

ANTONIO PIETROFORTE OU A VIDA MASOQUISTA

ANTONIO PIETROFORTE OR THE MASOCHISTIC LIFE

Diego Moreira¹

RESUMO: Este artigo pretende realizar uma leitura da obra do paulistano Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, bem como das relações entre a sua literatura e certa tradição da literatura erótica ocidental, que passa por Sade, Sacher-Masoch e Pauline Réage. A leitura dos comportamentos sexuais masoquistas pode já ser observada em obras anteriores a desses escritores. É a partir de Sacher-Masoch, contudo, que o olhar atento perceberá certas conexões entre o conceito de masoquismo sexual ligado a éticas comportamentais da vida do indivíduo.

Palavras-chave: Antonio Vicente Seraphim Pietroforte; erotismo; masoquismo.

ABSTRACT: This work aims to carry out a reading on the work by the paulistano writer Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, as well as of the relations between his literature and a certain tradition of Western erotic literature, which passes through Sade, Sacher-Masoch and Pauline Réage. The reading of masochistic sexual behaviors can be observed in works prior to the ones of these writers. It is after Sacher-Masoch, though, that the perceiving eye will see certain connections between the concept of sexual masochism linked to behavioral ethics of one's life.

Keywords: Antonio Vicente Seraphim Pietroforte; eroticism; masochism.

1. INTRODUÇÃO

Ao longo da evolução humana — que aqui se entende como afastamento da natureza — surgiram ideias que, posteriormente agrupadas sob nomes como “cultura”, “civilização” e mesmo “sociedade”, possibilitaram a afirmação de certos

¹ Mestre em Literaturas, UFSC.

comportamentos considerados como exclusivamente humanos. Dessa forma, se hoje se pode afirmar que existem homens, mulheres, e mesmo a ideia de “humanidade”, é porque em algum momento um distante semelhante dos seres humanos, tendo saltado para a margem do vertiginoso movimento de violência da natureza, “se esforçou por dizer *não*” (BATAILLE, 2014, p. 86). A organização social deriva, dessa forma, da negação de certos instintos que não podiam ser tolerados na esfera do convívio social, porque impossibilitavam, sobretudo, a realização de tarefas laborais que permitiram aos primeiros agrupamentos humanos a construção de moradias, a domesticação de animais, etc. De acordo com Georges Bataille, o homem existe enquanto um ser descontínuo, que nasce sozinho e está fadado a morrer sozinho. Não obstante, ao longo de sua existência ele busca relações que suspendam, ainda que momentaneamente, essa descontinuidade, o que pode ser proporcionado através do contato erótico, da união sexual. Uma vez que o mundo fundado pelos homens é o mundo do trabalho, ele simplesmente ratifica esse sentimento de descontinuidade; dessa forma, se criaram momentos nas sociedades primitivas em que a proibição dos instintos era suspensa através da instância do ritual. A transgressão desses interditos seria, ao mesmo tempo, a ultrapassagem da esfera humana, a sua fissura e o seu movimento de morte. E o erotismo, que é uma das consequências da transgressão, seria desta a experiência interior, momento em que a consciência humana se dilacera, a partir de dentro.

Há algo que perpassa esse pensamento e que está na base das representações do que a clínica comumente denomina “perversões” ou “desvios do comportamento sexual”. O fato de que o homem se fundou juntamente com o trabalho suprimiu apenas parcialmente a violência que lhe legara a natureza. Essa violência permaneceu latente, sob a forma de recalque, e fez com que nos tornássemos seres neuróticos. É a violência que invariavelmente volta no assassinato, a violência de um ser primordialmente instintual, que tentou obedecer, contudo, não conseguiu.

Entretanto, não foi apenas de violências passíveis de punição que se construíram, desde sempre, as sociedades humanas. Para Bataille, o erotismo é o excesso que sobrevém quando a violência supera a razão nos homens, e que, a fim de experimentar tais violências, rituais foram estabelecidos em que os interditos — proibições — puderam ser momentaneamente suspensos. É notável, portanto, que o caráter de ritual sempre tenha estado ligado, íntima ou parcialmente, às práticas sexuais. E é justamente através de uma ritualização da sexualidade que podemos compreender as práticas BDSM², como se discutirá a seguir.

2. UM TARADO NA ACADEMIA

Comecemos de forma expositiva:

Encontrei a moça da noite anterior nua, deitada no chão de bruços, cordas pretas prendiam-lhe os pulsos amarrados às costas ao invés de algemas. Entre os nós, cordas passavam pela cintura, à altura do umbigo desciam entre as pernas para se prender nas mãos. O pescoço preso nas argolas do piso, os pés presos também, amarrados pelos tornozelos. Ainda tinha a mordaca e os olhos vendados.

Meus passos no chão de madeira na inquietude; Verônica apontou o sofá e puxou a banquetta para si, premeditada.

Dobrou as barras das calças, começou a fazer carinhos na amiga com os pés descalços. Pisava nos seios, apertava os mamilos entre os dedos, fazia carícias ao redor dos peitos.

Pisava nas costelas e nos ombros, pisou no ventre, ao redor do umbigo, abaixo do púbis nas coxas.

Pisou no rosto, nos lábios, no nariz como nos mamilos, entre os dedos, desalinhou os cabelos.

Resistir é inútil, a tampa do baú se abre, os gemidos aumentam de intensidade, os movimentos bruscos... Verônica e o chicote de couro preto; do cabo de madeira,

² Sigla de origem norte-americana, surgida no início dos anos 1990, e que designa *Bondage Domination SadoMasochism*, dando conta de práticas, no âmbito da sexualidade, que vão desde o já nomeado *Bondage*, técnica de amarração japonesa com cordas, até práticas de dominação psicológica, desprovidas de caráter sexual. Funciona como uma espécie de extensão ao termo “sadomasoquismo”, uma vez que sob a sigla agrupam-se outras práticas, que apenas tangenciam o tema da dominação sexual.

em forma de pênis, pendiam as franjas de couro fino e trançado — levou o cabo membro aos lábios em sinal de silêncio, antes de recomeçar.

Fazia as franjas do chicote deslizarem sobre o corpo dela, a pele em contato arrepiava inteira para que Verônica transformasse os carinhos em espancamento. A chicotada firme, seu corpo contorceu-se de dor.

Verônica foi impiedosa (PIETROFORTE, 2007, pp. 41-42).

No auge da marola, Micaela e Marina desceram juntas.

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

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

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

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

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

A dor aguda, a chicotada intensa antes e depois dos silvos. O grito fino, o urro de dor, os sons abafados da dor amordaçada de Marina. (PIETROFORTE, 2008, pp. 104-105).

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

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

— Você parece uma louca de hospício — humilhava Sara.

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

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

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

A primeira de muitas e não podia se mexer, desviar, protestar, não podia nada. Sara, sádica, investia nas costas, na bunda, nas pernas; Drusilla foi ficando riscada, foi ficando vermelha, abriram cortes finos e agudos. Gemia, gemia mais, chorava de dor e Sara não se cansava. (PIETROFORTE, 2011, pp. 49-50).

Os três trechos acima pertencem a três narrativas distintas de um mesmo autor, o paulistano Antonio Vicente Seraphim Pietroforte. Nascido em 1964, é formado em Letras — Português e doutor em Linguística pela USP, mesma instituição na qual, desde 2002, leciona nos cursos de graduação e pós-graduação, com ênfase na área da semiótica. Seu nascimento para a literatura, entretanto, deu-se muito mais tarde: data de 2007 o seu primeiro romance, *Amsterdã SM*, no qual se inclui o primeiro excerto aqui transcrito. Trata-se de uma novela erótica, narrada em primeira pessoa, que conta a história de Cláudio, professor brasileiro que viaja à capital dos submundos para desfrutar de seus últimos meses de vida; diagnosticado com câncer no cérebro, escolhe a capital holandesa para desvelar aos olhos do leitor a crônica de sua morte anunciada. Pelas páginas do romance desfilam mulheres, drogas, religiões e práticas sexuais nada convencionais. O enredo, que mescla o mote do romance de viagem ou do diário íntimo ao da exploração do erotismo e da subcultura BDSM, num movimento de vaivém entre o discurso do erudito professor universitário e o do marginal praticante do sadomasoquismo, apresenta ainda imersões na cultura *pop*, na música e na teoria linguística. De leitura nada fácil, logo a partir das primeiras páginas a narrativa começa a nublar-se de tal forma que passa a exigir do leitor a máxima atenção e

entrega ao texto, a fim de se conseguir apreender minimamente as múltiplas possibilidades de leitura que se escondem por trás de suas páginas.

Já em seu segundo romance, *Irmão noite, irmã lua*, de 2008, (segundo trecho transcrito) o movimento de mosaico que já se apresentava, ainda que de forma implícita, em *Amsterdã SM*, torna-se ainda mais brutal, inserindo, nas entrelinhas do romance, uma leitura religiosa que se dá desde o título, clara referência à vida de São Francisco de Assis retratada no filme *Fratello sole, sorella luna* de 1974, dirigido por Franco Zeffirelli. A relação entre os santos aqui se dá no coração da metrópole paulistana, em que Francisco é retratado como um professor de ensino médio que um belo dia resolve ir à escola armado com uma pistola e vestido com um colete repleto de bananas de dinamite, e Clara é uma mulher agorafóbica, que não consegue sair de seu apartamento e vê o mundo através das lentes de um telescópio, bem como de televisores, computadores e câmeras de vigilância que colocou nos corredores de seu prédio. À parte esses dois personagens pretensamente centrais na narrativa, há ainda Marina, tatuadora que tem o corpo todo coberto por desenhos, e que ao tatuar lê o poeta Cláudio Daniel, citando que “fazer poesia é como fazer tatuagem” (PIETROFORTE, 2008, p. 19); há também o húngaro Loki, que ao longo da narrativa se metamorfoseia no demônio bíblico Moloch, a quem os habitantes de Canaã sacrificavam seus recém-nascidos; e Ludmila, ex-namorada de Loki, que trabalha consertando relógios, e depois de ser sequestrada e estuprada descobre-se masoquista, passando então a se autoflagelar e torturar. São esses arremedos de gente, dentre alguns outros de menor importância (como Micaela, para quem Marina vai trabalhar como faxineira e com quem acaba mantendo uma relação sadomasoquista), que compõem a narrativa de *Irmão noite, irmã lua*.

E no mais recente de seus romances, *Sara sob céu escuro*, de 2011 (terceiro trecho transcrito), há um debate atravessado por Adorno que o ultrapassa, uma vez que, já no primeiro capítulo, não gratuitamente intitulado “Lírica e lugar comum”, a

representação de personagens que combatem pelo próprio corpo e pelo próprio espaço — como a mendiga Drusilla, Ana Luíza e a própria Sara — aponta para uma revisão do “*pathos* da distância” (PIETROFORTE, 2011, p. 06) entre o homem e a sociedade. O texto é categórico: ele não busca a linguagem poética como mera “expressão de motivações e experiências individuais” (p. 06), senão, intempestivamente, uma poética do romance “explodido”, de acordo com a trilogia de W. S. Burroughs — *The ticket that exploded*, *The Soft Machine* e *Nova Express*. Por conta disso, o texto situa a musa inspiradora do narrador em um quarto onde se vê cercada por estantes nas quais estão “Hegel, Marx e, entre eles, o holocausto acena” (p. 06).

Amsterdã SM inicia-se com Cláudio sentado em um *coffee-shop*, fumando maconha e bebendo chocolate quente. Súbito, ele vê, do lado de fora, uma mulher encostada a um poste, a quem batiza Anete. É ela quem faz com que Cláudio saia do *coffee-shop* e venha para a rua, ou seja, que coloca a narrativa em movimento. Todavia, ao sair do *coffee-shop*, Anete já desapareceu, o que atesta o seu caráter fantasmagórico. Tentando esquecer-se da imagem daquela mulher, Cláudio começa a caminhar pelo centro de Amsterdã, indo parar na frente de uma banca de revistas pornográficas. Ali ele se fixa na imagem de uma modelo de capa, e começa a figurar em sua mente a cena da montagem do cenário fotográfico. Descrevendo a fotografia, por fim, ele atesta: “Os tornozelos amarrados juntos, a corda para elevá-la no ar, para terminar amordaçada com a ball-gag ao redor do rosto, tudo registrado como um manifesto” (PIETROFORTE, 2007, p. 14). Já o subtítulo de *Sara sob céu escuro* é: “romance — quase um manifesto”. Há uma estranheza aqui, uma espécie de inadequação em relação àquilo que estamos acostumados a ler como “literatura erótica”. O “tudo registrado como um manifesto” suspende, por um instante, a descrição erótica. Das profundezas do texto, surge um elemento que, com o propósito de momentaneamente vir à superfície, rasga a ordem discursiva com que a descrição vinha, até então, sendo feita. Mais à frente, em outro trecho do romance, Cláudio afirma sobre Serena, uma das mulheres com quem se

envolve: “Abaixa a meia-calça, as listras... o mar vermelho afoga. Contava tudo enquanto metia, me beijava a boca no meio dos capítulos” (p. 87). Efetua-se, portanto, o mesmo rasgo no erótico, na descrição erótica. Mas que tipo de rasgo é esse? Roland Barthes, em seu *O prazer do texto* (2013), nos coloca a seguinte reflexão:

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

Não se trata do prazer do *strip-tease* corporal ou do suspense narrativo. Em ambos os casos, há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na *esperança* de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca). (BARTHES, 2013, pp. 15-16, grifos e destaques no original).

Assim é que a relação erótica não ocorre, em um texto, a partir de demonstrações e palavras de ordem específicas. Ela ocorre, isso sim, através de uma falta, de um corte. É por isso que, como nota Giorgio Agamben em *Infância e história* (2005), a partir do Trovadorismo o poeta já não ama a mulher a quem dedica os versos do poema, mas sim o fantasma, a falta daquela mulher. Ingenuamente se acredita que a literatura erótica tenha surgido no Brasil já com Gregório de Matos Guerra. Sustentar tal estultice seria implicar que por literatura erótica entende-se toda forma de texto que apresente, dentre seus significantes, termos como “pau”, “cu”, “boceta”, e daí por diante, não se apercebendo do fato de que, em poetas como Gregório de Matos Guerra ou Manuel Maria du Bocage, ou mesmo nos latinos Catulo e Marcial, se quisermos ir um pouco mais longe, as descrições sexuais servem à sátira, e não ao erotismo propriamente dito. De igual modo, se pensarmos com outro escritor francês, Georges Bataille, o erotismo deve ser entendido, acima de tudo, como um

ritual, ou seja, um rasgo na vida cotidiana, um corte no prosaísmo da sociedade do trabalho, em que a festa e a orgia passam a ser elementos reinantes, mas que, acima de tudo, se dá através de estatutos normativos pré-estabelecidos, isto é, se dá no seio da sociedade, e não fora dela. Partindo desses pressupostos, podemos aproximar o conceito de erotismo, por exemplo, da literatura de um Leopold von Sacher-Masoch, de uma Pauline Réage, de um Antonio Pietroforte.

O ritual possui, pode-se afirmar, uma dimensão mágica. Marina, a tatuadora personagem de *Irmão noite, irmã lua*, ao citar o verso de Claudio Daniel, “fazer poesia é como fazer tatuagem”, não deixa de ecoar Severo Sarduy, autor de *Escrito sobre um corpo* (1979), bem como Peter Greenaway, diretor do filme *Livro de cabeceira* (1996) ou David Cronenberg, diretor de, entre outros, *Videodrome* (1983) e *Dead ringers* (1990). A inscrição de palavras na pele que é convertida em página não deixa de se caracterizar como uma metáfora da eroticidade da escrita, da violação do corpo por um alfabeto, bem como de atentar para essa dimensão mágica do ritual, em que os envolvidos pintam o corpo com os caracteres do deus a fim de recebê-lo igualmente dentro de si.

De todo modo, por mais que tenhamos exemplos ao longo da história de obras literárias que tratem do tema do erotismo, dentre as quais se pode citar a fragmentada obra de Safo de Lesbos, o *Satiricon* de Petrônio, não se pode afirmar que a literatura em sua vertente erótica segue uma linha evolutiva, que se desenha desde a Antiguidade Clássica para vir desembocar nos tipos de literatura que tratem do tema do sadismo e do masoquismo, ou mesmo do baixo corporal a cuja exploração se presta a literatura pornográfica de um Restif de la Bretonne, por exemplo. Este último tipo de literatura não deixa de ser uma simplificação do erotismo, sendo possível afirmar, com Deleuze, que a literatura pornográfica é “uma literatura reduzida a algumas palavras de ordem [...] seguidas de descrições obscenas” (DELEUZE, 2009, p. 19), bem como que “violência e erotismo estariam nela reunidas, então, mas de maneira rudimentar”

(p. 20). Assim é que, no contexto do século XVIII surge a escrita de Sade, elevando o discurso erótico a patamares até então desconhecidos. Jacques Lacan, em um texto intitulado “Kant com Sade”, assinala o fato de que a alcova sadiana pode ser compreendida de forma semelhante à Academia de Platão, ou seja, que o *boudoir*, esse espaço que é muito mais íntimo que o quarto de dormir (ao menos no contexto do século XVIII), seria uma espécie de escola de pensamento, e que este pensamento seria acima de tudo demonstrativo. Não à toa, Lacan sublinha a proximidade entre as datas de publicação da *Filosofia na alcova* (1795) de Sade e da *Crítica da razão prática* (1788) aquela tendo surgido oito anos depois desta. Dessa forma, o psicanalista francês sugere a hipótese de complementaridade entre ambas as obras, demonstrando que a obra de Sade forneceria, de certo modo, a “verdade” para a obra de Kant. Já Maurice Blanchot, em seu *Lautréamont et Sade* (1949), realiza um movimento dialético que contrapõe para no fim aproximar o conceito de “razão” na obra de Sade do de “experiência” na obra de Lautréamont, a fim de fornecer uma chave para a compreensão da apropriação feita desses dois autores pela primeira corrente do surrealismo (uso que, inclusive, Bataille criticará como indevido de Sade).

Em 1836 nasce, no antigo reino da Galícia, o contraponto clínico de Sade, Leopold von Sacher-Masoch. Escritor a seu tempo consagrado, especialmente a partir de obras como *A mulher divorciada* (1870), *A pescadora de almas* (1870), *A mãe de Deus* (1883) e, principalmente, *A Vênus das peles* (1870), transitava, em sua escrita, desde a crônica jornalística até o romance, gênero através do qual adveio sua consagração. Pouco antes de seu falecimento em 1895, contudo, sua obra já havia caído no esquecimento, ao passo em que a de Sade ganhava cada vez mais relevância. Ainda hoje, Sacher-Masoch é um autor obscuro, envolto pela mesma névoa fria com que colore muitos de seus escritos. Muito menos lido que Sade, seu *nome* é infinitamente mais popular que sua obra, por ter sido utilizado pelo psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing para designar uma perversão sexual. Nascido sob um lar

católico, filho do chefe de polícia de Lemberg e de uma nobre ucraniana, Masoch apenas começou a ser alfabetizado em alemão aos 12 anos de idade. Começou sua carreira literária escrevendo para jornais da região de Graz, mesmo local onde lecionava história. Seus primeiros romances, a propósito, podem ser considerados romances históricos, em que se ocupava da situação dos judeus e dos camponeses das comunas no império austro-húngaro, especialmente na região da Galícia. Gradativamente, foi incorporando à sua obra elementos do folclore eslavo, bem como ideais herdados do romantismo alemão em geral, e de Goethe em particular, que fundidos em sua escrita teriam culminado na produção de seu grande testamento literário, *O legado de Caim* (1870-1877), cuja redação não chegou a concluir. Tratava-se de uma série de seis livros dedicados a seis temas específicos: amor, propriedade, dinheiro, Estado, guerra e morte. Conseguiu concluir apenas os dois primeiros. Do primeiro volume, dedicado ao amor, consta aquela que acabou se destacando como sua obra mais famosa: *A Vênus das peles*, romance inspirado por uma aventura amorosa com Fanny von Pistor. Suas excêntricas preferências amorosas não raro eram o motor que conduzia sua escrita. Ser acorrentado, tratado como um cão ou um escravo, ser açoitado por uma mulher que vestisse casaco de peles, assinar contratos em que se entregava incondicionalmente a essas mulheres, prostituí-las a outros homens e assistir a tudo isso, são algumas das práticas amorosas de Sacher-Masoch, práticas essas que são compartilhadas por suas personagens, como o Severin de *A Vênus das peles*, o qual afirma que “[s]ofrer, suportar cruéis tormentos apareceram-me como prazer, tanto mais se infligidos por uma bela mulher, que para mim desde sempre concentrou toda a poesia, como tudo o que há de demoníaco” (SACHER-MASOCH, 2008, p. 62). A partir de falas e descrições de torturas e de castigos sofridos na infância, Severin vai inflamando a imaginação e o desejo de sua parceira Wanda, até o ponto em que consegue convencê-la a fazer parte de seu rito sexual. Os casacos de peles, muito mais que um simples fetiche destinado a transferir o desejo do órgão

sexual feminino para si tornam-se, em última análise, o elemento através do qual se descobre e se penetra no mundo da sexualidade, como se pode observar quando Severin descreve a Wanda a cena de seu primeiro açoitamento, perpetrado por uma tia que vestia peles, quando ele ainda era uma criança:

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.

Agora veja a senhora o que não é o tolo ultra-sensual... Sob a vara da bela e opulenta mulher, que me aparece em seu casaco de peles feito monarca tomada pela ira, despertam pela primeira vez os meus sentidos para o sexo feminino. E desde então minha tia se me pareceu a mulher mais atraente sob o sol (SACHER-MASOCH, 2008, pp. 57-58).

Além do relato da descoberta da sexualidade a partir da visão das peles, há aqui outro movimento, inserido pela primeira vez na narrativa, e que nos informa sobre algo importante do universo de Masoch, que é a presença de três mulheres: a cozinheira, aquela a quem ele se dirige como “felinazinha”, que é uma criada de sua mãe, e a tia, a qual, por seu *status* e nobreza — trata-se de uma Condessa — é a dominadora cruel.

Em 1861, J. J. Bachofen publica seu estudo sobre o matriarcado, sob o título de *Das Mutterrecht*. Ali, o jurista e etnólogo alemão propõe que a Europa antiga não possuía, em seus cultos, deuses masculinos, apenas uma única deusa soberana, e suas sacerdotisas. A mulher era, portanto, o sexo dominante, lhe sendo o homem submisso. A deusa tinha amantes, mas julgava-se que apenas por diversão, uma vez que o

conceito de paternidade ainda não estava desenvolvido, atribuindo-se 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 criação Pelasgo, o qual postula que, no princípio, a deusa Eurínome ergueu-se nua e, como não encontrasse nenhum lugar em que pudesse apoiar os pés, dividiu o céu e o mar, sendo, então, envolvida por um vento estranho, que logo revelou ser a serpente Ofíon que, excitando-se com a dança ritual da deusa, enrolou-se nela com o intuito de copular. Desde então, o Vento Norte, também chamado de Bóreas, fertiliza. Homero descreve essa crença no canto XX da *Ilíada*, nos versos 220 a 227; já Plínio, o Velho, dirá na *Naturalis historia* que “[é] por isso que as éguas voltam-se para esse vento e ficam prenhes sem contar com a ajuda do garanhão”. Em seguida Eurínome, assumindo a forma de uma pomba, pôs o ovo que, chocado por ela e por Ofíon, teria dado origem à Terra. A herança deixada por Eurínome, que acaba entrando em conflito com Ofíon, era matrilinear, contudo já os sumérios a tinham batizado de Iahu, posteriormente transmutando esse nome em Jeová, quando então a deusa tornou-se deus. Séculos depois, de acordo com a tradição babilônica, quando o deus Marduk inaugura o festival da primavera, é uma pomba que ele rasga em dois pedaços, ato que faz com que se inicie simbolicamente a nova forma de organização social, baseada no controle patriarcal. Essa primeira fase do matriarcado, Bachofen distingue-a como heterista, afrodisíaca, fase selvagem e telúrica, cuja representação deífica, acredita ele, seria uma espécie de proto-Afrodite. Já o segundo período da dominação matriarcal foi dedicado a uma figura de deusa que mais facilmente se identifica a Deméter. Essa fase teria sido um reinado de amazonas, em que se estabeleceu uma sociedade propriamente dita, totalmente controlada por uma rígida ordem matriarcal. Aqui os indivíduos estão sujeitos a uma severa organização agrícola, e não mais ao nomadismo afrodisíaco da primeira fase. 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. Zeus é obrigado a intervir, e um acordo é feito em que se prevê que Coré deverá passar metade do ano com o marido, metade com a mãe. Dessa forma estabelece-se o período do plantio. Além de Coré, Deméter também era mãe de Iaco, ambos filhos de Zeus; contudo, nunca contraiu matrimônio. Isso não deixa de ser um reflexo do tipo de organização social matriarcal proposto por Bachofen, que nos diz que nessa fase agrícola já existia um marido ou um pai, mas ainda sob a dominação da mulher. Após a fase dionisíaca de transição, em que as primeiras práticas orgíacas retornam, mas já patriarcalizadas, o matriarcado rui e surge o domínio patriarcal apolíneo (BACHOFEN, 1992).

Sacher-Masoch, ao que tudo indica, leu o seu contemporâneo Bachofen, e inspirou-se em alguns de seus escritos para compor peças como *A Vênus das peles*. Não importa se três mulheres diferentes, ou uma mulher que passa por três etapas de desenvolvimento dentro da relação masoquista, fato é que as mulheres de Masoch estão sempre relacionadas às etapas matriarcais propostas por Bachofen. *A Vênus* principia com um amigo de Severin descrevendo um sonho que tivera com uma Vênus de mármore. Wanda, num primeiro momento, é inocente, não se interessa pelas práticas que inflamam Severin (fase heterista), mas a partir das histórias que este lhe conta, acaba por interessar-se e tornar-se a ama rígida (fase demetérica), a quem Severin entrega-se contratualmente como escravo. Ao fim da narrativa, os amantes conhecem aquele que será o terceiro elemento da relação, a quem Severin batiza “o grego”. Seu masoquismo será “curado” quando Wanda ordenar ao grego que o açoite. Voltamos à cena inicial da conversa entre ele e seu amigo, e Severin diz-se curado. Ele tornou-se sádico, chicoteia e trata rudemente suas criadas, guiado pelo mote “ou tu és o martelo ou a bigorna (SACHER-MASOCH, 2008, p. 31)”.

Em *Amsterdã SM*, igualmente, é possível constatar a inserção nas três fases do matriarcado, como descritas por Bachofen. A exemplo do que ocorre em *A Vênus das peles*, o romance inicia-se a partir de uma atmosfera onírica; se, em *A Vênus*, é a partir

de um sonho que a deusa de mármore se mostra ao sonhador, no romance de Pietroforte é a partir da alucinação gerada pelo consumo de drogas que Anete se materializa. Ela representa a fase heterista, afrodisíaca, que será suplantada por outra, a fase agrícola e demetéica, representada pela figura de Verônica. Esta se romperá quando um terceiro elemento se inserir na relação, a exemplo do que ocorre na obra de Sacher-Masoch. Ao entrar em cena, Serena forma, com Cláudio e Verônica, um triângulo insustentável.

Não podemos pensar que a literatura é um fenômeno regido, hegelianamente, pela causalidade. Seria ingênuo pensar que Sade gera Masoch, que gera Pauline Réage, e assim por diante. O que há é uma espécie de mitologia social a respeito do tema do sadomasoquismo, seja ele erótico, seja criminoso. E dentro dessa mitologia há vozes se erguendo que desejam reivindicar e, ao mesmo tempo legitimar suas práticas sexuais. Assim se tem que, voltando à obra de Pietroforte, este insista no caráter de manifesto de sua escrita. Lembremos que um dos poemas do paulistano Glauco Mattoso — grande pornólogo — se chama “Manifesto Obsoneto”. Um manifesto é, dentre muitas outras coisas, uma forma didática de se apresentar o programa teórico e prático de um conjunto de ideias. Ele pode ser “comunista”, “surrealista” ou “antropófago”, dependendo da região e do clima. Em relação à *Amsterdã SM*, a redação do manifesto “masoquista” do narrador Cláudio está dada — através do panfleto, no caso, a revista pornográfica que ele segura tentando esquecer Anete. Dessa revista, duas fotos lhe chamam a atenção: a primeira, do rosto da modelo, “batido no final de tudo, os olhos quase fechados” que “acompanham a forma redonda da ball-gag no retrato oval” (PIETROFORTE, 2007, p. 14); a outra, “era dos pés. Amarrados firmes pelos tornozelos”, “os hálux presos nas algemas de argolas pequenas e dentadas” (p. 14). Trata-se de duas imagens opostas: uma aponta para baixo — os pés — a outra para cima — o rosto — e o meio está preenchido pelo mundo habitado por Cláudio. Súbito, porém, essas imagens se dissolvem na fumaça do cigarro, cuja brasa foi estranhamente

transformada em “centro da Terra” (p. 14). Há o conseqüente mergulho na multidão, em que Cláudio resolve perseguir o primeiro homem que surge, um árabe. A seguir, a figura de Anete se esvanece de vez, e a próxima mulher a entrar na história é Verônica, que fará com que Cláudio perca, gradualmente, o controle sobre si mesmo, embora seja ele quem, pretensamente, a domine sexualmente. Isso se dá comumente na instância do masoquismo, em que, por mais que aquele que bata ou suplicie seja visto como “dominador”, é preciso que esse “dominador” seja formado pelo seu escravo, como nos mostra a literatura de Sacher-Masoch. Há em Verônica um instinto educador, ela chega a afirmar que avisará quando Cláudio fizer alguma coisa que não deve. Em sua casa, há “três quartos: o da frente, o de trás e o de cima” (PIETROFORTE, 2007, p. 29). No de trás, segundo ela, está o que Cláudio veio buscar; o da frente é dela, e o de cima é a biblioteca (Verônica é uma prostituta dona de *sex-shop* que lê Dante, Hegel, Homero e Goethe). Três são os quartos, três são as mulheres no masoquismo. *A Vênus das peles* está marcada por esse terceiro elemento que se imiscui na relação entre o masoquista e a mulher-carrasco. Em *A história de O* (s/d), de Pauline Réage, a relação entre os amantes também constitui uma espécie de triângulo, que vai de René e O para O e Sir Stephen. Para Bachofen, o matriarcado está dividido em três fase distintas. Em numerologia, o numeral três representa o eterno positivo, o Cristianismo concebe a figura de Deus como una e trina ao mesmo tempo. Essa obsessão pelo triângulo está presente na civilização ocidental desde seu princípio. Verônica está muito distante, contudo, dos heróis românticos de Sacher-Masoch. Seu estilo de vida fez com que encontrasse multidões de homens e mulheres a quem dominou com chicote e cordas. Em um sonho de Cláudio, ela aparece lendo a *Crítica da razão pura*. Seu programa está claro desde o princípio. Ela deixará Cláudio fazer o que bem entender com ela, desde que do seu jeito. E no momento em que seu domínio masoquista está ameaçado, ela sai de cena para dar lugar à Serena, uma conhecida sua que apresenta a Cláudio. No começo o triângulo dura, mas logo que Verônica percebe

seu domínio ameaçado, pede que Cláudio escolha entre Serena e ela. Em seguida, pede que Cláudio vá embora. Ele embarca para a Áustria e, no trem, encontra Anete, dessa vez real.

Amsterdã SM, Irmão noite, irmã lua e Sara sob céu escuro são narrativas que parecem propor uma pergunta: “o que pode um corpo?” Corpos estes que, açoitados, tatuados, explorados de várias formas, são o mote da literatura de Pietroforte. Mais que violar esse corpo que se escreve, sua literatura viola, de certo modo, o prosaísmo da vida cotidiana, regrada e mecânica, tentando inscrever, através das marcas de uma sexualidade aberta, uma saída para o caos do mundo contemporâneo.

3. CONCLUSÃO

Atualmente, se possui uma suposta liberdade para falar sobre o que bem se entende, bem como para praticar aquilo que bem se entende no que tange o corpo e a sexualidade de cada um. Entretanto, essa liberdade não deixa de ser apenas mais uma das milhares de falácias sob as quais a contemporaneidade vive soterrada. Percebe-se ainda enorme preconceito em relação a qualquer um que apresente condutas sexuais diferentes daquelas consideradas “sadias” pela maioria. Felizmente, nos dias de hoje já não se trancam em manicômios ou prisões os sádicos e masoquistas; ainda há, contudo, muita repressão, e discussões regidas por uma espécie de obscurantismo em relação ao tema.

A temática do sadomasoquismo, não obstante, tem ganhado popularidade ao longo das últimas décadas. Possivelmente isso se dá pelo fato de que tais práticas funcionam como uma espécie de espelho que reflete certas relações de poder e certos mecanismos de dominação que, ao menos a partir da prática da escravidão, ganharam evidência no mundo ocidental. No Brasil, país em que entre exploradores e explorados, dominadores e dominados os vetores nunca estiveram muito bem afixados, é

pertinente que haja esse tipo de questionamento. A literatura de Pietroforte, a partir das marcas de uma sexualidade aberta, das múltiplas possibilidades de se proporcionar prazer ou dor a um corpo, se oferece como alternativa e se propõe a responder a tais questionamentos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Búrigo. Belo Horizonte, UFMG, 2005.

BACHOFEN, Johann Jakob. *Myth, Religion and Mother Right*. Trad. de Ralph Manheim. Nova Iorque, Princeton University Press, 1992.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. 6ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2013.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de Fernando Scheibe. 1ªed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. de Jorge Bastos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editora, 2009.

LACAN, Jacques. Kant com Sade. In *Escritos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, pp. 776-807.

MICHEL, Bernard. *Sazher-Masoch*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

PIETROFORTE, Antonio. V. S. *Amsterdã SM*. São Paulo, Annablume (Dix Editorial), 2007.

_____. *Irmão noite, irmã lua*. São Paulo, Annablume (Dix Editorial), 2008.

_____. *Sara sob céu escuro*. São Paulo, Annablume (Selo [e] Editorial; Coleção Feito nas Letras), 2011.

RÉAGE, Pauline. *A história de O*. Trad. de Maria de Lourdes Nogueira Porto. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

SACHER-MASOCH, Leopold. *A Vênus das peles*. Trad. de Saulo Krieger. São Paulo, Hedra, 2008.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo, Perspectiva, 1979.

Submetido em: 09/07/2015

Aceito em: 30/10/2015