dos senhores, os quatro libertinos que sempre merecem designação individualizada: Curval, Durcet, Blangis e o Bispo. (MORAES, 2013, p. 73)

Esse rol de sombras se reúne no castelo de Silling, na floresta negra, a fim de, sob o jugo dos quatro libertinos, transformar qualquer possibilidade de sexo e violência em literatura. Sade é metódico; como bom racionalista, sabe que a descrição deve ser precisa, acurada, por mais que tingida com as cores de um romantismo então nascente. Sabe que nenhum detalhe da anatomia dos corpos deve ser deixado a encoberto. Ao mesmo tempo, é um matemático euclidiano, obcecado pela estranha mágica dos números. Por isso suas medidas são rigorosamente detalhadas, quando se refere às circunferências dos corpos que estão prestes a atormentar e ser atormentados. Exemplo disso é a descrição que fornece dos oito fodedores:

HERCULE, vinte e seis anos, bastante bonito mas muito mau sujeito; favorito do duque; caralho de vinte centímetros de circunferência por quarenta de comprimento; ejacula muito.

ANTÍNOO tem trinta anos, homem muito bonito; seu caralho tem vinte centímetros de circunferência por trinta de comprimento.

REBENTA-CU, vinte e oito anos, ar de sátiro e caralho torto; a cabeça ou glândula é enorme: tem vinte e um centímetros de circunferência, e o corpo do membro, vinte centímetros por quarenta de comprimento; esse caralho majestoso é completamente arqueado.

PICA-PRO-CÉU tem vinte e oito anos, é muito feio, mas saudável e vigoroso; grande favorito de Curval, tem um caralho de dezoito centímetros de circunferência por vinte e oito de comprimento, e o tem sempre em riste.

Os quatro outros, de vinte e dois ou vinte e cinco a vinte e oito centímetros de comprimento por dezenove ou vinte de circunferência, têm entre vinte e cinco e trinta anos. (SADE, 2018, p. 88)

Os detalhes são ricos, eles obcecaram a mente do narrador, a ponto de que ao final do trecho os *nomes* já não interessam, são superpostos ante a violência da carne que se mostra aberta a todos os olhares sem rosto. Mais que isso, parece que os nomes devem ser apagados para que a imaginação se liberte. Um nome aprisiona. Sade o sabe. Sade sabe. Sade sabe que um nome, uma linhagem, uma estirpe, o acompanhará por toda a sua existência malfadada, como um estigma a persegui-lo sem dar trégua a cada segundo, do nascimento até a tumba. É o nome o que ele vende à família de Renée-Pélagie, especialmente à sua mãe, Marie-Madalene de

Montreuil, em troca do dote de 305 000 libras (os Sade, à época, como a maioria dos aristocratas franceses, possuíam apenas os nomes e a linhagem de valoroso; se aproveitaram disso para casar seus filhos e filhas com membros da burguesia ascendente, a fim de recuperar as fortunas perdidas pelos excessos cometidos durante o reinado de Luís XV, o “Rei Sol”²⁰) que garantiria a recuperação financeira da família Sade. Casa-se forçado, já que amava de fato a irmã mais jovem de Renée-Pélagie, Louise, com quem posteriormente acaba fugindo para a Itália, de onde volta direto para a prisão.

Os nomes são apagados, mas nunca os corpos; estes são entregues à deriva da imaginação sadiana, que é puro movimento controlado. Há que se lembrar que tudo começa com a viagem, não a viagem de nenhum lance de dados, mas a viagem enquanto procedimento pré-romântico que antecede em muito os *topoi* mais batidos do romantismo inglês e suas exaustivas viagens à Itália. Além da viagem ao castelo, existem as diversas viagens *dentro do castelo*, encetadas pelas narrativas das quatro cafetinas que buscam excitar os quatro libertinos antes de cada orgia. Todas elas são uma espécie de Sheerazade: Gilbert Lély, em sua biografia sobre Sade, faz a feliz afirmação de que o romance deveria se chamar “Os cento e vinte e um dias de Sodoma”, que se assemelha àquela de Jorge Luis Borges sobre *As mil e uma noites*, em que o escritor portenho afirma que o numeral “um” após a milésima noite apontaria para a eternidade, para o interminável (Cf. BORGES, 1993), e que, no caso de Sade, indicaria, por sua vez, a inesgotável fonte das potências do sexo. Haja vista o fato de que ambos os textos, *As mil e uma noites* e *Os 120 dias de Sodoma* participam de maneira contundente do imaginário libertino europeu do século XVIII, ao mesmo tempo trata-se de dois textos que apontam, por um lado, para o interminável da narrativa de Sheerazade e, por outro, para o interminável do vício de Sade. Ainda, com Moraes:

Isolam-se sempre os heróis de Sade; fecham-se em castelos, mosteiros, fortalezas, buscam a clausura para dar vazão às suas tendências voluptuosas. Mas nunca o fazem sem antes viajar. É como se a viagem fosse o ponto de partida desses personagens e o deboche não pudesse eclodir sem os sucessivos deslocamentos que lhe são impostos. Juliette percorre a Itália; Brisa Testa, sob o nome de Borchamps, faz uma longa turnê pelo norte da Europa; os libertinos das *120 journées* deslocam-se para o longínquo castelo de Silling, na Floresta Negra. (MORAES, 2015, p. 26)

²⁰ Sade, inclusive, aponta para isso logo no princípio da introdução de *Os 120 dias de Sodoma*: “As guerras consideráveis que Luís XV teve de travar durante todo o seu reino, exaurindo as finanças do Estado e as faculdades do povo, trouxeram consigo o segredo de enriquecer uma multidão de sanguessugas sempre à espreita das calamidades públicas que eles mesmos provocam, em vez de apaziguar, e isso justamente para lucrar tirando mais vantagens” (SADE, 2018, p. 15). Em que pese o fato de que o próprio Sade foi apoiador da revolução francesa, ferrenho defensor do sistema republicano, já à época de seu casamento com Renée-Pélagie deve ter ficado extremamente descontente por ser forçado ao compromisso, tanto pela sua família quanto pela dela.

Se Roland Barthes já havia apontado para tais roteiros em seu *Sade, Fourier e Loyola*, Moraes por sua vez associa a ideia de viagem libertina à progressão da felicidade, uma vez que, em suas viagens, os libertinos sadianos deixarão para trás hecatombes de vítimas – como quando Juliette, em sua estadia na Itália, auxiliada por alguns amigos, atea fogo a um hospital, e os libertinos se regozijam com a contagem de corpos, superior, de acordo com eles mesmos, a vinte mil (as hipérboles matemáticas, seja nas medidas anatômicas, seja na quantidade de vinho que um libertino ingere em *Os 120 dias de Sodoma*, seja no número de mortos no incêndio do hospital, contrastam com a precisão fria das descrições narrativas, em que não há espaço para os floreios retóricos do beletrismo setecentista). A viagem serve, igualmente, como aprendizado e campo de provas para novos tipos de violência.

Os corpos, por sua vez, devem ser esmiuçados à exaustão ao mesmo tempo em que os nomes são apagados porque “O intento combinatório implica uma recusa frontal ao sentimento amoroso, já que sua realização tem por base a indiferenciação entre os sujeitos, a substituição de uns pelos outros, a intercambialidade dos corpos” (MORAES, 2013, p. 76). Era, portanto, necessário mobilizar a matemática e a razão, mas a razão no contexto da obra de Sade deve ser entendida enquanto categoria kantiana *a priori*, a fim de que não restasse pedra sobre pedra quanto aos valores, normas e práticas do velho regime que massacraram o corpo do próprio escritor. Como bem pontuou Jacques Lacan:

[...] sustentamos que a alcova sadiana iguala-se aos lugares dos quais as escolas da antiga filosofia retiraram seu nome: Academia, Liceu, Stoá. Aqui como lá, prepara-se a ciência retificando a posição da ética.

[...]

A filosofia na alcova surge oito anos depois da *Crítica da razão prática*. Se, depois de ter visto que é compatível com esta, demonstrarmos que ela a completa, diremos que ela fornece a verdade da *Crítica*.

[...]

Panfleto, revela-se ela, porém dramático, onde uma iluminação cênica permite ao diálogo e aos gestos prosseguirem até os limites do imaginável: essa iluminação apaga-se por um momento para dar lugar, panfleto dentro do panfleto, a um libelo intitulado: “Franceses, mais um esforço se quereis ser republicanos...”

[...]

Digamos que a eficácia do libelo é dada na máxima que propõe ao gozo sua regra, insólita ao se dar o direito, à maneira de Kant, de se afirmar como regra universal. Enunciemos a máxima: “Tenho o direito de gozar de teu corpo, pode dizer-me qualquer um, e exercerei esse direito, sem que nenhum limite me detenha no capricho das extorsões que me dê gosto de nele saciar. (LACAN, 2009, p. 776-780)

De fato, já em *Os 120 dias de Sodoma* toda forma de libertinagem e excesso encontra-se justificada filosoficamente pelos quatro libertinos a partir da ideia spinozista da natureza enquanto única instituição a ser respeitada eticamente, contra todas as instituições fundadas pela convenção social, as quais Sade detestava acima de tudo. Há em Sade uma razão

demonstrativa que Lacan ancora em Kant, mas que, de todo modo, já estava presente em Spinoza, e que afasta Sade de toda ideia pedagógica que a escrita pudesse ter à sua época. Se seus textos estão repletos de tutores ou preceptores (subtítulo, inclusive, de *A filosofia na alcova*), estes não possuem a mínima intenção de educar, mas sim, com Deleuze “de mostrar que o próprio raciocínio é uma violência, e que está do lado dos violentos, com todo o seu rigor, toda a sua serenidade, toda a sua calma” (DELEUZE, 2009, p. 21). Assim, uma vez que o raciocínio é a violência em seu estado mais bruto – portanto natural – ele não apenas nunca cessa de se sobrepor, tiranicamente, sobre todos os outros aspectos da existência, como deve ser registrado em sua integralidade, daí a obsessão sadiana por tudo escrever, por tudo registrar. Empreitada, evidentemente, desde o princípio fadada ao fracasso, uma vez que subordinada ao tempo, ao tempo de uma vida humana no espaço da existência. É justamente o que afirmava Georges Bataille sobre Kafka:

Kafka diz isto de Moisés: “o fato de ele não dever ver a terra prometida senão na véspera de sua morte não é crível. Essa suprema perspectiva não poderia ter outro sentido que não o de representar a que ponto a vida humana não é mais que um instante incompleto, porque esse gênero de vida (a espera da terra prometida) poderia durar infinitamente sem que disso jamais resultasse outra coisa além de um instante. Não foi por ter tido uma vida breve que Moisés não atingiu Canaã, foi porque era uma vida humana”. Não é mais apenas a denúncia do caráter vão de tal bem, mas de todas as metas, igualmente vazias de sentido: sempre uma meta é, sem esperança, *no tempo*, como um peixe está na água, um ponto qualquer no movimento do universo: *porque se trata de uma vida humana*. (BATAILLE, 2017, p. 144)

O desespero acarretado pela falta de tempo se acentua nos trechos finais²¹ da narrativa, em que ao fluxo frasal longo organizado em longos parágrafos se opõe um relato entrecortado em parágrafos ainda longos, mas que agora quebram-se em períodos muito mais curtos que os da primeira e segunda parte. Tal procedimento, entretanto, vem fornecer uma organização peculiar ao texto: os relatos das narradoras e os excertos filosóficos dos libertinos preparam, de algum modo, a brutalidade seca, apática, dos suplícios finais. Há aí uma ritualização, embora objetiva, da perversão, que poderia ser associada ao sadomasoquismo contemporâneo, em seu processo de intelectualização do sexo; contudo, o grande senão de se julgar que Sade era um panfletário do sadomasoquismo dá-se pelo fato de que este necessita, em sua configuração praticável, da lei e das instituições, ao passo que o sádico de Sade abomina qualquer tipo de relação intermediada pelas referidas instituições, ele estraçalha todos os contratos, o único contrato que assina é com a natureza e, a partir dela, com o vício.

²¹ Em verdade, não há “final”; Sade não chegou a concluir a escrita de *Os 120 dias de Sodoma* antes que a Bastilha fosse tomada.

3.2 UM MONSTRO DE DECÊNCIA E SUBMISSÃO

Quando da publicação de *A Vênus da peles*, em 1870, Leopold von Sacher-Masoch já era um escritor consagrado. O romance, lançado logo depois de *A mulher divorciada*, que lhe garantiu fama internacional, chegando mesmo a ser traduzido nos Estados Unidos, integrava o ciclo intitulado *O legado de Caim*, grande projeto literário da vida de Sacher-Masoch que, no entanto, não veio à luz antes da morte de seu autor. De todo modo, antes de me aprofundar nas particularidades do projeto de *O legado de Caim* e seus desdobramentos não apenas para a obra de Sacher-Masoch, mas para uma conceituação do sadomasoquismo contemporâneo de maneira geral, é necessário ilustrar, ainda que brevemente, o campo de tensões filosóficas e discursivas em que essa escrita se localiza.

“Sou um alemão; penso, sinto e quero em alemão” (SACHER-MASOCH apud MICHEL, 1992, p. 13), declarava o escritor na primeira obra ficcional que publicava, em 1858, *Uma história galiciana*. Para, alguns anos depois, na *Carta a Hieronymus Lorm*, se contradizer: “nascido de pais russos, na Galícia russa, sou um russo da Galícia [...] minha profissão de fé nacional sempre foi eslava, minha profissão de fé política sempre foi austríaca” (IDEM, *Ibidem*).

A contradição, contudo, é aparente, apenas. A fim de compreendê-la, é preciso ter em mente os vastos espaços – supostamente sem limites – do domínio oriental dos Habsburgos, à época chamada de Galícia, território que hoje estende-se pela Áustria, a Polônia e a Ucrânia. Ao Sul desse território, estendiam-se os Cárpatos, paisagem geográfica central na imaginação europeia do Leste desde as guerras contra os turco-otomanos três séculos antes. A capital do então reino da Galícia era a cidade chamada, em alemão, de Lemberg, em polonês de Lwów, hoje parte da Ucrânia, com o nome de Liév. Sobre a Galícia do 1800, devemos novamente nos reportar ao Sacher-Masoch de *Uma história galiciana*: “Também eu vos saúdo a todos, que a todos nos gerou um país, a Galícia: poloneses, rutenos, alemães e israelitas!” (IDEM, p. 14). Os rutenos, mais famosos por outros epítetos, como “pequenos russianos” ou “pequenos russos”, habitam a parte mais oriental do território. Sua língua é, predominantemente, o eslavo, embora marcada por uma inclinação dialetal ucraniana. Também nos costumes sofreram influência do território: se antes eram ortodoxos, à época de Sacher-Masoch já haviam, em sua grande maioria, adotado a religião de Roma, embora mantendo seus ritos, o que fazia com que estivessem muito próximos, em práticas religiosas, dos católicos gregos, ou uniatas, sendo que os sacerdotes das aldeias podiam, de acordo com o costume ortodoxo, casar-se. Estes, inclusive, compunham o eixo medular da *intelligentsia* ruteno-polonesa, que aí se colore com os traços

milenares da cultura popular eslava. Para além dos pequenos-russos, a Galícia sofria forte influência do judaísmo, especialmente na região que hoje é a Cracóvia. Os judeus atuavam como donos de estalagens, comerciantes – especialmente de trigo e gado – e até, em alguns casos, corretores de províncias. Embora fossem uma minoria entre os povos da região, respeitavam rigidamente as interdições rituais, assim como os rabinos fazedores de milagres do hassidismo e os leitores talmúdicos. Por último, os alemães começam a chegar, a partir de 1780-1790, para cultivar os campos sob o reino de José II. Da Boêmia, inclusive, vêm os Sacher. Desse modo, como afirma Michel, “Nessa zona de contatos entre os povos, onde a vida impunha uma tolerância necessária, onde os casamentos mistos eram frequentes, as genealogias seguiam linhas curvas. Em vez de ser explicado por sua hereditariedade, Leopold de Sacher-Masoch escolheu *inventar a sua*” (MICHEL, 1992, p. 17).

Cercado, portanto, desde sempre por um espaço geopolítico em que pátria, religião e costumes se mesclam e potencializam, o escritor, ao optar pela língua alemã para escrever seus textos, não deixa de carregar consigo as marcas profundas das diferentes culturas que o influenciam. Seu pai, Leopold von Sacher, ocupou, desde 1846, o posto de intendente de polícia de todo o território galiciano, posto por sinal nada vulgar. Deleuze postula que “As cenas de motins e de prisão que presenciou quando criança marcaram-no [a Sacher-Masoch] profundamente” (DELEUZE, 2009, p. 9)”, bem como que:

Sua obra inteira 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 Lermontov. Ele inclusive era chamado “o Turgueniev da Pequena-Rússia”. (IDEM, p. 9-10)

Por isso foi relativamente cômodo, para ele, enquadrar sob a égide de rituais eslavos algumas das práticas que, posteriormente, viriam a ser agrupadas sob o rol do sadomasoquismo. Isto em mente, permito-me retornar a *O legado de Caim*, ou ao menos à ideia que animava Sacher-Masoch quanto à feitura desse projeto.

Eu dizia que, já em 1870, o escritor conhecia as tramas da consagração. Após a publicação de *A mulher divorciada*, no mesmo ano publica *A Vênus das peles*. Dois anos antes, em 1868, publicara *Noite de luar* e, cinco depois, em 1875, *Don Juan de Kolomea*. Estes três últimos livros são os únicos componentes de *O legado de Caim* que deixou finalizados. Sobre a articulação deste projeto literário, de concepção absolutamente rígida e complexa, seria mais proveitoso que eu deixasse ao próprio autor a oportunidade de narrar, conforme carta que envia

ao irmão Karl, seu confidente, a 8 de janeiro de 1869 (ou seja, entre *Noite de luar* e a concepção de *A Vênus das peles*):

Comunico-lhe meu plano em detalhe porque se tudo correr bem, precisarei de pelo menos três ou quatro anos para desenvolvê-lo. Se não me for dado terminar uma obra tão considerável, isso será um legado para você, e você poderá terminá-la no sentido que desejo. O ciclo completo de novelas terá por título *O legado de Caim*.

Como prólogo, um volume intitulado *O legado de Caim*, que desenvolverá as idéias de toda a obra. *O legado de Caim* compreenderá “o amor dos sexos”, “A propriedade”, “O Estado”, “A guerra”, “O trabalho”, “A morte”. Uma das principais idéias do ciclo é que a humanidade só será feliz quando as leis morais da sociedade tiverem também seu pleno valor no Estado e quando os pretensos “grandes príncipes”, os grandes generais e os grandes diplomatas acabarem com os assassinos, salteadores, falsários e escroques.

Em “O Estado”: a miséria e a condução dos negócios da monarquia absoluta; a mentira do constitucionalismo; a salvação pela democracia; os Estados-Unidos da Europa; uma legislação única.

“A guerra”: o medo da guerra; o recrutamento; a miséria dos exércitos permanentes; fogo, pilhagem, estupro, fome, roubo de cadáveres. O serviço militar obrigatório para todos prepara o desarmamento.

“O trabalho”: é um tributo voluntário à existência; ele supera momentaneamente os perigos e torna o homem satisfeito. O rico limitará suas necessidades, para ter que trabalhar o menos possível. A sociedade, em compensação, deve se esforçar por reduzir o trabalho das diversas classes, e o trabalho em geral ao eliminar o ocioso e o parasita, e por meio de uma justa divisão do trabalho entre todos os seus membros.

Como epílogo, uma novela que enfeixa o todo: “A noite santa”. O nascimento do Cristo, não Jesus Cristo filho de Deus, mas Jesus Cristo, o homem na Cruz, que permanece o símbolo eterno da salvação pela renúncia ao egoísmo; o amor dos homens, Cristo, o homem sem amor sexual, sem propriedade, sem pátria, sem querela, sem trabalho, que morre voluntariamente, personificando a idéia da humanidade; e nesse sentido cada qual ouve a palavra de exortação: “Deves tomar sobre ti a cruz da humanidade”. (SACHER-MASOCH apud MICHEL, 1992, p. 200-201)

O “legado” de “Caim” aqui se desdobra em alguns aportes de significado possíveis: é necessário lembrar a etimologia do nome, uma vez que ela apresenta ao menos três sentidos possíveis no contexto em que Sacher-Masoch o utiliza: primeiro, do hebraico *Qayin* que seria “lança”, justamente a arma com que Cristo é trespassado e morto na cruz; o segundo sentido deriva de uma variação do nome no próprio idioma hebraico, *Kayn*, que por sua vez designa “possessão”, isto é, a paixão que recai sobre Caim antes de assassinar o irmão Abel e a paixão enquanto suplício determinado por Deus; a última decorre de uma tradução ao grego, *Kain*, ou cana, justamente o que Caim traz a sua mãe, que a partir do presente recebido nomeia o filho (Cf. MORAES, 2010, p. 123). Paixão, crime e mãe, três vórtices basilares na obra de Sacher-Masoch. A partir do primeiro crime, a condenação de toda a humanidade, mas também o sinal, o legado enquanto sinal, o sinal que Caim recebe de Deus como estigma pelo crime cometido. Se, em um primeiro momento, a escolha por “O legado de Caim” à luz dos temas tratados por Sacher-Masoch nos textos transmite a ideia de uma herança maldita da qual toda a humanidade

será, eternamente, vítima, essa seria apenas uma interpretação de superfície; abaixo dela, uma segunda, proposta por Gilles Deleuze nos seguintes termos:

O que significa a expressão “legado de Caim”? Pretende, primeiramente, dar conta da herança de crimes e sofrimentos que pesam sobre a humanidade. Mas a crueldade é apenas uma aparência sobre um fundo mais secreto: a frieza da natureza, a estepe, a imagem gélida da mãe, em que Caim descobre seu próprio destino. E o frio dessa mãe severa é sobretudo uma transmutação da crueldade da qual sairá o novo homem. Existe, então, um “signo” de Caim que mostra como se deve usar o “legado”. (DELEUZE, 2009, p. 12)

Percorro, assim, os passos do próprio Sacher-Masoch: o primeiro volume deveria intitular-se *O legado de Caim*, e deverá desenvolver as ideias de toda a obra, como informa o escritor na carta ao irmão Karl; o último, uma novela epílogo batizada “A noite santa”, que trata, precisamente, do nascimento do Cristo a partir da crucificação. Entre as duas obras, “O amor dos sexos”, “A propriedade”, “O Estado”, “A guerra”, “O trabalho”, “A morte”. De Caim, aquele que é condenado especificamente por se deixar dominar – ou ser possuído – por uma paixão, a Cristo, que de acordo com o próprio Sacher-Masoch, é “o homem sem amor sexual, sem propriedade, sem pátria, sem querela, sem trabalho, que morre voluntariamente, personificando a idéia da humanidade”. É impressionante a intensidade com que a obra de Sacher-Masoch capta e potencializa os paradigmas do Romantismo alemão (não à toa um de seus escritores favoritos é Goethe), ao mesmo tempo em que adapta platonicamente (um de seus romances se chama, inclusive, *O amor de Platão*) a dialética hegeliana do senhor e do escravo. Deleuze afirma ainda que, ao mesmo tempo em que o escritor dessexualiza o amor, ele sexualiza toda a história da humanidade (Cf. DELEUZE, 2009).

A Vênus das peles inicia-se com o relato de um sonho. Um amigo e convidado – sem nome na narrativa – narra a Severin, o protagonista, o encontro que teve com uma Vênus de mármore no mundo onírico. Mas não se trata de um sonho tranquilo: ele vem interromper, nada gratuitamente, uma leitura de Hegel, que o interlocutor de Severin realizava em sua casa, antes de partir para a casa deste a fim de visitá-lo para o chá. Sacher-Masoch era, antes de mais nada, um exímio escritor, um grande artista, e isso se mostra já na organização desse início do romance, em que o texto subterrâneo que remete a Hegel mostra exatamente de que ponto se parte, não obstante o autor mascare em romantismo alemão os circunlóquios que faz a respeito do silogismo hegeliano do senhor e do escravo, presente em *A fenomenologia do espírito*. Não é apenas que, como disse anteriormente, Sacher-Masoch esteja em sintonia com o ideário do Romantismo alemão; ao mesmo tempo, seu procedimento é absolutamente dialético, e poder-

se-ia mesmo dizer que ele circunscreve uma verdadeira teoria filosófica da dominação no infratexto de *A Vênus das peles*. A cena²² se desenrola da seguinte maneira:

Era uma companhia encantadora.

Diante de mim, junto ao pé da lareira de anteparo maciço, estilo renascentista, eu via a Vênus, não aquela dama elegante, por certo, de reputação duvidosa, que com tal nome fazia guerra ao sexo oposto, ao modo de uma Cleópatra, mas a verdadeira deusa do amor.

Estava sentada no sofá e aticava um fogo crepitante, cujo reflexo lambia-lhe a fisionomia pálida de olhos brancos, ou os pés, de tempos em tempos, quando os queria aquecer.

A cabeça lhe caía em efeito magnífico, não obstante os olhos de pedra, e isso era tudo o que eu dela entrevia. Ela envolvera em enorme pele de animal o altivo busto de mármore e tremia como um felino enrolado. (SACHER-MASOCH, 2008, p. 23)

Desde aí, é possível depreender que a Vênus de que fala o nosso sonhador não é, de maneira alguma, a telúrica deusa do amor dos romanos, em sua ligação evidente com uma natureza soberana, mas sim uma estátua fria, branca como a neve, a tremer, envolta em uma pele de animal, ante o frio germânico. Ou, ao menos, é assim que o olhar do narrador a concebe. “A verdadeira deusa do amor”, nesse caso, não refere à Vênus romana, mas à verdadeira deusa do amor *para o narrador*, ou seja, não aquela que “declara guerra ao sexo oposto” *abertamente*, mas que à parte isso entenderá o amor a partir de um ponto de vista absolutamente diverso daquele do narrador, ponto de vista por sua vez compartilhado por Severin, ou seja, de que “o amor entre os sexos” – para retomar o tomo II de “O legado de Caim” – será sempre um campo de batalha em que “ou tu és o martelo ou a bigorna” (IDEM, p. 31), segundo a lição de Goethe, ali citado por Severin. A Vênus do sonho é, igualmente, versada em filosofia, e a partir de seu surgimento inicia uma discussão com o narrador a respeito de tópicos como amor livre e fidelidade.

– Minha cara, eu não compreendo... – exclamei. – Não, realmente já não está mais frio, contamos duas semanas de esplêndida primavera. Depreendo que a senhora está nervosa.

– Agradeço pela sua primavera – disse ela em voz embargada de pedra, espirrou logo em seguida, fê-lo divinamente, e então mais duas vezes; – eu não consigo suportar e já começo a entender.

– Entender o quê, minha senhora?

– Começo a crer no inacreditável e a apreender o inapreensível. De uma vez por todas, entendo a virtude das mulheres germânicas e também a filosofia alemã, e não me causa espécie que no Norte não possa haver amor, sim, nem sequer uma ideia do que é o amor.

[...]

– A senhora me ensinou o que é o amor, e a sua serena adoração me fez esquecer dois mil anos.

²² Seria proveitoso que o leitor guardasse o conceito de cena, em relação ao sadomasoquismo, bem vivo à mente. A ele retornarei em hora mais propícia.

- E quanto lhe fui fiel é algo sem paralelo.
- Bem, no que diz respeito a fidelidade...
- Ingrato!
- Não, eu não quero censurá-la. É mulher divina, e no entanto mulher – e, no amor, tão cruel quanto pode ser uma mulher.
- Você chama de crueldade – contrapôs vivamente a deusa do amor –, o elemento por excelência da sensualidade, do amor sereno, da natureza da mulher, entregar-se quando se ama e a tudo que se ama, o que lhe agrada.
- [...]
- Sim, madame, é verdade que temos, sim, sentimentos bastante apreciáveis e virtuosos, e relações duradouras.
- E no entanto essa nostalgia intensa e sempre insatisfeita pela nudez pagã – interrompeu-me –, mas aquele amor, que é a mais elevada alegria, a própria serenidade divina, não habita entre vocês, modernos, filhos da reflexão. Trazem consigo a desdita. Se se querem naturais, tornam-se vulgares. A natureza lhes parece algo hostil, fizeram demônios de nós, sorridentes deuses da Grécia, e de mim, uma diaba. Só o que podem é me esconjurar, me amaldiçoar, ou se entregar em sacrifício em delírio bacântico bem diante de meu altar. E quando um de vocês tem a coragem de me beijar a boca vermelha põe-se logo a peregrinar a Roma em traje de penitência, a esperar que algum sangue jorre de um cajado ressequido, enquanto sob meus pés a todo instante brotam rosas, violetas, murtas, e o aroma que exalam não é sentido por vocês. Que fiquem em sua nórdica neblina, em seu incenso cristão. Deixem a nós, pagãos, descansando sob a lava, não nos sepultem. Para vocês não foi construída Pompéia, nem nossas cidades, nossas casas de banho, tampouco nossos templos. Não precisam de deuses! O seu mundo nos resfria! (IDEM, p. 23-25)

No embate de ideias que se desenrola entre a eloquente deusa e o balbuciante sonhador, a intromissão de Hegel vem para suspender o sonho, deixando o arremate da discussão para o porvir. É inclusive a deusa quem o alerta para o fato de que o sonho necessita findar-se para ceder lugar ao prosaísmo da realidade desperta:

- Ora, levante-se – e continuou o galhardo: – Agora veja se não é uma vergonha.
- E o que seria uma vergonha?
- Adormecer vestido e, como se não bastasse, em cima de um livro – limpou o candeeiro que ardera até o fim e apanhou o volume que me caíra da mão –, e um livro de... – passando os olhos pela capa – de Hegel. Estamos em cima da hora para o encontro com Herr Severin, que nos espera para o chá. (IDEM, p. 27)

Assim termina a descrição do interlocutor, ao que Severin rebate, “Sonho intrigante” (IDEM, Ibidem), e tem-se montada uma primeira cena que, se ainda não é de sadomasoquismo, define o tom e alguns dos principais motivos que o texto trará em seu desenvolvimento breve. Não é revelado ao leitor, em momento algum, de que livro de Hegel se trata, mas arrisco que não poderia ser outro que não a *Fenomenologia do espírito*, em cujo eixo central encontra-se a tese dialética do senhor e do escravo, um dos mais amplamente conhecidos silogismos filosóficos do Ocidente. De maneira resumida, a obra do filósofo alemão trata da formação da consciência do ser, e o pilar central da argumentação está localizado na tensão entre o mecanismo de apreensão da realidade e a realidade propriamente dita. Desse modo, o filósofo

lança mão de uma imagem metafórica para figurar o salto da consciência humana, da submissão à emancipação, relacionando este conceito a eventos localizados no *continuum* histórico mas que, não obstante, não fazem com que o silogismo em questão seja deles tributário (uma vez que a dialética hegeliana, diferente da de Marx, lê na história o movimento de superação na práxis ética que visa à emancipação do ser ante o mundo; a de Marx, por sua vez, entende a práxis como ação que subordina a vida ao tempo histórico e ao mesmo tempo o supera como resultado mesmo dessa práxis²³). Nesse sentido, para Hegel, a consciência de si surgiria,

²³ Sobre a questão do materialismo dialético como postulado por Hegel e adaptado enquanto materialismo histórico por Marx, recorro à exemplificação de Georges Bataille, ao mesmo tempo simples e extremamente didática – lembrando que Bataille foi um dos frequentadores do curso de Alexandre Kòjève sobre Hegel: “Do comunismo, podemos dizer que ele é a ação por excelência, a ação que muda o mundo. Nele, a meta, o mundo transformado, situado no tempo, no tempo por vir, subordina a existência, a atividade presente, que só tem como sentido uma meta visada, *esse mundo que é preciso mudar*. Quanto a isso, o comunismo não suscita nenhuma dificuldade de princípio. Toda a humanidade está disposta a subordinar o tempo presente ao poder imperativo de uma meta. Ninguém duvida do valor da ação, e ninguém disputa com a ação a autoridade última” (BATAILLE, 2017, p. 144). Note-se que Bataille já está pensando aqui em termos de comunismo enquanto práxis – o texto em que escreveu o acima citado, originalmente publicado sob o título “Franz Kafka diante da crítica comunista” no número 41 da revista *Critique*, em 1950, era uma resposta a uma enquete de outro periódico, o semanário comunista *Action*, como o próprio autor afirma no começo do texto; tal enquete questionava: “É preciso queimar Kafka?” (Cf. BATAILLE, 2017) – revolucionária baseada na tomada de poder pelo proletariado e na abolição da sociedade de classes. Bataille está, de certa forma, recebendo a pira de Kòjève, por sua vez leitor de Hegel que, assim como Marx, transformou o idealismo da *Fenomenologia do espírito* em filosofia concreta, ao promover uma antropologização da obra de Hegel. São, entretanto, duas formas diferentes de filosofia concreta, a de Marx e a de Kòjève: se em Marx a crítica à filosofia do direito de Hegel, bem como à sua dialética negativa, conduz aos primeiros arabescos sobre a teoria marxista do socialismo científico e, por consequência, da propriedade privada como propriedade universal, para Kòjève o foco está na origem irracional da racionalidade, conforme sua *Introdução à leitura de Hegel*, e essa marca constituirá problema central para a filosofia francesa do século XX. Hegel era, cabe lembrar, um filósofo romântico, e já no século XIX o paradigma cientificista começa a dominar e moldar o pensamento europeu, portanto deve-se ler o Hegel invocado por Sacher-Masoch de maneira diversa daquele por sua vez conjurado por Marx e Kòjève, muito embora o problema da propriedade, da posse e da organização social – e sexual – da comuna esteja presente de maneira inegável na obra do escritor. Por outro lado, como mostrará posteriormente Deleuze, Sacher-Masoch provavelmente leu *Das Mutterrecht* de J. J. Bachofen, livro retomado por Engels em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, de 1884 (o livro de Bachofen data de 1861), embora para refutá-lo, nos seguintes termos: “[...] um estado originário no qual reinava a relação sexual irrestrita no âmbito de cada tribo, de tal modo que cada mulher pertencia igualmente a cada homem e cada homem igualmente a cada mulher. De um estado originário desse tipo já se vem falando desde o século passado, mas só com expressões generalizadas; o primeiro a levá-lo a sério foi Bachofen, sendo esse um de seus grandes méritos; ele procurou por vestígios desse estado nas tradições históricas e religiosas. [...] Se aquele estágio primitivo da sociedade existiu mesmo, pertence a uma época tão remota que dificilmente podemos esperar que sejam encontradas, entre fósseis sociais, entre selvagens parados no tempo, provas *diretas* de sua existência remota. O mérito de Bachofen consiste justamente em ter trazido essa questão para o primeiro plano da investigação. [...] Bachofen prova que não entendeu bem o que descobrira, ou antes adivinhara, ao designar esse estado originário de *heterismo*. Para os gregos, quando introduziram o termo, heterismo caracterizava a relação entre homens solteiros ou vivendo em casamento monogâmico e mulheres solteiras, pressupondo sempre uma determinada forma de casamento, fora do qual essa relação tem lugar e inclui a prostituição ao menos como possibilidade. Em outro sentido essa palavra nunca foi usada e é nesse sentido que a uso [...] As descobertas sumamente importantes de Bachofen são inacreditavelmente mistificadas em toda parte porque ele imagina que as relações historicamente surgidas entre homem e mulher teriam sua fonte nas respectivas concepções religiosas das pessoas, e não em suas reais relações vitais” (ENGELS, 2019, p. 39-40). Em linhas gerais, para Bachofen, a Europa primitiva não possuía, em seus cultos, deuses masculinos, apenas uma única deusa, a quem se consagravam várias sacerdotisas. A mulher era, de acordo com ele, o cerne da sociedade, e o homem prestava-se a um papel secundário, estando invariavelmente a ela submisso. A sacerdotisa maior da deusa tinha amantes, mas julgava-se que apenas por prazer, uma vez que o conceito de paternidade ainda não estava desenvolvido, atribuindo-se a concepção à ingestão de algum tipo de cereal ou, por acidente, de uma mosca ou outro tipo de inseto. Isso está de acordo com o mito de

primeiramente, como negatividade, gerada a partir de fora, de um “outro” negativo. Consequentemente, no ser se desenvolve uma espécie de duplicação que leva à batalha (sempre ela) entre duas consciências, a “consciência de si” e seu negativo. Este é uma espécie de individualidade simplificada, de “eu” rudimentar, caracterizando-se como a consciência imediata de si, para Hegel identificada como 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. Afirmo o filósofo que:

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.

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 Ófion, a qual, excitando-se com a dança ritual da deusa, enrolou-se nela a fim de copular. Desde então, o vento Norte, também chamado de Bóreas, fertiliza. Homero descreve essa crença no canto XX da *Ilíada*, nos versos 220 a 227; já Plínio, o Velho, na *Naturalis historia*, IV. 35 e VIII. 67 dirá que é por isso que as éguas por vezes voltam as ancas para o vento Norte e ficam prenhes sem a ajuda do garanhão. Em seguida Eurínome, assumindo a forma de uma pomba, põe o ovo que, chocado por ela e por Ófion, dá origem à Terra. A herança deixada por Eurínome, que posteriormente entra em conflito com Ófion, era matrilinear; contudo, já os sumérios a tinham batizado de Iahu, posteriormente transmutando esse nome em Jeová, quando então a deusa torna-se deus. Em outro mito, 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 justamente como heterista, afrodisiaca, fase selvagem e telúrica, cuja representação deífica, acreditava ele, fosse uma espécie de proto-Afrodite. Já o segundo estágio da dominação matriarcal identifica-se ao culto de Deméter. Essa fase, para Bachofen, foi 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 controladas por uma rígida ordem matriarcal. Aqui se está sujeito a uma severa organização agrícola, que se contrapõe ao sensualismo da fase heterista. A deusa Deméter era, de acordo com o mito Ático, a mãe dos trigais e, por consequência, responsável pelas práticas agrícolas. Quando Hades sequestra sua filha Coré (Perséfone) ela se recusa a cultivar os campos, que secam (metáfora para a drenagem dos pântanos). Zeus é obrigado a intervir, e um acordo em que se prevê que Coré deve passar metade do ano com o marido, metade com a mãe, é firmado. Dessa forma estabeleceu-se o período do plantio. Além de Coré, Deméter também era mãe de Iaco, ambos filhos de Zeus; contudo, nunca se casou. Bachofen lê nisso um reflexo do tipo de organização social matriarcal que defendia, uma vez que, nessa fase agrícola e deméterica, já existiam um amante fixo ou marido, que era pai, mas ainda sob a ordem feminina. Bachofen não explicita, mas é possível julgar que o mito de Hércules atravessasse esse período de transição entre o matriarcado e o patriarcado, uma vez que o sexto trabalho do herói mítico consiste, justamente, em tomar para si o cinturão de ouro de Hipólita, rainha das amazonas e personificação da líder matriarcal como postulada por Bachofen. Independente de qual variação do mito de Hércules a que se reporte, Hipólita é assassinada pelo herói, junto a grande parte do contingente de amazonas que habitavam a ilha de Temiscira, o que indica, de certa forma, o fim da segunda fase e o período de transição, focado em Apolo e Dionísio, do qual surgirá o patriarcado (Cf. BACHOFEN, 2018). Bachofen era, antes de jurista, um experimentado helenista, e baseia praticamente todo o seu estudo sobre o Matriarcado em mitos, o que para Engels não passava de mistificação, mas que será, como mencionei, importantíssimo para Sacher-Masoch, especialmente ao desenvolver, em sua ficção, a ideia das três mulheres.

[...]

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. (HEGEL, 1992, p. 129-130)

A saída de Sacher-Masoch para o conflito hegeliano é, contudo, um tanto mais romântica, porque ele estabelece o conflito a partir de Hegel mas o resolve com Goethe, e por duas vezes em curto espaço de tempo: a primeira, como já mencionei, ao citar que “ou tu és o martelo ou a bigorna”; a segunda, ao entregar ao seu interlocutor, que lhe acabara de narrar o sonho com a Vênus de mármore, um bloco de notas cujo título é “CONFISSÕES DE UM ULTRA-SENSUAL” (SACHER-MASOCH, 2009, p. 31). Como uma espécie de frontispício dentro do bloco de notas, “à guisa de motivo, uma variante dos conhecidos versos do *Fausto*: Tu, ultra-sensual, sensual libertino,/ Uma mulher te tem na palma da mão” (IDEM, Ibidem). Severin, portanto, assim como o narrador de *Os 120 dias de Sodoma*, muito antes da clínica, fornece um nome para o tipo de desejo sexual que sente: trata-se do “ultra-sensualismo”, que ele adapta, na esteira de Goethe, para a sua narrativa dentro da narrativa.

Está-se diante de um jogo de espelhos, adverte-se desde o princípio, quando ainda Severin e o amigo conversam e este vê, à parede daquele, “uma grande pintura a óleo, de cores saturadas bem ao modo da escola belga” (IDEM, p. 28) que “Trazia uma bela mulher, um sorriso radiante na fronte delicada, uma vasta cabeleira recolhida a um coque à moda antiga, e sobre seus fios um pó branco feito geada leve” (IDEM, Ibidem). Em sua mão direita ela traz um chicote, enquanto com os pés descalços pisa em um homem, “deitado sobre si como um escravo, como um cão [...] Esse homem, joguete a seus pés, era Severin, porém sem barba, e parecia dez anos mais novo” (IDEM, p. 29). A cena retratada aqui, no livro de 1870, repetir-se-á em *Die Messalinen Wiens (A Messalina de Viena)*, de 1873, muito embora aqui precedida de uma cena de dominação fracassada:

A bela mulher fitou no amante seus olhos verdes; glacial e no entanto se consumindo; atravessou a peça, envolveu-se lentamente num esplêndido manto largo de seda vermelha, ricamente guarnecido de um arminho principesco, e pegou um chicote de cima da mesa do toalete, um longo chicote de cabo curto, com que tinha o hábito de castigar seu grande buldogue.

Se é assim que você quer, disse ela, vou chicoteá-lo também.

Chicoteie-me, disse o amante sempre ajoelhado, eu lhe peço.

Mas primeiro vou amarrá-lo para que não possa fazer nada para se defender.

Eu, me defender, o que é que está pensando?

Chega, eu o quero, decidiu a linda mulher e sem mais perguntas desamarrou o forte cordão de seda que fechava seu manto de peles e atou as mãos do homem ajoelhado atrás das costas, como se ele fosse um criminoso.

Agora chicoteie-me, gritou o homem inebriado de volúpia.

Ela riu e tomou impulso para um golpe que com uma força cruel o atingiu nas costas; porém no momento seguinte jogou longe o chicote e passou as mãos ternamente em volta do pescoço do homem. “Machuquei-o?”, perguntou preocupada, perdoe-me, sou uma criatura horrível.”

Pode chicotear-me, se isso lhe dá prazer, disse o amante.

Mas isso não me dá prazer algum.

Eu lhe peço, chicoteie-me, suplicou ele.

Não posso, amo-o demais.

Alguns dias depois daquela cena singular, os dois amantes tiraram uma fotografia como lembrança, a baronesa com seu casaco de peles, estendida na sua otomana, empunhando o chicote, com seu apaixonado a seus pés. (SACHER-MASOCH apud MICHEL, 1992, p. 192-193)²⁴

A fotografia em questão, em *A Vênus das peles* transformada em quadro, não é senão “a célebre fotografia que podemos datar de 1869. Apaixonante documento sociológico. Ali também o que importa são as relações de dominação que a imagem revela; Fanny [von Pistor] não parece segurar uma chibata, mas somente o cordão de seu casaco de peles” (MICHEL, 1992, p. 193-194).

Figura 3 – Leopold von Sacher-Masoch com Fanny von Pistor. Desconhecido, *circa 1860*.



Fonte: Wikipedia Commons, 2021.

²⁴ O “longo chicote de cabo curto, com que tinha o hábito de castigar seu grande buldogue” comparecerá novamente em *A Vênus das peles*, numa cena em que Severin acompanha Wanda ao bazar: “Lá encontrou chicotes, longos chicotes de cabo curto, usados para adestrar cães. – Eles devem servir – disse o vendedor. – Não, são pequenos demais – discordou Wanda, olhando-me de soslaio. – Preciso de um grande. – Ah, para um buldogue? – inquiriu o comerciante. – Sim – ela respondeu impositiva. – Do tipo com o qual se tratavam escravos insubordinados na Rússia” (SACHER-MASOCH, 2009, p. 66).

Em *A Vênus das peles*, a fotografia, transformada em pintura a óleo, reflete tanto o sonho do interlocutor de Severin, que ao vê-la exclama “Vênus das peles!” (SACHER-MASOCH, 2009, p. 29), quanto a própria narrativa dentro da narrativa, a verdadeira Vênus das peles, que se apresentará a Severin como uma estátua, desta vez de pedra, e que fica sobre uma fonte na vila em que ele, logo, encontrará Wanda, a qual se consubstanciará, névoa dentro da névoa, no próprio ideal da estátua. Severin ri de seu interlocutor, e pede a ele que observe a peça ainda uma vez, e depois explica:

É uma cópia perfeita da conhecida *Vênus com o espelho*, de Ticiano, que está na Galeria de Dresden.

[...]

– Também aqui ‘Vênus das peles’ – disse rindo de soslaio –, porém não creio que o veneziano tivesse tal intenção já naquela época. Simplesmente compôs o retrato de uma Messalina aristocrática, tendo a gentileza de fazer o Amor segurar o espelho no qual examina seus encantos majestosos com fria indiferença, e note como para o menino parece árdua a tarefa. O quadro é um elogio em pinceladas. Mais tarde algum especialista do período rococó batizou a dama de ‘Vênus’, e a pele, com que Ticiano cobriu sua bela modelo mais por medo de um resfriado do que por pudor, tornou-se um símbolo da tirania e da crueldade que reside na mulher e em sua beleza. (SACHER-MASOCH, 2009, p. 30)

Eu atentava, em nota anterior, para a importância do conceito de “cena” dentro do universo sadomasoquista. Este é o maior indicativo que aproxima a obra de Sacher-Masoch do universo contemporâneo do sadomasoquismo, e que faz com que este, ao mesmo tempo, se afaste do de Sade. No sadomasoquismo, assim como na obra de Sacher-Masoch, toda ação só se dá sob condições específicas que, geralmente, são estabelecidas antes de qualquer prática. Operando a partir da tensão entre transgressão e lei, o par sadomasoquista ritualiza o sexo ao mesmo tempo em que o dessexualiza, uma vez que ante a fúria instintual do desejo, os sadomasoquistas recuam, pesam as condições favoráveis ou desfavoráveis para a prática, organizam espaços, recortes de tempo e toda uma simbologia própria – as peles de animais, os diversos tipos de chicotes, as características do espaço em que a cena deverá desenrolar-se, dentre tantos outros fatores – a estruturar cada ato, cada palavra e cada nível de prazer erótico, num *crescendo* em que dor, dominação, submissão e clímax articulam-se de modo a garantir o sucesso da cena.

Trata-se de uma espécie de congelamento, de suspensão causada pelo próprio suspense que envolve a cena. Por isso Deleuze afirma, ainda, que: “As mulheres só são perturbadoras quando se confundem com estátuas frias sob o luar ou com quadros ensombreados” (DELEUZE, 2009, p. 70), bem como, se referindo mais especificamente ao texto de *A Vênus das peles*: “Toda *A Vênus das peles* está sob o signo de Ticiano, pela relação mística entre a

carne, as peles e o espelho. É onde se forma o vínculo entre o gelado, o cruel e o sentimental” (IDEM, Ibidem). E arremata: “As cenas masoquistas precisam se congelar como esculturas ou quadros, desdobrar-se num espelho ou em algum reflexo” (IDEM, Ibidem).

Se já falei sobre o caráter fluido do sadismo, sobre a obsessão quantitativa de Sade, para quem o erotismo estava ligado, antes de mais nada, a uma ideia de movimento, de aceleração em direção ao caos telúrico da *natura mater* que a tudo devora, como Gargantua, no caso de Sacher-Masoch é o contrário o que se verifica: por isso sua obra está soterrada em referências a escritores, a pintores e escultores. Seus personagens acreditam na potência da arte enquanto gesto de suspensão e, ao mesmo tempo, de imortalização de um determinado sujeito dentro de um determinado espaço-tempo. Portanto, em determinada cena de *A Vênus das peles*, Wanda solicita a um pintor que está prestes a retratá-la, apropriadamente vestida, é evidente, em peles, e com um chicote nas mãos, que não faça mais que copiar um retrato que ela mesma fez de si, em um gesto que funde, ao mesmo tempo, a severidade de uma ordem à mística do espelho em que o sujeito é congelado. Por isso, inclusive, o contrato por Wanda e Severin assinado não é mais que uma tentativa, por parte de Sacher-Masoch, de imortalizar, de suspender, no tempo e no espaço do livro o contrato que ele mesmo assinara, um ano antes, com Fanny von Pistor:

O Sr. Leopold de Sacher-Masoch aceita ser o escravo da Sra. de Pistor e obedecer incondicionalmente a todos os seus desejos e ordens; isto durante seis meses.

Por seu lado, a Sra. de Pistor não deve exigir dele nada de degradante, nada que possa comprometê-lo como homem e cidadão. Ela deve também deixá-lo dispor de seis horas diárias para seus trabalhos e não pedirá para tomar conhecimento de sua correspondência e de seus escritos. Por cada infração, fraqueza e crime de lesa-majestade, o amo (Fanny Pistor) tem o direito de infligir ao seu escravo (Sacher-Masoch) o castigo que julgar apropriado. Em resumo, o súdito Gregor deve servir a seu amo com uma submissão de escravo, acolher os favores que ela quiser conceder-lhe como uma graça miraculosa, não tendo nenhum amor a esperar dela e não podendo alegar nenhum direito enquanto amante. Em compensação, Fanny Pistor promete vestir-se de peles o mais freqüentemente possível e sobretudo quando der prova de crueldade.

Expirados seis meses, as duas partes poderão considerar esse contrato entre senhor e escravo como nulo e sem efeito e nunca mais fazer a ele nenhuma alusão. Esquecerão tudo o que o contrato lhes tiver imposto e restabelecerão suas antigas relações amorosas.

Este período de seis meses pode comportar interrupções e pode começar e terminar à vontade do senhor.

Em fé do que assinamos neste 8 de dezembro de 1869.

Fanny de Pistor-Bogdanoff

Leopold cavaleiro de Sacher-Masoch. (MICHEL, 1992, p. 194-195)

Em que pese que a relação estabelecida a partir do contrato foi um verdadeiro fracasso, uma vez que interrompido antes mesmo do cumprimento do prazo estipulado por ambas as partes, possivelmente porque Fanny se cansara daquele amante “complicado”, a ideia de

contrato como pensada por Sacher-Masoch não deixa de se apresentar como uma peculiar invenção, bem de acordo com o seu idealismo de mudar radicalmente as relações entre homens e mulheres; isto por conta do fato de que a mera sedução não era o bastante. A sedução, com toda a sua banalidade, pouco interessava ao escritor; entregar-se por contrato a uma dama a quem ele, pedagogicamente, deveria instruir nas sendas da dominação, por outro lado, configurava-se como o auge da transgressão erótica. Nesse sentido, inclusive, a ficção possui a função de corrigir e melhorar a realidade. Portanto no contrato que Severin e Wanda assinam, em *A Vênus das peles*, o tom de dramaticidade heroica se acentua:

CONTRATO ENTRE A SENHORA WANDA VON DUNAJEW E O SENHOR SEVERIN VON KUSIEMSKI

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, [sic] 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, matá-lo até mesmo, se assim o preferir; em suma, terá sobre ele um direito de propriedade ilimitado.

Se a senhora Von Dunajew vier a conceder a liberdade a seu escravo, o senhor Severin von Kusiemski se compromete a esquecer tudo o que experimentou ou suportou como escravo, e jamais, em tempo algum, sob nenhuma circunstância, cogitará vingança ou retaliação.

De sua parte, a senhora Von Dunajew compromete-se, na condição de dona de seu escravo, sempre que possível, a se apresentar com peles, especialmente quando tiver intenção de ser cruel para com ele.

Nestes termos encontram-se concordes na presente data. (SACHER-MASOCH, 2009, p. 106)

Entretanto, no romance as platitudes se prolongam, e há um segundo documento, anexado ao contrato, escrito por Wanda, mas que deverá ser assinado por Severin, e que diz da renúncia pela existência em nome da servidão: “Após anos de uma existência atribulada por fastios e decepções, por livre e espontânea vontade eu ponho fim à minha vida inútil” (IDEM, Ibidem). Assim, nosso herói está aprisionado e completamente dominado pela instância do contrato, que aqui já não tem a duração de seis meses, e que ao mesmo tempo firma o compromisso de um noivado. Note-se que o pseudônimo que deverá ser adotado, tanto por Severin quanto pelo próprio Sacher-Masoch, é o mesmo, Gregor, que em *A Vênus das peles* encontrará seu duplo negativo na figura do “grego”, terceiro elemento da relação, introduzido por Wanda a pedido do próprio Severin, e que marca o ponto de rompimento do contrato e da

relação deste com sua dominadora, ao mesmo tempo em que marca a mudança de vetores que se opera dentro do próprio Severin, de parte submissa a parte dominadora, de bigorna a martelo. Bernard Michel oferece a hipótese de que Kafka era leitor de Sacher-Masoch, e que inclusive o nome do protagonista de *A metamorfose* teria sido criado a fim não apenas de homenageá-lo, mas simultaneamente de aproximá-lo do próprio Kafka:

Os laços que ligam Kafka a Sacher-Masoch são múltiplos. Seria preciso buscar as pistas em sua obra.

Em *A metamorfose*, o herói se chama Gregor Samsa. Isto nos remete certamente ao prenome que Séverin adota em *A Vênus das peles*, quando se torna servidor e escravo de Wanda, Gregor. Quanto a Samsa, não seria Sacher-MASoch, com um anagrama que tem por objetivo fazer rimar Samsa com Kafka, a fim de aumentar ainda mais a identificação do autor com seu personagem? (MICHEL, 1992, p. 385)

Michel certamente pensava, para além do nome, na *figura* de uma mulher vestida em peles, que Gregor Samsa encontra em uma revista ilustrada, recorta, emoldura e pendura à parede do quarto. A figura é apresentada pelo narrador logo na primeira página da novela, nos seguintes termos: “Representava uma dama de chapéu de pele e boá de pele que, sentada em posição ereta, erguia ao encontro do espectador um pesado regalo também de pele, no qual desaparecia todo o seu antebraço” (KAFKA, 1997, p. 7). Esta será, inclusive, a única coisa que Gregor tentará defender, quando, na segunda parte da novela, a mãe e a irmã entram em seu quarto a fim de retirar dali todos os móveis. À parede, ele vê, solitária, a moldura com a qual envolvera a imagem da dama vestida em peles; rapidamente, escala a parede e se coloca precisamente sobre a imagem: “Pelo menos essa imagem, que Gregor agora cobria por completo, ninguém certamente levaria embora. [...] Ele estava sentado em cima da sua imagem e não ia entregá-la. Preferia antes saltar no rosto de Grete” (IDEM, p. 52-53). A ideia mais imediata que decorre do peculiar apego de Samsa por esse recorte de revista é o de que, uma vez que, após a metamorfose em inseto, ele se vai paulatinamente desligando de sua humanidade, e em um momento em que todas as coisas estão sendo retiradas dele – Gregor ruma com tristeza a perda dos móveis, das ferramentas de carpintaria –, ele quer preservar, ao menos, sua identidade; de que a moça do retrato, em sua composição, é um forte símbolo. Ele já se encontra, porém, despido de tudo o que previamente fora o seu ser, da mesma maneira que Severin, ao assinar o contrato com Wanda, renunciará a tudo, inclusive ao próprio nome, passando a se chamar... Gregor! A diferença é que, se no caso de Sacher-Masoch há um itinerário da dor, que vai de Caim a Cristo e ao nascimento do novo homem a partir da renúncia, da dor e da morte – lembre-se que Wanda o faz assinar um bilhete de suicídio, redigido *por ela* –, do *legado de Caim* que não é senão a *suspensão* da vida de Caim, que, nem vivo nem morto,

é condenado por Deus a errar pela estepe, no caso de Kafka é do nascimento da nova mulher que se fala, e seu nascimento há que se pagar com o sangue do irmão morto. Kafka faz questão de marcar esse posicionamento contrapondo as duas imagens femininas, a que abre o livro, uma imagem congelada de uma mulher vestida em peles, e a que o encerra, da irmã de Gregor, que “havia florescido em uma jovem bonita e opulenta” (IDEM, p. 85), que pela primeira vez os pais conseguem notar em suas formas, uma vez que com a morte de Gregor o tempo se descongelara, a vida, que estivera no limbo desde a metamorfose, pode finalmente voltar a existir, quando ela “se levantou em primeiro lugar e espreguiçou o corpo jovem” (IDEM, Ibidem). E não poderia a modelo pela qual Gregor Samsa se apaixona e sente atração sexual (em uma narrativa até bastante econômica em descrições, é no mínimo estranho que justamente esta Kafka a descreva de maneira tão obliquamente erótica) – “rastejou às pressas para o alto e comprimiu-se contra o vidro, que o reteve e fez bem à sua barriga quente” (IDEM, p. 52) – ser justamente a Wanda de *A Vênus das peles*, que foi, igualmente, pintada em um dos momentos mais cômicos da narrativa de Sacher-Masoch?

Enquanto posa para ele, vai-lhe um bombom aqui, outro ali, de cujos invólucros faz bolinhas de papel e se compraz em atirá-las na sua direção.

– Agrada-me o fato de vê-la assim tão bem disposta, cara senhora – diz o pintor. – Mas o seu rosto perdeu aquela expressão, justamente a de que o meu quadro precisava.

– Aquela expressão, de que o seu quadro precisava – respondeu, rindo. – Só um minuto de sua paciência...

Levantou-se e aplicou-me um golpe de chicote: o pintor olhou para ela estarecido, e seu rosto foi tomado por um assombro infantil, misto de horror e surpresa.

Enquanto ela me flagela, o rosto de Wanda cada vez mais adquire o caráter cruel, brutal, que tão insolitamente me deleita.

– É esta a tal expressão, de que seu quadro precisa? – O pintor baixa os olhos, confuso, ante a radiação fria emitida por seus olhos,

– É a expressão – balbucia –, mas já não posso mais pintar.

– Como? – disse Wanda com escárnio. – E eu não poderia ajudá-lo?

– Sim... – grita o alemão, em pura demência – Açoita-me também.

– Ah! Com prazer – responde, dando de ombros. – Mas quando pego do chicote, é a sério que o faço.

– Açoita-me até a morte – grita o pintor.

– Também o senhor quer se amarrar a mim? – ela pergunta, rindo.

– Sim – ele suspira.

Por alguns instantes Wanda deixa o aposento. Retorna com uma corda.

[...]

Wanda amarra-lhe as mãos, passa-lhe uma corda pelos braços e uma segunda em volta do corpo, atando-o ao caixilho da janela. Despe-se da peliça, toma do chicote e aproxima-se do alemão.

[...]

Eu sentia o meu coração bater, enquanto, rindo, ela desferia o primeiro golpe e o chicote sibilava no ar, e, sob ele o pintor tremia de leve com a boca entreaberta, de modo que os dentes brilhavam entre os lábios vermelhos. (SACHER-MASOCH, 2009, p. 128-130)

Depois, congelada pelo pintor no retrato, ela finalmente principiará a tornar-se a Vênus de pedra, como chegará a afirmar ao próprio Severin: “Bem o sabes [...] Sou uma mulher de pedra, Vênus das Peles, teu ideal. Ajoelha-te e me adora!” (IDEM, p. 140).

Evidente que todo esse exercício de análise pode ser o fruto de uma feliz coincidência, e, como afirma Michel, seria necessário conhecer profundamente a obra de Kafka – talvez já nem mais como leitor, mas sim sob a infame insígnia do “especialista” – para poder afirmar que sofreu influência de Sacher-Masoch. Há algo, contudo, que é inegável: o fato de muitas das personagens de Kafka serem masoquistas, como o próprio Samsa, Josef K. ou mesmo o criador do dispositivo de tortura de *Na colônia penal* (texto aliás que Kafka dedica à noiva, Felice Bauer), que acaba se tornando a primeira vítima deste mesmo dispositivo. Inegável também é o juridicismo presente nos dois autores: o de contrato em Sacher-Masoch, o de tribunal em Kafka. De acordo com Michel, “Leopold é moderno porque é barroco” (MICHEL, 1992, p. 384). Como o seu contemporâneo Hans Makart, que também possuía um traço barroco, seja pela primazia que concedia às cores vivas, seja pelo amor que tinha pelo movimento arrebatado das personagens dentro do espaço do quadro. Assim como Sacher-Masoch, Makart também prefere os grandes planos, que mostram a humanidade oprimida pela natureza inclemente. E, se Hans Makart foi admirado por Klimt²⁵, Sacher-Masoch, que precedeu os escritores vienenses do 1900, como Hofmannsthal, Schnitzler e, depois, Kafka e Musil, pode muito bem ter sido admirado por Kafka. Se *A Vênus das peles* se inicia com um sonho, também Gregor Samsa é acordado de sonhos intranquilos. Não saberei se era Hegel o que ele lia antes de dormir.

Outro ponto em que os escritores se tocam é explorado por Deleuze a partir do conceito de “língua menor” que propõe para a literatura de Kafka, e que para ele se caracteriza por três aspectos: “a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, 2017, p. 36), em que Deleuze classifica como “menor” não a “qualidade” de uma literatura, mas sim as condições revolucionárias que ela apresenta dentro de um grande sistema literário “maior” – no caso de ambos os escritores, a língua e a literatura alemãs. Assim, uma literatura de minoria não seria definida, necessariamente, a partir de uma língua regional da qual se origine, mas sim de como ela consegue fazer tremer a língua maior na qual se insere.

De todo modo, possivelmente o traço de Sacher-Masoch que o torna um dos maiores escritores de seu tempo, se não de todos os tempos, é justamente sua técnica narrativa. Pode-se afirmar, com segurança, que o escritor de Lemberg é o criador de uma técnica particular de

²⁵ A quem Adolf Loos acusava de haver contaminado eroticamente o meio artístico de sua época.

encenação na narrativa em prosa, que passa por um procedimento de corte da linguagem, que a suspende e retarda a fim de melhor transmitir a ideia de suspense e suspensão dos corpos que estão em cena. Basta ler qualquer um de seus livros para perceber que ele está bem pouco preocupado com recursos narrativos tais quais linearidade e concatenação. A linguagem ali se apresenta como corte que preenche vazios de tempo, por vezes se constrói, como em *O amor de Platão*, a partir de uma cena de tensão entre as protagonistas que se congela, se retarda por mais de quinze páginas para, ao final, ser resolvida em meio parágrafo. Em um ensaio escrito em 1969, o então jovem Pascal Quignard se indagava: “qual é a palavra de Sacher-Masoch?”, e logo responde que tal palavra surge da intersecção entre a linguagem e a língua (Cf. QUIGNARD, 1969, p. 14). O texto em questão se traduziria, aproximadamente, por *O ser do balbucio: ensaio sobre Sacher-Masoch*²⁶. O poeta, o escritor, se configura então como um excesso – que organiza, ou tenta organizar, através de palavras – escrito que busca no fim se rasgar e ser nada. Nesse excesso vocabular, se permite distender o tempo: o excesso conduz ao silêncio. Quignard afirma que o texto é “não-dizer”, que se articula com diversos ruídos, em cujo grupo também se encontram os silêncios, a articulação sonora da natureza enquanto não-palavra. O hiato caracteriza esse procedimento. É justamente nos intervalos entre um dizer e outro que Sacher-Masoch se localiza enquanto escreve.

Daí – sigo com Quignard – dizer é sempre algo que se excede, algo que simplesmente se alcança mas nunca se ultrapassa. Há, em Sacher-Masoch, uma tríade de dêiticos constituída pela palavra, pelo grito e pelo murmúrio, que se intercambiam a depender do tipo de efeito narrativo que o escritor quer produzir. O grito é um excesso que escapa ao dizer, assim como o murmúrio quase escapa ao ouvir (Cf. QUIGNARD, 1969, p. 26). Por fim, o balbucio é convocado como a palavra limite tanto da expressão como da indicação (Cf. QUIGNARD, 1969, p. 31).

A palavra de Sacher-Masoch, afirma Quignard, encontra-se em relação direta com a morte, e é justamente aí que o jovem Quignard centrará a obra do escritor de *A Vênus das peles*, em sua relação com a morte. Sacher-Masoch sabe que o desafio de encarar a morte de frente a partir da instância da palavra é impossível, e não obstante é isso o que está fazendo desde o princípio. Por isso afirmei que, antes de mais nada, era importante ter em mente o universo no qual Sacher-Masoch se inseria, com seus estalos revolucionários de 1848, com as cenas de tortura que assistira junto ao pai, chefe de polícia, a morte da irmã, depois do filho, que fará com que Aurora Rümelin, que com ele fora casada por dez anos, tendo inclusive assumido o

²⁶ *L'être du balbutiement. Essai sur Sacher-Masoch*, em francês.

nome de Wanda von Sacher-Masoch, afirme que o escritor possuía um rosto enfermo, de morte (Cf. SACHER-MASOCH, 1990). Para enganar a morte, “o masoquista precisa acreditar que sonha, mesmo quando não está sonhando” (DELEUZE, 2009, p. 73).

Dessa forma, a *cena* se configura, no masoquismo de Sacher-Masoch e no sadomasoquismo contemporâneo, como uma emulação da morte a partir da explosão do desejo. Aí, os procedimentos de espera, de suspense e de suspensão comparecem para compor a união, quase mística, entre ritual, desejo e teatralidade. Mais que buscar encarar a morte de frente, eu diria, a arte masoquista busca criar, a partir do balbucio, estátuas verbais, o que é, de fato, um legado que Sacher-Masoch deixou para todos aqueles que se aventuraram pelas sendas do sadomasoquismo literário depois dele. “Não são tantas as fantasias masoquistas, o que existe é uma arte masoquista da fantasia” (DELEUZE, 2009, p. 73), e essa arte é elíptica, fragmentária e balbuciente.

Primeira hipótese: *toda a escrita sadomasoquista, quer assim se declare ou não, é um ritual em que se fundem o suspense, a suspensão e a violência, a partir de um procedimento de corte e de distensão do tempo.*

No caso de *A Vênus das peles*, esse movimento se mostra talvez em sua forma mais acabada. Severin e Wanda estão em Florença, onde ela já conheceu “o grego”, um rapaz que vem para estremecer a relação entre ama e escravo, uma vez que Wanda começa a demonstrar paixão pelo jovem. Ele é o exato oposto, o duplo negativo de Severin: onde este é submisso, o outro é a imagem da dominação; onde este é fraco, o outro é uma rocha, lutou contra os turcos, foi oficial do exército. Wanda, cansada de tanto lidar com escravos, vê nele um senhor. Severin, por sua vez, já não encontra motivos para viver, tenta se matar por duas vezes (sempre encarando a morte) mas não consegue pôr cabo à própria vida. Severin erra “inconstante pelo jardim, como um animal perdido de seu senhor” (SACHER-MASOCH, 2009, p. 144). Wanda, a quem “o grego” acabara de abandonar no mesmo jardim, se aproxima de Severin, e a ele se declara:

- Serás minha mulher! – exclamei, com incontida alegria.
- Sim – tua mulher – querido, caro homem – disse, num sussurro, beijando-me as mãos.
- Levantei-a à altura de meu peito.
- Então, não és mais Gregor, meu escravo – disse. – Agora, és de novo o meu querido Severin, meu homem.
- E ele? Ainda o amas? – pergunto exultante.
- Como pudeste acreditar que eu amava àquele homem bruto – estavas era bem cego, eu tinha medo de ti.
- Quase dei cabo de minha vida para saciar-te.
- Verdade? Ah! Tremo só de pensar que estiveste pelo Arno.

– Mas tu me salvaste – emendou ternamente. – Flutuavas sobre as águas, sorrindo, e teu riso me devolveu a vida. (SACHER-MASOCH, 2009, p. 148)

Após a reconciliação, e prestes a partir de Florença, Severin, na galeria da casa em que estão hospedados, reflete: “Tenho um pouco de receio por ela, mas Deus sabe que já não tenho motivos para duvidar ou temer. Só que em meu peito trago um nó e não consigo desatá-lo. Talvez seja o sofrimento dos dias passados, que inda lançam sombras em minha alma” (IDEM, p. 149). Ele vai até a estação postar cartas, e quando retorna, encontra Wanda em sua alcova: “O cabelo está reunido e preso por uma fita de veludo negro. Na lareira o fogo arde em labaredas, a lamparina lança sua luz vermelha, e todo o quarto parece inundado em sangue” (IDEM, p. 150). Ela, de pronto, anuncia: “– Oh, Severin [...] – Eu te esperei tanto” (IDEM, Ibidem). Pula, lhe aperta entre os braços, e o puxa para si. “– Sabes que eu hoje me sinto muito apaixonada por ti? – fala baixinho, enquanto me alisa alguns fios de cabelo perdidos na testa e me beija os olhos” (IDEM, Ibidem). Logo, a tensão aumenta:

– Quão belos são teus olhos, sempre te caíram bem, mas hoje estão me deixando realmente embriagada. Não consigo parar de olhar – estende os membros esplêndidos e me olha ternamente por entre as pestanas. – E tu estás frio entre meus braços como um pedaço de madeira; espera, ainda te faço apaixonado! – e se põe a me beijar e acariciar os lábios. – Eu já não te agrado mais, tenho de novo de ser cruel para contigo. Hoje fui excessivamente boa; sabe o que mais, tolinho? Vou te açoitar um pouco.
– Minha criança...
– Eu quero!
– Wanda!
– Deixa eu te amarrar – prosseguiu, saltitando cheia de vontade pelo quarto afora. – Quero-te bem apaixonado, entendes? Aqui estão as cordas. Posso?
Começou a me amarrar os pés, então me atou firmemente as mãos às costas e finalmente apertou-me com força os braços como se eu fosse um delinqüente.
– Assim... – disse em sereno fervor. – Consegues ainda te mexer?
– Não.
– Bom...
Em seguida, fez um laço em uma corda reforçada, passou-a sobre minha cabeça e a deixou deslizar até os quadris, apertou-a e me atou à coluna.
Nesse momento fui tomado de um calafrio.
– Tenho a sensação de estar sendo sentenciado à morte – disse a ela mansamente.
– Hoje mesmo serás devidamente açoitado! – exclamou, autoritária.
– Veste, então, o casaco de pele – eu te peço.
– Esse prazer, essa satisfação eu posso te proporcionar – respondeu, tomou da *kazabaika* e a vestiu, rindo, e levantou-se, cruzou os braços sobre o peito, postou-se diante de mim e ficou a me observar quase fechando os olhos. (IDEM, p. 150-151)

Wanda, após amarrá-lo, lhe conta a fábula do touro de Siracusa²⁷, cuja primeira vítima fora, justamente, o seu artífice, para dizer, com isso, que Severin, quem lhe inculcara o egoísmo,

²⁷ O tirano Fálaris, de Agrigento, era especialmente cruel nas torturas. Comissionou de Perilo a construção de um enorme touro de bronze, com uma abertura no flanco esquerdo, e trombetas no lugar dos chifres. Quando o escultor deu por finda a construção da escultura, Fálaris ordenou que o prendessem lá dentro, e que o touro fosse colocado

o orgulho e a crueldade, deve ser o primeiro a sentir tudo isso com máxima potência. E pergunta: “– Ainda me amas?” (IDEM, p. 152). Ao que ele retorque: “– Até a loucura” (IDEM, *Ibidem*). Desenrola-se, a partir daí, o clímax em que a suspensão, o suspense e o corte se tornam puro excesso, puro jorro, em que o balbúcio se torna grito, e a imagem da morte encenada lado a lado com a situação limite para o masoquista de Sacher-Masoch rasgam a consciência da personagem a fim de, finalmente, fazer surgir da morte o novo homem:

- Tanto melhor. Tanto mais satisfação terás com o que tenho agora para iniciar contigo.
- Que tens agora? – perguntei. – Não te compreendo. Em teus olhos está a reluzir a crueldade e estás especialmente bonita – a própria Vênus das Peles.
- Sem responder, Wanda passa o braço em minha nuca e me beija. Nesse momento sou tomado pelo desvario de minha paixão.
- Agora, onde está o chicote? – pergunto.
- Wanda riu e deu dois passos para trás.
- Então queres ser de todo açoitado? – gritou, jogando arrogantemente a cabeça para trás.
- Sim.
- De repente, o seu rosto mudou por completo, como que desfigurado pela raiva. Por um momento ela me pareceu até mesmo feia.
- Então... Fustiga-o! – ordenou em alta voz.
- No mesmo instante, o belo grego apareceu com seus cachos pretos por entre o cortinado da cama de sobrecéu. No início, fiquei sem fala, teso. A situação era terrivelmente estranha, eu próprio seria obrigado a rir em alto e bom som, não me fosse tão desesperadamente triste e ignominiosa.
- Aquilo ia muito além de tudo o que eu pudesse fantasiar. Tive calafrios quando meu rival apareceu em suas botas de montaria e seu colete justo e branco, seu estreito jaquetão, e meu olhar foi ao encontro de seus membros atléticos.
- A senhora é realmente cruel – disse ele, virando-se para Wanda.
- Tão-somente pelo prazer de ser cruel – respondeu com humor furioso. – Só o prazer faz a vida valer a pena. Quem desfruta sofre ao se despedir da vida; já quem sofre ou padece saúda a morte como a uma amiga; quem quer desfrutar deve tomar a vida serenamente, como o fazem os antigos. Não deve se envergonhar de se regalar à custa alheia, jamais deve ser piedoso, deve atrelar outrem em seu coche, em seu arado, como besta fera. Pessoas que sintam e queiram desfrutar, como este, que sentem prazer em ser usados como escravos, em ser alvo de abuso a seu serviço, à sua felicidade, sem remorso, e não é o caso de perguntar se ele se sente bem com isso ou se encontra aí sua ruína. É algo a não se perder de vista: se me tivesse na mão, como eu o tenho, faria o mesmo, e eu teria de pagar o prazer dele com o meu suor, com a minha alma. Assim era o mundo dos antigos: prazer e crueldade, liberdade e escravidão andavam de mãos dadas. Pessoas que querem viver como deuses no Olimpo devem ter seus escravos, para os atirar aos lagos cheios de peixes; querem ter gladiadores, a deixar lutar durante seus lautos jantares, sem se importar em ser borrifados por um pouco do seu sangue.
- Suas palavras destroçaram-me completamente.
- Solta-me – gritei, furioso.
- O senhor não é meu escravo, minha propriedade? – retrucou Wanda. – Terei de lhe mostrar o contrato?
- Solta-me! – ameacei em alta voz –, ou então... – e forcei as cordas com violência.
- Pode ele se soltar? – ela perguntou. – Pois ameaçou me matar.
- Fique tranquila – disse o grego, verificando as amarras.

sobre uma fogueira. Ao passo em que Perilo era assado vivo dentro do dispositivo, seus gritos ecoavam por toda a Siracusa, ampliados pelas trombetas do touro. Assim, de maneira contumaz, Fálaris torturava suas vítimas.

- Eu grito por ajuda – recomecei.
- Ninguém ouvirá – respondeu Wanda –, e ninguém me impedirá de novamente profanar seus sagrados sentimentos e jogar com o senhor um jogo frívolo – arrematou, repetindo com satânico desdém as frases de minha carta.
- Agora, neste momento, o senhor me acha meramente cruel e impiedosa, ou estou a ponto de me tornar vulgar? Quê? O senhor ainda me ama ou já me odeia e despreza? Eis aqui o chicote – deu-o ao grego, que foi se aproximando de mim.
- Não ouse! – gritei, tremendo de indignação. Do senhor eu não aturo coisa alguma!
- Se for por falta de pele... – respondeu o grego, com um riso leviano, e tomou de sua peliça de zibelina sobre a cama. (IDEM, p. 152-154)

Há que se notar, antes de entrar no clímax propriamente dito, o quanto a tensão é construída de maneira leve, idílica, Wanda e Severin calmamente se reconciliando após os tormentos por este sofridos, por aquela infligidos, como se estivessem imersos em um *aftercare* pós sessão de dominação. Entretanto, a empreitada pedagógica do herói masoquista foi tão bem-sucedida que para a dominadora, que ele mesmo formou, já não há mais volta. Bem-sucedida e, ao mesmo tempo, não, justamente porque ali se chega a um momento em que não há mais como a relação masoquista se manter. Tudo culmina em um grande apogeu que é a fala de Wanda, capaz de “destróçar” ao herói de maneira mais efetiva do que qualquer chicote. A essa altura, ela já se metamorfoseou em uma quase heroína sádica, a exemplo de Juliette, alguém que “desfruta” a vida “à custa alheia”, mas ao mesmo tempo é inegável que, em um eterno jogo de espelhos, ela se transformou na estátua de pedra com quem o sonhador companheiro de Severin conversa no início da narrativa. Por isso tantas referências, em seu monólogo, à antiguidade clássica, a Roma e Grécia. Ao mesmo tempo, ela incorpora em seu discurso o tipo de guerra amorosa que justamente será o mantra do Severin já envelhecido, ou seja, ao fim e ao cabo, por mais que o pedagogo tenha sido ele, é ela quem lhe ensina a lição mais valorosa que pode aprender, que o fará reverberar Goethe para o amigo, muitos anos depois. De todo modo, se o grande ensinamento filosófico parte de Wanda, se é ela quem o “destróça” a partir da instância da palavra, caberá ao grego “quebrá-lo” fisicamente, o que de fato marca o clímax da narrativa: Wanda encontra seu senhor, e por sua vez é ele quem, a partir da mesma força com a qual a dominou, proporcionará a Severin o último grau de humilhação e de dor:

- Agora veja bem a senhora – bradou o grego –, como eu o quebro. Mostrou os dentes, e o seu rosto ganhou a expressão sanguinolenta, que me assustou como da primeira vez.
- E começou a me açoitar – tão impiedosamente, tão terrível, que a cada chibatada eu me confrangia inteiro, um estremecimento de dor me percorria o corpo e, sim, as lágrimas começaram a me inundar a face, enquanto Wanda, em seu casaco de pele, esparramava-se na otomana, amparada pelo braço, observando a tudo com uma cruel curiosidade, em riso convulsivo.
- A sensação de, como adorador de Wanda, ser maltratado por um rival de melhor sorte é 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.

Eu via então, com terrível clareza, para onde a cega paixão, a volúpia, que desde Holofernes e Agamêmnon haviam conduzido o homem: para o saco, para a teia da mulher ardilosa, em miséria, escravidão e morte.

Era-me como se eu acordasse de um sonho.

Já me escorria o sangue sob o chicote. Eu me contorço como um verme, que se pisoteia, mas o grego continuava a açoiar-me sem piedade. Ela ria, impiedosa, enquanto fechava as malas, já feitas, em sua pele de viagem. E ria ainda, amparada ao braço dele, ao descer as escadas e entrar na carruagem. (IDEM, p. 154-155).

Novo corte, e surge um Severin já velho, recebendo uma carta de Wanda em que, justamente, dirá a ele que “a cura” para sua moléstia fora “cruel e radical” (IDEM, p. 157). Junto à carta, ela envia o retrato que o pintor alemão, que também sofrera a fúria do seu látego, fizera muito tempo atrás, ainda em Florença. Ao fim, o amigo e interlocutor lhe questiona sobre a moral da história que acabara de ler (presume-se que ele lê em frente a Severin, na mesma hora em que recebe o manuscrito; isto, porém, não está em nenhum momento afirmado por nenhum dos elípticos narradores), ao que Severin dispara:

– A moral é que a mulher, tal como a natureza a criou e como o homem atualmente a educa, é sua inimiga, podendo tão-somente ser sua escrava ou sua déspota – jamais sua companheira. Isto, só quando ela tiver os mesmos direitos que ele, só quando por nascimento, pela formação e pelo trabalho, for igual a ele. (IDEM, p. 158)

Novamente aqui estão em jogo as vastas geografias da Galícia com suas revoluções, sua “Amazona de Praga”²⁸. Em 1848, o intendente von Sacher, pai do escritor, chega a Praga. O jovem Leopold tinha então 12 anos. No Congresso eslavo, o intendente von Sacher fica lado a lado com o revolucionário russo Mikhail Bakunin, considerado um dos pais do anarquismo. De acordo com Michel, “Leopold escutava com paixão Bakunin, no jardim da casa ou no salão da baronesa de Neipperg, uma bela aristocrata de origem russa” (MICHEL, 1992, p. 91). A baronesa, inclusive, tentava, por aquelas épocas, tomar o poder em Praga, por conta de sua origem na alta aristocracia russa – ela será, inclusive, uma ancestral de Andreia de Habsburgo. É no mínimo irônico que duas figuras tão próprias aos romances de Sacher-Masoch se tenham unido, frente ao escritor, que naquele momento não era mais que um pré-adolescente: o idealista revolucionário, mas que, não depois de muito tempo, da solidão fria de uma cela, humilhar-se-

²⁸ Da coleção particular do autor, arrolada junto a outras imagens por Michel em sua biografia. Uma ilustração que mostra uma barricada na capital checa em 1848, com diversos revolucionários em luta armada. Ao centro da imagem, uma mulher mira um rifle na direção do inimigo.

á ante o Czar, e uma mulher violenta e despótica, que defendia o Czar acima de tudo e julgava que aos revolucionários só o garrote amainaria.

De todo modo, nenhum dos dois imaginava o que aconteceria em Praga quando as primeiras barricadas começaram a se formar e os Habsburgos já haviam preparado a contra-revolução. Certamente, contudo, Sacher-Masoch assistiu ao primeiro dia de batalhas, a segunda-feira de Pentecostes, antes que o pai fosse convocado a Viena, no dia seguinte, ainda de acordo com Michel (cabe lembrar que ele era Intendente-geral de toda a região da Galícia). O que transcorreu nos dias subsequentes foi o total aniquilamento da revolução em todo o Império Austro-Húngaro, como pontua Hobsbawm:

Na Europa central, o ponto decisivo veio quando o exército dos Habsburgos, com sua liberdade de manobra aumentada pela fuga do imperador, em maio, conseguiu reagrupar-se para derrotar, em junho, uma insurreição radical em Praga (não sem o apoio da classe média moderada tcheca e alemã), reconquistando assim as terras da Boêmia – o coração econômico do império – e logo após recuperar o controle da Itália do norte. Uma tardia e rápida revolução nos principados do Danúbio foi esmagada pelas intervenções russa e turca. (HOBSBAWM, 2015, p. 38)

Muitos anos depois, o idealista Sacher-Masoch transforma em fábula moral a figura da amazona de Praga, que luta em pé de igualdade com os homens, que já não é senhora ou escrava, diferente das condessas russas de sua juventude, das Wandas e Vênus. Assim conclui sua obra mais famosa, com uma “moral” absolutamente libertária.

Para além de um grande artista, de alguém que renovou as possibilidades da narrativa romanesca, caberia notar, por fim, que, mesmo à sua revelia – teria odiado, segundo Michel, o uso de seu nome por Krafft-Ebing, na *Psychopathia Sexualis* –, acabou se tornando um escritor paradigmático, muito mais que Sade, para o *procedimento literário* do sadomasoquismo. Embora muito menos lido que o autor de *Os 120 dias de Sodoma*, com cuja obra, por sinal, nunca teve contato, o tipo de escrita que engendrava, à margem do Danúbio e dos Cárpatos, nos entremeios do século XIX em todas as suas convulsões, tornar-se-ia precursora para todas e todos aqueles que, para além da literatura erótica “baunilha”, consciente ou inconscientemente, escreveram sobre o tipo de tema aqui tratado, seja o sadomasoquismo em sua configuração contemporânea, seja a perversão de maneira mais ampla.

E, de maneira mais que interessante, Sacher-Masoch realiza todo esse movimento dentro da linguagem, exercendo sobre ela uma violência, em primeiro lugar. Nada mais distante para ele do que pensar sua obra em termos de uma literatura “erótica” baseada em ancoramentos que se sustentassem na descrição deste ou daquele ato sexual. Aqui, é de outro tipo de erotismo que já se trata.

3.3 A FELICIDADE NA ESCRAVIDÃO

Em um debate que se segue à conferência intitulada “O erotismo e a fascinação pela morte”, proferida por Georges Bataille a 12 de fevereiro de 1957, para a série organizada pelo *Cercle ouvert*, o conferencista, ao responder a uma interpelação da plateia, que versava sobre a transformação da mulher em objeto erótico, transformava *A história de O*, de Pauline Réage, em análise dialética, nos seguintes termos:

Essa transformação em objeto é óbvia na *História de O*, por exemplo, mas será que realmente podemos considerar que o que chamamos de objeto é exatamente representado por O? Acho que há uma tendência dos amantes de O a fazerem dela um objeto e uma tendência de O a ser um objeto para seus amantes, mas, daí, a dizer que esse objeto é semelhante a meu lápis, há uma distância considerável. O só é semelhante a meu lápis de um ponto de vista extremamente provisório, e se passamos de um ponto de vista provisório a um ponto de vista dialético, pois bem, o objeto se afogará em mudanças contínuas. (BATAILLE, 2014, p. 323)

Dessa maneira, Bataille tentava desvincular a personagem O da ideia de objeto de maneira imanente, isto é, de um objeto para si sem consciência-de-si, de puro ser despersonalizado e escravizado por não possuir a consciência subjetiva que a elevasse acima da condição de objeto, mas que presa na consciência objetual mesma como proposta pelo interpelador que o assistia.

O objeto é, por excelência, seguindo pelas sendas hegelianas, aquilo que não conseguiu “descoisificar-se”, desvincular-se do Outro negativo que lhe confere o grau de imediatismo em relação à realidade, que faz com que permaneça em sua posição de “coisidade” e, por consequência, de objeto; em outras palavras, ele é o escravo. O senhor, por outro lado, existe enquanto um ser-para-si, isto é, ele não é subordinado, conseguiu desvincular-se do Outro negativo, assumiu uma posição de superioridade em relação não somente à realidade, mas também ao próprio Outro negativo do qual o escravo não se conseguiu desvincular. Este, por sua vez, passou a figurar como um elo entre o senhor e seu desejo, ele de certa maneira mediatiza o desejo do senhor, se configurando como instrumento de gozo deste.

A consciência que vence, que se torna superior em relação à natureza e ao outro, não obstante, não se conforma enquanto consciência-de-si sozinha: ela é complementada pela não-consciência do escravo, no qual, ainda para Hegel, o senhor se reconhece a si e à sua própria consciência enquanto criatura superior ao mundo animalesco do qual o escravo não se atreve a sair. O escravo, por sua vez, “considera-se como tal, e como tal é considerado pelo seu senhor” (KÒJÈVE, 2002, p. 21). Assim, se estabelece uma espécie de equilíbrio, em que o escravo, ao

reconhecer a subjetividade e a dignidade da realidade humana do senhor, passa a se portar de acordo; por outro lado, o senhor, ao perceber a figura do escravo, já não pode mais agir de acordo com uma consciência imediata, porque todas as suas relações estão mediatizadas pela figura do escravo, que, ao mesmo tempo, lhe impõe um novo papel para a consciência.

Assim tem-se que o ser-para-si do senhor não pode agir de acordo com a mais absoluta autonomia em relação ao ser-para-o-outro do escravo, uma vez que toda a dignidade que ele encena possuir é o outro que lhe confere. Nesse sentido, posso afirmar, todo masoquista é, antes de mais nada, uma figura absolutamente *digna*, tanto no sentido de um princípio ético que conduz à boa prática aristotélica quanto no de se colocar como “aquele que recebe” ante um outro, seja individual ou coletivo. Porém, de modo algum aquele que recebe o faz passivamente; para além das quebras no escudo milenar da gramática, aquilo que recebe a ação nesse caso não é mero predicado ou objeto, mas sim um organismo vivo que participa em igual ou maior intensidade da cena em relação ao pretense sujeito da ação. Estamos aqui diante de um tipo de relação em que o suposto objeto não apenas em muitos casos forma o seu sujeito, como que, ecoando Bataille, ele se afoga em mudanças contínuas.

O texto do qual fala Bataille em sua intervenção, *A história de O*, é publicado em 1954, na França, de autoria de Pauline Réage²⁹, quem, em uma entrevista muitos anos depois, declararia “Quem sou eu, finalmente, senão a longa e silenciosa parte de alguém, a parte secreta e noturna que jamais traiu-se em público por qualquer pensamento, palavra, ou ato, mas que se comunica a partir de profundezas subterrâneas do imaginário com sonhos tão antigos quanto o próprio mundo?” (RÉAGE apud ST. TORRE, 1994, p. 42). A literatura, ensina Deleuze, é uma saúde, o escritor é antes o médico do que o doente.

Se Réage comunica a partir das profundezas do imaginário, se ela, escrevendo, apaga seu nome, como certo escritor seu compatriota, ela comunica a um tipo bastante específico de interlocutor, e os ecos de seu texto são, é seguro afirmar, as bases fundantes de todas as comunidades sadomasoquistas que se proliferaram a partir dos anos 1950 do século XX em quase todo o Ocidente. Isso porque se trata da primeira narrativa ocidental em que, de maneira extremamente sóbria, direta e sem barroquismos verbais que pudessem esconder um tema transgressor sob a superfície de um texto meramente “erótico”, se abordam o comportamento e as práticas sadomasoquistas em toda a sua complexidade, ao mesmo tempo em que se narra a

²⁹ 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 enviava-lhe por carta. (Cf. ST. TORRE, 1994, p. 42)

ascensão de um universo social em que o sadomasoquismo figura, e se configura, mediante a organização em “clubes” ou “grupos” de praticantes. Para que a obra fosse publicada, Réage teve de contar com a sorte, e com a fulcral intervenção do editor Jean-Jacques Pauvert, que já havia, antes, corajosamente encetado a publicação de obras de Sade e de Henry Miller³⁰ na França, e que, ao receber das mãos de Jean Paulhan – que à época era membro da Academia francesa e diretor da publicação literária *Nouvelle Revue Française* – o manuscrito original de *A história de O*, decidiu publicá-lo a qualquer custo. Processado pela segunda vez pelo governo francês por atentado contra a moral pública (Cf. AISSAOUI, 2014), Pauvert teve de assistir ao recolhimento e destruição de todos os exemplares do livro, que logo a seguir teve sua distribuição proibida. Tal medida, contudo, não evitou que diversas edições clandestinas da obra continuassem a circular pela França. Já em 1975, Just Jaeckin dirige a versão cinematográfica do texto, com roteiro de Sébastien Japrisot. Eram novos tempos, os anos 1970, que se apresentavam sob o lastro das revoltas da década anterior, em que diversos padrões comportamentais começavam a ser alterados no contexto ocidental, especialmente aqueles que tinham relação direta com o corpo e a sexualidade; naquele contexto, livros eróticos podiam finalmente ser publicados sem risco de confiscos ou proibições, ao menos no contexto europeu e norte-americano. A América Latina, e em particular o Brasil, que depois da ditadura Vargas viveu um breve período de relativa liberdade democrática, se afundava, a partir de 1964, no terror da ditadura militar, que perduraria, com a censura atuando a todo o vapor, até os idos de 1988. Foi, entretanto, ainda em 1978, ou seja, sob a ditadura militar, que o romance de Pauline Réage aportou por terras brasílicas, tendo sido editado pelo extinto Círculo do Livro³¹. A repercussão do livro, por aqui, não chegou a causar barulho, somente nos anos 2000 se começou a discuti-lo, especialmente, ainda outra vez, a partir da figura de Glauco Mattoso e, depois, de Antonio Vicente Seraphim Pietroforte e Eliane Robert Moraes. 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*, num capítulo dedicado à escrita da sexualidade feminina. Entretanto, se academicamente o livro não chegou, até hoje, inclusive, a ser muito discutido, ele contou com discussões subterrâneas dentro do contexto dos clubes e dos praticantes de BDSM³².

³⁰ O que lhe rendeu um processo que se arrastou por oito anos, movido pela censura francesa, do qual foi absolvido em 1958 (Cf. BEUVE-MÉRY, 2014).

³¹ Trata-se da data de publicação da edição do Círculo do Livro. Em 1985, foi republicado pela Brasiliense, que à época se dedicava a publicar, a partir da coleção “Brasiliensex” obras de conteúdo erótico de autores como Charles Bukowski. Em 2005, é novamente reeditado, desta vez pela editora Singular.

³² Foi como eu, inclusive, cheguei a conhecer a obra de Réage, a partir de minha participação em um desses clubes.

Distante da atmosfera surreal, fabulante e absolutamente transgressora das narrativas de Sade, bem como dos ambientes sufocantes e do idealismo romântico das personagens de Sacher-Masoch, com suas comunas agrícolas povoadas por mulheres miticamente despóticas que triunfam sobre montanhas de homens submissos, *A história de O* encontra-se ambientada em um cenário urbano, aliás mais que isso, em uma cidade altamente “civilizada”, Paris. A escolha pelo cenário parisiense vai ao encontro da ideia de que as personagens que se movem nas páginas de Réage são pessoas “normais” que, não obstante, apresentam um lado voltado às atividades prosaicas do cotidiano e outro devotado à obtenção de prazeres escusos.

Mas afinal quem é O, essa letra, que como uma boca aberta, como uma fenda, se escancara, apavorando o leitor prestes a encarar de frente o mistério contido nas páginas de tão peculiar narrativa? Quem é essa personagem sobre cuja existência o título do livro promete lançar réstias de luz? O não é apenas uma letra, mas também um signo que marca, desde o princípio, uma eterna espera e uma eterna deriva, porque O está sempre a esperar, está sempre *em suspense*, como na cena, que se apresenta logo ao início da narrativa, em que, dentro de um táxi, ao ver seu namorado, René, fechar as cortinas do carro, ela retira a luva, “imaginando que ele quer beijá-la ou que quer que o acaricie” (RÉAGE, 1978, p. 21). Posteriormente, ordena-se que ela permaneça com a boca sempre entreaberta; em outro momento, que ela só deverá abrir a boca na presença de um homem “para gritar ou para acariciar” (IDEM, p. 47). Também há, no livro, um castelo, como em *Os 120 dias de Sodoma*, e para lá O é conduzida logo no princípio do romance. Mas O não é um dos jovens prisioneiros dos quatro libertinos que orquestram a aventura do castelo de Silling; ela é uma mulher adulta, que trabalha em um estúdio fotográfico; René, seu namorado, também tem um emprego, isto é, eles são pessoas perfeitamente “normais”, na acepção que esse termo assume dentro da sociedade da produção em que todos estamos inseridos. E estaria enganado quem pensasse que os suplícios aos quais a heroína estará sujeita, a partir de seu ingresso no castelo de Roissy, são forçados a ela de qualquer maneira, pois é de livre e espontânea vontade que ela se deixa submeter e dominar, pela mais absoluta devoção que se equilibra entre o amor que sente por René e o prazer advindo da dor, algo a que Jean Paulhan chamou “decência” em seu prefácio ao livro de Réage. Decência possivelmente identificável em certo ponto da narrativa, em que O, ainda em Roissy – o primeiro capítulo, primeira etapa da transformação de O em objeto de prazer do namorado, está todo cercado por uma atmosfera nebulosa de contos de fadas, com seus castelos e sua passagem intermitente do tempo (não há relógios em que O possa descobrir as horas), só que um conto de fadas *noir*, como aliás a grande maioria é, ou era, antes das açucaradas versões hollywoodianas –, em meio

a uma sessão de açoitamento, repara que os chinelos de René estão gastos, e que será preciso comprar um novo par.

O fala a partir de uma presença de espírito que raramente lhe subordina ao uso da palavra, ela se impõe como uma imagem gigantesca que preenche, a partir da radicalidade absoluta de seu gesto de entrega, todos os espaços que ocupa. A felicidade de O, é importante afirmá-lo desde já, é extremamente perigosa, porque advinda, justamente, da posição de escravidão em que se coloca. Trata-se de um ponto de vista peculiar, que fala sobre uma consciência com um corpo e que *deseja* o suplício absoluto e a entrega absoluta desse corpo. Por isso surpreende a Paulhan, que, no prefácio, afirma: “Poucos são os homens que não sonharam possuir uma Justine. Mas nenhuma mulher, que eu saiba, tinha ainda desejado ser Justine” (PAULHAN, 1978, p. 8-9). Entretanto, a mim parece que já sequer se trata de Justine, ou de desejar sê-la: Justine, lembremos, é uma alegoria sadiana para as contradições do mundo em que vivia – baseada, inclusive, na *Héloïse* de Rousseau –, é aquela que tenta se manter virtuosa em um mundo corrompido pelo vício, sabendo desde sempre que sua tarefa está fadada ao fracasso. Mas Justine não se entrega por livre e espontânea vontade a todos os suplícios que sofre. Ela é absolutamente diferente de O, nesse sentido, porque O tem a consciência de que o próprio prazer se origina na dor, e que a dor, quando insuportável, se transforma em prazer. A mais perfeita síntese dialética, portanto, seria o sadomasoquismo – lembre-se do início de *À Vénus das peles*, um sonho que interrompe uma leitura de Hegel. Não seria o caso de pensar, portanto, em paralelos entre O e Justine – é muito difícil, por sinal, encontrar paralelos entre qualquer coisa e a obra de Sade, pois, como afirmado por Foucault, quanto mais tentamos entender Sade, mais nos escapa –, uma vez que O é seu próprio duplo, cindida, como várias vezes seu corpo aparece, inclusive, no romance, entre as obrigações que lhe delega o mundo e a vontade de submissão absoluta. Nesse sentido, não se trata mais de uma vítima que é torturada, ininterruptamente, por diversos carrascos, embora as cenas de tortura abundem no texto de Réage, mas sim de alguém que escolhe viver uma “fantasia de conduta”, como afirmava Emir Rodríguez Monegal a respeito das personagens de Dalton Trevisan. A fantasia envolve, evidentemente, não apenas O, mas também todos aqueles que estão ao seu redor, seja no castelo de Roissy, seja no posterior desenrolar da narrativa: trata-se de uma fantasia de consentimento não-consensual. Mais uma contribuição importante do romance de Réage para as posteriores comunidades BDSM que se alastraram pelo ocidente a partir de fins da década de 1950, porque o que seria o sadomasoquismo contemporâneo, baseado na tópica do *sane, safe and consensual*, senão a ideia de controle absoluto e de poder, por parte do dominador ou dominadora, contraposta à ideia de entrega absoluta e submissão, por parte da submissa ou submisso?

Pauline Réage chegou a receber, por seu livro, em 1955, o *Prix des Deux Magots*, prêmio literário surgido em 1933 e destinado a premiar obras não tão canônicas da literatura francesa, que se colocava em evidente oposição em relação ao tradicional *Prix Goncourt*. De maneira compreensível, porém, a reação à publicação do romance foi dual, pois ao mesmo tempo que sua autora era premiada, o romance era acusado de pornográfico e proibido pela censura francesa; posteriormente, ele foi atacado também por aqueles que viam ali nada mais que um elogio a fantasias masculinas extremadas (Cf. WYNGAARD, 2015, p. 981). Trata-se, antes de tudo, de um livro perigoso. Primeiro, porque aponta para a possibilidade de liberdade absoluta a partir da total entrega a um outro, da própria coisificação voluntária, indesejável em uma sociedade em que cada qual deve ser “protagonista” e realizar grandes feitos. Sobre isso escrevia Paulhan, em seu prefácio à narrativa:

Uma singular revolta ensangüentou, no ano de 1838, a tranquila 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 retomassem 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 rituais de costume. O caso foi rapidamente abafado graças à diligência do governador Mac Gregor, e a 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.

[...]

[...] 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 em 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.

É de uma outra espécie de livros perigosos que se trata aqui; mais precisamente, dos eróticos.

Aliás, por que são chamados perigosos?

[...]

[...] que perigos são esses?

Há um, pelo menos, que da minha posição posso perceber muito bem. É um perigo modesto. *A história de O* evidentemente é um desses livros que marcam o leitor, não o deixando sem tê-lo antes transformado parcial ou completamente.

[...]

[...] sopra em O algum espírito, sempre puro e violento, sem descanso e sem mistura. É um espírito decisivo ao qual nada atrapalha: nem os suspiros em meio aos horrores, nem o êxtase em meio à náusea. (PAULHAN, 1978, p. 5-7)

Toda literatura é, de certa maneira, perigosa, uma vez que ela desloca a existência para fora do tempo do trabalho, da produção de bens e coisas, da vida subordinada à produção e acumulação de capital. Toda literatura é perigosa porque, justamente, cede a esse ininterrupto jorro da e na linguagem, em que cada qual, autor ou leitor, pode devir ser aquilo que imaginar a partir da materialidade do texto. A literatura erótica, por sua vez, é duplamente perigosa, uma vez que ela alça não somente o pensamento à potência não regrada de um universo subterrâneo, recalçado pelo mundo da produção, mas ao mesmo tempo porque reafirma a potência dos corpos, em um mundo em que estes são domesticados e anestesiados a fim de se dedicar integralmente às tarefas impostas pela organização social. Colocar a própria existência, assim, à deriva de uma vontade originada em outro ser, abandonar por inteiro o corpo em um processo de objetificação submissa, é algo impensável na sociedade contemporânea. Conheci, ao longo de minha experiência com o BDSM, somente dois indivíduos que se dedicavam, integralmente, a ser escravos: um em São Paulo, outra em Desterro. Na prática, isso implica não ter emprego, ser sustentado financeiramente pelo amo ou ama, estar disponível 24 horas por dia e atender, prontamente, ao chamado do mestre ou mestra. É uma ideia chocante, para a maioria das pessoas, e um dos extremos da prática do BDSM, mas existe, é um fato no mundo, e existe, inclusive, sob o âmbito do famoso ou famigerado “estado democrático de direito”. O BDSM se equilibra sobre uma instável linha em que a passagem entre o permitido e o proibido figura. Nos Estados Unidos, por exemplo, o BDSM não é criminalizado; ao mesmo tempo, é ilegal causar lesão física a outra pessoa, mesmo que de maneira consensual. Além disso, é praticamente impossível aos legisladores determinar se as práticas sexuais que envolvem situações de aprisionamento, imobilização ou mesmo humilhação psicológica podem ser caracterizadas como consensuais. Lá, sem dúvida, é o lugar do mundo em que o BDSM mais é praticado e organizado; contudo, ele só existe em uma área composta por tons de cinza – com o perdão da piada – e geralmente o sigilo e a discrição são recomendados e praticados mesmo por pessoas que estão há muito tempo envolvidas com esse universo. No caso brasileiro, a coisa se complica mais ainda, porque em Pindorama a lei entende que ninguém pode, voluntariamente, renunciar à “dignidade da pessoa humana”. Assim, não interessa, aos olhos da lei, se se trata de violência consensual ou não, porque aqui, semelhante ao que ocorre nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha³³, lesões corporais jamais são admitidas como consensuais.

³³ Do Reino Unido vem, inclusive, um dos mais famosos casos de intervenção legal em práticas BDSM: a *Operation Spanner*, como ficou conhecida, desenrolou-se a partir de 1987, até 1990. Durante uma batida policial em 1987, a polícia apreendeu uma fita VHS que mostrava um grupo de homens envolvidos em práticas sadomasoquistas que incluíam espancamentos, cauterizações genitais e cortes. A polícia imediatamente começou uma investigação de homicídio, por ter absoluta certeza de que as “vítimas” filmadas estavam sendo assassinadas.

A história de O, então, representa um caso absolutamente herético, como quereria Paulhan, em que um corpo se desautomatiza ao escolher se transformar em objeto para um outro corpo – ou corpos, no caso de nossa heroína.

Segundo, porque o fato de *A história de O* ter sido escrito por uma mulher, e por ter como protagonista uma mulher que se apresentava como cúmplice de sua própria exploração sexual acabou por elevar o impacto, o alcance e as problemáticas do texto. De fato, como afirma Lynn Hunt, historicamente, pornografia e gênero sempre estiveram lado a lado. A pornografia surge como uma espécie de categoria regulatória que limitava o acesso e a leitura de textos e imagens pornográficas a certa elite masculina, para quem, inclusive, esse tipo de arte era feita. Isso até o final do século XIX, quando a educação começa a se popularizar e, por consequência, as pessoas pobres começam a ter acesso a ela. Depois disso, a pornografia passa a se disseminar entre as classes pobres, e as mulheres também obtêm o acesso a textos, revistas em quadrinhos – a origem das histórias em quadrinhos, inclusive, muito antes de Batman ou Super-homem virem salvar o dia, foi pornográfica: consistiam, as primeiras histórias, de quadrinhos

O custo da investigação foi estimado em 4 milhões de libras e, após diversas entrevistas com supostos envolvidos nas filmagens, a força policial acabou descobrindo que não só não havia assassinato, como todos os envolvidos concordaram em fazer a filmagem, e os ferimentos captados em vídeo sequer necessitaram de atenção e cuidados médicos. Não obstante, 4 milhões de libras haviam sido gastas, e ao menos algumas condenações tinham que ocorrer para justificar tamanho custo. Assim, em dezembro de 1990, foram distribuídas 16 sentenças, que variavam entre prisões de até quatro anos ou multas, baseadas nas evidências coletadas pela polícia, ou seja, a fita VHS que iniciara todo o processo, mais os depoimentos dos envolvidos nas filmagens. Estes, por sua vez, encontravam-se de tal modo confiantes no fato de que suas atividades eram legais, porque consentidas, que admitiram espontaneamente ter participado e performado os atos gravados em vídeo. A defesa dos acusados se baseava no fato de que todos os envolvidos haviam, justamente, consentido nas atividades filmadas, porém o juiz responsável pelo caso decidiu que as atividades nas quais se engajaram não constituíam exceções à lei de agressão física. Estas se configuram, de acordo com a lei britânica, da seguinte maneira: é possível consentir, como paciente, que um médico o toque e inclusive cause lesão; no caso de boxeadores ou atletas de *Rugby*, estes consentem em ser golpeados pelos adversários; tatuagens, piercings e outras intervenções corporais que causem dor também são consideradas agressões consentidas, desde que possuam propósito ornamental. Após as condenações, a maioria dos réus apelou das sentenças; estas foram mantidas, mas reduzidas, tendo em vista que, aos olhos da Corte de Apelação, eles não tinham noção de que o que estavam fazendo era ilegal, mas ao mesmo tempo deixou claro que isso não se aplicaria a casos futuros. O caso foi parar na Casa dos Lordes, em 1992, e em 1993 estes entregaram seu julgamento, mantendo a sentença por uma maioria de três votos a dois. Os Lordes da Lei aplicaram a jurisprudência de modo semelhante ao juiz comum, interpretando que as atividades BDSM não configuram exceção ao crime de agressão física, e que o princípio de consentimento não se configura como defesa a acusações de assalto corporal que ocasione dano corporal moderado ou grave, estes últimos se enquadrando na categoria das lesões graves, mutilações ou agressões que deixem marcas ou cicatrizes, o que, por consequência, hematomas ou cortes podem vir a ser considerados por qualquer júri. Aí, entretanto, a coisa se complica, porque o juiz responsável pelo caso resolveu partir de um princípio interpretativo da lei, dizendo que agressões causadas durante o ato sexual, como tapas, mordidas ou arranhões não se configuram como lesões corporais, desde que a dor causada tenha sido momentânea e as agressões não deixem marcas duradouras sobre o corpo. A partir da *Operation Spanner*, surgiu o *Spanner Trust*, uma espécie de organização não-governamental dedicada a defender os direitos dos sadomasoquistas e a reverter o código penal britânico no que diz respeito às práticas do BDSM. No Brasil não existe nenhum tipo de iniciativa parecida, e ao mesmo tempo por aqui, a depender do caso, o enquadramento criminal pode inclusive chegar a Tortura, Cárcere Privado, Crimes Contra a Dignidade Humana, dentre outros. A *Operation Spanner* se configurou, para além de peculiar disputa legal, em um símbolo do poder absolutamente arbitrário do Estado sobre os corpos. Todo o processo da *Operation Spanner* encontra-se disponível para leitura no site do *Spanner Trust* (Cf. THE SPANNER TRUST, s.i.d.).

toscamente desenhados que retratavam cenas sexuais, e que geralmente acompanhavam os soldados em conflitos armados, inclusive durante a Primeira Guerra Mundial – e imagens que versavam sobre o tema. Como aponta Hunt:

Em *O museu secreto*, Walter Kendrick traça as origens de atitudes modernas em relação a pornografia com maior precisão. Kendrick atribui a invenção da pornografia à conjunção de dois eventos diferentes ao final do século XVIII e durante as primeiras décadas do século XIX: a criação de “museus secretos” para objetos classificados como pornográficos e o volume crescente de escritos sobre prostituição. Kendrick situou o museu secreto (seja na forma de cômodos trancados ou de propriedades não catalogadas) no contexto duradouro da regulamentação cuidadosa do consumo do obsceno com o intuito de excluir as classes baixas e as mulheres. Com o aumento da alfabetização e do acesso à educação, o expurgo dos clássicos era necessário; tal prática, no que concerne aos livros em Língua Inglesa, deu-se no começo do século XVIII, floresceu através do XIX, e chegou a um abrupto, porém incompleto final à época da Primeira Guerra Mundial. Assim, a possibilidade da promiscuidade de representações do obsceno [...] gerou o desejo por barreiras, por catálogos, por novas classificações e censura higienista.

Em outras palavras, a pornografia enquanto categoria regulatória foi inventada em resposta à suposta ameaça da democratização da cultura. Como notado pela própria Comissão Meese, embora com um senso fraco de cronologia e uma tendência ao eufemismo, “até as últimas centenas de anos, quase todo o material escrito, desenhado ou pintado encontrava-se majoritariamente restrito a um pequeno segmento da população que indubitavelmente constituía a elite social”. Foi somente quando a cultura da prensa abriu a possibilidade às massas de ter acesso a escritos e figuras que a pornografia começou a emergir como um gênero separado de representação. (HUNT, 1993, p. 12-13, tradução minha)

E, para justificar o argumento de que a pornografia era voltada a uma elite masculina:

A relação da pornografia com a novela enquanto forma de narrativa aumentou sua reputação de gênero de oposição, porque a própria novela estava sob duro ataque através do século XVIII. Jean Marie Goulemot mostrou que a pornografia engajava-se nos mesmos paradoxos da imaginação e da realidade que a novela, e as novelas eram também regularmente condenadas por sua capacidade de incitar o desejo. Algumas manifestações pornográficas, então, são simplesmente versões especializadas da novela; elas jogam com a imaginação do leitor para criar o efeito de atividade sexual real, ao mesmo tempo em que, é evidente, são puramente imaginárias. Mas parece haver uma importante diferenciação de gênero que escapa a Goulemot em sua análise: às mulheres se considerava que fossem especialmente suscetíveis aos efeitos imaginativos da novela, enquanto assumia-se – correta ou incorretamente – que os homens fossem a audiência primária para os escritos pornográficos, ao menos até o final do século XVIII. Se a pornografia é um subconjunto da novela, por que se imagina que ela seja tão diferente quanto ao gênero de sua audiência e seus efeitos?

A pornografia, como a novela, era frequentemente associada ao libertinismo. O libertinismo seguiu a mesma trajetória da pornografia; sob a influência, em parte, da nova ciência, ele tomou forma no século XVII como uma revolta masculina das elites contra a moral convencional e a ortodoxia religiosa, e então espalhou-se mais amplamente no século XVIII entre os círculos artesanais e das classes baixas em muitos países ocidentais, especialmente a Inglaterra e a França. Os libertinos eram imaginados como pensadores livres que estavam abertos à experimentação sexual e literária. Pela definição de seus adversários na Igreja e no Estado, os libertinos eram os propagadores e a audiência da pornografia. (IDEM, p. 36-37, tradução minha)

De todo modo, se os primeiros escritores pornógrafos não poderiam ser qualificados como libertários em relação à sexualidade feminina, Sade criou em Juliette um modelo de mulher que não se dobra a nenhuma convenção social, que age apenas de acordo com a própria vontade e com vistas unicamente ao próprio prazer, que percebe que somente triunfam aqueles que se entregam completamente ao vício e à violência, dois dos preceitos mais básicos da filosofia da natureza sadiana. Mas o sadismo elevava o delírio, o sadismo transformava o delírio em desejo, e este em violência de destruição. Por isso Juliette, assim como as matronas libertinas do castelo de Silling, ou Eugenie, ou sua preceptora Saint-Ange, estão pensando justamente o contrário da medicina de um século depois, que se preocupou, sobremaneira, em enclausurar os corpos a partir do regime da “sexualidade”; o que está em jogo aqui não é, inclusive, exclusividade de Sade, mas se apresenta em textos como *Térèse Philosophe*, *Margot la ravaudeuse* ou *Julie Philosophe*, que valorizam a determinação e a atividade sexual feminina, o que faz com que elevem o controle que exercem sobre o próprio corpo, ao mesmo tempo em que situam a mulher, igualmente, em posição de raciocínio, reivindicando um lugar inclusive no seletivo grupo da filosofia, como apontam muitos dos títulos de livros pornográficos com protagonistas femininas escritos à época. Nesse sentido, um dos méritos da literatura pornográfica do período é pura consequência causal do fato de que esta surge em uma época de franca disseminação de textos de todos os tipos através das prensas. A pornografia envolve certa abstração dos corpos e das relações e, especialmente se pensarmos a pornografia em sua forma contemporânea de proliferação audiovisual, ela opera um recorte do sujeito e o reduz à mecanicidade de certas partes que se incorporam autonomamente à cena – nova redução: geralmente o que resulta de vídeos pornográficos é apenas o recorte de genitálias sem corpo – com movimentos robotizados e posições muito bem consolidadas³⁴ (o “missionário”, por aqui conhecido como “papai-mamãe”, o “cachorrinho”, o “sessenta e nove” etc.). Assim também se configuram as ilustrações desenhadas às paredes dos mictórios, geralmente recortes de pênis e vulvas que funcionam sem corpo. Por outro lado, a pornografia literária como se configura a partir do século XVIII também promove a intercambialidade entre os corpos, em que “diferenças sociais e de gênero (e talvez mesmo raciais) perderiam sua razão de ser” (IDEM, p. 44). Não obstante, o sadismo se diferenciava dos maiores expoentes da literatura pornográfica por conta do fato de que ele inaugurava, com uma nova linguagem, uma nova ordem cósmica

³⁴ Uma séxologa, essa profissão que se configura como “maravilha fatal da nossa idade”, para me apropriar do verso de Camões, que certa feita participava de um programa de televisão em que respondia a perguntas da plateia sobre sexo, afirmava que “o homem faz sexo como um soldadinho, não rebola, é duro, como se fosse um pênis gigante todo ele”.

para a existência humana, um projeto desde o princípio fadado ao fracasso, mas não por isso menos heroico. Como afirma Foucault:

O sadismo não é um nome dado enfim a uma prática tão antiga quanto Eros, é um fato cultural maciço que surgiu exatamente ao final do século XVIII e que constitui uma das maiores conversões da imaginação ocidental: o desatino tornou-se delírio do coração, loucura do desejo, diálogo insensato do amor e da morte na presunção ilimitada do apetite. O aparecimento do sadismo situa-se no momento em que o desatino, encerrado há mais de um século e reduzido ao silêncio, reaparece, não mais como figura do mundo, não mais como imagem, porém como discurso e desejo. E não é por acaso que o sadismo, como fenômeno individual que leva o nome de um homem, nasceu do internamento e no internamento; não é por acaso que toda a obra de Sade está ordenada pelas imagens da Fortaleza, da Cela, do Subterrâneo, do Convento, da Ilha inacessível que constituem como que o lugar natural do desatino. Tampouco é por acaso que toda a literatura fantástica da loucura e do horror, contemporânea da obra de Sade, se situa, de modo privilegiado, nos locais do internamento. Toda essa brusca conversão da memória ocidental, ao final do século XVIII, com a possibilidade que lhe tinha sido dada de reencontrar, deformadas e dotadas de um novo sentido, as figuras familiares do final da Idade Média – não foi ela autorizada pela manutenção do fantástico nos próprios lugares em que o desatino havia sido reduzido ao silêncio? (FOUCAULT, 2010, p. 359)

Não foi por acaso que o Marquês de Sade escolheu heroínas, e não heróis, disse certa vez sobre Justine e Juliette Guillaume Apollinaire, que como Glauco Mattoso descobriu Sade num porão de biblioteca. Juliette seria o protótipo de uma espécie de “nova mulher”: ela se utiliza de cada molécula de seu cérebro, é um ser absolutamente racional, e a partir do uso de sua racionalidade ela se livra, de certa maneira, dos aspectos mais limitadores de sua “feminilidade” para triunfar em um mundo regido por homens sob a trindade falopeica do “Deus, Rei e Lei”. Porque, ao fim e ao cabo, Juliette também só consegue atingir a posição de riqueza e de dispêndio a que aspira ao se dobrar à vontade dos grandes mandantes da sociedade, de quem ela acaba conseguindo um tipo de proteção quase que estilizada como mafiosa. Nesse sentido, o destino das duas irmãs será o mesmo, ainda que trilhando sendas diferentes, porque Juliette também deve morrer – evidentemente que de maneira muito menos trágica que sua contraparte positiva, e depois de ter vivido uma vida dedicada à riqueza e ao desfrute de todo tipo de libertinagem e de violência –, num mundo ainda controlado por homens. Juliette, contudo, se configura como uma alegoria do Iluminismo – como aliás a libertinagem sadiana de maneira geral –, ela é a razão que triunfa sobre um mundo desgraçado, ao passo que Justine não deixa de figurar como uma alegoria do obscurantismo da Idade Média, detestado, acima de tudo, por Sade, em sua evidente ligação com a Igreja e a fé³⁵. Para além disso, ambas as

³⁵ Agradeço a Jaqueline Sinderson Bigaton, doutoranda em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, em tudo maior leitora de Sade do que eu, pelas diversas aulas de filosofia sadiana que me tem ministrado ao longo dos anos.

narrativas são contos de fadas das trevas – embora Juliette utilize o sexo como terrorismo, o que se evidencia pela pilha de cadáveres que deixa, detrás de si, ao final de cada narrativa –, portanto com uma lição moral ao final, que, a esta altura, me parece já bem evidente.

O representa, é seguro dizer, para o século XX, o que Juliette representou para o XVIII, salvas as devidas proporções filosóficas e temporais que separam o pensamento de Sade do de Réage. Mas ela é igualmente, ou mais, perigosa. Quando da primeira tradução e publicação de *A história de O* nos Estados Unidos, em 1966, Albert Goodman, ao escrever uma resenha do livro para o *The New York Times*, enfatizava que Réage era uma escritora mais perigosa do que Sade (Cf. GOODMAN, 1966, p. 1), o que condensa de maneira sintética o sentimento geral de recepção de tal obra, e de todas as possíveis ameaças que ela trazia, fosse contra a moral pública, fosse em favor da sexualidade feminina e de alguns princípios feministas.

Logo no início do texto, O é conduzida pelo namorado René até o castelo de Roissy, nos arrabaldes de Paris. Após uma viagem de táxi em que René a despe de roupas íntimas, antes de adentrar os portões do castelo, ele a adverte: “Ouça. [...] Agora, você está pronta. Vou deixá-la. Você vai descer e bater à porta. Seguirá a pessoa que a abrir e fará o que lhe for ordenado. [...] A bolsa? Não, você não precisa mais da bolsa. Agora você é apenas a mulher que eu estou fornecendo” (RÉAGE, 1978, p. 22-23). De todo modo, Réage parece não se satisfazer com esse início, ela quer, a todo custo, causar o máximo de tensão possível já nos primeiros arabescos da história, quer deixar absolutamente claro que aqui não se trata de uma narrativa erótica “baunilha”, para que nenhum leitor arrependido a acuse de intransigente. Portanto, logo após a primeira cena ela mesma se corrige, e faz questão de mostrar ao leitor o procedimento:

Uma outra versão do início desta história era mais brutal e mais simples: a jovem, vestida da mesma maneira, era levada num carro por seu amante e por um amigo dele, que ela não conhecia. O desconhecido ia ao volante, e o amante, sentado ao seu lado; e era o amigo, o desconhecido, quem falava, para explicar-lhe que seu amante estava encarregado de prepará-la, que ia amarrar suas mãos às costas por cima das luvas, desabotoar a cinta-liga e enrolar as meias; tirar o cinto, a calcinha e o sutiã, e vender os olhos; e que depois a entregariam no castelo, onde seria progressivamente instruída acerca de sua tarefa. Com efeito, uma vez despida e amarrada, depois de terem rodado por meia hora, ajudaram-na a sair do carro, fizeram-na subir alguns degraus, e depois de ter passado por algumas portas, sempre às cegas, deixaram-na sozinha numa sala escura, retirando enfim a venda. Ela esperou ali por meia hora, uma hora ou duas, não sei, mas que pareceu um século. (IDEM, p. 23)

A súbita mudança de foco narrativo, em que o discurso indireto migra da terceira para a primeira pessoa – “não sei” –, que abre, inclusive, o próximo parágrafo, a partir do “Sei que nesse momento soltaram as mãos de O” (IDEM, *Ibidem*), causa, desde já, um estranhamento no leitor, que mal tivera tempo para absorver o passeio de táxi em que O é paulatinamente

despida, primeiro das ligas, depois das roupas íntimas, por último da bolsa com os documentos, ou seja, de uma identidade com que possa se afirmar perante o mundo. É a partir desse exato momento que O renuncia do ser-para-si, que ela salta para dentro do abismo que representa a entrega absoluta e incondicional à vontade de um outro, que por sua vez a entregará a outros, numa espiral em que a dominação parece jamais atingir seu ápice. De saída, o leitor fica alertado por Réage de que, para se chegar ao fundo do abismo, é necessário entregar-se completamente às sendas da dor, que é necessário obter a disciplina na dor, e abandonar-se a uma deriva sobre a qual não tem a menor forma de controle. Em Roissy, entrevistam a René, e logo a seguir O vivencia a primeira experiência de escravidão voluntária, que é brutal, como nos alertara Réage anteriormente, é visceral:

– Você nunca a amarrou?
 – Não, nunca.
 – Nem a chicoteou?
 – Também não, mas justamente...
 [...]

 – Justamente – disse uma outra voz – amarrá-la algumas vezes, chicoteá-la um pouco, e permitir que tome gosto disso, não. É preciso ultrapassar o momento do prazer, para se obterem as lágrimas.
 Fizeram então com que O se levantasse, e estavam se preparando para desamarrá-la, sem dúvida para prendê-la a alguma coluna ou parede, quando alguém declarou que queria possuí-la antes, e imediatamente – e assim, ela foi novamente colocada de joelhos, dessa vez com o busto apoiado num tamborete, com as mãos sempre amarradas às costas e os quadris mais altos do que o torso; e um dos homens, segurando-a pelos quadris com as mãos, penetrou-a. Cedeu lugar a um segundo; o terceiro procurou uma passagem mais estreita, e, forçando-a bruscamente, fez com que gritasse. Após a última experiência, gemendo e suja de lágrimas sob a venda, O caiu, e sentiu uns joelhos contra o rosto, e percebeu que a boca não seria poupada.
 (IDEM, p. 27)

Depois disso, O tem os braços suspensos em argolas presas a colunas nas paredes, e ali mesmo é açoitada até sangrar. “É preciso ultrapassar”, informa um dos dominadores de Roissy, mas não somente o momento do prazer, em que o prazer se torna dor, até porque a extrema dor também pode se metamorfosear em prazer, de acordo com a lição de Santa Teresa; é preciso ultrapassar o momento da consciência mesma, da consciência da dor, para poder viver a dor. A dor é incomunicável; ela pode ser enunciada, ela pode conduzir aos limites da enunciação, aos limites em que se adentra o território da “desrazão”, como gostaria Foucault, pode ser colorida com diversos tons, ou mesmo anunciada de maneira brutal – em que Sade e Réage foram, particularmente, mestres; Sacher-Masoch, por seu turno, foi mestre em pincelar a expectativa da dor, o suspense que precede a suspensão, o momento em que o corpo, alçado ao ar por argolas cravadas à pele, levemente começa a levitar e a levantar-se do chão. A dor é um estado de esgotamento, ela preenche a partir de um princípio de concentração e logo esvazia.

Figura 4 – Suspensão corporal.



Fonte: OBSCURE PHOTO, 2009.

A dor é uma das formas de se atingir o *zen*. Ou, alternativamente, é uma das formas de se obter a *experiência interior*, este unicórnio, este dragão:

A experiência interior, por não poder ter princípio nem num dogma (atitude moral), nem na ciência (o saber não pode ser nem seu fim nem sua origem), nem na busca de estados enriquecedores (atitude estética, experimental), também não pode ter outro anseio nem outro fim que não ela própria. Abrindo-me à experiência interior, postulei seu valor, sua autoridade.

[...]

Chamo experiência uma viagem ao extremo do possível do homem. Cada qual pode não fazer essa viagem, mas, se a faz, isso supõe que foram negadas as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível. Pelo fato de ser a negação de outros valores, de outras autoridades, a experiência que tem a existência positiva torna-se ela própria, positivamente, o valor e a *autoridade*.

[...]

Ela se liga a movimentos da inteligência que querem alargar seus limites. Mas – isso é inegável – o avanço da inteligência teve como efeito secundário diminuir o possível num domínio que pareceu estranho à inteligência: *o da experiência interior*.

[...]

A experiência atinge, para terminar, a fusão do objeto e do sujeito, sendo, como sujeito, não-saber, como objeto, o desconhecido. Ela pode deixar se quebrar sobre isso a agitação da inteligência: fracassos repetidos não a servem menos que a docilidade última que é de se esperar. (BATAILLE, 2016, p. 37, 39, destaques do autor)

Em seu limite, a experiência da dor adquire, igualmente, este caráter de fusão entre sujeito e objeto³⁶, mas no caso do BDSM é algo como um sujeito que se torna objeto, como se a indumentária sempre carregada de látex, como se os brinquedos sexuais de plástico, partes rasgadas de um corpo que um dia foi, como se o couro, as correntes, os chicotes, tudo ali estivesse a fim de performar a transformação última dos corpos suspensos em objetos, em *estátuas*, prontas a serem erotizadas ou supliciadas, em uma angústia tal que conduz ao píncaro em que “o não-saber desnuda” (IDEM, p. 85).

Se por um lado a suspensão BDSM em sua vertente mais *hardcore* é um processo de esvaziamento pela dor, a suspensão *shibari*, ou *bondage* no ocidente, conduz a um desconforto e ao mesmo tempo a uma sensação de abandono que se potencializa mais ao passo em que os nós vão ficando mais apertados e complexos. Ela participa, diferentemente da suspensão por argolas, de um processo de restrição.

Mas a restrição também liberta.

Após ser chicoteada O é conduzida a um quarto, sua nova morada enquanto permanecer em Roissy, e ali se lhe é anunciado o papel que lhe caberá a partir de então:

Você está aqui a serviço de seus senhores.

³⁶ A suspensão é, nesse sentido, algo estarrecedoramente esclarecedor em se tratando de BDSM. Existe um momento que precede o alçamento do corpo, é um momento de pura reflexão, quando as argolas começam a ser encaixadas nos buracos da pele; para que esses buracos tenham condições de suspender um corpo, para que a pele não ceda, não rasgue, um período de tempo que varia entre seis meses e dois anos é necessário para que alguém possa viver, de fato, a primeira experiência de suspensão. Por isso a suspensão também é considerada uma prática de modificação corporal. No entanto, depois que o corpo está pronto, e as argolas estão a penetrar a carne já alargada, existe um estágio em que o metal frio atravessa um corpo, e logo depois a ascensão vem para provocar as lágrimas, o desfalecimento. Antes disso, porém, irrompe um momento de absoluto esvaziamento, em que, se acompanhamos Bataille – e ele certamente não estava a pensar em suspensão BDSM – a consciência se rasga de si, e finalmente a reação do corpo mediatiza o estado de não-pensar. Como toda prática extrema, a suspensão é perigosa; como toda prática extrema, ela choca, enoja, parece burlesca, kitsch, ou mesmo pode ser vista com curiosidade por aqueles que sequer a imaginam possível ou que nunca presenciaram uma sessão, muito menos tiveram seus corpos levantados do chão por dispositivos de metal.

[...]

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 [...] Isso significará, aos seus próprios olhos e aos nossos, que a boca, o ventre e as nádegas estão abertos para nós. Diante de nós, nunca tocará os seios: eles são alteados pelo espartilho para nos pertencerem [...] 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 [...] como é conveniente que se acostume a receber o chicote, será chicoteada todos os dias enquanto estiver aqui, não tanto pelo nosso prazer, mas para sua instrução. Isso é tão verdadeiro, que nas noites em que ninguém a quiser, pode esperar que o criado encarregado dessa função vá, na solidão de sua cela, aplicar-lhe o que deve receber e que não estejamos com vontade de aplicar. [...] Quando sair daqui, usará um anel de ferro no anular, que fará com que seja reconhecida. Nessa ocasião, já terá aprendido a obedecer àqueles que estarão usando esse mesmo sinal – ao vê-lo, saberão que você está nua sob a saia, por mais correta e banal que seja sua roupa, e que é para eles que está assim. Os que a acharem indócil deverão trazê-la aqui, onde será conduzida à sua cela. (RÉAGE, 1978, p. 31-33)

Assim é que, a partir de certo código, compartilhado por um grupo de membros de Roissy – não está explícito se há outros membros, de outros lugares, que pertençam ao clube secreto ao qual *O* é iniciada; entretanto, ao final, a cena na *villa* com Sir Stephen dá a entender que sim –, ela mesma será compartilhada. Dizer que os amantes de Roissy fazem parte de uma seita seria fazer-lhes pouca justiça. As seitas geralmente possuem um caráter místico, por mais agnósticas que sejam; os ritos iniciáticos das seitas geralmente se desenrolam por anos e mais anos, em que o mergulho em uma tradição, hermética ou não, requer do neófito uma espécie de desnudamento do véu da existência anterior à iniciação propriamente dita³⁷. Aqui já não se está diante de um grupo místico que vê no prazer ou na dor algo sagrado; inclusive, a racionalização extrema e a *secura* com que Réage trata de assuntos que até hoje são tabus absolutos em qualquer sociedade espantam. Não há aqui sequer uma nesga dos idealismos abissais de Sacher-Masoch, por mais que ele mesmo já tivesse engendrado, muitos anos antes, o protótipo do tipo de relação ressignificado por Réage em *A história de O*. O que se vê é o nascimento da ideia de clube BDSM, muito embora nesse momento não se apresente submissão masculina; em Roissy, apenas mulheres tornam-se escravas. O princípio fundacional do clube BDSM está ali, não

³⁷ Impossível não lembrar o poema “Iniciação”, de Fernando Pessoa, ele mesmo um fanático esotérico, que chegou a fazer uma mapa astral para Aleister Crowley, com quem se correspondia por carta: “Não dormes sob os ciprestes,/ pois não há sono no mundo./ O corpo é a sombra das vestes/ Que encobrem teu ser profundo./ Vem a noite, que é a morte,/ E a sombra acabou sem ser./ Vais na noite só recorte,/ Igual a ti sem querer./ Mas na estalagem do Assombro/ Tiram-te os anjos a capa./ Segues sem capa no ombro./ Com o pouco que te tapa./ Então Arcanjos da Estrada/ Despem-te e deixam-te nu./ Não tens vestes, não tens nada;/ Tens só teu corpo, que és tu./ Por fim, na funda caverna,/ Os Deuses despem-te mais./ Teu corpo cessa, alma externa,/ Mas vês que são teus iguais./ A sombra das tuas vestes/ Ficou entre nós na Sorte./ Não ‘stás morto entre ciprestes./ Neófito, não há morte. (PESSOA, 2009, p. 106-107)

obstante. A absoluta diligência com que cada qual em Roissy executa suas funções, como por exemplo Andrée e Jeanne, as duas escravas que auxiliam O logo no início de sua estadia no castelo, que a ajudam a despir-se, a vestir-se e a banhar-se; o criado Pierre, responsável por amarrá-la, desamarrá-la e chicoteá-la, o que aliás faz de uma maneira peculiarmente fria e polida, como nos conta a narradora:

Então, retirando o travesseiro de baixo de sua cabeça, Pierre disse-lhe polidamente: “Poderia ficar de pé, por favor?”, e quando O ficou de joelhos, tendo que agarrar-se à corrente para consegui-lo, ajudou-a, segurando-lhe os cotovelos para que se levantasse completamente e se pusesse de frente para a parede. [...] A mão esquerda de Pierre firmou-se em sua cintura, e o colchão dobrou ligeiramente, pois apoiara nele o pé direito para conseguir um equilíbrio melhor. Ao mesmo tempo em que ouviu um sibilo na penumbra, O sentiu uma queimadura atroz percorrer os quadris, e berrou. [...] Quando terminou, ela ainda gritava, com as lágrimas escorrendo pela boca. “Pode se virar, por favor?”, disse, e como, atordoada, não lhe obedecia, ele segurou-a pelos quadris, sem largar a chibata, cujo rabo roçou sua cintura; quando ficou de frente, recuando um pouco, ele desceu a chibata com toda a força, sobre suas coxas. (IDEM, p. 40-41)

Ou a própria O, que aceita o papel que lhe cabe dentro do jogo cruel da dominação por uma espécie de amor que, de tão absoluto e transcendente, chega a ser, ele mesmo, frio. Assim, ela é entregue a Sir Stephen, meio-irmão inglês de René, após a temporada em Roissy. Naquele momento, René demonstra estar interessado por Jacqueline, uma modelo a quem O conhecera fotografando no estúdio em que trabalha. René planeja levá-la a Roissy, e ordena a O que a prepare para ser levada ao castelo. Nesse ínterim, a apresenta a Sir Stephen. Os três estão sentados na sala do apartamento deste, mas René, até então o grande dominador, sente-se ele mesmo dominado pela vontade do outro, de modo que o meio-irmão fala por dois, a uma O cada vez mais confusa e que tateia no escuro ante a possibilidade de não ter mais o amado à vista em todos os momentos da sua existência, que, em último caso, dedicara a ele. Sir Stephen não é estranho às práticas que se desenrolam do castelo de Roissy. Afirma, inclusive, que “o anel que usa me dá direito de dispor de você, assim como todos os que conhecem seu sentido” (IDEM, p. 80); contudo, continua ele, “este é apenas um engajamento passageiro, o que esperamos de você é mais grave” (IDEM, p. 81). E segue: “sou o mais velho, mais de dez anos. Entre nós há também uma liberdade tão antiga e tão absoluta que o que me pertence sempre lhe pertenceu, e o que lhe pertence é meu” (IDEM, Ibidem). A forma como essa sentença foi vertida ao português é peculiarmente bela, e não saberemos se uma coincidência feliz ou se puro artifício da tradutora Maria de Lourdes Nogueira Porto: ao invés de diluir a tensão de um momento tão importante para a narrativa após a conjunção aditiva “e” com o tosco “vice-versa”, ela resolve construir duas conjunções – dois serão os senhores de O, a partir dali –, em que o

“e” se liga ao “que”, e em que “pertenceu” agora rima com “meu”; a frase termina dura, com a oclusiva “meu” arrematando o balbucio anterior que se evidenciava nas aliterações em “t” e em “q”. A rima entre pertenceu e meu, por fim, serve como um jogo de espelhos a refletir os rostos de Sir Stephen e de René, com O centrada ao meio.

Ao final, Sir Stephen arremata: “Quer consentir em participar disso? Se estou lhe pedindo, se peço seu consentimento, é porque ele a enganará mais do que sua submissão, que sei já ter sido adquirida” (IDEM, *Ibidem*). E é justamente nesse momento, no momento em que dela se exige uma consciência que a faça ter que *decidir* algo, que O se sente mais supliciada do que durante toda a sua estadia em Roissy. “Seus lábios queimavam e a boca estava seca; faltava-lhe a saliva, uma angústia de medo e de desejo cerrava a garganta, e as mãos, finalmente reencontradas, estavam frias e úmidas” (IDEM, p. 82). A felicidade na escravidão não é senda das mais fáceis de ser trilhada, e O acredita apenas em entrega absoluta, algo que para ela já estava muito claro desde o começo. Porém agora a fazem decidir.

Para falar, era necessário mexer-se? Mas não conseguia se mexer por sua própria vontade – uma ordem tê-la-ia feito levantar-se no mesmo instante, mas desta vez o que queriam dela não era que obedecesse a uma ordem, mas que viesse adiante de ordens, que se considerasse a si própria uma escrava e que se entregasse como tal. (IDEM, *Ibidem*)

A ela, “parecia que hoje queriam que falasse, e que aceitasse com detalhes e com precisão o que só o seu silêncio até agora aceitara” (IDEM, *Ibidem*). Mas, inicialmente, o que Sir Stephen reivindicava era um direito, um direito que de antemão possuía e que menciona a partir do sinal do anel que O traz ao dedo em todas as ocasiões. Um direito contratual, que ela assina com seu silêncio e com sua aquiescência.

Gilles Deleuze pontua, muito oportunamente, que “A Idade Média, com profundidade, distinguia dois tipos de satanismo, ou das perversões fundamentais: uma por possessão e outra por pacto de aliança” (DELEUZE, 2009, p. 23). Dessa forma, “É o sádico que pensa em termos de possessão instituída e o masoquista, em termos de aliança contratada. A possessão é a loucura própria do sadismo; o pacto, a do masoquismo” (IDEM, *Ibidem*). O pacto é igualmente importante para Goethe, que o mobiliza como *introito* para o *Fausto*. Por isso as comunidades de sadomasoquismo estão repletas de contratos, regras, em outra palavra, pactos. O sabe que seu pacto já estava assinado no momento em que embarca no táxi com René, em qualquer que seja a origem que escolhamos para o início da narrativa; de todo modo, se ela agora, ante Sir Stephen, se exaspera, isso se dá porque este finalmente mostrou-lhe, sem o véu ilusório do amor, a verdade da condição em que se encontram todos os envolvidos na aventura de Roissy.

A revelação dá-se quando seu novo amo lhe ordena que se masturbe, e O não o consegue. “Nunca tinha se acariciado, a não ser furtivamente no calor e na obscuridade da cama, quando dormia sozinha, sem nunca entretanto buscar o prazer até o fim” (RÉAGE, 1978, p. 93). Será a primeira e única vez, em toda a narrativa, que O falhará em cumprir uma ordem. O que, como seria de se esperar, muito incomoda a Sir Stephen; diferente de René, ele não é um amo complacente, é, isto sim, um tirano experimentado nas artes da dominação, que sabe, melhor que qualquer um, exercer seu controle nos jogos de poder a que todos estão submetidos no universo sepulcral engendrado por Réage. Ele age duramente com a escrava, esbofeteando-a, e, após fazê-la ficar de joelhos, infere: “temo que René a tenha educado muito mal” (IDEM, p. 94). Ela, prontamente, responde: “Sempre obedeço a René” (IDEM, Ibidem), ao que ele retorque: “Você confunde amor e obediência. Vai me obedecer sem me amar e sem que eu a ame” (IDEM, Ibidem). E assim ocorre que a verdade dessa afirmação vem revelar a O o segredo que ela mascarara, ou que lhe tinha sido mascarado – os senhores de Roissy sempre usavam máscaras durante as sessões no castelo – desde o princípio; um princípio para o qual Hunt aponta em seu estudo sobre as origens da pornografia. Que todos os corpos são intercambiáveis, e que o amor monogâmico é a invenção bêbada de um bardo provençal do século XII, ratificada pelo Estado e pela Igreja que viram ali a possibilidade definitiva de controle sobre os corpos. Como afirmou Goodman, Réage é muito mais perigosa do que Sade. Diante dessa revelação, como quem vê o absoluto, e constata que ele é apenas outra mentira sórdida engendrada para convencer a humanidade de que existe algo maior que o sermos filhos do carbono e do amoníaco, como diria mestre Augusto dos Anjos, O ensaia uma revolta que, entretanto, está fadada a perecer ali mesmo, nos braços de Sir Stephen:

O sentiu-se então tomada da mais estranha revolta, negando em silêncio no interior de si mesma as palavras que ouvia, negando suas promessas de submissão e escravidão, negando seu próprio consentimento, seu desejo, sua nudez, seu suor, suas pernas trêmulas e as olheiras de seus olhos. Debateu-se, cerrando os dentes de raiva quando, fazendo-a curvar-se, ou melhor, prosternar-se, com os cotovelos no chão e a cabeça entre os braços e levantando-a pelos quadris, Sir Stephen forçou entre as nádegas para rasgá-la como dissera a René que o faria. Da primeira vez ela não gritou. Recomeçando então mais brutalmente, ele fez com que gritasse. E todas as vezes em que ele se retirava e voltava, portanto sempre que decidia, ela gritava. Gritava tanto de dor como de revolta, e ele não se enganava a esse respeito. Ela também o sabia, e isso significava que de qualquer forma estava vencida e que ele estava contente por obrigá-la a gritar. Quando terminou, levantou-a e começou a preparar-se para dispensá-la, enquanto observava que o esperma iria tingir-se aos poucos com o sangue do ferimento que lhe tinha causado, que esse ferimento a queimaria enquanto a abertura não fosse adequada e que continuaria a forçar a passagem. Certamente não iria privar-se desse uso dela, que René lhe tinha reservado; portanto, ela não deveria esperar ser poupada. Lembrou-lhe que tinha consentido em ser escrava dele e de René, mas que lhe parecia improvável que soubesse, com todo o conhecimento de causa, em que se tinha enganado. Quando finalmente compreendesse, seria tarde demais para

escapar. Enquanto o ouvia, O pensava que talvez, por mais que demorasse para subjugar-la, fosse tarde demais também para que não se apaixonasse por sua obra e para que não a amasse um pouco, pois toda a sua resistência interior e a tímida recusa que ousava manifestar só tinham esse motivo: queria existir para Sir Stephen, por pouco que fosse, como existia para René; que ele sentisse por ela mais do que desejo. Não que estivesse apaixonada, mas porque via claramente que René o amava com a paixão dos meninos pelos homens mais velhos, e sentia-se pronta a sacrificar-se para satisfazê-lo, na medida em que o exigisse. Sabia, com a certeza da intuição, que René calcaria sua atitude sobre a de Sir Stephen e que se este lhe mostrasse desprezo, por maior que fosse o seu amor por ela, seria contaminado por esse desprezo, como nunca fora nem sonhara ser pela atitude dos homens de Roissy. (IDEM, p. 94-95)

Dentro do universo BDSM, a disciplina pouco ou nada tem a ver com a ideia medíocre de amor romântico postulada e de todas as maneiras forçada sobre os seres pelo Estado e pela Igreja. A disciplina é uma arte que demanda paciência, um conhecimento que se adquire invariavelmente a partir do erro e do abandono de todas as vaidades, de todos os preceitos morais que são empurrados para dentro das mulheres e homens desde o seu nascimento. A disciplina envolve, por exemplo, saber que para uma ama um submisso não é mais que um objeto, que pode, portanto, ser compartilhado. A instância máxima do desejo para muitos submissos e submissas é, inclusive, ser manuseado como um objeto, ser vestido como um objeto, compartilhado como um objeto. Da mesma forma, existe um tipo específico de masoquismo psicológico que envolve entregar o parceiro ou parceira a outras pessoas, e assistir a tudo. As pessoas que se envolvem nessa prática são chamadas *cuckolds* e *cuckqueans*. O nome deriva do pássaro cuco, cuja fêmea invade ninhos vazios de outros pássaros, destruindo os ovos que ali estão e substituindo-os pelos seus próprios. O, após a primeira investida de Sir Stephen, e com o passar do tempo, abraça, com toda a força, a condição final de objeto, que a acompanhará até o final da narrativa. René já não se interessa por ela, tendo se apaixonado por Jacqueline, a amiga de O que, em determinado momento da narrativa, acaba indo morar com ela, e com quem mantém, inclusive, relações sexuais – quando René não está, evidentemente. Após algum tempo, Sir Stephen a leva à propriedade de Anne-Marie, com o que se abre a terceira parte do livro. A amiga de Sir Stephen é responsável por marcar definitivamente as escravas de Roissy, com anéis que se prendem à vulva e com *branding* nas nádegas. Mas O ainda não sabe do *branding*, que lhe será revelado por Anne-Marie quando esta lhe narrar o procedimento da inserção dos anéis:

“Este é apenas o modelo de prova”, disse. “Pode-se retirá-lo. Quanto ao modelo definitivo, veja, tem uma mola interna que deve ser forçada para fazê-lo penetrar no sulco, onde se bloqueia. Uma vez colocado, é impossível retirá-lo; seria necessário limar”. Cada anel tinha a largura de duas falanges do dedo mínimo, que podia passar por ele. Em cada um, como um outro aro, ou como um suporte na base de um brinco,

que deve ficar no mesmo plano da orelha e prolongá-la, estava suspenso um disco feito do mesmo metal, de dimensão proporcional ao aro: num dos lados havia um *triskel* gravado em ouro, e no outro, nada. “No outro lado”, disse Anne-Marie, “vai ser gravado seu nome, o título e o nome e prenome de Sir Stephen; mais abaixo, um chicote e uma chibata entrecruzados. Yvonne usa um disco análogo em seu colar. Mas você deverá usá-lo sob o ventre.” [...] “Vou furá-la dentro de um momento, O”, disse Anne-Marie, “não é nada, o que demora mais é colocar os aros para juntar a epiderme de cima com a mucosa de baixo. É menos dolorido que o chicote”. “Mas não vai me anestesiá-?” exclamou O, tremendo. “Nunca”, respondeu Anne-Marie, “apenas será amarrada um pouco mais forte do que ontem; isso é mais do que o suficiente. Venha.” [...]

“Poderá um dia mandar limar os anéis, mas a marca nunca se apagará.” “Achava que se podia apagar muito bem as tatuagens”, disse Colette. (Era ela quem tinha tatuado, sobre a pele branca de Yvonne, acima do triângulo do ventre, em letras azuis ornadas como as letras de um bordado, as iniciais do senhor de Yvonne.) “O não será tatuada”, respondeu Anne-Marie. O olhou para Anne-Marie, Colette e Yvonne calaram-se, embaraçadas. [...] Minha pobre criança, não ousava contar-lhe isso: será marcada com ferro. Sir Stephen mandou-os há dois dias.” “Com ferro?”, gritou Yvonne. “Com ferro em brasa”. (IDEM, p. 150-152)

Após um procedimento que dura algo em torno de duas semanas, em que Anne-Marie tem que furar a carne de O e alargá-la, progressivamente, com anéis cada vez maiores e mais pesados, a fim de que o buraco se abra o suficiente para a colocação do anel definitivo, finalmente O está pronta para passar pela prova semifinal da disciplina:

Sir Stephen estava de pé, imóvel, ao lado da mesa, e Anne-Marie, sentada ao seu lado. “Veja”, disse Anne-Marie quando Yvonne trouxe O diante deles, “os anéis podem ser colocados quando quiser, ela já está furada”. [...] “Coloque-os”, disse Sir Stephen. Yvonne levantou os joelhos de O, e O sentiu o frio do metal que Anne-Marie introduziu na sua carne. No momento de encaixar a segunda parte do anel na primeira, Anne-Marie cuidou para que o lado folheado em ouro ficasse virado para fora, junto à coxa, e o lado que continha a inscrição, para o interior. Mas a mola era tão dura que as hastes não entravam profundamente. Foi necessário mandar Yvonne buscar um martelo. Levantaram O, inclinando-a com as pernas abertas na borda da laje que servia como bigorna, tanto para apoiar a extremidade dos dois aros, como para fixá-los. [...] “Suas iniciais agora, não é?” [...] Anne-Marie pegou as correias no armário e fez amarrarem O estreitamente pela cintura e pelos joelhos, com o ventre contra uma das colunas. Também amarraram as mãos e os pés. Perdida no seu terror, sentiu a mão de Anne-Marie sobre as nádegas, indicando onde se deviam colocar os ferros, ouviu o sibilo de uma chama e, num silêncio total, a janela que se fechava. Poderia ter virado a cabeça para olhar. Não teve forças para isso. Uma única dor abominável a atravessou e a jogou em suas correias, uivante e enrijecida; nunca soube quem tinha afundado os dois ferros em brasa, ao mesmo tempo, na carne de suas nádegas, nem de quem era a voz que contava lentamente até cinco, nem sob ordem de quem os ferros tinham sido retirados. (IDEM, p. 157-158)

O parágrafo longo é uma das marcas de Réage. Esse, que descreve a cena do *branding*, se arrasta por duas páginas, em que ela jamais se permite, uma vez que seja, se utilizar de pronomes para substituir, anaforicamente, o nome de O. Aliás, ela se utiliza, sim, do recurso discursivo da anáfora, mas em sua faceta retórica, em que a partir da repetição extensiva do termo se realiza a ênfase sobre um dêitico em particular que o orador busca marcar em seu

discurso. Nesse caso, um nome, que é uma letra, que semioticamente lembra uma boca ou um olho ou um ânus aberto. Mas não seria essa, exatamente, a posição em que O se encontrava em relação a Anne-Marie, Yvonne ou qualquer delas que tenha sido a responsável por cravar-lhe na carne o ferro quente contendo as iniciais de Sir Stephen? Cabe lembrar que o anel, que ela carregará sob o ventre até o fim, contém também seu título. Um nome é uma forma de assassinato. Ao menos era essa a concepção que se tinha da prática do batismo em sua vertente judaico-cristã. Quando o rabino elevava o recém-nascido aos céus, ele esperava que YAWH lhe soprasse aos ouvidos o nome que aquela criança deveria receber, e o pronunciava, matando assim o gentio e fazendo nascer o judeu. No caso de O, o que está sendo morto no momento do *branding* não é somente toda experiência anterior ao momento do *branding*, o castelo de Roissy, René ou mesmo Sir Stephen; está se matando nela qualquer possibilidade de libertação, de ter de sentir o peso da liberdade, que no fim das contas nunca desejou, e o que está nascendo ali é a disciplina em seu grau mais purificado, a submissão em seu grau mais purificado, porque a lição das cordas, dos ferros e dos chicotes ensina que a restrição também é libertadora. A cena não tem nada a ver com Sir Stephen. Não se pode dizer, ali, que os complexos jogos de concessão e troca de poder sobre os quais o BDSM se equilibra estão sendo colocados em prática de uma maneira extrema, e que o gesto do *branding* significa a entrega do poder absoluto de O a seu mestre. Nada disso pode ser afirmado simplesmente porque naquela cena o triunfo é todo de O. Estátua, objeto de prazer que tinha sido até então, é naquele momento transformada em rainha da dor, em um dos cenobitas de *Hellraiser*, os únicos nessa terra desgraçada que entenderam que o prazer sem a dor não é nada, e que para se chegar às potências mais extremas do prazer deve-se igualmente elevar em paralelo as condições de realização da dor. O compreende, depois que Sir Stephen lhe revela, de forma tão brutal quanto a forma através da qual a possui logo a seguir, que em sua vida só há uma verdade absoluta, e que não vale a pena tentar, nem por um segundo, racionalizá-la. Seu triunfo não se dá a partir de uma insofismável argumentação que vise comprovar que a dor é o objetivo último da existência, arremessando Freud ao lixo no processo; é um triunfo pela carne e na carne, porque a carne é a única coisa que jamais mente. Nós, os “modernos filhos da razão”, como a estátua de Vênus definia à raça humana em sua conversação com o sonhador amigo de Severin, em *A Vênus das peles*, não temos como triunfar pela carne como as antigas rainhas da Babilônia, como Messalina, como Elizabeth Bathory. A nós, só resta o silêncio da literatura para emular altitudes às quais não temos mais acesso.

Esse é o sentido último da periculosidade de Réage, a que se referia Goodman; um texto nunca será mais que um silêncio, uma voz que tenta, desesperadamente, angustiadamente, se

liberar de um corpo que a aprisiona. Mas Réage me parece ir além, como, por sinal, Glauco Mattoso, em outro tempo, em outro continente, igualmente o fará. Está-se diante de um resíduo textual que fala sobre não-falar, que cala e se submete, mas que ao mesmo tempo, como quereria Paulhan, jamais deixará incólumes aos poucos que se arrisquem a seguir tal resíduo até o final.

Daqui para o final o silêncio se estabelece de maneira ainda mais pesada. Jacqueline vai a Roissy, e René está cada vez mais envolvido com ela, o que faz com que, por sua vez, O compreenda de uma vez por todas que René não era mais que um degrau a lhe fazer chegar a Sir Stephen. René abriu-lhe, sem dúvidas, as portas do abismo, mas era Sir Stephen quem a esperava no final. Em um determinado dia vão a uma festa, na casa do “Comandante”, mais um dos singulares amigos de Sir Stephen; este faz com que O seja acorrentada pelo pescoço, logo à chegada, e guiada, à festa inteira, por Natalie, uma amiga do Comandante. Ao final da festa, de maneira tão abrupta quanto se iniciara, a narrativa termina, nos seguintes termos:

Desde a meia-noite até a madrugada [...] aproximaram-se dela muitas vezes até tocá-la [...] e ela sentia a chama das velas esquentar o interior das coxas. [...] Houve ainda uma moça muito jovem, com os ombros nus e um minúsculo colar de pérolas no pescoço, num vestido branco de baile para debutantes, duas rosas-chá na cintura, e pequenas sandálias douradas nos pés, que um rapaz levou para sentar-se bem perto de O, à sua direita; depois pegou sua mão e forçou-a a acariciar os seios de O, que estremeceram sob a mão leve e fresca, e a tocar-lhe sob o ventre, tanto o anel, como o buraco por onde passava o anel; a juvenzinha obedecia em silêncio, e, quando o rapaz lhe disse que lhe faria o mesmo, não teve nenhum movimento de repulsa. Mas mesmo dispondo assim de O, e mesmo tomando-a assim como um modelo ou como objeto de demonstração, nenhuma vez lhe dirigiram a palavra. Era, então, de pedra ou de cera, ou talvez uma criatura do outro mundo, e pensava-se que era inútil falar-lhe, ou quem sabe não ousavam? Foi apenas quando já tinha amanhecido totalmente, e quando todos os dançarinos tinham partido, que Sir Stephen e o Comandante, despertando Natalie, que dormia aos pés de O, 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. (IDEM, p. 186-187)

Anotada por uma escrita apressada, à próxima página, desvela-se a prova final de disciplina, para O: “Num último capítulo, que foi suprimido, O, voltava a Roissy, onde Sir Stephen a abandonava” (IDEM, p. 189). Isto só não é o bastante: “Existe um segundo fim para a história de O. É que, vendo-se a ponto de ser abandonada por Sir Stephen, preferiu morrer, no que ele consentiu”. (IDEM, Ibidem)

4 OS SUBÚRBIOS LITERÁRIOS DA PERVERSÃO

Se, por um lado, para além das vergastas, correias, torturas e cenários frios que eram retratados pela literatura “pornológica” – o termo é de Gilles Deleuze – dos séculos XIX e XX, conformados, no capítulo anterior, a partir de três exemplos basilares nas figuras do Marquês de Sade, de Leopold von Sacher-Masoch e de Pauline Réage, não se possa pensar exatamente em textos BDSM, por outro tais escritas conformam uma espécie de trindade a partir da qual um universo discursivo em que o BDSM figura acaba por se organizar. Sade reorganizava os signos e motivos literários fortemente marcados pelos ideais iluministas com vistas à superação das tradições e práticas que se arrastavam, em franca decadência, até o final do Antigo Regime. De todo modo, um exercício de escrita com tal potência aponta para outros caminhos que não propriamente aqueles que me interessam aqui, justamente o tipo de texto que descreve práticas e posicionamentos éticos em relação ao corpo e às práticas sexuais que se inscrevem no limiar entre a transgressão e a manutenção de uma norma. Se Sade, redescoberto por Apollinaire, foi tomado como farol pelos surrealistas encabeçados por Breton – em que pese o “racha” entre este e Bataille, por conta, justamente, dos “usos de Sade” – a partir, especialmente, de uma das últimas cenas de *Os 120 dias de Sodoma*, em que o Duque de Blangis faz sexo com um animal, dali nascendo uma criatura que não é nem ser humano nem animal, com a qual o Duque, logo após seu nascimento, também faz sexo – dentro de um corpo morto, como Gilles de Rais, de acordo com Pierre Klossowski –, tal apropriação da obra do Marquês é carregada pela tópica da explosão do pensamento em que o devir da escrita ocupa primazia em relação a todos os outros aspectos da vida.

No caso de Sacher-Masoch, por mais que se possa dizer que existe, ao menos em grande parte de seus textos, um ideário que estaria conforme à maioria das práticas BDSM contemporâneas, e que, a partir de seu procedimento literário o escritor de Lemberg tenha engendrado alguns dos princípios norteadores dos textos BDSM que surgiriam a partir da segunda metade do século XX, como o desenvolvimento progressivo do suspense, a suspensão que congela os corpos e as cenas, envolvendo-as em uma aura fria, em que o corpo deixa de ser matéria orgânica e se transforma em mármore, existe um *ethos* ainda ligado a problemas relacionados ao tardo-Romantismo europeu, especialmente vindo da Rússia e do leste da Europa – o tema do *ódio*, por exemplo, será central para Dostoiévski. Sacher-Masoch equilibra-se entre os fantasmas românticos da Alemanha imediatamente anteriores a ele, como Goethe, Schiller e, acima de tudo, na dialética hegeliana, a fim de dar conta de problemas que não necessariamente tinham relação com a ética BDSM, mas muito mais inspirados no cenário de

revoluções e guerras encenado a partir da segunda metade do século XIX europeu. Cabe notar a anedota, narrada por Michel em sua biografia sobre o escritor, de que este teria odiado o uso de seu nome por Krafft-Ebing, quando da publicação de *Psychopathia Sexualis*.

Pauline Réage, por sua vez, desenvolve em *A história de O* o tipo de texto que será modelo para uma enxurrada de escritos posteriores relacionados ao tema do BDSM propriamente, como no caso de Wilma Azevedo, no Brasil, embora no caso da autora brasileira o tom confessional e autobiográfico venha dar mostras de um tipo diferente de relato no que tange às práticas sadomasoquistas. Entretanto, em *A história de O* os princípios estão dados: a ideia de uma “comunidade” BDSM, os princípios de consenso na submissão e de processo gradual na disciplina que conduz ao estágio final dos vetores dominação/submissão, com a entrega absoluta de O a Sir Stephen ao final do livro. Wilma, por seu lado, está pensando já a partir das premissas do *sane, safe and consensual*, em cuja insistência se localiza o anseio por afastar as práticas BDSM de toda ideia de crime ou abuso.

A princípio, é impossível, no caso brasileiro, pensar em literatura BDSM antes de Wilma e de Glauco Mattoso, mas, até eles, há manifestações esporádicas do tema, em autores consagrados, outros nem tanto, mas que tangenciaram, a partir do escopo mais geral do motivo da “perversão” os vetores da dominação. Caberia notar que, no caso brasileiro, os textos estão de maneira muito mais evidente em tensão com certas mentalidades coloniais recalcadas por conta de um processo de colonização em que os vetores ativo/passivo, embora invariavelmente bem-estabelecidos, sempre foram coloridos a partir de um ideário em que certa permissividade lúbrica figurava – é o caso de Gilberto Freyre, que, de acordo com Jessé Souza, mascarava as torturas e abusos infligidos durante a escravidão a partir da égide do sadomasoquismo (Cf. SOUZA, 2019).

Pensando nesses lampejos, de escritos que tangenciaram o tema sem, entretanto, nele aprofundar-se, um dos mais claros me parece o de João do Rio, a quem ora dedico algumas páginas.

4.1 EM QUE PAULO BARRETO SE TORNA JOÃO DO RIO

No começo do século passado, o Rio de Janeiro, então Capital Federal, com pouco mais de 800 mil habitantes, recebeu com espanto a publicação de uma série de reportagens, na *Gazeta de Notícias*, agrupadas sob o título *As Religiões no Rio*. O espanto devia-se ao fato de que, por mais que o Estado estivesse separado da Igreja desde 1891, o Rio, como o Brasil de maneira

geral, reconhecia-se como predominantemente católico, e as crônicas vinham dizer justamente que “O Rio, como todas as cidades nestes tempos de irreverência, tem em cada rua um templo e em cada homem uma crença diversa” (RIO, 1976, p. 1). Perambulando pelas ruas da capital, conversando e colhendo relatos os mais variados provenientes das mais diversas camadas sociais cariocas, o cronista – com algum traço de ironia – produziu um dos mais complexos estudos acerca do multiculturalismo religioso brasileiro. “Ao ler os grandes diários, imagina a gente que está num país essencialmente católico, onde alguns matemáticos são positivistas. Entretanto, a cidade pulula de religiões” (IDEM, Ibidem). A partir de tal assertiva, *As religiões no Rio* embarca em uma cidade na qual, em cada esquina, há feiticeiros, neopentecostais, kardecistas, umbandistas, swedenborgianos, satanistas.

Seu autor, João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, nascido para a literatura como João do Rio, era filho do matemático positivista Alfredo Coelho Barreto e de D. Florência Cristóvão dos Santos Barreto, “típica matrona geniosa e egocêntrica, mulata porém remediada” (ANTELO, 2008, p. 9), nasceu para a vida em 8 de agosto de 1881. Antes, entretanto, de balançar com sua pena ferina as estruturas recém-inauguradas por Pereira Passos, o jovem Paulo Barreto estreou, como jornalista, em *Cidade do Rio*, folha dirigida por José do Patrocínio. De acordo com Raimundo Magalhães Júnior, autor de *A vida vertiginosa de João do Rio*, o abolicionista teria dado a oportunidade ao jovem Paulo (então com menos de dezoito anos de idade) como retribuição à sua família, uma vez que ele mesmo, José do Patrocínio, conseguira seu primeiro emprego graças ao avô de Paulo Barreto (Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1978). No diário de Patrocínio, aquele publicaria diversos textos sobre temas tais quais crítica de teatro, literatura e artes plásticas, todos firmados com pseudônimos, como “Claude”, “P. B.” ou mesmo “X”. Os primeiros textos publicados sob a assinatura “Paulo Barreto” foram “Impotência”, no ano de 1889, e “Ódio”, no ano seguinte³⁸.

Se em “Impotência” lemos a história de Gustavo Nogueira, homem que “durante setenta anos não fora mais que Gustavo Nogueira, um elemento, um objeto, que se denomina pela necessidade de diferenciar; Gustavo Nogueira toda a vida porque não agira, não fizera absolutamente nada” (RIO, 2015, p. 159), vítima de uma inação física e moral crônica, virgem aos setenta anos e que, com a morte da mãe e posteriormente do pai resolve organizar uma orgia que acaba frustrada e termina Nogueira dentro da biblioteca de casa, pensando em suicídio,

³⁸ Recentemente, mais especificamente no ano de 2015, a editora Carambaia republicou ambos os contos no volume de crônicas de uma série de três livros dedicados a compilar parte da produção de João do Rio (crônica, folhetim e teatro). Sintomaticamente, os contos estão publicados na seção do volume intitulada “Amores e nevroses”.

“Ódio”, por sua vez, anuncia já em seu título o teor e a frequência de um caso de perversão que merece ao menos meia página de análise mais atenta.

Fábio de Aguiar, em menino, depara-se com a chegada de um novo vizinho – também menino –, Felisbrino dos Santos. Desde a primeira vez que ouve pronunciar-se o nome do vizinho e, em seguida, vê-lo, afirma que “desde logo ao dar com aquela cara safada e falsa, senti o ódio, o ódio eterno que havia de perdurar por toda a vida” (IDEM, p. 172). A seguir, recebe a notícia de que será enviado ao colégio, comunicada pelo pai, friamente, nos seguintes termos: “Saiba que vai para as Laranjeiras e só voltará de mês em mês. Pensionista” (IDEM, p. 173). A diretiva paterna, tão dura e similar, embora menos lacônica, à do pai de Sérgio em *O Ateneu* – “Vais encontrar o mundo [...] Coragem para a luta” (POMPÉIA, 2013, p. 41), bem como a condensação de temas recorrentes no romance de Pompéia, publicado dois anos antes, revela de maneira quase inquestionável a influência de *O Ateneu* em “Ódio”. No colégio, “um velho casarão cercado de árvores bem tratadas e grandes, por onde passava a gritar o vento à noite” (RIO, 2015, p. 175), o jovem Fábio descobre, para seu desespero, que será colega de Felisbrino. Seria mais proveitoso que deixasse o próprio narrador descrever sua reação ao encontrar, no ambiente escolar, o desafeto: “Senti um calafrio, o sentimento de revolta dos desesperados contra a fatalidade, o medo, o pavor, uma contração no baixo-ventre, umas dores na bexiga que me ansiavam” (IDEM). A raiva e o desprezo de Fábio crescem à medida que Felisbrino tenta dele aproximar-se, com o propósito de que se tornassem amigos a fim de proteger-se mutuamente naquele ambiente hostil que era o colégio interno para os recém-chegados – “Pintam o diabo dos veteranos” (IDEM, p. 176), adverte Felisbrino. A partir de certo momento Fábio começa a agredir fisicamente o colega – “Dei-lhe dous pontapés por baixo da mesa, na aula de Latim” (IDEM, p. 178) – e a engendrar esquemas carregados de complexidade, a fim de feri-lo física e psicologicamente: “ensaboei uma escada por onde desceria, e da janela do segundo andar gozei a sua terrível queda, o seu desmaio, a contusão do frontal avermelhado em sangue” (IDEM, p. 178-179); “conspirei no colégio e numa tarde de saída consegui dar uma assuada contínua por toda uma rua, gritando, fazendo os outros gritarem – cabeça de sebo! para vê-lo chorar e correr com medo” (IDEM, p. 179). Tais planos culminam na violência final, por parte de Fábio, que tem por consequência sua expulsão do colégio: “no dia seguinte, na aula de História, enquanto o Sr. professor escarrava contando a civilização de Montezuma, esbofetei Felisbrino dos Santos e cuspi-o na cara, possuído de um desespero terrível, perdido e doido” (IDEM, Ibidem). Muitos anos se passam desde a expulsão, até que, já adulto, Fábio reencontra Felisbrino no teatro, enquanto assiste a uma encenação do *Otelo* de Shakespeare (mesma obra que, é oportuno lembrar, plantara o verme da dúvida na mente de

Bentinho, em *Dom Casmurro*). Novamente, nosso protagonista não se contém e, entre safanões, socos e pontapés, expulsa seu arqui-inimigo do teatro:

– Venha cá, cavalheiro – odeio-o, odeio-o e odeio-o, brutalmente. Não o posso tolerar. Sei que me detesta, se continua – esbofeteio-o!
 – Mas que queres tu fazer?
 – Quero simplesmente vê-lo pelas costas! Vá, vá, vá embora.
 E enquanto na caixa havia um reboiço e Iago em vão tentava conter-me, eu fui levando-o aos muros, aos pontapés pelos camarins, sentindo o delicioso prazer de espancá-lo. (IDEM, p. 182)

Ao fim, de partida para a Europa, de dentro de um coupé, Fábio observa um cortejo fúnebre. Um dos que seguem acena para Carlos, companheiro de Fábio no carro. Aquele, ao acenar de volta, comunica a Fábio a notícia: “– Sabes quem se vai para o outro mundo, ali, naquele caixão? O pobre do Felisbrino dos Santos!” (IDEM, p. 183). Ao ouvir a nova, Fábio se cala, remoendo, pela última vez, o ódio atemporal que nutria pelo antigo vizinho e colega de escola: “Foi como se me arrancassem as entranhas; senti um vazio de angústia, perdi a alegria, perdi todo o meu contentamento. Era ele que passava como a asa de um corvo; era sempre ele a apagar-me a felicidade, a atravancar-me, a empolgar-me” (IDEM, *Ibidem*). E arremata:

Não sei a dor que me deu ao sabê-lo morto, passando por mim como um adeus. O que eu sei é que tive a alma humana dos bárbaros, pré-históricos, e que conservei um rancor de vinte anos, porque nunca me pude vingar, é que ainda odeio-o, porque não fui eu quem o matou, segurando pelos pés, espatifando-lhe a cabeça, espatifando-o todo, no supremo gozo do ódio.
 E estou triste, olhando a cidade roxa, ciente do irremediável porque não posso revivê-lo para ter o prazer – eu mesmo – de o matar outra vez. (IDEM, *Ibidem*)

Se Pedro negou a Cristo por três vezes, Fábio de Aguiar odiou a Felisbrino por quatro; se Cristo, no famoso sermão da montanha, recomendou aos esbofeteados que oferecessem a outra face, Felisbrino ofereceu uma, duas, todas as faces que tinha e as que não tinha; de todo modo, sequer isso saciou o ódio de Fábio, um ódio que se estende para além da vida, que ecoa a canção *El preso numero nueve*, composta, nos anos 1950, pelo mexicano Roberto Cantoral, e imortalizada na voz de Joan Baez, que a interpreta no disco homônimo de 1960. A letra narra a história desse prisioneiro, que já não tem nome, apenas um número – “nueve” –, e que espera, em sua cela, pela aplicação da pena capital por conta do crime que cometera: o assassinato da esposa e de um amigo, por tê-los flagrado cometendo adultério. O condenado, de acordo com a canção, “Dice así al confesar/ Los maté sí señor/ Y si vuelvo a nacer/ Yo los vuelvo a matar./ Padre no me arrepiento,/ ni me da miedo la eternidad./ Yo sé que allá en el cielo el ser supremo nos juzgará./ Voy a seguir sus pasos, voy a buscarlos al mas allá” (BAEZ, 1987). Temos, aí,

que o condenado não apenas não se arrepende como ainda, ao se confessar, afirma que perseguirá as almas de suas vítimas no além, a fim de lá puni-las novamente. Emula, ainda, o Grão-Mestre do Templo Jacques de Molay, quem, ao ser queimado vivo em frente à Catedral de Notre-Dame, apelava para um julgamento justo, executado por Deus, que o absolvesse de seu crime. A imagem salta aos olhos do leitor: “Voy a seguir sus pasos, voy a buscarlos al mas allá”; “porque não posso revivê-lo para ter o prazer – eu mesmo – de o matar outra vez”. Sobre a condição social do preso de número nove, pouco sabemos; quando o encontramos, está encarcerado, e em dado momento a canção explica que se dirigia a sua casa, à noite, quando se deparou com a cena de adultério. Não se sabe se era um camponês, um fidalgo, uma pessoa “de sociedade”. Só o que temos é a figuração final de uma vida que se condenou ao entregar-se a uma paixão assassina. Já no caso de “Ódio”, é possível deduzir que Fábio de Aguiar era um homem de condição social abastada. Após ser expulso do colégio, aponta: “formei-me como todo filho de família, passei, diverti-me, fiz trocadilhos, compus versos e usei luvas pretas” (RIO, 2015, p. 179). É alguém que frequenta teatros, que no final do conto rumo à Europa. O que ambos têm em comum é o fato de participarem, cada um a seu modo, do desvio de uma norma, de uma conduta criada pela ficção imposta a partir da vida em sociedade. No caso do preso número nove, essa conduta chegou mesmo a ser aceita socialmente, uma vez que, como sabemos, pelo menos até meados do século XX era aceitável a um homem vingar-se de uma esposa adúltera³⁹.

Em *As religiões no Rio*, um dos personagens invocados por João do Rio é Emmanuel Swedenborg, místico sueco do século XVIII que se propunha, a partir da escritura dos livros *Arcana Coelestia* e *Apocalipsis Revelata*, a desvendar os arcanos da escrita divina escondidos, como um texto subterrâneo, na Bíblia. O cronista carioca assim o descreve:

³⁹ No Brasil, exemplo mais que célebre desse tipo de “vingança em nome da honra” é o de Euclides da Cunha, embora, no caso deste, o desfecho tenha sido reverso. A 15 de agosto de 1909, na casa de número 214, localizada na Estrada Real de Santa Cruz, Piedade, Rio de Janeiro, o autor de *Os Sertões* invadiu a residência de Dilermando de Assis, decidido a “matar ou morrer”. Dilermando, que era cadete da marinha, mantinha um caso amoroso extraconjugal com a esposa de Euclides, Ana, e com ela tivera dois filhos: um natimorto, outro que vivia e era criado por Euclides e Ana. Euclides disparou duas vezes, ferindo Dilermando que, mesmo ferido, conseguiu alcançar o próprio revólver e disparar contra o escritor, ferindo-o mortalmente. O cadete da marinha acabou absolvido em 1911. Em 1916, tendo se casado com Ana, sofreu novo atentado, desta vez perpetrado pelo filho de Euclides e Ana, Euclides da Cunha Filho, o “Quidinho”. Ferido quatro vezes pelos disparos de Quidinho, conseguiu, por fim, sacar o revólver que trazia à cintura, alvejando-o e igualmente o matando. Dilermando viria a falecer em 1951, vítima de um ataque cardíaco. Não sabemos se os Cunha, pai e filho, ainda o perseguem no “mas allá”. Sobre a “Tragédia da Piedade”, como ficou conhecido o episódio do assassinato de Euclides da Cunha por Dilermando de Assis, bem como os desdobramentos que levaram ao atentado contra Dilermando por parte de Euclides da Cunha Filho, conferir, especialmente, PONTES, 1938, p. 267-293; TOSTES; BRANDÃO, 1990; ANDRADE; ASSIS, 1987 e ASSIS, 1951, em que Dilermando oferece a sua versão da querela, ao mesmo tempo em que critica a obra de Pontes.

Swedenborg, cavaleiro da ordem eqüestre da Suécia, que de tudo escrevera e falara, só em 1745 teve a revelação de que estava talhado para explicar os símbolos da Bíblia. Mas Swedenborg comia muito. A primeira vez que os espíritos invisíveis lhe falaram foi durante um jantar. O filósofo engolia vorazmente no quarto reservado de um hotel, onde à vontade devorava e pensava, quando sentiu a vista se lhe empanar e répteis horríveis arrastarem-se pelo soalho. Os olhos pouco tempo depois recobriram a visão perfeita e Swedenborg viu, distintamente, no ângulo da sala, um homem com o seio em luz que lhe dizia, paternalmente:

– Não comas tanto, meu filho! (RIO, 1976, p. 67)

Na *Arcana Coelestia*, justamente, Swedenborg censurava aqueles que se dedicavam a uma leitura literal da Bíblia; para ele, qualquer leitura das Escrituras que prescindisse de uma análise hermenêutica de cada palavra ali contida ignoraria os arcanos presentes, por trás do texto aparente, no texto subterrâneo, o próprio Verbo. Este é o portador e disseminador de *símbolos*, uma vez que sem eles a palavra das Escrituras se caracterizaria como letra morta, uma lição que certamente Swedenborg aprendera com os velhos cabalistas, para quem as Escrituras, por serem revelação figurada de Deus, nada podem conter de aleatório. Assim, ao reler o Hexâmeron, os seis dias da criação, o místico ali localiza seis etapas de renascimento da Humanidade em Deus, resumidamente: 1) Deus cria a luz e as trevas; a Humanidade, ainda não renascida, encontra-se em estado vazio; 2) Deus cria as águas, expandindo-as e separando-as, e a Humanidade começa, a partir daí, a distinguir entre o que é o seu ser e o que é o ser de Deus; 3) Deus cria as ervas e as árvores, e a Humanidade, em estado de arrependimento, começa a produzir para si bens; 4) Deus cria o Sol e a Lua, as lamparinas destinadas a dividir o dia e a noite, e a Humanidade, iluminada por esses astros, sente-se invadida pelo amor e pela fé; 5) Deus cria os animais, momento em que a Humanidade se afirma na verdade e no Bem; 6) Deus cria o Homem e a Mulher (para Swedenborg, é esse o grande momento do Renascimento), que por sua vez se confirmam, definitivamente, diante do Criador, pela fé, pelo amor e pelos bens (Cf. SWEDENBORG, 2008). Swedenborg explica que o arcano da Bíblia contém a verdade secreta da Igreja de Deus assim como se organiza no céu, e que, “*em todo detalhe do Verbo há coisas internas que de forma alguma aparecem nas externas*” (SWEDENBORG, 2008, p. 27, grifos do autor); portanto, em 1770, imbuído para isso pelo próprio Senhor, cria a Nova Igreja, assim como a Nova Jerusalém – Albion, antigo nome da Bretanha, cantada, posteriormente, por William Blake no livro *Jerusalém*, espécie de poema épico marcadamente influenciado pelas leituras de Swedenborg –, cujo objetivo é assegurar, a seus seguidores, a partir da decifração dos arcanos divinos, a plena realização do ser humano, tanto na Terra quanto no Céu. De acordo com João do Rio, “A Nova Jerusalém do Brasil data de 1898” (RIO, 1976, p. 67), e seu principal representante, o pastor Levindo Castro de la Fayette, é assim descrito: “Homem de fisionomia inteligente, falando bem, com o ar de quem está sempre na peroração de um discurso

interrompido por apartes” (IDEM, Ibidem), e ainda que, “Há decerto nos seus gestos um pouco de *morgue*, o íntimo orgulho de ser profeta de uma religião de intelectuais, de espalhar pela terra a palavra do maior homem do mundo, que tudo descobrira na ciência terrestre e vira Deus na terra celeste” (IDEM, Ibidem).

Emulando o próprio Swedenborg, a quem ironiza em *As religiões no Rio*, João do Rio, ou Paulo Barreto, ou Claude, ou X, apresenta, nos primeiros contos, “Impotência” e “Ódio”, marcas que tangenciam esse arcano. Para Antelo, a publicação de *As religiões no Rio* caracteriza

Dupla insistência, de João e das religiões, em sua inscrição territorial que, a rigor, rasura sempre Paris. João do Rio simula ser Jean de Paris, jornalista de *Le Figaro*, ou mesmo Jean Lorrain, de Lorena, da mesma forma que “As Religiões no Rio” simulam ser “Les petites religions de Paris”. Ler é reler. Ler é esquecer. (ANTELO, 2008, p. 10)

“Impotência” não se configura apenas como uma narrativa sobre um homem de setenta anos que é virgem: esse homem, como descrito pelo narrador, possui inclinações homossexuais, havendo inclusive feito avanços na direção de certo jardineiro que trabalhava em sua casa⁴⁰. “Ódio”, por sua vez, configura um primeiro movimento na intrincada trama de leituras e personas ficcionais que caracterizarão o dispositivo João do Rio. O texto ecoa o Wilde de *O retrato de Dorian Gray* – autor de especial predileção de João do Rio, que o traduzirá ao português – mas, de maneira mais direta, o “William Wilson” de Edgar Allan Poe, já que ambas as narrativas invertem o paradigma romântico do “gênio mau”. De amplo espectro na arte ocidental, o tema do duplo, ao menos para os românticos, encontra-se associado a um princípio de idealização que se presta à elevação das virtudes da alma, mas antes mesmo dos românticos, já se manifestava através de estruturas que figuravam a duplicidade através de espelhos, do reflexo na água, da sombra que se desenha no chão ou nas paredes crepusculares. Se, na Antiguidade Clássica, a figura de Narciso – que se apaixona pelo próprio reflexo visto nas águas de um lago – se apresenta como paradigma do duplo em sua tragicidade, na cultura latina esse motivo será representado, via de regra, a partir do humor. Nas comédias de Plauto, por exemplo, era comum a inserção do duplo como elemento cômico: por vezes, gêmeos eram confundidos, e um segredo revelado ao gêmeo errado; mulheres entregavam-se sexualmente a um irmão, acreditando se tratar do outro; um tesouro passava, erroneamente, para as mãos de um filho

⁴⁰ O arcano, nesse sentido, se dá pelo fato de que João do Rio, diferente de Adolfo Caminha, primeiro a retratar de maneira explícita o tema do homoerotismo na literatura brasileira, jamais escreverá de maneira tão desabrida, preferindo as sendas da insinuação e da alegoria, sugerindo mais que afirmando, escondendo por sobre uma escrita óbvia uma mais profunda em que os jogos da perversão se localizam, embora, cabe notar, com algumas exceções, como veremos mais adiante em “Dentro da noite”.

esbanjador, confundido com o filho parcimonioso. Os próprios deuses chegavam, em alguns momentos, a assumir a aparência de mortais, a fim de obter favores ou influenciar as mentes humanas – como no mito de Hércules, em que Júpiter desce do Olimpo e, aproveitando-se da ausência de Anfitrião, assume a aparência deste e entra no quarto de sua esposa, Alcmena, amando-a por uma noite, que para ela pareceu durar três, o que faz com que Alcmena engravide e, posteriormente, dê à luz o semideus. De todo modo, a partir do Romantismo, o tema do duplo deixa de ter o tratamento cômico observado no período latino, e tal personagem passa a invariavelmente figurar como um ser maligno, “gêmeo mau”, nem trágico, nem cômico, mas dramático.

O monstro é o duplo do doutor Frankenstein; Childe Harold e Don Juan, os de Byron; Mr. Hyde o do doutor Jekyll. Na novela de Robert Louis Stevenson, inclusive, a função romântica do duplo encontra-se exemplificada de maneira clara: trata-se de uma parte negativa de um eu que foi expurgado, como o veneno de uma víbora, mas que, no caso de Hyde/Jekyll, cria o paradigma da personalidade e do corpo cindidos, uma vez que Hyde não é um novo ser, não tem um corpo separado do de Jekyll, senão que é aquilo que toma o controle do que era Jekyll quando este ingere a poção. Nesse sentido, ele, ao mesmo tempo que libera Jekyll para cometer todas as atrocidades que enquanto ser social jamais poderia cometer, o desresponsabiliza, por se tratar, em último caso, de um ser autônomo, embora sempre referido como contraparte inseparável do próprio Jekyll⁴¹.

William Wilson, de Edgar A. Poe, entretanto, inverte o paradigma romântico, pois quem narra a história nesse caso é justamente aquele que se considera o “gêmeo mau”. O duplo do narrador é um outro William Wilson, idêntico a ele em todos os sentidos, exceto em relação ao caráter; ele serve, ao narrador, como uma espécie de consciência moral, é sua versão melhorada – inclusive descrito como superior ao Wilson narrador em alguns aspectos, como na inteligência – e que, por isso, acaba por sempre malograr os planos e aventuras amorais do narrador. O artífice Poe faz questão de deixar claro, desde o princípio, o fato de que ao mergulharmos em “William Wilson” estar-se-á nadando a braçadas num enorme lago em que a memória (*Léthê*, o esquecimento) opera para desconstruir identidades e certezas: não apenas a aparência e o nome do duplo são idênticos; a própria escolha da letra “W” (em inglês arcaico “double u”, ou

⁴¹ Os desdobramentos do duplo no Romantismo influenciaram, em grande medida, a psicanálise, mas também a cultura de massas: se atentarmos para as produções hollywoodianas, perceberemos que, à diferença dos roteiros infimamente variantes em relação um ao outro, há sempre um protagonista e um antagonista, e este geralmente se caracteriza como a reflexão distorcida daquele – enquanto um é bom, piedoso, forte, corajoso, o outro é mau, impiedoso, geralmente fraco e cercado por capangas. Esse tema também predomina nas páginas de histórias em quadrinhos de super-heróis, vide Super-Homem x Lex Luthor, Batman x Pinguim, Homem-Aranha x Wilson Fisk, dentre incontáveis outros.

seja, “double *you*”; em espanhol “doble *v*”, sou seja, dupla visão) não parece aqui obra do acaso. A princípio companheiros inseparáveis, numa relação mediada, ainda uma vez, pelo ambiente escolar, o narrador e seu duplo distanciar-se-ão paulatinamente ao passo em que aquele se torna cada vez mais corrupto. Quando em Oxford o narrador está prestes a ganhar uma soma vultuosa de dinheiro trapaceando em um jogo de cartas, seu duplo aparece e, com o simples propósito de revelar a trapaça, some logo a seguir; a partir daí, passa a perseguir o narrador William Wilson onde quer que este vá:

Meu destino mau me perseguiu como numa exultação, e provou, de fato, que o exercício de seu domínio misterioso tinha tão-somente começado. Mal pusera os pés em Paris e encontrei a evidência do interesse detestável demonstrado por Wilson em meus assuntos. Os anos voaram, enquanto eu não encontrava respiro. Vilão! – em Roma, com que prematura, e ainda com que espectral oficiosidade se colocou entre mim e minha ambição! Em Viena, também – em Berlim – e em Moscou! Onde, em verdade, não tinha eu amargo motivo para amaldiçoá-lo com todo o meu coração? De sua inescrutável tirania eu corri léguas, tomado de pânico, como se de uma peste; e até os confins da terra *eu fugi em vão*. (POE, 2009, p. 162-163, tradução minha, grifos do autor)

O duplo, assim, acaba se convertendo, muito mais que em pesadelo, em “destino mau” para o protagonista narrador do conto, o que culmina, como se poderia esperar, em uma resolução dramática, durante um baile de *máscaras* de um certo duque italiano; William Wilson e seu duplo duelam até a morte e, naturalmente, um espelho é invocado para revelar, qual escudo de Aquiles, o vaticínio do agora assassino William Wilson:

[...] Forcei-o com pura força contra o lambril e então, o tendo à minha mercê, mergulhei minha espada, com brutal ferocidade, repetidas vezes através de seu peito. [...]

Mas que língua humana é capaz de adequadamente retratar *aquele* espanto, *aquele* horror que me possuiu ante o espetáculo então apresentado a mim? O breve momento em que eu desviara os olhos fora suficiente para produzir, aparentemente, uma mudança material na disposição do canto superior ou da extremidade mais distante do cômodo. Um largo espelho, – foi assim que me pareceu primeiro em minha confusão – agora se colocava onde nenhum espelho se percebia antes; e, enquanto eu caminhava em direção a ele na extremidade do terror, minha própria imagem, mas com todas as feições pálidas e borrifada de sangue, avançou para me encontrar em uma marcha fraca e vacilante.

[...]

Era Wilson; mas ele já não falava com um sussurro, e eu podia ter concluído que era eu mesmo que falava, quando ele disse:

“Tu conquistaste, e eu me rendo. Porém, de agora em diante tu também estás morto – morto para o Mundo, para o Paraíso e para a Esperança! Em mim tu existias – e, em minha morte, vê, pois, por essa imagem, que é a tua própria, como tu completamente mataste a ti mesmo.” (IDEM, Ibidem, p. 164-165, tradução minha, grifos do autor)⁴²

⁴² Poe já havia ensaiado, um ano antes, em 1838 (“William Wilson” data de 1839; ambos os textos foram publicados, em 1940, na coletânea *Histórias extraordinárias*), a ideia de duplicidade em outro conto, “Ligeia”,

O duplo, no caso de João do Rio, para além dos romantismos e esquemas góticos, aponta para o duplo papel do contista, do escritor perante o mundo: ao mesmo tempo em que lê um Rio de Janeiro que quer ser Paris, aparece, ele mesmo, como persona literária que quer ser Oscar Wilde, o mais imediato herdeiro, em língua inglesa, da tradição gótica deixada por Poe e que, inclusive, a parodia, a pastichiza, como em “O fantasma de Canterville”. Paródia por paródia, João do Rio percebe que o Rio de Janeiro é uma paródia – um pastiche – de Paris, e dessa maneira adequa o seu *modus operandi* literário àquele do universo que o cerca, o que o difere predominantemente de modernistas como Mario de Andrade, sabendo que este preferira, em seu projeto literário, o tom rapsódico. Ler o Rio de Janeiro, nesse sentido, é reescrevê-lo a partir de uma reconfiguração dos paradigmas oitocentistas que eram implodidos, a golpes de marreta, naquele período da história do país. Se o Rio de Janeiro de Machado de Assis ainda constelava-se, para o escritor, a partir de uma mentalidade de monarquia em chave menor – em um contexto no qual o Brasil foi o último país da América inteira a adotar o republicanismo – em que subrepticamente se instalava uma república, no caso de João do Rio a república se faz sentir a partir do peso de uma modernização feita a toque de caixa. Não é de forma gratuita que o seu paideuma passa por Swedenborg, a quem anuncia, e por Wilde, a quem emula. De acordo com Antelo:

Emanuel Swedenborg (1688-1772), cavaleiro sueco que se julgou capaz de explicar os símbolos bíblicos, era um glutão (tal como João do Rio, um dândi balofo) que teve sua primeira revelação jantando, precisamente, de maneira voraz, em um quarto de hotel. Escreveu (aliás, como João do Rio) vários volumes sobre o que vira e ouvira em seus passeios, os *Arcania caelestia*, o tratado do Céu e do Inferno, um ensaio sobre as Representações e Correspondências, sabedoria angélica sobre o divino Amor e a divina Sabedoria, a doutrina sobre as terras do mundo solar e do céu astral e até um *amor conjugal*. Percorreu os céus e os infernos, conversou com anjos e Jesus, mas deixou, sobretudo, uma peculiar teoria da leitura: a teoria das correlações. Tudo para Swedenborg devia ser lido e interpretado porque, acreditava, como os cabalistas, que a criação é uma escrita secreta: todas as coisas (os homens, inclusive) são palavras, salvo aquelas que, incompreensíveis, são aceitas, literalmente, por nossa crença. Borges, que muito admirou Swedenborg, associava esse pensamento às teorias

embora de maneira diversa: um narrador inominado acompanha a doença e morte de sua esposa, Ligeia, mulher inteligente, versada em línguas e literaturas, que um dia antes de morrer compõe um poema belíssimo sobre a condição mortal da humanidade, intitulado “The conqueror worm” (o poema não consta da primeira redação de “Ligeia”, em 1838; foi publicado, em 1843, na *Graham’s Magazine*, onde aparecia assinado pelo próprio Poe. Somente na versão revisada de “Ligeia”, que data de 1845, foi inserido no texto com a atribuição de autoria à moribunda), cujos versos ela apela que sejam recitados pelo narrador antes de sua morte. Já morta, e passados alguns anos, o narrador novamente se casa, dessa vez com Rowena Trevanion. A nova esposa é o oposto da falecida: Ligeia tinha os cabelos pretos, Rowena os tem loiros; se à primeira o narrador amava incondicionalmente, à segunda ele odeia, “com um ódio mais característico aos demônios que aos homens” (POE, 2009, p. 101, tradução minha). E quando Rowena cai doente, começa a ocorrer lenta transubstanciação da esposa morta na moribunda. A máscara e o fantasma, tão caros a João do Rio, e que a ele se apresentam como dispositivo literário de um eu esvaziado que opera a partir das sombras, em Poe assumem literalmente o caráter de uma *dissolução*.

históricas, de fundo alegórico, de Carlyle, para quem a história universal é algo que devemos ler e escrever permanentemente porque não passamos, a rigor, de atores dessa mesma história. Somos assim letras, cifras, marcas; um texto divino em que, por estarmos nele registrados, agimos à medida que o lemos. Ler é uma forma de ser, uma arte combinatória regulada por uma *teoria completa da numeração* (é esse, aliás, o título que *se lê* no manuscrito, no dom, legado pelo matemático positivista, o dr. Coelho Barreto, a João Paulo, seu filho adolescente). Ler, em suma, permite armar e articular fantasias arcaicas dos outros. (ANTELO, 2008, p. 10-11)⁴³

Nesse diapasão, outro guardião das chaves do abismo, revelado e conjurado por João do Rio, é Oscar Wilde. Ao traduzi-lo, João do Rio também se traveste de dândi irlandês no trópico. Travestir-se, aqui, contudo, diferencia-se da ideia de transubstanciação como a queria o próprio Wilde (vide *O retrato de Dorian Gray*); o travestido não se torna o outro, mas sim pantomima do outro, ao qual incorpora mantendo para si os restos de seu próprio ser. Assim é que *A profissão de Jacques Pedreira*, único romance escrito por João do Rio, que depois inclusive o renegou, reescreve, tropicalmente e sem uma tela, os principais motes do decadentismo europeu de fins do século XIX, a saber, um *topos* estético no qual a figura do dândi burguês se evidencia enquanto a do herói por excelência moderno, e que no romance de João do Rio encontramos na figura de seu protagonista, o jovem Jacques, bem como de seu Henry Wotton tupiniquim, Godofredo de Alencar (aliás *alter ego* do próprio João do Rio, *alter ego* de Paulo Barreto, que figurará em outros textos do autor). O protagonista, Jacques Pedreira, filho do “célebre advogado Gomes Pedreira, consultor de várias companhias inglesas, [...] um fino homem, muito relacionado” (RIO, 2015, p. 25) e de “Mme. Gomes Pedreira, Malvina para os íntimos, com os seus cinquenta anos discretos posto que adiposos” (IDEM, Ibidem), é o protótipo do filho desocupado de uma família abastada da sociedade carioca do início de século XX. Tendo se formado em Direito, não sem a ajuda do pai, que se utiliza de toda a sua influência no meio político a fim de não ter o filho expulso da faculdade por conta de seu desinteresse e inabilidade em cumprir prazos, vive, Jacques, todos os esplendores da antiga capital da república: persegue, incorrigível, as moças de sociedade, frequenta recepções, chás das cinco (moda importada dos ingleses que era praxe no Rio de Janeiro de início do século XX), festas – em que comparece trajado de fraque, trazendo a gravata presa por um alfinete de pérola (Jacques Pedreira emula, portanto, o próprio João do Rio, sobre cuja indumentária seus comentadores invariavelmente se detêm por sua elegância, e que trazia, costumeiramente, a gravata presa de igual forma) –, dedica-se a pilotar automóveis pelas avenidas da cidade e, último mas não menos importante, alterna as tardes quentes do Rio entre amantes e prostitutas. A boa vida termina quando o pai lhe dá o ultimato: já que se formara, era hora de arrumar emprego, e que fosse na firma em que

⁴³ Borges, aliás, escreveu esse verdadeiro haicai sobre a questão do duplo, “Borges y yo”.

aquele trabalhava, de preferência. Assim ele procede e, poucos dias depois de formado, vai até o escritório do Dr. Firmino Gomes Pedreira.

Jacques apareceu no escritório, quatro ou cinco dias depois – às três e meia de uma linda tarde. [...] Era a rua dos armazéns de comestíveis por atacado e dos consultórios de advocacia. Jacques só aparecia lá para pedir dinheiro ao pai, que dava o nome ao consultório e trabalhava com outros colegas. O pai, nada agradado com tais visitas, aconselhara o contínuo, um velho macróbio, cor de castanha, chamado André, a dizer a Jacques que não estava. [...] Assim, quando viu Jacques a subir, o velho cor de castanha ergueu-se furioso, agitando o braço:

– Não está; não está!

Jacques parou, quase resolvido a voltar, mas para confundir o pobre homem, subiu. [...] O Dr. Justino, que conversava com dois clientes ao mesmo tempo [...] apertou-lhe a mão, deu-lhe a face a beijar e apresentou-o logo aos dois clientes.

– Meu filho, formado há dias.

Jacques reparou na sua secretária, com um nobre feitio antigo, de carvalho.

Sentou-se, abriu a pasta virgem e ficou ouvindo o inimigo da oligarquia, que de vez em quando voltava o busto e por deferência dizia:

– Não acha, doutor?

Depois foi ver os outros advogados, que estavam a tratar de negócios, nada interessantes. Que supremo aborrecimento! Nunca mais poria os pés naquele horror! Mas, voltou. Voltou até todos os dias. É que sua fraca vontade irritada contra um trabalho comum descobrira que esse trabalho, mesmo comum, seria um título de elegância no meio por onde andava, um título superior. Chamarem-no de doutor, convendidamente, julgarem-no capaz de uma opinião decisiva, era para envaidecê-lo. (RIO, 2015, p. 56-58)

Jacques Pedreira percebe, entretanto, que o exercício da advocacia não é feito somente de elogios, tratamento diferenciado e status social: já na primeira empreitada da vida prática a qual se dedica, vê malograda uma tarefa que lhe renderia 20 contos de réis, quantia nada modesta para a época. O solicitante, Jorge de Araújo, representa no romance a figura do empreiteiro, que efervescia a partir da instância do “negócio”, das construções e obras, momento em que a antiga e monótona capital do império se lança, com todas as garras, no século XX e na república.

Dois dias acompanhou Jorge de Araújo a ver as obras. Jorge, porém, tratava-o como uma visita e ele não podia perder a mania de que era muito superior ao amigo rico.

– Meu caro, dentro de dois anos, realizo a independência – dizia-lhe Jorge.

– Como?

– Negócios...

Negócios! Palavra mágica, palavra que, cada vez mais vaga, toma no Brasil proporções enormes e, ao mesmo tempo, sutis – negócios!

Sabedores de que Jorge, com capital, repartia, vários numerosos cavalheiros passavam o dia a correr ao seu escritório, oferecendo contratos, concessões, negócios. Jacques, com o seu hereditário cinismo ingênuo, estava espantado. Nunca, na sua vida, imaginara que se fizesse dinheiro sobre o dinheiro, tão rápida e tão fantasticamente. (IDEM, p. 74-75)

O romance de João do Rio, escrito a partir de 1910 e publicado, em forma de folhetim, na *Gazeta de notícias*, escrutina aquela que foi uma das obsessões do cronista, a modernização da então capital federal, implementada, aos encontrões, pelo prefeito Pereira Passos entre 1902 e 1906. Foi durante a presidência de Francisco de Paula Rodrigues Alves, o quinto presidente da então jovem república, que determinou-se o início do projeto, com vistas a transformar o Rio de Janeiro em capital moderna nos moldes de Paris, elevando o Brasil da condição de nação atrasada, “charco de vinte Províncias, estagnadas na modorra peludosa da mais desgraçada indiferença” (POMPÉIA, 2013, p. 147), para a de farol civilizatório da América Latina. O financiamento das obras obteve-se a partir de um empréstimo junto à coroa inglesa, no valor de 8.500.000 libras esterlinas, o que representava, praticamente, metade da receita da União. O objetivo central da reforma era modificar não apenas a estrutura, mas os hábitos da capital federal. Sob Pereira Passos, que se formara em engenharia na França entre 1857 e 1860, e sofrera forte influência do tipo de administração por lá imposta por Georges-Eugène Haussmann, era dada a largada para o “bota-abaixo”. A superação do passado colonial dar-se-ia a partir de uma emulação da arquitetura parisiense, o que, por sua vez, faria com que o Brasil ingressasse o século XX como parte do privilegiado grupo das nações que se distinguiam por sua modernidade. A partir da aprovação, em 1903, do projeto intitulado “Embelezamento e Saneamento da Cidade”, em cuja redação incluíam-se, dentre os principais objetivos, o escoamento das águas pluviais, a melhoria dos serviços providos pela prefeitura e a inauguração de escolas primárias, encetava-se o processo parisiense para o Rio de Janeiro. Pereira Passos, que também possuía um “salão para elegantes” em Laranjeiras, que contava com “teatro de amadores e não ficava longe do salão de Heitor Cordeiro” (ANTELO, 1989, p. 11), havia sido membro da Comissão de Melhoramentos, fundada em 1875, ainda sob o império. Ao assumir a prefeitura da capital federal, em 1902, tomou, imediatamente, algumas providências, a partir de atos e decretos, com o objetivo de impor, aos habitantes da cidade, um civismo baseado no rígido controle urbanístico. O anseio do recém-empossado prefeito era eliminar hábitos seculares dos cidadãos cariocas, adequando-os à nova mentalidade que se erigia a partir do advento da república. Assim, ficavam proibidos o comércio ambulante do leite, a venda de bilhetes de loteria em ambientes coletivos, o acendimento de fogueiras e a atividade de soltar balões de ar, bem como transitar descalço e/ou descamisado pelas localidades públicas. É evidente que, nesse processo de modernização e urbanização copiado da Europa, quem pagava a conta eram os pobres, os miseráveis e despossuídos, cada vez mais empurrados, pela administração pública, para localidades remotas e morros, com que se tem o advento das favelas cariocas, hoje verdadeira marca urbana do Rio de Janeiro, transformadas, inclusive,

perversamente pelo capitalismo em atração turística, como é o caso da Rocinha e da Cidade de Deus, sobre a qual Fernando Meireles fez filme, em 2000, para Hollywood ver. Antelo destaca que:

De fato, o ataque cerrado e constante exhibe, em negativo, o autêntico traço da modernidade: o caco, o escombros, o entulho, a poeira. Redobra-se, então, a batalha que busca apagar todo vestígio de destruição, através de uma construção afetada. Consequência: homens e mulheres (se) produzem. (ANTELO, 1989, p. 11)

Jacques Pedreira, que não pertence à camada social massacrada por Pereira Passos, não obstante entra em contato com esse mundo regido pelo frenesi civilizatório que, ainda em 1910, ecoava as consequências da modernização forçada, agora, destituída da fachada eufórica do progresso. Ao ingressar na advocacia, paulatinamente vai deixando para trás o mundo dos chás oferecidos pela mãe, dos quais participava e nos quais conseguia mulheres, inclusive D. Alice, esposa do deputado Arcanjo, para envolver-se na política; como, entretanto, é incompetente também nisso, e não possui o tino para os negócios, a exemplo de Jorge de Araújo, busca realizar suas negociações e conseguir favores – inclusive do próprio Arcanjo, a quem trai duplamente, gozando-lhe a esposa e uma prostituta que Arcanjo mantinha como amante mas a qual ele, Jacques, conquista – tanto em festas beneficentes quanto em bordéis, espaço urbano por excelência da mistura entre a “alta gente” e a “canalha” às quais se refere João do Rio em mais de uma página. Após um incidente automobilístico que virá para mudar as vidas das personagens do romance, este termina, previsivelmente, com uma viagem à Europa.

A profissão de Jacques Pedreira é um dos escritos menos conhecidos de João do Rio. Em 7 de maio de 1910, o escritor assumiu a cadeira de número 26 da Academia Brasileira de Letras – época em que, diga-se de passagem, tal instituição ainda era frequentada por escritores –; sucedia a Guimarães Passos, e foi recebido por Coelho Neto. Era um momento singular para a casa cujo patrono fora Machado de Assis: aos 29 anos incompletos, o cronista carioca tornava-se o escritor mais jovem a ocupar uma cadeira na Academia. Não sem controvérsias, posto que só tenha vindo a ser eleito em sua terceira candidatura. Quando divulgou-se o resultado, a crítica não perdoou. Frequentes eram as polêmicas quando se elegia este ou aquele escritor a uma cadeira na Academia. Mario de Alencar sofreu o mesmo, conforme retratado por Silviano Santiago em *Machado* (Cf. SANTIAGO, 2016). No caso de João do Rio, uma das principais críticas dizia respeito ao fato de que, até aquele momento, o já consagrado cronista e contista jamais se dedicara à escrita de um romance. Possivelmente prevendo que seria alvo de semelhante crítica, o escritor iniciara, aproximadamente dois meses antes de sua eleição para a

Academia, a escrita de um romance que, contudo, só viria a ser finalizado três anos depois. Em maio de 1910 mesmo, portanto, a *Gazeta de Notícias*, para a qual João do Rio colaborava assiduamente, anuncia que passará a publicar, em forma de folhetim e com periodicidade semanal, *A profissão de Jacques Pedreira*, “análise de um meio social muito em vista, sem ser contudo um livro à *clef* [...] O novo trabalho do nosso colaborador é escrito com uma nota de observação irônica, que certamente agradará ao leitor” (BETING, 2015, p. 7). Contudo, após oito semanas, o texto cessa, misteriosamente, de ser publicado. João do Rio, por sua vez, nada mais escreveu sobre o romance inacabado, e o próprio jornal não comentou a interrupção da publicação. De acordo com Raimundo Magalhães Júnior, a interrupção se deveu ao fato de que o romance massacrava a então emergente burguesia carioca, no centro do processo eleitoral que marcaria o início do governo de Hermes da Fonseca. João Carlos Rodrigues, reconhecido biógrafo de João do Rio, por outro lado, aponta para os problemas de saúde do escritor, que entre 1910 e 1911 começava a sofrer com as crises de pressão, que o fariam infartar uma década mais tarde, como a causa da suspensão do romance (Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1978 e RODRIGUES, 1996 e 2010).

Três anos após o início da publicação do romance na *Gazeta de Notícias*, em 1913, surge uma edição completa, com a adição de cinco capítulos, publicada pelo ramo português da editora Garnier. Entretanto, o livro trazia diversos problemas de impressão, que fizeram com que inclusive João do Rio processasse a editora, pedindo a retirada dos exemplares do livro de circulação. O juiz que analisou o caso deu ganho de causa a João do Rio, e os exemplares do livro foram destruídos na guilhotina. À exceção de um. Isto porque, em 2015, a editora Carambaia, de São Paulo, republicou o romance, em sua versão integral. O texto que serviu de base para a publicação é uma espécie de relíquia das letras brasileiras – embora, como a maioria das “relíquias” brasileiras, não esteja no Brasil –, como nos conta a organizadora do volume, Graziella Beting:

Restou apenas um exemplar – talvez o mais importante, pois contém a correção e as anotações do autor – no acervo do Real Gabinete Português de Leitura, para quem a mãe de Paulo Barreto doou os mais de 4 mil volumes da biblioteca particular do escritor, depois de sua morte. A partir desse único exemplar, a Fundação Casa de Rui Barbosa transcreveu e reconstituiu o texto, em uma edição conjunta com a Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, em 1992. (BETING, 2015, p. 12)

Não se sabem exatamente quais as motivações de João do Rio para escrever *A profissão de Jacques Pedreira*, mas é provável que o nosso escritor quisesse entrar na ABL, porém, como Borges, não soubesse escrever romances. O fato é que o romance, que tenta ler em chave

decadentista, sempre com Wilde, o Rio que se modernizava à custa de despejos, violência e repressão, nos parece perder força se comparado aos contos e crônicas do “dândi balofo”. O romance não consegue ultrapassar a mera descrição da crônica dos costumes, e se ironia há, como afirmava a *Gazeta de Notícias* antes de iniciar sua publicação, ela se deixa diluir em personagens pouco interessantes, como o próprio Jacques Pedreira, o típico – ou melhor, tipificado – herói wildeano, inexperiente, com vários mentores, mau, mas que não possui o carisma trágico de um Dorian Gray. Exceções feitas a Godofredo de Alencar e ao Barão de Belfort, personagens inclusive reaproveitados por João do Rio em outros textos, o que resta são arremedos de gente que não se sustentam psicologicamente ao longo da trama, pelo desinteresse de suas vidas, em que nem o toque do fantástico está presente – lição que Machado de Assis ensinara pouco antes – nem a profundidade de caráter destaca, embora o narrador tente, a golpes de machado, inserir neles os dramas filosóficos do nascente século XX. Talvez o próprio João do Rio tenha sorrido, aliviado, ao ganhar a causa contra a editora Garnier, pois seu único romance encontra-se a léguas de distância do estilo de prosa que o consagrou. Diferentemente de *A profissão de Jacques Pedreira*, mas igualmente em 1910, surge outro escrito seu, peculiar em tudo nas letras tupiniquins até então, e que se configura como verdadeira joia do mal, conformada em uma coletânea de contos intitulada *Dentro da noite*.

4.2 PRESERVAI-NOS, SENHOR, DAS COISAS TERRÍFICAS QUE ANDAM À NOITE

Em um poema, escrito em 1947, mas publicado pela primeira vez em 1951, Dylan Thomas alertava sobre os perigos de se entrar despreparadamente no domínio da noite. O sentimento que, de acordo com o poema, deveria nortear o mergulho na treva seria, isto sim, a raiva, o ódio, uma vez que destes se retira a força necessária para a batalha travada contra o julgamento inamovível das Moiras.

Do not go gentle into that good night

Do not go gentle into that good night,
Old age should burn and rave at close of day;
Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,
Because their words had forked no lightning they
Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright
Their frail deeds might have danced in a green bay,

Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,
And learn, too late, they grieved it on its way,
Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,
Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray.
Do not go gentle into that good night.

Rage, rage against the dying of the light. (THOMAS, 2006, p. 116)⁴⁴

Nesse sentido, o poema desenha quatro estágios da condição humana. Divididos ao longo dos tercetos que desaguam no quarteto final, testemunha-se a sabedoria, a bondade, a selvageria – consequência do embate da humanidade com as forças onipotentes do destino – e, por fim, a gravidade que traz consigo a aceitação e a reflexão. Não gratuitamente, o poema está escrito em verso heroico, ou seja, o decassílabo com marcação tonal nas sílabas 6^a e 10^a, com marcação opcional de tônica na sílaba 2^a. Para além do aspecto fonético, o tom melancólico do universo do poema envolve o leitor de maneira angustiante desde seu primeiro terceto até o último e surpreendente quarteto, em que o fingidor abandona a máscara do poema – obscena – e coloca-se à vista do leitor, um cúmplice da palavra transformada em agonia. Jogo que já estava anunciado no primeiro verso do quinto terceto, a partir da ambiguidade semântica da palavra “grave”, em inglês (grave, sério, mas também tumba), que transforma homens sérios, sisudos, em homens tumulares. A raiva, entretanto, é quase um sussurro, marcado pela inserção de “rage”, que, ritmicamente, perde força ao final, quando declamada – as duas sílabas poéticas da palavra metamorfoseiam-se em uma, **rei**/dʒ, e perde força duplamente, inclusive, pela repetição da palavra, que no poema assume sentidos diferentes na repetição, “rage”, primeiro, “raiva”, “rage”, segundo, “revolta/revoltam-se”, ou seja, de adjetivo para verbo, um longo caminho e um aprendizado da dor, que culmina com a morte do pai, o “grave man” definitivo.

⁴⁴ Na tradução de Augusto de Campos: “Não vás tão docilmente// Não vás tão docilmente nessa noite linda;/ Que a velhice arda e brade ao término do dia;/ Clama, clama contra o apagar da luz que finda.// Embora o sábio entenda que a treva é bem-vinda/ Quando a palavra já perdeu toda a magia,/ Não vai tão docilmente nessa noite linda.// O justo, à última onda, ao entrever, ainda,/ Seus débeis dons dançando ao verde da baía,/ Clama, clama contra o apagar da luz que finda.// O louco que, a sorrir, sofria o sol e brinda,/ Sem saber que o feriu com a sua ousadia,/ Não vai tão docilmente nessa noite linda.// O grave, quase cego, ao vislumbrar o fim da/ Aurora astral que o seu olhar incendiaria,/ Clama, clama contra o apagar da luz que finda.// Assim, meu pai, do alto que nos deslinda/ Me abençoa ou maldiz. Rogo-te todavia:/ Não vás tão docilmente nessa noite linda./ Clama, clama contra o apagar da luz que finda.” (Cf. CAMPOS, 2006). Decidi manter o poema em língua inglesa justamente para poder destacar os efeitos poéticos sobre os quais me debruço a seguir.

João do Rio também passara pela experiência da perda paterna, pouco antes de publicar *Dentro da noite*. De acordo com o destacado por João Carlos Rodrigues, a nota autobiográfica da relação do autor com os pais estaria presente no conto “Coração”. A sua noite, porém, é muito mais assombrosa do que o melancólico ocaso de Thomas.

O livro principia com o conto homônimo. Dentro de um vagão de trem da Central, dois homens conversam, e são ouvidos por um terceiro – o narrador do conto – que finge dormir. Rodolfo Queiroz, o protagonista da história, relata ao amigo Justino o que lhe sucedeu nos últimos meses, em que esteve sumido, desde o rompimento com a noiva Clotilde. Aqui já se deveria apontar para o fato de que o próprio cenário escolhido para a ambientação do conto era, ele mesmo, aterrorizante para os habitantes da capital federal em início do século XX. Havia pouco que tais veículos de locomoção se privatizaram, encontrando-se ainda a funcionar de maneira experimental, sem oferecer aos passageiros segurança alguma, expondo-os a diversos tipos de criminosos, desde punquistas até ladrões e, como se verá a seguir, maníacos de outra espécie. Utilizar-se desse meio de transporte, à noite, configurava-se como algo perigoso para aqueles que rotineiramente o faziam, e esse não era o caso dos personagens da trama. Justino, logo de saída, percebe que há algo de muito errado com o amigo, constatação que lhe verbaliza nos seguintes termos: “Estás pálido, suando apesar da temperatura fria, e com um olhar tão estranho, tão esquisito [...] – Mas como tremes, criatura de Deus! Estás doente?” (RIO, 2002, p. 17-18). Ao que o jovem Rodolfo, “o mais elegante artista desta terra” (IDEM, p. 17), responde: “– Não; estou nervoso, estou com a maldita crise” (IDEM, Ibidem). E, a partir daí, passa a narrar ao amigo os detalhes mais sórdidos de sua desdita, a partir de uma simples constatação:

Não há quem não tenha o seu vício, a sua tara, a sua brecha. Eu tenho um vício que é possivelmente a loucura. Luto, resisto, grito, debato-me, não quero, mas o vício vem vindo a rir, toma-me a mão, faz-me inconsciente, apodera-se de mim. Estou com a crise. (IDEM, p. 18)

Após certificar-se de que não há ninguém por perto além dele mesmo, do amigo Justino e do narrador do conto – que finge dormir –, Rodolfo continua:

– Foi de repente, Justino. Nunca pensei! Eu era um homem regular, de bons instintos, com uma família honesta. Ia casar com a Clotilde, ser de bondade a que amava perdidamente. E uma noite estávamos no baile das Praxedes, quando a Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços! Eram delicadíssimos, de uma beleza ingênua e comovedora, meio infantil, meio mulher – a beleza dos braços das Oréadas pintadas por Botticelli, misto de castidade mística e de alegria pagã. Tive um estremecimento. Ciúmes? Não. Era um estado que nunca se apossara de mim: a vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijá-los, de acariciá-los, mas

principalmente de fazê-los sofrer. Fui ao encontro da pobre rapariga fazendo um enorme esforço, porque o meu desejo era agarrar-lhe os braços, sacudi-los, apertá-los com toda a força, fazer-lhes manchas negras, bem negras, feri-los... Por quê? Não sei, nem eu mesmo sei – uma nevrose! [...] No primeiro instante, a minha vontade era bater-lhe com pesos, brutalmente. Agora a grande vontade era de espetá-los, de enterrar-lhes longos alfinetes, de cozê-los devagarinho, a picadas. (IDEM, p. 19)

Rodolfo, entretanto, ainda resiste por alguns meses ao impulso imperioso de entregar-se a sua tara, até que, finalmente, certa noite de festa em casa de uma viscondessa, não mais consegue impedir a ascensão do monstro:

– Afinal, uma outra vez, encontrei-a na *sauterie* da viscondessa de Lages, com um vestido em que as mangas eram de gaze. Os seus braços. Oh! Que braços, Justino, que braços! Estavam quase nus. Quando Clotilde erguia-os, parecia uma ninfa que fosse se metamorfoseando em anjo. No canto da varanda, entre as roseiras, ela disse-me “Rodolfo, que olhar o seu. Está zangado?” Não foi possível reter o desejo que me punha a tremer, rangendo os dentes. “Oh! Não!”, fiz. “Estou apenas com vontade de espetar este alfinete no seu braço”. Sabes como é pura a Clotilde. A pobrezita olhou-me assustada, pensou, sorriu com tristeza: “Se não quer que eu mostre os braços porque não me disse a [sic] mais tempo, Rodolfo? Diga, é isso que o faz zangado?” “É, é isso, Clotilde.” E rindo – como esse riso devia parecer idiota! – continuei: “É preciso pagar ao meu ciúme a sua dívida de sangue. Deixe espetar o alfinete.” “Está louco, Rodolfo?” “Que tem?” “Vai fazer-me doer.” “Não dói”. “E o sangue?” “Beberei essa gota de sangue como a ambrosia do esquecimento.” E dei por mim, quase de joelhos, implorando, suplicando, inventando frases, com um gosto de sangue na boca e as fronteiras a bater, bater... Clotilde por fim estava atordoada, vencida, não compreendendo bem se devia ou não resistir. [...] Ao cabo de um certo tempo, ela curvou a cabeça, murmurou num suspiro “Bem, Rodolfo, faça... mas devagar, Rodolfo! Há de doer tanto!” (IDEM, p. 20)

Tomado pelo transe perverso, nosso herói já não pode mais lutar contra o transbordamento do desejo e, por fim, ao ver a companheira entregue, entrega-se, ele também, corpo, alma e sentidos em explosão, ao ritual sádico:

Tirei da botoeira da casaca um alfinete, e nervoso, nervoso como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, passei a mão, senti a pele macia e enterrei-o. Foi como se fisesse uma pétala de camélia, mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos. Ela teve um ah! de dor, levou o lenço ao sítio picado, e disse, magoadamente: “Mau!” Ah! Justino, não dormi. Deitado, a delícia daquela carne que sofrera por meu desejo, a sensação do aço afundando devagar no braço da minha noiva, dava-me espasmos de horror! Que prazer tremendo! E apertando os varões da cama, mordendo a traveseira, eu tinha a certeza de que dentro de mim rebentara a moléstia incurável. Ao mesmo tempo que forçava o pensamento a dizer nunca mais farei essa infâmia! Todos os meus nervos latejavam: voltas amanhã; tens que gozar de novo o supremo prazer! Era o delírio, era a moléstia, era o meu horror... (IDEM, p. 20-21)

Os traços românticos com que o narrador colore Rodolfo são inegáveis. Se retomarmos a ideia do duplo romântico, desenhada anteriormente, perceberemos que há aqui o embate entre

duas vontades, entre uma entrega absoluta a um desejo incontrollável e irreprimível – que no caso de Jekyll/Hyde era o assassinato –, e uma moral ligada à ética da vida em sociedade, que faz com que a personagem tente suprimir, enterrar o desejo proibido no mais profundo âmago de seu ser – como no caso de William Wilson, em que o duplo do protagonista lhe serve de consciência modeladora, uma espécie de supereu do qual a personagem se livra, ao final do conto, ao assassinar o duplo, o que faz com que por sua vez perca o paraíso e esteja condenado a vagar através da treva pelo resto de sua existência condenada, caso semelhante ao mito do vampiro moderno. Caso, inclusive, de Caim, sobre cujo legado Sacher-Masoch nos dava mostras, ainda no século XIX. No caso de Rodolfo, o embate principia a partir do momento em que vê os braços nus de Clotilde.

O recorte de um corpo é um dos princípios básicos do fetiche. Aliás, há casos em que sequer se faz necessário que o recorte seja de um corpo: há fetichistas por meias, por botas, por roupas íntimas, por alimentos, por balões de ar. De acordo com Freud um fetiche é sempre uma substituição da genitália – geralmente do pênis – decorrida de algum trauma de infância. Entretanto, há talvez um recorte – sempre eles – mais poético para ilustrar o fetiche. A etimologia da palavra remete a “feitiço”; os fetiches geralmente eram objetos utilizados por feiticeiros, ou por eles consagrados, a fim de causar ou proteger do mal. Apropriado pela medicina, transformou-se em oba-oba linguístico. Mas um fetiche sempre é algo complexo, seja como feitiço, seja como preenchimento do desejo. Um fetiche deve a sua feitura a intrincadas relações, a rituais e conjurações, e isto em ambos os casos. Ele possui efeito arrebatador, especialmente quando se refere à esfera sexual, no sentido que impossibilita o julgamento parcimonioso da realidade à volta, nem que seja por um mísero segundo, e torna o objetivo último da existência a simples realização do fetiche. Para o/a fetichista, os momentos em que o fetiche irrompe – e geralmente isso ocorre justamente nos momentos em que se deve manter certa compostura; espaços públicos, situações desprovidas de caráter sexual para todas as outras partes, exceto para o/a fetichista – são momentos de puro drama e de tensão em que o corpo congela, o cenário congela, tudo se transforma em estátua e fotografia.

O fetiche é fundamental para o BDSM, com sua aura de mistificação racionalizada da sexualidade. Mas o que seria uma mistificação racionalizada? Aparentemente, uma contradição em termos, embora ao se deter sobre o conceito de maneira mais aprofundada se consiga chegar a uma espécie de síntese dialética em que o BDSM se configura como intelectualização do não-intelectualizável, em que as comunidades, os praticantes, os cenários, tudo o que conflagra esse grupo de cainitas aponta para uma formulação racionalizada, processual e performática do desejo, que passa, em uma sessão de praticantes, por várias etapas, e que não necessariamente

atinge o seu ápice na penetração pura e simples. Existe uma espécie de sistema de compensação para o fetichista, um retardamento – como em Sacher-Masoch – do prazer caracterizado por uma complexa codificação de punições interiores, de denegação e de relaxamento. É nesse sentido que o ícone do fetiche, seja uma bota, uma roupa íntima, um objeto qualquer pretensamente pouco ou nada relacionado ao desejo sexual, se configura como canalizador de uma potência que ultrapassa o corpo desejante a fim de transformar o objeto em corpo, o inanimado em animado, num bailado noturno que já não é *danse macabre*, senão captação de vestígios que se acumulam a fim de produzir o clímax último. Como o de Rodolfo, semelhante é o caso de Severin, em *A Vênus das peles*: as brincadeiras infantis nas quais se deixava ser montado por criadas, ou o episódio em que é amarrado e chicoteado, punitivamente, por uma tia, refletirão na complexa codificação do desejo do Severin adulto, em sua ânsia por entregar-se sexualmente como o escravo de uma mulher cruel, como descrito nessa passagem de *A Vênus das peles*:

A Condessa de Sobol, uma tia distante, veio em visita a meus pais. Mulher majestosamente bela, com um riso encantador; mas eu a odiava, pois entre a família ela nutria a fama de ser uma verdadeira Messalina – boçal e má como só ela. 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 heroica, gritava e chorava, implorando por piedade. Ela deixou que me desatassem, mas tive de me ajoelhar, em agradecimento à punição, beijando-lhe as mãos. (SACHER-MASOCH, 2008, p. 57)

Sempre há uma fábula subterrânea por trás da história de um fetiche. Isso se ratifica pelo fato de que, qualquer conversa entabulada com qualquer praticante de BDSM que possua um logo resulta em um conto idílico em que a infância, a adolescência ou qualquer desses momentos de formação é interrompido por algum episódio violentamente erótico que se fixa na memória de maneira definitiva. Pode ser algo simples, como ver os pés desnudos de alguém, uma peça de vestimenta, ou pode ser uma situação mais complexa, como pretensos jogos ou brincadeiras *a priori* sem cunho sexual, mas que marcam de maneira tal que, no sujeito adulto, se transformam em reminiscências de um prazer sempre em vias de realização e sempre adiado. Cabe lembrar, sempre: *suspense*, *suspensão*, *fantasia*, *congelamento*, *objetificação dos corpos* são elementos nucleares para qualquer grupo ou prática BDSM.

O disparador, no caso de Rodolfo, é a visão do objeto de fetiche – os braços –, embora, para além de todas as outras nuances que elenquei acima, possa ser o contato, o cheiro, a audição. Rodolfo sofre a angústia do retardamento: antes da primeira picada fatal, houve um longo período em que, ainda atormentado, lutara contra a ebulição erótica. “Contive-me dias, meses, um longo tempo, com pavor do que poderia acontecer. O desejo, porém, ficou, cresceu, brotou, enraizou-se na minha pobre alma” (RIO, 2002, p. 19).

O caso guarda semelhanças com outro texto, muito célebre, inclusive, da literatura brasileira: o conto “Uns braços”, de Machado de Assis. A forma a partir da qual o bruxo do Cosme Velho constrói a sua narrativa, como uma mola, recua, prende, e dilata o tempo, o tempo que parece estagnado à mesa do jantar em que Inácio, Borges e Severina sempre se encontram, três vezes ao dia, para as refeições. Ocorre que o jovem Inácio, espécie de aprendiz de Borges, sente irrefreável desejo pelos braços de Severina. Trata-se de um jovem de 15 anos, ao passo que Severina tem 27. Tudo é sonho, ao menos, a princípio, para Inácio. Até que Severina lhe percebe o desejo pungente. Inácio, entretanto, diferentemente de Rodolfo, não quer os braços de Severina para magoá-los; é de outra espécie a sua fixação, para ele os braços são como “pórticos partidos para o infinito”, se é que me atrevo a roubar o verso de Pessoa. Pois, “Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que se não esquecesse de tudo” (ASSIS, e., p. 12). Quando Severina percebe de fato que o rapaz nutre por ela algo de um amor adolescente, germina em sua cabeça o verme da ideia, e certa noite, havendo o marido saído, vai até o quarto do rapaz, que sonha – Machado, esse malandro –, justamente, com ela, ou antes, com os braços. A tensão assume o véu de mortalha, em que sonho e realidade se fundem, a fim de compor um dos mais belos quadros da língua, de acordo com a perícia do escritor:

Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumprira o gesto, como fugiu até à porta, vexada e medrosa. Dali passou à sala da frente, aturdida do que fizera, sem olhar fixamente para nada. Afiava o ouvido, ia até o fim do corredor, a ver se escutava algum rumor que lhe dissesse que ele acordara, e só depois de muito tempo é que o medo foi passando. Na verdade, a criança tinha o sono duro; nada lhe abria os olhos, nem os fracassos contíguos, nem os beijos de verdade. Mas, se o medo foi passando, o vexame ficou e cresceu. D. Severina não acabava de crer que fizesse aquilo; parece que embrulhara os seus desejos na idéia de que era uma criança namorada que ali estava sem consciência nem imputação; e, meia mãe, meia amiga, inclinara-se e beijara-o. Fosse como fosse, estava confusa, irritada, aborrecida, mal consigo e mal com ele. O medo de que ele podia estar fingindo que dormia apontou-lhe na alma e deu-lhe um calafrio. (IDEM, p. 16)

Pouco tempo depois o jovem Inácio é dispensado por Borges e passa o resto da vida vivendo em outros amores os braços de Severina, o beijo que, cria, se deu apenas em sonho.

Ficou a imagem, congelada, dos braços, que Inácio via nos folhetins que lia – “Nunca pôde entender por que é que todas as heroínas dessas velhas histórias tinham a mesma cara e talhe de D. Severina, mas a verdade é que os tinham” (IDEM, p. 15). No caso de Rodolfo, entretanto, a materialidade do corpo está presente, sem os vaporosos véus do sonho, e ele tem os braços para deles fazer o que bem entender.

Segunda hipótese: um fetiche, no caso do BDSM, funciona como uma enorme bateria elétrica, que acende o desejo, que o dispara, mas ainda assim tudo deve conformar uma cena de retardamento com condições previamente estabelecidas, a fim de que o prazer surja à revelia da própria cena, como uma surpresa esperada.

Embora discordem em muitos outros aspectos, os livros que tratam de demonologia e bruxaria, especialmente entre os séculos XI e XVI, convergem em um ponto: o fato de que a possessão demoníaca ocorre em cinco estágios distintos. De acordo com o *Malleus Maleficarum* (*O martelo das bruxas*), escrito por Heinrich Kraemer e James Sprenger entre 1486 e 1487, e o *Tractatus de confessionibus maleficorum et sagarum* (*Tratado sobre a confissão das bruxas e mulheres sábias*), escrito por Peter Binsfeld entre 1589 e 1591⁴⁵, por exemplo, as etapas pelas quais passam os seres humanos acossados por espíritos maléficos são a *tentação* – em que o demônio tenta fazer com que o endemoniado faça aquilo que não deve fazer, ou não faça o que deve; trata-se, sobretudo, de desobedecer a Deus –, a *opressão* – em que os demônios, velhos guerreiros, encontram o ponto fraco na personalidade do endemoniado, e concentram ali suas forças –, a *vexação* – que inicia-se com alucinações e prodígios como os que sofreu São Pio de Petrelcina, a quem o demônio aparecia na forma de um gato preto, ou de jovens mulheres nuas – a *infestação* – famosa principalmente após ser mostrada no filme *O exorcista*, de 1973, dirigido por William Friedkin e baseado no romance homônimo de William Peter Blatty, a infestação é o estágio em que o demônio faz objetos se moverem sozinhos, gavetas se abrirem, camas levitarem, a fim de diminuir ainda mais a muralha espiritual do acossado – e, finalmente, a *possessão* – quando, tendo quebrado a

⁴⁵ Binsfeld foi, inclusive, o responsável por associar os sete pecados capitais a sete demônios distintos, a quem classificou como “os sete príncipes do inferno”: assim, caberia a Lúcifer a face do orgulho; a Mammon a avareza; a Asmodeu, a luxúria; a Satanás, a ira; a Belzebu, a gula; a Leviatã, a inveja; e, finalmente, a Belfegor, a preguiça. Asmodeu, dos sete príncipes o que, evidentemente, mais me interessa, foi amante de Lilith de acordo com o Talmud, e um dos querubins que se juntou a Lúcifer quando da rebelião deste contra Deus, de acordo com o Canto VI do *Paraíso Perdido*, de Milton. Teria sido apaixonado por Sara, havendo-lhe assassinado, consecutivamente, sete maridos. Por último, mas não menos importante, de acordo ainda com o Talmud e o livro de Tobias, era o rei de Sodoma, e responsável por fazer recair, sobre aquela cidade, a ira de Deus. Há, surpresa das surpresas, uma interessante incursão de Asmodeu na televisão tupiniquim, na minissérie *Hoje é dia de Maria*, em que são mostradas as cinco faces do demônio.

vontade, a fé e a razão do acossado, o demônio passa a residir em seu corpo, obrigando-o a cometer todo tipo de atentado contra a Trindade.

Rodolfo Queiroz passou por todos os cinco estágios da possessão, e ao final a irrupção do monstro está completa, não há que se possa fazer para aprisioná-lo novamente. Evidente que, quando o assunto é erotismo, não são apenas os demônios que potencializam a experiência do corpo erótico: as marés irrefreáveis do gozo podem vir, igualmente, de cima, enviadas pelo próprio Cristo – um corpo, por sinal, que se insiste em dessexualizar –, caso maravilhosamente ilustrado pelo barroquismo de Santa Teresa D'Ávila, em seu *Livro da vida*:

13. Quis o Senhor que eu visse aqui algumas vezes essa visão: via um anjo junto de mim do lado esquerdo em forma corporal, o que não costumo ver, a não ser por maravilha. Ainda que muitas vezes se me apresentem anjos, é sem vê-los, mas com a visão passada, de que falei primeiro. Esta visão quis o Senhor que eu visse assim: não era grande, mas pequeno, muito bonito, o rosto tão aceso que parecia dos anjos muito elevados que parecem que se abrasam inteiros. Devem ser os que chamam de querubins, pois os nomes eles não me dizem, mas vejo bem que no céu há tanta diferença de uns anjos a outros, e de outros a outros, que eu não saberia dizer. Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante. É uma corte tão suave que se passa entre a alma e Deus que suplico eu a sua bondade que a dê a experimentar a quem pensar que eu minto.

14. Os dias que isso durava eu ficava parecendo abobada. Não queria ver nem falar, mas abraçar-me a minha dor, que para mim era maior glória de quantas há no mundo criado. Isso tinha algumas vezes quando quis o Senhor que me viessem esses arrebatamentos tão grandes que, mesmo estando entre as pessoas, não conseguia resistir. Com muita aflição para mim começou a se tornar público. Depois que tenho esses arrebatamentos, não sinto essa aflição tanto, mas sim a que disse em outra parte antes – não me lembro em que capítulo –, pois é muito diferente em muitas coisas e de maior valor. Antes, começando essa pena de que falo agora, parece que arrebatava o Senhor a alma e a põe em êxtase. Assim não dá tempo de sentir aflição e padecer, porque vem logo o gozo. Seja bendito para sempre, que tantas dádivas faz a quem tão mal responde a tão grandes benefícios. (D'ÁVILA, 2010, p. 267-268)

Justino, a personagem que acompanha Rodolfo em sua viagem de trem e em sua viagem narrativa, não deixa de perceber isso, e enquadra o amigo, não sem alguma ironia, na mesma categoria da Santa:

– Caso muito interessante, Rodolfo. Não há dúvida que é uma degeneração sexual, mas o altruísmo de S. Francisco de Assis também é degeneração e o amor de Santa Teresa não foi outra coisa. Sabes que Rousseau tinha um pouco mais ou menos esse mal? És mais um tipo a enriquecer a série de enormes discípulos do Marquês de Sade. Um homem de espírito já definiu o sadismo: a depravação intelectual do assassinato.

És um *Jack-the-ripper* civilizado, contentas-te com enterrar alfinetes nos braços. Não te assustes. (RIO, 2002, p. 21)⁴⁶

Porém, não teria sido *Jack-the-ripper* possível graças à civilização? Ou mesmo toda a obsessão contemporânea com a figura dos assassinos seriais, os quais Krafft-Ebing já registrava em sua *Psychopathya Sexualis*, e que no Brasil encontrarão ancoradouro na figura de Febrônio Índio do Brasil, assassino de meninos no Rio do começo do século XX? Mario de Andrade guardava, inclusive, o único exemplar que restara de *Revelações do príncipe do fogo*, livro que Febrônio escreveu enquanto encarcerado no presídio de Ilha Grande, de cunho notadamente satanista. Os “não-civilizados” seriam, inclusive, aqueles que, no livro de Krafft-Ebing, entregam-se a práticas que, acima, foram definidas por Justino como “depravação intelectual do assassinato”. O próprio Krafft-Ebing chegou a traçar o perfil psicológico de Jack, o Estripador, assim como de outros assassinos célebres de sua época, como Vincenzo Verzeni, que ficara conhecido, na Itália, como “o vampiro de Bergamo”. Mas teriam mesmo tais monstros surgido em algum lugar infernal, alguma zona mística da qual foram arremessados – como Lúcifer – para a Terra?

A humanidade, desde que aprendeu a andar sobre as duas patas, a fabricar instrumentos de corte, habitar em cavernas e tratar com deferência os seus mortos, paulatinamente foi se distanciando da matilha primordial à qual pertencia, posteriormente formando as bases para o que hoje se entende por “cultura”, “civilização” e, mais recentemente, “sociedade”. Dessa maneira, se hoje podemos nos afirmar como seres humanos, isso se deve ao fato de que algum ancestral nosso, em algum momento perdido na espiral do tempo, tendo saltado para a margem do movimento vertiginoso de violência da natureza, “se esforçou por responder *não*” (BATAILLE, 2014, p. 86). A possibilidade de existir “sociedade” deriva, não obstante, da negação de uma gama de instintos que jamais poderiam ser tolerados no âmbito da vida social da humanidade, justamente porque impossibilitavam a realização de tarefas laborais necessárias à organização sedentária dos primeiros agrupamentos humanos que abandonaram o nomadismo. O fato de que essas sociedades tenham sido fundadas a partir do trabalho, entretanto, suprimiu apenas parcialmente a violência desses instintos que nos legara a natureza. Tal violência, tendo permanecido latente, contribuiu, sobretudo a partir do surgimento do problema da população, em fins de século XVIII, para que, de acordo com Freud, nos tornássemos neuróticos. Porém, essa mesma violência retorna, invariavelmente, no assassinato,

⁴⁶ Certamente, João do Rio lera Sade em suas viagens pela Europa, entre 1908 e 1909, em francês, até porque as primeiras traduções de Sade no Brasil somente começam a aportar entre os anos 1940 a 1945.

pois se trata da violência inata de um ser primordialmente instintual, que tentou obedecer, contudo, não conseguiu. Os registros históricos abundam em personagens que, amparadas por certos rituais sociais ou por ideias que assim o permitiam, deram vazão a essa vontade de violência, como Catarina II, a Déspota, Elizabeth Bathory, Gilles de Rais – cujo julgamento, inclusive, foi transcrito por Pierre Klossowski – ou Vlad, o empalador. Em outros casos, e mais contemporaneamente, aqueles que tentaram fazer o mesmo acabaram presos, internados em manicômios ou executados, caso dos assassinos seriais que acima mencionamos. Tais pessoas, entretanto, não operaram fora da sociedade; assim como nosso herói, Rodolfo Queiroz, em “Dentro da noite”, a respeito delas não se pode afirmar que abandonaram sua humanidade, uma vez que em nenhum momento deixaram de habitar no seio da sociedade, das grandes metrópoles; não se tornaram eremitas, habitando pântanos lunares ou selvas obscuras. Aliás, muito pelo contrário, é possível afirmar que as violências que praticaram só puderam existir porque a sociedade existe; são violências executadas por seres racionais – “depravação intelectual do assassinato” – que, entregando-se justamente aos impulsos reprimidos pela lei e pelo caráter social de nossa existência, percorreram um caminho que a maioria de nós não percorre, mas que não por isso deixa de existir⁴⁷. Nesse sentido, o que ocorre com a maioria dos sujeitos ditos “normais” é o simples fato de que são mais bem-sucedidos que os outros na tarefa de *suspender* as suas perversões.

Aqui, entramos em um dos campos fundamentais para a realização dos fetiches de maneira geral, e do sadomasoquismo em particular: a noção de suspense. Em *Perversão: a forma erótica do ódio*, o psiquiatra e psicanalista norte-americano Robert Stoller defendia que as perversões se configuravam como consequência de um jogo complexo entre a hostilidade e o desejo sexual. Freudiano incorrigível, Stoller postulava que a perversão se caracteriza como a consequência de experiências familiares as quais, por induzirem ao medo, impeliriam a criança imersa na cena edípica a dela fugir. Dessa maneira, a resolução do complexo de Édipo

⁴⁷ O filme *Ninfomaniaca - Volume 2*, de 2013, dirigido por Lars Von Trier e com Charlotte Gainsbourg no papel principal, apresenta interessante debate, em uma cena, a respeito das formas proibidas de desejo, a partir do retrato de um potencial pedófilo. A personagem Joe (Gainsbourg) relata a Seligman (Stellan Skarsgård) o momento em que se defronta com um homem que deve dinheiro às pessoas para as quais ela trabalha. Aparentemente, a tarefa dela era torturá-lo sexualmente, a fim de descobrir qual a sua tara. Ela então começa a *narrar histórias* – assim como as matronas de *Os 120 dias de Sodoma*, mas nada parece afetá-lo. Até o momento em que uma história envolvendo um menino de 5 anos entra em cena. Com o homem, cujo pênis estava à mostra desde o início da cena, claramente excitado e aos prantos, Joe finalmente descobre o que queria, e realiza sexo oral no homem. Chocado com o fato de que ela possa ter demonstrado simpatia a um pedófilo, Seligman a questiona a respeito, e ela responde que ele afirmava aquilo justamente porque estava pensando somente nos 99% de pedófilos que de fato machucam crianças, e não nos outros 1% que nascem com um desejo proibido, e que terão que conviver com isso até o final de suas vidas. Por isso ela, uma ninfomaniaca, alguém que, igualmente, sofre por conta do próprio desejo, afirma que sente simpatia pelo homem em questão, arrematando que o sexo é força mais poderosa do mundo.

não ocorreria através do recalque; o perverso evitaria tal resolução, adiando-a infinitamente, mantendo-a *em suspensão*. Para o autor, uma das formas de os perversos conseguirem prazer nesse adiamento que ocorre *ad infinitum* é a pornografia, que aqui não deve ser entendida no seu sentido mais convencional, isto é, livros ou filmes que contenham cenas de sexo explícito, uma vez que isso excitaria a qualquer um, mas sim aquele tipo de material produzido especificamente para produzir excitação a partir da exploração de certas taras ou comportamentos particulares a cada um. Nesse aspecto, se tais obras porventura se desviarem do seu objetivo primeiro, se perderem o foco, por pouco que seja, da retratação explícita da tara sobre a qual se escreve ou filma, haverá perda negativa de excitação, por parte do leitor/espectador. Na definição que Stoller confere à pornografia, a perversão tem importância fundamental:

A pornografia é um tipo de reparação; sua criação e seu uso são atos ritualizados e todo desvio que possa ocorrer, e que fuja de uma estreita e determinada trilha, produzirá um decréscimo na excitação sexual. A perversão é necessária como uma espécie de preservador da potência. A verdadeira história de vida sexual – subsiste, nas fantasias conscientes que se expressam na pornografia. (STOLLER, 2015, p. 135)

Stoller, contudo, fala a partir do rigor de um discurso científico que tenta provar uma tese, e, portanto, pode-se perceber, logo a seguir, que ele não levará em conta as nuances do desejo que este ou aquele tipo de pornografia pode causar no leitor/espectador, considerando o fetiche do *cross-dressing* como algo limitado aos que se entregam a esse tipo de prática, não levando em conta a *cena* em que, salvo raras exceções, o *crossdresser* está inserido, geralmente uma cena de dominação envolvendo uma ou mais mulheres. Stoller é categórico ao afirmar que apenas aqueles que tem como principal fetiche o *cross-dressing* excitar-se-ão ao ler uma novela ou ver um vídeo sobre *cross-dressing*; algo de que, inclusive pelo exemplo que ele mesmo traz, tendo a discordar.

Figura 5 – Kim Min-hee interpretando Hideko, em cena do filme *A criada*. Direção de Park Chan-wook, 2016.



Fonte: CJ Entertainment, 2016.

Assim define Stoller o exemplo específico que analisará a partir daí: “[...] existe um grão de realidade histórica embutido em cada fantasia [...] Examinemos a pornografia da perversão do travestismo (travestismo fetichista) para encontrar esses trechos de realidade histórica” (STOLLER, 2015, p. 135) e, a seguir, a limitação epistemológica que se vê forçado a fazer para fins científicos: “Deveria ser vantajoso para nós o uso de uma condição tão bizarra como nosso exemplo, pois ele é relativamente raro, e a pornografia que ele contém só é considerada excitante pelos travestis” (IDEM, p. 135-136). Vamos ao trecho da novela citado por Stoller, em que um calouro de faculdade é obrigado, pelos veteranos, a invadir o dormitório feminino e roubar algumas peças de roupa íntima:

Ele tentou protestar, mas sua mordaca estava apertada demais; ele se contorceu mas, com isso, tudo quanto conseguia foi possibilitar que a força das unhas afiadas das garotas penetrassem no tecido muscular de seus quadris e coxas. O que provocou muitas gargalhadas por parte de suas raptoras vitoriosas, que simplesmente exultavam mediante os vãos esforços de seu macho cativo...

A garota de nome Lori, aparentemente a líder do grupo, era uma amazona loiro-platinada. De pé, ela parecia uma estátua, com mais de um metro e oitenta, orgulhosamente ereta, seu peito deliberadamente empinado para frente [sic], o que lhe dava um ar estranhamente arrogante que exigia obediência e respeito.

[...] vamos dar ao Bruce um visual feminino completo, antes de levá-lo de volta aos seus irmãos da fraternidade. [...] Vamos encher o Bruce de artigos frufu, farfalhantes... calcinha, anágua, sutiã, vestido, meias de seda presas por cintas-ligas – que ele vai ganhar também – e um belo par de sapatos de salto alto...

[...] Nós vamos vestir você, Bruce, ela ronronou, seus olhos verdes reluzindo com um estranho fascínio, diante do espetáculo de ter um homem ali, amarrado, em cativeiro... Agora, meninas – fora com esse calção que ele está usando... meninos comportados não deveriam usar trapos como estes. Vamos ensinar a nosso amigo Bruce como se vestir.

Ele não protestaria. Isso só iria enfiar-las – e, talvez, elas intensificassem seu ódio contra ele. E, agora... sim... aqui estava: o vestido que Bruce deveria usar.

[...]

O vestido ostentava um encaixe em “V” de seda transparente, com um forro cor da pele, ornamentado com tachinhas que produziam um efeito *sexy*; e um debrum de passamanaria. As costas, eram decotadíssimas. As mangas eram feitas de uma seda muito macia, como um *voile*, num tom esfumado de vermelho. Na cintura, um cinto de camurça, justíssimo; sua fivela era uma enorme réplica da figura de Satanás, com seus dois dentes fazendo as vezes de pinos para o fecho. Um minúsculo tridente despontava da fivela de prata polida. A saia desse vestido incomum cintilava, com suas três fileiras de franjas de couro, de uns 15 cm de comprimento. Cada franja era delicada como um cadarço de sapato, porém forte como rédeas de montaria capazes de obrigar um grupo de cavalos a obedecer ao comando do condutor. A cada movimento dos quadris, as três camadas de franjas dançavam em todas as direções, como um grupo de adoradores primitivos em transe diante de um estranho Deus-fetichê.

À medida que a roupa foi sendo vestida em Bruce, ele notou que seu coração batia, enlouquecido; suas emoções transbordavam, ele estava sem fôlego, num frenesi de antecipação. Ele não ousava admitir seus reais sentimentos para quem quer que fosse; nem mesmo para si mesmo! [sic] Afinal, ele havia sido FORÇADO a tudo isso... pelos irmãos da fraternidade; em seguida, ele tinha sido CAPTURADO e AMARRADO PELAS MULHERES, e obrigado a cumprir as suas ordens... (WADE apud STOLLER, 2015, p. 137-141)

Torna-se relativamente fácil, nesse sentido, contestar o argumento de Stoller, de que a obra destinava-se tão-somente ao público *cross-dresser*, uma vez que ela pode ser lida não apenas a partir de um paradigma – o clímax no qual Buce King descobre a excitação ao ser vestido por mulheres – fetichista, mas sim a partir de vários. Logo no princípio do trecho, a descrição que se faz de Lori a compara a uma “amazona”, e bem, isso, por si só, já forneceria amplo material para discussão, dada a figura central das amazonas na organização ginecocrática da Antiguidade Clássica. Esse tipo de organização social, focada nas comunidades de mulheres guerreiras nas quais os homens exerciam papéis de submissão encontra figurações inclusive na cultura pop do século XX, a partir da personagem da Mulher-Maravilha. Diana, princesa da ilha de Temiscira, filha da rainha Hipólita, vive numa espécie de paraíso terrestre isolado do resto do mundo, e esse paraíso é habitado, exclusivamente, por mulheres. Quando um avião de caça pilotado por um piloto aliado – os quadrinhos da Mulher-Maravilha surgem durante a Segunda Guerra Mundial – cai na ilha em que habita, ela finalmente descobre que há coisas para além de Temiscira, e dali parte, a fim de trazer justiça e impedir o sofrimento dos inocentes no mundo. A ilha de Temiscira, entretanto, parece uma espécie de paraíso do bondage, uma das brincadeiras favoritas das amazonas que lá habitam. Há, também, muita dominação feminina, seja de homens ou de outras mulheres. O criador da personagem, que viria a se tornar não

apenas um ícone dos quadrinhos, como um ícone do feminismo, foi William Marston, escritor, psicólogo e bígamo. Além da Mulher-Maravilha, ele foi o inventor do polígrafo, o popular “detector de mentiras”⁴⁸. Marston, inclusive, não teria criado a personagem sozinho, mas sim recebido o auxílio de suas duas esposas, Elizabeth Holloway e Olive Byrne, e a relação do trio se estenderia para muito além do poliamor, uma vez que Marston seria uma espécie de escravo sexual de ambas. Ele cria que a única forma de salvar o mundo das guerras seria que os homens se tornassem mais semelhantes às mulheres. Por isso, por fim, decidiu, com suas companheiras, criar a personagem de quadrinhos: para ele, os quadrinhos eram uma excelente ferramenta pedagógica para atingir os jovens norte-americanos, ao mesmo tempo em que disseminava sua propaganda anti-patriarcal. A Mulher-Maravilha foi concebida com o objetivo de abrir caminho para o matriarcado, confrontando os abusos masculinos, ao mesmo tempo em que modelava o que contemporaneamente se chama *girl power*. Mas não apenas isso: a utopia de Marston podia muito bem ser uma sociedade matriarcal em que o BDSM fosse praticado sem restrições e sem julgamentos morais (Cf. BERLATSKY, 2015).

Figura 6 – Mulher-Maravilha.



Fonte: DC Comics, 1941.

Nesses primeiros anos da saga de Diana, há cenas em que uma personagem possui uma serva que se apresenta vestida de cachorro, e late, quando ordenada; outra, a baronesa von

⁴⁸ O “laço da verdade”, uma das armas do arsenal da heroína, possui, paradoxalmente, mais proximidade com o detector de mentiras hoje do que possuía à época em que Marston estava à frente dos quadrinhos: se, hoje, e inclusive como o vimos ser retratado no cinema, o laço simplesmente compele aqueles sob seu jugo a dizer a verdade, nos primeiros anos de *Wonder Woman* ele possuía poder bem mais pujante: servia para fazer com que os inimigos da Mulher-Maravilha a obedecessem incondicionalmente.

Gunther, possui uma variedade de escravos, os quais invariavelmente se apresentam amarrados com correntes; em outra cena, a Mulher-Maravilha conduz uma inimiga capturada até Mala, uma amiga amazona, e quando a mulher capturada adverte que romperá as correntes, Mala replica que ela aprenderá, ao contrário, a amá-las. Invariavelmente, os dramas encenados tanto pela personagem quanto por seus antagonistas tratam de alguma forma de controle sobre o outro. Há um cientista, o Dr. Electro, que se utiliza de *correntes* magnéticas para submeter a Mulher-Maravilha à sua vontade; a já citada baronesa von Gunther captura a heroína e, a partir de estranhos rituais envolvendo venenos e tortura física, tenta recrutá-la para o seu exército de espiãs (lembramos que o cenário é o mundo durante a Segunda Guerra Mundial). Quando abandona a ilha de Temiscira e acompanha o piloto (Steve Trevor) de volta aos Estados Unidos, Diana, agora Diana Prince, passa a trabalhar no escritório do chefe daquele, e encontra-se cercada por uma espécie de fraternidade de colegiais encabeçada pela figura de Etta Candy. Ainda assim, é em Temiscira que o bondage ocorre de maneira mais explícita. Em *Wonder Woman* 28, por exemplo, há toda uma cena envolvendo amarrações e submissão, que transcorre da seguinte maneira: a Mulher-Maravilha aparece, logo no princípio da história, atando com cordas um grupo de vilões, mais especificamente as mulheres, até porque homens não podem entrar em Temiscira; a seguir, as prisioneiras são forçadas a utilizar as “guirlandas de Vênus”, espécie de cinto de metal mágico que as força a obedecerem à autoridade do amor; como esperado, a líder das vilãs tenta escapar, e é bem-sucedida; a seguir, ela mesma utiliza a “guirlanda de Vênus” em Hipólita, não sem antes ter se demorado, por uma página, amarrando Mala, sua captora; o artista Harry Peter achou por bem dar ao leitor meia página da revista para mostrar Hipólita amarrada; ao fim, a vilã mostra Hipólita, totalmente amarrada, à filha, e de cativa passa a dominadora. Poderíamos analisar, quadro a quadro, diversos outros dos quadrinhos da Mulher-Maravilha do período Marston/Peter (1941-1948), mas cremos que essa breve figuração, aqui, será suficiente para demonstrar o quanto, naquelas histórias, o aspecto heroico muitas vezes mesclava-se – e era confundido – com o aspecto erótico. Existem três eixos principais, em *Wonder Woman*, que abordam temas relacionados ao BDSM: Temiscira, onde as Amazonas se envolvem em todo tipo de jogos de amarração; a fraternidade de Etta Candy, e seus ritos de iniciação, que incluíam amarrar garotas e vendá-las; e, por último, os próprios vilões, os quais, mais que em qualquer outro quadrinho, mantêm escravos. Em 2016, Grant Morrison e Yanick Paquette reescreveram os primeiros anos da heroína.

Figura 7 – Wonder Woman Earth One.



Fonte: MORRISON; PAQUETTE, 2016, p. 85.

Mas retornemos a Bruce King, a quem deixamos, amarrado e posteriormente travestido em mulher, algumas páginas atrás. A cena, que culminará no ato *crossdresser*, principia-se com o rapaz amarrado por um grupo de mulheres, o que, por si só, apelaria não apenas aos *crossdresser*, como a todos aqueles que apreciam amarrar ou ser amarrados. A descrição de Lori, antes mesmo de caracterizá-la como a amazona que nos fez percorrer as páginas de *Wonder Woman*, implica que ela, em pé à frente de Bruce, “parecia uma estátua”, o que imediatamente nos leva ao início de *A Vênus das peles*, e à conversa, ao sonho, do narrador com uma estátua de Vênus, feita de mármore. O movimento é congelado, suspende-se. Motivação primeira das estátuas, e da escultura de forma mais radical: congelar no tempo o movimento – basta lembrar *Apolo e Dafne*, de Bernini, escultor ademais conhecido por outra escultura, *O êxtase de Santa Teresa* – e o gesto. Lori aparece imponente, sua figura exige “respeito e obediência”. Tais termos, certamente, não foram pinçados ao acaso pelo autor da narrativa: eles falam ao mais íntimo do leitor. A seguir, a aura mística e erótica de romance gótico começará, sutilmente, a preencher o ambiente: Lori, ao descrever a Bruce a forma através da qual ele será travestido, já não fala, “ronrona”, como um gato, clara indicação da aura lúbrica que, a partir de então, impregnará a cena. Duplo gozo: o da dominatrix que tem sob seus pés um submisso, e do próprio Bruce, quem, à medida que o ritual progride, sente o coração acelerado, na apoteose de um desejo que, timidamente, ainda não consegue admitir. À parte isso, há um prazer análogo ao de Severin, o de ser manuseado, ao mesmo tempo, por várias mulheres cruéis, como no episódio da tia em *A Vênus das peles*. O vestido, cuja descrição culmina na cena final do trecho, não é um simples vestido: ele surge sob o signo de Satã, trazendo inclusive o rosto deste à guisa de fivela; suas franjas são descritas de maneira antediluviana, como se o trecho em questão fora engendrado pelo punho do próprio Lovecraft – “como um grupo de adoradores primitivos em transe diante de um estranho Deus-fetichismo”. Essa atmosfera telúrica, pantanosa, solapa os alicerces do leitor, afastando-o do tranquilo mundo de alojamento de faculdade para outro, primordial, brutal, obscuro, anticivilizacional, antes de os pântanos serem drenados e a agricultura começar a fazer parte da vida humana, um mundo em cujo caos orgânico ainda rasteja Nyarlathotep⁴⁹. Ao final, há, no trecho citado por Stoller, foco para o travestismo, mas não nos parece que este se sobrepõe a outros focos, como

⁴⁹ “And at the last from inner Egypt came/ The strange dark One to whom the fellahs bowed;/ Silent and lean and cryptically proud,/ And wrapped in fabrics red as sunset flame.// Throngs pressed around, frantic for his commands,/ But leaving, could not tell what they had heard;/ While through the nations spread the awestruck word/ That wild beasts followed him and licked his hands.// Soon from the sea a noxious birth began;/ Forgotten lands with weedy spires of gold;/ The ground was cleft, and mad auroras rolled// Down on the quaking citadels of man./ Then, crushing what he chanced to mould in play,/The idiot Chaos blew Earth’s dust away.” (LOVECRAFT, 1930, s.i.p.)

o da dominação, do *bondage*, do fetiche ritual próprio do BDSM, com o seu suspense que se fecha no esvaziamento das energias daqueles envolvidos.

Suspense, corte, suspensão. Tensão, relaxamento. Preceitos fundamentais da arte do arco Zen, o *kyu-dô*, da arte da espada, o *bushidô*, mas também da fotografia, como anotou Paulo Leminski no ensaio “Click: Zen e a arte da fotografia” (Cf. LEMINSKI, 2012). São, igualmente, conceitos fundamentais para a prática do sadomasoquismo: não apenas as fantasias do sadomasoquismo estão, não raro, envoltas por uma aura mística de suspensão e retardamento do prazer, como há a própria suspensão dos corpos, seja com cordas ou, de maneira mais extrema, com argolas cravadas na própria carne. Em um romance de 2007, *Amsterdã SM*, Antonio Vicente Seraphim Pietroforte amplificava, caleidoscopicamente, a relação. O personagem Claudio, protagonista da narrativa, vaga pelas ruas de Amsterdã à procura de Anete, mulher que avistara do lado de fora de um *coffee shop*. Ao encontrar uma banca de revistas pornográficas, escolhe um volume que, supostamente, abre ao acaso. E descreve a cena:

A produção era caseira, o cenário acaba antes do enquadramento e várias modelos, de outros ensaios, parecem enfastiadas, 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 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, apertada 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 [...] (PIETROFORTE, 2007, p. 13-14)

Aqui, a relação se complexifica: se, como diria Bataille, “o ato sexual é no tempo o que o tigre é no espaço” (BATAILLE, 2013, p. 39), nesse momento temos a suspensão no tempo do corpo suspenso no espaço. Não se trata de mero artifício: o sadomasoquismo é, antes de tudo, um ritual. Tal ritual necessita, como todos os rituais de todas as religiões em todos os tempos, de condições específicas, que devem ser cumpridas antes da sua realização. Somente após o cumprimento das referidas condições, pode o ritual seguir. Diferentemente dos rituais religiosos, entretanto, o ritual sadomasoquista prescinde de condições espetaculares. No caso de Rodolfo Queiroz, basta que os braços de Clotilde se apresentem nus, e que ele tenha um alfinete ou outro instrumento perfurante em suas mãos. Entretanto, aí entra o *suspense*, elemento chave para a realização da repetição à qual se referia Stoller.

Krafft-Ebing pensava, erradamente, que a realização do fetiche, à exaustão, por parte do feticheista, levaria à cura da moléstia. Evidente que isso não funcionava, até porque a moléstia

não se cura, como se cura uma gripe. Aqui a repetição se apresenta como peça-chave, mas o tipo de repetição que sempre traz consigo o elemento da novidade, da surpresa, do susto. A literatura funciona a partir de mecanismos semelhantes. Sheerazade, a mais talentosa artífice da arte da narrativa, compreendeu como ninguém o poder do suspense na literatura. A tensão que conduz ao relaxamento. Como a corda de um arco. Como o momento em que a câmera dispara. Como o ínfimo instante no tempo em que os corpos morrem na agonia do gozo.

Sobre isso, Deleuze afirmava, em sua leitura sobre Sacher-Masoch, que “nunca escritor algum havia utilizado como ele as possibilidades da fantasia e do suspense” (DELEUZE, 2009, p. 12). Explica ele como, no universo do autor de Lemberg, fantasia e suspense se fundem para criar a cena masoquista ideal:

[...] não existe masoquismo sem fetichismo em seu primeiro sentido. A maneira como Masoch define seu idealismo ou “suprassensualismo” parece à primeira vista banal: não se trata, diz ele em *A mulher divorciada*, de acreditar que o mundo é perfeito, mas, pelo contrário, de “criar asas” e escapar do mundo pelo sonho. Não se trata então de negar o mundo ou de destruí-lo, tampouco de idealizá-lo; trata-se de denegá-lo, de deixá-lo em suspenso pela denegação, para se abrir a um ideal, por sua vez suspenso em fantasia. Contesta-se a fundamentação do real para fazer surgir um puro fundamento ideal: é uma operação inteiramente conforme ao espírito jurídico do masoquismo. Que esse processo conduza essencialmente ao fetichismo não é surpreendente. Os principais fetiches de Masoch e dos seus heróis são as peles, os sapatos, o próprio chicote, alguns capacetes estranhos com que ele gostava de “enfeitar” as mulheres, as roupas de fantasia em *A Vênus das peles*. Na cena de *A mulher divorciada* que citamos mais acima, vê-se aparecer a dupla dimensão do fetiche e a dupla suspensão que lhe corresponde: uma parte do sujeito conhece a realidade, mas deixa em suspenso esse conhecimento, enquanto a outra parte deixa a si mesma em suspenso no ideal. [...] Nos romances de Masoch, tudo culmina no suspense. Não é exagero dizer que ele introduziu no romance a arte do suspense como força motriz romanesca em estado puro: não apenas porque os ritos masoquistas de suplício e de sofrimento implicam verdadeiras suspensões físicas (o herói é dependurado, crucificado, suspenso), mas porque a mulher-carrasco assume poses estáticas que a identificam com uma estátua, um retrato ou uma foto. E porque ela suspende o gesto da chicotada ou o de entreabrir o casaco de peles. E porque ela se reflete num espelho que congela seu gesto. Veremos que essas cenas “fotográficas”, essas imagens refletidas e paralisadas, têm grande importância, e de um duplo ponto de vista: o do masoquismo em geral e o da arte de Masoch em particular. Constituem uma das contribuições criadoras de Masoch ao romance. (IDEM, p. 34-36)

Rodolfo, em “Dentro da noite”, suspende o ato sádico por meses antes que, de fato, as condições apropriadas se apresentem. As condições em questão são a festa, à qual Clotilde se apresenta com os braços nus, e a desculpa de que o suposto exibicionismo, por parte da noiva, despertou os ciúmes de nosso herói. Ele, de todo modo, não é frio como Severin, em *A Vênus das peles*, levando em consideração o fato de que Severin envolve Wanda, durante um longo período de tempo, em discussões filosóficas sobre a natureza do amor – o platonismo, em Masoch, é elemento igualmente fundamental –, sobre sua infância, sutilmente introduzindo aí,

ainda sob o risco de que sua consorte não embarque na aventura que propõe, os temas que mais lhe interessam, o programa pedagógico que busca implantar para que Wanda se torne a dominadora ideal. De todo modo, no caso de Rodolfo, a descoberta dá-se de maneira repentina, diferentemente de Severin, quem, ao que tudo indica, tentara, perverso incorrigível, diversas vezes antes encontrar a mulher-carrasco. Rodolfo, também, encontra-se vítima de um sadismo tímido, e não possui as ferramentas de Severin (o alter-ego de Sacher-Masoch) para disfarçá-lo em dialética romântica. Não obstante, uma vez que o rito sádico fora iniciado, não há que se faça para freá-lo.

Rodolfo necessita novamente a sensação causada pela liberação da carga erótica que sentiu ao alfinetar os braços da noiva; o mesmo ocorre em diversos dos “casos” narrados por Krafft-Ebing na *Psychopathia Sexualis*: o paciente repentinamente descobre que possui tara pelas meias da esposa, ao vê-la, certo dia, calçando-as; encontra uma forma de furtar uma delas, e a pendura na cabeceira da cama, durante o ato sexual. Outro paciente somente consegue atingir o orgasmo quando uma mulher urina em sua boca; outro procura prostitutas que devem barbeá-lo; ao sentir a navalha, manuseada por uma mulher nua, contra a carne de seu pescoço, atinge o êxtase. Portanto, quando questionado pelo amigo Justino se continuara a praticar o ato sádico, prontamente responde:

– Sim, continuei, voltei, imediatamente. No dia seguinte, à noitinha, estava em casa de Clotilde, e com um desejo louco, desvairado. Nós conversávamos na sala de visitas. Os velhos ficavam por ali a montar guarda. Eu e a Clotilde íamos para o fundo, para o sofá. Logo ao entrar tive o instinto de que podia praticar a minha infâmia na penumbra da sala, enquanto o pai conversasse. Estava tão agitado que o velho exclamou: “Parece, Rodolfo, que vieste a correr para não perder a festa”. Eu estava louco, apenas. Não poderás imaginar nunca o caos da minha alma naqueles momentos em que estive a seu lado no sofá, o maelstrom de angústias, de esforços, de desejos, a luta da razão e do mal, o mal que eu senti saltar-me à garganta, tomar-me a mão, ir agir, ir agir... Quando ao cabo de alguns minutos acariciei-lhe na sombra o braço, por cima da manga, numa carícia lenta que subia das mãos para os ombros, entre os dedos senti que já tinha o alfinete, o alfinete pavoroso. Então fechei os olhos, encolhi-me, encolhi-me, e finquei. (RIO, 2002, p. 21-22)

A partir desse momento, o ritual sádico prossegue por aproximadamente um mês; Rodolfo, em qualquer oportunidade que se apresenta, espeta os braços da noiva com o alfinete fatal. A entrega absoluta ao desejo não deixa de ter, contudo, suas consequências, como narra a personagem ao amigo Justino:

Então depois, Justino, sabes? Foi todo o dia. Não lhe via a carne, mas sentia-a marcada, ferida. Così-lhe os braços! Por último perguntava: “Fez sangue, ontem?” E ela pálida e triste, num suspiro de rola: “Fez...” Pobre Clotilde! A que ponto eu chegara, na necessidade de saber se doera bem, se ferira bem, se estragara bem! E no

quarto, à noite, vinham-me grandes pavores súbitos ao pensar no casamento porque sabia que se a tivesse toda havia de picar-lhe a carne virginal nos braços, no dorso, nos seios... Justino, que tristeza!... [...] Em um mês ela emagreceu, perdeu as cores. Os seus dois olhos negros ardiam aumentados pelas olheiras roxas. Já não tinha risos. Quando eu chegava, fechava-se no quarto, no desejo de espaçar a hora do tormento. Era a mãe que a ia buscar. “Minha filha, o Rodolfo chegou. Avia-te.” E lá de dentro: “Já vou, mãe.”. Que dor eu tinha quando a via aparecer sem uma palavra! Sentava-se à janela, consertava as flores da jarra, hesitava, até que sem forças vinha tombar a meu lado, no sofá, como esses pobres pássaros que as serpentes fascinam. Afinal, há dois meses, uma criada viu-lhe os braços, deu o alarme. Clotilde foi interrogada, confessou tudo numa onda de soluços. Nessa mesma tarde recebi uma carta seca do velho pai desfazendo o compromisso e falando em crimes que estão com penas no código. (RIO, 2002, p.)

Evidentemente, após o rompimento do noivado, Rodolfo fez a única coisa que os homens têm feito desde que a primeira placa do primeiro bordel se ergueu em Sodoma: foi buscar alívio junto às prostitutas. No caso de Clotilde, não se sabe o que dela foi feito; a narrativa não mais a menciona, mas podemos imaginar a terrível angústia, bem como a elevada carga de infelicidade, reservada a uma geração inteira de mulheres que, se não tinham nenhuma experiência ou conhecimento em relação à própria sexualidade, muito menos os tinham em relação à sexualidade masculina, ou mesmo em relação às “parafilias” de seus companheiros, estando assim condenadas a uma existência compartilhada com maridos frios, perversos, estranhos, ou que sequer nutriam pelo sexo feminino o menor desejo sexual.

Rodolfo, portanto, atira-se à prostituição na expectativa de curar-se – ou ao menos de saciar o seu desejo, não tolerado socialmente. Está findo o processo de ascensão do monstro.

[...] rolei, perdi-me. Nada mais resta do antigo Rodolfo. Sou outro homem, tenho outra alma, outra voz, outras idéias. Assisto-me endoidecer. Perder a Clotilde foi para mim o sossobramento total. Para esquecê-la percorri os lugares de má fama, aluguei por muito dinheiro a dor das mulheres infames, frequentei alcouces. Até aí o meu perfil foi dentro em pouco o terror. As mulheres apontavam-me a sorrir, mas um sorriso de medo, de horror.

A pedir, a rogar um instante de calma eu corria às vezes ruas inteiras da Suburra, numa enxurrada de ápodos. Esses entes que querem apanhar do amante, sofrem lanhos na fúria do amor, mas tremem de nojo assustado diante do ser que pausadamente e sem cólera lhes enterra alfinetes. Eu era ridículo e pavoroso. (RIO, 2002, p. 23-24)

As prostitutas eram, geralmente, a saída para os homens que, por fraqueza moral ou mesmo vergonha, não conseguiam comunicar às esposas os seus fetiches. Assim ocorria com grande parte dos pacientes de Krafft-Ebing: as mulheres, de maneira geral, eram, frequentemente, utilizadas como “campo de provas” de ordem sexual. Se pertencessem à mesma classe social do paciente, eram condenadas a curar os homossexuais, os sádicos, os masoquistas, os fetichistas, pela simples instituição do casamento, considerado aqui como uma força de caráter social que, esperava-se, conduziria à normalidade do instinto sexual do

paciente. Se, entretanto, pertencessem a classes sociais inferiores à do paciente, tais mulheres – às quais o psiquiatra se referia como “más”, “de caráter baixo” ou “de natureza moral degradada”, também possuíam a missão de curar, mas, nesse caso, a partir da experimentação sexual que os pacientes com elas realizavam. Uma vez que não havia que se fazer experimentos do vício com mulheres “decentes”, os tarados e maníacos do século XIX desenvolviam verdadeiro cabedal das perversões nos bordéis. Assim, às prostitutas coube, nessa época, no Ocidente, o papel de *criar normalidade*, muito mais do que a psiquiatria jamais poderia. Trata-se de uma revelação no mínimo estarrecedora: algumas das informações específicas sobre certas taras e comportamentos sexuais não teriam sido descobertas naquela época – ou o poderiam ter sido de maneira diferente – se o bom psiquiatra não tivesse conversado com prostitutas sobre os clientes que recebiam, ou se clientes dele não houvessem confessado algumas das coisas que praticavam com prostitutas. A história da psicanálise, por exemplo, poderia ter sido absolutamente distinta.

Certas formas de experimentação sexual – como flagelação, coprofagia ou escatologia em sentido mais amplo⁵⁰ – jamais poderiam ser manifestadas senão com uma “mulher da vida”. Não, evidentemente, por serem essas criaturas essencialmente malignas, como quereria o doutor, mas sim pelo fato de que uma prostituta, para obter êxito em sua profissão, necessita apresentar-se aos clientes de maneira razoavelmente agradável, e adotar uma postura de enorme tolerância em relação a todo tipo de proposta que receba, tendo em vista o alívio do cliente. Portanto, as prostitutas – e o serviço que ofereciam – eram o meio de se obter, para os homens, um conhecimento mais pleno sobre o próprio corpo mas, principalmente, sobre o próprio desejo. As prostitutas eram algo para além do espelho, eram um corpo com o qual se podia interagir e descarregar o excesso de uma sexualidade reprimida que, na idade adulta, manifestava-se como perversão. As prostitutas eram – e são –, portanto, a válvula de escape de uma sociedade que não conseguia – e não consegue – lidar de forma sadia com os seus próprios excessos sexuais. Assim aconteceu, reza a lenda, com o próprio Aristóteles, que, amante de garotos como todo bom grego da Antiguidade, deixou-se montar por uma prostituta, e ser por ela espancado⁵¹.

⁵⁰ Penso no filme *Two girls, one cup*.

⁵¹ A lenda é célebre, ao menos na Europa. Alexandre da Macedônia, pupilo do filósofo, encontrava-se apaixonado por Phylis, uma cortesã hindu, e tão apaixonado estava que começava a negligenciar suas obrigações de maior conquistador da história da humanidade para passar os dias e noites com Phylis. Aristóteles, portanto, cumprindo sua obrigação de tutor, chama o pupilo à razão: deveria, no mínimo, espaçar os encontros com a moça, ao que o grande conquistador acedeu. Quem não ficou nada satisfeita com isso foi Phylis, que decidiu, por sua vez, seduzir o velho filósofo. Obtendo êxito em sua tarefa, recusava-se, contudo, a entregar-se ao filósofo. Certa feita, propõe-lhe o seguinte trato: deixar-se-ia ser possuída, mas com a condição de que aquele a deixasse montar em suas costas, e cavalgá-lo como uma besta de carga, ao que Aristóteles, cego de amor, prontamente acedeu. Phylis, entretanto,

Figura 8 – *Aristóteles e Phylis*. Hans Baldung Grien, 1515.



Fonte: Wikipedia Commons.

Por fim Rodolfo, rejeitado até pelas prostitutas, decide aventurar-se ainda mais: motivado em parte pela necessidade, em parte pela conveniência, ele agora realiza seus ataques em locais públicos, como segue narrando ao amigo Justino:

Dei então para agir livremente, ao acaso, sem dar satisfações, nas desconhecidas. Gozo agora nos *tramways*, nos *music-halls*, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas. É muito mais simples. Aproximo-me, tomo posição, enterro sem dó o alfinete. Elas gritam, às vezes. Eu peço desculpa. Uma já me esbofeteou. Mas ninguém descobre se foi proposital. Gosto mais das magras, as que parecem doentes. (RIO, 2002, p. 24)

Novo elemento: se antes Rodolfo não fazia questão de que as mulheres a quem alfinetava possuíssem qualquer particularidade, agora ele já desenvolveu preferências na perversão. Prefere as magras, que parecem doentes. Se podemos considerar a primeira parte do conto encerrada com o clímax da “primeira vez”, após a personagem consolidar o ato que por tantos

havia, antecipadamente, alertado Alexandre sobre o encontro com o preceptor, e quando este chega ao local que ela lhe indicara, vê o mestre sendo cavalgado e espancado impiedosamente pela cortesã. Num primeiro momento, pensa em apresentar-se diante do mestre e pedir que se retire dali, sob risco de que mais alguém o possa ver em situação tão degradante. Porém, aos poucos, a verdade da situação se apresenta ao conquistador: se nem um velho sábio, um dos maiores homens que já caminharam pela Terra, pôde resistir aos encantos de Phylis, o que então se esperar de um jovem rei como ele? O sexo, vê-se, desafia a razão, a sabedoria e o bom proceder.

meses adiará, ato este cercado de transbordante conotação sexual, mesmo vampiresca –, pois, lembremos, Rodolfo chega a afirmar que sente o gosto de sangue –, naquele momento ainda há alguns elementos que denotam a precariedade do ato sádico: há o nervosismo, e o fascínio excessivo quando da culminância do fetiche erótico. Não por acaso, após o relato da primeira experiência sádica, intervém a fala do amigo Justino, que até aquele momento mantivera-se providencialmente lacônico, e que repentinamente surge com uma verdadeira análise sociológica a respeito do amigo, ao enquadrá-lo na categoria de discípulo do marquês de Sade ou ao caracterizá-lo como um *Jack-the-ripper* civilizado. Justino é, sem sombra de dúvidas, um homem culto, daí a gama de referências que arrole em um parágrafo para descrever a condição do amigo, desde São Francisco até o estripador londrino. Também o seu comportamento se alterou, desde o princípio do conto: se, ao começar a ouvir o relato de Rodolfo, ele se mostrava simpático e afetuoso para com a desdita do amigo, após ouvir-lhe a primeira confissão da prática de sadomasoquismo, começa a sentir uma espécie de fascínio científico por aquele homem que lhe narra a desdita; torna-se Justino muito mais cientista do que amigo interessado. Ele, entretanto, não é o único que está a ouvir a história de Rodolfo. Nesse momento, podemos identificar ao menos três espectadores na cena: Justino, que se caracteriza como um *voyeur* cruel, alguém que, a partir da catarse causada pelo relato que ouve, sente enorme prazer em imaginar o sádico torturando sua vítima; o narrador – lembremos que há um, aquele que finge que dorme –, que não fornece juízos de valor ou interfere na narrativa, limitando-se a ouvir, com grande interesse, o ocorrido, para posteriormente passá-lo à página do livro; e, por último, nós mesmos, os leitores, que somos transportados para o mesmo trem, e espiamos, como *voyeurs* absolutos, toda a trama que envolve aquelas personagens. É possível afirmar que, à época da publicação do conto, praticamente todos os leitores devem ter sentido repulsa ao serem confrontados com uma personagem como Rodolfo, até porque *Dentro da noite* foi um livro que contou com ampla distribuição, e João do Rio, à época, já era escritor consagrado. Contudo, podemos crer, igualmente, que poucos devem ter desistido de finalizar a leitura do conto, por mais perfurado que estivesse o seu escudo moral. O suspense aqui é nota maior: assim como nos romances de Sacher-Masoch ele contribui para criar a própria atmosfera dos cenários e ambientes em que as cenas masoquistas ocorrerão, em “Dentro da noite” ele se configura como verdadeira névoa densa, a encobrir e ao mesmo tempo provocar o leitor, que gostará de saber se, ao fim e ao cabo, Rodolfo curou-se de sua moléstia ou entregou-se definitivamente ao caminho do vício – mesmo nós, modernos filhos da razão, não conseguiremos resistir à sedução de João do Rio, uma vez que o autor é exímio contador de histórias, ao menos da narrativa curta. A catarse pode ser identificada a partir de dois paradigmas distintos, portanto: o primeiro

é o daquele que se identifica com a personagem sádica de Rodolfo, para quem a identificação e o relaxamento ocorrerão ao ler as descrições dos atos sádicos; o segundo, é o daqueles que por ele sentem repulsa, e que, portanto, sentirão o alívio final da libertação da narrativa, que lhes trará de volta para a segurança da vida que há para além do livro.

Stoller, falando especificamente sobre os livros pornográficos dos anos 1960-1970, apontava para o fato de que o consumidor desses produtos necessitava ser, antes, alguém que se identificasse com aquilo que estava prestes a ler, geralmente de maneira positiva.

Existem muitos gêneros de pornografia, e cada um deles é criado tendo em vista uma necessidade específica de perversão, dando uma atenção muito precisa aos detalhes; cada um deles define uma área de excitação específica, que não terá o mesmo efeito em outras pessoas. Assim, por exemplo, um sádico escolherá representações de atos sádicos, e um travesti fetichista escolherá imagens de travestismo. Como em todas as perversões, a pornografia é uma questão de estética: a delícia de alguns corresponderá ao enfado dos outros. Também como acontece com todas as perversões, em seu cerne encontra-se um ato de vingança fantasiado, condensando em si a história da vida sexual do sujeito – suas memórias e fantasias, seus traumas, suas frustrações, suas alegrias. Existe sempre uma vítima, não importa quão disfarçada ela esteja: se não houver vítima, não é pornografia. O uso desse tipo de material é um ato de perversão, com vários componentes. O mais aparente é o voyeurismo. O segundo, oculto (a menos que a pessoa seja um sádico sexual declarado) é o sadismo; o sadismo, entretanto, é bastante fácil de ser demonstrado. O terceiro, mais oculto (a menos que a pessoa seja um masoquista sexual declarado) é o masoquismo; o masoquismo é difícil de ser demonstrado, uma vez que ele está oculto numa identificação inconsciente com a vítima retratada.

[...]

A pornografia é um tipo de reparação: sua criação e seu uso são os atos ritualizados e todo desvio que possa ocorrer, e que fuja de uma estreita e determinada trilha, produzirá um decréscimo na excitação sexual. A perversão é necessária como uma espécie de preservador da potência. A verdadeira história da vida sexual – a memória inconsciente de eventos históricos reais – subsiste, nas fantasias conscientes que se expressam na pornografia. (STOLLER, 2015, p. 134-135)⁵²

No caso de *Dentro da noite*, por não se tratar de um livro – ao menos não declaradamente – pornográfico, o processo de identificação ocorre de maneira mais ampla, e não necessariamente todos os leitores do livro tomarão o partido de Rodolfo (aliás, cremos que a grande maioria não toma; quando muito, assumem a posição de Justino, assistem a tudo com certo interesse perverso).

Depois do rompimento com Clotilde, o fetiche já não encontra mais amarras no espírito de Rodolfo. Não é apenas uma mudança sutil de comportamento: todo ele agora já é outro, já é o duplo, como constata na passagem em que afirma: “Nada mais resta do antigo Rodolfo. Sou

⁵² Recordo a experiência de um amigo: em um evento de sadomasoquismo, ele, heterossexual, tendo à vista várias mulheres nuas envolvidas em diversas atividades eróticas, não estava nem um pouco interessado em vulvas, seios ou nádegas; só conseguia olhar para os pés delas, o que prontamente lhe causava excitação e, inclusive, o orgasmo, quando, em determinado momento, uma delas, ao passar por ele, lhe acariciou o pênis com um dos pés.

outro homem, tenho outra alma, outra voz, outras ideias”. Por isso, logo após revelar a Justino que agora age livremente pelos lugares públicos da cidade, o narrador, numa das raras aparições que faz, ao longo do texto, constata que “A voz do desvairado tornara-se metálica, outra” (RIO, 2002, p. 24). Metamorfoseado em monstro moderno, Rodolfo agora perambula pelos lugares de má fama, aterrorizando inclusive aquelas que são experientes em lidar com todo tipo de esquisitice. Se recordamos como era a reação de Clotilde ao ato sádico, perceberemos certa tristeza, uma resignação heroica de quem aceita um destino imposto, mas não, necessariamente, medo. Já as prostitutas, embora o acolham com sorrisos, não deixam de transmitir o pavor: “as mulheres apontavam-me a sorrir, mas um sorriso de medo, de pavor”. Isso porque, enquanto ainda noivo de Clotilde, Rodolfo posava de rapaz de sociedade e, portanto, buscava manter certa decência de cavalheiro, e o monstro raramente emergia, ao menos no início. Agora, com o compromisso social rompido, muito dinheiro para gastar e nenhuma amarra moral que o prenda, não há mais motivo algum para disfarçar – inclusive fisicamente – aquilo que ele entende como sua “degradação”.

Rodolfo, inclusive, nos oferece interessante análise acerca da relação entre medo e anormalidade, ao declarar: “Esses entes querem apanhar do amante, sofrem lanhos na fúria do amor, mas tremem de nojo assustado diante do ser que pausadamente e sem cólera lhes enterra alfinetes”. O medo, nesse sentido, não está em sofrer dor, apanhar, mas sim em ter à frente um ser metódico, cujo prazer advém de um complexo ritual que nada tem a ver com as violências inerentes ao ato sexual “normal”. Se quiséssemos realizar uma analogia, poderíamos afirmar que alguém que assassina dezenas de pessoas, como um soldado, um policial ou mesmo um bandido comum, não causa tanta revolta quanto um pedófilo, por exemplo. A razão disso dá-se pelo fato de que o assassinato está instituído em nossa sociedade, sendo praticado, de forma legal inclusive, por representantes do Estado, ao passo que a pedofilia não está, como estava, por exemplo, na Grécia Antiga.

Ao fim, encontramos o nosso herói já completamente conformado com sua tara, e chegamos a pensar que foi com certa infelicidade que ele veio a encontrar o amigo Justino, pois o encontro com esse desviou-lhe de seu objetivo principal, ao embarcar no trem: “– Quando te encontrei, Justino, vinha a acompanhar uma rapariga magrinha. Estou com a crise, estou... O teu pobre amigo está perdido, o teu pobre amigo vai ficar louco...” (IDEM, *Ibidem*) o término do conto traz a perspectiva de cada um dos envolvidos na cena:

De repente, num entrechocar de todos os vagões, o comboio parou. Estávamos numa estação suja, iluminada vagamente. Dois ou três empregados apareceram com lanternas rubras e verdes. Apitos trilaram. Nesse momento, uma menina loura, com

um guarda-chuva a pingar, apareceu, espiou o vagão, caminhou para outro, entrou. O rapaz pôs-se de pé logo.

– Adeus.

– Saltas aqui?

– Salto.

– Mas que vais fazer?

– Não posso, deixa-me! Adeus!

Saiu, hesitou um instante. De novo os apitos trilharam. O trem teve um leve arranco. O rapaz apertou a cabeça com as duas mãos como se quisesse reter um irresistível impulso. Houve um silvo. A enorme massa resfolegando rangeu por sobre os trilhos. O rapaz olhou para os lados, consultou a botoeira, correu para o vagão onde desaparecera a menina loura. Logo o comboio partiu. O homem gordo recolheu a sua curiosidade, mais pálido, fazendo subir a vidraça da janela. Depois estendeu-se na banquetta. Eu estava incapaz de erguer-me, imaginando ouvir a cada instante um grito doloroso no outro vagão, no que estava a menina loura. Mas o comboio rasgara a treva com outro silvo, cavalgando os trilhos vertiginosamente. Através das vidraças molhadas viam-se numa correria fantástica as luzes das casas ainda abertas, as sebes empapadas d'água sob a chuva torrencial. E à frente, no alto da locomotiva, como o rebato do desespero, o enorme sino reboava, acordando a noite, enchendo a treva de um clamor de desgraça e de delírio. (IDEM, p. 24-25)

Rodolfo segue seu caminho, a fim de obter o gozo sádico alfinetando a moça loura que desde o começo perseguia; está condenado e seu único interesse, na vida, a partir de então, é a prática do *needle play*. Justino, o interlocutor – gordo, como João do Rio, espelho no espelho –, após ter se deleitado com a história, parece adotar uma postura de reflexão temerária, caracterizada pela palidez que sua tez adquire, bem como pelo movimento de estender-se sobre a banquetta do vagão; o narrador, por sua vez, parece mais preocupado e, ao mesmo tempo que se coloca em estado de alerta, esperando irromper, a qualquer instante, o grito feminino vindo de um vagão adjacente, encontra-se imóvel, possivelmente por conta da estranheza do relato que acabara de testemunhar; já o leitor, finalmente liberto da teia narrativa, pode enfim abandonar todas essas personagens a seus destinos, e deixar que sigam, com o trem que, cada vez mais, mergulha nas trevas.

A beleza do último parágrafo é indisputável. Ali o narrador concentrou toda a sua perícia para nos fazer mergulhar definitivamente na cena, antes de abandoná-la. Lançando mão de um motivo absolutamente romântico, ele colore todo o ambiente que até então cercava a narrativa com tons sombrios, como a refletir a gravidade da situação daqueles dois personagens que são abandonados, para os quais nada resta a não ser tentar digerir a história que acabaram de ouvir. Outro aspecto interessante é o fato de que o conto termina *em suspenso*: não narra as peripécias sádicas de Rodolfo de maneira detalhada; outrossim, concentra-se na queda deste, no lento processo que fez com que desabasse, de respeitável rapaz de sociedade a maníaco que persegue jovens incautas em ambientes públicos. As projeções sobre o futuro de nosso herói ficam inteiramente sob a responsabilidade do leitor, e é justamente nas projeções do futuro dessa

história que se encontra o elemento por excelência terrificante. Primeiro porque o leitor, ao finalizar a leitura, sente-se um pouco como os dois interlocutores de Rodolfo, o ativo (Justino) e o passivo (o narrador), a perguntar-se o quanto será necessário para que ele mesmo passe a trilhar o caminho percorrido por nosso herói; segundo, porque depois desse tipo de reflexão, advém aquela que conduz ao temor em relação aos outros seres humanos que, cada vez mais, nos cercam diariamente, nas grandes metrópoles: seria o homem que se encontra ao nosso lado, num vagão de metrô ou num banco de ônibus, um Rodolfo? Em que momento sentiremos, em nossa carne, a alfinetada fatal do desejo?⁵³ João do Rio foi pioneiro, nesse sentido, por trazer à

⁵³ Em 23 de fevereiro de 2020, domingo de carnaval, ocorre a junção entre “Dentro da noite” e “O bebê de tarlatana rosa”; a notícia chega do site da revista *Fórum*: “Duas mulheres deram entrada no Hospital Correia Picanço, na Tamarineira, Zona Norte do Recife, neste domingo (23), afirmando terem levado uma picada de agulha, uma delas em Olinda e a outra em Recife. Segundo informações apuradas pelo jornal do *Commercio* extraoficialmente, o número de casos suspeitos chegou a cinco até a manhã deste domingo. O primeiro caso teria acontecido durante desfile do Galo da Madrugada, na altura da Avenida Dantas Barreto, por volta das 17h40, no fim do desfile, segundo a vítima. ‘Estava em grupo com minha família e senti uma picada de leve na minha coxa e não dei crédito na hora. Passei a mão no local e até olhei para o indivíduo (agressor). Tentei avisar a ele que alguma coisa que ele segurava estava machucando as pessoas, mas não dei crédito, passei a mão e prossegui’, conta a vítima, que não quis se identificar. Ela afirma que a perna chegou a sangrar. ‘Depois de limpar o sangue, procuramos o posto policial em frente à Igreja do Carmo. E aí encaminharam a gente para o Corpo de Bombeiros, que mandou a gente procurar o posto médico, e assim foi um (setor) repassando para o outro e não tive atendimento seguro em nada’, relata. De acordo com ela, a Polícia Militar não teria levado em consideração a denúncia. ‘Isso é descaso. A Polícia está ali para combater alguma coisa errada, mas quando a gente recorre, dando um alerta de um caso como esse, é deixado de lado’, diz. ‘O homem que estava dando agulhadas poderia até ter matado muita gente que estava ali’, acrescenta. O segundo caso teria acontecido na Travessa João Alfredo, em Olinda, também por volta das 18h. A sentiu [sic] uma picada no ombro direito no sábado, mas procurou o Hospital Correia Picanço apenas no domingo. ‘Quando foi hoje, eu vi relatos nas redes sociais de outras pessoas que teriam sido vítimas, e decidi vir para cá para fazer exames. A reação foi só na hora da picada. Depois, não senti nada’, disse.” (FÓRUM, 2020). A outra versão da história é dada pelo próprio *Jornal do Commercio*, citado na reportagem da revista *Fórum*: “Pelo menos cinco pessoas deram entrada no Hospital Correia Picanço, na Tamarineira, Zona Norte do Recife, na manhã deste domingo (23), denunciando terem sido vítimas de agulhadas no Carnaval. As agressões ocorreram no sábado (22), em Olinda e no Recife. Uma das vítimas, que foi atacada durante o desfile do Galo da Madrugada, denuncia que houve negligência por parte da Polícia Militar. Segunda ela [sic], agentes que faziam o policiamento no cortejo foram informados da agressão, mas se recusaram a atender a ocorrência. A vítima conta que estava brincando no bloco, acompanhando o trio elétrico comandado pela cantora Pablo Vittar, quando sentiu a furada. O ataque aconteceu na altura da Avenida Dantas Barreto, por volta das 17h40, já no fim do desfile, segundo a vítima. ‘Estava em um grupo com minha família quando senti uma picada de leve na minha coxa e não dei crédito na hora. Passei a mão no local e até olhei para o indivíduo (agressor). Tentei avisar a ele que alguma coisa que ele segurava estava machucando as pessoas, mas não dei crédito, passei a mão e prossegui’, conta a vítima, que pediu para não ser identificada. A mulher diz que a perna chegou a sangrar momentos depois da agulhada. ‘Depois de limpar o sangue, procuramos o posto policial em frente à Igreja do Carmo. E aí encaminharam a gente para o Corpo de Bombeiros, que mandou a gente procurar o posto médico, e assim foi um (setor) repassando para o outro e não tive atendimento seguro em nada’, reclama. Ainda de acordo com a mulher que deu entrada no Hospital Correia Picanço, a Polícia Militar não teria levado em consideração a denúncia. ‘Isso é descaso. A polícia está ali para combater alguma coisa errada, mas quando a gente recorre, dando um alerta de um caso como esse, é deixado de lado’, critica. ‘O homem que estava dando agulhadas poderia até ter matado muita gente que estava ali’, lamenta. A vítima disse que chegou a ir a um posto médico instalado durante o desfile do bloco. ‘No posto médico, disseram que não era um caso grave e que a ambulância só conduziria pessoas com casos graves. Afirmaram ainda que, nesse caso, eu tinha que procurar o (Hospital) Correia Picanço o quanto antes. Nas primeiras duas horas, eles disseram que era o prazo ideal’, afirmou. Como estava no Galo da Madrugada, com uma concentração de milhares de pessoas, a vítima alega que seria difícil sair do Centro do Recife com a rapidez ideal para um atendimento médico nas primeiras horas após o acontecimento. ‘Não tinha condição de estar aqui (no Hospital) em 2 horas. Até agora, não tomei medicação. Vim hoje para cá’, contou. Outro caso ocorreu na Travessa João Alfredo, em Olinda, também por volta das 18h do sábado (22). A vítima diz ter sentido uma picada no ombro direito. Ela não conseguiu identificar o

luz, em pleno início de século XX, e num país provinciano como o Brasil, o debate acerca de questões que seriam cabais para o Ocidente no século XX, como anormalidade, normatividade sexual e perversão. Mas o clima por trás de *Dentro da noite*, não apenas o conto, como o livro, é peculiar, e merece página e meia de discussão.

4.3 TEMPORADAS NO ABISMO

Em 1909, João do Rio regressava de sua primeira viagem à Europa para encontrar, no Rio, o pai morto e enterrado. Após o enterro, e para cobrir as despesas fúnebres, assina, com a editora Garnier (que dentro de alguns anos processaria), um contrato para a publicação de um volume de contos, pelo que recebe um adiantamento, nada modesto, diga-se de passagem, de um conto de réis. Entretanto, ao assinar o contrato, apenas onze dos dezoito contos que comporiam o volume final estavam escritos, e já haviam sido publicados na *Gazeta de Notícias*, entre 1904 e 1910 (à exceção de “A noiva do som”, que saíra na revista *Kosmos*). Assim, no início de 1911, é publicado *Dentro da noite* (em verdade, a data de publicação inscrita no primeiro volume é 1910, mas o livro, que veio de Portugal, só desembarcou em terras cariocas um ano depois). O livro causou imediata sensação, por tratar de temas que, embora disfarçados sob a aura do decadentismo do qual o autor alegadamente sofrera influências marcantes, versavam sobre um cabedal de perversões jamais exploradas, de maneira tão direta, em nossas letras. Para além de Wilde, influência mais que imediata e justificável na obra de João do Rio,

possível agressor e também não chegou a procurar as autoridades policiais nem o posto médico instalado nos focos de folia. Apenas no dia seguinte, neste domingo (23), ela resolveu procurar o Hospital Correia Picanço, após ver outros relatos de vítimas na internet. ‘Quando foi hoje, eu vi relatos nas redes sociais de outras pessoas que teriam sido vítimas, e decidi vir para cá para fazer exames. A reação foi só na hora da picada. Depois, não senti nada’, disse. A rua estava bem movimentada, mas foi ruim de identificar o agressor porque estava bem escura e, no momento em que eu senti, fiquei pensando em mim e não tive a preocupação de prestar atenção ao redor’, relatou a segunda vítima ouvida pelo JC. No Hospital Correia Picanço, a vítima do segundo caso informou que foi submetida a um exame de sangue, para identificar alguma possível contaminação. ‘Mesmo não tendo certeza no que tem nessa picada que eu levei ontem, prefiro tomar o coquetel (recomendação médica) e prevenir já de agora do que ter algo irreversível depois’, disse. As duas mulheres ouvidas pelo JC ainda mostraram visões diferentes em relação ao restante do Carnaval. Enquanto uma das vítimas descartou a possibilidade de brincar o Carnaval novamente em 2020, a outra deixou em aberto a possibilidade a depender do resultado dos exames. ‘Voltar para casa depois de tudo isso foi para acabar o Carnaval. A festa é uma vez por ano, a maioria das pessoas vai para brincar em paz. Mas voltei para casa com meu carnaval destruído. E os próximos também. Não tenho mais como brincar Carnaval’, disse a vítima que foi atacada no Galo da Madrugada. Já a vítima atacada em Olinda afirmou que prefere aguardar as recomendações médicas, para decidir se vai ou não voltar à folia. ‘Não estou abalada amanhã para voltar para Olinda, também não sei se vou me sentir tão segura quanto ontem. Por enquanto, sim (pretendo voltar). Mas pretendo de imediato já resolver isso da picada. A depender dos resultados, é que vou decidir se volto a brincar o Carnaval ou não’, completou.” (SANTOS, 2020) A notícia do *Jornal do Commercio*, além de fornecer mais informações a respeito da ocorrência, termina de uma maneira quase cômica, querendo saber se as mulheres voltarão a pular carnaval após o incidente.

há ali a inegável releitura de dois autores: o psiquiatra Richard von Krafft-Ebing, sobre o qual já falamos, e o mais decadente dos decadentistas franceses, Jean Lorrain, também um pseudônimo, de Paul Duval, quem, homossexual como Wilde e João do Rio, morrera há pouco, em 1906, por conta do vício em éter. Desafeto de Marcel Proust e de Debussy, sua obra, esquecida pelas diversas vanguardas do século XX, passou, a partir dos anos 1970, a ser relida a partir de diversas perspectivas críticas; mas já em 1910, o nosso cronista prestava-lhe singela homenagem com *Dentro da noite*, em cuja escrita se sente o peso da influência de, ao menos, dois dos livros de Lorrain, *Histoires de masques*, de 1900, e *Le crime des riches*, de 1905. De acordo com o prefaciador de uma das edições do livro, especialista e biógrafo de João do Rio, João Carlos Rodrigues:

Dentro da noite é a maior coleção de taras e esquisitices até então publicada na literatura brasileira. Oito histórias tratam de diversas formas da deformação sensorial (hiperestesia): sonoras, olfativas, sadomasoquistas – incluindo abuso de drogas, sexo e cleptomania. Cinco abordam diretamente a busca de satisfação sexual da elite na classe baixa, e três ameaçam com o perigo das doenças contagiosas oriundo de tal mistura. Um clima opressivo de pavor cerca o sensualismo, expresso nas descrições de cores e cheiros, de personagens tão próprios do estilo Decadentista. (RODRIGUES, 2002, p. 12)

Em seguida, realiza breve introdução temática acerca de cada um dos contos que compõem o volume:

A noiva do som (setembro de 1910), *A sensação do passado* (02-08-1905) e *Emoções* (data não localizada) são as primeiras histórias do Barão de Belfort. *Dentro da noite* (01-01-1906), uma das melhores, trata de sadismo e se passa num trem da Central do Brasil, sendo uma intrusão do Marquês de Sade no mundinho provinciano dos personagens de Machado de Assis. A alusão aos belos braços nus da protagonista nos remete imediatamente a Capitu machadiana. *O fim de Arsenio Godard* (23-01-1908) se passa na Revolta da Esquadra contra Floriano Peixoto e tem muitos admiradores. *Aventura de Hotel* (13-07-1908), *O monstro* (02-11-1908), *O bebê de tarlatana rosa* (16-03-1908), *Laurinda Belfort* (06-05-1908) e *Histórias de gente alegre* (data não localizada) são típicas narrativas decadentistas, tirando lições filosóficas de acontecimentos amorais. *O bebê...* é o melhor conto de João do Rio e um dos melhores da literatura brasileira, integrando magistralmente suspense e erotismo numa história carnavalesca de final surpreendente e mórbido. *Histórias de gente alegre* – outra do ciclo Belfort – também se destaca pelo tema do homossexualismo, estrategicamente raro na obra de um autor tão conhecido por praticá-lo. *Última noite* (27-06-1908) flerta com a temática lusitana: Armando, imigrante português seduzido e esmagado pelo mundo teatral carioca, desempregado e faminto, passa seus últimos momentos num trem da Central, mostrado como metáfora da vida moderna, tão rápida quanto implacável. *Duas criaturas* (20-03-1910), *Coração* (21-02-1910) e *A parada da ilusão* (03-03-1910) tratam de casais inusitados: um rico seringueiro que desposa uma cocote mesmo sabendo que ela vai ser infiel; um pobre professor que se dedica à filha moribunda abandonada pela esposa infantilóide e fútil; e a esperta viúva que seduz um estudante. Este segundo conto é bastante autobiográfico e fala disfarçadamente dos pais do autor e da morte de seu irmão caçula, Bernardo Guttemberg. O narrador de *A peste* (27-02-1910) conta as agruras de localizar um amigo (e possível amante)

durante uma epidemia de varíola, mantendo uma lúgubre atualidade nos nossos tempos aidéticos. *Uma mulher excepcional* (03-04-1910) constrói muito bem o fascinante personagem da atriz Irene de Souza. *A mais estranha moléstia* (04-12-1910) e *O carro da Semana Santa* (data não localizada) tratam da hiperestesia do olfato e do sexo, respectivamente. Este último, onde o erotismo desenfreado desenrola-se em locais públicos e sagrados, condensa muito bem o clima mórbido presente em toda a obra. Com ele se encerra este livro estranho e fascinante. (RODRIGUES, 2002, p. 14-15)

Mas não se trata, tão-somente, da espécie de catálogo das perversões *made in Brazil* que sugere João Carlos Rodrigues ao arrolar, em sua introdução, os motes das narrativas curtas; trata-se de um exercício de observação, por parte do autor, que o leva a concluir que, no mundo moderno, o monstro é a própria humanidade, que a humanidade é uma teratologia própria, uma vez que a humanidade é o próprio mito, ou a falta de mito, cada época tendo o Odisseu que merece. O monstro é, sobretudo, uma máscara.

João do Rio resolve, por sua vez, rejeitar as muitas máscaras a partir das quais se vendia a modernização de Pereira Passos, e encontra na crônica, justamente, gênero proteico por excelência, a forma fulcral de fazê-lo. Se o Rio do começo do século XX era um *outdoor* que buscava atrair capital estrangeiro, João do Rio era a voz por trás das promessas de paraíso na terra que configuravam a América do século XX como um segundo El Dorado, que passa a receber inclusive imigrantes da metrópole cultural que era a Europa após as grandes guerras e a depressão de 1929. O Brasil sempre esperara pela corte⁵⁴ de Portugal desde que a família real fugiu daqui, depois de ter fugido da Europa, deixando para trás, em sua célere fuga, os futuros baluartes da então emergente nação, os dois Pedros que, para o pior, é claro, resolveram ficar. Portanto “O bebê de tarlatana rosa”, mais famoso dos contos do escritor, que mereceu,

⁵⁴ “Corte”, “corte”, “corte”; raro caso, em Língua Portuguesa, de homonímia tripla, em que “corte” – residência de um soberano, paço, ou conjunto de pessoas que frequentam a moradia de um soberano – e “corte” – galanteio, ato de cortejar – se caracterizam como homônimos perfeitos, tendo “corte” – ato de cortar – como homógrafo. A corte fez corte, veio, voltou, deixou para o Brasil o corte, a eterna espera, sebastianistas todos, e essa espera jamais se resolveu. Portugal colonizava de maneira tosca, como aponta Sérgio Buarque de Holanda; as mentalidades barrocas, por aqui, se configuravam a partir de um princípio de indistinção entre público e privado – os espaços e as práticas – que tiveram como efeito moldar um tipo de moralidade não apenas lúbrica, como mostrarão, ademais, os diversos autores que tentaram interpretar o Brasil a partir de uma história colonial que configura as bases de uma república, mas ao mesmo tempo absolutamente ressentida, rancorosa, raivosa. A pretensa cordialidade brasileira foi um mito muito em voga até a metade dos anos 2010 – fomentando, inclusive, pelo próprio Sérgio Buarque de Holanda –, quando, a partir da crise política que deflagrou o processo de impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, e a posterior ascensão de um personagem saído dos escuros porões do Dops e DOI-CODI, Jair Bolsonaro, mostrou-se de fato, a partir da “polarização” entre “direita” e “esquerda” no cenário político, que o brasileiro, de cordial, não tem nem o “c”. Aliás, tem o “c” de “corte”, o que há de se refletir nas mais diversas produções artísticas brasileiras, seja do século XIX, do XX ou do XXI, e é um corte sempre performado a partir da instância do ódio. O corte dos braços de Severina no conto de Machado de Assis, que se apresentam quase que de forma autônoma em relação ao resto do corpo, sempre em segundo plano; o ódio no conto de João do Rio, nas narrativas em prosa – sempre escamoteadas – de Cruz e Souza, o corte social sofrido e narrado por Lima Barreto e, apenas para ficar nesses exemplos e fechar com algo bastante contemporâneo, as cabeças cortadas, à porta do *museu* – morada das Musas – em *Bacurau*, de Kléber Mendonça Filho, 2019.

inclusive, lugar na antologia de Ítalo Moriconi em que figuram os “cem melhores contos brasileiros do século”, se configura como violenta recusa pelo engano e, como aponta Antelo, utilizando-se de uma figura de retórica bíblica, a prosopolepsia⁵⁵, opera nesta um desvio, que “reside em considerar a máscara e não o sujeito, a persona e não a pessoa, deixando-se enganar pela aparência de superfície, sem levar em conta a substância mais íntima dos fenômenos” (ANTELO, 1989, p. 41). Nesse sentido, o conto se caracteriza por um processo de assimilação do geral, do público, ao privado – “– Oh! Uma história de máscaras! Quem não a tem na sua vida?” (RIO, 2002, p. 120) – em que da generalização universalizante, isto é, todos têm uma história de máscaras, se passa para o corte particular – “Eu mesmo este ano tive uma aventura” (IDEM, Ibidem), afirma Heitor de Alencar, uma das personagens do conto. Este sai a aproveitar o carnaval carioca, com o fim bem específico de “acanalhar-se, enlamear-se bem” (IDEM, p. 122). Percebe-se, desde logo, que os pândegos pertencem a uma classe social alta, e o giro pelos subúrbios no carnaval tem o objetivo de, como frisava João Carlos Rodrigues, “a busca da satisfação sexual da elite na classe baixa” (RODRIGUES, 2002, p. 12). Heitor passa o carnaval inteiro a perseguir uma mulher fantasiada de bebê de tarlatana rosa, a quem encontra no sábado, enquanto acompanhado por “quatro ou cinco atrizes e quatro ou cinco companheiros” (RIO, 2002, p. 121). Depois de persegui-la sem sucesso durante todo o carnaval, finalmente a encontra, na terça-feira, às 3 da madrugada, à saída de um baile na rua São Pedro. O bebê trazia ao rosto um nariz postiço, que desde a primeira noite se fixara na ideia de Heitor, por sua perfeição, por semelhar-se a um nariz de carne, embora feito de papelão. Finalmente se beijam, em uma rua escura, mas Heitor insiste para que ela retire o nariz, e que sigam para um lugar privado, a fim de evitar que a guarda os encontre: “Que queres tu, filha? É impossível ficar aqui na rua. Daqui a minutos passa a guarda” (IDEM, p. 125). E depois: “Não é possível que nos julguem aqui para bom fim, na madrugada de cinzas. Depois, às quatro tens que tirar a máscara” (IDEM, Ibidem). Ao que ela responde: “Que máscara?” (IDEM, Ibidem), e ele refere ao nariz postiço. O bebê protesta, dizendo “Não! Não! Custa tanto a colocar” (IDEM, Ibidem), mas o nariz o incomoda tanto, o contato frio do papelão que se mescla ao das carnes quentes dos dois corpos não o deixa desfrutar completamente o transe erótico da cena. De maneira quase automática, ele leva a mão ao rosto de sua companheira, e a cena transcorre da seguinte maneira:

⁵⁵ Em Romanos, 2.11, afirma-se que para com Deus não há acepção de pessoas; uma vez que Deus tudo sabe e tudo vê, ele não leva em consideração raça – sigo com a Escritura, não tenho nada a ver com o conceito de raça, até porque raça só há uma, a humana –, cor, sexo, idade, condição social ou familiar. Mas a humanidade, diferente de Deus, é falha: portanto, ela geralmente emprega a prosopolepsia nos julgamentos, sendo esta a falta de alguém que avalia a um outro utilizando-se apenas de circunstâncias externas.

Entreguei-me. O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais, e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne...

Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. O bebê de tarlatana rosa emborcara no chão com a caveira voltada para mim, num choro que lhe arregaçava o beijo mostrando singularmente abaixo do buraco do nariz os dentes alvos. “Perdoa! Perdoa! Não me batas. A culpa não é minha! Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então, aproveito, ouviste? Aproveito. Foste tu que quiseste...”

Sacudi-a com fúria, pu-la de pé num safanão que a devia ter desarticulado. Uma vontade de cuspir, de lançar apertava-me a glote, e vinha-me o imperioso desejo de esmurrar aquele nariz, de quebrar aqueles dentes, de matar aquele atroz reverso da Luxúria... Mas um apito trilou. O guarda estava na esquina e olhava-nos, reparando naquela cena da semitreva. Que fazer? Levar a caveira ao posto policial? Dizer a todo mundo que a beijara? Não resisti. Afastei-me, apressei o passo e ao chegar ao largo inconscientemente deitei a correr como um louco para a casa, os queixos batendo, ardendo em febre. Quando parei à porta de casa para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa... (IDEM, p. 126-127)

De fato, entre a caçada angustiante de Heitor, puro movimento nas agitações colossais do carnaval em que todos os corpos, todos os aromas e sabores se fundem para compor uma massa difusa – “Em torno de nós o mundo era qualquer coisa de opaco e de indeciso” (IDEM, p. 125), afirma ele ao finalmente reencontrar o bebê – e o momento em que encontra sua presa, existe uma desaceleração do tempo, que sugere um movimento de morte, o que culminará na visagem da caveira. Parece que se está diante da *Alegoria do tempo e da prudência* de Ticiano, e das três idades da humanidade. Primeiro, um bebê; depois, na agitação frenética do carnaval, um corpo desejan-te, carnudo e, por fim, uma caveira, ou seja, a morte. Ainda com Antelo:

Ora, o encontro com o novo, associado à vivência angustia-da do lúgubre, evoca certa página das *Canções sem metro* de Raul Pompéia, em que a Morte repta por baixo do brilho diurno. (ANTELO, 1989, p. 48)

E a canção em questão apresenta um sentimento de vacuidade em que no final o brilho da vida é opacado pela poeira a que todos estão prometidos:

O contraste da luz é a noite negra.

Sente-se na epiderme a carícia do calefrio; envolve-nos um clima glacial; estranha brisa penetra-nos, feita de agulhas de gelo. Em vão flammeja.. sol.. pino. Sente-se dentro na altura a noite negra, invernos-a, polar; soffre-se o contacto da Sombra. Tudo trevas, sinistramente trevas. O dia, resplandescen-te na alvura dos edifícios, produz o efeito da prata nos cadafalsos. Vemos as flôres, o prado. Monstros! Reclamam a carne do pé que os pisa; o verme sofrego espreita-nos através da terra... Rir?! Mas o riso tem a cruel vantagem de accentuar, sob a pelle, a caveira...

Ha destas escuras noutes no espírito. (POMPÉIA, 1900, p. 13)

Em que o bebê se configura como uma espécie de proto-vida, a perambular na busca por sensações, o corpo já adulto, desejante, se entrega irrefletidamente a essas sensações, que por fim a conduzem ao excesso e à morte. É sempre a partir da sensação que João do Rio opera, e nisso ele dialoga com o mais imediato simbolismo que o precedera – basta lembrar, inclusive, o poema “Caveira” de Cruz e Souza, além, evidentemente, da relação com a “canção” de Pompeia à qual Antelo compara o conto. Retirada a máscara, o bebê se mostra como verdadeiramente é, sem os contrastes da perspectiva do disfarce, que até então lhe haviam colorido o semblante e apelado ao mais irrefreável do desejo de Heitor. João do Rio, que transitava entre os mais sofisticados e os mais paupérrimos ambientes, percebera que a máscara era mais que uma metáfora para o Rio de Janeiro do início do século XX: era um procedimento social, barroco, em que sequer se necessitava possuir título de nobreza, bastava se vestir de nobre para ser aceito como tal, mas ao mesmo tempo nos ambientes mais “altos” era que as maiores monstruosidades se davam, para além de toda a pompa dos bailes, dos teatros, dos hotéis, um espírito de *coterie* inundava, como as chuvas que quase destruíram o Rio no início do século passado, o ambiente. De acordo com João Carlos Rodrigues, “*Dentro da noite* [...] trata de sadismo e se passa num trem da Central do Brasil, sendo uma intrusão do Marquês de Sade no mundinho provinciano dos personagens de Machado de Assis”, conforme cita em sua introdução ao livro de João do Rio. Mas Machado de Assis – assim como Lima Barreto e, em menor medida, o próprio João do Rio, em que pese o fato de que era homossexual –, por sinal patrono da Academia Brasileira de Letras, negro, sentiu, na pele, literalmente, as idiossincrasias presentes na sociedade brasileira, e reverteu isso em perversão, na escrita, embora de maneira muito sutil, mas ainda assim marcante⁵⁶. Desse modo, tendo a discordar de João Carlos Rodrigues quando este aponta o universo literário de Machado de Assis como um “mundinho provinciano”, pois Machado também percebera, como João do Rio, que a máscara era um sustentáculo que fazia, para o bem e para o mal, girar a roda do progresso naquele Brasil do fim do século XIX e início do XX.

Mas não foram os únicos. Benjamin Constallat, também cronista, algum tempo depois de João do Rio, apontava, em suas crônicas, para as diferenças sócio-espaciais das “toxicomanias” a que se entregavam os cariocas, no lastro de estudos realizados por Pedro Pernambuco Filho e Aduino Botelho, que eram, à época, eminentes psiquiatras, fortemente

⁵⁶ Em 2011, a Caixa Econômica Federal lançou uma campanha publicitária para comemorar os seus 150 anos de existência. Na peça, mostrava-se que Machado fora um dos mais ilustres clientes a ter uma conta no banco. Porém, havia um problema: o escritor era interpretado, no vídeo, por um ator branco. Após enorme polêmica, o banco retirou do ar o vídeo, e o relançou, desta vez com um ator negro no papel de Machado (Cf. G1, 2011).

influenciados pelas correntes eugenistas que rondavam o país até a segunda metade do século XX⁵⁷, e que se dedicaram a diversos estudos sobre a questão, focados, principalmente, nos vícios da alta sociedade, como o ópio e a cocaína, que chegam a definir como “vícios sociais elegantes” (PERNAMBUCO FILHO; BOTELHO, 1924, p. 27). Não obstante o fato de caracterizar o uso dessas substâncias como prática de “elegantes”, os psiquiatras demonstram preocupação eugênica em relação a um tipo de vício que, em sua opinião, cada vez mais rebaixava os habitantes da cidade do Rio de Janeiro, em que significantes como “degeneração” e “raça” se fazem presentes: “há doze anos, o alcaloide da coca não era conhecido em nosso meio como vício, e há muito menos tempo podemos afirmar, a não serem os chineses, ninguém aspirava aqui o fumo do opio enganador” (IDEM, p. 13). Em que, a partir dessa constatação, se mostra a preocupação, muito atenta, cabe notar, com a época, de higienizar o Rio de Janeiro, tomando medidas drásticas para eliminar do seio da metrópole essa prática “de chineses” perpetrada em endereços escusos da capital federal, o que deflagra uma “luta contra esta plêiade de insanos que cresce dia a dia, [...] para que não assistamos de braços cruzados à degeneração de nossa raça” (IDEM, p. 14). Pernambuco Filho chega a participar, em 1924, do “Congresso do ópio”, evento promovido pela Liga das Nações; e a partir de 1932, promulga-se um decreto, a nível nacional, que regulamenta punições mais duras para o tráfico, comércio e utilização das mais variadas substâncias, como o ópio, a cocaína, a morfina e, de maneira até então inédita, a maconha (Cf. FRANÇA, 2015). A moda do ópio, como aliás quase tudo que se fez por aqui desde 1500, era emulada da Europa, e lá a substância também não desfrutava de elevado prestígio, mesmo com escritos importantes de escritores como Thomas de Quincey e Charles Baudelaire a transgredir as convenções para falar da experiência com o consumo do ópio.

Costallat, de certa maneira, ecoa a Pernambuco Filho e Botelho em suas crônicas, especialmente no que diz respeito ao aumento de consumidores das ditas substâncias, nas crônicas que publicava, a partir da década de 1920, no *Jornal do Brasil*. Beatriz Rezende, em *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão*, reúne⁵⁸ um conjunto de crônicas do escritor em que se abordam os temas dos “vícios” sociais, com um peculiar detalhe: não são as classes mais baixas as que mais se entregam às diversões proporcionadas pelos “paraísos artificiais”, senão que “O vício justamente impera nas classes onde a educação e o conforto são mais desenvolvidos” (COSTALLAT apud REZENDE, 2006, p. 133). O que gerava uma

⁵⁷ Que circulavam “abertamente”, diga-se de passagem, pois é mais que evidente que o que ocorre no Brasil é um fenômeno de racismo estrutural, de que a campanha publicitária da Caixa Econômica Federal serve como exemplo maior.

⁵⁸ Agradeço ao Professor Carlos Capela por me apresentar o livro em questão.

situação no mínimo inusitada: ainda de acordo com Costallat, “Entre dez meretrizes, nove são cocainômanas” (IDEM, p. 109), mas não porque tivessem dinheiro para sustentar o vício, já que a cocaína era uma substância de custo elevado, especialmente pelo recorte social daqueles que a utilizavam e pela progressiva dificuldade de se fazer entrar a substância no Rio após a segunda metade da década de 1920; eram cocainômanas justamente porque os clientes, que iam à região da Lapa adquirir cocaína, acabavam utilizando-a junto das prostitutas da região, com quem se relacionavam pela proximidade entre a região marcadamente do tráfico e a da prostituição.

João do Rio, anos antes, escrevia a crônica “Visões do Ópio”, em que já atentava para a mescla entre as altas camadas sociais e os “chins do Rio”, chineses que moravam em casas nas periferias em que se costumava fumar ópio durante todas as horas do dia. Guiado por um amigo, o escritor se aventura em uma das muitas casas de ópio que pululavam não obstante todos os esforços higienistas por parte da administração pública, iniciados muitos anos antes:

A custo, os nossos olhos acostumam-se à escuridão, acompanham a candelária de luzes até ao fim, até uma alta parede encardida, e descobrem em cada mesa um cachimbo grande e um corpo amarelo, nu da cintura para cima, corpo que se levanta assustado, contorcendo os braços moles. Há *chins* magros, *chins* gordos, de cabelo branco, de caras despeladas, *chins* trigueiros, com a pele cor de manga, *chins* cor de oca, *chins* com a amarelidão da cera nos cílios.

[...]

Sinto náuseas e ao mesmo tempo uma nevrose de crime. A treva da sala torna-se lívida, com tons azulados. Há na escuridão uma nuvem de fumo e as bolinhas pardas, queimadas à chama das candeias, põem uma tontura na fumaça, dão-me a imperiosa vontade de apertar todos aqueles pescoços nus e exangues, pescoços viscosos de cadáver onde o veneno gota a gota dessora. (RIO, 2015, p. 93-94)

Depois, já entorpecidos pelo ópio, em outra casa em que se pratica a *fumerie*, a cena é pincelada pelo narrador de maneira ainda mais grotesca, em que pese que há também certo caráter de lubricidade a colorir a cena:

A cena é de um lúgubre exotismo. Os *chins* estão inteiramente nus, as lâmpadas estrelam a escuridão de olhos sangrentos, das paredes pendem pedaços de ganga rubra com sentenças filosóficas rabiscadas a nanquim. O chão está atravancado de bancos e roupas, e os *chins* mergulham a plenos estoes na estufa dos delírios.

A intoxicação já os transforma. Um deles, a cabeça pendente, a língua roxa, as pálpebras apertadas, ronca estirado, e o seu pescoço amarelo e longo, quebrado pela ponta da mesa, mostra a papeira mole, como à espera da lâmina de uma faca. Outro, de cócoras, mastigando pedaços de massa cor de azinhavre, enraivece um cão gordo, sem cauda, um cão que mostra os dentes, espumando. E há mais: um com as pernas cruzadas, lambendo o ópio líquido na ponta de um cachimbo; dois outros deitados, queimando na chama das candeias as porções do sumo enervante. Estes tentam erguer-se, ao ver-nos, com um idêntico esforço, o semblante transfigurado. (IDEM, p. 96-97)

Assim, o Rio de Janeiro se configurava, no início do século XX e a partir da pena de João do Rio, como verdadeiro cenário de filme de terror no melhor estilo vitoriano de *Jack the ripper*. Mas muito antes, Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha, Lima Barreto e o próprio Machado de Assis já haviam, para além das estúpidas divisões em “escolas” literárias, retratado os lados mais sombrios da capital federal. O tal “choque de ordem” de Pereira Passos, iniciado em 1904 – ano em que, aliás, sintomaticamente, João do Rio publica *As religiões no Rio* –, viu a cidade ser destruída para que pudesse ser reconstruída “modernamente”. Em 1910, praticamente todas as ruas da região central do Rio de Janeiro já contavam com iluminação pública, o que proporcionou a balbúrdia das festas e serões que se estendiam madrugada adentro. Porém, bastava afastar-se um pouco das áreas mais abastadas da cidade para que o cidadão desavisado percebesse que a modernização aos moldes franceses não havia escondido os restos apodrecidos de uma antiga metrópole, “viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama: paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão” (AZEVEDO, 2006, p. 210). João do Rio, um desses cidadãos, e remediado, não deixou de prestar atenção também a esse detalhe, o fato de que a modernização se pagava com um alastramento das ruínas, tanto dos antigos prédios da metrópole quanto das vidas que, forçosamente, eram condenadas a habitar os locais mais inóspitos da “nova” cidade. Um ano antes do início do “bota-abaixo”, em 1903, ele já alertava aos leitores da *Gazeta de Notícias* sobre a condição daqueles que, nos próximos anos, seriam o alvo da higienização de Pereira Passos:

– Se tens coragem, vai lá acima. Eu fico. Muito cuidadinho com a pele. Adeus!
Essas palavras prudentes nos dizia um prudente cavaleiro, vendo passar as locomotivas, bem no sopé do Morro da Providência. A povoação ali é toda outra, uma porção de trabalhadores, de vagabundos por entre nuvens de poeira, cosendo-se às casas sórdidas e mal alinhadas. Faz um sol forte, um sol que parece mais quente derramado assim naquela poeira, naquelas pedras, naquela gente.
[...]
Subimos o morro, por um íngreme caminho bordado de águas empoçadas, por onde vão negras maltrapilhas, moleques desnudos, tipos suspeitos, de lenço no pescoço. É impossível imaginar que ali, no centro da cidade, habite gente tão estranha e com uma vida tão própria.
À proporção que caminhamos, vamos admirando as habitações daqueles estranhos moradores. Desde o sopé da montanha as casas são todas feitas de bambu entrelaçado com barro, tendo por teto pedaços de folha de flandres seguros com pedras, são baiucas, são pocilgas, são indescritíveis. A maior parte não tem metro e meio de altura e consta apenas de quatro estacas formando um quadrilátero com o chão por soalho. Aí se acumulam famílias numerosas, crianças nuas, com o ventre enorme, mulheres amarelas, e duvidosas quase despidas. As febres grassam em todo o morro. Não são só essas espécies de casas, lôbregas, sem luz, causa de moléstias. Ladeando o caminho grandes poças de águas estagnadas exalam um terrível mau cheiro. Ouvem-se a todo momento gritos, pragas, aparecem caras coléricas às portas, cachorros uivam.

De vez em quando, as baiucas vergonhosas desaparecem e o caminho é como uma garganta, entre as rochas. Encontramos um tipo alto, a carregar água, que se põe a tremer quando nos vê.

[...]

O morro da Providência sempre foi um lugar célebre de capoeiragem e assassinatos. Outrora, no lugar onde hoje existe o Cruzeiro, mandado fazer pela Santa Casa, bem no pico da montanha, é que se davam lições de capoeiragem. Chamavam o china seco e a polícia monárquica nunca pôde acabar com o centro de horror.

Depois da Guerra de Canudos, os mais ousados facínoras voltaram a habitar o píncaro do morro denominado Favela, porque no reduto não há polícia que não seja derrotada. Há no sítio entre as pardas amasiadas, as negras velhas parteiras e curandeiras, duas mulheres da vida virada. Essas criaturas são a causa dos maiores conflitos do morro. Aos domingos sobem a montanha praças de linha, fuzileiros navais, e é certo o rolo. Quem nos conta isso tem a cabeça partida em dous lugares. O crime entre esses criminosos neles apareceu com as mulheres. As pândegas começam com violão e acabam com a navalha.

[...]

São célebres as mortes no beco do Melão, e lá em cima no china seco. Quando alguma esforçada autoridade manda dar um cerco, precipitam-se todos na mata e, como diz um da tropa, começa o tiro. Essas criaturas, entretanto, julgam-se superiores porque têm casa. Todos a que falamos respondem, apontando as fétidas baiucas.

– Temos a nossa casa!

Descemos, já informados dessa infâmia em pleno centro da cidade, dessa grave lesão aos cofres e às leis da municipalidade, na construção dos horríveis casebres, quando o guia nos pergunta.

– Quer ir à farsa?

Esse lugar, para o qual se desce por escarpas terríveis, é uma gruta que toma um grande ângulo do morro, e dá frente para a pedreira.

Aí vivem gatunos, assassinos, perseguidos pela polícia, vagabundos perigosos, que atacam à noite os trabalhadores e sustentam-se de aves roubadas, de burros e cabras que apanham a jeito.

[...]

A gruta é profundíssima e escura. Quando lhe chegamos à boca, um grito soa e reboa em prolongado eco.

– Olá! Que quer você? E salta um homem nu da cintura para cima, estrábico. Não há nada mais fácil do que a mentira calma para sustar a raiva desses impulsivos.

Quando o homem chega junto a nós, perguntamos muito tranquilos pelo primeiro nome do assassino que nos vêm à cabeça.

– Não está! É servicinho?

– É.

– Às ordens de V. Sa.

– Vocês estão aqui bem?

O tremendo homem abre a dentuça num riso satisfeito.

– É o que há!

Perguntamos se há muita gente na gruta. Àquela hora só ele e mais um *pungista*, com medo da Entre-Rios. De noite há sempre mais de vinte.

– E vocês passam aqui dias?

– Até meses. Já aqui deu à luz uma mulher e, quando se foi, a filha tinha meio ano.

[...]

Cá embaixo encontramos o amigo prudente.

– Vivo?

– Inteirinho.

– Foste feliz, homem. Para compensar a graça celeste conta esse passeio no teu jornal. Terá o público a pálida notícia desses assombros, o ilustre Prefeito naturalmente providenciará para mandar demolir essas vergonhas de baiucas, causa de mortes e de vergonhas nossas, e é bem possível que, falando um diário de tantos gatunos e de tantos capoeiras, fique despeitado o delegado com a coragem, e a polícia tome providências... (RIO, 2015, p. 84-89)

Se, entretanto, em 1903 o tom era de denúncia afrontosa pelo descaso das autoridades, de indignação pelo fato de que no centro da capital federal houvessem esses “acampamentos da miséria”, rodeados de ladrões e assassinos, e se cobrassem providências, por parte das autoridades e da administração pública, em 1908 o cronista se coloca muito mais como um espectador neutro do espetáculo purulento da degradação humana e, contrariamente, se mostra, em mais de uma passagem, simpático à condição daqueles que descreve no mesmo diário:

Certo já ouvira falar das habitações do Morro de Santo Antônio, quando encontrei, depois da meia-noite, aquele grupo curioso – um soldado sem número no *bonnet*, três ou quatro mulatos de violão em punho. Como olhasse com insistência tal gente, os mulatos que tocavam de súbito emudeceram os pinhos, e o soldado, que era um rapazola gingante, ficou perplexo, com um evidente medo. Era no Largo da Carioca. Alguns elegantes nevrálgicamente conquistadores passavam de ouvir uma companhia de operetas italiana e paravam a ver os malandros que me olhavam e eu que olhava os malandros num evidente início de escandalosa simpatia. Acerquei-me.

[...]

Eu tinha do Morro de Santo Antônio a ideia de um lugar onde pobres operários se aglomeravam à espera de habitações, e a tentação veio de acompanhar a “seresta” morro acima, em sítio tão laboriosamente grave. Dei o necessário para a ceia em perspectiva e declarei-me irresistivelmente preso ao violão. Graças aos céus não era admiração. Muita gente, no dizer do grupo, pensava do mesmo modo, indo visitar os seresteiros no alto da montanha.

[...]

Acompanhei-os, e dei num outro mundo. A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. O caminho, que serpeava descendo, era ora estreito, ora largo, mas cheio de depressões e de buracos. De um lado e de outro casinhas estreitas, feitas de tábuas de caixão com cercados, indicando quintais. A descida tornava-se difícil. Os passos falhavam, ora em bossas em relevo, ora em fundões perigosos. O próprio bando descia devagar. De repente parou, batendo a uma porta.

[...]

Atentei. O estabelecimento, construído na escarpa, tinha vários andares, o primeiro à beira do caminho, o outro mais embaixo sustentado por uma árvore, o terceiro ainda mais abaixo, na treva. Ao lado uma cerca, defendendo a entrada geral dos tais casinhotos. De dentro, uma voz indagou quem era.

[...]

Como se criou ali aquela curiosa vila de miséria indolente? O certo é que hoje há, talvez, mais de quinhentas casas e cerca de 1.500 pessoas abrigadas lá por cima. As casas não se alugam. Vendem-se. Alguns são construtores e habitantes, mas o preço de uma casa regula de quarenta a setenta mil réis. Todas são feitas sobre o chão, sem importar as depressões do terreno, com caixões de madeira, folhas de flandres, taquaras. A grande artéria da *urbs* era precisamente a que nós atravessávamos.

[...]

Nesta empolgante sociedade, onde cada homem é apenas um animal de instintos impulsivos, em que ora se é muito amigo e grande inimigo de um momento para outro, as amizades só se demonstram com uma exuberância de abraços e de pegações e de segredinhos assustadora – há o arremedo exato de uma sociedade constituída. A cidade tem mulheres perdidas, inteiramente da gandaia. Por causa delas tem havido dramas.

[...]

Há casas de casais com união livre, mulheres tomadas. As serenatas param-lhes à porta, há raptos e, de vez em quando, os amantes surgem rugindo, com o revólver na mão.

[...]

Pergunto a profissão de cada um. Quase todos são operários, “mas estão parados”. Eles devem descer à cidade, e arranjar algum cobre. As mulheres, decerto também,

descem a apanhar fitas nas casas de móveis, amostras de café na praça – “troços por aí”. E a vida lhes sorri e não querem mais e não almejam mais nada. Como Benedicto fizesse questão, fui até a sua casa, sede também do Club das Violetas, de que é presidente. Para não perder tempo, Benedicto saltou a cerca do quintal e empurrou a porta, acendendo uma candeia. Eu vi, então, isso: um espaço de teto baixo, separado por uma cortina de saco. Por trás dessa parede de estopa, uma velha cama, onde dormiam várias damas.

[...]

Para cá da estopa, uma espécie de sala com algumas figurinhas nas paredes, o estandarte do *club*, o vexilo das Violetas embrulhado em papel, uma pequena mesa, três homens moços roncando sobre a esteira na terra fria ao lado de dous cães, e, numa rede, tossindo e escarrando, inteiramente indiferente à nossa entrada, um mulato esquelético, que parecia tísico. Era simples. Benedicto mudou o casaco e aproveitou a ocasião para mostrar-me quatro ou cinco sinais de facadas e de balaços no corpo seco e musculoso.

[...]

Aí é que lembramos o pão e o queijo, esmagados, amassados entre o braço e o torso do seresteiro. Havia, porém, cachaça – a alma daquilo – e comeu-se assim mesmo, bebendo aos copos o líquido ardente. O jovem soldadinho estirou-se na terra. Um outro deitou-se de papo para o ar. Todos riam, integralmente felizes, dizendo palavras pesadas, numa linguagem cheia de imprevistas imagens. João Rainha, com os braços muito tatuados, começou a cantar.

[...]

Olhei o relógio: eram três e meia da manhã.

Então, despertei-os com três ou quatro safanões:

– Rapaziada, vou embora.

[...]

Saí só, subindo depressa o íngreme caminho, de súbito ingenuamente receoso que essa *tournee* noturna não acabasse mal.

[...]

E quando de novo cheguei ao alto do morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso, refestelado na indigência em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis. De repente, lembrei-me que a varíola caíra ali ferozmente, que talvez eu tivesse passado pela toca de variolosos. Então, apressei o passo de todo. Vinham a empalidecer na pérola da madrugada as estrelas palpitantes e canoramente galos cantavam por trás das ervas altas, nos quintais vizinhos. (IDEM, p. 108-115)

Mas não se trata somente de mostrar que, para além de todas as concepções e todos os preconceitos que recaem sobre os habitantes dos morros, ali há vida, há uma complexa organização social e cultural, extremamente rica em sua pluralidade; trata-se, antes, de apontar para o fato de que não necessariamente pobreza e crime estão intimamente ligados. Nesse sentido, apelar para os diferentes estatutos dos prazeres, das diversões, para os que transgridem uma norma, como no caso dos “casais com união livre” é um indicativo de que mesmo dentro do espaço de uma pretensa organização, de uma pretensa retificação dos corpos e das vidas, aqueles que mais sofrem essa violência imposta por uma ordem preestabelecida encontram meios de escapar à condição marginal – nesse sentido entendida como condição social mesma, não como postura ética de recusa frente a correntes hegemônicas – nem que seja por alguns

momentos, como em uma noite de festa, música e bebedeira, depois de um dia em que, desocupados por conta da configuração social que os transforma em lumpemproletariado, são obrigados a “descer à cidade” a fim de catar migalhas que garantam sua subsistência mais imediata⁵⁹. Isso mostra, igualmente, a relação que a administração pública tem para com os moradores mais pobres das grandes metrópoles; se os força a abandonar as regiões centrais, mas sem oferecer, em troca, absolutamente nada, e se espera, ao mesmo tempo, que disso vão resultar cidadãos perfeitamente ordeiros e cumpridores da lei. Paralelamente, como mostram muitas das narrativas de João do Rio, são geralmente os mais ricos os piores criminosos, e não necessariamente a falta de cultura, de educação formal ou mesmo de dinheiro está associada à criminalidade; por vezes, muitas, aliás, os piores crimes são cometidos por aqueles que, justamente, “podem tudo”. Isso, aliás, é uma característica bem contemporânea no Brasil, mas recorro especificamente de dois momentos, na literatura, em que isso foi mostrado de maneira magistral: *O talentoso Ripley*, de Patricia Highsmith, publicado em 1955, e *O silêncio dos inocentes*, de Thomas Harris, publicado em 1988. No caso de *O talentoso Ripley*, Tom, o protagonista, é um rapaz que vive de aplicar pequenos golpes em Nova Iorque, enquanto sonha com uma vida fácil. Ele possui memória fotográfica, facilidade enorme para falsificar documentos e imitar outras pessoas. Por um golpe de sorte, acaba sendo confundido, certo dia, com alguém que não era, um amigo de Dickie, filho do milionário da construção naval, Sr. Greenleaf. Este está desesperado para que o filho, um *playboy* que vive na Itália à custa dos cheques do pai, retorne para os Estados Unidos para ver a mãe, doente terminal. Ele propõe a Tom que vá à Itália e convença Dickie a retornar, e se propõe a arcar com todos os custos da viagem de Tom, que prontamente embarca. Finalmente encontra Dickie mas, ao ver o modo de vida que este levava, começa a sentir o mais profundo ódio, o que nele desperta as características mais marcantes, a crueldade, a dissimulação, a falta de escrúpulos que o conduz, por fim, a assassinar Dickie e começar a se passar por ele. Culto, articulado, extremamente inteligente, Tom Ripley é, no fim das contas, um ser de cultura, embora não seja rico,

⁵⁹ Interessante notar que esse procedimento, de buscar “à cidade” os meios para uma subsistência de migalhas se configura como motor do Rio de Janeiro mesmo muito depois de escrita a crônica de João do Rio. Em *Couro de gato*, de 1962, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, mostra-se a história de meninos, muitos deles em situação de rua, que, às vésperas do carnaval carioca, perambulam pela cidade atrás de gatos, a fim de vendê-los nas favelas, uma vez que, com o couro do animal, se fabricavam tamborins, um dos principais instrumentos a animar a festa de quatro dias, inclusive para aqueles que, vindos das altas classes, buscavam “enlamear-se bem”, como Heitor de Alencar no conto “O bebê de tarlatana rosa”. O curta mostra, com certo tom de realismo, a rotina desses meninos que, durante o dia, se dedicam a subempregos como os de engraxate, vendedor de doces e flanelinha, mas que, após o trabalho, saem desesperados a caçar felinos pelo centro do Rio de Janeiro. Um deles é bem-sucedido em sua tentativa, e inclusive furta um gato de uma residência de classe média ou alta, para o desespero da dona da residência e, possivelmente, do animal. Ao final, vende o bichano, mas com muita tristeza, porque àquela altura já se havia afeiçoado ao animalzinho.

diferentemente da personagem engendrada por Thomas Harris, o Dr. Hannibal Lecter, que é, inclusive, professor universitário. O Dr. Lecter, um erudito, é historiador de alto calibre, especialista em temas como arquitetura, escultura e pintura da Idade Média e da Renascença. Também é um exímio cozinheiro, apreciador da alta gastronomia. O único problema é que ele também gosta de comer seres humanos ao cozinhar seus pratos. Em um de seus filmes, *Hannibal*, de 2001, dirigido por Ridley Scott, inclusive, ele começa jantando o rim de um flautista de orquestra sinfônica porque este *desafinara* durante o concerto. Mas há uma sedução inerente a estas personagens “más”, que se coloca como contrapartida a um sentimento de piedade mais imediatamente ligado à representação do sofrimento; ao mesmo tempo em que Hannibal Lecter é um “monstro” – não no sentido latino, de sinal divino, prodígio –, ele também é sempre mostrado como possuidor de uma lucidez profunda, e na maioria dos casos essa lucidez acaba por despertar a simpatia de todos que entram em contato com o Dr. Lecter, como a policial Clarice Starling, que investiga os assassinatos cometidos pelo assassino em série Buffalo Bill – que mata cinco mulheres para conseguir criar, a partir de suas peles, uma *máscara*! –: pois o Dr. Lecter faz com que ela perceba o quão sórdido é o mundo e o quão absurda é a existência, o que faz com que os crimes que cometera se apresentem, sob sua ótica, como justificáveis – mesmo motivo que levará Raskolnikov a matar Yelena em *Crime e castigo*, de Dostoiévski. Sem muita surpresa, é o mesmo procedimento que animará a ficção e a poesia de Glauco Mattoso, sobre quem tratarei à frente.

Nesse sentido, afirmar que João do Rio é um escritor da “crueldade” – como, por sinal, já se chegou a qualificar o próprio Glauco Mattoso – e que *Dentro da noite* se configura como uma “coleção de taras” não parece satisfatório. Está-se, isso sim, diante de um dispositivo literário que, no lastro de outros escritores brasileiros antes dele, percebeu o abismo de uma sociedade herdeira do escravismo, que nunca se libertara do seu marco colonial, portanto barroca, e na qual as estruturas de poder propiciavam que, no contexto sexual, se espelhassem as mesmas desigualdades apresentadas pelo contexto social. Por isso há tantas histórias em que a alta sociedade vai se refestelar sexualmente com a “canalha”. Se não é possível afirmar que João do Rio seja um escritor propriamente BDSM, o fato é que, a partir de um tema que sempre será tabu enquanto o mundo for mundo, o da perversão, ele conseguiu figurar um universo na esteira do qual surgiram, anos depois, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e o próprio Glauco Mattoso.

5 EROTISMO AO FIM DO SÉCULO, MULHERES FATAIS, E OUTRAS COISAS MAIS

Em 1908, o arquiteto modernista Adolf Loos publica um texto intitulado “Ornamento e delito”, no qual, ao mesmo tempo em que condena o barroco enquanto paradigma do ornamento na arquitetura, acusa a Klimt e aos artistas do centro de artes decorativas de Viena de contaminar eroticamente o meio artístico de sua época. Para Loos:

A vontade de ornamentar seu rosto e tudo que está ao seu alcance, é a origem das artes plásticas. É o balbuciar da pintura. Toda arte é erótica.

O primeiro ornamento que nasceu, a cruz, tem origem erótica. A primeira obra de arte, o primeiro ato que o primeiro artista pichava na parede, foi para se livrar de seus excessos. Um risco horizontal: a mulher deitada. Um risco vertical: o homem a atravessando. O homem que a criou, sentia o mesmo ímpeto criativo como Beethoven; estava no mesmo céu, no qual Beethoven criou a nona. (LOOS, 1908, p. 2)

Freud, embora não fosse tão radical quanto Loos em considerar os “desvios” e fixações sexuais como sintomas de degeneração, concorda com o posicionamento dele a respeito dos elementos eróticos da arte de seu tempo, e vai além, ao firmar, na série de três textos que começa a escrever em 1899 e termina em 1905, a saber, *A interpretação dos sonhos*, a *Psicopatologia da vida cotidiana* e os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, a ideia de que todos os atos humanos são movidos primariamente pelo instinto sexual. Antes dele, em 1886, Richard von Krafft-Ebing publicava a *Psychopathia Sexualis*, em que arrolava verdadeiro cabedal de perversões, destacando-se duas que se imortalizariam a partir, justamente, dos nomes de dois escritores: o sadismo e o masoquismo. A obsessão pelo sexo latejava no pensamento do século XIX, no momento mesmo em que uma nova “ciência” nascia com o intuito de dar conta desse tipo de episteme. Para Lily Litvak:

[...] estas preocupações se desenvolviam no marco de um sistema burguês sexualmente repressivo, caracterizado por sua hipocrisia e sua dupla escala de valores. A moral burguesa europeia, auxiliada pela Igreja e pelo Estado, empreende, então, uma campanha contra as relações pré-conjugais e extraconjugais, a prostituição, as perversões, a pornografia, as mães solteiras e os filhos ilegítimos. O modelo ideal é o matrimônio e a família. Uma só é a estrutura familiar aceita, com relações bem definidas entre marido e mulher, e uma só a relação lícita entre amantes. Se divide o amor em partes excludentes: a procriação e o prazer sexual. A sensualidade e o erotismo quedam à margem do matrimônio. A mentalidade burguesa, e em última instância puritana, determina que toda sensualidade desligada do *bios* criador seja considerada malsã e eticamente inaceitável. (LITVAK, 1979, p. 2, tradução minha).

Eros, de certo modo, ocupava, ao final do século XIX, na Europa, todos os espaços. A arquitetura lhe voltava a ser consagrada, assim como a pintura, o que gerou, em primeiro lugar, a revolta de Loos, uma vez que para o arquiteto as ideias de progresso e de civilização estão irremediavelmente ligadas a uma economia do tempo, que não prevê espaço para os excessos proporcionados pelo gasto. Assim, é fácil perceber por que o erotismo teria de ser o primeiro ponto atacado por Loos, como o foi por Krafft-Ebing, Moll e Ellis antes dele. Se Krafft-Ebing dividia, na *Psychopathia Sexualis*, a ideia de sexualidade em duas correntes diferentes, uma voltada para a vida, isto é, para a perpetuação da vida, a reprodução, a sexualidade sadia, e por outro uma voltada para a morte, ou seja, as perversões, as “deformações” da função sexual, como o fetichismo, o sadismo, o masoquismo, o voyeurismo, o exibicionismo – e Freud está pensando nisso, ao menos nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, em que inclusive remete a Krafft-Ebing, ao tratar, no primeiro dos três ensaios, sobre as “aberrações” do instinto sexual –, Loos, por sua vez, está pensando a arquitetura enquanto esvaziada de ornamentos, ou seja, de excessos que possam distrair ou desviar a humanidade da função primeira da arquitetura que é, para ele, criar espaços em que se possa habitar, transitar e trabalhar, em uma ideia, viver completamente integrado à esfera da produção. Como afirma Lantéri-Laura: “As perversões colocam-se do lado da esterilidade, do prazer e da patologia, conjugando a morte, o gozo e a doença numa oposição radical à sexualidade normal, onde devem encontrar-se a saúde, um quantum módico de prazer e a reprodução” (LANTÉRI-LAURA, 1994, p. 38). Entre gasto e acumulação, uma verdadeira teoria econômica, formulada por Georges Bataille, aponta para o fato de que o erotismo também pode ser considerado uma economia, mas não do tempo, e sim dos corpos, em cujo excesso propiciado pelo gasto erótico, pelo dispêndio, se encontra o ponto de equilíbrio e, ao mesmo tempo, de transgressão de uma sociedade cada vez mais preocupada em acumular, o que, invariavelmente, conduz à catástrofe que “resulta sempre no horror tacanho da guerra” (SCHEIBE, 2014, p. 10). Entre os vórtices do gasto, do sacrifício – entendido como a produção de coisas sagradas –, do erotismo e da arte, especialmente da poesia, surge, portanto, a deflagração de um mundo voltado para a produção de coisas “inúteis”, anunciado já por Nietzsche, de quem Bataille era competente leitor, a partir da morte de Deus. Dessa maneira:

[...] a humanidade consciente permaneceu menor: ela se reconhece o direito de adquirir, de conservar ou de consumir racionalmente, mas exclui, em princípio, o dispêndio improdutivo.

[...]

[...] o consumo deve ser dividido em duas partes distintas. A primeira, redutível, é representada pelo uso do mínimo necessário, para os indivíduos de uma dada sociedade, à conservação da vida e ao prosseguimento da atividade produtiva: trata-se, portanto, simplesmente da condição fundamental desta última. A segunda parte é

representada pelos dispêndios ditos improdutivos: o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas o seu fim. Ora, é necessário reservar o nome de *dispêndio* para essas formas improdutivas, com exclusão de todos os modos de consumo que servem de meio-termo à produção. (BATAILLE, 2013, p. 21, grifos do autor)

Depois de falar sobre os dispêndios do luxo, do sacrifício, dos jogos e competições ele formula uma teoria do dispêndio da arte e, especialmente no caso da poesia, associa o processo de criação poética ao conceito de sacrifício, de criação por meio da perda:

Com relação ao dispêndio, as produções da arte devem ser divididas em duas grandes categorias: a primeira é constituída pela construção arquitetônica, pela música e pela dança. Essa categoria comporta dispêndios *reais*. Contudo, a escultura e a pintura, sem falar da utilização dos locais para cerimônias ou para espetáculos, introduzem na própria arquitetura o princípio da segunda categoria, o do dispêndio *simbólico*. A música e a dança, por sua vez, podem facilmente estar carregadas de significações exteriores.

Em sua forma maior, a literatura e o teatro, que constituem a segunda categoria, provocam a angústia e o horror por meio de representações simbólicas da perda trágica (desgraça ou morte); sob sua forma menor, provocam o riso por meio de representações cuja estrutura é análoga, mas que excluem certos elementos de sedução. O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de dispêndio: significa, com efeito, do modo mais preciso, a criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de *sacrifício*. (IDEM, p. 23)

A partir dessa constatação, é possível situar melhor o ataque de Loos aos artistas de Viena, ao mesmo tempo em que se pode começar a conceber a arte – especialmente a literatura – enquanto excesso inútil que em pouco ou nada interessa à sociedade da produção, mas que é absolutamente imprescindível para a “humanidade mais-que-consciente”, para brincar com a definição de Bataille. Para esta, para estes indivíduos, poucos, por sinal, a ideia da arte “contamina eroticamente”, como acusava Loos, todos os outros aspectos da existência, de modo que se sente uma quase inclinação a concordar com Loos quando este afirma que “toda arte é erótica”. É uma espécie de aura opressora e obsessiva que caracteriza o final do século XIX, e que os artistas reverterão em um Eros já bem distante do tipo de representação grega ou mesmo renascentista da figura, espécie de deus idílico e em muitos momentos relacionado a certos motivos da “arte de amar”; trata-se, outrossim, de uma criatura que se revolta contra o destino, contra a sociedade, a partir da relação dicotômica entre as heranças de Abel e de Caim, que não estarão presentes somente em “O Legado de Caim”, o projeto não finalizado de Leopold von Sacher-Masoch, mas igualmente no poema de Charles Baudelaire, “Abel e Caim”, em que a humanidade aparece cindida a partir da marca do primeiro crime, que não deixa de se configurar

como a marca do primeiro desejo “desviante”, da criatura que tentou obedecer mas acabou cedendo ao excesso do desejo, também chamado, no cristianismo, de “tentação”:

I

Raça de Abel, frui, come e dorme,
Deus te sorri bondosamente.

Raça de Caim, no lodo informe
Rojá-te e morre amargamente.

Raça de Abel, teu sacrifício
Doce é ao nariz do Serafím!

Raça de Caim, teu suplício
Quando afinal há de ter fim?

Raça de Abel, tuas sementes
E teus rebanhos férteis são;

Raça de Caim, teus parques dentes
Rangem de fome e de privação!

Raça de Abel, teu ventre aquece
Junto à lareira patriarcal;

Raça de Caim, treme e padece
Em teu covil, pobre chacal!

Raça de Abel, goza e pulula!
Teu ouro é pródigo em rebentos;

Raça de Caim, refreia a gula,
Ó coração que arde em tormentos!

Raça de Abel, cresces e brotas
Como os insetos do arvoredor;

Raça de Caim, por ínvias rotas,
Arrasta os teus à infâmia e ao medo.

II

Raça de Abel, tua carcaça
Aduba o solo fumegante!

Raça de Caim, tua argamassa
Jamais foi sólida o bastante;

Raça de Abel, eis teu fracasso:
Do ferro o chuço ganha a guerra!

Raça de Caim, sobe ao espaço
E Deus enfim deita por terra! (BAUDELAIRE, 2006, p. 391-395)

Cindida, portanto, desde o crime do primeiro filho, há dois possíveis eixos a partir dos quais pode a humanidade mover-se, o da mansidão e da obediência, ou o da prodigalidade e da

revolta. Eros, nesse sentido, é para o século XIX forma de dar vazão ao mal, um mal pesado, estático, distribuído através dos dêiticos do *spleen*, do decadentismo, da busca pelos paraísos artificiais como no Rio de Janeiro de João do Rio, como na Paris de Huysmans e do próprio Baudelaire. A mulher, mais que tudo, é associada a uma imagem demoníaca, e a mistura entre sensualidade e perversão atinge um ápice quando se tenta representar a *Salomé*, de Oscar Wilde, em Paris, no ano de 1891, em que a personagem seria interpretada por Sarah Bernhardt; a encenação e posterior apresentação pública da peça acabou, contudo, proibida. A imagem de Medusa também comparece para compor o quadro em que o feminino figura como nocivo, e o mais imediato antagonista dessas duas mulheres fatais é Pã, o portador dos chifres e, portanto, da virilidade. É um interessante quadro, em que Medusa e Salomé figuram como a imagem de um mundo glacial, ressecado, afinal, o que Medusa faz senão transformar em pedra, ou seja, em *estátua*, todos aqueles que a ela dirigem o olhar, ao passo em que Pã simboliza a virilidade da sociedade que progride a todo custo, lembrando que o chifre também é a cornucópia, a cabra de Amalteia que amamentara a Zeus quando este era criança, é o símbolo da aparente abundância e pretensa inesgotabilidade de recursos naturais com que o Ocidente tem encarado, ao menos depois da revolução industrial, o mundo. Contudo, eu diria que o que está em questão de maneira central aí é o corpo.

5.1 O CORPO, ESSE DRAGÃO PERVERSO E FATAL

O corpo tem sido, ao longo dos séculos no contexto europeu, assunto constantemente revisitado; desde o *Banquete* de Platão, a *História Natural* de Plínio, passando pelo período de obscurantismo cristão representado pela Idade Média, em que toda discussão sobre o corpo – nas poucas vezes em que se colocou em movimento tal discussão – referenciavam e relacionavam o corpo com o mal, o pecado e o Diabo, ou mesmo limitavam-se ao corpo de Cristo como representação carnal do Verbo, em consonância com o ideário católico dominante no cenário europeu do medievo; finalmente, com o chamado “século das luzes” e, principalmente, a partir da escrita de Sade, o corpo volta a ocupar o centro da discussão estética na Europa, e mesmo a filosofia de um século depois, especialmente com Nietzsche, que se dedicou a pensar sobre o corpo, seus usos e desusos.

Contemporaneamente, assistimos ao desenvolvimento daquele que, possivelmente, será o maior paradoxo da pornografia: para além do progressivo rigor técnico que busca a perfeição visual a cada novo vídeo pornográfico que surge, com imagens que deixam transparecer

inclusive a porosidade da pele, o pelo, cada pequeno detalhe dos corpos, enfim, a partir da implementação dos mecanismos de “alta definição”, a superexploração do mínimo detalhe do corpo, que em última instância conduz a vídeos em que se apresenta o interior da genitália feminina ou do ânus, conduz não apenas ao estranhamento mas, principalmente, à repulsa. A indústria pornográfica chegou a esse extremo da paixão pelo real, ao nos oferecer, inclusive, a imagem de uma microcâmera instalada na glândula de um pênis artificial que penetra uma mulher, oferecendo a visão final da pornografia. Contudo, “quando se chega muito próximo do objeto desejado, as fantasias eróticas se transformam em repugnância diante do Real da carne exposta” (ZIZEK, 2003, p. 23).

Um dos mais recentes delírios hollywoodianos não deixa de refletir a obsessão cromática e explícita pela carne: em 2007, surge o filme *Teeth* (*Vagina dentata*, em português), trazendo para a multidão pouco exigente que frequenta os cinemas a retomada de uma “lenda urbana” advinda da Idade Média, e cujo significado a tradução ao português do título do filme deixa mais evidente. Como sabemos, o horror ao corpo, a qualquer forma de contato com o corpo do outro, e mesmo com o próprio corpo, foi amplamente alimentado pela cultura cristã europeia desde a Alta Idade Média. Por conta disso, as relações sexuais adquiriram o caráter de pecado, atentado contra Deus, e nada mais aterrorizante que o mito de uma mulher que possuísse dentes na vagina para desencorajar nos homens a prática sexual.

O mito da *vagina dentata*, entretanto, embora circulasse na Idade Média, tem sua origem – ao menos documentada – no Egito Antigo. De acordo com Erich Neumann, o mais famoso discípulo de Carl Gustav Jung, os mitos de Ísis e da morte e ressurreição de Osíris atestam o fato, embora nesse caso de maneira diferente daquela que acabou sendo veiculada no imaginário cristão posterior: Ísis, identificada como a “Mãe Terrível”, possui um peixe dentro da vagina, e caberia a um herói conquistá-la, quebrando os dentes do peixe e tornando-a mulher (Cf. NEUMANN, 1972 e 1995), o que não deixa de simbolizar, igualmente, o fim do matriarcado e a ascensão do domínio patriarcal, em consonância com os escritos de Bachofen.

No filme *Teeth*, a jovem Dawn (interpretada por Jess Weixler) é uma adolescente do ensino médio que se esforça em reprimir sua sexualidade, participando inclusive de um grupo local de jovens castas. Em casa, ela é paulatinamente importunada pelo comportamento cada vez mais provocativo de seu meio-irmão, Brad (interpretado por John Hensley). Estranha dentro de seu próprio corpo, Dawn tem a revelação de que sua vagina possui dentes quando as provocações de Brad se materializam como violência sexual. A partir daí, enquanto se esforça para compreender sua singularidade anatômica, Dawn experimenta as dificuldades, mas principalmente o poder advindo do fato de ser um exemplo vivo do mito da *vagina dentata*.

Assim introduzido na cultura de massa⁶⁰, o tema causou alguma polêmica, especialmente entre grupos que questionavam a posição adotada pelo diretor, Mitchell Lichtenstein, de retratar de maneira quase cômica o tema do abuso sexual; a tais grupos opuseram-se outros, que viam no filme uma tentativa de desconstruir os batidos *tópoi* dos filmes de terror, ao mesmo tempo em que empoderavam uma personagem feminina.

O que interessa notar no que tange ao surgimento de um filme como *Teeth* é a manifestação, ainda que levada ao extremo, de uma ideia que vem da Antiguidade Clássica, passa pela tradição cristã e encontra sua formulação definitiva no Simbolismo/Decadentismo de fins do século XIX: a ideia da *femme fatale*. Se a partir de Baudelaire, especialmente, denuncia-se o surgimento de uma sociedade urbanizada e industrializada, racionalizada e científica, o reflexo desse pensamento também será visto em Verlaine, Mallarmé, Huysmans e Wilde, apenas para firmar alguns exemplos, e parte-se daí para buscar um elemento dissonante em relação à lógica alienada e puritana da burguesia, apoiada na construção da imagem do dândi; a representação feminina também se firma majoritariamente nessas figuras que desrespeitam ou estão à margem dos preceitos sociais, morais e religiosos, como a prostituta, a lésbica e a mulher fatal.

De maneira ampla, é possível afirmar que, para os decadentistas, toda a construção do feminino como, ao mesmo tempo, fascinante e repelente, remete à figura bíblica de Salomé. A dançarina, cortesã, que faz uso do corpo para conseguir, em último caso, uma cabeça, apresenta-se como mote para a produção de textos tais quais *As avessas*, de Huysmans, a *Salomé* de Wilde, bem como dois dos principais trabalhos de Gustave Moreau: *L'apparition* e *Salomé dancing before Herod*, ambas de 1876.

⁶⁰ No cinema, mais especificamente, uma vez que a representação da *vagina dentata* não é estranha à literatura: os romances de Neil Gaiman, *The monarch of Glen* e o de Carlos Fuentes, *Cristóvão Nonato*, bem como o *Dr. Adler* de K. W. Jeter apresentam personagens com *vagina dentata*.

Figura 9 – *L'Apparition*. Gustave Moureau, 1876. Aquarela, 106 x 72 cm.



Fonte : Google Arts & Culture, 2021.

Figura 10 – *Salomé dancing before Herod*. Gustave Moreau, 1876. Óleo sobre tela, 144 x 103,5 cm.



Fonte: Wikipedia Commons, 2021.

A exemplo do que já fazia Caravaggio, Moreau, ao representar a figura bíblica, não se limita a localizá-la no espaço-tempo a que pertence: há o acréscimo de elementos figurativos que remetem ao período histórico no qual o artista se encontra. Seja a partir do figurino de

cabaré usado pela personagem em ambos os quadros, seja pelo gesto, sempre apontando para o longínquo, buscando com o tato por algo que a pintura meramente pode sugerir, o que se busca nesse caso é aproximar a ideia mitológica da figura de uma realidade mais imediata e palpável. Não bastando isso, Salomé apresenta-se como uma dançarina cujos movimentos lembram o das serpentes, e aqui a relação com a serpente enquanto símbolo do mal edênico e da queda da humanidade é inevitável. Em “Herodiade”, o terceiro dos *Três contos*, Flaubert assim descreve a cena da dança de Salomé, feita a mando de Herodiade, sua mãe, a fim de convencer o Tetrarca Herodes Antipas a assassinar João Batista:

Mas do fundo da sala veio um murmúrio de surpresa e admiração. Uma jovem acabava de entrar.

Sob um véu azulado que lhe cobria o peito e a cabeça, distinguiam-se os arcos dos olhos, as calcedônias das orelhas, a brancura da pele. Um quadrado de seda coruscante, cobrindo os ombros, prendia-se aos quadris por um cinto de ourivesaria. Os saíotes pretos estavam semeados de mandrágoras, e, de modo indolente, ela fazia estalar pequenas pantufas de plumas de beija-flor.

[...]

Seus pés passavam um diante do outro ao ritmo da flauta e de um par de crótalos. Os braços torneados chamavam alguém que fugia sempre. Ela o perseguia, mais leve que uma borboleta, como uma Psique curiosa, uma alma vagabunda e prestes a voar.

[...]

Os sons fúnebres da flauta fenícia substituíram os crótalos. O abatimento sucedera à esperança. Seus gestos expressavam suspiros, e toda a sua pessoa, uma tal languidez que não se sabia se chorava por um deus ou morria com as suas carícias. As pálpebras entreabertas, arqueava o corpo, balançava o ventre com meneios de onda, fazia tremer os seios, e seu rosto permanecia imóvel, e os pés não paravam.

[...]

Depois veio o arrebatamento do amor que precisa ser saciado. Dançou como as sacerdotisas das Índias, como as Núbias das cataratas do Nilo, como as bacantes da Lídia. Retorcia-se para todos os lados, como uma flor que a tempestade agita. Os brilhantes das orelhas saltavam, o tecido das costas cintilava; dos braços, dos pés, das vestes saltavam faíscas invisíveis, que inflamavam os homens. Uma harpa cantou: a multidão respondeu com aclamações. Sem dobrar os joelhos, separando as pernas, curvou-se de tal modo que o queixo roçava o chão; e os nômades habituados à abstinência, os soldados de Roma entendidos em devassidão, os publicanos avaros, os velhos sacerdotes, amargurados pelas disputas, todos, dilatando as narinas, palpitavam de concupiscência.

Depois ela girou ao redor da mesa de Antipas, freneticamente, como o pião das feiticeiras; com uma voz entrecortada por soluços de volúpia, ele dizia: “Vem, vem!” E continuava a girar; os tímpanos soavam com estridência, a multidão uivava. Mas o Tetrarca gritava mais alto: “Vem, vem! Eu te darei Cafarnaum! A planície de Tiberíade! Minhas cidadelas! A metade do meu reino!”.

Ela se pôs de cabeça para baixo, os calcanhares no ar, percorreu assim o estrado como um grande escaravelho; e parou, bruscamente.

Sua nuca e suas vértebras formavam um ângulo reto. As camadas de cores que envolviam suas pernas, caindo sobre os ombros como um arco-íris, contornavam o seu rosto, a um côvado do chão. Os lábios estavam pintados, as sobrancelhas muito negras, os olhos quase terríveis, e as gotículas em sua testa pareciam vapor sobre mármore branco.

Ela não falava. Os dois se olhavam.

Um estalar de dedos ouviu-se na tribuna. Ela subiu até ali, reapareceu; e, ceceando um pouco, pronunciou estas palavras, com ar infantil:

– Quero que me dê, num prato, a cabeça... – tinha esquecido o nome, mas prosseguiu, sorrindo – ...a cabeça de Iokanaan! (FLAUBERT, 2011, p. 128-130)

O tríptico, publicado por Flaubert em 1877, antecipa em alguns anos as representações de Salomé feitas por Huysmans (1884) e Wilde (1892), e é, ele mesmo, antecipado em um ano pelos quadros de Moreau. Será oportuno lembrar que, no conto de Flaubert, Salomé não é a protagonista, mas sim sua mãe, cujo nome é, inclusive, o título do conto; todavia, desde o momento em que aquela principia sua dança, há uma espécie de transubstanciação de uma figura na outra, uma vez que ela “Era Herodiade, como outrora, na juventude” (IDEM, p. 129). De maneira semelhante, Salomé parece ser um eixo importante, senão sustentador, da narrativa, como o próprio Flaubert declara, em carta à sobrinha Caroline, datada de 28 de janeiro de 1877: “Estou doente com o medo que me inspira a Dança de Salomé! Tenho medo de estragá-la. Além do mais, estou por um fio. Já é tempo que isto termine e que eu possa dormir” (HATOUM; TITAN JR., 2011, p. 143). Para além da perturbação causada no autor de *Madame Bovary*, a dança de Salomé encontra-se ressignificada nas pinturas de Moreau, em que, além de alvas como as deusas da Antiguidade Clássica, aparecem maquiadas, ornadas, unindo o ideal de beleza clássico às intervenções da moda no corpo feminino, tema sobre o qual debruçou-se, igualmente, Baudelaire, em mais de uma página, especialmente se levarmos em conta os escritos presentes em *O pintor da vida moderna*.

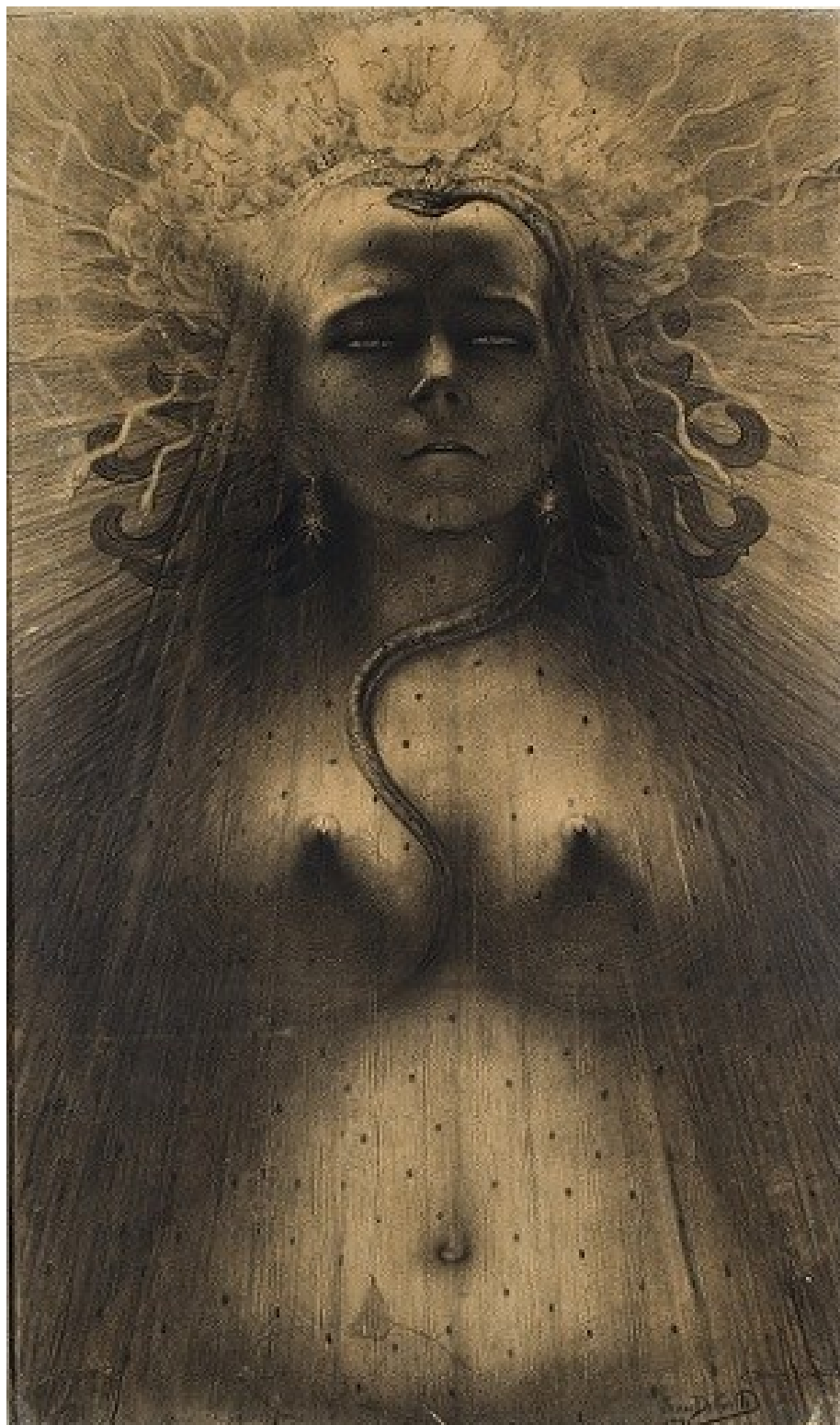
Para além dos quadros de Moreau, há outras figurações do feminino no decadentismo que expressam a ideia de *femme fatale*; duas das mais icônicas representações desse mote apresentam-se em *Elle* de Gustav-Adolf Mossa, de 1905, e em *L'Idole de perversité*, de 1891, de autoria de Jean Delville.

Figura 11 – *Elle*. Gustav-Adolf Mossa, 1905. Óleo sobre tela, 0,80 x 0,63 cm.



Fonte: Steemit, 2018.

Figura 12 – *L'Idole de Perversité*. Jean Delville, 1891. Pedra negra sobre papel, 81,5 x 48,5



Fonte: Arthur, 2021.

Em *Elle*, seria proveitoso que fizéssemos um exercício de observação, partindo do topo: seus cabelos castanhos encontram-se ladeados por dois corvos, que guardam, aparentemente, três caveiras que estão colocadas sobre os cabelos da figura. Cada caveira, por sua vez, olha

para uma direção, o que lembra a *Alegoria da Prudência* de Ticiano, que também pode ser entendida como uma “alegoria do tempo”. Contudo, se no caso de Ticiano estamos olhando para três cabeças “vivas”, em Mossa o que temos são três caveiras, o que indica, possivelmente, o fim do tempo (ou dos tempos). Ainda na cabeça de *Elle*, uma aura dourada indica, a partir de um princípio blasfemo, a santidade da figura em questão. Dentro da aura, a inscrição *hoc volo sic jubeo sit pro ratione voluntas*, retirada da *Sátira VI* de Juvenal, cuja tradução aproximada é: “assim desejo, assim comando, que minha vontade tome o lugar da razão” e que, no texto do autor latino, pertence a uma esposa que ordena ao marido que crucifique um escravo. Quando este lhe pergunta qual o motivo para tal punição, ela assim lhe responde. Qual seja, entre desejo e razão, há um embate que se desenrola, no quadro de Mossa. *Elle* também é branca, também ornada, como as Salomés de Moreau; seu corpo, contudo, apresenta proporções exageradas, especialmente os olhos, os seios e os quadris. Ela triunfa, sentada sobre uma pilha de cadáveres masculinos, é Babilônia, a grande cidade-prostíbulo da Assíria; sua figura sugere a encarnação do mal último para todos os homens, a mulher que devora – não percamos de vista a imagem da *vagina dentata* – todos os homens, o louva-a-deus fêmea, a *femme fatale* absoluta. Seu colar apresenta três pingentes, número equivalente ao de caveiras em sua cabeça: um revólver à esquerda, uma espada ao centro, um totem (ou falo) à direita. Novo elemento blasfemo, espécie de perversão da Trindade, esse colar apresenta uma profundidade maior que a referência imediata pode sugerir: para além da espada e do totem, dois símbolos explicitamente fálicos, até o revólver, extensão e representação do poder, portanto do falo, na modernidade, a ideia de uma espada ao centro irrevogavelmente levaria o espectador mais atento a lembrar a espada de São Miguel Arcanjo, que *descende* do céu para ferir o dragão, ou Lúcifer, arremessando-o assim ao Tártaro. Nesse sentido, o gesto de Mossa subverte a ordem cristã e nos diz que, para além de todas as promessas bíblicas, no fim dos tempos a espada pode ser algo muito mais assustador do que qualquer um de nós se atreveria a admitir. Caberia, por fim, sublinhar, com Jorge Coli, que:

[...] se a Liberdade dos dicionários de iconologia tinha um gato aos pés porque ele era considerado atributo, na obra de Mossa ele está entre as coxas da menina/gigante, exatamente no lugar do sexo. Os dicionários colocavam-no ladeando uma figura em pé; Manet colocou-o também aos pés, mas de uma figura feminina deitada, a *Olimpia*, cortesã dos tempos modernos. O gato adquire então misteriosa irradiação erótica, reforçada por seu papel nos textos baudelairianos. Enfim, Mossa o substitui ao sexo feminino, numa identificação evidente. É interessante constatar a constituição do gato como símbolo erótico moderno, ao mesmo tempo que perde sua função de significar liberdade e independência. Notemos ainda que o gato de Mossa tem uma clara legitimação na linguagem popular: em francês *chatte* (gata) é um dos nomes mais correntes para se referir ao órgão sexual feminino. (COLI, 2010, p. 91)

O quadro de Mossa é tributário, seguramente, de *L'Idole de perversité*, 1891, de Jean Delville. Há, inclusive, algumas semelhanças entre *Elle* e *L'Idole*, especialmente se fixarmos as cabeças dessas duas figuras femininas: conquanto Mossa possa ter se inspirado na aura e na tiara de *L'Idole* para compor sua *Elle*, a gravura de Delville contribui de forma muito mais sombria para a personificação da imagem do feminino perverso. Sua cabeça, para início de conversa, reflete e representa, indubitavelmente, o sol, tanto pelo fato de que a aura circular ali é traspassada por raios curvilíneos, quanto pelo fato de que é a partir dessa mesma aura que toda a gravura se irradia. Basta fixar a cabeça do ídolo para perceber isso: há uma miríade de traços retos que dali saem, cruzam-se e expandem o espaço da figura. Alguns desses traços, inclusive, servem como uma espécie de véu que cobre (sem cobrir) o busto e o colo da figura. Um de seus seios – tão expressivos e destacados quanto os da *Elle* de Mossa – é envolvido por uma serpente, que lhe cruza o pescoço e some na escuridão, para em seguida reaparecer triunfante sobre a cabeça do ídolo. Não há braços; tudo concorre para uma experiência de aparecimento-desaparecimento. O rosto não é tão inocente – alguns diriam apático – quanto o de *Elle*: trata-se de um rosto frio, enegrecido pela técnica do gravurista, cujos pequenos olhos fitam sem fixar, como se fixados em algo que se encontra para além do observador. É um dos grandes triunfos de Delville, sem dúvida, fazer com que nós, os espectadores, estejamos eternamente à espera desse olhar que jamais recairá sobre nós. Os cabelos, que começam como cachos, terminam como serpentes, e há, no meio da cabeça, ornamentando-a, um lírio, mesma flor que Salomé empunha no quadro de Moreau.

É fortuito notar o quanto esses dois quadros dialogam com um poema de Baudelaire que, sintomaticamente, tem por título “Alegoria”, e integra o conjunto de *As flores do mal*:

É uma bela mulher, de aparência altaneira,
Que deixa mergulhar no vinho a cabeleira.
As tenazes do amor, os venenos da intriga,
Nada a epiderme de granito lhe fustiga.
Da Morte ela se ri e escarnece da Orgia,
Espectro cuja mão, que ceifa e suplicia,
Respeitaram, contudo, em seus jogos de horror,
Neste corpo elegante o rústico esplendor.
Caminha como deusa e dorme qual sultana,
E mantém no prazer uma fé maometana.
Braços em cruz, inflando os seios soberanos,
Com seu olhar convoca a raça dos humanos.
Ela sabe, ela crê, em seu ventre infecundo,
E no entanto essencial ao avanço do mundo,
Que a beleza do corpo é sempre um dom sublime
Que perdoa a sorrir qualquer infâmia ou crime.
O Inferno desconhece e o Purgatório ignora,

E quando a negra Noite anunciar sua hora,
Da Morte ela há de olhar o rosto apodrecido
– Sem remorso ou rancor, como um recém-nascido. (BAUDELAIRE, 2006, p. 375,
grifo meu)

Seja a partir desses braços que inflam “seios soberanos”, do olhar de “recém-nascido” ou dessa convocação à “raça dos humanos” sobre a qual, em todo caso, elas triunfam – triunfam, inclusive, sobre a Morte –, pode-se rastrear que, o objeto do desejo, se olhado por muito tempo ou de muito perto, rechaça o desejo e o transforma em morte, em *carniça*, em podridão. Não será, justamente essa, a ironia presente no poema “Uma carniça”, do mesmo Baudelaire?

Se *L’Idole de perversité* abre e potencializa o imaginário europeu de *fin-de-siècle* para a figura do feminino perverso, ele também realiza sua auto-arqueologia a partir da representação de Medusa, inegável referência sugerida pelas serpentes que servem de cabelo ao ídolo.

Esterno (“a forte”), Euríale (“ampla perambulação”) e Medusa (“a astuta”), eram as três górgonas que habitavam a Líbia. Houve um tempo em que foram belas, porém uma noite, após Medusa ser violada por Poseidon, Atena, enfurecida porque Poseidon a violara justamente em um de seus templos, converteu-a em um monstro de olhos brilhantes, dentes grandes, língua saliente, garras afiadas e, em sua cabeça, ao invés de cabelos, cresceram serpentes; tão feia era sua visagem que convertia os homens em pedra (Cf. HESÍODO, 2013, p. 51). Perseu, filho de Dânae, a fim de proteger a mãe do assédio de Polidectes, encarrega-se de matar o monstro, a pedido deste. Para tanto, ele recebe de Hermes uma foice inquebrável, e de Atena um escudo e um conselho: de jamais olhar a criatura nos olhos, a fim de não tornar-se pedra como todos os outros que o fizeram. De tal modo que, ao encontrar Medusa, Perseu fixa os olhos no reflexo fornecido pelo escudo e, tendo seu braço guiado por Atena, corta-lhe a cabeça com um só golpe de foice. A seguir, guarda a cabeça decepada em uma sacola mágica e, usando o elmo da invisibilidade de Hades – todos estes itens Perseu os adquire das ninfas estígias – escapa antes que as irmãs de Medusa o capturem. Durante todo o tempo em que transporta a cabeça dentro da sacola mágica, Perseu necessita ser o mais diligente possível, a fim de não se descuidar e olhar diretamente para os olhos da criatura, porque, mesmo após a morte, o poder de petrificar qualquer homem que a olhe continua ativo. Isto significa dizer que aquele corpo, aquele *céfalo*, ainda pode olhar e, olhando, manifestar-se como personificação – ou alegoria – da morte.

Ao escrever sobre um dos maiores sacramentos cristãos, o *Hoc est enim corpus meum*, justamente aquele momento da Santa Ceia em que Cristo, cortando o pão e dividindo-o entre seus apóstolos, afirma que aquilo que comem não é pão, mas sim o seu corpo, sacramento que

será emulado em todas as missas católicas desde a institucionalização da Igreja, o filósofo Jean-Luc Nancy afirma:

[...] provimos de uma cultura na qual esta frase ritual haverá sido pronunciada incansavelmente por milhões de oficiantes de milhões de cultos. Este é o nosso *Om mani padme...*, nosso *Allah il'allah...*, nosso *Schema Israël...* [...] estamos obcecados por um *este-aqui* e convencer (nos) de que esse *este*, aqui, é o que não se pode ver nem tocar, nem aqui nem em lugar nenhum... e este *este-aqui* não está *ali* de qualquer forma, senão *como seu corpo*. O corpo *disso*, e que isso *tem um corpo* e que isso é um corpo, eis nossa obsessão. (NANCY, 2003, p. 7, tradução minha, grifos do autor)

Para, a partir daí, detectar que a angústia de tocar, de *ser* o corpo de Deus gera, a partir da formulação do *Hoc est enim corpus meum* uma ausência de lugar, uma vez que, justamente quando se nomeia esse corpo, ele já não é, muito menos está:

A angústia, o desejo de ver, de tocar e comer o corpo de Deus, de *ser* esse corpo e de *não ser senão isso* constituem o princípio da (sem) razão do Ocidente. Por isso, o corpo, corpo, *jamaiz teve lugar ali, e ainda menos quando aí é nomeado e convocado*. O corpo para nós é sempre sacrificado: hóstia. Se *hoc est enim corpus meum* diz algo, é por fora da fala, não é dito, está excrito – a corpo descoberto. (IDEM, p. 9, tradução minha, grifos do autor)

Não é um paradoxo facilmente eliminável, o que diz que, ao se nomear “corpo”, este já se transformou em “objeto”. Conduz, ainda uma vez, ao mito de Medusa:

Ao expor o espaçamento dos corpos, ao fixar os olhos sobre essa separação, não vou evitar propor uma visão última: o olho plantado na separação do ser. Essa visão responde ao mais poderoso modelo visionário da metafísica no seu fundo místico. É a Visão dos Mistérios, tal qual Platão a reestrutura e transmite. A *epoptéia*, a visão acabada, isto é, a visão que ultrapassa a iniciação (que só se limita a “compreender”) para acessar a “contemplação”, acessar a um “sobre-ver” que é um “devorar olhos” (o próprio olho se devorando), que é uma apreensão e para terminar um *tocar*: o tocar levado ao absoluto, o tocar-o-outro como um se-tocar, um pelo outro absorvido, devorado. É assim para toda a tradição a *consumação* do Mistério da Certeza Sensível: vejam, aqui, saindo do carro de Cibele, falo e céfalo, *hoc est enim corpus meum*.

Mas a realidade não pode surgir dum carro, mesmo sendo aquele dos Mistérios. A arealidade não é algo para ver – não como quer a *epoptéia* [...] Ver *um corpo* não é precisamente captá-lo *numa* visão: o próprio olhar ali se acalma, ali se espaceia, não abarca a totalidade de *aspectos*. O próprio “aspecto” é um fragmento do traçado areal, o olhar é fragmentário, fractal, com eclipses. Além do mais, é um corpo o que vê um corpo...

A *epoptéia* mística, pelo contrário, não conhece mais do que um aspecto e uma visão: ela é o olho plantado na mesma cara, no mesmo centro da arealidade, na rachadura ou no buraco do *ex*. É própria e absolutamente visão da morte, desejo místico absoluto que não pode se descarregar sem fulminar os corpos (fulminando com isso também a sua própria visão...) tudo aqui é pesado e mórbido, como esse erotismo que se compraz em se fixar na rachadura da vulva, vendo ali se apresentar a cabeça de Medusa. O erotismo metafísico do meduseu é uma testemunha segura da rejeição dos corpos. Medusa fixa seu rasgo distintivo, paralisa sua extensão: fica como uma masturbação do olho. (IDEM, p. 37-38, tradução minha, grifos do autor)

Nesse sentido, uma das saídas indicadas por Nancy é que se deve escrever “não *do* corpo, senão o corpo mesmo. Não a corporeidade, senão o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, senão somente o corpo.” (IDEM, p. 11). Ainda arremata o filósofo que “Esse foi, e sem dúvida já não é, um programa da modernidade” (IDEM, *Ibidem*).

À luz dessas divagações, se poderia mapear uma possível (con)sideração para a famosa “crise da modernidade”. Giorgio Agamben, em parte retomando o fio da discussão de Georges Bataille – entenda-se, retomando o ensaio “A noção de dispêndio”, que o sacrifício “não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas *sagradas*” e, em todo caso, não necessariamente se trata de dois pensamentos convergentes –, aponta para a fratura existente na modernidade a partir do século XIX, fratura que, ao invés de funcionar como passagem, configura-se, de maneira diversa, como interdição da passagem entre o político e o sagrado (Cf. AGAMBEN, 2002). A partir dessa interdição, a modernidade deixa a esfera do mito, ou do “sacro”, e adentra a realidade do “insacrificável”, uma vez que, negando-se a destruir a si mesma, cria, por sua vez, um inimigo interno, perpetuamente em vias de ser destruído, e configura-se, assim, como lugar de morte, cujo centro encontra-se irreparavelmente vazio. Não obstante, há pequenos momentos epifânicos em que a modernidade se mostra capaz de declinar de si mesma. De acordo com Susana Scramim,

Os românticos e os simbolistas ofereceram à literatura esse poder de declinar, no entanto, os românticos franceses pretendiam inaugurar um novo mundo, enquanto que os simbolistas, que também se insurgiam como revolucionários, têm como objeto de sua revolta o conceito mesmo de literatura. (SCRAMIM, 2010, p. 218)

Ainda de acordo com a autora:

Os simbolistas [...] substituem os objetos não por sujeitos ou por idealismos, mas sim por correspondências misteriosas, o que não significa que não estavam também manejando objetos [como os parnasianos]. No entanto, o seu objeto mais precioso e promissor era a linguagem. A natureza também foi tomada como coisa. A natureza exuberante, com sua vegetação produtora de sombras e, ao mesmo tempo, de lugares aprazíveis, de jardins misteriosos, foi tomada como *topos* literário, lugar discursivo, no final do século XIX. A natureza, portanto, foi lida enquanto linguagem, foi tratada não mais com propósitos meramente descritivos, mas sim compreendida de maneira pessoal, com as gradações, afetações que cada técnica poética era capaz de produzir em seu poeta a ponto de ele produzir esta natureza. (IDEM, p. 219)

É possível pensar, portanto, que os simbolistas buscavam o afastamento de uma poesia que fosse representativa da realidade, figurativa e, portanto, visual. Não se trata, deve-se esclarecer, de uma poesia – de uma arte – que negue o sentido da visão; apenas, que não trata

este com primazia em relação aos outros sentidos e, sob este ângulo, caracteriza-se como resposta e combate às correntes estéticas predominantes à época. Anteriormente, eu falava sobre o poema “Caveira”, de Cruz e Souza, especificamente quanto à forma como se assemelhava ao movimento proposto pelo conto “O bebê de tarlatana rosa” de João do Rio, em que o corpo que um dia foi desejante, que se entregou irrestritamente à volúpia de uma existência de máscaras, se transforma, por fim, em uma caveira com carne. No caso do poema de Cruz e Souza, por outro lado, não é o vazio de um buraco em que deveria constar um nariz o que merece especial atenção do poeta, é toda a anatomia ruinosa da caveira que um dia foi uma face:

I
Olhos que foram olhos, dois buracos
Agora, fundos, no ondular da poeira...
Nem negros, nem azuis e nem opacos.
Caveira!

II
Nariz de linhas, correções audazes,
De expressão aquilina e feiticeira,
Onde os olfatos virginais, falazes?!
Caveira! Caveira!!

III
Boca de dentes lípidos e finos,
De curva leve, original, ligeira,
Que é feito dos teus risos cristalinos?!
Caveira! Caveira!! Caveira!!! (CRUZ E SOUZA, 2008, p. 447)

Para além da descrição ruinológica de uma relíquia pertencente ao domínio da morte, percebe-se no poema um movimento progressivo, sinestésico, que, mais que descrever o objeto, deixa-se ultrapassar por ele, a partir dessa vazão inicial do olhar – os olhos da caveira estão vazados, são apenas “dois buracos fundos” – que se escorre pelo nariz, remetendo ao olfato, e situa-se, por fim, nessa boca que não deixa de ser apenas outra cavidade obscura, agora sem capacidade de paladar. O tato não foi esquecido: ele vem sugerido pelo progressivo movimento que começa como alusão, na primeira estrofe, e termina como transbordo na terceira, a partir da retumbância do significante “caveira”, para o que concorre inclusive a marcação progressiva do elemento sígnico que denota exclamação. Não apenas há envolvimento físico entre o poema e seu “objeto”, como esse elemento é o que sobressai, contingenciado pelo último verso. Por último, ainda atçando as brasas da velha fogueira dicotômica som *versus* sentido, sabemos da não menos velha lição linguística que constata a perda de um significado a partir da repetição excessiva de seu significante referencial.

Não é gratuitamente que Nancy, ao questionar-se sobre uma possível “filosofia da escuta”, a situa para além do som, a partir da contraposição entre “ouvir” e “escutar”. Entre a “tensão”, a “intenção” e a “atenção” “escutar é aguçar o ouvido” (NANCY, 2007, p. 16), gesto que remete aos animais que, quando em alerta, levantam as orelhas e que, para Nancy, ampara a ideia de que “a escuta tende a um sentido presente mais além do som” (IDEM, p. 19). Assim, “em seu conceito moderno, elaborado desde Proust, Adorno e Benjamin e até Blanchot, Barthes e a ‘arquiescritura’ de Derrida, escrever não é outra coisa que fazer ressoar o sentido mais além da significação ou mais além de si mesmo” (IDEM, p. 72). Desse modo, deixando de lado o erotismo “que se compraz em se fixar na rachadura da vulva”, encontrando ali um lugar de morte, uma cabeça de Medusa, a leitura mais apropriada seria possivelmente aquela que localiza justamente ali, naquela fenda, *A origem do mundo*, de acordo com a lição de Gustave Courbet.

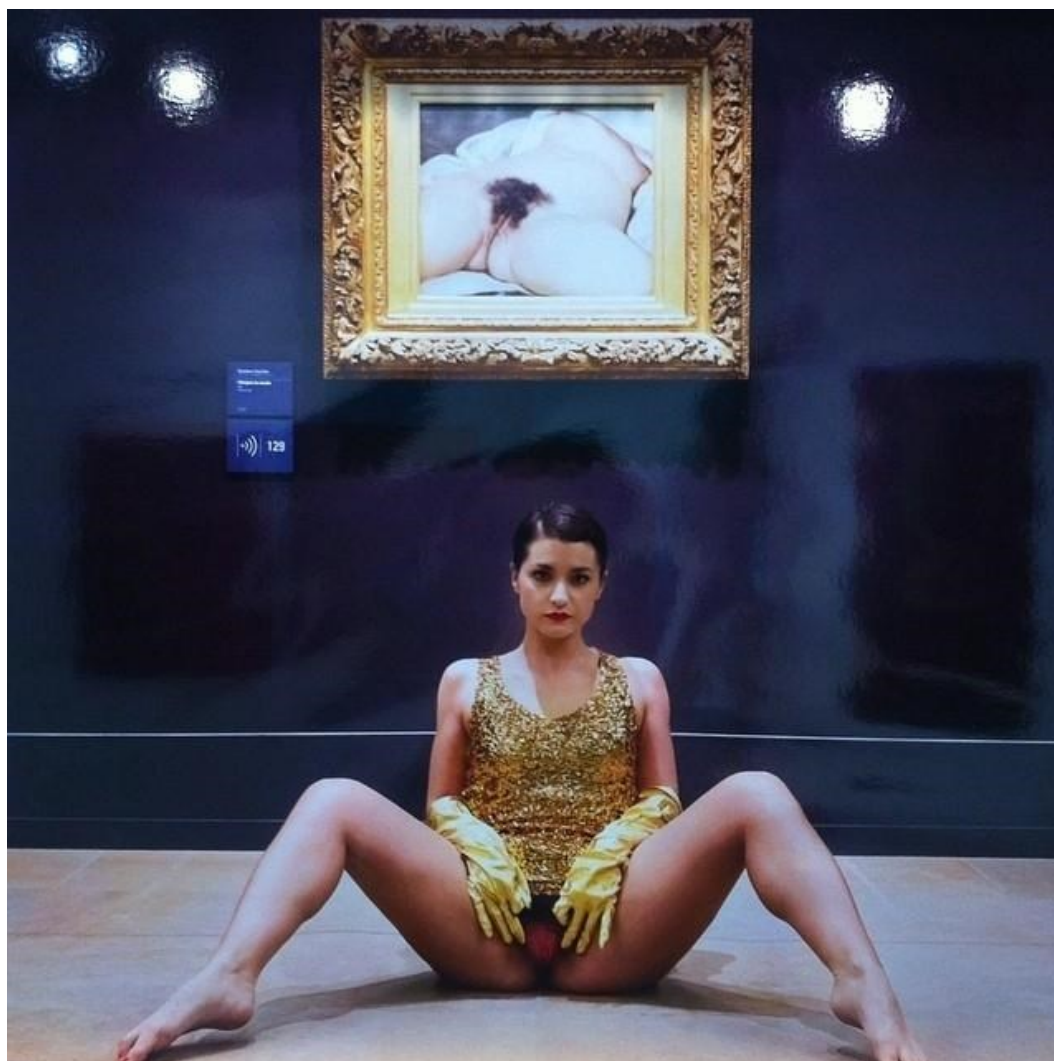
Figura 13 – *L'Origine du Monde*. Gustave Courbet, 1866. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.



Fonte: Musée D'Orsay, 2021.

Pintado em 1866, sob encomenda de um diplomata turco que colecionava imagens eróticas e que desejava ter em sua coleção uma representação crua do sexo feminino, o quadro só veio a ser exposto em público mais de cem anos depois, em 1995, quando a família de Jacques Lacan – em cuja casa de campo a obra se encontrava até então – doou-o para o Estado francês. Em 2014, a obra passa por uma espécie de polêmica, motivada por uma performance da artista plástica Deborah de Robertis. A performance, denominada “O espelho da origem”, consistia na artista se sentar em frente ao quadro, no Museu d’Orsay, e levantar o vestido, exibindo o próprio sexo e emulando o motivo da pintura. Embora tenha recebido alguns aplausos, Robertis acabou sendo interrompida pela segurança do museu, que a retirou do local da performance, não de maneira muito gentil, e após algum debate com a polícia, que fora chamada ao local, presa por dois dias.

Figura 14 – *O espelho da Origem*. Deborah de Robertis. Performance realizada no Musée d’Orsay em 4 de julho de 2014.



Fonte: Folha, 2016.

Posteriormente, a artista foi processada pela direção do museu, que a acusou de “exibicionismo sexual” (Cf. ROBERTIS, 2014). Trata-se de um sintoma do mesmo movimento de identificação/repulsa perpetuado pela pornografia contemporânea: a representação da coisa *não é* a coisa, e quando a coisa nos é apresentada, tendemos a negá-la, reprimi-la como fez a direção do museu D’Orsay, um dos mais importantes e mais visitados de Paris. Isto porque, lembramos, o *Hoc est enim corpus meum* não pode ser senão aquilo que está fora do corpo, e jamais pode ser, inclusive, o corpo feminino. A transgressão se dá, precisamente, quando essa ideia de feminino indócil, insubmisso, emerge das entranhas do Mistério, como o concebe o cristianismo, para mostrar-se ao horror do olhar normativizante, patriarcal. Como Madame Edwarda:

Uma voz, mais que humana, arrancou-me do meu embrutecimento. A voz de Madame Edwarda, tal como seu corpo, era obscena:

– Você quer ver os meus trapos? dizia.

Com as duas mãos crispadas na beirada da mesa, virei-me para ela. Estava sentada, uma das pernas levantada, coxas afastadas: para abrir a fenda mais ainda, ela puxava a pele dos dois lados, com as mãos. Assim, os “trapos” de Edwarda olhavam para mim, peludos e rosados, cheios de vida como um polvo repugnante. Balbuciei docemente:

– Por que está fazendo isso?

– Veja, disse ela, eu sou DEUS...

– Eu sou louco...

– Não, você tem de olhar: olhe! (BATAILLE, s/d, p. 82)

Da mesma forma como a obra de Courbet, aqui entendida para além de *L’Origine du Monde*, realiza sutilmente um movimento de aproximação e estranhamento – alguns diriam repulsa –, a necessidade do olhar, no imperativo, em Bataille se caracteriza como jogo de sombras, de *fort-da*, entre o olho enquanto órgão por excelência do desejo e, ao mesmo tempo, objeto participante da fantasia erótica⁶¹, a genitália aberta não se assemelha, em todo caso, a um enorme olho que nos flecha da profundidade inaudita? Não é, como o nome de O, na narrativa de Pauline Réage, um enorme olho que é ao mesmo tempo uma vulva e uma boca abertas, a olhar com todo o peso que esse olhar ainda possui? Se, por um lado, a cabeça de medusa funciona como alegoria para esse abismo impronunciável que se encontra fora de toda significação e que, portanto, seria uma das respostas ao questionamento de Nancy, de como falar *o corpo* ao invés de falar *do corpo*, por outro, a lição da história nos ensina que a espetacularização e o esvaziamento de sentido do mito foram rapidamente apropriados, por

⁶¹ A referência à *História do olho* aqui basta, principalmente porque não desejamos aqui entrar na esfera da obsessão batailleana por esta “guloseima canibal”.

exemplo, pela indústria cinematográfica, repleta que sempre esteve de representações reencarnadas das medusas modernas, como Theda Bara ou Elizabeth Taylor.

Figura 15 – Theda Bara interpretando a personagem Cleópatra, no filme *Cleopatra*. Direção de J. Gordon Edwards, 1917.



Fonte: William H. Peck, 2016.

Figura 16 – Elizabeth Taylor interpretando a personagem Cleópatra, no filme *Cleopatra*. Direção de Joseph L. Mankiewicz, 1963.



Fonte: Vickie Lester, 2014.

De acordo com Nancy, “pensar o corpo” significa, dentro de seu projeto de uma filosofia do toque, da escuta, desautomatizá-lo e arrancá-lo das mãos do capitalismo, que o faz tornar-se apenas engrenagem e não potência. Esse corpo precisa ser tocado, posto em movimento, gozar o toque de outro corpo. Na *Salomé dancing before Herod*, de Moreau, há um detalhe que espanta: pendurado ao braço da dançarina, imperceptível sem a aproximação do olhar, pende

um olho azulado, fixado na mesma direção que a mão de Salomé, olhando para algo que se apresenta fora da cena. Salvo engano, este olho, solto, desprendido de sua órbita ocular, vem sendo compartilhado por nós como aquele olho que as Gréias, irmãs das Górgonas, que habitavam o sopé do monte Atlas, compartilhavam, e que foi roubado por Perseu, que em posse dele as chantageou para que lhe revelassem onde moravam as ninfas estígias.

O olho, nesse sentido, adquire estranha ressonância erótica, que atingirá seu apogeu, justamente, em *História do olho*, de Georges Bataille, em que, de órgão por excelência inflamador do desejo, adquirirá o estatuto de objeto do desejo. É um órgão que se torna corpo e que, por fim, se torna objeto, para ser sexualizado à vontade por Simone e pelo narrador, na novela de Bataille. Será, por fim, introduzido por Simone na própria vulva, olho dentro do olho, em perfeito processo de síntese dialética – mesmo aqui, Bataille não deixa de ser o velho leitor de Hegel que sempre fora.

5.2 O CAVALO DE RÖCKEN

Em 1882, Friedrich Nietzsche finalizava a redação de *A Gaia Ciência*. Trata-se de uma das mais densas obras do filósofo no que diz respeito à reconfiguração do sujeito ético lido desde a Antiguidade Clássica e, atravessado pelo Cristianismo, ou, para mais bem pontuar, pelo anticristianismo (lembramos que a publicação de *O anticristo*, redigido em 1895, só se dá postumamente), configura certa inflexão do filósofo que, dez anos antes, em 1872, publicara *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Se em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche realiza, ainda que veladamente, uma crítica a Schopenhauer e a Wagner, com quem havia rompido pouco tempo antes (após ver em Wagner aquele que mais bem soubera, a partir da música, resgatar o espírito estético grego, percebe no compositor a influência de Schopenhauer, a quem renegara, por caracterizar, para Nietzsche, a decadência humana, a fraqueza e a negação), *A Gaia Ciência* nos mostra um filósofo preocupado em afastar a humanidade de uma pretensa “moral de rebanho”, tema que será retomado em *O Anticristo*.

O *Pathos* negativo, ou maldade, especificamente o “fazer mal”, é lido por Nietzsche como uma forma de exercer potência sobre os outros, e o “fazer mal” é uma forma de exercer nossa potência (poder) sobre aqueles que ainda não a sentiram. O meio para esse “fazer mal” é a dor, já que “o sofrimento é um meio muito mais sensível, para esse fim, do que o prazer: o sofrimento procura sempre a sua causa enquanto o prazer mostra inclinação para se bastar a si próprio e não olhar para trás” (NIETZSCHE, 2000, p. 49). Não sabemos se Nietzsche leu Sade,

que quase cem anos antes publicava *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem* e *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais*, mas isso é pouco provável, até porque a primeira edição de *Os 120 dias de Sodoma* só será publicada em livro em 1904, quatro anos após a morte do filósofo. De qualquer maneira, aquilo que Sade prenunciava em sua obra, que seria apropriado por Bataille quando este pensa o conceito de “soberania”, encontra-se igualmente glosado no pensamento de Nietzsche, que afirma:

Só para os homens mais irritáveis, as pessoas mais ávidas do sentimento de poder, pode haver aí algum prazer em imprimir ao recalcitrante o sinete do seu domínio; para aqueles que só vêm nisso aborrecimento, é um desprazer o espetáculo de um ser já submetido (tornado objeto de benevolência) (IDEM, p. 50).

É possível pensar que *A Gaia Ciência* marca, para além de uma inflexão de ordem ontológica (da ética para a filologia e daí para a estética), uma mudança de ordem biográfica na obra de Nietzsche, que será expandida em *Ecce Homo*, escrito em 1888, porém, a exemplo de *O anticristo*, somente publicado postumamente, em 1905. *Ecce Homo* compreende um dos movimentos mais apaixonados da filosofia ocidental, e seus ecos são sentidos, de maneira radical, até a contemporaneidade, especialmente a partir de dispositivos filosóficos que concederam ao corpo um valor apriorístico (Bataille, Foucault, Derrida, Deleuze, Nancy...). Esse livro é objeto central, inclusive, da conferência pronunciada por Jacques Derrida em 1976 na University of Virginia, Charlottesville, posteriormente publicada em livro sob o título *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. A conferência se configura, de saída, como gesto sabotador de Derrida: convidado a falar sobre a declaração de independência dos Estados Unidos, pronuncia, em francês, um estudo sobre a instância autobiográfica na obra de Nietzsche. Em um exercício de análise que transforma o nome próprio em um corpo, afirma Derrida que “O nome de Nietzsche é talvez para nós, no Ocidente, aquele que foi o único [...] a ocupar-se da filosofia da vida, *com seu nome, em seu nome*” (DERRIDA, 2009, p. 33).

A ideia de um filósofo que transformou o próprio corpo em campo de batalha não poderia ser mais estranha à Europa dos séculos XVIII e XIX, com seus Hegels e Kants. Contudo, a partir de Nietzsche, a instância vital passa a ser considerada *pari passu* com o pensamento filosófico, e a consequência mais imediata disso é caracterizada pela mudança do próprio *escrever* filosofia. Aí entra a importância do aforismo, da poesia, da música; a poesia é, inclusive, o motor que alavanca a escrita de *A Gaia Ciência*, que conta com um “prólogo em verso”, denominado “Brincadeira, manhã e vingança”. A partir desse gesto, o esforço do livro (combater toda forma de misticismo, procedimento fechado e hermenêutica filosófica a partir

da instância da vida transformada em ética) se derrama ao leitor enquanto base de um pensamento em que se conjugam o “apolíneo” e o “dionisiaco”, reverberando *O nascimento da tragédia*. O poema 22 desse prólogo é uma espécie de epigrama e, por que não, de haicai, condensando em poucos versos um momento, uma vontade, um acontecimento filosófico e moral, assim interpretado por Nietzsche: “‘Rapta a mulher por quem bate o teu coração’./Eis o que pensa um homem; a mulher não prende,/rouba” (NIETZSCHE, 2000, p. 22).

Seguindo com a ideia de Derrida, um nome, transformado em assinatura, transformada em corpo, transformado em vida, nos informa que, justamente, 1882 se apresenta ao autor de *A Gaia Ciência* como o ano em que propõe casamento a Lou Salomé, e por ela é recusado. Há nisso alguma ironia, uma vez que Salomé, que em 1887 se casa com Friedrich Carl Andreas, chegou a envolver-se amorosamente com Rainer Maria Rilke. Para a autora de *O erotismo, seguido de Reflexões sobre o problema do amor*, que também foi discípula de Freud, o amor não se configura como relação de posse. Para ela, possuir um objeto reduz o mesmo a um princípio de devoração que, ao mesmo tempo em que anula o outro (nesse caso o ser amado), fecha nele toda a possibilidade de nascimento de algo novo. De maneira similar à necessidade de alimentação, o resultado da posse, para Salomé, é a destruição do objeto subsequentemente à assimilação de poucas de suas partes, que são transformadas, narcisicamente, em componentes do “eu” que devora (Cf. SALOMÉ, s.d.).

Para Salomé, existe uma diferenciação básica entre os princípios de lealdade e de fidelidade: enquanto que o primeiro estaria ligado a uma ideia de amor livre, o segundo responderia muito mais a uma obrigação, regida pelas instâncias do contrato e do casamento.

Não sabemos, ao certo, se é a ficção que imita a vida, ou se, com Ludmer, a ficção cria vida. O que sabemos, seguramente, é que o problema da fidelidade e do matrimônio, que entre Salomé e Nietzsche se desenrola de maneira dramática, culminando com o rompimento de sua relação em 1882 mesmo, está dado já no princípio de *A Vênus das peles*, de Leopold von Sacher-Masoch, outro germânico endiabrado, contemporâneo de Nietzsche e Salomé, como já mostrei a partir da discussão, que inicia o romance, entre a estátua de mármore de Vênus e o companheiro de Severin, que a ele narra o sonho que tivera com a deusa de pedra.

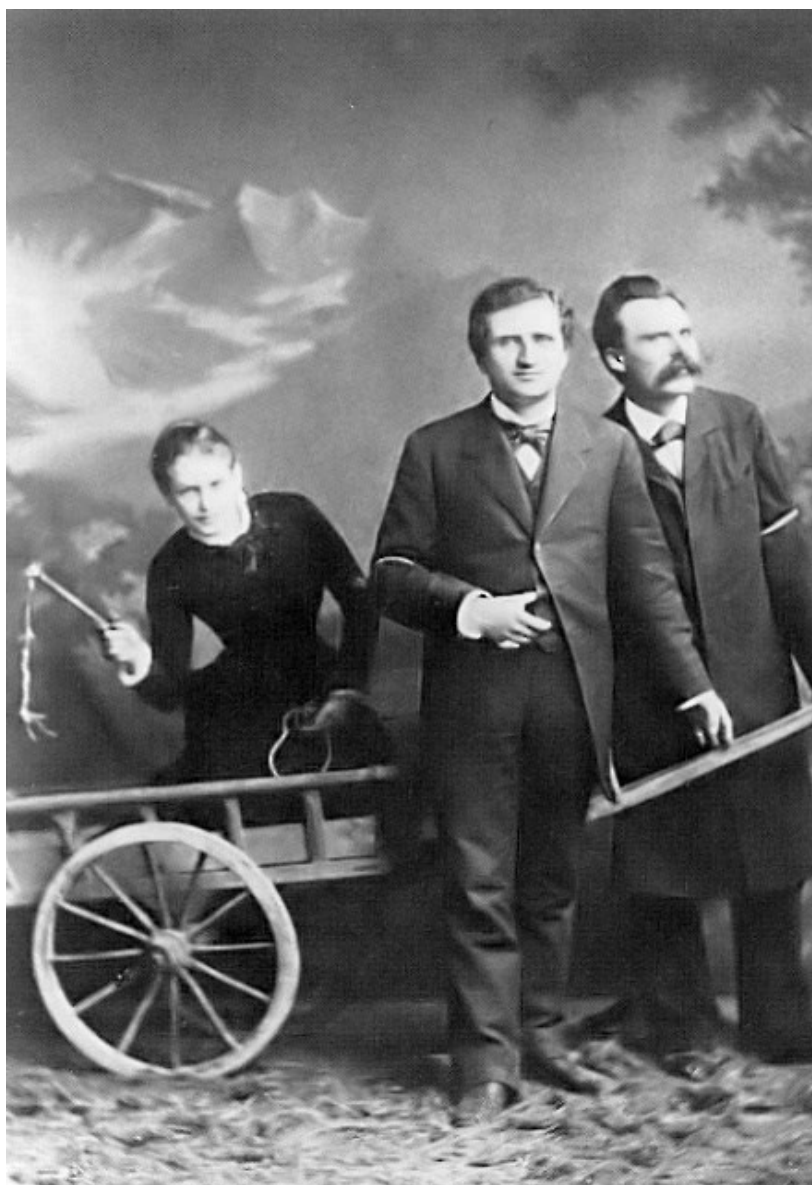
É sintomático que o subtítulo do livro de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, seja “ou helenismo e pessimismo”. O questionamento central ali seria: por que justamente os gregos, “a mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver” (NIETZSCHE, 2007, p. 11), tiveram necessidade de criar a tragédia? De maneira resumida, poder-se-ia arriscar que a solução encontrada por Nietzsche para essa questão passa pela consideração da figura de Sócrates, e das consequências do seu pensamento para a

juventude ateniense. Sócrates teria sido o responsável por, de certa maneira, induzir nas mentes dessa juventude o problema abstrato do “pensamento”. Assim, a arte grega, após ter atingido o seu ponto de equilíbrio, que Nietzsche lê enquanto perfeição, a partir da fusão entre os elementos apolíneo e dionisíaco da existência, teria entrado em declínio, paulatinamente, quando da influência do racionalismo inserido por Sócrates.

Assim como no Brasil ao final do século XIX e primeiras décadas do XX havia uma atmosfera lúgubre, perversa, que fora captada de maneira muito competente por seus escritores, dentre os quais, como mencionei, Aluísio e Arthur Azevedo, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio e Benjamin Costallat, da mesma forma, há um clima, uma atmosfera a influenciar o pensamento eslavo-germânico da segunda metade do século XIX, atmosfera bem diversa daquela que animara o espírito iluminista que perdurara até pouco tempo atrás na Europa. Essa atmosfera coloca em movimento atores que ora se tocam, ora se afastam, mas a questão, de toda forma, passa por um embate entre a ideia de relações afetivas baseadas num princípio de força, por um lado, e de liberdade (telúrica) por outro. Tal embate é central para Sacher-Masoch.

Isto que trespassa, que escorre, que transborda, que obra, que cria vida antes de criar “obra”, condensado, como um haicai, pode ser lido a partir da famosa fotografia, hoje diluída como a face de Che Guevara, esse sudário moderno, mas que aqui se apresenta como explosão do texto, desse texto lido e representado por atores trágicos.

Figura 17 – Nietzsche com Paul Reé e Lou Salomé. Jules Bonnet, 1882.



Fonte: Wikipedia Commons, 2011.

Os contornos difusos, o rosto de Paul Reé, que ensaia um sorriso, o olhar de Nietzsche que finge não olhar para a câmera, gesto que Lou Salomé executa com maestria, a mesma maestria com a qual empunha o chicote. Não obstante isso, o cenário de fundo lembra os Cárpatos, cenário mais que privilegiado por Sacher-Masoch em sua ficção. O filósofo, criador de aforismos, aqui, insere-se ele mesmo num aforismo ditado por um Severin já velho, em *A Vênus das peles*:

As palavras de Goethe, “ou tu és o martelo ou a bigorna”, que soam tão lapidares no convívio entre homem e mulher, foi bem a relação que acabou se instaurando com a Vênus no sonho. No sofrimento do homem está a força da mulher, e ela se presta a

isso se o homem não se cuida. Ele tem apenas uma escolha: ser o tirano ou o escravo da mulher. Tão logo se entrega, já está com a cabeça sob o jugo e sente em seu dorso o chicote. (SACHER-MASOCH, 2008, p. 30-31)

Em *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* (Cf. BARTHES, 1984). O *punctum* é aquilo que punge, aquela cena da qual o olhar, por mais que tente, não consegue se desviar. O *punctum* penetra, portanto, o fundo do espectador, devassa sua memória, sua relação com a memória, que é a vida. Ser tocado pelo *punctum* é, ao mesmo tempo, desnudar-se diante daquilo que se observa e, nesse sentido, a experiência de olhar uma fotografia será algo marcado por subjetividades, lembranças e esquecimentos que compõem a semântica sentimental do observador. A metamorfose do homem em cavalo, em urso, em lobo, em animal de carga, sujeito ao açoite, é tema recorrente no masoquismo, especialmente na literatura de Sacher-Masoch. Não somente a mulher deve se apresentar, para o masoquista, envolta em peles e fantasias previamente discutidas, mas ao homem caberá o papel de montaria, de animal selvagem, da estepe, que a mulher-carrasco deverá domar. “Barthes não ignorava que há leituras que não passam de simples consumo. São aquelas, precisamente, em que a significância é censurada. Contra elas, propunha *leituras plenas*, aquelas em que o leitor é nada menos que alguém que quer escrever” (ANTELO, 2014, p. 21), nos diz Raul Antelo, justamente, em seu prefácio a *O erotismo* de Georges Bataille. No posfácio, Eliane Robert Moraes afirma que “Antes mesmo de qualquer palavra, o que Georges Bataille oferece ao leitor de *O erotismo* é uma imagem” (MORAES, 2014, p. 305).

De igual modo, se pensarmos o contexto literário brasileiro pré-modernista, ou mesmo, indo mais longe, adentrarmos nas searas não raro mal lidas do que por aqui se convencionou chamar “naturalismo”, perceberemos que a imagem já estava ali, essa imagem mesma de que fala Moraes. Mas além da imagem existe o motivo da estátua, transportada, desde *A Vênus das peles*, da fria Ucrânia, para as geografias solares do trópico, *Terra Brasilis*. Entretanto, não apenas de Sacher-Masoch se trata; quando de seu prefácio a *Dentro da noite*, de João do Rio, João Carlos Rodrigues aponta para a influência de Richard von Krafft-Ebing na obra do escritor carioca. Da mesma maneira, Adolfo Caminha citou o psiquiatra alemão para se defender das críticas que recebera, muito antes de João do Rio, pela publicação de *Bom crioulo*.

Por aqueles tempos, o tipo de análise proposta por Krafft-Ebing ainda estava muito em voga, especialmente no Brasil, em que era, inclusive, forma de saber *up-do-date*, mesmo no

caso de João do Rio, que escreve já nas primeiras décadas do século XX e, portanto, quando a psicanálise freudiana já havia, na Europa, substituído o discurso médico-psiquiátrico-criminal no que dizia respeito às perversões. Quando Mario de Andrade publica “O peru de natal” em 1947, por exemplo, já aparece ali a marca de pelo menos um ensaio famoso de Freud, “Totem e tabu”; a psicanálise era então firmada como nova ciência, e de certa forma já Freud, embora remeta a Krafft-Ebing nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, igualmente condenava o tipo de abordagem feita pelo psiquiatra alemão.

É preciso salientar que, quando uma “ciência” se apresenta como novidade, de maneira geral ela depende, em grande medida, da criatividade do “cientista”, capaz de interpretar a queda de uma maçã como força de atração da Terra, por exemplo. Contudo, essas incorreções lógicas, que podem ocorrer ao longo do percurso epistemológico, resultado de uma imaginação que ainda tateia no escuro, que se encontra na superfície de uma nova forma de saber, são praticamente inevitáveis quando o “objeto” apriorístico do “cientista” é a espécie humana. Krafft-Ebing, nesse sentido, interpreta moralmente os “objetos” de que se ocupa, a partir de um princípio de repulsa, uma repulsa tão apaixonada que quase transforma o livro, aparentemente carregado pelo peso da linguagem imparcial da “ciência”, em um tratado moral. Lendo em perspectiva, é evidente que o método de Krafft-Ebing se configura como ultrapassado, especialmente porque aponta para a possibilidade de mudança, uma vez que o psiquiatra acreditava que as “parafilias” se caracterizavam como expressões de uma condição moral inferior, isto é, que seus primeiros pacientes representavam, para ele, seres humanos inferiores, e que, portanto, a partir de práticas morais positivas as taras e fetiches simplesmente desapareceriam. De todo modo, é preciso notar que a *linguagem* a partir da qual o “cientista” descreve os casos que compõem seu livro resvala, muitas vezes, para o prosaico; ele cria ficções em torno dessas vidas desesperadas, que nele encontram, muitas vezes, a última saída antes do crime ou mesmo do suicídio. Assim é que descreve, por exemplo, o “Caso 146”:

Caso 146. Homossexualidade

Numa tarde de verão, à hora do crepúsculo, X. Y., médico de uma cidade no norte de Alemanha, foi denunciado por um vigia enquanto cometia uma contravenção com um camponês num campo. Estava praticando masturbação nele e depois inseriu o pênis dele na sua boca. X. escapou do processo judicial fugindo. As autoridades arquivaram a queixa por não ter havido publicidade e não ter ocorrido penetração anal. Entre os bens de X. foi encontrada extensa correspondência de caráter sexual perverso, revelando que ele mantivera relações perversas durante anos com toda classe de gente. (KRAFFT-EBING, 2000, p. 188)

Há aqui certa potência que explode o discurso pretensamente científico, expande a imaginação do leitor que, a partir da leitura desse relato pretensamente frio, visualiza esse

respeitável cidadão, um médico de aldeia, que durante anos conseguira manter ocultas suas práticas sexuais, “à hora do crepúsculo”, praticando sexo oral com um camponês. Esse mesmo leitor levanta os olhos e ri ao figurar a cena, o horror do guarda que, casualmente, em meio a uma ronda noturna, descobre aqueles dois corpos em êxtase, um reconhecimento que causa choque, um momento na escuridão em que a razão falha. Não cabe aqui descrever o “Caso 146” em sua totalidade, da forma como o registrou Krafft-Ebing, em seus meandros legais e médicos, mas ele se destaca por surpreender com o alto grau de aceitação que o médico X. possuía em relação à própria sexualidade, a coragem de enviar, ainda que por escrito, para Krafft-Ebing um relato autobiográfico detalhado sobre sua homossexualidade em uma sociedade radicalmente opressora como a alemã do século XIX. Sua decisão por narrar tudo, como nos mostra nesse trecho:

Espero que as afirmações a seguir não despertem sua repugnância. Pensava inicialmente em omiti-las, mas para que minha comunicação seja completa devo incluí-las, pois servem para enriquecer o material clínico. Sinto-me compelido a praticar o ato sexual da seguinte maneira:

Tendo colocado o pênis do jovem na minha boca, de tal forma que pela minha sucção ele ejacule seu esperma como desejo, cuspo o esperma sobre seu períneo, ordeno que feche as coxas e dirijo meu pênis contra as coxas comprimidas. Enquanto faço isso é necessário que o jovem me abrace tanto quanto possa. (IDEM, p. 192)

Temos aqui uma coragem e uma resolução tais que raramente se evidenciam nos depoimentos dos pacientes de Krafft-Ebing. Ao mesmo tempo, se trata, como o psiquiatra, de um médico, e é interessante notar como narra o seu percurso como se conversasse, com o colega, sobre a mais casual das coisas da profissão. X. se sabe amaldiçoado no mundo em que nascera; contudo, encara isso com lucidez e narra inclusive o fato de que teve que se afastar da Alemanha até que seu crime fosse esquecido: “vi-me obrigado a deixar a Alemanha e encontrar um novo lar, onde nem a lei nem a opinião pública se opusessem àquele impulso, que, como todos os instintos anormais, não podia ser vencido pela vontade” (IDEM, Ibidem).

Para além da coragem, o que ocorre aqui é o reconhecimento de um destino, que é trágico, de uma vida que será marcada, desde sempre, pelo estigma bíblico da queda, e que terá dividido, como queria Baudelaire, a humanidade em duas: a “raça de Abel” e a “raça de Caim”. Não obstante, por mais que a “raça de Abel” tente sufocá-la, a “raça de Caim” se movimenta, subterraneamente, a partir de um Eros noturno e transgressor, como o do doutor X., como o de Leopold von Sacher-Masoch, o de João do Rio, o de Glauco Mattoso.

No Brasil, inclusive, isso se evidenciara já muito cedo, mesmo que os escritores do 1800, especialmente os da segunda metade daquele século, disfarçassem as perversões em castigos e

torturas, o que não deixa de ser significativo do tipo de relação que se mantinha, inclusive, no ambiente social da época.

5.3 AS FUNDAÇÕES SEXUAIS DA REPÚBLICA

Com a publicação de *A carne*, de Júlio Ribeiro, em 1888 – mesmo ano em que Raul Pompéia publicara *O Ateneu*, definido por Mario de Andrade como o último resquício do barroco na literatura brasileira (Cf. ANDRADE, 1974) –, a polêmica a respeito da retratação da sexualidade no naturalismo se instaurava definitivamente no cenário brasileiro. O livro, recebido pela crítica com um misto de admiração e asco, suscitou polêmica tal que a maior delas, entre o autor e o padre Senna Freitas, viria a ser registrada em livro, sob o título *Uma polêmica célebre*, que reúne uma série de artigos escritos por ambos os debatedores no ano mesmo da publicação do livro.

A polêmica se dava tanto no campo moral quanto no literário: se para o padre Senna Freitas *A carne* não era mais que mera exploração de uma pornografia gratuita, visando corromper os moços da época, para outro crítico que se dedicou ao texto de Júlio Ribeiro, Alfredo Pujol, o autor teria abandonado todo o “rigor estético” pelo mero gosto da polêmica, ao escrever o livro. Tratava-se, de acordo com Pujol, de um “trabalho falso, sem orientação estética, escrito com o propósito da pornografia, querendo, tentando arrastar a arte sagrada até a baixa craveira da imoralidade proposital em que ele [Júlio Ribeiro] se empoleirou” (PUJOL, 1917, p. 393). Já o padre Senna Freitas mira justamente no tipo de degenerescência moral atacado por Pujol ao final de sua crítica.

No artigo que serve como estopim à polêmica entre padre e autor, intitulado “A Carniça”⁶², adverte aquele aos possíveis leitores de *A carne*: “[...] aviso o estômago público contra essa venda ilícita de carne pútrida, exibida a 3\$000 a posta, nos açougues literários de São Paulo e de que Júlio Ribeiro se constitui megarefe” (RIBEIRO; FREITAS, s.d., p. 31). Adiante, o padre assume a tarefa de médico – nesse sentido alopata, dadas as metáforas relacionadas à gastronomia – espiritual, cuja tarefa seria a de higienizar a alma daqueles que

⁶² Baudelaire, a essa altura, já era lido no Brasil, ao menos em francês. De acordo com Bottman, “Pesquisadores da área têm considerado até o momento que as primeiras traduções de Baudelaire no Brasil são ‘Moesta et errabunda’, por Carlos Ferreira, e ‘O veneno’, por Luiz Delfino, ambas feitas em 1871. [...] Seja como for, ambas se mantiveram inéditas por um bom tempo, vindo a ser publicadas muitos anos depois: ‘Moesta’ em 1881 e ‘O veneno’ somente em 1934 (em jornal) e 1941 (em livro)” (BOTTMAN, 2017, p. 161). Portanto, é provável que o padre Senna Freitas tenha lido *Le fleurs du mal*, já que o livro circulava por aqui desde 1871. Daí que seu artigo, dado o teor, certamente faça inferência ao célebre poema “Une Charogne”.

desejassem ler o livro de Ribeiro: “[...] um ofício higiênico para com aqueles que na sua lista de mesa escrupulizam em incluir as iguarias que provocam náuseas e determinam gastrites” (IDEM, *Ibidem*).

Para Marcelo Bulhões, autor de *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*, as escolhas do padre Senna Freitas não são gratuitas, senão estratégias que se propõem identificar o caráter malsão do livro em questão:

Estrategicamente, Senna Freitas explora algumas possibilidades de aplicação semântica em torno da palavra “carne”, operando um resgate de seu sentido literal para, a partir dele, extrair outros, metafóricos, atribuindo-se o papel de saneador, higienista [...] Assim, na aproximação da literatura com a gastronomia, do romance com uma iguaria apodrecida, o discurso de Senna Freitas assume a tarefa de preservar a atividade de leitura, livrar o leitor do prejuízo do contato com o romance, como se livra o gastrônomo do prato indigesto. (BULHÕES, 2015, p. 14)

A ideia de higienização, no Brasil, vê-se, é antiga, ela dá conta de uma espécie de controle dos corpos que, como não podia deixar de ser, estende-se para o campo artístico. As artes são perigosas, elas podem exponenciar a altas potências uma imaginação já grandiosa, e a imaginação, acima de tudo, é perigosa, pois entrega a vida a derivas que não necessariamente compreendem o tempo e a existência em espaços fechados com horários, normas e tarefas constantes. Ela é, de certa forma, inimiga da ideia de progresso, que está embasado, desde sempre, em uma pragmática relação de captura dos corpos e dos desejos. Não se trata, contudo, de *higiene*, isto é, das práticas assépticas com que cada indivíduo executa o “bem-cuidar” do corpo – de todo rechaçadas pelo medievo europeu, inclusive –, mas sim de um processo extremamente violento de eugenia, de “limpeza étnica”, que passava, no Brasil, por uma ideia, defendida de maneira explícita por Silvio Romero, de “arianizar” a população brasileira. Inclusive, em um de seus mais célebres discípulos, ninguém menos que Antonio Candido, encontra-se um empenho, uma espécie de esforço em diluir a questão racial a partir de aportes sociológicos e culturais. No caso de Candido, entretanto, existe a substituição de vetores, os quais ele herdara de Romero, mas transfigurara de acordo com as ideias mais em voga à sua época: onde antes se lia “branco” ou “ariano” – em Romero – agora se lê “europeu” e “ocidental”, de modo que “o branqueamento como destino certo (e desejável) para um Romero ressurgiu em Candido como (desejável, mesmo que não tão certa) participação de todos os brasileiros nos bens culturais de matriz europeia” (MORAES, 2018, p. 807). Nessa participação não se engajariam os incivilizados, os caipiras, como aqueles mesmo que analisou em sua tese doutoral, depois transformada em livro, *Os parceiros do Rio Bonito*, em que aliás defende que

o habitante rural que pratica zoofilia é mais sadio que o citadino que se masturba, já que este estaria entregue aos perigos da imaginação:

Nas fazendas e sítios, a iniciação à vida do sexo dá-se muitas vezes com animais, sendo que as novilhas, eguilhas e carneiras fixam de preferência o erotismo infantil e juvenil. A expressão eufêmica “encostar no barranco”, referente ao ato sexual em geral, deriva de tais práticas e revela a sua generalidade.

Na área estudada elas são correntes, e como nem todos possuem gado de porte, os meninos e os jovens utilizam também as cabras, porcas e galinhas, mais acessíveis pela criação doméstica. Pode-se dizer que isto equivale à “masturbação compensadora” (Forel), corrente nas cidades, sendo como ela, etapa transitória de iniciação, superada sem dificuldade aos primeiros contactos com mulher, que se estabelecem cedo devido ao casamento precoce. Num e noutro caso, apenas a incorporação definitiva aos hábitos sexuais do adulto poderia ser considerada desvio; e tudo bem pesado, a prática rural talvez seja menos nociva que a urbana, pois repousa menos na imaginação. Proporcionando ao adolescente um certo contacto direto com a realidade, ela diminui o perigo de inibições e *desvios*, que podem desenvolver-se em relação ao ato *normal* do sexo. (CANDIDO, 2010, p. 290, grifos meus)

Candido lê, portanto, o sexo a partir de “desvios” que se contrapõem a uma sexualidade “normal”. Ao classificar a masturbação como menos sadia do que a zoofilia, porque entregue aos perigos da imaginação, ele adota um posicionamento moral que se desdobrará, posteriormente, em ideário crítico. Trata-se, para todos os efeitos, de um tipo de crítico que está mais preocupado em impor verdades do que em propor leituras, em *ler-com*; de certa maneira, *domina* as leituras e os modos de se ler um texto, a partir da premissa de um acesso universal a todos das produções literárias europeias, bem como das nacionais – ideia que defenderá, de maneira enfática, em escritos como “O direito à literatura”. Tratava-se, nuclearmente, de uma higienização, semelhante em tudo ao que o padre Senna Freitas propunha em relação ao romance de Júlio Ribeiro. Aliás, é no mínimo irônico que alguém que se preste a escrever um texto intitulado “O direito à literatura” tivesse uma empregada analfabeta, como escreve Mario Prata na crônica “A empregada”.

De todo modo, *A Carne* não foi o único texto do naturalismo⁶³ brasileiro a ser massacrado pela crítica literária da época (e, em alguns casos, mesmo a posterior). O *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, foi desqualificado de maneira violenta por Valentim Magalhães, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Magalhães entendia que o texto de Caminha excedia “tudo quanto se possa imaginar de mais grosseiramente imundo [...] É um livro

⁶³ Tenho plena consciência do quão problemática é a noção de uma literatura naturalista no Brasil: os textos são por demais diversos e não se pode encontrar, entre *O Homem* de Aluísio Azevedo e *O Ateneu* de Raul Pompéia o mesmo tipo de sintonia que, por exemplo, Antonio Candido via entre os românticos. Nesse sentido, se optamos por aqui utilizar a nomenclatura canônica para designar os textos analisados, trata-se muito mais de uma questão de ordem prática.

ascoroso, porque explora – primeiro a fazê-lo, que eu saiba – um ramo de pornografia até hoje inédito por inabordável, por anti-natural, por ignóbil” (MAGALHÃES, 1895, p. 1). A crítica, percebe-se, é voltada para o tema do romance, a relação homossexual entre dois marinheiros, Amaro e Aleixo, um branco e um negro, relação esta definida por Magalhães como “anti-natural”. É preciso lembrar que a escravidão tinha sido abolida havia apenas sete anos quando Caminha publica seu romance – mesmo ano, aliás, em que Oscar Wilde era preso, na Inglaterra, justamente por ser homossexual –, e o fato de que o protagonista deste é um negro homossexual que, além disso, ainda se mostra como a parte ativa de uma relação afetiva com um rapaz branco, submisso e descrito muitas vezes pelo narrador como toleirão e sem vontade, certamente não foi visto com bons olhos pela crítica brasileira, formada quase que em sua totalidade por homens brancos, alguns dos quais permaneciam, inclusive, partidários do escravismo.

Outro importante crítico que escreveu sobre o *Bom Crioulo*, de forma negativa, embora mais sutilmente que Magalhães, foi José Veríssimo⁶⁴. Em texto publicado no *Jornal do Comércio* em novembro de 1895, o crítico paraense aponta que:

Bom-crioulo é pior que um mau livro: é uma ação detestável, literatura à parte. [...] Como quer o Sr. Adolfo Caminha que seja respeitado e estimado um homem que, sem utilidade alguma social, passou longos dias ocupado em analisar e discutir a psicologia improvável de nauseantes crimes contra a natureza e tenta depois com isso despertar em nós o arrepio da curiosidade impura e mórbida? (VERÍSSIMO apud HOWES, 2005, p; 174)

Caminha, que também havia sido criticado por conta da publicação, dois anos antes, de *A Normalista*, chegou a publicar um texto, intitulado “Em defeza propria”, no volume *Cartas Litterarias*, de 1895. O texto, escrito sob a forma de epístola ao redator do mesmo *Jornal do Comércio*, critica o simbolismo como experiência artística mais em voga que teria dado como morto o naturalismo à lá Zola. Sobre os simbolistas, afirma Caminha que:

Todos, emfim, têm muito talento e são adoraveis para nós, que intimamente os compreendemos; todos merecem as nossas sympathias; mas...
E neste *mas* vae todo meu pensamento.
Emquanto elles não se resolverem a falar ao povo, emquanto elles não abandonarem essa “liturgia scenografica de *bric-à-brac* deliquescente, armada com imagens gastas

⁶⁴ Quem afirma que a crítica seria de José Veríssimo é Robert Howes, em texto sobre o romance de Caminha. De acordo com o pesquisador norte-americano, “A outra crítica, que apareceu alguns dias depois em 27 de novembro de 1895 no prestigiado *Jornal do Comércio*, era mais curta e sem autoria. Depois Caminha atribuiu esta crítica ao ‘chefe de um estabelecimento nacional de instrução’ e à ‘crítica do Alto Amazonas’. Isto deve ter sido José Veríssimo, que era na altura diretor do Ginásio Nacional e tinha escrito um número de trabalhos sobre a região amazônica. A atribuição parece estar correta visto que é sabido que Veríssimo escreveu para o *Jornal do Comércio* mais tarde” (HOWES, 2005, p. 174).

de cliché, já tantas e tantas vezes reproduzidas” (*) eu preferirei o naturalismo sadío e vigoroso, límpido e sereno, retratando a vida, fazendo-nos chorar agora com Germinie Lacerteux ou com Gervaise, para nos fazer rir, depois, com o conselheiro Acacio, de Eça, ou com o Jesus-Christo, de Zola. (CAMINHA, 1895, p. 80)

Para, em seguida, proceder à defesa de *A normalista*:

Eu desejaria que me apontassem as scenas libidinosas da *Normalista*, singela narrativa de um escândalo de provincia, muito natural e muito sóbria de commentarios, desenrolando-se de principio a fim com firmeza de observação, levemente penumbreada de um pessimismo ironico e sincero, que está no meu proprio temperamento.

O esqueleto do livro, o assumpto principal que constitue a parte dramática, é muito simples.

João da Matta, um amanuense que se intitula pensador livre, sujeito devasso para quem a familia é uma questão secundaria na vida em sociedade, João da Matta abusa de Maria do Carmo, sua afilhada, rapariga muito nova e ingenua, de uma excepcional brandura de character, educada numa casa de caridade e depois normalista, a qual, em determinado momento psycho-physiologico, influenciada irresistivelmente por circumstancias poderosas, mais fortes que a sua vontade, entrega-se ao padrinho toda inteira com uma submissão tocante de sêr irresponsavel.

Esta é a scena capital do livro, a cumieira do edificio.

Ora, tratando-se do defloramento ou da deshonor de uma rapariga como Maria do Carmo, dotada de todos os encantos possiveis, não seria para admirar que eu carregasse nas tintas de minha paleta, offerecendo um quadro vivo, excitante e rabelaisiano, ao gosto do rapazio livre. Entretanto, leal aos meus principios de honestidade litteraria, preferi dar o simples esboço da scena, sem *parti-pris* licencioso. (IDEM, p. 82-83)

O texto segue por mais algumas páginas, nas quais Caminha faz notar a semelhança entre *A Normalista* e outros livros do naturalismo francês e português, comparando-se a autores como Eça de Queirós e aos Goncourt. Já sobre o *Bom-Crioulo*, o autor publicaria, em 1896, o texto intitulado “Um livro condemnado”, em *A Nova Revista*, publicação fundada pelo próprio Caminha. Sobre esse texto, interessa destacar o seguinte trecho:

Que é, afinal de contas, o BOM-CRIOULO?

Nada mais que um caso de inversão sexual estudo [sic] por Krafft-Ebbin, em Moll, em Tardieu, e nos livros de medicina legal. Um marinheiro rudo, de origem escrava, sem educação, nem principio algum de sociabilidade, num momento fatal obedece às tendências homosexuaes de seu organismo e pratica uma acção torpe: é um degenerado nato, um irresponsável pelas baixeiras que commete até assassinar o amigo, a victima de seus instinctos. Em torno d’elle se espraia o romance, logicamente encadeado, de accôrdo com as observações da sciencia e com a analyse provável do autor, que, no character de official de marinha, viu os episódios accidentaes que descreve a bordo.

[...] Procure a critica os *Attents aux mœurs*, de Amboise Tardieu, professor de medicinal [sic] legal na faculdade de Paris, e ahi, nessas páginas, encontrará os signaes característicos de Bom-Crioulo e de Aleixo (*De la pèderastie et de la sodomie*); procure ainda a extraordinária obra de Moll – *Les perversions de l’instinct genital* – e verá por que razão o autor de BOM-CRIOULO não pôde deixar de ser fiel nas suas descrições em todo o seu trabalho.

[...] Qual é mais pernicioso: o BOM-CRIOULO, em que se estuda e se condena o homossexualismo, ou essas páginas que ali andam pregando, em tom philosophico, a dissolução da família, o concubinato, o amor livre e toda a especie de immoralidade social? (CAMINHA, 1896, s.p.)

Não apenas o autor apresenta verdadeira tese a respeito da homossexualidade de Amaro, o Bom-Crioulo, como cita fontes ligadas à medicina e ao estudo da fisiologia. Evidente que qualquer manual escolar que dê conta do Naturalismo indicará a estreita relação de autores como Zola e a medicina, da qual os naturalistas seriam porta-vozes de primeira ordem. Mas a referência a “Krafft-Ebbin”, ou Krafft-Ebing, Richard von, é sem dúvida a mais interessante, justamente por não se tratar de um fisiologista *strictu sensu*, mas sim de, como vimos demonstrando até aqui, um dos pais da psicanálise contemporânea.

Amaro é descrito, por aquele que o idealizara, como um “marinheiro rudo, de origem escrava, sem educação, nem principio algum de sociabilidade”, o que não disfarça o julgamento moral do próprio autor em relação ao protagonista de seu romance; algo a que Valentim Magalhães faz coro, na crítica supracitada. Este, que esperava encontrar no livro de Caminha um retrato edificante do negro brasileiro, com o objetivo de reabilitá-lo etnologicamente, ao mesmo tempo em que colocava em evidência as suas qualidades físicas e psíquicas, vem encontrar “unicamente um negralhão bronco, analfabeto, completamente instintivo, e aberrantemente vicioso” (MAGALHÃES, 1895, p. 1).

O distanciamento e a repulsa, por parte de Caminha, em relação ao personagem que engendra, são compreensíveis, se não esperados, uma vez que, a partir dos anos 1870, no Brasil, iniciava-se um movimento de renovação da identidade nacional e das estruturas sociais, operado principalmente pelo discurso da medicina, ao qual os naturalistas brasileiros aderiram sem maiores transtornos. Se *O Ateneu* mascara as relações homoafetivas entre Sérgio e vários colegas de escola, e *O Cortiço* nos mostra a relação entre Léonie e Pombinha diluída como parte periférica do roteiro central da narrativa, no caso de *Bom Crioulo* não há subterfúgios ou barroquismos a proteger os olhos do leitor das cenas pintadas por Caminha. O julgamento moral do narrador, entretanto, é onipresente na narrativa e, de maneira semelhante ao procedimento dos primeiros psicólogos forenses do século XIX – como o próprio Krafft-Ebing, não o percamos de vista – reprova de maneira veemente aquilo mesmo que descreve. Como no caso do grumete Herculano, jovem “tímido e esquivo, cada vez mais pálido, o olhar morto com uma pronunciada auréola de bistre, a voz cansada, caindo de fraqueza” (CAMINHA, 2009, p. 32), que é pego em flagrante se masturbando – ou seja, Candido o condenaria – na amurada do navio.

Ora, aconteceu que, na véspera desse dia, Herculano foi surpreendido, por outro marinheiro, a praticar uma ação *feia e deprimente* do caráter humano. Tinham-no encontrado sozinho, junto à amurada, em pé, a mexer com o braço numa posição *torpe*, cometendo, contra si próprio, *o mais vergonhoso dos atentados*.

O outro, um mulatinho esperto que tinha o hábito de andar espiando, à noite, o que faziam os companheiros, precipitou-se a chamar o Sant'Ana, e, riscando um fósforo, aproximaram-se ambos “para examinar”... No convés brilhava a *nódoa* de um escarro ainda fresco: Herculano acabava de cometer *um verdadeiro crime* não previsto nos códigos, *um crime de lesa natureza*, derramando inutilmente no convés seco e estéril, a seiva geradora do homem. (IDEM, p. 33, grifos meus)

É possível, assim, perceber facilmente que esse narrador heterodiegético – para usar o termo de Genette – não está de acordo com as práticas sexuais a que se dedica Herculano: o braço em posição “torpe”, a “nódoa” deixada no convés do navio, termos impactantes e negativos, que denotam o “mal” da masturbação como crime contra a natureza. De igual forma se dará a abordagem da homossexualidade, como exemplificado pela descrição do primeiro contato sexual entre Amaro (Bom Crioulo) e Aleixo:

Depois de um silêncio cauteloso e rápido, Bom Crioulo, aconchegando-se ao grumete, disse-lhe qualquer coisa no ouvido. Aleixo conservou-se imóvel, sem respirar. Encolhido, as pálpebras cerrando-se, instintivamente de sono, ouvindo, com o ouvido pegado ao convés, o marulhar das ondas na proa, não teve ânimo de murmurar uma palavra. Viu passarem, como em sonho, as mil e uma promessas de Bom Crioulo: o quartinho da Rua da Misericórdia no Rio de Janeiro, os teatros, os passeios... lembrou-se do castigo que o negro sofrera por sua causa; mas não disse nada. Uma sensação de ventura infinita espalhava-se em todo o corpo. Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse – uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade...

- Ande logo! – murmurou apressadamente, voltando-se.

E consumou-se o *delito contra a natureza*. (IDEM, p. 63, grifo meu)

Aqui temos que, para o narrador de *Bom Crioulo*, a homossexualidade é vista como “delito contra a natureza”, ou seja, se há um delito é porque há uma norma, algo a que a maioria adere sem necessariamente levar em consideração que todo e qualquer corpo social é uma construção heterogênea de discursos e práticas, não obstante as diversas tentativas feitas, ao longo da história humana, para homogeneizar esses discursos. De todo modo, os escritores, os artistas, não vivem fora da sociedade; eles estão inseridos nela e, muitas vezes, refletem em suas obras ideias e práticas que ocorrem dentro da sociedade, transformadas, pelos textos, em polêmicas discursivas. Nesse sentido, existe uma diferença que é sutil, mas, ao mesmo tempo, determinante, para o naturalismo brasileiro, em comparação com a sua contraparte ultramarina, especialmente Portugal e França. Como já apontaram muitos críticos, quais o próprio Antonio Candido, o naturalismo chegou ao Brasil atrasado – o que, de todo modo, não é nenhuma

novidade, tampouco exclusividade desse movimento literário; sabe-se que quando Álvares de Azevedo redige os primeiros poemas da *Lira dos 20 anos* ou mesmo os contos de *Noite na Taverna*, a “escola” de Byron já fenecia na Europa – e, por isso, já não se armava discursivamente da mesma forma que os textos de Zola ou Eça. A relação daquele, considerado o pai do naturalismo literário, com a medicina, é hoje bem nítida. O método de Zola para a literatura passava por aquilo que o autor classificou como “romance experimental”, que queria dizer um trabalho de adaptação baseado nas técnicas mais avançadas da medicina, aplicadas por sua vez ao texto literário. Essa aproximação chega a um extremo quando o autor propõe que se poderia simplesmente intercambiar as palavras “médico” por “romancista” para que se obtivesse a fórmula do naturalismo. O romancista, desde a Modernidade um observador da vida humana – vide Poe via Baudelaire – e, principalmente, da sua própria⁶⁵, pode ser visto como alguém responsável por “criar saúde” para a sociedade (de acordo com Zola). Nada mais natural, portanto, do que o escritor francês ter se aproximado da medicina para desenvolver o seu “romance experimental”, como declara no trecho abaixo:

Em meus estudos literários, tenho falado do método experimental, aplicado ao romance e ao drama. A volta à natureza, a evolução naturalista que empolga nosso século, impulsiona aos poucos todas as manifestações da inteligência humana num mesmo caminho científico. Mas, a idéia de uma literatura determinada pela ciência causou surpresa, por não ter sido bem explicitada e compreendida. Parece-me, portanto, útil dizer claramente o que se deve entender, a meu ver, por romance experimental.

Farei aqui tão-somente um trabalho de adaptação, pois, o método experimental foi estabelecido com uma força e uma clareza maravilhosas por Claude Bernard, em sua *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*. Este livro, de um cientista cuja autoridade é decisiva, vai servir-me de base sólida. Nele encontrarei toda a questão tratada, e limitar-me-ei, como argumento irrefutáveis [sic], a dar as citações que me serão necessárias. Será apenas uma compilação de textos, uma vez que pretendo, em todos os pontos, entrincheirar-me atrás de Claude Bernard. No mais das vezes, bastará substituir a palavra “médico” pela palavra “romancista”. (ZOLA, 1979, p. 25)

O “método experimental” de Claude Bernard consistia em tratar a fisiologia como a base da medicina, experimentando primeiramente com animais e, mais tarde, com seres humanos. A Epistemologia médica de Bernard já foi equiparada, em relação ao seu impacto para as ciências experimentais, à física de Newton no século XVII. A *Introdução ao Estudo da Medicina*

⁶⁵ Em *Romance das origens, origens do romance*, de Marthe Robert, a autora lê o romance moderno, especialmente a partir de Cervantes e Defoe, como mito fundacional do indivíduo em suas relações com o complexo de Édipo. O romance seria, dessa forma, uma manifestação do desejo daquele que o escreve, o desejo não só de contar uma história, mas de se tornar, ao mesmo tempo, performance da história que narra. A ressalva que fazemos em relação a isso é que, por se tratar de um texto cuja maior influência são as teorias de Freud, existe um certo determinismo antropológico que a autora toma emprestado à psicanálise, que vê o complexo de Édipo como fato humano universal, sem o qual nenhum tipo de fabulação seria possível. Da mesma forma, é a partir da teoria freudiana do “romance familiar” dos neuróticos que, majoritariamente, Robert lerá Cervantes e Defoe (Cf. ROBERT, 2007).

Experimental está dividida em três partes: *Du raisonnement expérimental* (do raciocínio experimental), *de l'expérimentation chez les êtres vivants* (da experimentação nos seres vivos) e *applications de la méthode expérimentale à l'étude des phénomènes de la vie* (aplicações do método experimental ao estudo dos fenômenos da vida) (Cf. BERNARD, 1865). Os títulos dos capítulos são claros o bastante, o que nos exime de ter de proceder à sua clarificação – o que, de todo modo, não é tema desse trabalho. O que nos interessa é apontar para o fato de que, possivelmente, a literatura de Zola não teria sido possível sem o livro de Bernard.

Voltando ao Brasil, compete afirmar que o naturalismo enquanto disciplina artística não pousaria por aqui antes da década de 1880, e que, portanto, os naturalistas brasileiros estão lendo Bernard via Zola, de maneira diacrônica. Àquela altura, o próprio Bernard já estava ultrapassado, e o saber científico mais em voga era o da psicologia forense.

Retornemos, ainda uma vez e mais detidamente, agora sob outro escopo, à *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing. Trata-se de um livro no qual, possivelmente pela primeira vez nas sociedades modernas, busca-se a junção entre psiquiatria e Lei, na forma de um compêndio que retrata, como já afirmamos, os famosos “estudos de caso”, isto é, os relatos de pacientes que com ele se consultavam a respeito de suas “parafilias”, seus desvios da conduta sexual. O projeto de Krafft-Ebing era homérico, enciclopédico, tal qual os Relatórios de Kinsey: gostaria de traçar os principais aspectos de todos os desvios da conduta sexual a fim de melhor curá-los, bem como auxiliar a polícia em casos nos quais as “parafilias” conduzissem ao crime (estupro, assassinato, atentados ao pudor etc.). Herdeiro da fisiologia, o psiquiatra alemão acreditava na hereditariedade de certos traços criminosos, aos quais chamava degenerações do instinto sexual. Sobre a homossexualidade, por exemplo, afirma tratar-se de “uma anomalia puramente psíquica, pois o instinto sexual não corresponde de forma alguma às características sexuais físicas primárias e secundárias” (KRAFFT-EBING, 2000, p. 8-9), e que “o homem é atraído sexualmente por outro homem porque tem, conscientemente ou não, um instinto feminino em relação a ele, ou o inverso” (IDEM, p. 9). O que, de todo modo, tornou o médico famoso, foi o fato de ter ligado duas “perversões” sexuais a dois autores: Sade e Sacher-Masoch (sadismo e masoquismo). Muitos termos, hoje abandonados pela psicanálise, como “parafilia”, “nevrose” e “parestesia” foram amplamente utilizados por Krafft-Ebing quando da formulação de seus “estudos de caso”. Estes, por sua vez, mostram-se evocativos, elípticos, por muitas vezes poéticos e carregados com a pujante moralidade daquele que os narra. Reafirmamos que se trata, *a priori*, de relatos literários, como, por exemplo, o “Caso 19”:

Leger, viticultor, 24 anos. Desde a juventude, sombrio, silencioso, arredio em relação às pessoas, saiu em busca de trabalho. Vagueou durante oito dias pela floresta e acabou agarrando uma menina de 12 anos. Violentou-a, mutilou seus genitais, arrancou-lhe o coração, comeu parte dele, bebeu o sangue e enterrou os despojos. Preso, mentiu inicialmente, mas acabou confessando seu crime com uma frieza cínica. Escutou sua sentença de morte com indiferença e foi executado. No exame pós-morte, Esquirol encontrou aderências mórbidas entre as membranas cerebrais e o cérebro. (KRAFFT-EBING, 2000, p. 8-9)

Nesse caso, ainda há uma nesga de discurso médico identificável a partir da caracterização policial da vítima: seu nome, sua idade, a descrição do exame pós-morte. Contudo, há casos em que o psiquiatra se torna verdadeiro contador de histórias, os nomes são elididos – eles pouco importam –, e o livro se torna uma espécie de compêndio de haicais da perversão, como nos relatos a seguir:

Caso 36. *Sadismo simbólico*

Uma vez por mês, num dia fixo, um homem tinha o costume de ir à casa de sua amante e cortar-lhe a “franja”. Isso lhe dava o maior prazer. Era a única coisa que pedia à moça.

Caso 37. *Sadismo simbólico*

Em Viena, um homem visitava regularmente prostitutas apenas para ensaboar seus rostos e depois retirar a espuma com uma navalha, como se as estivesse barbeando. Nunca feriu as moças, mas ficava sexualmente excitado e ejaculava durante o procedimento. (IDEM, p. 41)

Não é raro, inclusive, que muitos dos fetiches e perversões descritos por Krafft-Ebing sejam disparados pela literatura: alguém lê algum relato sobre torturas ou suplícios e quase que instantaneamente se descobre sádico ou masoquista, podólatra ou homossexual. A literatura é, portanto, perigosa. Por isso as campanhas contra a leitura deste ou daquele livro não raro mobilizam grande parte do corpo social. Campanhas como a do padre Senna Freitas, contra a leitura de *A Carne*, livro que, ironicamente, acabou ficcionalizado dentro do próprio contexto do realismo/naturalismo brasileiro quando, em 1901, Antônio de Oliveira escreve *O Urso*. Trata-se de um romance de pouca repercussão, à época, e totalmente esquecido atualmente⁶⁶, que nos narra a história de Fidêncio (também conhecido como “O Urso”), jovem republicano, provinciano, que ao mudar-se de Juiz de Fora para São Paulo acaba iniciando-se sexualmente com a prima Feliciano, uma jovem viúva. A temática erótica não é central no livro, cujo enredo revolve em torno das mudanças psicológicas do protagonista, à maneira de Julien Sorel, e poderia facilmente ser confundido com o tipo clássico de *Bildungsroman*, o romance de formação. Nesse sentido, a trajetória de Fidêncio pende para uma confrontação, interior e

⁶⁶ Consegui, depois de muito empenho, uma cópia na “Estante Virtual”, edição da biblioteca da Academia Paulista de Letras, datada de 1976.

exterior: a luta contra o mundo e contra si mesmo até o alcance da “maioridade”, as tentativas de inserir-se no meio social e ser aceito como cidadão cosmopolita apesar da origem interiorana. E, entre tudo isso, a descoberta da sexualidade na casa da prima, onde fica hospedado em São Paulo. Mas entre a chegada à capital e a consumação do ato, intromete-se a leitura do romance de Júlio Ribeiro:

Armou-se do espanador, limpou-o, esteve um momento olhando para a capa. *A Carne* de Júlio Ribeiro. Conhecia o autor por uma *Gramática da Língua Portuguesa*. Ah, era verdade, o *Padre Belchior de Pontes* também pertencia à autoria do ilustre filólogo. Mas *A Carne*? E a edição era recente. Abriu o livro à primeira página:

- Bem escrito.

Sentou-se numa cadeira, junto à secretária, a ler mais um pouco. E à primeira foram sucedendo todas as páginas do romance. O Fidêncio principou-se a sentir-se mal, um peso nas têmporas inchadas da circulação apressada, e nas ideias um torvelinho, um caos, como se uma penosa elaboração as estivesse fecundando. Uma sensação esquisita, uma anormalidade febril. E sem saber o porquê, entrou a empolgá-lo uma recordação estranha, de passeios arrastados solitariamente ao campo, o sol alto e cáustico, e muita relva torcida de langor, macegas tostadas, surpreendendo rudemente o olfato, e acidulando à boca travos mordentes, de frutas peçonhentas... (OLIVEIRA, 1976, p. 98)

As polêmicas que envolveram *A Carne*, seja aquela suscitada pelos artigos do padre Senna Freitas, seja aquela proveniente do texto publicado por Alfredo Pujol, acabaram por criar em torno do livro uma aura maldita que, evidentemente, o popularizou. Portanto, não é de se espantar que o livro tenha habitado, durante muitos anos e mesmo ao longo do século XX, o imaginário erótico de muitos jovens brasileiros.

O enredo de *A Carne*, em si, foi visto por muitos críticos – Pujol e Veríssimo entre eles – como inverossímil, carregado de personagens fantásticos que não poderiam ter existido no interior de São Paulo em fins de século XIX. Como Helena Lopes Matoso, ou Lenita, a protagonista da narrativa, filha de um coronel educada desde cedo em línguas, matemáticas e ciências e que, ao tornar-se jovem, recusa sistematicamente os avanços de diversos pretendentes, chegando a declarar ao pai que não deseja se casar. Ou o filho do coronel Barbosa, em cuja casa Lenita passa a viver após a morte do pai, Manuel Barbosa, um quarentão excêntrico que divide o tempo entre livros e caçadas no interior paulista, é divorciado de esposa francesa e viajou pela Europa, tendo sido aluno de, entre outros, Darwin e Haeckel. Manuel não reside na fazenda do pai, mas sim em Paranapanema, dedicado às caçadas e à vida bruta do campo. Certa feita tenciona vir à fazenda ver o pai: Lenita exaspera-se ante a possibilidade de encontrá-lo, mesmo sabendo que se trata de um homem bem mais velho que ela. Manuel chega barbudo e ensopado de chuva, e Lenita se decepçiona, mas logo o homem apresenta-se-lhe como um cavalheiro, e os dois acabam por tornar-se amantes. Lenita engravida, mas não pode

se casar com Manuel porque este é divorciado. Ela deixa a fazenda do coronel Barbosa e muda-se para São Paulo, onde, diante da primeira oportunidade, casa-se, com o simples propósito de garantir o futuro do filho. A atitude é um misto de desespero e raiva: antes de deixar a fazenda, Lenita encontra, no quarto de Manuel, uma caixa contendo mementos de outras amantes que o homem tivera ao longo da vida; isso, aliado ao fato de que Manuel comportava-se de forma sexualmente “estranha” de acordo com a ótica de Lenita, como no trecho a seguir:

Por volta das onze horas vinha Barbosa, mansamente, pé ante pé, entrava na sala, fechava a porta por dentro, a chave.

[...]

Em liberdade absoluta, perfeita, não se contentava com o prazer material de possuir Lenita. Queria o pecado mental inteligente, os *mala mentis guadia* de que fala Virgílio; queira contemplar, comer com os olhos a plástica soberba do corpo da moça, ora em todo o esplendor da incandescente nudez, ora realçado pelos atavios, pelas extravagâncias da moda.

Despia-a, punha-a na posição da Vênus de Milo, arranjava-lhe os braços, como conjecturam os sábios terem estado os da estátua; enrolava-lhe um lençol de volta aos quadris, arrufava-lho, em pregas suaves, em planejamentos artísticos.

Depois arrancava-lhe esse último vestuário, mudava-lhe a atitude: erguia-lhe o busto, avançava-lhe a arca do peito, fazia sobressair o relevo insolente dos seios erguidos e duros.

Por meio de um refletor poderoso focava, dirigia a luz branca de uma lâmpada belga, fazia cair sobre a moça uma toalha de reflexos suaves e vivos, cientificamente combinados.

Afastava-se, aproximava-se, tornava a afastar; mirava, estudava, gozava à Lenita, como Pigmeleão à Galateia, como Miguel Ângelo ao Moisés.

Chegava um momento em que se não podia conter: com um grito rouco, áspero, sufocado, de bode em cio, atirava-se, ela atirava-se também, e ambos caíam sobre um sofá, sobre o assoalho, estreitando-se, mordendo-se, devorando-se.

Por vezes fazia com que Lenita se frisasse, se espartilhasse, se enflorassem, se enluvassem, com todo o capricho, com toda a impertinência de uma leoa da moda, que se prepara para o baile do *high-life*, para um sarau diplomático.

[...]

Em breve não lhe bastaram mais esses desbragamentos noturnos, de paredes a dentro, clandestinos: quis moldura mais larga para os seus quadros vivos, quis palco mais espaçoso para suas encenações carnavais, quis o amor ao ar livre, à luz do dia, em liberdade plena. A pretexto de caçar, ia com Lenita todos os dias, afundava-se na mata.

[...]

Junto de um velho tronco, ao pé do leque esmeraldino e ainda baixo de uma palmeira nascente, bem sob a ação de um feixe de raios solares, colocava a moça despida, fazendo com gosto de artista, com perícia de devasso prático, que lhe destacasse a alvura da pele banhada de luz, no fundo verde da mata afogado em sombra. Lenita prestava-se a tudo com a docilidade de rainha complacente, de deusa satisfeita; deixava-se adorar, recebia contente o culto de latría dirigido a sua carne.

[...]

Uma vez no coração da mata acudiu-lhe à lembrança a *Aurora* de Miguel Ângelo, que vira no túmulo dos Médicis.

[...]

Nervosamente, brutalmente, foi despindo a Lenita: não desabotoava, não desacolchetava; arrancava botões, arrebatava colchetes. Quando a viu nua, fê-la reclinar-se sobre o musgo, dobrou-lhe a perna esquerda, apoiou-lhe o pé em uma saliência de pedra, dobrou-lhe também o braço esquerdo, cuja mão, em abandono, foi tocar o ombro de leve, com as pontas dos dedos; estendeu-lhe o braço e a perna direita em linha suave frouxa, a contrastar com a linha forte, angulosa, movimentada, do lado oposto. (RIBEIRO, 2015, p. 243-247)

O que faz com que ela creia Barbosa um devasso consumado. Mas não um devasso qualquer: é perceptível a ânsia de Manuel Barbosa por congelar a beleza de Lenita em um tempo além do tempo; para isso, concorrem os cenários abertos – ele já não se contenta com a frieza do quarto – em que obriga a moça a emular poses de obras de arte famosas. Novamente, aqui, temos a ideia de suspense, isto é, o gesto erótico estendido e prolongado no espaço e no tempo, prolongamento este emulado, no texto, pelo gesto de estender o braço de Lenita. Manuel é um *voyeur*, mas não apenas um que se contente em *ver*, o fetiche nesse caso não reside no olhar, mas sim em olhar o corpo a partir de certas condições pré-estabelecidas – as poses, a indumentária, que é colocada para, depois, ser arrancada brutalmente à pele, a maquiagem, e, posteriormente, a inserção do corpo no espaço natural; aliás, nesse sentido, *A carne* se configura como o mais naturalista dos romances naturalistas brasileiros, dada a sua ambientação campestre, inóspita, em que há pessoas mantendo relações sexuais (como dois escravos a quem Lenita avista em pleno ato) ou despindo-se ao ar livre, uma natureza ao mesmo tempo embargada por uma sensualidade pesada, sombria, quase tumular.

Ao receber carta da moça, já instalada em São Paulo, que dá a entender que ela não apenas já se casou, mas que também possui vários amantes, Manuel não suporta a separação e acaba suicidando-se. Lenita, nesse aspecto, assemelha-se à Eugenie de *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais*, de Sade; de um Eros latente à crueldade sádica, um itinerário e um aprendizado na perversão.

Muitos críticos apontaram a falta de coesão no enredo do romance: os episódios teriam pouca ou nenhuma continuidade, muitos não estariam relacionados com o enredo e seriam mero oportunismo do autor que desejaria inserir cenas pornográficas com a desculpa de estar escrevendo um romance naturalista.

Evidente que muitas dessas análises encontram-se influenciadas por forte carga moral, o que no final acaba prejudicando a apreciação do texto de Ribeiro. De minha parte, creio que o autor, muito mais do que escrever um romance naturalista – embora dedique o livro a Zola –, está preocupado em pintar quadros (“quis moldura mais larga para os seus quadros vivos”), que por um fio muito fino podem ser ligados e apresentar-se como um romance. Mas essa não é, a meu ver, a preocupação primeira de Júlio Ribeiro. O que ele faz é desenhar cenas oníricas, que, embora relutem em colocar-se como representações da “realidade” da vida de uma fazenda no interior de São Paulo em fins de século XIX, por muitas vezes escapam do domínio da vigília e espraiam-se pelo domínio do sonho, com todo o inerente erotismo aí contido. Tal é a cena do banho de cachoeira de Lenita, no capítulo IV, em que a moça, enfeitiçada pela própria beleza,

mergulha qual Narciso nas águas gélidas de um riacho e sente nisso volúpia indescritível. Essa cena representa uma espécie de descoberta do sexo, por parte de Lenita, e julgo importante transcrevê-la, em parte:

Lenita hauriu a sorvos largos esse ambiente embriagador, deixou-se vencer dos amavios da floresta.
 Apoderou-se dela um desejo ardente, irresistível de banhar-se nessa água fresca, de perturbar esse lago calmo.
 Circunvolveu os olhos, perscrutou toda a roda, a ver se alguém a poderia estar espreitando.
 [...] Tirou o paletozinho, o corpete espartilhado, depois a saia preta, as anáguas.
 Em camisa, baixou a cabeça, levou as mãos à nuca para prender as tranças e, enquanto o fazia, remirava complacente, no cabeção alvo, os seios erguidos, duros, cetinados, betados aqui e ali de uma veiazinha azul.
 E aspirava com delícias, por entre os perfumes da mata, o odor de si própria, o cheiro bom de mulher moça que se exalava do busto.
 [...] Era uma formosa mulher.
 [...] Lenita contemplava-se com amor próprio satisfeito, embevecida, louca de sua carne. Olhou-se, olhou para o lago, olhou para a selva, como reunindo tudo para formar um quadro, uma síntese.
 [...] O lago era profundo, mas estreito. Lenita ia e vinha, de uma margem para a outra, do paredão ao açude, do açude ao paredão. Passava por sob o jorro e dava gritos de prazer e de susto ao choque duro da massa líquida sobre seu dorso acetinado.
 (RIBEIRO, 2015, p. 91-92)

Aqui Júlio Ribeiro está pintando uma tela, quanto a isso não há dúvida. Tanto mais porque, lá pela terça parte do capítulo, pouco antes do mergulho de Lenita, ele a faz cruzar “os braços sobre o joelho esquerdo erguido, lembrando, reproduzindo a posição conhecida da estátua de Salona, da *Venus Accroupie*” (IDEM, p. 92). Se, posteriormente, Lenita aceitará posar para Manuel Barbosa, antes ela já posa para os leitores, e o *motivo de estatuária* já está aqui presente. Lenita pausa para o pintor como alguma grega do século II serviu de modelo para a escultura citada por ele. Mais que isso, o quadro se convulsiona quando a moça mergulha, e as alegorias a respeito da sexualidade nos fazem pensar estarmos frente a um itinerário barroco: o lago “profundo, mas estreito”, a vagina da virgem Lenita, que “ia e vinha”, até que começa a dar “gritos de prazer e de susto” por conta do “choque duro da massa líquida sobre seu dorso acetinado”. Lenita realiza assim o ato pansexual com a água, elemento geralmente associado à sexualidade e à vida.

Grosso modo, a escultura é a arte de transformar matérias-primas brutas, como a pedra, o mármore, o bronze ou até mesmo o ouro em objetos que contêm significado e se apresentam, geralmente, em três dimensões. Caracteriza-se como uma das mais antigas formas de expressão artística, e em seus primeiros casos se tratava da modificação de objetos como a madeira utilizando-se de instrumentos de corte que representavam figuras humanas ou animais, e que possuíam função mística, geralmente a de auxiliar caçadores a conseguir boas presas. Os

egípcios, entretanto, foram os primeiros a pensar o corpo como uma forma de escultura, especialmente pelo fato de que no Egito toda arte se voltava para a ideia de vida após a morte. Assim é que o corpo do soberano, o faraó, era cuidadosamente preservado, era, ele mesmo, transformado em estátua, num complexo processo de esplendor da cerimônia do enterro em que não apenas todos os pertences do faraó se enterravam junto a ele, mas que ao mesmo tempo esse corpo transformado em estátua era enterrado em uma construção de blocos de pedra colossais – um corpo transformado em pedra, em rigidez, dentro de um monumento, de uma construção que era meio e fim ao mesmo tempo –, as pirâmides, transformadas, por sua vez, em objetos de contemplação estética. Quando chega à Grécia, vinda da Mesopotâmia e dos grandes monumentos das cidades-fortaleza como Nínive e Nimrod, a irrupção do *eidólon*, esses monumentos mortuários que, embora menores em proporção do que a apoteose arquitetônica egípcia, ressaltavam já, muito antes do *memento mori* barroco, a importância de se ruminar a fugacidade e colocar em movimento o dispositivo da memória; a escultura se codifica então como forma central de organização do mundo grego. O barroco, por sua vez, ao distorcer as proporções do corpo, ao organizá-lo a partir de um processo de expansão, introduz a ideia de movimento nas figuras estáticas, num processo em que a estátua não apenas se mostra como um objeto que se oferece à contemplação, mas que ao mesmo tempo começa a transgredir o espaço, colocando em jogo, e em risco, corpos que já não são tão passivos, que se movem, que se oferecem não somente ao desejo do olhar, mas também do toque.

Com o advento das vanguardas, surgem as instalações, herdeiras mais imediatas da escultura barroca e mesmo do tipo de coisa que fazia, anos antes, Rodin – penso, especificamente, em *A porta do inferno*. De certo modo, a instalação *inverte* o princípio da escultura: se nesta se encontra um objeto designado a *ser visto*, de fora, um objeto que se localiza em um princípio de autocontenção no arranjo e nas formas, a instalação por sua vez remete à participação dos corpos de maneira a ocuparem o espaço do objeto, que não é mais contemplação, mas sinestesia, aberta a partir da ideia do contato. O espectador já não mais o é: ele adentra um espaço e um tempo controlados e o rearranja a partir da mobilização do próprio corpo e de elementos os mais diversos que compõem a instalação. Isso conduz a um certo choque que quebra as “regras” habituais da “contemplação” da obra de arte, uma vez que, justamente, já não se está mais a pensar em um paradigma contemplativo, mas, de modo diverso, em uma mobilização participativa, na difusão e na diluição das categorias “espectador/obra”. Assim é que entre *Apolo e Dafne* e *Tropicália* há movimentos, distensões, de aproximação e afastamento, de objetos configurados como corpos, e vice-versa.

Mas como pensar em estátuas feitas a partir de palavras? Me parece evidente, inclusive a partir do que proponho com o *motivo de estatuária*, que para Ribeiro esse era um processo de explosão – no sentido de uma prática de *romance explodido*, o que será conceituado por William Burroughs, anos depois – diferente, por exemplo, do procedimento caligrâmico de Apollinaire, posto que este conformava a palavra em imagem e, no caso de Ribeiro, há uma vontade de violação, do corpo pela letra, aberta a potencialidades que mais tarde, igualmente, conformarão o ideário neobarroco de um Sarduy – aqui *Escrito sobre un cuerpo* comparece. Por isso Loos, inclusive, em seu texto, condenava a tatuagem, porque a tatuagem é uma forma de transgressão, é a violação do corpo pelo alfabeto, lembrando a lição de Cláudio Daniel, para quem poesia, em último caso, era como tatuagem.

Parece que Eros está a se intrometer nas sendas artísticas da segunda metade do século XIX de maneira ímpar; em América, muitos são os exemplos desse tipo de movimento que se compraz em colocar em evidência um corpo desejante, um corpo que se conforma a partir da escrita. Um Eros noturno e transgressor, a exigir novas miradas e novas formas de se colocar textos em rotação, como se sente no “Cante hondo” de Antonio Machado: “...E Era o amor, como uma chama rubra/ – Nervosa mão na vibrante corda/ Deitava um largo suspirar de ouro,/ A transformar-se em fonte de estrelas” (MACHADO, 1936, p. 11, tradução minha) ou em “Ânsia de azul”, de Gilka Machado: “E que gozo sentir-me em plena liberdade,/ longe do jugo atroz dos homens e da ronda/ da velha Sociedad/ – a messalina hedionda/ que, da vida no eterno carnaval,/ se exhibe fantasiada de vestal!” (MACHADO, 2017, p. 57), poema, por sinal, escrito em homenagem a Francisca Júlia, inflexão, na poesia brasileira, junto de Luiz Delfino, da estátua para a palavra para a pintura. Por incrível que pareça, nesse sentido, o parnasianismo brasileiro, “movimento” ou “escola” geralmente lida como careta ou reacionária se insurge, se lido a partir de suas margens, como revolucionário, a partir da criação das *estátuas verbais*, como demonstrado pelo ideário dos poemas lidos enquanto formas artísticas autônomas.

Por ora, ao banho de Lenita se soma à cena em que se consuma o ato sexual, em que uma espécie de volteio convulsivo dos corpos garante a elevação da carne matizada em corpo:

Com o ímpeto irresistível do macho em cio, mais ainda, do homem que se quer desforrar de uma debilidade humilhosa, retomou o papel de atacante, estreitou a moça nos braços, afundou a cabeça na onda sedosa e perfumada de seus cabelos que se tinham soltado...

[...] E um beijo vitorioso recalcou para a garganta o grito dorido da virgem que deixara de o ser...

Depois foi um tempestuar infreme, temulento, de carícias ferozes, em que os corpos se conchegavam, se fundiam, se unificavam; em que a carne entrava pela carne; em que frêmito respondia a frêmito, beijo a beijo, dentada a dentada.

Desse marulhar orgânico escapavam-se pequenos gritos sufocados, ganidos de gozo, por entre os estos curtos das respirações cansadas, ofegantes.
Depois um longo suspiro seguido de um longo silêncio.
Depois a renovação, a recrudescência da luta, ardente, ferosa, bestial, insaciável.
(RIBEIRO, 2015, p. 234-235)

A frase já não é organizada a partir de um princípio verossimilhante, em que a representação se sobrepõe a todas as outras potências da linguagem a fim de fornecer uma imagem; a frase é, aqui, nem tão-somente “jorro de palavras”, como quereria Barthes em *O prazer do texto*, mas sim procedimento musicado, ritmado, de expansão do *corpo* do texto, o que se evidencia a partir da escrita em repetições e emulações do movimento de vai-e-vem dos mesmos corpos que se colocam, imperiosamente, à frente do texto. A assonância de um “e” volúvel, explosivo, em “Depois foi um tempestuar infrene, de carícias ferozes”, em que a paroxítona “infrene”, seguida do monossílabo tônico “de” se localiza exatamente no centro da sentença, como a irromper bruscamente a partir das assonâncias átonas que se estendem pelo resto da oração, garantem o movimento sinestético que será ancorado ao final pelo equilíbrio entre “beijo a beijo”, tônicos, e “dentada a dentada”, átonos. A verossimilhança em pouco ou nada preocupa a Ribeiro. Por sua vez, o que Pujol denuncia em *A carne* é justamente esse sentimento onírico, essa inverossimilhança dos temas e das retratações. Mas ele vai além, e nos fornece interessante análise psiquiátrica: “*A Carne* é um caso de histerismo que arrasta a sua vítima à prostituição; é uma *nevrose* que aparece depois de uma sensação violenta” (PUJOL, 1917, p. 1, grifo do autor). E ainda: “Na grande família psicológica das *nevroses* aparecem tantas e tão variadas manifestações do histerismo, com caracteres tão inconstantes, tão *pessoais*, tão vários, que o romancista pode criar à vontade o seu tipo [...] desde que não seja *impossível*” (IDEM, Ibidem). E Manuel Barbosa é, para ele, um personagem impossível porque:

Barbosa é um indivíduo repulsivo. Nem personalidade tem, o mísero. Júlio Ribeiro precisava de um homem que se aproximasse de Lenita; inventou um filho de fazendeiro, velhote já, esquisito, dado a caçada e a leitura. O sujeito revela-se um sábio, e a cada passo impinge a sua *ciência*, ou por outra, a ciência de Júlio Ribeiro, que a gente surpreende constantemente por detrás do Barbosa. Apesar de sua idade e sua erudição este senhor – esquisito, metido consigo, misantropo – é um devasso. Júlio Ribeiro fez dele um devasso e teve ensejo de perpetuar as cenas do mais consumado deboche em seu estilo fluente, vernáculo, atraentíssimo. (IDEM, p. 2)

Júlio Ribeiro era gramático. Dez anos antes de *A carne*, entre 1880 e 1881, redigiu a sua *Gramática Portuguesa*, paralelamente aos *Traços Gerais de Linguística*. Como professor e teórico da língua, sabia que a relação entre os escritores e ela é invariavelmente conflitante, coisa que Leminski destacará, quase cem anos depois, no texto “Poesia: a paixão da

linguagem”, no qual o samurai malandro destaca que o poeta experimenta, em relação à linguagem, dois momentos distintos: um masoquista – quando está começando a escrever, sente a angústia do papel, apanha da linguagem, sofre – e um sádico – quando passa a dominar o código; a partir daí, é ele quem exerce uma violência sobre aquela língua, a partir de sua obra (Cf. LEMINSKI, 2009). Os escritores, nesse sentido, seriam aqueles capazes de exercer uma violência na linguagem, de recodificar o corpo da linguagem após terem, eles mesmos, sentido no corpo a violência neles exercida por essa mesma linguagem. Por isso Quignard alertava para o “balbucio” de Sacher-Masoch, capaz de suspender, de congelar as cenas de torturas e sofrimentos. Por isso, Barthes arremata, em *O prazer do texto*:

[...] 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. (BARTHES, 2013, p. 11-12, grifos do autor)

Por isso, por fim, Júlio Ribeiro *corta* as cenas de *A carne*: como num açougue, para retomar a metáfora utilizada pelo padre Senna Freitas, a carne é cortada e disposta em pedaços, e certas partes detêm maior valor que outras. O que se pode perceber, a partir dessas críticas, bem como das que recebeu Adolfo Caminha, é que o que estava em jogo, para a crítica brasileira da época, consistia na veiculação de um discurso que mesclava como um só elemento os avanços da fisiologia e da psiquiatria, a crítica literária e a defesa de uma moral que, se não era cristã, ao menos não deixava de se apresentar como partidária do cristianismo.

Michel Foucault, na *História da sexualidade*, busca na Antiguidade Clássica indícios da criação de uma ética a respeito da conduta sexual que teriam ecoado na tradição cristã e mesmo na forma de vida e organização social da Europa entre os séculos XI a XVIII. Trata-se de uma espécie de genealogia do “homem de desejo”, na qual a hermenêutica desse só seria, para Foucault, alcançada ao buscar-se as origens da estética do prazer que vigorou na própria Antiguidade Clássica. O primeiro volume, *A vontade de saber*, apresenta a hipótese de que, contrariamente ao que se pensa, a sexualidade não foi reprimida pelo capitalismo (“hipótese

repressiva” é o termo de Foucault), mas sim que, desde o século XVI, essa sexualidade foi incitada a cada vez mais mostrar-se, confessar-se, e que a produção de discursos acerca dela foi utilizada de maneira eficaz pela sociedade de controle para gerir as vidas dos indivíduos nas cidades modernas; o segundo, *O uso dos prazeres*, recua no tempo e busca na Grécia e em Roma as origens da sexualidade moderna que lá se constitui como domínio de uma prática moral e de subjetivação dos sujeitos, em busca de um projeto de “estética da existência”; o terceiro volume, *O cuidado de si*, volta para os séculos XVI, XVII e XVIII para buscar ali indícios da permanência dessa “arte da existência” criada pelos gregos. Daí o autor sugere a grande diferenciação entre a Europa Clássica e a moderna, pois se nos gregos o que imperava era a estética da existência, esta foi inclinada, pelo Cristianismo, a tornar-se hermenêutica do desejo, ou seja, a partir da prática da confissão, tornada obrigatória a partir do Concílio de Trento, o que a Igreja Católica fez não foi tanto reprimir a sexualidade, mas sim exigir que dela se falasse, cada vez mais, a fim de mais bem coibir as práticas que escapassem pela tangente daquilo que se considerava como “sexualidade sadia”.

Da época medieval à moderna, compreenda-se, dos séculos XI a XVIII, o grande responsável por colocar em circulação os discursos sobre o sexo é o dispositivo católico da confissão. Não apenas aquilo que se pratica, em matéria de sexualidade, mas também aquilo que se pensa, aquilo que se sonha, que se fantasia, a mínima instância de insinuação da carne deveria ser expelida pelo cristão como o veneno de uma víbora. Assim:

[...] a extensão da confissão e da confissão da carne não para de crescer. Pois a Contrarreforma se dedica, em todos os países católicos, a acelerar o ritmo da confissão anual. Porque tenta impor regras meticulosas de exame de si mesmo. Mas, sobretudo, porque atribui cada vez mais importância, na penitência – em detrimento, talvez, de alguns pecados – a todas as insinuações da carne: pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos simultâneos da alma e do corpo, tudo isso deve entrar, agora, e em detalhe, no jogo da confissão e da direção espiritual. O sexo, segundo a nova pastoral, não deve mais ser mencionado sem prudência; mas seus aspectos, suas correlações, seus efeitos devem ser seguidos até às mais finas ramificações. (FOUCAULT, 2017, p. 21-22, a)

É nesse sentido que, já no século XVIII e às portas da Revolução Francesa, a literatura de Sade surge como incendiária: pois se trata, em *Os 120 dias de Sodoma*, de subverter a ordem da confissão ao mesmo tempo em que se cataloga tudo quanto fosse possível imaginar em relação aos “desvios” da função “sadia” da sexualidade, de acordo com a pastoral cristã.

Foucault rastreia a imersão da prática católica da confissão nas estratégias de poder que surgem com a figura dos “Estados” modernos: estes passam a ter de lidar com problemas como a natalidade e as doenças venéreas, que se tornam um problema justamente por conta das

aglomerações urbanas conhecidas, a partir do século XVII, pelo termo “população”. Se na Grécia e Roma antigas a iniciação sexual das crianças e adolescentes cabia, via de regra, ao preceptor, espécie de professor da “arte de viver”⁶⁷, a partir da modernidade esse papel cabe à escola, instituição controlada pelo Estado, em que se fala de sexualidade sem dela se falar, mas sim a partir de certas práticas e gestos como a separação dos alunos por gênero e a intimidade que se conferia aos dormitórios. Diz Foucault que “O espaço da sala, a forma das mesas, o arranjo dos pátios de recreio, a distribuição dos dormitórios (com ou sem separações, com ou sem cortina), os regulamentos elaborados para a vigilância do recolhimento e do sono, tudo fala da maneira mais prolixa da sexualidade das crianças” (FOUCAULT, 2017, p. 31, a).

Dessa maneira, mesmo o mais ínfimo ato de satisfação sexual, as mais distantes práticas camponesas envolvendo homens, mulheres, meninos e meninas, se tornam um problema de Estado, e o Estado tem que chegar até eles e fazer valer ali o seu controle sob a forma da lei. É assim que Foucault narra – krafft-ebingianamente, diga-se de passagem – um dos primeiros momentos em que a sexualidade se transforma em caso policial:

Num dia de 1867, um trabalhador agrícola da aldeia de Lapcourt, de espírito um tanto simples, empregado sazonalmente de um canto a outro [...] sofre uma denúncia: nas fimbrias de um roçado, havia obtido algumas carícias de uma menina, como já havia feito, como tinha visto fazer, como faziam em volta dele os moleques da aldeia; é que na orla do bosque ou nas valas da estrada que leva a Saint-Nicolas, brincava-se familiarmente de “leite coalhado”. Ele foi, portanto, delatado pelos pais ao prefeito da aldeia, denunciado pelo prefeito à polícia, por esta apresentado ao juiz, inculcado por este e submetido inicialmente a um médico, depois a dois outros peritos que, após elaborarem um relatório, publicam-no. O que é importante nesta história? Seu caráter minúsculo: que o cotidiano da sexualidade aldeã, os ínfimos deleites campestres tenham podido tornar-se, a partir de um certo momento, o objeto não somente de uma intolerância coletiva, mas de uma ação jurídica, de uma intervenção médica, de um atento exame clínico e de toda uma elaboração retórica. (FOUCAULT, 2017, p. 35, a)

Nada mais estrangeiro para um cidadão da *Pólis* grega que essa inserção do Estado em práticas que, para os gregos, faziam parte dos estudos das *Aphrodisia*, isto é, das artes do prazer. Interessante diferenciação, inclusive, entre as sociedades que possuem uma “arte erótica” – os gregos, os romanos, os árabes, os hindus, os chineses, os japoneses – e aqueles que possuem uma ciência sexual – os europeus e, contemporaneamente, os estadunidenses. A partir de uma arte erótica, derivavam saberes sobre o sexo que não necessariamente buscavam enquadrá-lo na esfera da Lei, senão transmitir, através da parábola, o ensinamento mais prático e correto acerca do “uso dos prazeres” – para usar o termo de Foucault. Já a ciência sexual é, em sua

⁶⁷ O exemplo mais famoso dessa figura é possivelmente Aristóteles, preceptor de Alexandre, o Grande.

gênese, repressiva, uma vez que não visa à realização sexual do indivíduo, mas sim à sublimação do desejo em prol de certa ideia de normalidade e produtividade social, que a sexualidade “desregrada” viria perturbar. A diferença básica encontra-se na dicotomia entre a apreciação estética do sexo *versus* a aplicação jurídica de punições relacionadas ao ato sexual. Ainda com Foucault, “O que na ordem da conduta sexual parece [...] constituir para os gregos objeto da reflexão moral não é [...] exatamente o próprio ato [...] nem o desejo [...] nem mesmo o prazer [...] é sobretudo a dinâmica que une os três de maneira circular” (FOUCAULT, 2017, p. 54, b). Para o filósofo, é somente a partir de uma volta à “arte de viver” dos gregos que se poderá resgatar as práticas sexuais das mãos controladoras do poder, evidentemente com as ressalvas feitas à época em que se colocam em circulação essas práticas e doutrinas filosóficas – o século XX ocidental. Entretanto, ao final do estudo, Foucault adota um tom conciliador:

Assim, no refinamento das artes de viver e o cuidado de si, esboçam-se alguns preceitos que parecem bem próximos daqueles cujas formulações serão encontradas nas morais ulteriores. Mas essa analogia não deve provocar ilusão. Essas morais definirão outras modalidades da relação consigo: uma caracterização da substância ética a partir da finitude, da queda e do mal; um modo de sujeição na forma da obediência a uma lei geral que é ao mesmo tempo vontade de um deus pessoal; um tipo de trabalho sobre si que implica decifração da alma e hermenêutica purificadora dos desejos; um modo de realização ética que tende à renúncia a si. Os elementos do código concernentes à economia dos prazeres, à fidelidade conjugal, às relações entre homens, poderão muito bem permanecer análogos. Eles então farão parte de uma ética profundamente remanejada e de uma outra maneira de constituir a si mesmo enquanto sujeito moral de suas próprias condutas sexuais. (FOUCAULT, 2017, p. 300-301, c)

Não obstante isso, o que interessa é notar que, em que pesem todos os problemas referentes à *História da sexualidade*⁶⁸ posto que limite um *dispositivo* sexual constatado, de

⁶⁸ Em relação aos problemas do texto foucaultiano, eu apontaria que o tom conciliador com que termina o terceiro volume de *História da sexualidade* me parece bastante sintomático e, ao mesmo tempo, resultante das escolhas ideológicas feitas pelo próprio Foucault, que gostava de ter a última palavra e de escolher a sua própria arqueologia. Entretanto, deixo que sobre os problemas de, ao menos, *História da sexualidade*, falem Silvia Federici e Paul Beatriz Preciado, vozes que têm se colocado, contemporaneamente, como dissidentes em relação a certos problemas do pensamento de Foucault: “Como destacamos, a análise de Foucault sobre as técnicas de poder e as disciplinas a que o corpo se sujeitou ignora o processo de reprodução, funde as histórias feminina e masculina num todo indiferenciado e se desinteressa pelo ‘disciplinamento’ das mulheres, a tal ponto que nunca menciona um dos ataques mais monstruosos perpetrados na Era Moderna contra o corpo: a caça às bruxas” (FEDERICI, 2017, p. 19); “De fato, a enorme quantidade de estudos feministas que foi produzida desde os princípios dos anos 1970 a respeito do controle exercido sobre a função reprodutiva das mulheres, dos efeitos dos estupros e dos maus-tratos e da imposição da beleza como uma condição de aceitação social constitui uma imensa contribuição ao discurso sobre o corpo em nossos tempos e assinala a errônea percepção, tão frequente entre os acadêmicos, que atribui seu descobrimento a Michel Foucault” (IDEM, p. 32); “Quanto à teoria de Foucault, a história da acumulação primitiva oferece muitos contraexemplos, demonstrando que a teoria foucaultiana só pode ser defendida à custa de omissões históricas extraordinárias. A mais óbvia é a omissão da caça às bruxas e do discurso sobre a demonologia na sua análise sobre o disciplinamento do corpo. Sem dúvida, se essas questões tivessem sido incluídas, teriam inspirado outras conclusões, já que ambas demonstram o caráter repressivo do poder aplicado contra as mulheres e o inverossímil da cumplicidade e da inversão de papéis que Foucault, em sua descrição dinâmica dos micropoderes, imagina que existem entre as vítimas e seus perseguidores. O estudo da caça às bruxas também desafia a teoria de

maneira muito competente, por Foucault, mas que poderia ter ido mais longe, ampliado a zona de contágio e de contato dos corpos para fazer aí figurar novas epistemes sobre um sexo não focado somente na questão genital e reprodutiva – lição que, por sinal, poderia ter tomado de Sade, a partir do valor que este delegava ao ânus –, o filósofo possui algum mérito, ao menos, ao entender os discursos sobre a sexualidade como uma *tecnologia* que ao mesmo tempo em que cria corpos desejantes os regula de acordo com um rígido sistema repressivo. O que não o exime, entretanto, das enormes omissões perpetuadas ao longo de três volumes de uma *História da sexualidade* em que, por fim, jamais se coloca em questão o controle exercido sobre o corpo das mulheres ao longo de toda a era moderna, ao menos no contexto europeu, que é de onde parte e alicerça sua análise. Ignora, igualmente, ou escolhe ignorar, a contribuição que a análise das políticas repressivas empregadas pelas metrópoles europeias em suas colônias podia, aliás, certamente traria, para a análise de uma “história da sexualidade” que se quer, a princípio, ocidental.

Se Foucault, por seu lado, se surpreende com o fato de que aquilo que define como uma prática recorrente nas aldeias e vilarejos do interior da França pudesse vir a se tornar, no século XIX, um caso de polícia, o contexto brasileiro, neste século, era seguramente bastante pior. Por aqui não tivemos, de um lado, o tipo de modernização e de organização social letrada a que se refere Rama em relação aos países hispânicos. O Brasil, mera mina aos olhos de Portugal, somente começa a ser visto como algo mais que isso quando da chegada da família real

Foucault relativa ao desenvolvimento do ‘biopoder’, despojando-a do mistério com que cobre a emergência desse regime. Foucault registra a virada – alegadamente na Europa do século XVIII – de um tipo de poder constituído sobre o direito de matar para um poder diferente, que se exerce por meio da administração e da promoção das forças vitais, como o crescimento da população. Porém, ele não oferece pistas sobre suas motivações. No entanto, se situamos essa mutação no contexto do surgimento do capitalismo, o enigma desaparece: a promoção das forças da vida se revela como nada mais que o resultado de uma nova preocupação pela acumulação e pela reprodução da força de trabalho. Também podemos observar que a promoção do crescimento populacional por parte do Estado pode andar de mãos dadas com uma destruição massiva de vidas [Federici escreveu isto três anos antes da pandemia ocasionada pela Covid-19]; pois em muitas circunstâncias históricas – como, por exemplo, a história do tráfico de escravos – uma é condição para a outra. Efetivamente, num sistema em que a vida está subordinada à produção de lucro, a acumulação de força de trabalho só pode ser alcançada com o máximo de violência para que, nas palavras de Maria Mies, a própria violência se transforme na força mais produtiva. Para concluir, o que Foucault teria aprendido, caso tivesse estudado em sua *História da sexualidade* (1978) a caça às bruxas, em vez de ter se concentrado na confissão pastoral, é que essa história não pode ser escrita do ponto de vista de um sujeito universal, abstrato, assexuado. Além disso, teria reconhecido que a tortura e a morte podem se colocar a serviço da ‘vida’, ou melhor, a serviço da produção da força de trabalho, dado que o objetivo da sociedade capitalista é transformar a vida em capacidade para trabalhar e em ‘trabalho morto’” (IDEM, p. 35-36). Trabalho morto, no caso, é, de acordo com Marx, o próprio capital, que por sua vez subordina e explora o trabalho vivo. Preciado, por sua vez, explode, a partir da teoria da “contrassexualidade”, a ideia de tecnologias do sexo como pensada por Foucault: “o sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais” (PRECIADO, 2017, p. 26).

portuguesa, que vem para cá fugida dos franceses. Para se ter uma ideia, basta retornar ao próprio texto de Júlio Ribeiro, embora eu deva dizer que por mais que o autor remeta ao “interior da província de São Paulo”, a situação nas capitais e supostos centros urbanos, no Brasil, não era muito diferente:

Até 1887 vivia-se em pleno feudalismo no interior da província de São Paulo. A fazenda paulista em nada desmerecia do solar com jurisdição da Idade Média. O fazendeiro tinha nela *cárcere privado*, gozava de *alçada efetiva*, era realmente *senhor de baraço e cutelo*. Para reger os súditos, guiava-se por um código único – a sua vontade soberana. De fato estava fora do alcance da Justiça: a lei escrita não o atingia. (RIBEIRO, 2015, p. 203, grifos do autor)

Depreende-se disso que havia uma instância, que era a lei. Esta era representada pela “escrita”, ou seja, pelos contratos sociais previamente estabelecidos entre os habitantes das comunidades e, além disso, havia a lei imperial, que seria substituída, dentro de dois anos, pela republicana, e que pretensamente servia de base para a união legal de todos os distritos do provinciano país que era o Brasil. A lei escrita, entretanto, era um contrato fantasma; servia simplesmente para dar a entender que o Brasil era um país civilizado, mas o que valia mesmo era outra espécie de lei, e isso tanto no interior quanto nas metrópoles. Essa lei era baseada em um pretenso familismo escravagista que perdurara por quatro séculos e que fez com que o Brasil fosse, para nossa eterna vergonha, o último país de todas as Américas a abolir a escravidão. Para isso, evidentemente, algumas razões concorreram, e não apenas psicológicas, como quereria Freyre, ao asseverar, dentre outras coisas, a fácil adaptação dos portugueses à população negra, bem como aquilo que açucarou sob o véu de relações sexuais consensuais entre senhores e escravas; havia igualmente as razões econômicas, uma vez que estes mesmos fazendeiros os quais Júlio Ribeiro acima denunciava beneficiavam-se de veras com o regime escravocrata, o qual lhes conferia enorme prestígio social⁶⁹ e poder político. Geograficamente, a concentração basilar de proprietários de escravos se dava no Vale do Rio Paraíba e no Rio de Janeiro. São Paulo, nesse sentido, se configura como um caso interessante, uma vez que os grandes fazendeiros paulistanos, em que pese o fato de que pouco fizeram para promover uma abolição rápida e completa, ao mesmo tempo tinham orgulho em apresentar-se como abolicionistas, uma vez que já se utilizavam de métodos em que imperava a mão-de-obra livre implementada pelo capitalismo que, se na Europa já estava bastante consolidado desde meados

⁶⁹ Isto, evidentemente, não se verificava somente no Brasil. Nos Estados Unidos, o penúltimo país a abolir a escravidão nas Américas, o prestígio social de uma pessoa branca era comumente ligado à quantidade de escravos que possuía. Assim, por exemplo, grande parte dos *founding fathers* que assinaram a carta de independência dos Estados Unidos, dentre eles Thomas Jefferson, possuíam montanhas de escravos.

do século, por aqui ainda sequer se estabelecia como uma ideia de regime econômico. De todo modo, o que se verifica é a realidade histórica sussurrada pela literatura, por sinal muito mais confiável do que a historiografia, que nos mostra o texto de Ribeiro, o que nos leva a crer que havia no mínimo dois países dentro de um mesmo território geográfico, sendo que o feudal se sobrepunha ao imperial.

A partir daí, entende-se que a vida tanto nas metrópoles quanto no interior do Brasil do século XIX era marcada pela cisão entre uma barbárie institucionalizada a partir da lei do mando senhorial e uma nesga de civilização que se mostrava a partir de uma longínqua distância fabular. Tal herança, cabe notar, advinha do período colonial, do genocídio indígena e deste mesmo escravismo que se firmaram como marcas indeléveis de nossa identidade. Nesse ambiente, as questões relacionadas à sexualidade sempre estiveram lado a lado com o desenvolvimento social da colônia, levando, por fim, à imagem contemporânea do Brasil como país lúbrico, carnavalesco, terra de sexo fácil e espontâneo, ainda hoje vendida pelas companhias de turismo para o exterior. Isto implica no fato de que, entre o primeiro relato europeu de Pero Vaz de Caminha e os turistas europeus que durante a copa do mundo de 2014 perambulavam pelas ruas de Recife em busca de cocaína e mulheres, em pouco ou nada se modificou a visão da “metrópole” em relação à antiga Terra de Vera Cruz. Pode-se, contudo, ir ainda mais longe.

Como afirmado anteriormente, entre os anos de 1486 e 1487 os teólogos alemães Heinrich Kraemer e James Sprenger escreveram o *Malleus Maleficarum*, ou *Martelo das bruxas*, espécie de manual de heresias que um século depois se tornaria o livro de cabeceira dos agentes do Santo Ofício. Este livro trata dos tipos, graus e punições cabíveis para as mais variadas práticas heresiarcas, especialmente focado na bruxaria e suas ramificações. Heinrich Kraemer, também conhecido como Heinrich Institoris, uma latinização do nome, pertencia, desde aproximadamente 1430, à Ordem Dominicana, popular por se mostrar mais rígida e brutal, em suas práticas, do que a Companhia de Jesus. James Sprenger, que a princípio o auxiliara na composição do *Malleus Maleficarum*, posteriormente viria a condená-lo. De acordo com Jeffrey Russel e Brooks Alexander, “No início, suas investigações concentravam-se na heresia, mas a partir de 1476 dedicou-se quase exclusivamente às denúncias de bruxaria” (RUSSEL; ALEXANDER, 2019, p. 101), compilando “um manual de grande severidade e não menor corrupção” (IDEM). Kraemer chegou a ser condenado, em 1490, pelos próprios Dominicanos, acusado, dentre outras coisas, de desviar dinheiro da paróquia na qual atuava, nos arredores de Estrasburgo. Entretanto, possuía muita influência junto à corte papal – a primeira edição do *Malleus Maleficarum*, inclusive, datava de 1486 e trazia como prefácio a

bula papal *Summis desiderantes affectibus*, escrita pelo papa Inocêncio VIII em 1484 por influência do próprio Kraemer – e mesmo após as condenações seguiu como influente caçador de bruxas até a virada do século.

Sobre o *Malleus Maleficarum*, há dois aspectos importantes a se destacar: o primeiro é que o livro é escrito pouco tempo depois do surgimento das primeiras prensas de tipo móvel na Europa – a primeira, de Johannes Gutenberg, tem sua origem aproximada em 1450 –, o que acabou por torná-lo uma espécie de *best-seller*; ainda de acordo com Russel e Alexander, “Em 1520, o manual já contava com 14 reedições. Bem organizado, inflamado e desfrutando de anuência papal, o *Malleus* tornou-se um dos mais influentes livros dentre os primeiros que foram impressos” (IDEM, p. 102). Já a partir de 1532, com a promulgação do *Constitutio Criminalis Carolina*, o medo e as penas impostas às práticas de bruxaria progressivamente aumentaram, mas a essa altura o *Malleus Maleficarum* era algo como a primeira rocha que desencadeia uma avalanche, uma vez que diversos folhetos passaram a circular pelas mãos de uma população também progressivamente mais instruída, e tais folhetos inflamavam a responsabilidade do Diabo por todas as mazelas sofridas pelos europeus, consequência imediata, evidentemente, de seus pecados, entre eles a prática de bruxaria. O auge da caça às bruxas se dá entre 1560 e 1660, ironicamente o período em que a Renascença já havia se instaurado como bastião nas artes, na filosofia e nas ciências naturais com o intuito de retirar a Europa da denominada Idade das Trevas, ou seja, a Alta Idade Média, que se estendeu dos séculos V a IX. Petrarca foi um dos responsáveis pela difusão desta ideia, embora hoje se saiba que, por mais que tenha sido de domínio predominantemente religioso, não foi de fato uma época culturalmente obscura para o continente europeu, e as maiores catástrofes sociais ocorreriam justamente durante a Renascença: refiro-me à Peste Negra de 1347 e à própria Inquisição. A relação entre a prensa e o aumento no número de leitores em sua relação com o *Malleus Maleficarum* é extremamente interessante, uma vez que dado o teor extremamente preconceituoso e misógino do livro, é possível verificar que a caça às bruxas, na Europa, foi justamente mais rígida, como afirmam Russel e Alexander, em regiões de fortes antagonismos sociais, “onde calamidades como a peste, a fome e as intempéries climáticas agravavam as tensões sociais” (IDEM, p. 105). O sexismo, por sua vez, fica evidente ao longo das páginas do livro de Kraemer e Spengler, e está fortemente enraizado na crença religiosa de uma suposta superioridade masculina. O Diabo, portanto, assim como Deus, era identificado como um positivo e um negativo masculinos e se asseverava, dessa forma, que, por mais que existisse homossexualidade nos sabás de bruxas, as relações sexuais se davam majoritariamente entre o Diabo e mulheres. As mulheres, de acordo com o *Malleus Maleficarum*, eram mais sujeitas a

se tornar bruxas por serem mais volúveis, mais facilmente seduzíveis e, em última instância, mais estúpidas, afirmavam seus autores.

O segundo aspecto que se mostra importante em relação ao livro inquisitorial de Kraemer e Sprenger é que, de certa forma, ele suplantou o conhecimento e o proceder jurídico quanto aos julgamentos e procedimentos aplicáveis em casos de bruxaria. O livro se coloca como uma espécie de superação perversa do direito romano, até então referência no Ocidente, para servir de guia a juristas, advogados e juízes, todos eles, invariavelmente, a serviço da Igreja Católica. Por outro lado, os julgamentos, na grande maioria das vezes, se reduziam a espetáculos de confissão e de posterior suplício dos acusados e acusadas, e tais confissões eram, quase todas as vezes, adquiridas através de torturas. Ainda sob outro ângulo, muitas denúncias eram motivadas por vingança pessoal contra os acusados e acusadas, que de alguma forma teriam contrariado os acusadores. Na América hispânica, um tal caso é a lenda da “Mulata de Córdoba”, que em 1948 se transformou em ópera, musicada por José Pablo Moncayo e cujo libreto assinavam os poetas Augustín Lazo e Xavier Villaurrutia. Soledad seria uma mulher belíssima que vivia em Córdoba, mas que, após recusar os diversos avanços de afoitos pretendentes, acaba sendo por eles acusada de bruxaria. Antes de ter sua sentença cumprida, entretanto, ela, por artes de bruxaria, acaba escapando à prisão. Esta lenda, inclusive, dá conta do fato de que o Santo Ofício não passou despercebido, embora tenha chegado de maneira um tanto tardia, às colônias europeias nas Américas, sendo o caso de julgamento de bruxas mais famoso por aqui possivelmente o das bruxas de Salem, Massachussets, no ano de 1692⁷⁰. Os espanhóis, como se sabe, foram aqueles que de maneira mais cruel e pragmática assimilaram a doutrina do Santo Ofício (basta lembrar a nefasta figura de Tomás de Torquemada), o que, naturalmente, estendeu-se para as suas colônias na América recém-descoberta. No caso dos portugueses, nação igualmente católica, ao plano de dominação religiosa se superponha o de dominação econômica, como afirma Ronaldo Vainfas:

[...] a colonização no Brasil inscreve-se muito mais no processo de expansão marítima e comercial europeia do que nas transformações que levariam, no Velho Mundo, ao individualismo e ao familismo de tipo burguês. Motivava-a, fundamentalmente, a exploração do território para o enriquecimento da Metrópole, não obstante a cruzada espiritual levada a cabo pelos agentes eclesiásticos da colonização, à frente dos quais os jesuítas [...] É certo que, de todo modo, os agentes eclesiásticos da colonização tentaram, por todos os meios a seu alcance, transformar o Brasil numa parte legítima da cristandade romana, o que implicava, entre outras coisas, difundir o modelo

⁷⁰ O excelente livro de Paul Boyer e Stephen Nissenbaum, *Salem possessed: the social origins of witchcraft*, mostra de maneira detalhada como o julgamento foi apenas a culminação de uma disputa política entre duas famílias de pastores pelo controle da vila e, posteriormente, da província de Salem. Cf. BOYER; NISSENBAUM, 1974.

matrimonial cristão: uniões sacramentadas, família conjugal, continência e austeridade. Tentaram-no com os índios, depois com os africanos; tentaram-no desde sempre com os reinóis que aqui chegavam em busca de aventuras. Viram-se frustrados, no entanto, pelos interesses mercantis da colonização, pelo escravismo, pelo hibridismo cultural que a colônia brasileira possuía por vocação. (VAINFAS, 1997, p. 222-224)

Ainda assim a Igreja não deixou de tentar assumir o controle da vida sexual na colônia.

Ainda com Vainfas:

Nos tempos coloniais o assunto era [...] vivenciado de forma muito distinta. A própria Igreja, evidentemente, considerava a sexualidade matéria de sua alçada, elevando à categoria de sagrado o sexo conjugal voltado para a procriação e lançando tudo o mais no domínio diabólico ou mesmo herético [...] se a Igreja esforçava-se por separar, em todos os níveis, o sagrado do profano, aproximando este último do diabólico, as populações da cristandade, inclusive a de nossa Colônia, agiam em sentido contrário. Cópulas e orações, beijos e liturgias, Deus e o diabo, enfim, misturavam-se admiravelmente, o que por vezes conferia às relações sexuais, ao menos em parte, o aspecto de um rito religioso. (IDEM, p. 242-246)

Interessante analogia realiza Vainfas, ao associar as práticas sexuais da colônia com ritos religiosos. Os ritos, de maneira geral, não se dão senão através de um princípio de encenação, mas ao mesmo tempo como uma espécie de pantomima das práticas – ao menos no cristianismo – celestiais. Sade, igualmente, o havia percebido, ao consagrar, por exemplo, a hóstia sobre um ânus prestes a ser penetrado. As práticas sexuais, marcadas indelevelmente a partir da instância do corpo, se colocam como o negativo profano de uma positividade sacra cujo intuito consistia em separar, a partir da dicotomia corpo/alma, o sexo sadio daquele considerado primeiro herético pela Igreja, depois perverso pela psiquiatria e pelo próprio Estado. De igual modo, não deixa de figurar aqui a instância performativa do sexo “profano” ou “perverso”, as cenas colocadas em jogo pelos corpos prontos a se entregar ao prazer e, no caso do BDSM, à dor. Ao mesmo tempo, a própria palavra “fetiche” dá conta desse movimento de apropriação, dominação e submissão, nesse caso cultural. Adaptada do português *fetisso* (posteriormente feitiço) e empregada pela primeira vez pelo escritor francês Charles de Brosses para se referir aos cultos africanos, o termo assumiu importância basilar para os estudos psicanalíticos do século XX na mesma proporção que os termos “sadismo” e “masoquismo” para o século XIX⁷¹. Entretanto, sua origem não se dá estritamente no campo dos estudos voltados à sexualidade, à diferença dos nomes derivados de Sade e Sacher-Masoch; como

⁷¹ Embora tenha sido utilizado por Marx ainda no século XIX para se referir à relação de mistificação da mercadoria dentro do modo capitalista de produção.

aponta Safatle, “fetiche” é o único termo utilizado pela área psicanalítica que resulta de uma apropriação conceitual, já que “fetiche” tinha sua origem na sociologia (Cf. SAFATLE, 2010).

Assim, com a escalada da ciência e o abalo que conduziu ao consequente recuo do domínio católico, era natural que o saber científico também chegasse às antigas colônias como nova forma de discurso de verdade. A psiquiatria desempenhou papel chave nessa mudança de paradigma, especialmente a psiquiatria forense, aqui representada através da obra de Krafft-Ebing.

É fortuito notar, inclusive, o quanto desse tipo de saber ainda resistiu no Brasil século XX adentro, como no caso de *Dentro da noite*, de João do Rio. Seria proveitoso comparar, inclusive, o final do conto homônimo que serve de título ao livro ao “Caso 28”, como descrito por Krafft-Ebing na *Psychopathia Sexualis*:

Por volta de 1860 os habitantes de Leipzig foram aterrorizados por um homem que costumava atacar moças jovens na rua, perfurando-as no braço com uma adaga. Quando finalmente foi preso, reconheceram nele um sádico, que ejaculava, no instante de apunhalar e para quem o ataque às mulheres era um equivalente do coito. (KRAFFT-EBING, 2000, p. 36)

Se se recomendava, portanto, visitar prostitutas com o objetivo de dar vazão às taras e “desvios” de uma conduta “sadia” em relação à sexualidade, isto significa que lá mesmo aonde a lei não chegava, ou ao menos fingia não chegar, é que se podia tudo.

Em *Dentro da noite* esses exemplos proliferam, uma que vez que muitos dos contos – “O carro da semana santa”, “O bebê de tarlatana rosa” e “A parada da ilusão”, por exemplo – dedicam-se a explorar as práticas da classe dominante em seu movimento pela cidade a fim de manter relações sexuais com a “canalha”. Em seu prefácio a *Dentro da noite*, João Carlos Rodrigues, notabilizado como biógrafo do escritor carioca, afirma que João do Rio estaria fortemente influenciado pelas leituras de Krafft-Ebing ao escrever o livro de 1910, e que tal influência seria ainda maior que a de Oscar Wilde. O que se sabe a partir da literatura, de todo modo, é que João do Rio foi o primeiro autor de origem burguesa a subir uma favela e retratar a vida da “pobre gente” e que, como poucos, soube narrar esse tipo de mistura entre a “casa grande” e a “senzala”, entre a aristocracia carioca de fim de século XIX e início de XX e a classe pobre que passara a ocupar as periferias do Rio de Janeiro a partir do projeto de higienização proposto pelo prefeito Pereira Passos com a política do bota-abaixo.

Júlio Ribeiro, por seu lado anterior a João do Rio, denunciava, por sua vez, o tratamento feudal – daí a relação com o Santo Ofício – dispensado pelos grandes fazendeiros paulistas para com os escravos. O trecho em que abre com a analogia entre o interior da província de São

Paulo na segunda metade do século XIX e a Europa feudal trata, justamente, da bárbara execução de Joaquim Cambinda, um velho escravo do coronel Barbosa, pai de Manuel Barbosa e tutor de Lenita. O episódio da execução se dá no capítulo anterior do livro, e opera uma potente figuração da forma como a grande maioria dos letrados do Brasil à época – senão em todos os tempos – encaravam a escravidão e a condição negra por aqui. Ocorre que, por conta de supostos envenenamentos que teria perpetrado contra diversos escravos da fazenda do coronel Barbosa, Joaquim Cambinda é convocado à presença daquele, a fim de responder às acusações feitas, majoritariamente, por Manuel, o filho do coronel, de que Cambinda estava, há muito tempo, a envenenar os escravos de seu pai. Por mais que o velho homem tente argumentar contra as acusações feitas por aquele júri ali improvisado, ao fim acaba por confessar que não apenas envenenara muito mais pessoas do que criam então Manuel Barbosa e seu pai, como igualmente, a partir de cocções e unguentos, causara no coronel o reumatismo e em sua esposa a paralisia que a prendia a uma cadeira quase integralmente. Quando perguntado sobre o motivo de ter praticado tantas maldades, uma vez que o coronel, como alegava, o havia acolhido dez anos antes – o velho escravo viera para a fazenda “herdado” de uma tia que falecera – e lhe dado guarida, roupa e comida sem lhe exigir em troca nenhum tipo de serviço, Cambinda responde que “Sinhô é bom para mim, é verdade, mas sinhô é branco, e obrigação de preto é fazer mal a branco sempre que pode” (RIBEIRO, 2015, p. 197). Fato é que, por mais que o crime de *maleficium* tenha sido introduzido na Europa, especialmente a partir dos reinos teutônicos, entre os séculos VII e VIII, a magia havia impregnado a existência cotidiana europeia desde o tardo Império Romano, em que era temida por parte das classes dominantes como forma de insubordinação de escravos. Havia, inclusive, manuais que preveniam os nobres acerca dos malefícios de se estabelecer consórcio com os *villicus*⁷² que fossem adivinhos, astrólogos ou magos. Exemplo destes é o *De re rustica*, de Columella, escrito entre 54-68 d.C. Columella era um astrônomo do período neroniano, e o livro, um tratado de agricultura, comparado inclusive ao Canto IV das *Geórgicas* de Virgílio. Columella advertia, principalmente, sobre os perigos de se deixar os escravos entrarem em contato com este tipo de pessoas. De modo que essa crença nos *maleficia* se intensifica, como foi explicitado anteriormente, na Europa justamente no momento em que o feudalismo já cedia lugar ao protocapitalismo em estágio de acumulação primitiva. Como afirma Federici:

Entre 1435 e 1487, foram escritos vinte e oito tratados sobre bruxaria [...] culminando, às vésperas da viagem de Colombo, na publicação, em 1486, do tristemente célebre

⁷² Escravos ou libertos que desfrutavam da confiança de seus senhores.

Malleus Maleficarum [...] que, de acordo com uma nova bula papal sobre a questão [...] de Inocêncio VIII, afirmava que a Igreja considerava a bruxaria como uma nova ameaça.

[...]

Foi depois de meados do século XVI, nas mesmas décadas em que os conquistadores espanhóis subjugararam as populações americanas, que começou justamente a aumentar a quantidade de mulheres julgadas como bruxas. (FEDERICI, 2017, p. 296-297)

Embora Federici não mencione os portugueses, pode-se entender, a partir do texto de Vainfas, que por aqui também os jesuítas exerceram rígido controle quanto às doutrinas espirituais dos habitantes do Brasil, embora, como afirma, a este tenha se sobreposto o anseio português de dominação econômica.

Portanto, quando Ribeiro afirma que no interior da província de São Paulo, ainda no século XIX, se vivia como na Europa feudal, é possível que isso dê conta de práticas que por aqui ainda se mantinham no lastro de um tipo de aplicação da lei cristã que havia sido pretensamente superado, na Europa, a partir da Revolução Francesa e das Revoluções de 1848 que tiveram por ápice o golpe de estado de Luís Bonaparte em 1851. Assim nos narra Júlio Ribeiro o episódio da execução de Joaquim Cambinda, em *A Carne*:

– Levem, levem daqui esta serpente! Gritou Barbosa. Metam-no no tronco, não quero mais vê-lo. Vai para a vila amanhã.

Os negros apoderaram-se de Joaquim Cambinda, que não ofereceu resistência, rodearam-no, levaram-no a empurrões para o meio do terreiro!

– Então foi você que matou meu pai! dizia um.

– Minha mãe! bradava outro.

– Meus três filhinhos tão bonitos, que entraram a inchar de repente, na cabeça e na barriga, a amarelar e que morreram com as perninhas finas como pernas de rã? lamuriou uma negra e, tomando do chão um caco de telha, bateu com ele na cara do feiticeiro.

Foi como que um sinal.

Os negros todos achegaram-se a Joaquim Cambinda, uns davam-lhe punhadas, outros escarravam-lhe, outros atiravam-lhe areia nos olhos.

– Peste do diabo! Coisa ruim!

– Feiticeiro do inferno!

– Enforque-se já este demônio!

– O melhor é queimar!

– Que se queime! Que se queime!

E numa confusão horrorosa foram arrastando o desgraçado.

Ao pé do paiol estava um montão de sapé seco, e junto dele uma mesa velha de carro, com uma roda só, desconjuntada, meio podre.

Em um momento amarraram o mísero sobre essa mesa de carro, apesar da resistência louca que ele então procurou fazer, a pontapés, a coices, a dentadas.

Trouxeram sapé, aos feixes, encheram com ele o vão que ficava por baixo da mesa.

– Querosene! gritou uma voz, tragam querosene!

Um moleque correu ao engenho, e de lá voltou com uma lata quase cheia.

Um preto tomou-lha, subiu à mesa do carro, começou a despejar petróleo sobre Joaquim Cambinda: o líquido corria em fio farto, claro, transparente, com reflexos azulados, ressaltava do peito piloso do negro, da sua calva lustrosa, embebia-se-lhe nas roupas imundas, misturado, confundindo, com o suor que manava em camarinhas. Os olhos do miserável revolviam-se sangrentos, seus dentes rangiam, ele bufava.

– Fósforos! Fósforos! Quem tem fósforos? Perguntou o preto, depois que esvaziou a lata, e que fez desaparecer Joaquim Cambinda sob um montão de sapé.

– Eu! Acudiu a negra que dera princípio ao motim, e estendeu-lhe uma caixa de fósforos.

O preto saltou abaixo, tomou-a, abaixou-se, riscou um fósforo, protegeu-lhe a chama com a mão em forma de concha, encostou-o ao sapé, junto do chão.

Ergueu-se uma fumarada espessa, azul-claro por cima, cor de ferrugem por baixo; a chama cintilou em compridas línguas gulosas, lambeu, rodeou a mesa do carro, chegou ao sapé de cima e ao corpo do negro. As roupas deste, embebidas em petróleo, fizeram uma como explosão, inflamaram-se repentinamente. Ele soltou um mugido rouco, sufocado, retorceu-se frenético.

Tudo desapareceu num turbilhão crepitante de fogo e de fumo.

As faúlas voavam longe, e o vento carregava a distâncias enormes as moinhas carbonizadas.

Sentia-se um cheiro acre, nauseabundo de chamusco, de gorduras fritas, de carnes sapecadas. (RIBEIRO, 2015, p. 198-201)

Não se saberá se Júlio Ribeiro de fato teve conhecimento de algum episódio similar ao narrado e, de todo modo, isto não vem ao caso, dado o fato de que a literatura, em muitos aspectos, se apresenta como relato mais confiável do que a história (Leminski desenvolvia pensamento similar ao escrever a biografia de Trótski, isto é, que para se conhecer o fenômeno Trótski seria de maior importância ler Dostoiévski do que os livros de história russa). Interessa, principalmente, notar o quanto se subverte certa ordem em que a dominação é exercida contra os despossuídos e o fato de que, da forma como se configura o relato, é como se os escravizados estivessem em constante conflito entre si, uma vez que Joaquim Cambinda, ao invés de utilizar-se de seu suposto poder para dar cabo da vida daquele que o oprime, acaba por assassinar aqueles que com ele compartilham da condição de escravos, sendo, ao final, por estes assassinado. O coronel Barbosa sai do episódio sem mácula, já que totalmente desresponsabilizado pelo brutal assassinato de Joaquim Cambinda. É certo, “horrorizara-se a princípio com o fato que não pudera impedir; afinal entendera que o que não tem remédio está remediado, achara até que o exemplo não havia de fazer mal” (IDEM, p. 204). O filho, Manuel Barbosa, por sua vez, “conquanto tivesse passado boa parte de sua vida na *filantrópica* Albião⁷³, era filho de fazendeiro, como tal tinha sido criado: não estranhara, pois, o sucesso, gostara até da solução que ele trouxera a um caso complicado e gravíssimo” (IDEM). O narrador, entretanto, fornece, à guisa de contextualização histórica *a posteriori* para o episódio, a explicação de que São Paulo era semelhante à Europa feudal, e segue, de maneira mais severa, denunciando, de certa maneira, o que considerava como práticas arbitrárias de demonstração de poder por parte dos fazendeiros:

⁷³ Nome greco-latino utilizado pelos romanos para se referir à Bretanha, embora mais comumente e, especialmente após *Jerusalem*, de Blake, associado à Inglaterra.

Contava em tudo e por tudo com a aquiescência nunca desmentida da autoridade, e, quando, exemplo raro, comparecia à barra de um tribunal por abuso enorme e escandalosíssimo de poder, esperava-o infalivelmente a absolvição.

O seu predomínio era tal que às vezes mandava assassinar pessoas livres na cidade, desrespeitava os depositários de poderes constitucionais, esbofeteava-os em pleno exercício de funções, e ainda... era absolvido.

Para manter o fazendeiro na posse de privilégios consuetudinários, estabeleciam-se praxes forenses, imorais e antijurídicas. Em Campinas, por exemplo, todo o crime cometido por escravos, fossem quais fossem as circunstâncias, era sistematicamente desclassificado: a condenação, quando se fazia, fazia-se no grau mínimo; a pena era comutada em açoites, e o réu entregue ao senhor, que exercia então sobre ele sua vindita particular. (IDEM)

Se Ribeiro não se exime dos julgamentos morais presentes em *Caminha* e no *Bom Crioulo*, ao menos se mostra mais solidário com a situação dos escravos e das punições que recebiam, ao mesmo tempo em que culpabiliza os coronéis e fazendeiros, o que por si só já é um gesto bastante original em uma terra onde estas figuras, extremamente sádicas (não sadianas) são, via de regra, açucaradas, por sociólogos como Freyre, escritores como Jorge Amado e José Lins Do Rêgo, poetas como Drummond – que mistificou a si próprio como “fazendeiro do ar”, ou seja, para além da herança coronelista relegada pelo pai e da qual ele mesmo tenta se livrar com o epíteto poético – ou Jorge de Lima, também outro herdeiro de senhores de engenho das Alagoas com um olhar extremamente problemático para a questão racial brasileira, ou mesmo as telenovelas da Rede Globo⁷⁴; o lastro seria, evidentemente, grande demais para ser aqui explorado em sua completude. Possivelmente o surgimento do sadismo estruturante na sociedade brasileira esteja focado nestas figuras nefastas, uma vez que, embora hoje não tenhamos mais – ao menos publicamente – espetáculos em que pessoas sejam queimadas vivas em fogueiras⁷⁵, há, por outro lado, os linchamentos, os justiçamentos que, embora hipoteticamente baseados na pouca crença nas instituições oficiais de justiça, ocorrem invariavelmente entre pessoas de extratos sociais mais baixos, ou seja, como diria certo apresentador televisivo bastante famoso por aqui, “é pobre matando pobre”, o que não deixa de se configurar como um eco perverso do tipo de prática descrita por Ribeiro em seu livro.

Praticamente tudo o que já se escreveu ou disse sobre o naturalismo brasileiro do século XIX dá conta de que esta literatura teria sido fortemente inspirada pela fisiologia europeia de meados daquele século; parece mais adequado pensar que a partir de um processo de

⁷⁴ Recordo-me de uma, *O rei do gado*, em que o protagonista, um latifundiário chamado Bruno Mezenga, interpretado por Antônio Fagundes, ao ver chegar em uma de suas fazendas um destacamento do MST, entre a raiva e a comoção, berra a um peão, seu empregado: “Mande matar um boi para esses pobres-diabos!”, ou algo assim.

⁷⁵ Na Europa, por outro lado, queimar mulheres em fogueiras por suspeita de bruxaria é algo que ainda acontece, em pleno século XXI. A quem não crer nisso, assegura-se que uma mulher de 83 anos de idade foi queimada na Romênia, em 2019, por seu vizinho, que a cria uma bruxa (Cf. ZAY, 2019).

colonização muito mais frouxo – se comparado com a sua contraparte espanhola – na colônia portuguesa de Vera Cruz, posterior Brasil, o domínio da Igreja em relação ao campo da sexualidade desde sempre foi forçado a fazer concessões ao que acontecia na intimidade das casas grandes e senzalas⁷⁶, um tipo de concessão que não era feito na metrópole. Daí que quando o discurso religioso cede espaço – embora sem deixar de existir – ao científico, o que ocorre por aqui é uma supervalorização do discurso psiquiátrico *strictu sensu* para a literatura, e não do discurso médico *latu sensu*, como a crítica brasileira insiste em lembrar.

⁷⁶ Aliás, fora delas.

6 O CASO GLAUCO MATTOSO

Um espectro ronda a poesia brasileira desde os anos 1970. De difícil assimilação, ele tende a esquivar-se e ao mesmo tempo ser visto com desdém pela autodenominada “crítica literária” brasileira, sendo por esta relutantemente inserido nos manuais que dão conta da produção poética brasileira contemporânea e, ainda assim, muito *en passant*. Muitos sequer consideram que o que escreve é literatura, quiçá poesia.

Glauco Mattoso, nascido Pedro José Ferreira da Silva em São Paulo, 1951, estreou para a poesia nos anos 1970, especificamente em 1977, a partir da publicação do *Jornal Dobrabil*, espécie de boletim satírico que não apenas dialogava com a “geração mimeógrafo” dos anos 1970 como igualmente com a prática dos “fanzines”⁷⁷, então em ascensão no Brasil. O fato de que seus livros, para além do *Jornal Dobrabil*, fossem impressos em pequenas tiragens, ou seja, que circulassem de maneira restrita entre um pequeno grupo de pessoas, acabou por criar uma espécie de mito em torno do autor, cuja figura se tornou conhecida, ao passo em que sua poesia era pouco lida. Nos anos 1980, a partir da publicação de livros como o *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*, espécie de autobiografia mesclada ao estudo da literatura S&M voltada à tara por pés – masculinos –, estudo por sinal dos mais competentes, cresceu ainda mais a fama de autor e poeta maldito, escatológico e da crueldade. Em 1982, Cacaso escrevia sobre o poeta na revista *Leia Livros* e, em 1984, Caetano Veloso o mencionava na música “Língua”. Dessa forma, o nome do poeta ia ganhando cada vez mais projeção, enquanto a poesia seguia restrita ao pequeno círculo de leitores que o liam desde as pequenas tiragens impressas e autofinanciadas pelo autor (Cf. CAMPOS, 2004⁷⁸).

A partir de 1990, com o avanço do glaucoma e a cegueira total, o poeta passa por um período de anos sem publicações; mas, já nos 2000, com a compra de um computador adaptado para cegos, cuja aquisição tornou-se possível por conta de um prêmio literário que venceu, o Jabuti, na categoria tradução, ao traduzir, justamente, o primeiro livro de poemas de outro cego, Jorge Luis Borges, cujo *Fervor de Buenos Aires* marcava o início da publicação das obras completas do argentino pela editora Globo, Glauco volta a produzir intensamente. A edição de *Poesia digesta: 1974/2004*, primeira antologia que reúne textos do poeta, mostra uma poética

⁷⁷ Tipo de texto geralmente montado com imagens, fotos de revistas e jornais, emulando as histórias em quadrinhos e contendo poemas, panfletos políticos ou qualquer outro tipo de mensagem que o autor desejasse transmitir. Os textos eram fotocopiados e vendidos ou distribuídos em semáforos, cinemas, casas de espetáculos e shows de música. No Brasil, sua veiculação está intrinsecamente ligada à ascensão do movimento punk nos anos 1970-1980.

⁷⁸ Que, na verdade, é o próprio Glauco Mattoso, assinando a introdução da própria antologia a partir de um dos muitos pseudônimos que tem utilizado desde a época do *Jornal Dobrabil*.

que, de acordo com Steven Buttermann em *Perversions on parade: Brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso*, deve ser lida como transgressora mesmo a partir do prisma da transgressão, bem como surge para firmar Glauco Mattoso definitivamente como uma das vozes mais singulares da poesia contemporânea brasileira, bem como da poesia erótica/sotádica/fescenina em todos os tempos.

No caso de Glauco, entretanto, não se trata de poesia erótica que fale os corpos, que reduza o verso a mera descrição anatômica limitada a duas ou três “zonas erógenas”; o que está em jogo ali são justamente os limites dos corpos, transformados em pura potência imaginativa: como bom leitor de Sade, a quem descobrira – como Apollinaire, por sinal – na seção de livros proibidos de uma biblioteca, o poeta parece ter apreendido do autor de *Os 120 dias de Sodoma* o sentimento de que a literatura tem, antes de mais nada, o dever de dizer tudo. E não se trata de surrealismos ou apropriações, mas sim de uma antropofagia que transcende como coprofagia, ou seja, a ingestão de fezes, e que marca no seio da contemporaneidade o poder da transgressão poética como renovadora não apenas das formas ou da práxis poética, mas dos próprios discursos e correntes que cada vez mais e de maneira mais insistente reivindicam a liberação real dos corpos de toda forma de dominação por parte do aparato repressor social. Entretanto, com o passar do tempo e o avanço da cegueira, o poeta acabou por adotar a forma soneto – nada mais canônico no Ocidente, em matéria de poesia – como privilegiada para a produção poética, o que causa, não raro, certo estranhamento por parte de leitores e críticos.

6.1 PORNEIA PUNK PÓS-ATÔMICA DESVAIRADA

Uma antiga anedota russa, anterior à época de Catarina II e posteriormente retomada por Dostoiévski em *Os irmãos Karamazov*, dizia o seguinte: “Deus aparece a um camponês aflito pela miséria e a ele se dirige nestes termos: ‘Dar-te-ei tudo o que quiseres, mas saibas que, a cada vez que me pedires algo, darei em dobro ao teu vizinho’. O camponês reflete por um instante e diz: ‘Senhor, quero que me fures um olho’”.

A contemporaneidade pode ser definida a partir do impacto simbólico de certos signos que, serialmente, se colocam como imagens pungentes da herança deixada pelo holocausto nuclear, mas que têm raiz antes mesmo da irrupção daquela que, para Murilo Mendes, foi a imagem mais significativa do século XX, isto é, a imagem do cogumelo atômico de Hiroshima. Figurações da terra devastada já se apresentavam em *The Waste Land* de T. S. Eliot, publicado em 1922, no qual se lia, por exemplo, que “abril é o mês mais cruel, brotando/ lilases da terra

morta” (ELIOT, 2001, p. 5, tradução minha). A terra ainda não estava completamente morta como o estaria depois da bomba atômica, e o livro é publicado no período entre guerras e, coincidentemente, no mesmo ano em que por aqui, no dizer de Paulo Leminski, “os modernistas de São Paulo, influenciados por doutrinas alienígenas, dinamitaram a central elétrica” (LEMINSKI, 2012, p. 135) e, a partir do pensamento mais radical de Oswald de Andrade, propuseram uma segunda via para o processo de modernização forçada que se dava não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina; em que pese a inscrição no debate “civilização *versus* barbárie” por aqui proposto, por exemplo, por Sarmiento e Euclides, cabe notar que no caso deste último já havia em 1902 a desconfiança de algo muito errado por trás da campanha civilizatória de Canudos, como afirma na “nota preliminar” a *Os sertões*: “aquela campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo” (CUNHA, 2016, p. 11). Não obstante as denúncias o fato é que como já se verificara no caso do Rio de Janeiro de Pereira Passos, o avanço apocalíptico do progresso se dá à custa da transformação da cena contemporânea – especialmente no hemisfério Sul do mundo – em apoteose do lixo.

No contexto latino-americano, entretanto, não se trata somente de uma apoteose, mas igualmente de reciclagem, uma vez que os nascidos nesta parte do mundo só têm diante de si os dejetos do hemisfério norte cuja riqueza, material e cultural, advém majoritariamente dos mais de 500 anos de saque iniciados durante o período das “grandes navegações”. De maneira mais evidente, isso se verifica na mudança de um paradigma que foi, durante as décadas de 1960 e 1970, fundamental para a juventude ocidental, marcadamente após a realização do festival de Woodstock, em 1969: o lema “sexo, drogas e rock ‘n roll”, a partir do qual uma pretensa liberação sexual marcaria a verdadeira “revolução cultural” do Ocidente, mas cuja herança, por aqui, tem seu balanço feito pela banda Ratos de Porão, vinte anos depois; onde se lia “sexo, drogas e rock ‘n roll” agora se lê “Aids, pop, repressão”, conforme destaca a música, de Jão e João Gordo: “O rock brasileiro é uma farsa comercial/ O sexo é apenas uma forma de morrer/ As drogas representam um caso policial/ Aquela antiga frase não dá mais para falar” (JÃO; GORDO, 1989), que segue com o diagnóstico de que “Os tempos mudaram, agora é o fim/ Um punk vira crente pra atingir a salvação/ Emborracha o danado para não se infectar/ Aquela coisa boa você nunca vai achar” (IDEM) e, a partir disso, chega-se à conclusão de que “Sexo, drogas, rock ‘n roll/ Quem está nascendo agora isso não vai conhecer/ Temos que nos proteger/ Os prazeres dessa vida já viraram maldição// Aids, pop, repressão/ O que é que eu fiz para merecer isso?” (IDEM). A canção da banda punk é de fins da década de 1980, e dá conta justamente da transição violenta entre um período de pretensa liberalização do sexo que culmina

na sensação de pavor e desconfiança causada pelo advento do HIV nos anos 1980. A borracha, ou seja, o preservativo, acaba se tornando, desde então, parte fundamental da sexualidade, nem tanto como método contraceptivo, mas como prevenção à contaminação pela referida doença. Ainda na década de 1970 entrava em cena Glauco Mattoso. Como funcionário da biblioteca do Banco do Brasil, descobrira, na ânsia de compreender melhor a literatura fescenina e, ao mesmo tempo, encontrar, na literatura, exemplos de textos que dessem conta da própria tara, ou seja, a podolatria especificamente voltada ao pé masculino, autores como Sade, Bocaccio, Bocage e Antonio Botto. No Rio de Janeiro, ainda como funcionário do banco, conhecera, anos antes, João Silvério Trevisan, que muitos anos depois organizaria *Devassos no paraíso*. Sobre o processo de leituras e releituras que levaram à criação do *Jornal Dobrabil*, recorro às palavras de seu criador:

Minha curiosidade pela pornografia foi pintando paralelamente à experiência sexual. Depois dos catecismos que circulavam no ginásio, do atlas de Melchiades, veio a leitura de Caprio & outros teóricos. No clássico, aprendi que Bocage existira e era autor tão importante quanto Boccaccio nesse tocante. Em vez das tais “piadas de Bocage” passei a me interessar por sua poesia. A parte proscriita de sua obra não era muito acessível, mas num sebo achei uma raridade que conservo até hoje: o exemplar das *Poesias eróticas, burlescas e satíricas* baseado na edição anotada que saiu em Paris em 1911, a qual contém os famosos sonetos do “rei dos paus” e do “putanheiro”. Depois do *Decamerone* de Boccaccio, descobri a edição inexpurgada das *Mil e uma noites*. Mais tarde, como bibliotecário, pude frequentar o chamado “inferno” dos acervos, onde se guardam os livros censurados & proibidos à consulta do público. Li ali toda a obra de Sade, Restif, Masoch, e respectivos epígonos.

Na poesia vernácula, não encontrei mais nada que estivesse no nível dum Bocage, dum Jazente, dum Gregório de Matos, dum Laurindo Rabelo, ou dos glosadores nordestinos. Parece que na língua portuguesa a poesia fescenina parou em Moysés Sesyom, e a escabrosa em Augusto dos Anjos, ambos do Nordeste, por sinal. O modernismo do Sul não explorou satisfatoriamente o sexo. O concretismo paulista o ignorou.

Quando resolvi fazer poesia, em 74, não ambicionei preencher a lacuna. Queria apenas brincar com alguns ingredientes da minha formação intelectual. A masturbação me levava a Bocage e Sade; o teatro amador, a Ionesco, e este aos mestres do humorismo tipo Pittigrilli; os cursos de biblioteconomia e letras, a Mário, Oswald e à vanguarda concretista. Como nunca fui de me engajar política ou esteticamente, minha poesia não seria militante nem maneirista: teria que ser um pastiche daqueles ingredientes, uma somatória de tudo.

A solução foi criar um panfleto onde as diversas tendências pudessem conviver caoticamente, como em qualquer órgão de imprensa. Se a década de 70 foi a época do apogeu da imprensa alternativa, nada melhor que fazer um jornal satírico e incluir o próprio jornalismo como ingrediente da paródia. E como em minha fase de Rio eu tinha que apelar pro correio pra me comunicar com o pessoal daqui, aproveitei o pique e o hábito da correspondência pra veicular o panfleto, que era datilografado artesanalmente em folhas avulsas, xerocopiadas, dobradas e enviadas como carta. Daí o título de *Jornal Dobrabil* (dobrável), que também fazia trocadilho com o *Do Brasil*. Falava-se muito, então, de “poesia marginal”. Centenas de novos poetas imprimiam livros e periódicos por conta própria, em mimeógrafo, e intercambiavam esse material por todo o país, de mão em mão ou pelo correio, à margem do esquema de distribuição das editoras comerciais. A princípio o *Dobrabil* se confundia com essa faixa de produção e foi incluído na categoria de “imprensa marginal”. Entretanto, como eu ia escolhendo seletivamente os destinatários entre os nomes mais badalados do espectro

cultural, de Millôr a Caetano, não tardou para que meu trabalho repercutisse por tabela e também ficasse famoso, embora ignorado pelo grande público. Uma das frases que estampeei no *Dobrabil* foi esta: “De tanto citar nomes famosos, acabei citado entre eles”. Após quatro anos de folhas soltas mandadas pelo correio, reuni a coleção toda num álbum luxuoso, impresso em clichê e publicado em 81. A partir daí ganhei reputação de poeta vanguardista-maldito, ou porno-erudito, como queiram. (MATTOSO, 2006, p. 138-139)

No prefácio ao *Jornal*, escrito por Augusto de Campos, caracterizava-se a feitura do panfleto a partir da insígnia do “dactylogramma de mictório”. Para Mario Cámara, a expressão utilizada por Campos referia ao “modo de composição gráfica e à tradição satírica e escatológica na qual se inseria” (CÁMARA, 2014, p. 19) o *Jornal*. E explica:

[...] a desinência *gramma* descrevia o caráter visual da composição, vinculando-o a um pentagrama. Defini-lo como *dactylogramma* filiava aquele objeto à tradição da poesia visual e concreta, e de modo geral, à tradição modernista tal como fora lida pelos poetas concretos. A segunda parte do enunciado de Augusto de Campos, “de mictório”, refere-se à natureza abjeta, escatológica e pornográfica que percorria aquelas páginas. (IDEM)

A manobra teórica de Augusto de Campos ali, naquele breve texto, é, portanto, dupla: com uma mão apresenta o neófito Glauco Mattoso, com a outra o puxa para baixo do guarda-chuva concreto⁷⁹. De todo modo, resulta reveladora a definição do próprio Glauco Mattoso para o *Jornal Dobrabil*, entendido não como “dactylogramma” – uma vez que, como afirma Cámara, “gramma” o filiaria ao pentagrama, o qual requer uma leitura treinada por parte do leitor –, mas como “dactylograffiti”, o que insere o jornal em uma tradição muito mais popular do que a hermética proposta por Campos, posto que o grafite já existisse desde a antiguidade greco-latina. Portanto, ao afirmar que o *Jornal* se configura como um “dactylograffiti”, Mattoso aponta para o fato de que o mesmo pode ser lido como uma parede de banheiro público. O *Jornal*, inclusive, funcionava a partir de procedimentos que valorizavam o anonimato, o plágio, a citação apócrifa e a prática do pseudônimo, comum nos textos grafados nas paredes dos banheiros públicos. Assim, ainda com Cámara:

⁷⁹ Um procedimento bastante comum em se tratando dos “trigêneos vocalistas” Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari; vide, por exemplo, o texto que Haroldo de Campos escreve, já nos anos 2000, intitulado “Os ‘poetas concretos’ e João Cabral de Melo Neto: um testemunho”, em que, com a prerrogativa de realizar um balanço da obra cabralina, Haroldo tenta inserir Cabral no paideuma concreto e acaba falando mais sobre concretismo do que sobre o próprio Cabral. Por ser escrito em época relativamente recente, como de certa forma o fora o “prefácio” ao *Jornal Dobrabil*, é possível argumentar que no texto sobre Cabral Haroldo tenta contextualizar historicamente o concretismo para as novas gerações de leitores, mas sem o intuito de recrutar novos quadros para a poesia concreta, como ocorrera com Leminski, Mattoso e Arnaldo Antunes; o próprio Haroldo comenta, no texto, o fato de que não produz poesia “concreta” *strictu sensu* desde os anos 1970 (Cf. CAMPOS, 2000, p. 27-32).

[...] podiam ali conviver a citação de alguma frase de Marx assinada por um dos heterônimos de Glauco Mattoso, como Pedro o Podre ou Garcia Loca; uma citação de Marx levemente deformada, mas ainda assinada pelo próprio Marx; assim como uma falsa citação de Flaubert junto a uma verdadeira citação de Flaubert. De modo geral, as citações – à exceção das verdadeiras – sempre se referiam a questões sexuais ou escatológicas. (IDEM, p. 21)

O que se poderia classificar, de todo modo, como “poesia de mictório”? Ao que parece, a poesia fescenina, por aqui, não teve terreno fértil a não ser a partir de alguns faróis isolados a arder na noite escura de nossas letras, como Gregório de Matos, Laurindo Rabelo, Moysés Sesyom ou Hilda Hilst e o próprio Glauco Mattoso. O que poderia, de certa maneira, justificar a afirmação de José Paulo Paes sobre o veio pornográfico como “subterrâneo”. É importante lembrar que quando aqui me refiro ao motivo fescenino em poesia, estou pensando especificamente nas imagens explícitas formadas a partir do manuseio das formas poéticas clássicas ou modernas. Por isso, os poemas e textos meramente alusivos, a que muitos, com profunda miopia crítica, chamam “eróticos”, não se qualificam, especialmente quando intenta-se referir ao sadomasoquismo *na* literatura, uma vez que este não é nada alusivo, em que concordo com Deleuze quando afirma que Sacher-Masoch não era, de forma alguma, um escritor sadomasoquista – ou mesmo erótico – *a priori*. De todo modo, pensando no *a priori*, a própria pornografia denotava algo bastante distante, etimologicamente, dos usos que do termo se fazem contemporaneamente e cuja origem remonta à “porneia” grega como local de depravação ou de degradação moral dos hábitos e costumes, de libertinagem ou destinado à prostituição.

Como grande parte da cultura grega acabou sendo incorporada à latina, também em Roma destacavam-se figuras como Catulus ou Marcial por sua arte epigramática, notadamente de caráter pornográfico. O epigrama de Marcial, principal representante do gênero na Roma Antiga, emulava explicitamente o modelo grego, uma vez que “O epigrama grego da época imperial influencia a poesia breve de Roma e acaba por influenciar o próprio Marcial” (CITRONI; CONSOLINO; LABATE; NARDUCCI, 2006, p. 878). Portanto, a parte mais significativa da poesia do autor latino – não diferente do que ocorria na épica ou na lírica latinas em sua relação com a Grécia – caracteriza-se pelos rigores alexandrinos e calimaqueanos no que tange à composição, emulando e imitando aquilo que servia como base à poesia grega, nominalmente, os *topói*. Se por um lado Calímaco é o grande modelo para Marcial na composição epigramática em geral, para a composição satírica – notadamente misógina, no autor latino – é em Lucílio que se encontra a referência. Os *topói* requerem a adequação do poeta a modelos preexistentes e, no caso de Catulo e Marcial, bem como no de Virgílio, Horácio

e Ovídio, isso implica operar a partir de certos aportes que permitam o reconhecimento da alusão ou da referência, não somente em relação ao tema, mas ao mesmo tempo à forma com que se articula a *fábrica* poética.

Ou seja, o poema “se inscreve num gênero, o que significa dizer que o leitor familiarizado tem diante de si a expectativa de um conjunto de outros *topói* do paradigma genérico, organizados segundo esquemas conhecidos” (ACHCAR, 1994, p. 18). Poemas como os de Marcial, portanto, sacam motivos do repertório ao qual desejam emular a fim de organizá-lo a partir dos lugares-comuns que suscita, sendo que nesse caso conceitos tais quais os de “originalidade” ou “autoria” se nublam, uma vez que o que interessa mesmo é, resumidamente, “copiar bem”. Lembremos que a ideia de gênio individual, essa personagem atormentada capaz de feitos enormes retirados magicamente de uma cartola poética que ninguém vê é, sem sombra de dúvida, produto – ou subproduto – da modernidade burguesa. Assim se firma o dito de Balquílides, de que cada poeta deriva de outro: “um por via de outro se volve competente,/ no passado como hoje. [Pois não é fácil]/ das palavras nunca ditas as portas/ encontrar” (BALQUÍLIDES, 2014, p. 179), supostamente direcionado, inclusive, a Píndaro, poeta muito mais famoso por talento do que por trabalho.

De tal modo que, como apontaria Glauco Mattoso, no “Manifestivo vanguardada” em literatura, original é tão-somente aquele que copia primeiro. O que nos leva à importante constatação do poeta, quando no *Manual do podólatra amador* fala sobre o silêncio tumular em relação ao veio pornográfico e escatológico em nossa poesia, conforme citado anteriormente.

O processo que, posteriormente, seria visto como uma resposta coprofágica à antropofagia oswaldiana, desse modo, se configura como uma espécie de alusão performática, isto é, a partir das alusões, das referências e do processo quase que heteronômico que conformava a feitura do jornal a partir das vozes de seus diversos pseudônimos, Mattoso realizava ao mesmo tempo uma performance poética em que a subjetividade mesclava-se à erudição de um poeta que sempre lera muito e, a exemplo de Apollinaire, encontrara Sade também no inferno da biblioteca, só que tupiniquim, como também afirma: “Mais tarde, como bibliotecário, pude freqüentar o chamado ‘inferno’ dos acervos, onde se guardam os livros censurados & proibidos à consulta do público. Li ali toda a obra de Sade, Restif, Masoch, e respectivos epígonos” (MATTOSO, 2006, p. 138). Daí que possa afirmar o autor que “Como nunca fui de me engajar política ou esteticamente, minha poesia não seria militante nem maneirista: teria que ser um pastiche daqueles ingredientes, uma somatória de tudo”.

Ocorre que o “pastiche”, enquanto prática, surge já marcado pelo estigma da negatividade, dada a denotação indicada pela origem do termo *pasticcio*, em italiano, a designar

a forja e imitação de mestres da pintura durante a Renascença. A procura por quadros de grandes mestres levava, naquele contexto, a que toda uma rede se formasse em torno da falsificação de quadros, ou ao menos à imitação do estilo dos referidos mestres, sempre, evidentemente, com fins escusos. Posteriormente incorporada ao galicismo *pastiche*, veio a ser a forma como a conhecemos hoje. Semanticamente, também houve mudança na concepção do termo: se para a Renascença o *pastiche* era visto como pura falsificação ou fraude, a partir da modernidade ele se torna central para a produção artística; as colagens, a retomada de temas ou motivos clássicos, a mistura de discursos com o objetivo de emular diferentes estilos de diferentes autores entra para a ordem do dia no contexto da arte ocidental.

Mas não se trata, para o caso de Glauco Mattoso, somente de delimitar a criação poética como um *pastiche* de diversos autores que antes dele, mais ou menos afastados temporalmente, escreveram. Para além da prática do *pastiche*, assumida pelo próprio autor quanto à feitura do *Jornal Dobrabil*⁸⁰, entram em cena aqui também a paródia e a rapsódia literária, com a qual Mario de Andrade inclusive inaugurava o mais famoso dos romances do modernismo de 1922.

O poeta constata, de certa forma, que a cultura é por si rapsódica. A lembrar, o rapsodo, diferente do aedo, era aquele que simplesmente declamava poemas dos outros, segurando em uma das mãos um ramo de loureiro em homenagem a Apolo. Marcadamente mais popular que o aedo, cuja prática dava-se em palácios ou banquetes, a do rapsodo incluía andar de cidade em cidade recitando poemas – geralmente épicos – para as pessoas.

A paródia em literatura, por sua vez, dá conta de um duplo procedimento: a homenagem e a subversão, convivendo juntas no mesmo espaço ficcional. Não dista, ao menos na primeira de suas facetas, do procedimento da *imitatio* louvada, por exemplo, por Quintiliano e, como já disse, modelo de composição para os poetas latinos em relação à matriz de referência grega. Por outro lado, enquanto dispositivo moderno e contemporâneo de autolegitimação da arte a partir da premissa da metaficção, ela presume um reencontro e ao mesmo tempo um balanço realizado, por parte dos artistas, sobre os objetos culturais do Ocidente. Assim é que Magritte, ao apresentar o seu *Isto não é um cachimbo*, está ao mesmo tempo resgatando e ressignificando a tradição medieval e a tópica barroca do nome, do mote e do estudo. Desnecessário dizer que tal prática remonta, inclusive, ao texto que de certa maneira inaugura esse proceder moderno, o *Dom Quixote* de Cervantes. De acordo com Linda Hutcheon:

A paródia não é de modo nenhum um fenômeno novo, mas pareceu-me que a sua ubiquidade em todas as artes deste século exige que reconsideremos tanto a sua

⁸⁰ Correndo, evidentemente, todos os riscos inerentes ao ato de *acreditar* no que diz o autor sobre a própria obra.

natureza como a sua função. [...] As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal.

[...]

É no contexto geral desta interrogação moderna acerca da natureza da auto-referência e da autolegitimação que surge o interesse contemporâneo pela paródia, género que foi descrito simultaneamente como sintoma e como ferramenta crítica do epistema modernista. (HUTCHEON, 1985, p. 11-12)

Assim é que se inaugura o *Jornal Dobrabil*, com o “Manifestivo Vanguardada”:

A OBRA É UM ROUBO.
 o leitor é um bobo.
 o auctor é um
 ladrão.
 a auctoria é uma
 usurpação.
 a autctoridade,
 idem ibidem.
 a criação é uma
 fraude.
 criatividade é
 repertório.
 imaginação é
 memória / em arte
 nada se cria, tudo
 se copia - e não
 venham dizer que
 isto já foi
 dicto: pereant
 qui ante nos
 nostra dixerunt /
 a história é
 anonyma.
 a estória é
 espúria.
 não interessa
 saber si shakespeare
 existiu ou não
 existiu, esta
 é a questão.
 IDÉIA NÃO É
 PROPRIEDADE.
 samba é como
 passarinho.
 VIVA O PASSARINHO!
 VIVA O SAMBA!
 ABAIXO O COMPOSITOR!
 todas as idéias
 são de todos.
 é tão lícito
 plagiar quanto
 reivindicar
 auctoria.
 é até mais
 lícito:
 o plágio é mais

honesto que o
original.
ladrão que rouba
ladrão tem
perdão perpétuo.
VIVA A CHUPADA!
VIVA A CAMA!
ABAIXO A FAMA!
a imortalidade
FEDE!
ABAIXO OS
MEDALHÕES! (MATTOSO, 2001, p. 2)

O programa, portanto, anuncia-se às primeiras páginas. O leitor é um “bobo”, alguém facilmente influenciável pelo grande comércio das ideias; já o autor surge a partir da insígnia do roubo, do saque, o que, no contexto latino-americano, se configura a partir de atos de transgressão por parte dos escritores em relação a certa matriz de referência cultural, notadamente a europeia, mas, concomitantemente, ao assalto às culturas e às literaturas ameríndias, num primeiro momento, e, posteriormente, à cultura e à literatura negras, tomadas de assalto, por exemplo, por poetas como Jorge de Lima. Existe, evidentemente, a *imitatio*, a paródia, mas ao mesmo tempo, como era em Mario de Andrade e como será em Glauco Mattoso, ela surge revestida pela armadura da rapsódia, porque “ladrão que rouba/ ladrão tem/ perdão perpétuo”.

Por mais que de estrutura caótica, o “Manifestivo Vanguardada” ancora-se em alguns aportes formais, significativos em um autor que, desde muito cedo, cultivou a forma poética como um dos nortes do seu fazer. Os versos, aparentemente esparramados, agrupam-se em blocos de trissílabos, quadrissílabos e mesmo monossílabos, com a intromissão, aqui e ali, de um pentassílabo ou redondilha menor. Embora o monossílabo tenha sido relativamente pouco praticado em nossa poesia, ele está presente em um poema célebre de Cassiano Ricardo, originalmente publicado em *Um dia depois do outro*, de 1947, intitulado “Serenata sintética”, justamente, pela condensação da cena poética em poucos versos que, não obstante, dizem muito: “Rua/ torta.// Lua/ morta.// Tua/ porta.” (RICARDO, 1957, p. 27)⁸¹. O dissílabo, por sua vez, encontra acolhida mais farta entre nossos poetas. Está, por exemplo, na abertura e fechamento de “A tempestade”, de Gonçalves Dias: “Um raio/ Fulgura/ No espaço/ Esparso,/ De luz;/ E trêmulo/ E puro/ Se aviva,/ S’esquiva,/ Rutila,/ Seduz! [...] A fôlha/ Luzente/ Do

⁸¹ O poema, muito mais alusivo do que propriamente erótico, caracteriza-se pela abertura de sentido proposta pela estrofe final, que possibilita a leitura dupla da cena em questão: primeiro, há uma serenata propriamente dita, em que um eu poético se prostra à porta de um ser amado, alta noite, a fim de declarar seu o amor; segundo, a conotação sugerida por “Tua/porta”, em que a cena se transforma em alcova e a “porta” pode muito bem vir a ser um orifício a ser penetrado.

orvalho/ Nitente/ A gota/ Retrai:/ Vacila,/ Palpita;/ Mais grossa,/ Hesita,/ E treme/ E cai.” (DIAS, 1959, p. 580-584) Também, no célebre “A valsa”, de Casimiro de Abreu: “Tu, ontem/ Na dança/ Que cansa,/ Voavas/ Co’as faces/ Em rosas/ Formosas/ De vivo,/ Lascivo/ Carmim; Na valsa,/ Tão falsa,/ Corrias,/ Fugias/ Ardente,/ Contente,/ Tranqüila,/ Serena,/ Sem pena/ De mim!” (ABREU, 2002, p. 90-91). O fato de o sonetinho trissílabo ser de tradição pouca ou nenhuma nas letras brasileiras não impede, entretanto, que os troqueus ou peônios apareçam isoladamente em poemas tanto de marcação fixa quanto livre. É o caso de “Mimosa e bela”, de Gonçalves Dias, e de “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira. Já o tetrassílabo e a redondilha menor foram praticados de maneira muito mais contumaz entre nossos e nossas poetas, a exemplo de Cecília Meireles. De todo modo, uma peculiaridade que se destaca em meio à mixórdia métrica do “Manifestivo Vanguardada” é a presença de um único heptassílabo, ou redondilha maior, tipo de verso geralmente de caráter mais popular, presente predominantemente nas quadras, nos repentes, nos cordéis e na música. Glauco Mattoso aponta justamente nesse verso, “ABAIXO O COMPOSITOR”, uma espécie de posicionamento aparentemente contrário ao dos poetas que, popularmente, nos anos 1970, colaboraram com músicos e tiveram composições suas musicadas, caso de Torquatto Neto, Waly Salomão e Paulo Leminski; contraditoriamente porque, na década de 1980, o próprio Glauco Mattoso comporia canções para bandas punk como a *Billy Brothers*⁸². Interessante é notar, sobretudo, que a redondilha maior se tornou imensamente popular no Brasil a partir da canção “Paratodos”, de Chico Buarque de Hollanda, o que de certa forma ressoa em contrário à afirmação posta no “Manifestivo Vanguardada”, já que da imersão de poetas na música e de músicos na literatura, caso do próprio Chico Buarque, ocorreu interessante trânsito e diálogo nas letras brasileiras, especialmente após os anos 1950. Contemporaneamente, inclusive, existem até críticos literários músicos, como é o caso de José Miguel Wisnik. A música é, inclusive, importante

⁸² A exemplo de “Xupaxu (Chupa-shoe)”: “Eu conheço um cara/ que trampa de engraxate,/ só que ele tem tara/ na bota de combate./ Não usa flanela,/ não lustra nem escova,/ só passa a língua nela,/ mas deixa que nem nova.// Tá doido! Que serviço asqueroso!// É lógico que esse é um trabalho para o Glauco Mattoso!// Se não tiver bute,/ serve até sapato./ Pode ser quichute/ que ele dá um trato./ Tenha bico fino/ que venha com poeira,/ serve até menino/ na base da zoeira.// Pisante de calouro/ ou de veterano,/ ele lambe o couro/ até ficar ‘brilhano’/ Limpa cano alto,/ limpa até por baixo,/ tira pó do salto,/ tem língua de capacho.// Tira pó da beira,/ tira pó da sola./ Se grudou sujeira,/ na hora ele descola./ Ele não é bicha,/ nem punk, nem de circo,/ mas como ele capricha/ quando abocanha o bico!// Tênis de bandido,/ chanca de zagueiro,/ tudo encardido,/ soltando aquele cheiro;/ o cara esfrega a baba,/ você nem imagina;/ depois que ele acaba,/ fez a maior faxina” (MATTOSO, 2006, p. 212-213) em que, de acordo com o próprio poeta, prioriza “a faceta mais árida e áspera: a lambeção do pé calçado” (IDEM, p. 212). Em 2001, um projeto da gravadora Rotten Records, idealizada por Glauco Mattoso e o baterista Luís Manoel Gonçalves, o “Português”, da banda de ska/oi!/punk *Garotos Podres*, produz o disco *Melopéia: sonetos musicados*, no qual diversos músicos gravam sonetos do poeta paulistano em canções de diversos gêneros, com destaque para o soneto que abre o disco, o “Confessional”, gravado por Arnaldo Antunes e que, além de ter resultado em uma bela canção, configura-se como um dos mais belos sonetos da língua.

para Mattoso do ponto de vista artesanal, já que após a cegueira adotou a forma soneto, pretensamente, pelo fato de que a construção melódica deste é de mais fácil assimilação pelo ouvido, o que fez com que, a partir dos anos 2000, praticamente abandonasse os exercícios concretos a que se dedicara nos anos 1970/1980, o que não fez, por exemplo, Arnaldo Antunes, que segue, ora em vez, a compor poemas marcadamente concretos. Se Mallarmé concluía, na conferência de Oxford, em 1894, fortuitamente intitulada “La musique et les lettres” que tanto a música quanto a literatura eram a face alternativa, obscura, de um fenômeno ao qual chama “a Ideia” (Cf. MALLARMÉ, 1946) – evidentemente neoplatônico, o que peculiarmente o afasta do culto da arte pela arte francês imediatamente anterior a ele e criticado por Baudelaire, como também do mesmo tipo de culto performado pelos poetas, críticos e metafísicos alemães – e por mais que o problema da literatura e da música enquanto formas de arte correspondentes já estivesse colocado por Aristóteles, por exemplo e, antes dele, por Platão, que apontava para o fato de que a palavra escrita, de certa forma, não seria capaz de suportar a “purificação” que dela se exige, a partir da modernidade poética esse problema assume um caráter dramático, e se torna uma espécie de obsessão dos poetas que então começavam a se firmar como “críticos” do próprio fazer, do qual o próprio Baudelaire será talvez o maior exemplo. Esse movimento atravessa o discípulo declarado, Mallarmé, e mais de 50 anos depois chega ao Brasil a partir da poesia concreta, de quem Mattoso é, invariavelmente, herdeiro direto, embora, como Leminski, pródigo. Daí a tensão que se coloca, no “Manifestivo Vanguardada”, entre o samba e o compositor, a pretensa recusa por este último e a glorificação do primeiro. O samba, ritmo pelo qual o Brasil acabou reconhecido internacionalmente, especialmente após a tradução/transcrição de João Gilberto, coloca-se em confronto com a figura do compositor, predominantemente europeia, essa figura isolada, e dá mais força à “Ideia” mallarmaica presente na obra de Mattoso de uma poesia que se sustivesse não na criação, procedimento romântico por excelência, mas na *apropriação*, já que “em arte/ nada se cria, tudo/ se copia” e, uma vez que é mais lícito copiar do que criar, não surpreende que, de todos os princípios poéticos defendidos pelo então jovem Glauco Mattoso no *Jornal Dobrabil*, a paródia e a *imitatio* tenham sido os que mais pungentemente sobreviveram ao longo de seu itinerário poético até o presente.

6.2 DOS OBJETOS ABJETOS

Um dos primeiros poemas publicados sob o pseudônimo Glauco Mattoso é “Kaleidoscópio”, de 1974. A etimologia, despida do “K” radicalizante proposto por Mattoso, nos conduz a um vértice tripartite em que se unem o belo, a figura e o olho. Trata-se, cientificamente falando, de um objeto cilíndrico, geralmente confeccionado em metal ou mesmo cartão, em cuja base encontra-se um vidro opaco, preenchido por lascas de vidro colorido e por três espelhos. Ao refletir a luz, o objeto apresenta agradáveis efeitos visuais a quem olha pelo buraco da ponta, já que a luz, refletida pelos espelhos, se multiplica e muda de lugar em acordo com o movimento da mão.

Um cego, por sua vez, jamais poderia apreciar as sutilezas visuais de um caleidoscópio. A cegueira, embora, não é, como crê o senso comum, a total escuridão, muito pelo contrário; como afirma um cego, bastante poeticamente, ao comentar um texto de outro cego, é justamente a *falta* da cor preta o que mais incomoda no tangente à cegueira.

Talvez o ponto em que mais concordo com Borges seja a constatação de que a cor preta é, ironicamente, aquela cuja perda os cegos mais lamentam. De facto, o mais tenebroso dos pesadelos é ficar privado da escuridão na hora de dormir. Já que não percebe cores, o cego não sente a diferença entre o claro e o escuro, e tudo lhe parece, todo o tempo, envolto em opaca névoa, ora amarelada, ora acinzentada, ora esverdeada (como se afigurava a Borges), mas nunca totalmente escura a ponto de repousar a visão e atrair o somno. Dahi, porventura, uma das causas da crônica insônia que me atormenta e instiga a poetar. Acima de qualquer cor, é justamente do preto que o cego sente falta nas horas mais negras e desesperadas. Precisamente a cor que todos supõem ser a única perceptível a quem não reconhece a luz. Eis aqui o grande paradoxo da cegueira: contrariar o senso comum, negar o óbvio. Nesse sentido, justifica-se que Borges renda tributo à escuridão, equiparando-a a uma bemaventurança. Faz igualmente sentido que eu a repudie como a pior das infelicidades. Ambas as posturas são coerentes. A Borges, a escuridão reafirmou; a mim, renegou. Ele se realizou como o poeta que cegou; eu me realizei como o cego que poetou. Cada poeta tem a cegueira que merece, e cada cego tem a poesia que merece. O importante é que Borges me ajudou, desde logo, a compreender a dimensão da poesia. As cores têm fronteira, seja no espaço físico, seja no tempo cíclico. O negro, assim como a respectiva ausência, é ilimitado, infinito e permanente, tal como a poesia em que repousa e de que se alimenta. Não há visão, nem somno, capaz de compensar a ausência da poesia. Não há poesia capaz de recompensar a cegueira. E não há ninguém, excepto os cegos, capaz de compreender o relativismo desta verdade, como, de resto, de todas as verdades. (MATTOSO, 2013)

A partir dos pares dicotômicos justapostos por Mattoso em seu texto, percebe-se, em tudo, que o poeta se coloca como o duplo negativo de Borges, a quem, antes de tudo, o texto é dedicado. Se Borges apela a um valor positivo para a condição de cego, armando-se com exemplos de outros escritores que, ao longo dos séculos, sofreram desse mesmo mal – Homero, Milton e Joyce –, Mattoso a vê como o último degrau da própria degradação, o que refletirá,

inclusive, como tópica de vasta parte de sua produção poética. Como cego, o poeta já não pode requerer mais nada, está eternamente à mercê do achincalho e da vileza com que o mundo o trata. Não há poesia que possa recompensá-lo pela condição na qual o destino trágico o colocou, trágico no sentido grego, de condenação fatal, como aquele anunciado por Tirésias – cego – a Édipo; ao mesmo tempo, é a partir da cegueira que o poeta pode, por fim, enxergar além de todos, tornar-se a *Antenna of the race* que gostaria Pound. Assim Tirésias, inclusive, é, em cego sendo, o que mais longe enxerga, pois o único capaz de mostrar a Édipo a própria corrupção e vaticinar-lhe a moira a ele reservada, ao mesmo tempo em que se mostra como esse enviado da Verdade – os deuses – que expõe a maldade do Poder. Tirésias é, inclusive, ele mesmo uma vítima dessa Verdade, que cega; nas versões de Ferécides, Calímaco e Apolodoro, o infeliz é cegado por Atena após ter visto, acidentalmente, a nudez da deusa. Em outra versão, essa adotada por Hesíodo, a punição advém de Hera, pois Tirésias, como muitos dos jovens nobres de Tebas, deve escalar o monte Citerão e, lá, ao ver duas serpentes em cópula, mata a fêmea e é, conseqüentemente, transformado em mulher; depois de sete anos, volta, e dessa vez mata a serpente macho, revolvendo à forma masculina. Quando Zeus e Hera o convocam a responder à questão sobre quem obteria mais prazer sexual, o homem ou a mulher, já que Tirésias fora as duas coisas por determinado tempo, a resposta pretensamente desfavorável ao sexo feminino faz com que Hera se irrite e o cegue, ao passo em que Zeus, satisfeito pela resposta, lhe concede o dom da profecia.

Seja qual for a versão que se privilegie, é incontestável o fato de que o oráculo experimentou tanto a ira dos deuses quanto sua bênção; caso bastante diferente do de Medusa, para quem não houve reparação, mas sim dupla desdita – violentada por Poseidon e transformada em monstro por Atena. Mattoso assim se configura como uma espécie de Tirésias, aquele que, através do dom da poesia, muitas vezes ligado, inclusive, ao da profecia, tem o papel de apresentar a Verdade e conduzir o leitor ao seu próprio estágio de (des)humanidade.

É dessa forma que podemos ler a série de poemas presentes em seu “romance lírico” *Raymundo Curupira, o Caypora*, de 2012, em que trata do sequestro e assassinato de um poeta homossexual, chamado Abbade, por uma gangue de bandidos da qual o narrador/eu lírico do romance, Craque, temporariamente faz parte. A série, iniciada no soneto nº 30 – “O cauto causo do jogo aberto (II) [4224]”, em que o número entre parênteses indica a ordem do soneto dentro da série e o número entre colchetes indica o número do soneto em acordo com a produção mattosiana – narra, assim, o ocorrido, desde a relação de submissão de um outro poeta, cego, até a decisão da gangue em sequestrar Abbade:

30. O CAUTO CAUSO DO JOGO ABERTO (II) [4224]

Raymundo se dispõe a confidente
 ser íntimo, e a me ouvir mostra-se aberto.
 Também não sou veado, então lhe alerto:
 com homens sou é sadico e inclemente!

“Não digas! Que é que fazes? O que sente
 um sadico?” Eu explico: o typo certo
 que eu gosto de humilhar, no qual desperto
 o instinto masochista, é o mais carente...

“Carente? Como assim?” É um cego, explico.
 Perdeu elle a visão, está indefeso
 e docil. Se fodeu, e paga o mico...

Raymundo se interessa: “É mesmo! O peso
 do azar rebaixa um homem! Até fico,
 também, como tu ficas, de pau teso...”

31. O CAUTO CAUSO DO JOGO GANHOS (I) [4225]

Indaga-me Raymundo o que é que faço
 com elle e que proveito tiro disso.
 Respondo que não viso compromisso,
 só grana e diversão no tempo escasso.

O cego é um escriptor, nem é ricaço,
 mas paga, e leva, em troca, um pau mestiço
 na bocca, um pé na cara, faz serviço
 de escravo e massagista dum devasso...

“Caralho! Tu tens cara de neguinho
 discreto, comportado... mas apromptas!
 Apenas não entendo esse ceguinho...”

“Entendo até que pague as tuas contas,
 que queira ser pisado... Até adivinho
 seus traumas... Mas tu... tudo não me contas!”

32. O CAUTO CAUSO DO JOGO GANHOS (II) [4226]

“Como é que um escriptor pode ser cego?”
 Raymundo acha impossível, mas lhe conto
 que tecla numa machina de prompto
 effeito, como aquella em que eu navego.

“Precisas me levar lá! Não sossego
 enquanto não puder ver esse tonto
 debaixo do teu pé! Porra, si eu monto
 num desses, pinto o septe!” Eu não me nego.

Acciono o cellular e ao cego ligo:
 prepare-se elle para ser zoadado,
 que, desta vez, commigo irá um amigo.

“E mora elle sozinho?” É aposentado,
 explico, está enfiado em seu abrigo:
 à nossa mercê temos um veado!

33. O CAUTO CAUSO DO JOGO DO JUGO (I) [4227]

Ao quieto apartamento, enfim, chegamos
e o cego nos recebe com sorriso
submisso. De Raymundo, elle, indeciso,
não sabe o que esperar... Já são dois amos!

Querendo me exhibir, mostro que estamos
dispostos a zoar, e barbarizo
sem pena! Ao sanitário, de improviso,
conduzo o cego, e ignoro os seus reclamos.

Colloco de joelhos o masoca
ao lado da latrina e, enquanto mijo,
beber faço, directo da piroca!

Raymundo só gargalha. O membro rijo
me fica: o azar dum cego me provoca
tesão e eu, com platêa, mais exijo!

34. O CAUTO CAUSO DO JOGO DO JUGO (II) [4228]

Raymundo assiste, apenas. Eu me assanho
com isso e forço o cego a chupar fundo,
bombando em sua bocca. O gosto immundo
de mijo e sebo, a um cego, é lucro, e ganho!

Se sente, na presença dum extranho,
o cego mais por baixo. Ri Raymundo
da cara delle. Vem-me o gozo e inundo
de porra esse orifício rouco e fanho.

Depois, na sala, pomo-nos folgados,
e o cego massageia nossos pés
usando a língua, os lábios bem treinados.

Raymundo não o fode: “Tu não és
humano, és bicho!”, diz-lhe, rindo, aos brados.
“Só foddoo bocas limpas, ao invéz...” (MATTOSO, 2012, p. 40-44)

O cego se sujeita pois não pode resistir; dupla humilhação, posto que cego e masoquista e, nesse caso, tripla, já que à cena acede um terceiro elemento, focalizado na figura de Raymundo, que participa primeiro como *voyeur* das práticas de Craque – é esse o nome do narrador do romance – e, por fim, sujeita também ele o cego com os pés. A cena da massagem “linguopedal” – o termo é de Mattoso – remete, autobiograficamente, a uma prática do próprio Glauco Mattoso, nos anos 1980. Há anos-luz do advento da internet e da comunicação anônima possibilitada pelas salas de bate-papo da rede mundial de computadores, o escritor realiza verdadeira intervenção artística, caracterizada pela escrita de um texto que faz circular, de acordo com ele próprio “a partir do dia 2 de abril de 85” (MATTOSO, 2006, p. 174), pelas ruas de São Paulo. Tratava-se de uma folha ofício em que oferecia serviços de massagem linguopedal para homens, malandramente amparado em discurso pseudocientífico a respeito

das benesses da terapia em questão, a qual, afirmava o texto, trazia benefícios terapêuticos ou afrodisíacos “conforme a necessidade e a predisposição do ‘paciente’” (IDEM, p. 173). Além dos pretensos benefícios medicinais, o massageado poderia também desfrutar, ainda de acordo com o texto, de “compensações psicológicas” (IDEM, p. 173), a depender da cor, profissão ou idade:

Se você é um *negro*, poderá desforrar do preconceito vendo um branco másculo humilhado a seus pés, mais vergonhosamente que um cachorro;
 Se você é um *militar*, poderá ter seu próprio revanchismo vendo um civil másculo rebaixado a seus pés, mais submisso que um recruta em posição de rastejo;
 Se você é um *atleta*, poderá comemorar o gostinho da superioridade vendo um intelectual másculo se sujeitando com a boca à parte do corpo que você mais usa para se apoiar no chão;
 Se você é um *jovem inibido*, poderá se sentir mais seguro de si vendo um adulto másculo perder o pudor e o nojo na sua frente e abaixo de você. (IDEM, p. 173-174)

Tal prospecto, digno dos altos momentos de análise da cultura brasileira de um Gilberto Freyre, apontam não para uma redução – sociológica, se se queira – mas antes para uma expansão do espaço privado sobre a vida pública, a partir da própria interferência material que o escritor faz, com seu texto, no cotidiano da cidade. Seria um exemplo bem-acabado, portanto, do tipo de relação que proporia Ronaldo Vainfas ao destacar o caráter híbrido das relações sociais e sexuais no Brasil desde a colônia, tendência que se seguiria no Império e na República, marcadamente a partir da mesma inversão de valores ali proposta por Mattoso, em que o elemento por excelência marginalizado na sociedade brasileira, o cidadão negro, poderia finalmente desforrar de seu algoz branco. Diferentemente das alcovas sadeanas em que o elemento escatológico comparece como condição *sine qua non* para a realização da orgia, ou mesmo do platonismo de Sacher-Masoch, a quem os castigos sofridos nutriam as fantasias estético-filosóficas a respeito da relação entre homens e mulheres, aqui o discurso organiza-se circularmente, apontando, no centro, para o caráter asséptico da relação a dois, que deveria ser reforçado a partir de então por conta do advento do HIV. Não seria, portanto, necessário o expediente de dirigir-se a casas de massagem, “nem se expor à insalubridade ou à indiscrição dos ambientes promíscuos, como saunas ou boates” (IDEM, p. 174). Afirma o autor que suprimira do texto os termos “sadismo” e “masoquismo” pois o próprio leitor do panfleto poderia, implicitamente, asseverar a partir do conteúdo lido a abertura para tais jogos eróticos. De todo modo, o que parece, igualmente, é que a subtração, ao texto, de termos que, lembremos, ainda nos anos 1980 não eram correntes no vocabulário e, principalmente, no imaginário do cidadão médio brasileiro, faz parte da estratégia discursiva do autor/submisso a fim de fazer com que as relações não se carregassem, desde cedo, de caráter erótico – embora, para ele, fosse

esse o principal objetivo das interações. Nesse sentido caberia, inclusive, a clássica assertiva sobre quem, de fato, detém o poder em uma relação BDSM, se o dominador ou o supliciado. Parece evidente, não somente no caso de Mattoso, mas no de outros e outras praticantes de modo geral, que o controle e, por consequência o poder, se trocados, repousam subrepticiamente no colo do submisso (a), pois é este quem apontará e guiará o itinerário suplicial, meramente elaborado pelo outro. No caso de uma relação como a de Mattoso com seus clientes vindouros, não há inclusive que se afirmar destes que desempenhem algum papel ativo na relação, já que o papel de “massagista” e de subjugado é desempenhado pelo poeta, que prescinde, por sua vez, do gozo do outro, além de, implicitamente, estabelecer certas condições para que, quando do encontro, a realização de seu fetiche possa dar-se de forma plena: “[...] os pés não podem estar lavados nem desodorizados, e sim cansados e abafados pelo calçado. Só assim a língua poderá executar sua tarefa com eficiência, isto é, limpar, relaxar, estimular e satisfazer ao tato, à visão e à libido...” (IDEM, p. 174). A estranheza do serviço oferecido criva de dúvidas o leitor incauto que, em algum lugar anônimo da cidade, encontra o folheto; daí uma espécie de intervenção no cotidiano da cidade e dos indivíduos, intervenção de fundo artístico, como conclui, de sua experiência postal, o próprio autor: “[...] a filipeta, anexa ao cartão com telefone e ‘esquecida’ sobre centenas de aparelhos nos orelhões da cidade, provocou uma interferência no cotidiano de centenas de cidadãos anônimos” (IDEM, p. 194), assim fazendo com que estes, relegados à categoria de “leitores” ou “consumidores” – está-se, afinal, a vender um serviço, por mais bizarro que seja para o “cidadão comum” – sejam confrontados com algo estranho à sua rotina, uma vez que abissalmente diferente de um anúncio classificado comum, mesmo em se tratando das ofertas de prostituição, esparramadas pelas páginas dos jornais e revistas da época.

Já cego, a partir dos anos 2000, o poeta passa então a utilizar-se do correio virtual possibilitado pelo advento da internet, local inclusive em que o anonimato predomina e os fetiches, em consequência disso, passam a não mais ser reprimidos ou a colocar-se de maneira elíptica como o era no caso do folheto de Mattoso. É dessa forma que, seguindo com o “romance lyrico”, Raimundo entra em contato com o poeta cego que, agora, assume a identidade ficcional, já antes sugerida, do próprio Glauco Mattoso.

115. O CAUTO CAUSO DO GOLPE SEM SORTE (I) [4349]

De: pyra arroba marte poncto com...

Para: glaucomattoso arroba sol...

Com cópia para: boccadeurinol

arroba lua... Assumpto: um chulé bom...

Oi, cego! Estive ahi! Te lembrás? Com
aquele amigo craque em futebol
na tua cara. Quero, sem pharol
fazer, que tu me lambas. Tens o dom...

Ainda estou lembrado: aquella vez
ri muito quando o Craque te mijou
na bocca. Foi legal para nós trez.

Agora meu chulé melhor ficou.
Podias tu lambel-o e, todo mez,
pagar-me a conta, já que gay não sou.

116. O CAUTO CAUSO DO GOLPE SEM SORTE (II) [4350]

De: boccadeurinol arroba lua
poncto com... Para: pyra arroba marte...
Assumpto: seu chulé, meu dom, ou arte...
(resposta, esta mensagem, para a sua)

Carissimo Raymundo! Me insinua
você que lamberei seu pé. Si parte
do “Craque” a sugestão, de minha parte
concordo, e aberta a porta continua...

Sem dúvida! Seu pé jamais esqueço!
Aquella sola chata, aquele dedo
segundo mais comprido... Ah, si eu mereço!

Adoro esse dedão mais curto! O medo
e o nojo não me tolhem! Mas o preço
que está cobrando é muito... Não concedo.

117. O CAUTO CAUSO DO GOLPE SEM SORTE (III) [4351]

“Não posso acreditar! Tentei de tudo!
Até mandei mensagem ao teu cego,
propondo que fizesse no meu ego
massagem com a língua... Então me iludo?”

“O cego não é puto? Um pé thalludo
não é o bastante? Até propuz: lhe entrego
a rola à bocca suja e me encarrego
de nella gozar! Nada quis, comtudo!”

Aquella masochista anda cabreiro,
temendo algum sequestro, algum assalto,
alem de estar mais curto de dinheiro.

Entendo que recuse: assim por alto,
calculo que elle esteja, o chupa-cheiro,
por volta dos sessenta, e ao poncto eu falto. (MATTOSO, 2012, p. 125-127)

Assim, ante a recusa do poeta em submeter-se ao jugo físico e financeiro, acaba, por sua vez, vendo concretizar-se o que, de acordo com Craque, mais temia, e vê-se sequestrado pela gangue da qual este torna-se momentâneo integrante, sendo por esta brutalmente assassinado.

131. DO CAUTO CAUSO DA PATOTA PATETA (I) [4365]

Um delles é o Bolacha, outro o Rosquinha.
 Também tem o Biscoito e o Picolé.
 Que raio de buraco isto aqui é?
 Parece uma padoca! Que gracinha!

Quebrou-se, assim, o gelo. Tenho a minha
 presença garantida. Conto até
 do cego, até da Monika, da fê
 satanica, poetica, escarninha...

Lhes falo, então, do Piva, até do Abbade
 e deste, ainda vivo, o que interessa
 aos manos são seus dollares, a idade...

Pretendem sequestralo-o, investem nessa
 jogada. Quando a casa delle invade
 a gangue, eu estou juncto, doido à beça.

132. O CAUTO CAUSO DA PATOTA PATETA (II) [4366]

Passei a consumir maconha e pó,
 além do que se bebe ou que se injecta.
 Agora a minha merda está completa,
 dependendo dos amigos si estou só.

Raymundo nem parece sentir dó
 da minha situação. Vive na abjecta
 rotina do azarado, só vegeta,
 nem liga si frequento outro mocó.

Na casa de Adherbal, aquelle bardo
 Que tem o sobrenome de Araujo,
 E epitheto de Abbade, eu durmo e aguardo.

Biscoito é o carcereiro. Eu nem me sujo,
 pensei, si addormecer. Caso o bastardo
 expire, nem mactei o dicto cujo.

133. O CAUTO CAUSO DA PATOTA PATETA (III) [4367]

O Abbade muito fraco está, nem pode
 soffrer forte emoção. Do coração
 padece e, emquanto os manos sacar vão
 dinheiro nalgum caixa, o Bisca o fode.

Um corpo nu, empalado, quem acode?
 Alguem socorre um velho septentão
 pellado e amordaçado? E si um bastão
 no cu lhe entrar, ha alguem que se incommode?

O velho ficou pallido. Está morto.
 Achamos toda a grana que escondia
 em casa e desfructamos do conforto.

Dormi na sua cama, na bacia
 Mijei, de porcellana, no seu torto
 nariz metti a botina... Uau, que orgia! (IDEM, p. 141-143)

O soneto seguinte dá conta de como a imprensa noticiará a morte do poeta hipocritamente, condenando seu estilo de vida “maldito”. De todo modo, Craque tem pesadelos com o episódio, em que, para além do medo causado pelo fantasma de Abbade, que lhe vem assombrar o sono, detalham-se de maneira mais detida os pormenores do suplício a que este fora submetido sob o domínio da gangue.

135. O CAUTO CAUSO DA PATOTA PATETA (V) [4369]

De novo, o pesadelo! Desta feita
eu sonho com o Abbade: elle incrimina
a gente com os olhos! Sua sina
está traçada, e a tudo se sujeita...

Bolacha é o mais cruel: elle aproveita
a sunga em que mijou e enche de urina
a bocca amordaçada do sovina
poeta! A gente, rindo, se deleita!

A bola de cueca, que lhe encharca
A língua, um grito abafa, quando o grosso
Bastão, que o penetrou, seu recto abarca!

O Abbade, estertorando, me olha: “Moço,
não faça isso commigo!” Dum monarca
é o sceptro que se enterra em fundo fosso! (IDEM, p. 145)

Consequentemente, mesmo no sonho os papéis se invertem, e ora é Abbade que, metamorfoseado em urubu – o mesmo que pousara na sorte de Augusto dos Anjos – vem cumprir prometeicamente a sina de Craque, ratificada quando do momento em que toma parte no sequestro/assassinato do poeta. De Abbade para “abate”, uma letra, e um universo de significação em que já se contam léguas de distância.

136. O CAUTO CAUSO DA PATOTA PATETA (VI) [4370]

O rei da fescennina trova está
morrendo com seu sceptro pelo cu
mettido! Eu me apavoro! Em urubu
transforma-se e me ataca! À merda va!

Me bica, arranca um naco, o carcará
maldicto! E bem na rola, que estou nu
perante o rapinante! Meu tabu
atinge elle sem dó, bicadas dá!

Accordo, e está Vannessa a me chupar
a rola, de proposito! E ella morde
meu flacido prepúcio! Vou gritar!

Vannessa conseguiu: quer que eu acorde,
que coma alguma coisa... O maxilar
da puta não fará com que eu engorde! (IDEM, p. 146)

Tragicamente, pois, o cadáver supliciado retorna à vida como a ave que, por excelência, devora cadáveres. O espírito trágico, aliás satírico, já que aqui deve-se entender a sátira exatamente como propunha Horácio na *Ars poetica*, isto é, como a assimilação de temas da tragédia e da comédia devidamente batidas no liquidificador do poeta a fim de verter líquido novo, remonta à tragédia factual da qual foi vítima o poeta e cineasta Pier Paolo Pasolini, assassinado por um jovem michê de 17 anos em 1975 mas, também, à de Wilson Bueno, um dos mais importantes escritores contemporâneos brasileiros, assassinado também por um garoto de programa de 19 anos em 2010. Assim é que o poeta se faz, se não vidente, como quereria Rimbaud, ao menos antena da raça, e assume ainda o aspecto de revelador da Verdade, a exemplo de Tirésias. Como cego, ele assim consegue fazer o leitor enxergar o que se esconde por trás das pacatas fachadas do cotidiano da cidade. Não gratuitamente, configura-se como partidário da podolatria, já que, com a língua, além de lambear e limpar pés sujos, põe a descoberto e vai lambendo, uma a uma, as chagas da própria cidade, do próprio espaço urbano construído através da teia intrincada de relações arquitetônicas e sociais idiossincráticas. Por intermédio da literatura, que aqui faz as vezes de alcova, mas, ao mesmo tempo, de sauna ou banheiro público, esses polos opostos pelo corpo social e pela própria segregação promovida nos espaços urbanos podem se encontrar. Já nos alertava para isso a ideia de “poesia de mictório” proposta por Augusto de Campos quando de seu prefácio ao *Jornal Dobrabil*. O banheiro público é um espaço em que os corpos, bem como os discursos, se democratizam. Assim, podem conviver numa mesma parede algum tipo de recado de cunho homossexual junto a símbolos nazistas. Mijar, cagar e foder, como escrever, são pórticos de abertura para uma realidade outra, verdadeiras chaves para esse inferno suburbano no qual a obra de Mattoso nos faz, forçosamente e de maneira poucas vezes confortável, mergulhar. Daí, inclusive, que se evoque, em *Raymundo Curupira, o caipora*, a imagem de outro poeta, ali alcunhado apenas como “Piva”, nome que, para aqueles que não dormitaram ao longo dos últimos sessenta anos de produção poética brasileira, não passará sem significado, e será mais, em acordo com as escolhas do itinerário peregrinante de Glauco Mattoso, mais que mera alusão.

6.3 AMÉRICA LATRINA

Quem nos fornece uma entrada para a iluminação profana aqui é, ainda, Eliane Robert Moraes. Em *Perversos, amantes e outros trágicos* a autora, a fim de introduzir o leitor ao procedimento da escrita de *História do olho*, de Georges Bataille, comenta a origem do pseudônimo por ele adotado ao publicar o livro:

O nome Lord Auch, diz Bataille, num fragmento de 1943, significativamente intitulado *W.-C* e apresentado como prefácio a *História do olho*, “faz referência ao hábito de um dos meus amigos: quando irritado, ao invés de dizer ‘aux chiottes!’ [à latrina], ele abreviava dizendo ‘aux ch’. Em inglês, Lord significa Deus (nas Escrituras): Lord Auch é Deus se aliviando”. (MORAES, 213, p. 44-45)

A ideia de um Deus que urina, ou mesmo a prática da consagração do ato de urinar, não é estranha à literatura: Rimbaud, no poema “Oração da tarde”, último terceto, escreve: “Doce como o Senhor do cedro e dos hissopes,/ Eu mijo para os céus, bem alto e bem ereto,/ Sob a consagração dos grandes girassóis” (RIMBAUD, 2019, s.i.p.), o que de certa maneira profana a ideia desse Deus que organiza o mundo através dos cedros e dos hissopes, ideia advinda do Capítulo 14º, Versículo 49º do Livro de Levítico, a representar o Alfa e o Ômega da criação do universo, gesto emulado pelo Rei Salomão, conforme o primeiro livro de Reis, Capítulo 4º, versículo 33, no qual se afirma que Salomão, possuidor de grande sabedoria, percorrera sobre todas as plantas, que fora do pau de cedro ao hissopo, isto é, teria abrangido em sua fala, como Deus, o Alfa e o Ômega da criação. Rimbaud, por sua vez, urina sobre essa criação, gesto aliás, emulado por James Joyce em *Ulisses*, na cena em que Daedalus e Bloom urinam nos fundos da casa repetindo a mesma passagem bíblica. A reação profanadora, se pensarmos, ainda, com Bataille, poderia ser entendida como o “baixo materialismo” do qual se torna partidário e principal teórico, especialmente após a querela com os surrealistas encabeçados por Breton, já que Bataille denunciava os usos de Sade, por parte dos surrealistas, que excluirião, por sua vez, de sua busca da “beleza convulsiva” certos elementos de um baixo corporal ligados às fezes, à urina, ao sêmen, ao sangue (Cf. SCHEIBE, 2014). Criticando, portanto, o tipo de beleza “limpa” proposto por Breton, o que Bataille buscava era, justamente, uma experiência do corpo em que não se ignorassem – como, inclusive, Sade não ignorara – os conteúdos, digamos, latrinários da existência.

Em 1963, Roberto Piva estreava em livro com *Paranoia*, e apontava para soluções, em poesia, tão blasfematórias quanto as de Rimbaud, Joyce ou Bataille e, posteriormente, Mattoso. O livro apresenta, em sua composição, diversas cenas de mictório, em que os elementos sagrado

e profano se fundem, fornecendo pistas sobre o itinerário poético vindouro de Piva. Tal movimento já se torna perceptível no poema que abre o livro, não casualmente intitulado “Visão 1961”, o que insere Piva em uma tradição visionária da poesia, na qual, para além do Oráculo de Delfos, empoleiram-se Blake, o próprio Rimbaud, a última Francisca Júlia, Murilo Mendes e, como vimos demonstrando, Glauco Mattoso. Em gesto imitativo – no sentido de *imitatio* poética conforme, inclusive, já discurremos acerca da paródia mattosiana –, reverbera a “Oração da tarde” de Rimbaud, ao apresentar ao leitor a imagem de “uma dúzia de anjos de pijama” que “urinam com/ transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos/ das Catedrais sem Deus” (PIVA, 2009, p. 38); posteriormente, “os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse” (IDEM, p. 41), o que se caracteriza como uma espécie de contradição, já que o jejum não produz fezes, aproximando esse verso de Piva da ideia de uma “moral ressequida” do Cristianismo, como postulada por Nietzsche em *O anticristo* e retomada por Bataille em *O erotismo* e, por sua vez, contraposta à imagem seguinte, de “quinze mil almas sem rosto destrinchando barrigas/ adolescentes numa Apoteose de intestinos” (IDEM, p. 43). Isso aponta não somente para a destruição do Cristianismo como, igualmente, para a emergência do adolescente, do andrógino, localizada em Piva nas figuras de Adriano e Antínoo, como representantes por excelência do erotismo, uma vez que a partir dessa “apoteose de intestinos” o livro se alinha sob o signo de Saturno, bem como de um erotismo latrinário desenhado em versos como os do poema “Visão de São Paulo à noite”, em que os “anjos engraxates com sua gíria feroz” são transformados em “anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” (IDEM, p. 64-66). Mattoso aponta para essa eleição, por parte de Piva, do adolescente como elemento irradiador, por excelência, do erotismo, no soneto 134 de *Raymundo Curupira, o caipora*, ao afirmar que o poeta assassinado, Abbade, “Cercado de meninos, foi convicto/ discípulo do Piva em alma hellena” (MATTOSO, 2012, p. 144).

O tempo e o espaço urbano aqui nascem como dejetos, o que é apontado pelo poema “Praça da República dos meus sonhos”, em que “a praça leva pontes aplicadas no centro de seu corpo e crianças brincando/ na tarde de esterco” (PIVA, 2009, p. 87); se para o Cristianismo do medievo o tempo e o espaço na Terra deveriam ser regidos por um tipo de administração que refletisse a organização e a hierarquia do Céu, em Piva a blasfêmia é o fio condutor da transgressão contra o ideal cristão que organiza o mundo. Resulta disso a imagem de uma virgem que, no “Poema de ninar para mim e Bruegel”, já não aparece imaculada, mas sim reconfigurada justamente a partir de um princípio blasfemo da existência sagrada, pois “lava sua bunda imaculada na pia batismal” (IDEM, p. 96). O que implica a recriação do universo,

que em “Poema porrada” surge “cuspidor pelo cu sangrento de um Deus-Cadela” (IDEM, p. 166), o qual, aventa-se, poderia ser Diógenes, já que a escola dos cínicos era conhecida como a “escola da cachorra”. Somente o cínico teria a coragem de dizer tudo o que deve ser dito, para além da moral, essa irmã menor da ética, que não participa do jogo da poesia.

À parte o “dactylogramma de mictório” proposto por Augusto de Campos, reporta-se Cámara aos escritos do etnólogo alemão Robert Lehman-Nitsche, à época professor de antropologia na Universidad de La Plata. Entre 1900 e 1905, o pesquisador compilou em um estudo posteriormente publicado na Alemanha sob pseudônimo as anotações grafadas em banheiros masculinos produzidas na região do Rio da Prata (Cf. CÁMARA, 2014). Assim, entre Grécia e Roma, Argentina, Alemanha e Brasil, se estabelece uma larga arqueologia desse local como um espaço de produção de sentido.

Figura 18 – Glauco Mattoso e Roberto Piva no lançamento do Jornal Dobrabil, 1977.



Fonte: Arquivo pessoal.

Se Piva declarava, em um de seus manifestos dos anos 1980, que Dante deveria ser lido em uma sauna, cercado de garotos, o gesto de Mattoso radicaliza-se, por sua vez, a partir de dois textos publicados no volume 11 do *Jornal Dobrabil*, intitulados, respectivamente, “Manifesto escatológico” e “Manifesto coprofágico”. O primeiro afirma que:

O homem é o único animal que caga por vontade própria.
 Cagar é uma das quatro finalidades do ser humano. Não me lembro quais
 [são as outras três
 Os direitos humanos chamam-se, pela ordem, fome, caganeira, tesão e sono. A
 [liberdade de pensamento vem depois, isto é, no dia seguinte. (MATTOSO, 2001, p.
 12)

O primeiro dos direitos humanos, portanto, é a fome. Sob essa máxima, a qual inverte a declaração dos direitos humanos de 1948, cujo Artigo 1º referenda a liberdade como primeiro direito fundamental de todo ser humano, a configuração latino-americana encontra-se em posição díspar, já que, por aqui, “o pau come e a cana é dura”, Leminski *dixit*. A liberdade sequer figura, no texto de Mattoso, como um dos direitos humanos; há a liberdade de pensamento, mas ela vem “depois”, ou seja, não existe no momento mesmo em que o texto abandona as fimbrias do pensamento de seu autor. “Depois”, no caso brasileiro, seria, àquela época – 1977 – um longínquo 1985, marcado pela derrocada da ditadura militar e o estabelecimento da fragilíssima democracia brasileira. Os direitos humanos são convocados “pela ordem”, ou seja, por um programa que, sabemos, deixou em maus lençóis o hemisfério Sul do mundo desde que Marco Antônio enamorou-se de Cleópatra. O eco disso será sentido, mais diretamente, no manifesto seguinte, que aparece, inclusive, de acordo com a organização visual do *Jornal*, ao lado do primeiro, em que pese a mudança de nomes, de “escatológico” para “coprofágico”, isto é, retirada a ambiguidade que arriscaria uma leitura religiosa do texto. Aqui aponta-se, antropofagicamente, para os restos da deglutição modernista:

a merda na latrina
 daquele bar da esquina
 tem cheiro de batina
 de botina
 de rotina
 de oficina gasolina sabatina
 e serpentina

bosta com vitamina
 cocô com cocaína
 merda de mordomia de propina
 de hemorróida e purpurina

merda de gente fina
 da rua francisca miquelina

da vila leopoldina
de teresina de santa catarina
e da argentina

merda comunitária cosmopolita e clandestina
merda métrica palindrômica alexandrina
ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina

és avessa foste cagada da vagina
da américa latina (MATTOSO, 2004, p. 221)

Esse manifesto ressignifica o conceito de nacional como pensado pelo modernismo de 1922 e implodido, posteriormente, por Oswald de Andrade. A América Latina surge enquanto continente-dejeto, autogerada a partir de uma cagada, não de um parto; reverbera, explodindo-o, o silogismo de Santo Agostinho, para quem *inter faeces et urinam nascimur*, que vaticina um destino pecador, mas que é posto em xeque por Flória Emília que afirma, na carta enviada ao santo – que fora seu amante antes da conversão – intitulada *Vita Brevis*, na qual o questiona: “Pensas a sério que algumas partes do corpo humano são, perante Deus, menos dignas que outras? Será o teu dedo médio mais respeitável do que a tua língua? Não te esqueças de que o usaste também!” (GAARDER, 1998, p. 31). Reflete isto que o pensamento de Santo Agostinho – ou ao menos seu dedo – escorregava. Para Mattoso, não se trata de antropofagia, ou seja, de devorar o outro, mas sim os dejetos do outro, em um mundo conformado por dejetos, pós-punk e pós-atômico.

Seria o caso, portanto, de pensar, ainda com Eliane Robert Moraes, o conceito de “efeito obsceno”, é dizer, o fato de que a linguagem e o vocabulário pornográficos inaugurados no Renascimento a partir de Pietro Aretino compõem, contemporaneamente, um fetiche próprio: é a partir da nomeação licenciosa dos termos sexuais que os signos ganham um corpo próprio que chega a, muitas vezes, substituir o corpo real (Cf. MORAES, 2003). Avizinha-se tal conceito do de “pornologia” cunhado por Deleuze, já que, para além dos textos em que as palavras e as descrições sexuais servem apenas como pano de fundo para cenas de mando e descrição propostos, por exemplo, pela literatura de Restif de La Bretonne, há também Sade, Sacher-Masoch, Bataille, Henry Miller, Piva, Hilda Hilst e Mattoso, responsáveis por colocar “em cena” o obsceno⁸³, ou seja, a margem. A importância do espaço público para a circulação

⁸³ Infértil é, nesse contexto, a discussão a respeito do dubio significado do termo *obscenum* em latim, cujo sentido denotativo seria o de “mau agouro”, sendo o conotativo “fora de cena” algo inventado *a posteriori* para justificar um uso discursivo e filosófico do termo. Aqui, o conotativo vale, tendo pouca valia o seu *a priori* ou *a posteriori* etimológico.

desse tipo de discurso é indiscutível; contrapõe-se a esse tipo de espaço de produção de discursos sobre o sexo aquele impessoal, frio e racionalizante dos consultórios médicos encimados pelos pais da psiquiatria. Como afirma Fernando Vallejo:

No cualquier Krafft Ebing o Magnus Hirschfeld o Stekel, sexólogos que en sus burguesas vidas no pasaron de una puta anal, ¡me van a pontificar a mí sobre sexo! Graduado de sexólogo en las calles de Medellín y Bogotá, la vida misma, y doctorado honoris causa en los baños turcos gays de Nueva York, *the glory of ancient Rome*, yo sé de qué les hablo. (VALLEJO, 2019, p. 78)

A diferença, entretanto, entre uma dicção poética como a de Piva, em relação à de Mattoso, se dá pelas filiações a que ambos os poetas reivindicam desde seu nascimento; se Piva converge para a saída surrealista encabeçada por Breton e passando por Artaud, Mattoso singra os mares do dadaísmo, ou seja, enquanto o primeiro reivindica um paideuma, uma origem, o segundo a explode a partir dos procedimentos de recorte e montagem – como fará, inclusive, em sua recriação/reescritura do romance *A pata da gazela*, de José de Alencar. Piva reorganiza o mundo helenicamente, mas não deixa de eleger Vanni Fucci como modelo a ser seguido. Este, um ladrão de objetos sacros na catedral de Pisótiá, é encontrado no Inferno por Dante e, após vaticinar um futuro nefasto para os “brancos” florentinos, despede-se do poeta com um gesto obsceno direcionado a Deus. “Gíria da pesada de malandro medieval” (PIVA, 2008, p. 187), asserta o autor de *Paranoia*. Mattoso, por sua vez, conhece e aceita o rés-do-chão como *locus* privilegiado da produção do poeta latino-americano. Daí que Piva surja, em *Raymundo Curupira, o caipora*, como um dos poucos integrantes de uma espécie de Academia literária dedicada à glosa e ao mote fesceninos, da qual, conforme narra Craque, fazem parte Piva, “o cego”, Duque e o falecido Abbade, quem, inclusive, a preside. Não surpreende que aos dois poetas seja, de acordo com o mesmo soneto, relegada a cadeira de Dante – “depois do Piva, um cego, até, premia/ e empossa os dois na cathedra de Dante” (MATTOSO, 2012, p. 183).

Criar a cidade é tarefa do poeta desde que o próprio florentino resolveu alegorizar Florença como espelho perverso para a *Commedia*. Criar a cidade exige, antes de mais nada, criar uma língua, outra lição deixada por Dante. Nesse sentido, a língua empregada por Mattoso é outra que a falada no Brasil contemporâneo, a começar pela recusa do autor em adotar as regras do Acordo Ortográfico de 2009. Todos os seus textos, dos anos 2010 em diante, aparecem sempre anteceditos da seguinte mensagem:

O texto deste livro não foi fixado conforme o acordo ortográfico vigente no Brasil desde 1º de janeiro de 2009. Quaisquer textos assinados por Glauco Mattoso estarão

em desacordo com a ortografia oficial, pois o autor adotou o sistema etimológico vigente desde a época clássica até a década de 1940. (MATTOSO, 2012, p. 6)

A palavra é dotada de um poder místico, lição postulada pelos cabalistas e, igualmente, pelo Rei Salomão. Sem a palavra, isto é, o conhecimento do *nome* dos 72 demônios, não teria sido possível a construção do Templo da Babilônia, bem como a nomeação platônica, na esteira do *Crátilo*, de todas as coisas. A Cabala vinha a ser então a parte supostamente mística da Torá, especialmente constante do Pentateuco⁸⁴, portadora de uma linguagem secreta – embora decifrável – da Revelação Divina. Crê-se que quando Moisés recebera de Deus as Tábuas da Lei, estas continham não apenas os Dez Mandamentos e a história da criação, mas também uma escrita secreta que, se decifrada, revelaria à humanidade uma espécie de cartografia da criação e da relação dos seres humanos com as outras espécies e forças do universo. Este conhecimento passa do judaísmo para o Cristianismo e se torna, posteriormente, a obsessão de Emmanuel Swedenborg, de acordo com o que se lê no Livro de Jeremias – um dos livros “proféticos” –, Capítulo 33, Versículo 3, ou seja, “Invoca-me, e te responderei; anunciar-te-ei cousas grandes e ocultas, que não sabes”. Funciona, assim, através de uma reconfiguração e reinterpretação da letra, isto é, da estranha física da linguagem a partir da qual o signo é organizado e transportado pelo ar a fim de adquirir uma significação, que passa por três esferas distintas: além de ser letra, também é número e ideia, que o cabalista tenta reorganizar a fim de ter acesso a uma matemática e a uma geometria do Sagrado. O Rei Salomão, “portador de grande sabedoria”, consegue, dessa forma, invocar os demônios e, a partir da descoberta da letra secreta de seus nomes, subjuga-los e pô-los a seu serviço na construção do Templo, ou seja, utiliza-se dessa relação secreta contida no texto para exercer influência no mundo da matéria. Raymundo Curupira lê a Cabala, possui “o Livro” – assim, grafado em maiúsculas – mas, de acordo com a inescapável sina, não apenas não consegue extrair dele efeitos que melhorem sua existência terrena como, por fim, o livro acaba sendo furtado por Xenophonte, um quiromante que, este sim, o usa para tornar-se extremamente rico. Assim descreve o “cauto causo”, desde a consulta ao livro até seu posterior furto por parte do charlatão.

A chuva tudo alaga! Preso fica
Raymundo no seu quarto. Ele procura,
então, pela “Kabbala”, essa segura
e farta encyclopedia. Coisa rica!
[...]
Na dúvida, consulta-lhe ao acaso,
A página que ao anno se equipara

⁸⁴ Conformada pelos Livros do Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.

E encontra, para a vida, curto prazo.
 [...]

Nem todos esses cálculos dão más

notícias: alguns mostram-nos que empata

a sorte com o azar, ou que se tracta

da nossa decisão, ou tanto faz...

[...]

Raymundo, então, propõe ao Xenophonte

pequena sociedade nesse ramo

das claras profecias, feita a ponte.

[...]

Raymundo só descobre quando é tarde...

O astuto Xenophonte o está roubando!

Do Livro se apropria! Faz seu bando

de perfidos discipulos alarde...

À mídia se apresenta, esse covarde

safado, como “auctor” do Livro e, quando

tem sido entrevistado, vae contando

passagens que decora, o que, a mim, arde... (MATTOSO, 2012, p. 165-173)

A leitura da Cabala, por parte de Raymundo, é o disparador que precipitará os acontecimentos do final satírico, isto é, tragicômico. Trágico para o narrador Craque, cujo nome é, para todos os efeitos, o vaticínio de um destino, posto que remete à região da crackolândia paulista, na qual, inclusive, chega a habitar; cômico para Raymundo, quem, a partir de um desfecho típico das comédias romanas, encontra a fortuna em um acidente; atropelado por Zuza, sua antiga companheira, convertida em uma rica empresária do ramo alimentício, os dois se casam e a roda da Fortuna vira a favor do herói. Craque, soropositivo e desesperado, cometera suicídio um soneto antes, atirando-se do topo do edifício Martinelli, esse Arco do Triunfo paulistano, que se orgulha de ter sido “o primeiro arranha-céu da cidade”. Antes disso, Craque já havia tentado atirar-se do topo da Catedral da Sé, o que não logrou cumprir. Entre o gótico religioso e o fascistóide edifício, símbolo do capital, não há escapatória para o nosso narrador; a cidade se estreita e, desamparado, atira-se para o chão de concreto, que o engole. Como Piva, esse personagem perambulador possui estreita relação com o espaço urbano, na esteira de Mario de Andrade; mas, diferentemente do poeta que lia a São Paulo forçosamente modernizada com seu “coração arlequinal de poeta”, aqui a cidade é um monstro que devora e exclui. Não há nada que este possa fazer para sobreviver nela – no caso do romance de Mattoso – sendo alguém que, desde cedo, já se encontra sob as tramas da Moira, ou da má Fortuna. Ainda assim, são os poetas os responsáveis por criar no seio violento da cidade um refúgio e uma trincheira, o que se dá a partir da inscrição da letra no espaço urbano. Só a partir deles é que a cidade pode vir a

ser; assim, “Roberto Piva volta, então, à cova/ e o cego à sua cella: esta cidade/ por elles, só, delira e se renova...” (IDEM, p. 183)⁸⁵.

Para criar o mundo literariamente, o poeta lança mão de um processo de reconfiguração de signos e, ao mesmo tempo, pode recontar, como no caso de Milton, a história da Queda ou, no caso de Dante, nos fornecer a visão da arquitetura e da burocracia infernais (Cf. PAZ, 2013). Pode, ainda, como operado por Mattoso e mesmo por Piva, reconfigurar a cidade a partir da ascensão de signos linguísticos deslocados de sua “verdade” primeira, fazendo com que a sintaxe se dobre e, muitas vezes, se quebre. Isto, evidentemente, é hoje lugar comum nas discussões literárias e não deixa de anunciar certa filiação dos poetas contemporâneos a um resíduo modernista contido na implosão das formas fixas, na denegação da sintaxe vernacular, no uso da linguagem coloquial – deslocado embora – em tudo aquilo que hoje se agrupa sob a infeliz égide de “poema” ou sob a infausta ideia de “poesia” – dado que a poesia “invade” a vida, ela esvazia-se, justamente, do suporte. Mostrar isso fora tarefa das vanguardas, desde dada ao neoconcretismo, por aqui, mas hoje, de todo modo, a relação seria semelhante a se pintar um quadro invisível em tela inexistente. O soneto deveria ser assassinado a qualquer custo, e o foi, pelos progressistas paulistas de 1922, em sua euforia desenvolvimentista. Contudo, isso não bastou para que se perpetuasse a tão sonhada renovação brasílica e, já nos anos 1950, o balanço de Oswald de Andrade em *A crise da filosofia messiânica* é notadamente pessimista. Com seus experimentos concretos no *Jornal Dobrabil*, surgido em fins dos anos 1970, Glauco Mattoso deixava a descoberto a merda porque, justamente, essa era escondida pelos militares que foram, em grande medida, apoiados pela elite paulistana herdeira do café, a mesma à qual pertenciam grande parte dos modernistas de 1922, a mesma inclusive que, em conluio com os coronéis sul-rio-grandenses, dera o poder a Vargas décadas antes. A merda era onipresente no panfleto mattsiano por ser onipresente na vida das cidadãs e cidadãos brasileiros desde que a primeira caravela portuguesa por cá desembarcara e, nos anos 1970, não era diferente, mas sim pior. O que significa, portanto, escrever sonetos no século XXI?

De acordo com a conceituação clássica – aqui, isoladamente, fala-se do mundo grego e latino – das ciências, a poética debruçava-se a analisar as obras que, contemporaneamente,

⁸⁵ Mattoso e Piva chegaram a planejar, juntos, a escrita de um livro intitulado *Pé de moleque*, sobre cuja experiência aquele falava, em 1985, nestes termos: “[...] Roberto Piva, esse misto de Antônio Botto & Allen Ginsberg brasileiro. Trevisan na prosa, e Piva na poesia, são os dois mais desbragados cantores do amor do homem pelo homem por estas bandas. Solitários, portanto, no meio duma intelligentsia que só canta a (ou contra a) exploração do homem pelo homem, ou a opressão do homem sobre a mulher & vice-versa. Com Piva cheguei a planejar um livro a quatro mãos, que se chamaria *Pé de moleque*. Ele, que também é chegado num chulezinho adolescente, entusiasmou-se pela ideia. Mas seu ritmo de vida é pirado demais pra entrar num esquema de trabalho conjunto, e o livro continua na pauta...” (MATTOSO, 2006, p. 169).

chamaríamos ficcionais, no sentido de mimese, ou seja, que o que faz Aristóteles na *Poética* é ler como um sistema fechado as particularidades da linguagem quando utilizada para produzir efeitos ficcionais ou imaginários que, não obstante, embasavam-se na representação da realidade ou mesmo em sua imitação. Tem-se, pois, que a *imitatio* romana modifica o vetor, não mais localizado na natureza, tributário dela embora, mas sim na própria decupagem dos textos anteriores cujo valor era transformado pelos poetas da época. Posto dessa forma, Aristóteles de certa maneira respondia ao mestre Platão, a quem o tema da poesia não poderia ser outro que a “mania”, daí seu caráter perigoso.

Horácio, por sua vez, firmará a ideia de que o tema da poesia é esse *in media res*, o meio do caminho entre o início e o fim temáticos do poema, cujo passado pode ser retomado, como ocorre na *Ilíada* ou na *Odisseia*, a partir de pausas para memórias monológicas por parte das personagens – um exemplo excepcionalmente acabado disso é a análise de Auerbach sobre o episódio da cicatriz de Ulisses, descrito em *Mimesis*. O poeta, mais que tudo, não pode prescindir de um molde, tal qual o escultor ou o pintor, e esse molde é o verso, no qual verte o “tema”, lembrando o dito de Catão, *rem tene, verba sequentur*, isto é, domina o assunto, e as palavras seguirão. Horácio, nesse sentido, ao posicionar-se simpaticamente ao conceito de Catão, mostra-se, curiosamente, partidário do conteúdo, muito mais que da forma, embora *rem* e *verba* fossem, em última instância, inseparáveis para a composição do bom poema. Horácio será, para o mundo que então começava a se cristianizar, o modelo a ser seguido até, aproximadamente, o século XIII e o *dolce stil nuovo*, uma vez que o “sonzinho”, o soneto, sem aqui pretender entrar na querela sobre sua origem, já era visto no século XII na corte do imperador Frederico II, tendo raízes trovadorescas e, posteriormente, modificado por Petrarca (Cf. FILHO, 1961). A lírica não era nenhuma novidade para o medievo, tendo sido herdada da Antiguidade, contudo depois de Petrarca tem-se o que convencionalmente se entende por poesia lírica no Ocidente desde então: ou seja, a insinuação de um “eu” que, reflexivamente, dirige-se a um “ser-aí”, que pode ser tanto a 1ª quanto a 2ª pessoas do enunciado, a fim de capturá-la em uma espaço-temporalidade que remete ao presente do ato de enunciação. Fernando Pessoa, por exemplo, ao escrever como Ricardo Reis, capta perfeitamente, em suas odes, o sentido da lírica anterior a Petrarca, em suas raízes pindáricas e, inclusive, horacianas.

O soneto, entretanto, atravessa a Renascença italiana, o Barroco espanhol, o Classicismo e o Romantismo franceses e, finalmente, tem seu ocaso na ourivesaria parnasiana de fins do século XIX. De forma menor a forma oficial da poesia ocidental, encabeçada, no Brasil particularmente, pelos poetas oficiais do Império – sim, pois, por mais que Bilac pudesse ter vivido à época da república, era monarquista –, a superação do soneto era a ordem do dia

ante a efervescência das hoje denominadas “vanguardas históricas” das quais o modernismo brasileiro, em seus primeiros levantes, era tributário – exceto, contudo, pelo surrealismo, que não parece ter vingado por aqui, a exemplo do que aconteceu em outros países do continente. Há, contudo, uma problemática nessa ideia de superação, como será levantada, por exemplo, por João Adolfo Hansen:

Na sociedade burguesa regida pela livre-concorrência, a originalidade artística é, como tudo, mercadoria. As formas livres inventadas por românticos e modernos tinham a aparente vantagem de sua singularidade equivocadamente livre de retórica, pretendendo a originalidade absoluta buscada no fundo de algum desconhecido, fingir que não dependia de nenhuma memória do leitor. O soneto, não. Auden dizia que ele é uma bela arapuca para poetas que desconhecem o campo literário, pois tem muitíssima história e ela pesa no que fazem. (HANSEN, 2012, p. 217)

Nesse lastro, assim como o próprio Auden, os que mais bem souberam se aproveitar dessa forma poética do século XX em diante, como Bandeira, Cecília Meireles, Drummond, Jorge de Lima, Lêdo Ivo e outros, por mais que tenham abalado, estrategicamente, as estruturas da forma fixa, ainda podiam ser vistos como os novos poetas oficiais, à sua revelia, sim, mas que de todo modo seriam modelos a serem seguidos em matéria de dicção poética. A originalidade, portanto, nunca esteve em jogo, sendo apenas mais uma das múltiplas facetas desse grande pregão de ações que é o mercado literário. Com efeito, se lembrarmos o “Manifesto vanguardado” de Mattoso, já ali se encontram bem delineadas as ideias do poeta a respeito do tema. O original não existe, já que “original” é simplesmente quem “rouba primeiro”. A poesia é filha do roubo e do saque, como Vanni Fucci no Inferno de Dante. Seu gesto blasfematório contra Deus, ao despedir-se do poeta florentino, é o mesmo que será perpetrado, séculos depois, por Mattoso em sua poesia. Se o soneto participava do processo de cristianização do mundo europeu que se desvinculava e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, reinventava, então, os ideais clássicos, nada mais natural que o ideal de pureza, beleza e simetria divinas fossem transportados para as formas artísticas. Isso está em Santo Isidoro e Santo Agostinho e, posteriormente, será transportado pelos provençais e *dolcestilnuovistas* para os corpos belos, reluzentes e imaculados das amadas. Desloca-se a *rem*, mas não a *verba*; a forma continua sendo basicamente a mesma, ratificada pelo *De vulgari eloquentia* de Dante, que inaugura o século XIV em Europa.

Glauco Mattoso é Baudelaire, naquilo que Baudelaire representa enquanto ponto de transição incontornável para a poesia moderna; a forma a serviço da agressão ao esteticismo e ao caráter de seita que a poesia assumia então. Baudelaire, é importante lembrar, dedicava a escrita de *As flores do mal* justamente a Théophile Gautier, um dos primeiros defensores da

“arte pela arte”, como afirma este no trecho a seguir, compilado por Pierre Martino no volume *Parnasse et Symbolisme*:

Cremos na autonomia da arte; a arte para nós não é um meio, mas um fim; – todo artista que se proponha a algo que não seja belo não é artista a nossos olhos; jamais pudemos compreender a separação da ideia e da forma, como tampouco compreendemos o corpo sem a alma, ou a alma sem o corpo, pelo menos em nossa esfera de manifestação; – uma bela forma é uma bela ideia, pois que seria de uma forma se não exprimisse nada? (GAUTIER apud MARTINO, 1967, p. 16)

O efeito disso é que, embora Baudelaire dedicasse a publicação de seu *opus magnum* a Théophile Gautier, a quem considerava seu mestre, as *Flores do mal*, para além das questões de esteticismo, acaba se configurando principalmente como resposta a esse mesmo esteticismo cerebral, uma vez que, se havia esteticismo em Baudelaire, este se encontrava muito mais próximo do movimento em que o lirismo pessoal se torna lirismo da *persona* (Rimbaud será o exemplo maior disso: da poesia às armas); se a poesia de Baudelaire chocou, se foi censurada, isso se deu justamente porque essa poesia, esse dispositivo poético, explodia o motivo romântico, herdado dos provençais e dos *dolcestilnuovistas*, da musa de mármore, transformada, em uma linguagem absolutamente parnasiana, em carniça. Baudelaire, como Mattoso, agride o belo a partir do belo; sendo o belo o objetivo último dos parnasianos, o poema deve se configurar como verdadeira máquina poética, a forma deve ser perfeita, mas o conteúdo está a serviço de uma ressignificação do código. O que está abaixo deve se levantar, e nada melhor do que utilizar uma forma organizada, que faz parte de uma sociedade organizada, para refutar a ideia de organização. O soneto mattosiano é limpo, não apenas em relação ao rigor, mas à ética: dá a ver aquilo que todos querem esconder. É preciso, inclusive, entortar o vernáculo de dentro; daí que tenha escrito um *Tractado de versificação*, a exemplo de Júlio Ribeiro, que escrevera uma gramática.

A épica é pura ação, desdobrada em dois procedimentos distintos, a descrição e o diálogo, sendo o primeiro mandatário no gênero, como se verifica na *Iliada*, na *Odisseia* e na *Eneida*, assim como na poesia épica culta do medievo, notadamente a *Jerusalém libertada* e a *Araucana*. Em menor medida, esse procedimento apresenta-se igualmente nas canções de gesta, como a *Chanson de Roland* ou o *Poema del Mio Cid*. A partir do século XV, a épica em prosa acabou substituindo sua contraparte versificada, o que, por sua vez, desagua em dois rios: o romance e o relato breve, modernamente chamados de “conto” e “novela”. Ali, o procedimento pelo qual se prima é a narração, que constitui o veio tipológico mais privilegiado pela poética moderna. Insere-se, sub-repticiamente no gênero, a função lírica, mas já metamorfoseada, haja

vista a propensão à subjetividade que marcará a ascensão do romance como gênero por excelência da modernidade burguesa. A lírica do romance não é, portanto, um gênero como o concebiam os antigos, mas sim uma função, carregada ainda, concede-se, de caráter musical e atenta aos aspectos fonológicos – vide Mallarmé e a conferência sobre a música e as letras e, por aqui, as *Canções sem metro* de Raul Pompéia – que se destacam na composição em verso.

Se Rimbaud e Lautréamont foram as inspirações maiores para o surrealismo e, por consequência, para as problemáticas propriamente modernas da poesia – Sade viria a reboque, posteriormente, e fora motivo de cisão entre os próprios surrealistas –, eles mesmos não deixaram de perceber que suas experiências eram fracassos. Como Baudelaire, de certa maneira, estavam cientes de que o movimento vertiginoso tende a se tornar repouso e que, portanto, estavam diante da beira de um abismo do qual dificilmente os poetas do porvir conseguiriam sair – Baudelaire, igualmente, já tinha a noção de que escrevia para os mortos.

Ao escrever um “romance lírico” de 200 sonetos decassílabos heroicos, com rimas toantes, umas pobres, outras ricas, outras raras, outras preciosas, num romance versificado que, por mais que narrativo, é também lírico, uma vez que trata dos “cautos causos” de um eu – o narrador protagonista, Craque – que se movimenta e organiza o espaço do seu próprio presente, uma São Paulo contemporânea e decadente, Mattoso performa o que eu gostaria de chamar de movimento catapultar, pois para se ir longe adiante é necessário, primeiro, alçar-se fortemente para trás. Diferente dos adivinhos de Dante, que no Inferno andavam para frente com as cabeças voltadas para trás – seu castigo por, em vida, tentar prever o futuro – que remete ao *Angelus Novus* de Paul Klee como lido por Walter Benjamin, o personagem título do romance lírico, Raymundo Curupira, o caipora, anda para frente com os pés voltados para trás. Escrevendo em uma língua morta, utilizando-se de uma forma fixa assassinada pelos modernistas, o poeta é então capaz de criar aquilo que Steven Butterman classificaria como “antiestética pós-moderna”.

6.4 ANTIESTÉTICA?

Como Tirésias, há na condição a partir da qual o poeta se apresenta uma certa androginia, em que se configura o elemento *queer* de sua poesia, viés bastante explorado quando se trata dos estudos a respeito da obra mattosiana – inclusive aquele que possivelmente é, até hoje, o mais competente deles, o do referido Steven Butterman.

Data, o texto de Buttermann, de 2005. Nele, se propõe o autor a, além de “preencher o vazio crítico a respeito de um autor importante” (BUTTERMAN, 2005, p. 1, tradução minha), também “demonstrar que o trabalho de Mattoso reflete uma adaptação pós-moderna da literatura brasileira de transgressão, parodiando e criticando subversivamente a ‘antropofagia’ e outros aspectos estéticos mais radicais do modernismo brasileiro” (IDEM, p. 1, tradução minha). A natureza do estudo aponta para uma espécie de medição crescente em relação ao caráter transgressivo da obra de Mattoso, a qual, afirma ainda Buttermann, foi-se tornando progressivamente mais transgressiva com o passar dos anos, a partir do afrouxamento da censura e da “abertura democrática” produzida a partir de 1985 – cabe lembrar que data desse ano, inclusive, a publicação do *Manual do podólatra amador*. Para o autor, a obra de Mattoso vai se tornando, com o passar dos anos, “cada vez mais violenta e enérgica, entretanto não menos críptica e hermética” (IDEM, p. 2, tradução minha).

Interessa, sobremaneira, pensar a partir de uma rotina de desautomatização da própria sexualidade, constante na obra de Mattoso, que, para Buttermann, desloca os velhos vetores machistas do “ativo” *versus* “passivo” das relações homossexuais para outras regiões, em que a penetração não se configura como condição imprescindível para a experiência sexual entre dois ou mais corpos. De acordo com ele, as relações sexuais no contexto brasileiro eram vistas então como fixadas “em distinções ‘ativa’ e ‘passiva’”, e Mattoso, a partir de sua obra, teria sido capaz de “através de um processo de descentralização do obsessivo domínio sexual da penetração, expandir a sexualidade em múltiplas sexualidades, onde os papéis binários do ‘ato sexual’ não são mais relevantes”, produzindo, assim, “conceitos mais versáteis e fluidos de sexualidades” (IDEM, p. 9, tradução minha).

Sexualidade é um conceito hoje vasto, pensado por Foucault para discorrer sobre a biopolítica que se desdobra em um corpo a partir de sua relação com as diversas esferas do poder. Ao estabelecer um conceito de sexualidade – ou sexualidades – dissonantes, a partir de uma obra literária, o que se coloca em jogo não é somente o conceito de sexualidade, mas o próprio estatuto da literatura pornográfica *per se*. Assim como o próprio conceito de sexualidade, atualmente, é precário, e tem sido atacado desde a reflexão teórica mais recente de, por exemplo, Beatriz Preciado, pensar a obra de Mattoso como algo que não apenas transgride, mas, ao mesmo tempo, recondiciona esse estatuto literário me parece ser da ordem do dia. Maingueneau conceitua, dessa forma, o regime da literatura pornográfica:

A literatura pornográfica é, assim, flagrada em uma dupla impossibilidade:

[1] é impossível ela não existir;

[2] é impossível ela existir.

O primeiro impossível é da ordem do fato: diante do que é uma sociedade, é inelutável que esses enunciados serão produzidos nela. O segundo impossível é da ordem da norma: se esse discurso tivesse pleno direito de cidadania, então não haveria sociedade possível. Essa tensão constitutiva se resolve por um compromisso que mostra perfeitamente a ambiguidade do verbo “existir”: é certo que a literatura pornográfica existe, no sentido de que ela é massivamente atestada, mas ela não existe plenamente, no sentido de que é clandestina, nômade, parasita, ocultada...: o livro pornográfico ocupa as estantes inferiores das bibliotecas públicas, ele se esgueira em múltiplos esconderijos do domicílio privado, seu comércio é furtivo, “por debaixo do pano”. Ainda hoje, os vendedores de produtos pornográficos a distância garantem uma embalagem discreta para suas remessas, e as programações de televisão podem se dispensar de divulgar a programação das redes pornográficas. (MAINGUENEAU, 2010, p. 15)

O regime pornográfico, geralmente delegado a aspectos baixos e desprovido de uma estética, em contraposição a sua parte privilegiada, ou seja, o “erotismo”, não apenas configura então uma dupla impossibilidade como, por consequência, um problema de ordem dialética, mas uma dialética negativa, na esteira de Adorno. Ele só pode vir a ser a partir da síntese entre duas negatividades, a que qualifica como de “mau gosto” o texto pornográfico e a que o esvazia de qualquer imanência “estética”. Novamente, entra em cena uma mentalidade associada à ideia de valor, que não é estrangeira, mas, pelo contrário, extremamente comum nas construções canônicas literárias em qualquer tempo, é saber, por que o texto de um “Zé-ninguém” que fale sobre uma suposta traição não vale tanto quanto *Dom Casmurro*. Entretanto, com o advento das mídias audiovisuais individuais – ou seja, aquelas que o indivíduo pode acessar de sua casa – esse regime cessa, e a literatura pornográfica, assim como, consequentemente, toda a literatura, marginaliza-se e apequena-se ante o fervilhar de conteúdos disponíveis instantaneamente e, ao mesmo tempo, prescritos em um outro regime, o visual.

O surgimento dos cassetes audiovisuais [...] e, finalmente, o desenvolvimento da internet levam o fenômeno a níveis até agora insuspeitados. Se, em um primeiro tempo, os cassetes e os dvds marginalizam a literatura pornográfica, que dificilmente pode rivalizar com eles, o desenvolvimento da internet faz muito mais: ela a faz explodir. [...]

A difusão via internet leva os processos até suas últimas consequências. Novas condições são efetivamente oferecidas à atopia pornográfica. A oferta se torna inesgotável, o acesso é imediato, a discrição, garantida. (IDEM, p. 99)

Entretanto, algo permanece, não importa em qual suporte: basta que a um texto se atribua “valor” e ele cessa de ser chamado de pornográfico. Isso geralmente acontece *a posteriori*, anos, décadas ou séculos depois da publicação original, como no caso de Sade, Henry Miller, Hilda Hilst – pensando especificamente nos textos pornográficos dos anos 1980-1990 – e outros. No caso de Mattoso, ocorre, ironicamente, o inverso: festejado por Caetano

Veloso em 1982, nos anos 1990 integra-se ao que restara do movimento *punk* no Brasil na figura do ex-baterista da banda *Garotos podres*, o Português, e juntos fundam o selo *Rotten Records*, dedicado a bandas Oi!⁸⁶ e *punks*.

Já aposentado do banco por invalidez, me recolhi a uma espécie de prisão domiciliar perpétua, remoendo o ostracismo da vida literária, o isolamento afetivo e sexual, e, como consolo, curtindo apenas a audição aguçada, que passei a dedicar à única atividade capaz de me manter entretido: produzir CDs prum selo independente que fundei em sociedade com o baterista duma banda Oi!. Como a banda se chamava Garotos Podres e eu fora Pedro o Podre, resolvemos, eu e o Português, batizar o selo com o nome Rotten Records. (MATTOSO, 2005, p. 210)

O poeta mergulha cada vez mais em um submundo cultural que não é aquele prestigiado pela intelligentsia brasileira, que reluta, inclusive, em falar sobre sua obra, como constata, com algum espanto, Buttermann:

⁸⁶ *Skinhead*. Não falo, evidentemente, da apropriação que brancos supremacistas fizeram desse termo, de forma deturpada e criminoso, mas de sua origem combativa e negra. *Skinheads* eram os jamaicanos que migravam para Londres nos anos 1960, também conhecidos como *rude boys* e que levaram, na bagagem, o *ska*, gênero musical tipicamente jamaicano. Como habitavam nos subúrbios operários de Londres, começaram a ter contato e a influenciar a juventude operária londrina da época; no princípio o movimento era apolítico, mas, a partir das crises econômicas que começaram a se vivenciar sob Thatcher nos anos 1970, politizou-se, estando fortemente ligado à causa operária e em oposição às políticas neoliberais de Thatcher e dos ataques contra a classe operária. Entretanto, com o surgimento do *punk* inglês em idos de 1976, especialmente a partir de bandas como *The Clash* e o infame *Sex Pistols*, o *ska*, bem como suas motivações políticas, passou a ser diluído por essas bandas (perceba-se a influência do *ska* em uma canção como “The Guns of Brixton”, do consagrado álbum *London Calling*). Pior ainda que isso, diversas bandas de *street punk* (espécie de mistura entre o *punk* e o *ska*) começaram a se bandear para os lados da extrema direita, no que viria a ser como conhecido como o RAC (*Rock Against Communism*) que era, digamos, o braço musical do *National Front*, o primeiro grupo neonazista de que se tem notícia na Inglaterra. Esses grupos passaram a utilizar – apropriaram-se seria o termo mais preciso – a estética *skinhead* nas vestimentas, cortes de cabelo etc., o que tornava, e ainda torna, difícil a diferenciação entre um grupo e outro. Os neonazistas eram chamados de *boneheads*, mas no fim isso pouco importou, pois a mídia britânica e, posteriormente, mundial, fez questão de colocar ambos os grupos no mesmo balaio, e o termo *skinhead* passou a ser aplicado indiscriminadamente para qualquer grupúsculo neonazista como, por exemplo, os “Carecas do ABC”, de São Paulo. Sobre sua participação na cena Oi!, Mattoso teria o seguinte a declarar, já no livro de 1985: “Como todas as tribos juvenis urbanas, eles tinham seu estilo de som, no caso uma derivação do punk rock chamada ‘Oi! Music’, nome tirado do sotaque cockney pra saudação ‘Hey!’”. Já adepto do punk da primeira hora, fiquei maravilhado com a pureza quase classicista que mantinha o som das bandas de Oi! fiel às origens havia mais de uma década, ao contrário do punk rock, que se diluíra na New Wave ou no hardcore e se desvirtuara rapidamente. Não apenas classicista, mas também classista, pois a estética skin era conservadora quanto aos valores materiais e morais do proletariado, inclusive no vestuário, centrado nos suspensórios e nas botas, herança da sóbria moda masculina britânica. [...] Por outro lado, me surpreendi ao constatar que a maior parte daquelas bandas não era nazistóide, ao contrário do que vinha sendo passado pela mídia. Passei a satirizar os nazistóides (uma facção conhecida como White Power, pra se contrapor ao Black Power e ao Flower Power) em fanzines e, paralelamente, traduzi o livro dum skin escocês que historiava o movimento desde seus primórdios, em 66 [...] O tal escocês era um anti-racista chamado George Marshall, com quem aprendi a conhecer a fundo outras raízes ainda mais antigas do som da tribo: o reggae e o ska, ritmos jamaicanos aculturados pelos ‘rude boys’ daquela colônia na proletária periferia londrina. Escrevi até artigo de página inteira pro *Jornal da Tarde* ressaltando essa vertente não-nazi, indiferente ao patrulhamento dos caça-bruxas que queriam porque queriam associar os skins exclusivamente aos neonazis. Em 93, fui conhecer Londres, onde descobri que os skins tinham até uma vertente guei.” (MATTOSO, 2005, p. 209-210)

Negligências às contribuições de Mattoso são ainda mais severas na literatura existente publicada no Brasil. É importante notar que nenhuma das coletâneas, compilações ou análises críticas tradicionais da poesia contemporânea brasileira sequer incluem Glauco Mattoso em suas respectivas bibliografias, muito menos proporcionam qualquer análise textual de sua obra. (BUTTERMAN, 2005, p. 3)

É preciso, para se apreender o todo em relação a qualquer aspecto da existência, não deixar de lado as partes mais baixas, daí a grande crítica de Georges Bataille à estética kantiana no breve ensaio “A linguagem das flores”, publicado em *Documents*, ao qual, inclusive, Butterman se inscreve: “[...] as flores mais bonitas são enfeadas no centro pela mancha felpuda dos órgãos sexuais. É assim que o interior de uma rosa não corresponde de maneira nenhuma à sua beleza exterior e que, se arrancarmos até a última pétala, só restará um tufo de aspecto sórdido” (BATAILLE, 2018, p. 75). O soneto mattosiano, assim, mostra não apenas a rosa como o seu núcleo ignorado. E o mostra em um momento em que, inclusive, tais coisas não poderiam ser mostradas. Parece tardo e redundante afirmar que é justamente nos momentos em que a repressão e a censura são mais fortes que a literatura, e as artes em geral, parecem ganhar força redobrada. Trata-se de uma força subversiva, no sentido mesmo de tentar inverter os papéis de uma “ordem” estabelecida” por um aparato social que tem no poder centralizado, violento e silenciador o seu *modus operandi* cotidiano. No caso de poetas como Mattoso e Piva, bem como grande parte daquilo que, a partir dos anos 1970, no Brasil, especialmente a partir da atuação de Heloísa Buarque de Holanda, passou a se chamar “poesia marginal”, as saídas eram não raro blasfematórias, combativas, a seu modo; eram corpos poéticos que se colocavam no mesmo momento em que os corpos físicos eram vítimas dos maiores tipos de violências. No caso de Mattoso, particularmente,

[...] recorrendo ao sadomasoquismo e ao fetichismo, Mattoso simbolicamente sabota a dominação patriarcal e a obsessão falocêntrica presente nas tradicionais subculturas homossexual e heterossexual brasileiras. A humilhação e a degradação simbólicas são, a partir do princípio carnavalesco da inversão, utilizadas para denunciar as realidades da tortura física e da violência sexual. (BUTTERMAN, 2005, p. 5)

Dessa maneira, é possível ler a série de sonetos em que, mais detidamente, o poeta dedica-se a retratar os horrores cometidos durante as ditaduras argentina e brasileira:

SONETO 286 ARGENTINO

Durante a ditadura de Videla,
patota seqüestrava o cidadão,
mantido, clandestino, um 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.

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 cor
 parece inda mais branca, assim desnuda.

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 linguíço,
 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.

SONETO 584 DELATADO

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. (MATTOSO, 2004, p. 95-98)

Sátira, denúncia, mas, para além disso, o que seria uma leitura mais desviante, cinismo. Refiro-me, entretanto, ao cinismo como escola filosófica grega, *kynicós*, fundada por Antístenes, discípulo de Sócrates, e depois retomada por Diógenes. A “escola da cachorra”,

assim chamada porque Diógenes não apenas se autodefinia como um cão, mas, igualmente, andava sempre acompanhado de tal animal pelas ruas de Atenas, tinha como principal doutrina a percepção de que os bens materiais não eram necessários para a felicidade, e o sábio era aquele capaz de ser autossuficiente e que, a partir de seu próprio virtuosismo, advinha sua felicidade. Desse modo, a escola pregava a simplicidade da vida canina, despida das tribulações morais impostas pelas convenções humanas, da obsessão pelos bens materiais e pela comodidade da vida abastada. A finalidade do ser humano é a felicidade, e esta só pode ser adquirida a partir da virtude, sem outras mediações que não a própria autossuficiência do ser em si⁸⁷.

A leitura aqui é cabível pois, para além da questão performática e paródica do BDSM, aproxima a poesia de Mattoso da filosofia cínica, isto é, aquele que tudo diz, não importa se está à frente de Alexandre, o Grande. O poeta se coloca como o histrião que aponta para a multidão e denuncia o rei, ou como a criança que, não tolerando a farsa imposta pela burrice e pela ignorância do poder, tem a coragem de gritar em meio à turba que o imperador está nu. Os textos causam desconforto justamente pelo fato de que na literatura de Mattoso não se fazem concessões; tudo deve ser declarado de forma mais direta possível, pois o poeta, como o oráculo, encontra-se imbuído do único poder que importa, o poder da Verdade.

Os três sonetos são decassílabos heroicos, com marcação tonal nas 6ª e 10ª sílabas poéticas. No primeiro, o “SONETO 286 ARGENTINO”, o que primeiro se destaca é a ausência de rimas ricas, embora a chave de ouro possa conter um verbo substantivado, que ali funciona como predicativo do sujeito, ou seja, sequer se pode chamar de substantivo ou adjetivo, “desnuda”, que rima com o adjetivo “miúda”, no clássico esquema *abba -abba -cdc -dcd*. Interessante o fato de as rimas todas, do começo ao fim, não se firmarem a partir de verbos; há substantivos e adjetivos, mas o poema todo está cindido entre a ação que se desenrola sempre antes da segunda marcação tonal – a rima propriamente dita, na 10ª sílaba poética –, e depois o que ocorre são aportes dêiticos a mostrar coisas estáticas, significantes que, reorganizados de maneira crua, podem dar conta, em microcosmo poético, dos expedientes mais comuns durante

⁸⁷ Diógenes era, em verdade, uma espécie de sátiro. As mais exageradas lendas dão conta de que vivia em um barril, andava nu pelas ruas da cidade e se masturbava à luz do dia e à vista de todos. Há duas anedotas filosóficas atribuídas a ele, em que se dá a ver, de forma simbólica, o caráter do pensamento cínico. Na primeira, diz-se que Diógenes frequentava a Academia de Platão apenas para espezinhar o filósofo. Certa feita, após Platão ter declarado que o homem era um “bípede sem plumas”, o cínico sai correndo pela cidade, apanha uma galinha, depena-a e a leva à frente de Platão, afirmando: “eis um homem!”. Na segunda, diz-se que Alexandre da Macedônia, antes de se tornar “o Grande”, vai até Atenas manter colóquio com o filósofo, e apresenta-se dizendo: “eu sou Alexandre, diante de mim prostram-se reinos, possuo muitas riquezas”. Ao que Diógenes responde: “Eu sou Diógenes, e isso me basta”. Alexandre então revela o motivo de sua visita: “Ouvi muito falar de sua sabedoria, e te darei a metade de minhas riquezas se quiser me acompanhar”. Diógenes, por sua vez, responde: “De ti nada desejo, exceto que saias da frente de meu sol, pois estás fazendo sombra”. Ou seja, o cínico é aquele que zomba da autoridade institucionalizada e do poder que tenta pela força subjugar o outro.

qualquer regime de exceção: “Videla”, “cidadão”, “porão”, “sessão”, “torturador”, “dor”, que se separam, universalmente, do suplício particular da moça, representada por “cadela”, “dela”, “vão” – que pode ser tanto o “em vão” que remete ao inescapável destino como o “vão” que será deflorado no poema seguinte – “goela”, “pelotuda”, “miúda”, “desnuda”. Começa-se, primeiro, por desumanizar a vítima: de cidadã a cadela, um verso apenas a separa, mas nesse verso está condensada a estratégia desumanizadora dos regimes autoritários, referida pelos significantes “clandestino” e “porão”. Retirada sua humanidade, a vítima agora é “quebrada”, apenas mais uma “pelotuda” que, através da “dor”, encontra-se por fim “desnuda”, ou seja, um “cão sem plumas”, para aproveitar o título de João Cabral de Melo Neto. Um corpo, que era uma voz, uma subjetividade, é assim interditado; no segundo soneto da série, após ter roubada sua dignidade, ela será descartada após a chegada de outra menina, que “vira carne nova no pedaço”, em uma rotina que se repete como a derivação sufixal da qual provém grande parte das rimas dos poemas.

No caso do soneto a retratar a ditadura brasileira, o foco muda, e já não se trata simplesmente de opor uma civil torturada a seu algoz ditatorial; é um soneto complexo pois coloca em questão uma terceira figura, a do delator, tão comum, infelizmente, durante os períodos de exceção. Diferente dos argentinos, neste a descrição precede a ação, ou seja, as rimas, também soantes, estão organizadas a fim de destacar os efeitos da ação de todos os agentes envolvidos na cena; “o preso aguarda”, “se depara” com o informante “que o dedara”, e a partir daí a ação segue regida pela sonoridade imposta às semivogais, conhecidas, em gramática, não por coincidência, como “vogais fechadas”; diferente dos sonetos argentinos, em sua predominância rítmica marcada pelas vogais abertas em fim de verso. A boca se abre, o cu se acovarda. Entretanto, os agentes ali envolvidos já não são apenas os agentes do poder institucionalizado e totalitário, mas um agente informal, o “dedo-duro”, historicamente marcado como uma personagem negativa, a quem, quando capturado pelo “outro lado”, pouca clemência é demonstrada. Denunciar, contudo, a institucionalização da tortura, não se configura como ato transgressor por si mesmo, assim como escrever sobre a homossexualidade “convencional” – isto é, focada ainda na penetração – também não se configura como ato transgressor. Para atingir, conforme Buttermann, a transgressão mesmo para os padrões transgressores, tese que defende em sua obra, é preciso ir, como notou Octávio Paz, a um “mais além erótico” – subtítulo de sua obra dedicada a Sade. Portanto,

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 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. (PIETROFORTE, 2011, p. 92)

Enfim, como afirma Perlongher⁸⁸:

A homossexualidade não é subversiva em si, como acto anatomico. O mero exercicio de sua practica não determina a priori seu sentido micropolitico. Não se pode recorrer a um modello medico-biologico de sexualidade. Haverá sempre que prestar atenção às coordenadas sociaes que se agenciam quando da união dos corpos.

O texto de Glauco Mattoso é particularmente interessante porque está directamente ancorado num dispositivo complexo e eficaz: o desejo de dominação. Remette à questão collocada por Reich, que é um dos cavallos de batalha do {Antiedipo}: “as massas desejaram o fascismo, e isso é o que se tem de explicar”. “Machismo igual a fascismo”, rezava uma palavra-de-ordem da Frente de Liberação Homossexual argentina na década de 70. Mas o fascismo não ronda o transito erotico de Glauco appenas como phantasma latente; elle apparece manifesto nos discursos de varios clientes de sua massagem. Recordemos o nazista que crê na superioridade natural ou dom de mando, e o inefável Fernando, verdugo desmemoriado que evoca, em sua reaparição como escravo voluntário, as tropelias do CCC. (PERLONGHER, 1985, p. 10)⁸⁹

Que o torturado possa obter qualquer tipo de prazer erótico nas mãos do torturador é tabu dos mais cabeludos, e foi retratado, seguido de uma enorme polêmica, no filme *Il portiere di notte*, de 1974, dirigido por Liliana Cavani. O filme não é lá um primor, embora estrelado

⁸⁸ Quem, inclusive, municiava Glauco Mattoso com textos sobre a ditadura argentina, a partir dos quais o poeta cria os sonetos argentinos (Cf. MATTOSO, 2005).

⁸⁹ Foi mantida a grafia original utilizada pelo autor quando da digitalização do livro. O nazista apontado por Perlongher é um dos clientes que Mattoso atende na época da distribuição dos panfletos em que oferecia seus serviços de massagem linguopedal. Assim está descrito o encontro no *Manual do podólatra amador*: “3 de maio, sexta. Caso nº 11. 46 anos, loiro meio grisalho, 1,78 de altura, 75 de peso, pé 43. Filho de um Rottenfuehrer (posto equivalente a cabo) da SS nazista, cuja família refugiou-se no Brasil após a Segunda Guerra. Um amigo, companheiro de ginástica, lhe passou o prospecto. Ligou na terça, 7, e me encontrou na quarta, 8. O alemão veio para o Brasil com sete pra oito anos, fala sem sotaque, e se declarou apolítico & pacifista (eu diria: apolíneo & passivista). Mal chegou a conhecer o pai, morto em combate na queda de Berlim. Mas pareceu muito curioso em saber as razões do meu interesse pelo sadomasoquismo. Quando lhe contei que não era o sofrimento físico, e sim a humilhação, o que mais me seduzia, ele concordou enfaticamente, num comentário que mexeu com minhas glândulas: ‘Exato. Não precisa ter violência nem sangue pra mostrar que um homem é inferior a outro. Basta a autoridade moral daquele que é superior’... Foi com isso em mente que me subordinei à autoridade moral de seus pés leitosos. Seu rosto permaneceu impassível todo o tempo, mas não foi algo indiferente como o negão da semana anterior. Os olhos azuis, semicerrados, exprimiam com muita eloquência o quanto ele tava curtindo aquela cena. O alemão não gozou, mas fez questão de me ver esportando de bruços no chão, com a boca quase engolindo a ponta do seu pé. Não tirou a calça, mas deu pra ver que tava de pau duro” (MATTOSO, 2005, p. 182-183). Já o CCC era o “Comando de Caça ao Comunista”, uma organização clandestina e de caráter paramilitar que, em 1968, ganhava reportagem de cinco páginas na revista *O cruzeiro*.

por Dirk Bogarde e Charlotte Rampling, e hoje estaria, possivelmente, esquecido⁹⁰, não fosse a polêmica do tema: a relação sadomasoquista entre uma judia sobrevivente de Auschwitz e seu torturador, um ex-oficial da SS. Após o fim da Guerra, ela se casa com um músico norte-americano e ele, fugindo à perseguição da polícia secreta judia e dos próprios ex-companheiros de SS, trabalha, sob identidade falsa, como porteiro de um hotel, no qual Lucia – a judia sobrevivente – se hospeda com o marido. Lá, ela e Max, que fora seu antigo algoz no campo de concentração, se reconhecem, e resolvem reviver as cenas sadomasoquistas iniciadas anos antes, em Auschwitz. No caso do poema de Mattoso, a complexidade advém não apenas da construção hermética, porém daquilo que é retratado pelo seu conteúdo. É caso semelhante ao que ocorre com os textos da “trilogia obscena” de Hilda Hilst, especialmente *O caderno rosa de Lori Lamby*, em que uma menina de oito anos relata as múltiplas experiências sexuais que tivera com amigos da família. Por mais que Hilst remate com a saída cômica – eram tudo alucinações da menina após ser exposta a textos pornográficos escritos pelo pai e por amigos dele – e que, no caso de Mattoso, estejamos no campo da possibilidade, a ideia, após lançada, dificilmente se apaga, e daí que a intervenção propriamente política do sexo surge como efeito imediato da transgressão literária. Como apontou Gayle Rubin, ainda nos anos 1980:

O que é excitante é que o sexo – não apenas o gênero, não apenas a homossexualidade – foi finalmente posto como uma questão política. Repensar as políticas do sexo gerou alguns dos mais criativos discursos políticos desde a década de 1970. Os fora-da-lei sexuais – pedófilos, sadomasoquistas, prostitutas e pessoas trans, dentre outros – possuem um conhecimento especialmente rico sobre o sistema prevalente de hierarquia sexual e sobre como o controle sexual é executado. Tais populações de dissidentes eróticos têm muito a contribuir no reavivamento do debate radical sobre sexualidade. (RUBIN, 2011 p. 150, tradução minha)

Se o sexo, especialmente dos anos 1970 para cá, mostrou-se notadamente como uma questão política, dada em torno de polêmicas discursivas a respeito de suas extensões, possibilidades, limites e, evidentemente, sua luta contra o aparato repressor e hipócrita do poder do capital, a literatura, por sua vez, é um ato político em essência. A leitura conduz a algo como uma imaginação arcaica em que figuram o sonho, a alucinação, o delírio, a fantasia. Daí o poder de textos como *Dom Quixote* e *Madame Bovary*, pois mostram que a leitura é “perigosa”, ela vem abalar a pueril noção de um princípio de realidade bem assentado no controle que o indivíduo presume ter sobre si próprio, o que, evidentemente, é apenas mais uma ilusão, e uma má ilusão, nesse caso, em um mundo no qual apenas 1% da população – quando muito – é de fato livre. Por isso, inclusive, a literatura continua existindo, já que ela tem sobre o regime

⁹⁰ Em novembro de 2020, o filme era assunto do jornal britânico *The Guardian* (Cf. BRADSHAW, 2020).

audiovisual a vantagem de se elevar acima do mero entretenimento. Seria algo como uma força positiva *versus* uma força negativa, e aqui faço a comparação meramente entre a literatura pornográfica e o cinema pornográfico; se uma, de certa maneira, causa no leitor o tipo de catarse que conduz a uma reflexão a respeito da suposta realidade, a outra simplesmente reproduz aquilo que de mais arraigado existe no conservador sistema da dominação patriarcal. O jovem que hoje leia um livro de Sade, de Henry Miller, de Hilda Hilst, de Glauco Mattoso, estará diante de um corpo verbal, que pode ou não chocá-lo, mas, em último caso, não o deixará indiferente e o conduzirá a uma reflexão a respeito da sociedade em que vive. O mesmo jovem, do sexo masculino, que foi educado assistindo a filmes pornôs na internet vai, em igual medida, ter problemas para diferenciar o que é real do que é ficção, e tratará as mulheres da mesma forma como elas são tratadas por essa indústria: como objetos à disposição do prazer masculino. O texto tem esse poder porque as palavras pornográficas, as palavras chulas de maneira geral, nunca perderam a força, e, de acordo com Moraes, na literatura pornográfica elas assumem, como um corpo próprio, o caráter de fetiche.

À medida que a linguagem da transgressão incita no leitor um desejo autêntico, ela ganha autonomia, tornando-se uma “realidade independente” que muitas vezes supera, *ou corrige*, o desejo provocado pelo objeto real. Assim, ainda que se possa “falar de outro modo”, conforme recorda o requintado libertino de *As Relações perigosas*, só o vocabulário da “língua técnica” consegue alcançar o verdadeiro status de fetiche. Representação privilegiada da atividade erótica, a palavra pornografia acaba subvertendo sua função abstrata de signo para ganhar um corpo próprio que, no limite, substitui o corpo real. Ou, como observa Lucienne Frappier-Mazur, numa conclusão provocante também para esta nossa época de realidades virtuais: “ao contrário das outras palavras, a palavra obscena não só representa mas é a própria coisa”. (MORAES, 2013, p. 98-99, grifo meu)

Nos anos 1990, surge, especialmente focado na figura de Annie Sprinkle, o pós-pornô, uma tentativa de resgate e subversão do regime pornográfico audiovisual tradicional por parte de mulheres, gays, lésbicas, pessoas trans e todos esses discursos sexuais dissidentes que, não apenas não se sentem representados ou representadas pela pornografia audiovisual tradicional como, inclusive, acreditam em seu caráter nocivo e degradante, especialmente para as mulheres. Coincidência ou não, o *manifesto pós-pornô* surge quatro anos depois da publicação do *Manifesto ciborgue* de Donna Haraway, de 1985, em que a escritora afirma que cor, gênero, espécie, raça etc. são apenas barreiras construídas para separar os seres humanos e que todas essas categorias não são mais que construções em movimento. O movimento pós-pornô se coloca em oposição à vertente que herdou as ideias do *Women Against Pornography*, nos anos 1970, e aloca-se tributariamente ao pensamento de Gayle Rubin, Patrick Califia e das outras

pessoas envolvidas no grupo *Samois*, surgido na mesma época. O estado da questão seria semelhante, em termos crassos, à forma como Adorno e Benjamin compreendiam o cinema: para um, aquilo não deveria existir, para o outro, deveria ser apropriado pela classe operária como fora na União Soviética. Atualmente, essa questão se desdobra em interessantes matizes: Na Argentina, Laura Milano se dedica a pensar um pós-pornô latino-americano que dê conta das problemáticas que as mulheres envolvidas na produção e consumo desse tipo de conteúdo enfrentam por aqui, dissociando-o de sua vertente norte-americana e europeia (Cf. MILANO, 2014) e, no Brasil, Érica Sarmet, também preocupada em firmar pontos de partida para o movimento nessa parte do mundo, buscando entender e pensar as demandas particulares da comunidade *queer* latino-americana (Cf. SARMET, 2014)⁹¹.

Se a palavra, conforme Moraes, assume o status de fetiche, Butterman, por sua vez, aponta para o poder do fetiche em deslocar a sexualidade para além dos binarismos compreendidos pelo sistema de gênero. Assim, “o fetichismo rompe o sistema binário de gênero (masculino/feminino, perverso/normal, heterossexual/homossexual, sujeito/objeto, ativo/passivo) ao insistir em uma terceira via para imaginativamente configurar a diferença sexual” (BUTTERMAN, 2005, p. 25). Para além disso, sabemos que a melhor poesia produzida a partir do século XX não deixa de configurar uma revolta *na* linguagem, uma revolta contra as línguas e seus sistemas léxico/semântico/sintáticos estanques. O poeta verdadeiramente contemporâneo é aquele que sabe que pensar a sua práxis poética passa por um conhecimento profundo do código contra o qual, inescapavelmente, ele deve combater. Daí a recusa, por parte de Mattoso, por utilizar-se de uma língua em acordo com a reforma ortográfica pensada unilateralmente a partir do Real Gabinete Português de Leitura para “aproximar todos os países que têm o português como língua materna”, entenda-se, mutilar alguns dos traços específicos da multiculturalidade presentes naquelas línguas e aproximá-las, todas, de sua versão canônica e consagrada, a que é falada e escrita em Portugal, a gloriosa “língua de Camões”, como defenderiam os gramáticos normativos da escola de Napoleão Mendes de Almeida. Segue por essa seara um soneto como este, sobre a grafia da língua:

SONNETTO DA GRAPHIA POLITICAMENTE CORRECTA [1683]

Se escreve que é “veado” ou que é “viado”?
 Se escreve que é “boceta” ou que é “buceta”?
 Depende da intenção: si o bicho é dado
 por macho ou si a conducta o comprometta...

⁹¹ Agradeço a Maria Barbara Florez Valdez, doutoranda em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, por gentilmente ter me apresentado às autoras em questão, bem como às polêmicas envolvendo a questão do pós-pornô, especialmente no contexto latino-americano.

Si o bicho é “bicha”, um “I” será grafado;
 si apenas bicho, um “E” faz a canneta.
 E quanto à xoxotinha? Algum bocado
 de pecha está no pau que se lhe metta?

O estojo de rapé já está em desuso,
 no proprio território, o solo luso,
 e ja ninguém precisa destes termos...

Da vulva todo mundo necessita,
 até quem não aspira, traga ou pitta,
 pois della dependemos ao nascermos... (MATTOSO, 2015, p. 73)

O poema começa como os exercícios de um livro didático de língua, a exemplo do não-cachimbo de Magritte. A rotina do “se escreve assim”/”se escreve assado” revela a intrincada relação do significante com a coisa mas, logo a seguir, a embaralha – ao contrapor “veado”, “viado”, “bicho” e “bicha” – e a explode, ao mesmo tempo em que rejeita a filiação portuguesa para com a língua, ali simbolizada pelo estojo de rapé. A vulva surge aqui da mesma forma como a vagina surge no “Manifesto coprofágico”: a América Latina dela nasceu, e não há como dela escapar, não importa qual o tipo de relação que com ela se mantenha. Isso implica a maldição que é nascer *numa* língua; nenhum poeta jamais pode escolher a língua na qual nasce, e deverá utilizar-se dela para o resto da vida. Ele pode, contudo, de acordo com a lição de Kafka pelo olhar de Deleuze, criar uma outra língua dentro da língua, para poder ao menos resistir a essa violência que a língua nele causa cotidianamente.

Para tanto, o poeta precisa, necessariamente, passar pelo calvário ao qual o reduz a sua condição de cego. Uma vez que, para ele, a cegueira é uma maldição, esta o coloca na instância mais baixa das relações sociais e sexuais. Assim reverbera, por exemplo, em poemas como este:

SONETTO SADOMITA [1105]

O coito anal é o symbolo mais vivo
 do sadomasochismo, pois, enquanto
 gargalha quem penetra, resta o pranto
 àquele que assumiu papel passivo.

Na mesma proporção em que me privo
 do maximo prazer e me quebranto
 em dores, sei que um penis eu levanto
 com meu gemido agonico e afflictivo.

O macho que cavalga-me e me enraba,
 questão não faz siquer de vaselina:
 eu mesmo o pau lhe unctei com minha baba!

Colloca-me de quatro, de menina
 me chama enquanto fode e, assim que acaba

e esporra, ainda em minha bocca urina! (IDEM, p. 39)

Este, no qual se equipara a uma prostituta, com a qual compartilha a mesma desdita:

SONNETTO DO CLIENTE EXIGENTE [1261]

O pau pode ser sujo, mas a bocca
precisa sempre estar muito limpinha.
Assim pensa o cliente, que espezinha
a puta chupadora, e nem se toca.

Não quer elle saber si ella é masoca;
importa é receber a chupetinha
completa, no capricho, como a minha
no pau de quem enxerga e me provoca:

“Então, ceguinho? A bocca tá lavada?
Não quero bocca suja no meu pau!
Sujeira, basta a minha!” E dá risada.

E enquanto elle desfructa e geme um “Uau!”,
eu lavo com a lingua uma ensebada
piroca, supportando o cheiro mau. (IDEM, p. 47)

Ou esse, não gratuitamente denominado “da zona escrota” – dado o sentido conotativo da palavra, isto é, pessoa nojenta, vil –; o escroto, popular “saco” musculocutâneo responsável por involucrar os testículos e os epidídimos, aqui é comparado pelo poeta ao pé, em paralelismo da degradação:

SONETTO DA ZONA ESCROTA [1652]

Si o pé do ser humano é tido como
seu poncto baixo, sujo, opressor, mau,
alguma analogia ao caso sommo,
dizendo ser o sacco o pé do pau...

Si o penis por um cara erecto tomo,
o escroto é o que lhe tem inferior grau,
quer sejam os testiculos dum homo
ou do michê mais masculino e vagau...

Os bagos, como os pés, teem pelle grossa,
que cheira forte e causa nojo à nossa
narina, lingua ou timida beiçola...

Lamber, portanto, o sacco, e até chupal-o,
mais justa e propriamente do que o phallo,
rebaixa a bocca humana, como a sola...

Aqui, o que à primeira vista pode parecer apenas mais um poema fescenino a repetir ostensivamente o domínio do falo acaba por tomar um rumo abrupto já no segundo quarteto,

em que “o cara” inteiro é tomado por um pênis ereto. Também os testículos são remanejados, eles agora representam a obsessão própria do poeta, o que se torna mais marcado pelas constantes aliterações em “m” que o poema apresenta, notadamente no último verso do segundo quarteto. Esse “m” em *ritornelo* inscreve-se, subterraneamente, no poema, como a inicial profana do próprio nome do poeta, a lembrar que, não interessa o grau de abjeção ao qual chegue, ele continua ali, e da abjeção se pode, por fim, chegar à beleza, pois a abjeção é, em todo caso, sua própria beleza.

No caso do “Soneto sado-mita”, a dupla cisão a partir do nome aponta tanto para a ideia do coito anal como instrumento por natureza sadiano – já que o próprio autor de *Justine* privilegiava, em seus escritos, essa prática, muito mais do que o coito vaginal, para ele representante da ressequida moral cristã – e transgressor, já que ligado a uma sexualidade desviante, a dos “sodomitas”, termo pejorativo para designar homossexuais que remete à antiga cidade bíblica de Sodoma, punida, juntamente com Gomorra, por Deus por se tratar de cidades em que o culto a deuses pagãos e a sexualidade livre do mundo antigo ainda eram praticadas.

A gramática é o carrasco da língua, mas apenas a própria língua pode livrar-se desse carrasco, e elevar-se ao paroxismo em que os referentes deixam de referir para tornar-se coisas com vida própria. A isto se chama poesia. “A linguagem funda a punição, mas só a linguagem pode também contestá-la” (BATAILLE, 2013, p. 217). Portanto, não seria de todo irrisório pensar que a linguagem de Mattoso é a mesma de Sade, conforme entendido por Bataille; a linguagem de uma vítima, não apenas da Bastilha que, ao mesmo tempo em que o aprisiona, o funda, mas, também, uma vítima do próprio espetáculo cruel do mundo.

Regra geral, o carrasco não emprega a linguagem de uma violência que exerce em nome de um poder estabelecido, mas a do poder, que aparentemente o desculpa, o justifica e lhe dá uma elevada razão de ser. O violento é levado a se calar e se acomoda com a trapaça. Por seu lado, o espírito de trapaça é a porta aberta para a violência. Na medida em que o homem é ávido de supliciar, a função do carrasco legal representa a facilidade: o carrasco fala a seus semelhantes, quando fala, a linguagem do Estado.

[...]

Assim, a atitude de Sade se opõe à do carrasco, de que é o perfeito contrário. Sade, escrevendo, recusando a trapaça, atribuía-a a personagens que, realmente, só poderiam ter sido silenciosos, mas servia-se deles para dirigir a outros homens um discurso paradoxal.

[...] no extremo oposto da linguagem hipócrita do carrasco, a linguagem de Sade é a de uma vítima: ele a inventou na Bastilha, escrevendo *Os cento e vinte dias*. (BATAILLE, 2013, p. 215-217)

Mattoso, ao fazer circular a linguagem na boca dos mais variados tipos de carrascos que o dominam ou que ele põe à mostra em sua poética – o nazista que lhe tenta impor uma teoria ariana enquanto o tem sob o jugo de seus pés, os torturadores argentinos e brasileiros – jamais

permite, por sua vez, que eles tenham uma linguagem capaz de transgredir o próprio poder que os cria e alimenta. É sempre pela boca dele, do supliciado, que essas vozes entrarão em cena, afinal, por mais que o suplício venha de cima, a empreitada pedagógica está sempre nas mãos do masoquista. Ele é o pedagogo que criará gramáticas, como Júlio Ribeiro, ou tratados de versificação, como Mattoso, somente para depois agir violentamente sobre esse código mesmo que o funda. Afinal, se Sade opera a partir da linguagem da vítima, “Mais do que uma vítima, o masoquista é um manipulador” (PALMEIRO, 2017, p. 17).

Desde o *Ânus solar* de Bataille, em sua crítica aos conceitos de civilização e ao funcionamento social, bem como à forma com a qual as sociedades lidam com temas como o prazer e a morte para, ao fim, apontar para uma dissolução do “sentido” conforme entendido pelo racionalismo ocidental, o ânus se coloca como esse lugar indefinido a partir do qual novas potências eróticas e poéticas podem ser conformadas. Por ser universal, ele permite que sujeitos se reconfigurem a partir de práticas que se configuram subversivamente em relação à ordem estabelecida pela dita “sexualidade sadia”. Ao mesmo tempo, permite pensar novas relações entre os indivíduos e o construto social que é o corpo. Se Mattoso o toma em chave sadomasoquista, isso também reforça a ideia de que o sadomasoquismo privilegia parodicamente as trocas de poder simbólicas que, no contexto social, não são possíveis por conta dos estreitíssimos paradigmas estabelecidos pelo pensamento hegemônico – branco, heterossexual, cristão. Para Preciado:

O ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual. Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero *vai à merda*. (PRECIADO, 2017, p. 32, grifo do autor)

A partir do privilégio concedido ao ânus como novo organizador das práticas do sexo, o campo pode finalmente ser expandido, e o corpo todo se torna zona erógena, destituído, por fim, do estatuto da penetração como única condição possível para o estabelecimento das relações sexuais entre os corpos. Isso agride e, por consequência, transgride, o regime da sexualidade conforme postulada pelas esferas do capitalismo em sua repressão dos corpos sexuais.

No âmbito do sistema capitalista heterocentrado, o corpo funciona como uma prótese-total a serviço da reprodução sexual e da produção de prazer genital. O corpo está organizado em torno de um único eixo semântico-sexual que deve ser excitado mecanicamente seguidas vezes. A atividade sexual assim entendida, seja heterossexual ou homossexual, é chata e mortífera. A meta dessa prática contrassexual consiste em aprender a subverter os órgãos sexuais e suas relações biopolíticas. (IDEM, p. 59)

Assim, a fim de dessexualizar o sexo e sexualizar toda a humanidade – como referia Deleuze a respeito da obra de Sacher-Masoch –, é necessário entender que o corpo inteiro se torna zona erógena, que nada fica a descoberto quando se trata da obtenção de prazer por parte dos corpos que se propõem a trocas que vão além destas propostas pelo tradicional modelo patriarcal e heteronormativo. Na poesia e, mais especificamente, na poesia brasileira, essa alternativa pelo “corpo sexual total” surge já nos anos 1980 a partir do movimento de arte pornô. O “Manifesto pornô” foi publicado pela primeira vez na revista do movimento “Gang”, de Eduardo Kac, em 1980 e, no mesmo ano, republicado no *Jornal Dobrabil* de Glauco. O movimento de arte pornô surge no lastro do que se seguiu, no Brasil, aos efeitos do concretismo como ressonância do modernismo de 1922 mais a explosão do discurso da contracultura que, a partir dos anos 1960, invade as cenas artística e literária brasileiras. Para Kac, nos anos 1980 “essas batalhas estéticas já haviam sido travadas e vencidas” (KAC, 2013, p. 32). Os vanguardistas pornôs de primeira ordem eram o próprio Eduardo Kac, Cairo Trindade, Glauco Mattoso, Teresa Jardim, Braulio Tavares, Leila Miccolis, Hudinilson Jr. e Cynthia Dorneles. Por mais que o próprio movimento se definisse como uma “vanguarda”, a ideia e as motivações do grupo apontavam para o conceito de *transvanguardia* europeia dos anos 1970-1980, em que pese o fato de que por lá este movimento de “além da vanguarda” expressava uma espécie de reação ao conceitualismo da arte europeia a partir de um enfoque no figurativismo que, em consonância com o neoexpressionismo, era da ordem do dia. Por aqui, configurado como reação herética, blasfematória, focalizada na exploração do corpo enquanto instância poética por excelência da contemporaneidade – Maingueneau apontou para uma “tentação pornográfica da literatura contemporânea” (Cf. MAINGUENEAU, 2010) –, o movimento de arte pornô tinha seu balanço feito por Kac, em 2013, nos seguintes termos:

[...] o Movimento Pornô começou pela identificação de um novo meio e material para a criação poética: o corpo. Não o corpo enquanto *tema*, mas toda a gama de *práxis* corporais, de seus impulsos verbais a seus prazeres textuais, de seus sons a seus movimentos, de sua forma à sua função, de seus comportamentos comuns a suas transgressões, do corpo individual ao social, de sua carnalidade a sua carnavalização, de sua superfície a seus órgãos. Os Poemas Pornôs ativavam, no nível da linguagem (ou seja, através do poder que têm as palavras para organizar o mundo sensível), transformações poéticas e políticas por meio do desejo e do gozo. Através da

linguagem poética, o movimento buscou estabelecer uma conexão direta entre um estado consciente de desejo e uma prática libertadora. Ao empregar uma gramática libidinosa e buscar a fusão do corpo e do discurso, o movimento prática s gnica [sic] irrestrita por meio da pulsão da linguagem. (KAC, 2013, p. 32)

O corpo passa a conformar não um tema, mas sim uma práxis e, já que a linguagem pornográfica, em acordo com Moraes, assume o papel de fetiche,   possível criar, como defende Buttermann, uma “antiest tica pós-moderna” a partir de um *corpus* poético. A fixação por pás, que é um dos fetiches mais comuns, e de vasta tradição na literatura brasileira, vide José de Alencar, Machado de Assis, Francisca Júlia, Luiz Delfino e, mais contemporaneamente, além de Glauco Mattoso, Leila M ccolis – por exemplo, no haicai “DES CALÇA”, que dedica a Glauco Mattoso: “  tão feticheista,/ que, ao ver meu p  nu,/ berrou: – se vista!” (M CCOLIS, 2010, p. 106) – e Ellen Maria – em “Benefícios da atividade física”: “Mostrei o meu p / E o cara tremeu/ 9 anos de balé/ – eu disse/ E o cara gemeu/ 4 de ginástica olímpica/ E o cara lambeu/ 3 de futebol/ Põe na minha cara/ – ele disse/ Mais 2 de jud / E o cara gozou” (MARIA, 2010, p. 103) – tem por função criar novas potências sexuais e poéticas a partir daquilo que, de baixo, desprivilegia o estatuto centralizador da sexualidade. De baixo pois também esses escritores, que criam a partir de uma periferia cultural, escrevem a partir de uma língua periférica e da qual não têm como escapar, acabam tendo que subverter, por sua vez, a própria “tradição” na qual,   sua revelia, foram metidos. Entretanto, talvez fosse o caso de se pensar não em termos de anti-estética, já que esta se configura apenas como mais uma categoria específica – embora negativa, tal qual o satanismo para o cristianismo – da própria estética.

Ao pensar todos esses aspectos, possivelmente o que se pode reivindicar por aqui é uma *transvanguarda* sadomasoquista, e o termo é especialmente importante por evidenciar dois aspectos importantes da contemporânea poesia brasileira, da qual, a meu ver, Glauco Mattoso é o representante mais bem acabado, para além dos Drumm nios⁹² que por aí enxameiam com seus prosemas.

O primeiro d  conta do prefixo “trans”, que aqui significa não apenas a passagem – de uma vanguarda a outra, com todas as contaminações inerentes – mas também o aspecto transsexual proposto pela poesia de Glauco Mattoso, no sentido de uma indiferenciação genérica que está em constante moviment  o a partir dos vetores dominador/dominado mobilizados por sua poesia. Aí, inclusive, pode-se pensar em um *transsadomasoquismo tropical*, o que nos leva ao segundo aspecto do termo.

⁹² O termo   do poeta Z  Amorim.

O sadomasoquismo marca, de maneira indelével, as relações da literatura brasileira tanto pelos procedimentos adotados por seus produtores quanto pela forma através da qual essa poesia parte daqui para outras searas. Se alguns dos principais movimentos filosóficos ou mesmo disciplinas das ciências humanas surgiram a partir de eventos acontecidos por aqui, nesta parte de mundo – penso na antropologia de Levi-Strauss em seu débito para com as culturas indígenas brasileiras e na fundação da Escola de Frankfurt financiada com dinheiro do agronegócio argentino –, o mesmo ocorre com a literatura latino-americana, especialmente após o *boom* dos anos 1970, em que esse *corpus* literário, em tudo heterogêneo, passa a exercer importante influência na produção ocidental. Entretanto, seria de se pensar no fato de os acervos de escritores latino-americanos estarem sendo apropriados por instituições estadunidenses e europeias como uma tentativa de, ainda uma vez, furtar o domínio sobre esses discursos e sobre as consequências de seus usos. Mesmo papel exercido, em menor escala, por aqui, por certos críticos literários que, por sua vez, assumem o papel de dominadores de leituras, impondo verdades aos textos e fechando-os para que sejam entendidos em acordo apenas com os aparatos disponibilizados a partir dessas mesmas leituras, como no já citado caso de Antonio Candido. O sadomasoquismo, no Brasil, diferente do que ocorre em outros países, é um procedimento literário, bastante arraigado na “tradição” literária brasileira, não apenas relegado às produções *underground* e ao subsubgênero da literatura sadomasoquista, por sua vez subgênero da literatura pornográfica.

É preciso, portanto, não apenas utilizar uma língua morta, no caso de Mattoso, mas, ao mesmo tempo, reescrever a história da literatura brasileira, como logra realizar em *A planta da donzela*, no qual reescreve o romance de Alencar em chave sadomasoquista, trazendo à luz tudo o que o patrono dos romancistas brasileiros deixara escondido ou subentendido em seu texto. Se, ao repensar a antropofagia a partir da coprofagia, Mattoso aponta para vivências contemporâneas da sociedade brasileira baseadas na apoteose do lixo, seja dos discursos, seja do quadro social, ao profanar o texto de Alencar ele coloca a olhos nus a própria obscenidade dos escritores brasileiros do 1800-1900, sempre velada e alusiva, não raro fazendo com que os autores em questão recorram a pseudônimos, como é o caso do próprio Alencar. A partir daí, como afirma Ana Paula Mello Peixoto,

Glauco, no entanto, vai além da podolatria, ampliando-a e inserindo-a no universo do sadomasoquismo ou BDSM, uma vez que a adoração por pés implicitamente remete à ideia de submissão erótica a uma autoridade – que, por sua vez, nos remete às dinâmicas sociais de poder. No contexto brasileiro, tais dinâmicas são fortemente permeadas de racismo, classismo e machismo. (PEIXOTO, 2018 p. 166)

Essas dinâmicas são invertidas no domínio sexual, em que, por exemplo, a heroína Amélia, de Alencar, é transformada numa protodominatrix tutelada pela prima Laura, o que não ocorre em *A pata da gazela*; já Horácio, o homem rico, típico galã carioca da segunda metade do século XIX, é obrigado a se sujeitar a todas as vontades dessa imperiosa dominadora, a fim de ter, por fim, o seu fetiche realizado, o que Mattoso descreve de maneira pungente, diferentemente do que ocorre no romance de Alencar, em que ao fim Horácio não chega a concretizar a fantasia de ter os pés de Amélia. Mattoso vai, portanto, onde Alencar não ousou ir, seja lá por qual motivo: ele confere ao leitor o desfecho que, desde a primeira publicação do romance, em 1870, os leitores esperavam:

O pezinho, ainda calçado, desliza pelo nariz abaixo e apóia apenas a ponta entre os lábios do rapaz, que percebe a sugestão do gesto e tenta abocanhar o bico da chinela, mas Amélia ri e desvia o pé para o lado, passando-o numa e noutra bochecha antes de pisar no queixo. Então, usa o próprio queixo como apoio e pressiona-o com a parte traseira do calcanhar, empurrando assim a chinela, que se solta do pé e cai junto à orelha do galã, o qual ofega e aspira o ar, tonto de sofreguidão. O aroma, misto de perfume e exsudação, que se desprende do pezinho penetra-lhe nas narinas, e o pênis corcoveia como um cavalo bravo.

[...]

Amélia ri, quase gargalha, em parte pelas cócegas, em parte pelo gostinho de superioridade da fêmea sobre o predador vencido. [...] o pênis, depois de incessantes saltos e solavancos, esguicha o leitoso jato que salpica o peito do rapaz e a madeira do pelourinho, golfada após golfada, chorando copiosamente sua agonia sem comunhão, seu êxtase solitário e intacto. (MATTOSO, 2005, p. 203-204)

Não apenas isso, mas, por fim, é necessário que o autor reescreva, a partir de Alencar, toda a história e a historiografia literária brasileiras dos séculos XIX e início do XX. Por tal motivo, no início de cada capítulo do romance, são invocados trechos de textos de figuras consagradas nos campos da história, da literatura e da sociologia, como refere, ainda, Peixoto:

Em boa parte das vezes, o historiador citado é Gilberto Freyre, sendo mais especificamente apresentados parágrafos inteiros da obra *Sobrados e mucambos* (1936) e também alguns trechos de *Casa Grande & Senzala* (1933). Há também excertos retirados de Rocha Pombo (*História do Brasil*, 1905-1917) e de Pedro Calmon (*História do Brasil: o Império*, 1947). (PEIXOTO, 2018, p. 176)

Há, também, outros autores que contribuem para a construção desse monstro literário, como Aluísio Azevedo e Machado de Assis. A partir da reorganização discursiva arranjada por Mattoso, surge o gesto que conduz a uma reescritura da história e da literatura brasileiras, na qual o sadomasoquismo é invocado não apenas como um dispositivo paródico de mediação dos corpos sexuais ante o aparato repressor da sexualidade hegemônica no mundo neoliberal, mas, também, como uma forma de se apropriar negativamente deles para, a partir daí, criar uma nova

forma de se relacionar com a literatura no século XXI. Essa forma é resgatada da tradição poética ocidental a partir da instância do soneto, justamente por seu peso, pois o soneto faz com que o poeta diletante “apanhe” para, depois, “bater”. Numa época em que o patrulhamento ideológico – hipócrita, em todo caso – vem de todos os lados, em que os discursos cada vez mais estão sujeitos ao crivo de um vulgo informe e despolitizado em sua ânsia por politizar-se, a obra de Mattoso rasga todos os tipos de contrato possíveis, a fim de tentar criar a mínima partícula que seja de respiro para a poesia brasileira contemporânea.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos tempos que correm, os discursos desviantes sobre a sexualidade são, por si só, atos de guerrilha em meio à nova onda de conservadorismo e, no caso brasileiro, de conservadorismo neopentecostal amparado pela ascensão de um movimento que, se bem iniciado a partir de 2013 com as articulações que levaram ao golpe de 2016 contra a presidenta Dilma Rousseff, nunca deixaram de estar presentes na cultura e nas relações sociais brasileiras em todos os tempos.

Ao mesmo tempo em que o conservadorismo se acentua no espectro ocidental, os discursos radicais acerca do sexo, gênero, potências eróticas dos indivíduos também se levantam, em igual medida. Enquanto escrevo estas linhas, a Argentina acaba de se tornar o primeiro país latino-americano a adotar o não-binarismo de gênero para documentos de identidade.

Sem entrar em questões de ordem pessoal, afirmarei que este trabalho veio à luz motivado por um anseio de pensar as dinâmicas sociais e sexuais brasileiras tomando como ponto de partida a sua literatura. Me parece seguro afirmar que o Brasil foi constituído alicerçando-se fortemente em discursos que buscaram desde sempre legitimar as práticas de dominação das camadas abastadas da população, sendo tais discursos abalados, vez por outra, por vozes dissidentes que se colocavam a partir de revisionismos histórico-sociológicos, especialmente na grande área das ciências humanas.

Não caberia, como Auerbach, queixar-me do que ficou por fazer; se, em um primeiro momento, privilegiei a figura de Glauco Mattoso, ao fim ele se me configurou como uma construção acabada de princípios anteriores a ele, em relação aos quais, em alguns momentos, ele se coloca em posição de combate, em outros, de escracho, em outros, de recriação. Por isso, mostrá-lo como um expoente propriamente “contemporâneo” da poesia brasileira passava por ampliar o escopo para uma análise mais geral daquilo que mais reverbera em sua obra, o sadomasoquismo literário, aqui identificado a partir de alguns paradigmas mais gerais – como o caso da constituição de uma rede de discursos que começam a falar o sexo a partir do século XVIII – outros mais particulares – como a própria pressão sofrida por aquilo que poderia chamar de “vontade de superação” dos escritores mais jovens em relação a seu paideuma, seja ele nacional ou internacional.

Não pretendi afirmar, como espero ter deixado nítido ao longo do texto, que a literatura sadomasoquista é um campo tão firmemente encravado na mentalidade ocidental quanto o é, por exemplo, o romance realista. Da mesma forma, não era meu intuito – como também espero que a leitura tenha possibilitado compreender – realizar uma genealogia da literatura BDSM no

ocidente. Este, sim, seria um processo auerbachiano, que demandaria muito mais do que os quatro anos em que me dediquei integralmente à pesquisa do tema.

Tal é, todavia, a motivação que continua a me fazer buscar mais e mais textos que deem conta desse tipo de escrita. Sequer falei do contexto latino-americano e da questão mais ampla da literatura brasileira contemporânea em suas imbricações com o sadomasoquismo.

Gostaria de entender os textos de maneira fluida, fazendo com que estes conversassem uns com os outros, muito mais do que montar panoramas e platitudes paradigmáticas que, por si só, iriam na contramão do próprio tema tratado pela tese. Esta, de todo modo, é a “teoria de leitura” que me foi transmitida, desde sempre, por minha formação na Universidade Federal de Santa Catarina.

Se o sadomasoquismo, enquanto prática sexual, continua despertando a curiosidade de milhões de pessoas ao redor do mundo, embora hoje já esteja muito mais presente na cultura de massas do que, digamos, 50 anos atrás, quando, inclusive, pessoas como as integrantes do grupo *Samois* nos Estados Unidos ou do grupo *Somos*, no Brasil, começavam a escrever sobre o tema, a ética do sadomasoquismo ainda segue sendo fonte de debates acalorados entre as mais diversas correntes de pensamento. Ao optar por entender o sadomasoquismo como reivindicação paródica do sexo em um mundo em que já não há Deus, deuses, e que as únicas trocas que valem são as comerciais, não deixo de tomar partido em uma questão política maior que vem sendo debatida pelos mais recentes textos que se debruçaram sobre o tema, como os de Paul Beatriz Preciado, bem como por alguns dos que os possibilitaram, como os escritos de Gayle Rubin, de Wilma Azevedo e do próprio Mattoso.

Pensar a literatura brasileira em suas fissuras, e em como essas fissuras constituem hoje novas redes e novas polêmicas, me parece fundamental para a construção de novas leituras que não se coloquem como hegemônicas, senão como, simplesmente, leituras. Esta tese, assim, configura um talvez primeiro passo para algo que, por mais que moroso de ser levado a cabo, objetivo construir em minhas práticas e vivências literárias.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. Introdução de Domingos Carvalho da Silva; ilustrações de Maria Leontina Franco; organização e prefácio de Vagner Camilo. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção poetas do Brasil)
- ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum: alguns textos de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: EdUSP, 1994. (Ensaaios de Cultura: vol. 4)
- AISSAOUI, Mohammed. Jean-Jacques Pauvert, mort d'un grand éditeur. In: *Le Figaro*, 28 de setembro de 2014. Disponível em: <<<http://www.lefigaro.fr/2014/09/28/03005-20140928ARTFIG00158-jean-jacques-pauvert-mort-d-un-grand-editeur.php>>>. Último acesso em 20 de novembro de 2019.
- ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. Disponível em: <<<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>>. Último acesso em 11 de janeiro de 2019. a.
- _____. *Diva*. Disponível em: <<<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>>. Último acesso em 10 de janeiro de 2019. b.
- ANDRADE, Jéferson; ASSIS, Judith. *Anna de Assis: história de um trágico amor*. 4 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1987.
- ANDRADE, Mario de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *O erotismo, seguido de reflexões sobre o problema do amor*. Tradução de Antônio Daniel A. de Abreu. São Paulo: Editora Princípio, s.i.d.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Porto Alegre: L&PM, 2010. (Coleção L&PM POCKET; v. 148)
- ANTELO, Raúl. Introdução. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus, 1989.
- _____. Prefácio: O lugar do erotismo. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (FILÔ/Bataille).
- ARARIPE JR. Tristão de Alencar. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo, EdUSP, 1978.
- ASSIS, Dilermando de. A tragédia da Piedade: mentiras e calúnias de *A vida dramática de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1951.

ASSIS, Machado de. A chinela turca. In: *Papéis avulsos*. Disponível em: <<<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/166-conto>>>. Último acesso em 16 de janeiro de 2019. a.

_____. *Contos Fluminenses*. Disponível em: <<<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/166-conto>>>. Último acesso em 29 de janeiro de 2019. b.

_____. *Dom Casmurro*. Disponível em: <<<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/164-romance>>>. Último acesso em 25 de janeiro de 2019. c.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: <<<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/164-romance>>>. Último acesso em 29 de janeiro de 2019. d.

_____. *Várias histórias*. Disponível em: <<<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/166-conto>>>. Último acesso em 03 de fevereiro de 2019.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AYTO, John. *Movers and shakers: a chronology of words that shaped our age*. London: The Oxford University Press, 2006.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Nossa Literatura)

AZEVEDO, Wilma. *S. em M. edo*. São Paulo: Iglu, 1998.

BAEZ, Joan. El preso número nueve. In: *Joan Baez*. Nova Iorque: Vanguard Records, 1987.

BACHOFEN, Johann Jakob. *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Traducción e introducción de María del Mar Llinares García. 8 reimp. Madrid: Akal, 2018.

BALQUÍLIDES. *Odes e fragmentos*. Tradução do grego, introdução e comentário de Carlos A. Martins de Jesus. Lisboa: Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume, 2014. (Série autores gregos e latinos)

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953*. Suma ateológica vol. I. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Filô/Bataille)

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

- BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. 2 ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Filô/Bataille)
- BATAILLE, Georges. *Documents: Georges Bataille*. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- BATAILLE, Georges. *História do olho, seguido de Madame Edwarda e O morto*. Tradução de Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, s.d.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Filô/Bataille)
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilingüe. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (40 anos, 40 livros)
- BETING, Graziella. Introdução. In: RIO, João do. *Folhetim*. Org. Graziella Beting. 1 ed. São Paulo: Carambaia, 2015. (João do Rio)
- BEUVE-MÉRY, Alain. Jean-Jacques Pauvert, éditeur légendaire et atypique, est mort. In: *Le monde*. Disponível em: <<http://www.lemonde.fr/article/2014/09/27/mort-de-l-editeur-jean-jacques-pauvert_4495614_3260.html>>. Último acesso em 20/10/2019.
- BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. Tradução de Carmen Cirne Lima. 3 ed. São Paulo: Globo, 1993.
- BOYER, Paul; NISSENBAUM, Stephen. *Salem possessed: the social origins of witchcraft*. London: Cambridge University Press, 1974.
- BRADSHAW, Peter. The night porter review – descente into sex and nazism still chills. In: *The Guardian*, Friday 27, November, 2020. Disponível em: <<<https://www.theguardian.com/film/2020/nov/27/the-night-porter-review-dirk-bogarde-charlotte-rampling-liliana-cavani>>>. Último acesso em 25 de julho de 2021.
- BRAZ, Camilo Albuquerque de. *A meia-luz...: Uma etnografia imprópria sobre clubes de sexo masculinos*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2010. Tese (Doutorado em Ciências Sociais).
- BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2017.
- BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica: de Gregório de Matos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de bolso)
- BUTTERMAN, Steven. *Perversions on parade: Brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: San Diego University Press, 2005.
- CALIFIA, Pat. The Limits of the S/M Relationship, or Mr Benson Doesn't Live Here Anymore. In: THOMPSON, Mark (ed.). *Leatherfolk: Radical Sex, People, Politics, and Practice*. Los Angeles: Daedalus Publishing, 1991.

- CAMPOS, Augusto de (organização e tradução). *Poesia da recusa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. (Coleção signos 42).
- CAMPOS, Haroldo de. Os 'poetas concretos' e João Cabral de Melo neto: um testemunho. In: *Revista colóquio de letras*, nº 157-158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- CANDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CITRONI, Mario; CONSOLINO, Franca Ela; LABATE, Mario; NARDUCCI, Emanuele. *Literatura de Roma Antiga*. Tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica e organização de Walnice Nogueira Galvão. Fortuna crítica de vários autores. Fotos de Flávio de Barros. São Paulo: Ubu Editora; Edições Sesc São Paulo, 2016.
- D'AGUIAR, Rosa Freire. Nota da tradutora. In: SADE, Marquês de. *Os 120 de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Tradução e notas de Rosa Freire D'Aguiar; posfácio de Eliane Robert Moraes. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018, p. 7-12.
- DAVIES, Sir John. *The complete poems of Sir John Davies*. London: Chatto and Windus, Piccadilly, 1876.
- D'ÁVILA, Rodrigo. *O Marquês de Sade no Brasil: tradução recepção e crítica de Historiettes, Contes et Fables*. Dissertação, 296 p. Brasília: Universidade de Brasília, 2016.
- D'ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da Vida*. Tradução e notas de Marcelo Musa Cavallari; prefácio de Frei Betto; introdução de J. M. Cohen. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- DEFFAND, Marquise de. *Lettres de la Marquise du Deffand à Horace Walpole, depuis Comte D'Orford, Écrites dans les années 1766 à 1780 ; auxquelles sont jointes des lettres de Madame de Deffand à Voltaire, écrites dans les années 1759 à 1775*. Publiées d'après les originaux à Strawberry-Hill. Tome Premier. Paris: Treuttel et Würtz, 1812.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução de Luiz B. Orlandi. 1 ed. 3 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (FILÔ/Margens)
- DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Tradução de Jorge Bastos; revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

- DELFINO, Luís. *Imortalidades: livro de Helena*. Volume I. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1941.
- DERRIDA, Jacques. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Traducción de Horacio Pons. 2 ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. (Colección Nómadas)
- DESBORDES, Jean. *O verdadeiro rosto do Marquês de Sade*. Tradução de Frederico dos Reis Coutinho. Rio de Janeiro: Casa Editôra Vecchi Ltda., 1968.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land: authoritative texts, contexts, criticism*. Edited by Michael North. New York: W. W. Northon & Company, 2001.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Nélcio Schneider. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019. (Marx-Engels)
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERRAZ, Flávio Carvalho. Apresentação. In: STOLLER, Peter. *Perversão: a forma erótica do ódio*. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva; apresentação de Flávio de Carvalho Ferraz. São Paulo: Hedra, 2015.
- FILHO, José da Cruz. *O soneto*. Rio de Janeiro: Elos, 1961.
- FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Júnior. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos; 61/ dirigida por J. Guinsburg)
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *História da Maconha do Brasil*. 1 ed. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas volume 14)
- G1. Caixa tira do ar propaganda que mostra Machado de Assis branco. Disponível em: <<<http://g1.globo.com/economia/negocios/noticia/2011/09/caixa-tira-do-ar-propaganda-que-mostra-machado-de-assis-branco.html>>>. Último acesso em 20 de janeiro de 2020.
- GAARDER, Jostein. *A vida é breve*. Tradução de Maria Luísa Ringstad. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- GABOR, Mark. *The Pinup: a modest history*. New York: Universe Books, 1974.

- GREGORI, Maria Filomena. *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GOOD VIBRATIONS. Manual SM. In: GREGORI, Maria Filomena. *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GOODMAN, Albert. *New York Times Book Review*, March, 20, 1966. New York: The New York Times Company, 1966.
- HANSEN, João Adolfo. Os cautos causos de Glauco Mattoso. In: MATTOSO, Glauco. *Raymundo Curupira, o caipora*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- HARRIS, Rivkah. *Gender and Aging in Mesopotamia: The Gilgamesh Epic and Other Ancient Literature*. Norman: University of Oklahoma, 2003.
- HATOUM, Milton; TITAN JÚNIOR, Samuel. Os contos nas cartas. In: FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Júnior. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito* (parte I). Tradução de Paulo Meneses. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
- HEINE, Maurice. *Le Marquis de Sade*. Paris: Gallimard, 1950.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUNT, Lynn. *The Invention of Pornography: obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*. Massachusetts: MIT Press, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JÃO; GORDO, João. Aids, pop, repressão. In: *Brasil*. Vila Velha: Eldorado Music, 1989.
- KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. In: *Ars*, vol. 11. Nº. 22. São Paulo: USP, 2013, p. 31-51.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- KLAW, Rick. The Notorious Irving Klaw. In: *The Austin Chronicle*, Friday, March 10, 2006.
- KRAFFT-EBING, Richard von. *Psychopathia sexualis*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LACAN Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*.
- LANTÉRI-LAURA, Georges. *Leitura das perversões: história de sua apropriação médica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- LELY, Gilbert. *Vie du marquis de Sade*. Paris: Mercure de France, 2004.

- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª ed. ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- LEMINSKI, Paulo. Poesia, a paixão da linguagem. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 1 ed. 1 reimp. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1979.
- LOOS, Adolf. Ornamento e delito. Tradução de Anja Pratschke, revisão de Fernando Atique. Disponível em: <<www.eesc.sc.usp.br/babel>>. Último acesso em 20 de janeiro de 2020.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Disponível em: <<http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/a_moreninha.pdf>>. Último acesso em 18 de janeiro de 2019.
- MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres en prose*. Genève: Cailler, 1946.
- MARTINO, Pierre. *Parnasse et symbolisme*. Paris: Colin, 1967.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MATTOSO, Glauco. *A cegueira como maldição*. Disponível em: <<<https://www.musarara.com.br/a-cegueira-como-maldicao>>>. Último acesso em 28 de fevereiro de 2021.
- MATTOSO, Glauco. Achei isto. Mensagem recebida por e-mail em 19 de outubro de 2019. Último acesso em 14 de janeiro de 2021.
- MATTOSO, Glauco. *A planta da donzela*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2005.
- MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. Edição fac-similar. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- MATTOSO, Glauco. Mais respostas. Mensagem recebida por e-mail em 30 de junho de 2018. Último acesso em 14 de janeiro de 2021.
- MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador: aventuras e leituras de um tarado por pés*. 1 ed. São Paulo: All Books, 2006. (Coleção Além da Letra/Dirigida por Sérgio Telles)
- MATTOSO, Glauco (como CAMPOS, Pedro Ulysses). O poeta passado a sujo. In: *Poesia digesta: 1974/2004*. São Paulo: Landy Editora, 2004.
- MATTOSO, Glauco. *Poesia digesta: 1974/2004*. São Paulo: Landy Editora, 2004.
- MATTOSO, Glauco. *Raymundo Curupira, o caipora*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

- MARIA, Ellen. Benefícios da atividade física. In: PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim; MATTOSO, Glauco (org.). *Aos pés das letras: antologia podólatra da literatura brasileira*. São Paulo: Annablumme, 2010. (Selo [e] Editorial)
- MÍCCOLIS, Leila. Des Calça. In: PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim; MATTOSO, Glauco (org.). *Aos pés das letras: antologia podólatra da literatura brasileira*. São Paulo: Annablumme, 2010. (Selo [e] Editorial)
- MICHEL, Bernard. *Sacher-Masoch*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- MILANO, Laura. *Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía*. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2014.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de. A física da literatura: concretude, imaginação e contenção em Antonio Candido. In: *Gragoatá*, vol. 23, n. 47, p. 803-821. Disponível em: <<<https://periodicos.uff.br/gragoata/issue/view/1771>>>. Último acesso em 02 de fevereiro de 2020.
- MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erotica brasileira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.
- MORAES, Eliane Robert. O efeito Obsceno. In: *Cadernos Pagu N.º 20 - Dossiê erotismo*. São Paulo: UNICAMP, 2003, p. 121-130.
- MORAES, Eliane Robert. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- MORAES, Eliane Robert. *Sade: a felicidade libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- MORAES, Eliane Robert. Traços de Eros. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (FILÔ/Bataille)
- MORAES, Elias Soares de. *Dicionário etimológico de nomes bíblicos*. São Paulo: Beit Shalom, 2010.
- MOREIRA, Fernando. Dominatrix ganha até R\$ 13,5 por dia humilhando e controlando contas bancárias de clientes. Disponível em: <<

- NESBITT, Nick. Haiti, Hegel and the politics of prescription. In: *Psychological Studies*. Routledge Taylor and Francis Group, Vol. 13. Nº 4, p. 489-494.
- NEUMANN, Erich. *História da origem da consciência*. Tradução de Margrit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NEUMANN, Erich. *The great mother*. Tradução de Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Gaia Ciência*. Tradução de Alfredo Margarido. 6 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOMIS, Anne O. *The History and arts of the Dominatrix*. London: Anna Nomis Limited, 2013.
- OLIVEIRA, Antônio de. *O urso*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.
- PAES, José Paulo (org.). *Poesia erótica em tradução*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PALMEIRO, Cecília. Glauco Mattoso e a coprofagia de poéticas. In: *Texto poético: revista do GT teoria do texto poético (ANPOLL)*. Campinas: Unicamp, 2017, p. 13-49.
- PAULHAN, Jean. A felicidade na escravidão. In: RÉAGE, Pauline. *A história de O*. Tradução de Maria de Lourdes Nogueira Porto. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEIXOTO, Ana Paula Mello. *Sobre donzelas e gazelas: a novela alencariana sob o prisma de Glauco Mattoso*. Tese, 249p. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2018.
- PERLONGHER, Néstor. O desejo de pé. In: MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador*. Retirado de: <<
<https://www.dropbox.com/sh/m8jq3615v16g2zt/AACEKn9GzBQUpQmyutQU6Bnha?dl=0&preview=MANUAL+DO+PODOLATRA.pdf>>>. Último acesso em 25 de julho de 2021.
- PERNANBUCO FILHO, Pedro; BOTELHO, Adauto. *Vícios Sociaes Elegantes: Cocaina, ether, diamba, opio e seus derivados, etc. Estudo clinico, medico-legal e prophylatico*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1924.
- PESSOA, Fernando. *Poesia 1931-1935 e não datada*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Amsterdã SM*. São Paulo: Annablume, 2007. (Coleção Dix Editorial)

- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Sara sob céu escuro*. São Paulo: Annablume, 2011. (Selo [e] Editorial/ Coleção Feito nas Letras)
- PIVA, Roberto. *Estranhos sinais de Saturno: obras reunidas volume 3*. São Paulo: Globo, 2008.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. Com fotografias de Wesley Duke Lee. 3 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- POE, Edgar Allan. *The collected tales and poems of Edgar Allan Poe*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2009.
- POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Typographia Aldina, 1900.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Organização de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2013.
- PONTES, Eloy. *A vida dramática de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. Organização de Carlos Augusto Calil. 10 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução de Jézio Hernani Bomfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 Edições, 2017.
- QUAGMYR, Steve. What does the BDSMblem mean? Retirado de: <<
<http://emblemproject.sagcs.net/meaning.html>>>. Último acesso em 20 de janeiro de 2021.
- QUIGNARD, Pascal. *L'être du balbutiement: Essai sur Sacher-Masoch*. Paris: Mercure de France, 1969.
- RÉAGE, Pauline. *A história de O*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.
- REZENDE, Beatriz. *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- RICARDO, Cassiano. *Poesias completas*. Prefácio de Tristão de Athayde. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud - Extraduções*. Tradução de Augusto de Campos. Londrina: Galileu Edições, 2019.
- RIO, João do. *As Religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976 (Edição digital). (Coleção Biblioteca Manancial nº 47)
- _____. *Crônica*. Organização de Graziella Beting. 1 ed. São Paulo: Carambaia, 2015. (João do Rio)
- _____. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.
- _____. *Folhetim*. Organização de Graziella Beting. 1 ed. São Paulo: Carambaia, 2015. (João do Rio)

ROBERTIS, Deborah de. J'ai exposé mon sexe devant "l'Origine du Monde": mon geste n'a rien de transgressif. In: *L'Obs* (Le plus – Témoins, experts, opinions), Paris, 12 jun. 2014. Disponível em: <<<http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1213853-j-ai-expose-mon-sexe-devant-l-origine-du-monde-mon-geste-n-a-rien-de-transgressif.html>>>. Último acesso em 08 de fevereiro de 2020.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. *João do Rio: vida, paixão e obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. Prefácio. In: RIO, João do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiquia, 2002.

RUBIN, Gayle. *Deviations: a Gayle Rubin Reader*. North Carolina: Duke University Press, 2011.

RUSSEL, Jeffrey; ALEXANDER, Brooks. *História da bruxaria*. Tradução de Álvaro Cabral e William Lagos. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SACHER-MASOCH, Leopold von. *A Vênus das peles*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2008.

SACHER-MASOCH, Wanda von. *The confessions of Wanda von Sacher-Masoch*. Translated by Marian Phillips. San Francisco: Re/Search Publications, 1990.

SADE, Marquês de. *Os 120 de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Tradução e notas de Rosa Freire D'Aguiar; posfácio de Eliane Robert Moraes. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo: colonizar o outro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010. (Para ler Freud)

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade*. Pernambuco: Cepe, 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a *situación cuir* latino-americana: pontos de partida para o debate. In: *Periódicus: revista de estudos interdisciplinares em gêneros e sexualidades*, vol. 1. Nº 1. Salvador: UFBA, 2014, p. 258-276.

SCRAMIM, Susana. Paulo Leminski e o simbolismo. In: SANDMANN, Marcelo (org). *A pau a pedra, a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

SCHAEFER, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True: a history of exploitation films, 1919-1959*. Duke: Duke University Press, 1999.

- SCHEIBE, Fernando. Introdução do tradutor. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- SÍN-IÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh*. Tradução do acádio, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. 1 ed. 5 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Coleção Clássica/coordenador Oséias Ferraz)
- SOUZA, Cruz e. *Obra completa: poesia*. Obra completa volume I. Organização de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*. 1 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Estação Brasil/Sextante, 2019.
- ST. TORRE, John de. The unmasking of O. In: *The New Yorker*. August, 1, 1994.
- STOLLER, Peter. *Perversão: a forma erótica do ódio*. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva; apresentação de Flávio Carvalho Ferraz. São Paulo: Hedra, 2015.
- SWEDENBORG, Emanuel. *Arcana Coelestia e Apocalipsis Revelata*. Tradução e introdução de John Lionel O’Kuinghttons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2008.
- THE SPANNER TRUST. The history of the Spanner Case. Disponível em: <<<http://www.spannertrust.org/documents/spannerhistory.asp>>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2019.
- THOMAS, Dylan. *Selected Poems 1934-1952*. London: Aldine Press, 2006.
- TOSTES, Joel Bicalho; BRANDÃO, Adelino. *Águas da amargura: o drama de Euclides da Cunha e Ana*. 3 ed. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1990.
- TREVISAN, Dalton. *Contos eróticos*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4 ed. revista, atualizada e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VALLEJO, Fernando. *Memorias de un hijueputa*. Bogotá: Alfaguara, 2019.
- VELOSO, Caetano. Língua. In: *Velô*. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1984.
- WYNGAARD, Amy. The End of Pornography: The Story of *Story of O*. In: *MLN*, vol. 130, nº 4, september 2015. Baltimore: Johns Hopkins University, 2015.
- ZAY, Éva. Romanian woman burned alive for witchcraft. December 9, 2019. Disponível em: <<<https://transylvanianow.com/woman-thought-to-be-a-witch-burned-in-a-yard-in-southern-romania/>>>. Último acesso em 15 de junho de 2020.
- ZELIKER, Viviana A. *The purchase of Intimacy*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real! Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

- ARIA. *Emblema BDSM*. Retirado de: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BDSM_logo.svg>>. Último acesso em 03 de setembro de 2021.
- BONNET, Jules. *Nietzsche com Paul Rée e Lou Salomé*. Retirado de: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nietzsche_paul-ree_lou-von-salome188.jpg>>. Último acesso em 23 de setembro de 2021.
- CJ ENTERTAINMENT. *Kim Min-hee interpretando Hideko, em cena do filme A criada*. Direção de Park Chan-wook, 2016. Retirado de: <<<https://modernmonsters.net/ag-ha-ssi-the-handmaiden-2016/>>>. Último acesso em 06 de setembro 2021.
- COURBET, Gustave. *L'Origine du monde*. Retirado de: <<<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/lorigine-du-monde-69330>>>. Último acesso em 21 de setembro de 2021.
- DC COMICS. *Mulher Maravilha*. Retirado de: <<<https://www.opb.org/radio/article/wonder-woman-bdsm/>>>. Último acesso em 11 de setembro de 2021.
- DE ROBERTIS, Deborah. *O espelho da origem*. Retirado de: <<<http://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2016/01/1730653-artista-e-detida-em-paris-por-posar-nua-no-museu-dorsay.shtml>>>. Último acesso em 21 de setembro de 2021.
- DELVILLE, Jean. *L'Idole de perversité*. Retirado de: <<<https://arthur.io/art/jean-delville/lidole-de-perversite-the-evil-of-perversity>>>. Último acesso em 19 de setembro de 2021.
- DESCONHECIDO. *Leopold von Sacher-Masoch e Fanny von Pistor*. Retirado de: <<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leopold_von_Sacher-Masoch_with_Fannie.jpg>>. Último acesso em 03 de setembro de 2021.
- GRIEN, Hans Baldung. *Aristóteles e Phyllis*. Retirado de: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Phyllis_and_Aristotle#/media/File:Aristotle_and_Phyllis.jpg>>. Último acesso em 12 de setembro de 2021.
- LAROON, Marcus. *The cully flaug'd*. Retirado de: <<https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1881-0611-320>>. Último acesso em 07 de setembro de 2021.
- LESTER, Vickie. *Elisabeth Taylor como Cleópatra*. Retirado de: <<<https://vickielester.com/2014/10/23/dressing-up-as-cleopatra-elizabeth-taylor-1963/>>>. Último acesso em 22 de setembro de 2021.
- MATTOSO, Glauco. *Glauco Mattoso e Roberto Piva no lançamento do Jornal Dobrabil, 1977*. Acervo Pessoal, 2021.

MOREAU, Gustave. *L'apparition*. Retirado de: << <https://artsandculture.google.com/asset/the-apparition/8wHHpSOCxyjnIg?hl=pt-BR>>>.

Último acesso em 13 de setembro de 2021.

MOREAU, Gustave. *Salome dancing before Herod*. Retirado de: << https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salome_Dancing_before_Herod_by_Gustave_Moreau.jpg>>. Último acesso em 13 de setembro de 2021.

MORRISON, Grant; PAQUETTE, Yanick. *Wonder Woman Earth One*. Burbank: DC Comics, 2016.

MOSSA, Gustav-Adolf. *Elle*. Retirado de: << <https://steemit.com/partiko/@blackpaint20/my-art-doppelganger-gustav-adolf-mossas-elle-1dpa4xkw>>>. Último acesso em 15 de setembro de 2021.

OBSCURE PHOTO. *Suspensão corporal*. Retirado de: << <https://www.trendhunter.com/trends/assisted-self-portraits-obscure-specialisms-in-body-mod-photography>>>. Último acesso em 10 set. 2021.

PECK, William H. *Theda Bara como Cleópatra*. Retirado de: << http://www.williamhpeck.org/images_of_cleopatra_in_film>>. Último acesso em 21 de setembro de 2021.

APÊNCIDE A – Glossário de termos BDSM

Aftercare: cuidado pós-sessão de sadomasoquismo, em que o dominador ou dominadora dá banho, limpa as feridas e cuida, tenramente, da submissa ou do submisso. Configura-se como uma das partes mais importantes de uma sessão de BDSM. Uma vez que a intensidade da sessão é sempre muito alta, e as personalidades são muitas vezes deixadas de lado para que o triunfo dos papéis desempenhados seja completo, e o momento do *aftercare* torna-se um ritual de religamento com o ser perdido durante a sessão.

Baunilha: ver *vanilla*.

Bondage: o “B” em BDSM. Popularmente se concebe o bondage como a gama de práticas em que se utilizam cordas, lenços, panos ou outras coisas para restringir o movimento do submisso ou submissa. Ver também *shibari*.

Blood play: consequência necessária ou não do *needle play*, consiste em arrancar as mesmas agulhas que foram inseridas na pele de maneira violenta, fazendo sangrar à vítima.

Branding: semelhante ao que se faz com gado, consiste em um submisso ou submissa aceitar em seu corpo uma marca, feita a ferro quente, ora com as iniciais, ora com algum símbolo escolhido pela dominadora ou dominador. O tamanho da marca varia de acordo com a região em que será aplicada e com a tolerância do submisso ou submissa à dor.

Cross-dressing: ato de se vestir com roupas socialmente consideradas do sexo oposto. Geralmente, trata-se de homens que adotam em sua indumentária peças de roupas como vestidos, saltos-altos, cintas-ligas, sutiãs e maquiagem.

Cuckold: prática em que um homem sente a mais absoluta excitação em entregar sexualmente a parceira a outros homens – chamados de *bulls*. Para o *cuckold*, ser corneado não só não se configura como um problema como é o objetivo último de qualquer relação. Entretanto, a intensidade da situação varia de *cuckold* para *cuckold*: enquanto alguns se deleitam em assistir à relação sexual da parceira com um ou mais homens, o que geralmente ocorre em casas de *swing*, outros preferem acompanhar por meio de vídeo, e há inclusive aqueles que simplesmente pedem da parceira um relato detalhado do que aconteceu. Há, além disso, casais que se

aproveitam de dispositivos de castidade – nesse caso uma espécie de dispositivo de ferro ou metal com fechadura que impossibilita a masturbação – para aumentar mais ainda a humilhação e a angústia do *cuckold*. Há casos, inclusive, que o maior fetiche do *cuckold* é lambar o esperma do corpo da parceira após esta haver sido penetrada.

Cuckquean: a versão feminina do *cuckold*, consiste em mulheres que gostam de ver seus parceiros possuírem outras mulheres. Interessante notar que, tanto no caso do *cuckold* quanto da *cuckquean*, há consentimento entre as duas partes, ou seja, nem se pode chegar a afirmar que alguém está sendo infiel, pois o fetiche consiste, justamente, em se colocar voluntariamente na posição de traída ou traído.

Disciplina: O “D” de BDSM. Pode se referir a punições físicas ou práticas psicológicas sistemáticas que visam condicionar um submisso ou submissa, à dinâmica de jogos de castigo e recompensa, bem como a muitas outras coisas. É um conceito amplo dentro do universo BDSM.

Dom: dominador masculino.

Dominação: base do BDSM, refere às práticas em que um dominador ou dominadora humilha, suplicia ou controla, em uma cena, um submisso ou submissa.

Domme: dominadora feminina.

Dungeon: espaço especificamente decorado e equipado para sessões de BDSM. Pode designar espaços públicos ou particulares.

Encoleiramento: cerimônia a partir da qual um submisso ou submissa passa a pertencer exclusivamente a uma dominadora ou dominador. Geralmente envolve a assinatura de contratos e outras práticas ritualísticas que simbolizem a entrega do submisso/submissa. Cabe notar que a “coleira” é, para o BDSM, uma subversão do que seria a aliança no casamento baunilha. Também se diz que a submissa ou submisso “recebeu a coleira”, simbolicamente, quando oficializa a relação com um dominador ou dominadora. Se um dominador ou dominadora possui uma relação desse tipo com mais de um submisso ou submissa, estes chamam-se “irmãos de coleira”.

Escravo/Escrava: o submisso ou submissa que “dá um passo além”. Ser escravo ou escrava de um Senhor ou Senhora implica entregar-se, totalmente, à vontade do outro. Ocorre somente em relacionamentos BDSM em que ambas as partes possuem um grau de confiança e intimidade bastante profundos, uma vez que para o Senhor ou Senhora significa constantemente criar a rotina da outra pessoa e, para a escrava ou escravo, não ter mais vontade própria e controle sobre as próprias decisões.

Gag: também conhecida como *ball gag*, espécie de mordança em cujo centro há uma bola, de madeira, borrachas silicone ou outro material, é fixado ao rosto do submisso ou submissa a fim de tolher-lhe do uso da voz. É imprescindível que nas sessões em que haja o uso de gags seja estabelecido previamente algum tipo de gesto – bater de uma determinada maneira com as mãos ou pés, mover a cabeça ou algo do tipo – que equivalha à *safeword*, a fim de garantir a segurança do submisso ou submissa.

Liturgia: O BDSM está inteiramente construído em cima de relações que se marcam a partir da tríade poder/encenação/contrato, nunca necessariamente nessa ordem. A Liturgia nada mais é do que o conjunto de práticas e de formalidades envolvidas em qualquer encontro BDSM, seja de grandes ou pequenos grupos ou, mesmo, de um casal ou grupo reduzido de parceiros que decide praticar em ambientes mais intimistas e privados. Talvez o paralelo mais imediato que se possa traçar é com a maçonaria. Na Liturgia estão prescritas as relações hierárquicas entre membros, o aparato e o cerimonial que envolvem as *plays*, os procedimentos necessários para os encoleiramentos. Tudo aquilo que, nesse universo absolutamente regrado, cria a atmosfera necessária para que as cerimônias ocorram faz parte da Liturgia, que pode assim ser, basicamente, entendida como o sistema geral de regras que prescrevem as relações entre praticantes em qualquer parte.

Masochismo: desejo sexual por sofrer torturas físicas ou psicológicas. No BDSM, está diretamente associado aos que desejam dor, punições e castigos físicos.

Masquista: aquele ou aquela que gosta de sofrer castigos físicos. Não deve ser confundido, no BDSM, com “submisso”.

Needle play: prática que consiste em inserir dezenas – por vezes centenas – de agulhas na pele, a fim de potencializar, o máximo possível, a dor. As agulhas podem ou não ser inseridas nas regiões genitais, como o pênis, a vulva, os seios ou as nádegas, mas também as costas – geralmente o caso de agulhas maiores –, os braços, o pescoço. Há mesmo roupas feitas sob medida, como espartilhos que se ligam por agulhas ou calças com agulhas que se entrelaçam em aberturas laterais.

Pet play: fetiche que consiste em se passar por animal de estimação, geralmente cachorro ou gato, mas também animais de carga que devem ser montados ou chicoteados, como cavalos ou touros.

Safeword: também conhecida como “senha” ou “palavra de segurança”, é um termo combinado entre os parceiros, antes do início de qualquer sessão, que serve para que o submisso ou submissa possa pará-la a qualquer momento e, ao mesmo tempo, possa liberar o significado de palavras como “pare” ou expressões como “por favor, não!”, que algumas vezes são utilizadas nos jogos eróticos entre parceiros, sem que se caracterizem de fato como uma solicitação verdadeira. A safeword é um dos principais reguladores do SSC (São, Seguro e Consensual) e um dos postulados éticos do BDSM que tem por fim garantir a segurança de todas as pessoas conscientemente envolvidas nas práticas. Em inglês, uma das palavras mais comuns utilizadas é *red*; em português, “água”.

Sane, safe and consensual: diretiva das comunidades BDSM que visa afastar as práticas realizadas por seus membros de qualquer ideia de abuso ou crime. Significaria, em tradução livre, “são, seguro e consensual”, o que fortalece o caráter de que todas as práticas realizadas no âmbito do BDSM, públicas ou privadas, contam com o consentimento de todos os envolvidos.

Shibari: ou “Kinbaku-bi”, refere-se à arte de amarração japonesa, que remonta ao Japão feudal e possui raízes profundas entranhadas nessa cultura. O shibari era utilizado pela polícia ou pelos samurais com o objetivo de imobilizar e, muitas vezes, submeter a vítima. Nos anos 1960, ressurgiu ressignificado eroticamente no Japão e, posteriormente, ocidentaliza-se a partir do bondage.

Sub: ou “submisso”/ “submissa”, a pessoa que, em uma relação BDSM, assume o papel de sujeição, seja ela física, psicológica ou ambas.

Switcher: pessoa que sente prazer tanto em exercer o papel de dominador ou dominadora quanto o de submisso ou submissa.

Vanilla: ou “baunilha”, em português. Termo a partir do qual os praticantes de BDSM definem aqueles que não se enquadram em nenhum tipo de prática, seja de dominação, de submissão ou de fetichismo. Pessoas que não apresentam nenhum tipo de tara ou fetiche.