

CHICOTADA: A POESIA SADOMASOQUISTA COMO EFEITO DO CONTEMPORÂNEO

Diego Moreira

Quando pensamos em conceitos como *contemporâneo*, ou *contemporaneidade*, a ideia mais imediata que nos vem à mente é aquela que faz com que definamos o contemporâneo como o tempo do presente, o nosso tempo, tempo em que vivemos e dentro do qual – quer gostemos ou não – encontramos-nos. Alguns instantes depois, contudo, em segunda análise, surgirá em nossa mente outra ideia, a de associar *contemporâneo* a certa noção de pertencimento, de comunhão. Podemos afirmar, por exemplo, que Coelho Neto era contemporâneo de Machado de Assis, o que quer dizer que ambos os escritores *viveram* à mesma época. Há uma dualidade no que tange ao conceito de contemporâneo, dualidade semântica, cuja compreensão é imprescindível para se efetuar o tipo de análise que ora empreendemos.

Trata-se de uma proposta de leitura de alguma poesia de Antonio Vicente Seraphim Pietroforte e Roberto Piva, dentre alguns outros, que destaque a relação de tais poetas com sua época, especialmente a forma como lidam com o presente, que, muito mais do que um conceito cronológico, para eles representa uma espécie de impossibilidade, uma fronteira intangível, que os obriga a constantemente reinventá-lo para, embora a certa distância, poder contemplá-lo. Mais ainda que isso, como tais poetas lidam com o que lhes é contemporâneo, como sua poesia pode ser considerada contemporânea, para além da mera classificação sincrônica. Num segundo momento, com maior enfoque na poesia de Pietroforte, o que se evidenciará é o surgimento, nele como em outros poetas, da ascensão de uma estética poética, uma forma particular de perversão em sua poesia: a estética sadomasoquista. Problematizar a relação de poetas como Piva, Mattoso e

Pietroforte, com a perversão, bem como demonstrar que apenas na contemporaneidade pode esse tipo de discurso surgir, são premissas deste ensaio.

Evidente que os vários poetas de qualquer época apresentarão poéticas diversas; sua relação com o tempo, a existência e a própria poesia será diferente, por mais que partilhem de alguns preceitos estéticos como, por exemplo, o que se pode denominar “Parnasianismo”, “Simbolismo” ou “Modernismo”, entre tantos outros “ismos”. Não obstante, é necessário compreender que o poeta que verdadeiramente busca alguma alteração no presente encontra-se, de certa forma, como o trapezista que anda sobre uma corda bamba, equilibrando-se diacronicamente entre a tradição por um lado, e a vanguarda por outro. Porque é disso, justamente, que trata a questão do contemporâneo: não de uma superação, mas de uma sobrevivência do passado dentro do presente, do passado que, através da linguagem poética, cria o presente.

A partir, sobretudo, do século XIX, a problemática de uma arte que não fosse apenas representação passou a insuflar a produção de muitos artistas. Já o século XX nos apresentou, com as chamadas “vanguardas históricas”, o questionamento acerca da arte voltada para si mesma, uma arte que encontrava-se irrevogavelmente desprovida da capacidade de simplesmente reproduzir sincronicamente a tradição clássica. Assim, quando Marcel Duchamp nos apresenta sua instalação *L'impossibilité du fer*, é preciso apreender mais do que se pode *ver*: é preciso imiscuir-se dentro da intervenção de Duchamp, e então perceber que o que ela tenta nos dizer é que o jogo já não pode ser jogado observando-se as mesmas regras de antes. Porque o homófono francês sinaliza para a impossibilidade do *fazer*, a impossibilidade de se pintar como antes, de se fazer arte como antes.

Em 1923, o pintor belga René François-Ghislain Magritte vendeu seu primeiro quadro. Tratava-se do retrato da cantora Evelyne Brélia. Mais importante que essa data, e infinitamente mais importante que o retrato daquela cantora, foi a posterior contribuição de Magritte para o já citado debate acerca da possibilidade de uma arte que comportasse mais que mera representação da realidade, mas sim

que passasse a questionar o próprio conceito de “real”, se pensarmos com Warburg, uma arte do perspectivismo. Magritte foi fulminado por impressões profundas e marcantes ao observar um quadro de outro pintor, o surrealista Giorgio de Chirico. Esse quadro, chamado *A canção do amor*, faz parte de um tipo de pintura que se convencionou chamar “metafísica”. Podemos imaginar a fascinação exercida, sobre Magritte, por tal obra. Nós mesmos, ao contemplá-la, somos convidados a penetrar um campo quase que inexplorável pelo domínio da intelectualidade racional e desperta: o campo da ruína, do espectro, em que a associação saussuriana entre significado e significante não pode tão facilmente – se é que pode de todo – ser realizada. A pintura de Chirico nos convida a adentrar um mundo crepuscular, arruinado, o que se evidencia pela cabeça de um Apolo que já não é imponente, mas merencório, quase inexpressivo; ao seu lado, uma luva de borracha; e no chão, uma bola, ou novelo de lã. Isso para não falar da ambiência, do cenário industrial ao fundo que invade a ruína clássica. É como se o título da obra se apresentasse a infinita distância daquilo que está diante de nossos olhos.

Essa delicada e instável relação entre as palavras e as coisas poderá ser encontrada, igualmente, na obra de Magritte. Podemos dizer que as coisas, tal qual encontram-se no mundo, estão vazias de sentido, de significado. É apenas através de um processo filológico que passam a adquirir sentido e função para a existência humana. “À filologia foi sempre confiada a tarefa de garantir a genuinidade e a continuidade da tradição cultural”, nos diz Giorgio Agamben em *Infância e história*¹. Essa função, contudo, está longe de ser algo estável e bem delimitado: a imaginação de uma criança pode, como diz Gombrich, transformar em cavalo uma vassoura de palha. Durante a era Clássica, a linguagem possuía, para o homem, um caráter de organicidade, o que significa que o mundo era organizado através da linguagem. Desde o Crátilo de Platão, até a teoria adâmica da nomeação dos animais, sempre fora a linguagem que organizara o mundo. Deus, no Gênesis, nada faz; tudo *diz*. E

¹ AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 164.

é justamente esse o questionamento da arte do século XIX, bem como das vanguardas do século XX: a impossibilidade do fazer artístico como representação da realidade.

A partir, sobretudo, da segunda metade do século XX, o pensamento ocidental atingiu uma encruzilhada que há muito já despontava no horizonte. E para a literatura, a impossibilidade de repetição das velhas fórmulas tornou-se o obstáculo que obrigou os artistas a adotarem alternativas que, mais do que nunca, passaram a explorar a própria possibilidade do fazer literário enquanto potência. O que nos tem levado a, inevitavelmente, pensar a questão do contemporâneo não apenas cronologicamente, isto é, compreendendo-o como o tempo histórico ao qual pertencemos mas, especialmente, como um *kairós*, ou seja, o tempo da experiência, que já não é a experiência transmissível, mas sim a experiência mesma da linguagem.

O debate iniciado pelo já citado crítico de arte Abi Warburg, sobre a importância das imagens, incitou uma discussão que atravessa todo o século XX. Walter Benjamin, em ensaio de 1938, ao qual temos acesso através de Agamben, nos fala sobre seu temor de que as imagens possam se transformar em um novo meio de sujeição. O ensaio em questão se chama “Was ist aura?” (“O que é a aura?”) e sua correspondência com as teorias de Guy Debord e dos situacionistas franceses sobre a sociedade do espetáculo é evidente. A necessidade de uma verdade que se cristalizasse através da forma foi o modelo logocêntrico reproduzido pela era Clássica, e contra o qual as vanguardas se levantaram. Contra a perspectiva – cujo conceito, de acordo com as teorias de artes plásticas, é a de uma limitação de ambientes – surge o perspectivismo, isto é, o olhar com.

Agamben, como bom leitor de Benjamin e conhecedor de sua premissa de uma história aberta, leva-nos a pensar o contemporâneo não de dentro, entenda-se, como inseridos nele, mas sim de fora, à margem, promovendo uma espécie de distanciamento, para ele necessário a todo aquele que deseja compreender a época

em que vive. Em seu livro *O que é o contemporâneo*, uma de suas formulações é a de que

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.²

O que se pode constatar com essa afirmação é que o artista – e em nosso caso, o poeta – mais, por assim dizer, “atual” é justamente aquele que consegue manter com seu tempo certa relação de distanciamento, como se fosse os adivinhos da *Divina Comédia*, cujo castigo era, no Inferno, andar sempre em frente, porém, com a cabeça voltada para trás. Porque o poeta verdadeiramente de vanguarda não rompe com a tradição, mas busca transmutá-la dentro de sua poesia, aproveitar dela aquilo que julga necessário à sua criação. O poeta norte-americano Ezra Pound apresentou, para a literatura, o conceito de “paideuma”, ou seja, de uma linhagem poética, do poeta que diz: “eu descendo de...”. Da mesma forma, outro poeta norte-americano, Walt Whitman, versa sobre os *poets to come*, isto é, que os poetas do porvir possuem o dever de perpetrar a poesia de seus antecessores, através de seu resgate.

Evidente que não se trata, para esse caso, de mera repetição de fórmulas ou de estilos, mas sim de uma pervivência, uma possibilidade de leitura e, ao mesmo tempo, de transmutação, “transcriação”, como gostaria Haroldo de Campos.

Agamben segue, em seu ensaio, e nos apresenta outra formulação acerca da ideia de contemporâneo, mediante análise do poema “O Século” (ou “A era”, de acordo com a tradução brasileira de Haroldo de Campos³), de Osip Mandel’stam, no qual o poeta, ao refletir sobre seu século, pergunta-se quem será capaz de olhar-

² AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 58-59.

³ Visto em CAMPOS, H. de (org.). *Poesia Russa Moderna*. Editora Brasiliense, 1987.

lhe nos olhos e, com seu sangue, “soldar as vértebras de dois séculos”. Quanto a isso, aponta Agamben:

O poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo. Os dois séculos, os dois tempos não são apenas, como foi sugerido, o século XIX e o XX, mas também, e antes de tudo, o tempo da vida do indivíduo⁴.

O tempo da vida do indivíduo pode ser entendido, para a poesia, como a relação – conturbada, nunca pacífica – que o poeta mantém com a época em que vive e escreve. Apreendê-la é, sem dúvida, tarefa das mais difíceis. Pois o contemporâneo não deixa de figurar como a criatura *hide-behind*, descrita por Borges n’O *livro dos seres imaginários*. Essa criatura assombraria os lenhadores norte-americanos das regiões de Wisconsin e Minnesota, posicionando-se sempre atrás deles enquanto cortassem lenha. E não importaria o quão rápido se virassem; a criatura já teria lhes dado a volta, vindo instalar-se novamente às suas costas. Quase impossível de ser apreendido pelo olhar, o contemporâneo esconde-se às costas do poeta, que necessita tornar-se o “homem automobilístico” de Calvino para, através do espelho retrovisor, poder dele ter um vislumbre.

Assim ocorre que a relação tende a se localizar, cada vez mais, no olhar dirigido ao que está *fora*, ou *à margem*, uma vez que nós, filhos do século XX, surpreendemo-nos ao descobrir que o centro, que Lacan definiu como o “lugar do pai”, está vazio. Por isso se desespera certa crítica, e corre, sempre a querer confirmar uma posição patriarcal para a poesia brasileira. Adota, portanto, uma visão de perspectiva, limitando-se a ver somente aquilo que lhe convém. Horizontalmente, contudo, a produção poética brasileira, desde os anos 1960, já não pode ser lida nem pelos moldes clássicos, ligados ao rigor formal, nem

⁴ AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 60.

hierarquicamente, dada a multiplicidade de vozes através da qual se apresenta. É impossível pensar, contemporaneamente, num poeta que fosse, como Homero ou Virgílio, o representante máximo do espírito de uma nação, porque as premissas já não são as mesmas; e inclusive pensando no contexto da Antiguidade, para cada Virgílio que veio à superfície, enterrou-se a fundo, no mar do esquecimento, um Marcial.

Em texto de 1978, o poeta paulistano Roberto Piva declara:

O poeta René Crevel põe fim aos seus dias tendo antes tido o cuidado surrealista de espetar um papel com alfinete na lapela escrito: Enojado. Nestes dias em que meus únicos companheiros foram a música de Jorge Mautner & algum garoto triste conquistado de madrugada em alguma esquina da solidão eu sei que foram vocês que exilaram Gregório de Mattos, enforcaram Essenine, apertaram o revólver musical de René Crevel, internaram Artaud o Momo no manicômio. Hoje os olhos do poeta Garcia Lorca erram nestas planícies assassinadas & gritam com Maiakovski: Abandonem finalmente a veneração por meio dos jubileus centenários, a homenagem por meio das edições póstumas! Artigos sobre os vivos! Pão para os vivos! Papel para os vivos!⁵

O pedido, quase súplica, de “papel para os vivos” é sintomático. Ao mesmo tempo em que o texto apresenta um teor de ressentimento com relação à crítica e ao mercado editorial – e há que se destacar, ainda que brevemente, a dúbia importância da figura do *editor* para a literatura, figura cuja ascensão se dá juntamente com o advento do século XX; esse personagem que se esconde por detrás da página, figura onipresente e ameaçadora, com poder de vida ou morte sobre a produção artística – parece haver uma necessidade de, acima de tudo, escrever, registrar. E quem não se lembra das palavras do príncipe Hamlet, à beira

⁵ PIVA, R. Relatório para ninguém fingir que esqueceu. In: *Singular e Plural*, São Paulo, n. 1, p. 8, dez. 1978.

da loucura: “Meus papéis, rápido! É preciso escrever isto!”. Ao que tudo indica, o poeta contemporâneo sente a incessante necessidade de relatar, de dar o seu *testemunho*.

De igual forma, o que se percebe através dos poetas da dita “geração mimeógrafo” é o constante exercício de transformar o próprio caráter da poesia, de resgatá-la às mãos dos editores e experimentá-la como choque, como intervenção no presente. Foi isto que os levou a vender livros mimeografados em portas de cinemas, teatros e outros nichos de aglomeração cultural. A linguagem, igualmente, fora modificada, para melhor adaptar-se à demanda dos poetas; em contraposição a uma alta poesia, tanto no sentido formal quanto léxico, surgia a poesia que se utilizava de palavras do cotidiano, das conversas de bar, dos encontros e idas à praia. Algo que, como constata Alberto Pucheu, encontra-se na gênese de toda poesia:

É da linguagem tida como não-artística, estereotipada e cotidiana, das formulações esquecidas de que já são criações, das palavras simples e comuns, que parte todo poema, que, mesmo quando arranjado em seu modo especial ou diferenciado, resguarda o suposto não-poético das palavras como intrínseco de si, como inerente a si mesmo⁶.

Em Roberto Piva, essa linguagem não poética imiscui-se àquela considerada poética, o poeta mescla, em sua obra, o discurso profano e o sagrado, o que se pode perceber em trechos como este, onde a Virgem “lava a sua bunda imaculada na pia batismal⁷”. E, embora opte pelo verso livre, sua poesia não é, de forma alguma, desprovida de ritmo ou musicalidade. Uma poesia explosiva, sim, mas que não pode ser associada a uma estética do delírio ou do mero fluxo de consciência. Há muita erudição em Piva, e apenas o leitor mais inocente não será capaz de

⁶ PUCHEU, A. O brilho dos destroços de um naufrágio esquecido no mar. In: *Outra travessia Revista de literatura*, Florianópolis, n. 5, p. 70, 2. sem. 2005.

⁷ PIVA, R. *Paranoia: com fotografias de Wesley Duke Lee*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p. 96.

apreendê-la, e perceber que sua poesia dialoga diretamente com os poetas que, de certa maneira, o formaram. *Paranoia*, seu livro de estreia, de 1963, encontra-nos com um enorme desejo de transgressão, bem como com um ímpeto para a provocação, que já possui, desde Marcial, Gregório de Mattos ou Baudelaire, longa história. Piva defende o homossexualismo escancaradamente, anos antes dos movimentos libertários de 1968. Há, em seus poemas, “anjos de Sodoma⁸” ou mesmo “anjos de Rilke dando o cu nos mictórios⁹”. Tudo imagens que perpassam a visão do poeta enquanto este caminha por uma São Paulo que é, ao mesmo tempo, corrupta e sacra, puritana e lasciva, uma cidade onde os amantes chupam-se como raízes, porém “as senhoras católicas são piedosas¹⁰”. Ao mesmo tempo em que Piva reivindica Mario de Andrade como seu mestre, sua São Paulo apresenta-se muito diversa da de Mario; ele deve reinventá-la, assim como ao próprio Mario. Sua cidade não é a mesma da *Paulicéia desvairada*, ele não necessita, como Mario, retratá-la através de um “coração arlequinal de poeta”. Igual procedimento adota o poeta em relação à tradição romântica, da qual é declaradamente herdeiro. Em *Paranoia*, isso se evidencia através dos diálogos/recriações de Piva com alguns poetas, como Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos, Jorge de Lima ou Murilo Mendes. O poeta os reinventa – assim como faz com Mario – e os traz para dentro de sua São Paulo, onde Álvares de Azevedo é despido de seu véu ultrarromântico e transformado em estátua, “devorada com paciência pela paisagem de morfina¹¹”. Jorge de Lima é promovido a “professor do caos” e Augusto dos Anjos torna-se “um anjo indeciso da Solidão” que “pousa indeciso¹²” sobre os ombros do poeta. E não se deve esquecer que é de Augusto dos Anjos um dos primeiros poemas “perambulantes” da literatura brasileira. Trata-se de “As cismas do Destino”, do livro *Eu*, de 1912. Ao lermos esse poema, bem como a *Paulicéia* de Mario, encontramos o gérmen fecundante da poesia de *Paranoia*, em sua relação com São

⁸ *Idem*, p. 143.

⁹ *Ibidem*, p. 66.

¹⁰ PIVA, R. *Op. Cit.*, p. 60.

¹¹ PIVA, R. *Op. Cit.*, p. 87.

¹² PIVA, R. *Op. Cit.*, p. 154.

Paulo: relação de assombro – como em Augusto dos Anjos – e ao mesmo tempo de êxtase – como em Mario de Andrade – para com o espaço urbano habitado pelo poeta.

À parte isso, há ainda outro aspecto na poesia de Piva que o torna singular e o coloca em uma relação de tensão para com a época em que escreve: o erotismo, a exploração ilimitada da vontade e das potências do sexo, que sua obra aborda. Pois é possível afirmar, com alguma segurança, que tudo é sexo na poesia de Roberto Piva. Não se pode, contudo, encarar essa afirmação como uma tábula rasa, pois o sexo, em Piva, não possui o caráter dialético que possuía, por exemplo, em Sade. Ao passo em que se pode comparar o clube “osso e liberdade” do livro *Coxas* com a alcova sadiana, o caráter sexual de livros como *Paranoia* ou *Coxas* não carrega consigo o tom educador que há em Sade. Há apenas o anseio de ruptura, o compromisso com uma estética absolutamente sexual cuja maior reivindicação é a derrubada dos cativeiros babilônicos aos quais, em pleno século XX, o corpo se encontrava acorrentado.

Coxas inicia-se com o poema “Os escorpiões do sol”. Trata-se de um poema longo, que narra o encontro de dois amantes numa tarde da metrópole paulistana. Composto por versos livres, encontra-se muito mais próximo da prosa do que da poesia, o que contribui, sobretudo, para acentuar a atmosfera de estranheza do próprio encontro narrado pelo poema. Pois sim, é um poema que *narra* uma história. A linguagem é seca, direta, diferente da de *Paranoia*. Aqui o delírio já não se deve ao uso de narcóticos, mas ao contato erótico entre os corpos que, alheios ao mundo, anunciam o mote que permeará toda a poesia de *Coxas*: a subversão. Cito, abaixo, trecho do referido poema:

O adolescente ajoelhou-se e abriu a braguilha da calça de
Pólen & começou a chupar.
Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no
topo do edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen
& Luizinho foram fazer amor & tomar vinho.
O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no

peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas & calçava tênis branco com listras azuis. Você é minha putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo o esperma do Universo! Neste instante um helicóptero do Citibank se aproximava pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas heróicas & assassinas. O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo. Luizinho ficou morto lá no topo do edifício Copan com uma bala no coração. Por onde é preciso começar?¹³

“Por onde é preciso começar?” Pergunta-se o poeta. E começa com o apelo à subversão, às “blasfêmias eróticas heróicas e assassinas”. Nesse poema há um movimento e uma constatação: a do combate – já presente em *Paranoia* – entre o dia e a noite, esta se configurando como o cenário do erotismo, da perversão (sexual) e do caráter onírico da existência, aquele representando a racionalidade e a lógica do capital. Não à toa, o assassinato do corpo é perpetrado por um guarda do Citibank, símbolo da frieza da rotina financeira de qualquer metrópole. A isso se contrapõe o Eros noturno e transgressor do casal homossexual que, não obstante o alto sol da tarde, reúne-se para “beber vinho & fazer amor”, clara referência aos festins báquicos da Antiguidade Clássica, ou mesmo ao *Banquete* de Platão.

É possível afirmar que Piva foi pioneiro quanto à criação de uma estética erótica na poesia brasileira. À parte Gregório de Mattos – e os mais de trezentos anos que o separam do poeta paulistano – nenhum outro poeta (brasileiro), até então, dedicara-se tanto a explorar o sexo ou a perversão. E o exemplo que nos dá a poética de Roberto Piva é o de que a contemporaneidade trouxe consigo a possibilidade, para os escritores, de versarem sobre temas que, embora tenham invariavelmente existido ao longo da história da humanidade, passaram a ser vistos, com a ascensão e domínio cristãos no Ocidente, como desviantes, subversivos e

¹³ PIVA, R. Coxas. In: *Mala na mão & asas pretas*: obras reunidas. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006. v. 1, p. 51.

blasfemos. Assim, é possível que tenhamos hoje poetas cuja obra possui, como mote, a estética da perversão sexual. Possivelmente, na literatura brasileira, o poeta de maior expressão nesse sentido é Glauco Mattoso. Outro que adquiriu relevância ao longo dos anos 2000 é Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, em cuja obra apresentam-se, tal qual em Glauco, os traços da cultura *underground* do BDSM (termo de origem norte-americana, surgido nos anos 1990, que designa *Bondage Domination Sadomasochism*, e referido por seus adeptos para denominar as diversas práticas por eles adotadas, no âmbito de sua sexualidade). Poder-se-ia dizer que as obras de ambos os poetas possuem estéticas sadomasoquistas. Entretanto, como podemos definir uma “estética sadomasoquista”, ou mesmo uma estética artística em um contexto mais amplo? Se procedermos a uma análise diacrônica, logo nos defrontaremos com a etimologia do próprio termo. Sadomasoquismo, morfologicamente, é o resultado de um processo denominado *composição*, através do qual um substantivo é criado somando-se dois outros. Deriva, nesse caso, de “sadismo” e de “masoquismo”, termos que foram primeiramente empregados pelo psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing, em seu livro *Psychopathia Sexualis*, a fim de designar duas perversões, ou desvios de sexualidade. “Sadismo” faz referência ao Marquês de Sade, tratando da perversão daquele cujo prazer sexual provém do sofrimento de seu parceiro(s); enquanto “masoquismo” refere-se à Leopold von Sacher-Masoch, e trata da perversão daquele cuja excitação provém do próprio sofrimento. Isso nos leva a concluir, portanto, que a estética sadomasoquista está realizada nas obras de Sade e Masoch? Na verdade não. Embora seus textos sejam uma manifestação dela, não podem ser vistos como seus fundadores.

O que mais se aproxima do estabelecimento de uma estética propriamente dita só se dará em livro de 1954, denominado *A história de O*, de autoria da francesa Pauline Réage (pseudônimo de Anne Desclos). Ou seja, que a fim de esquadrihar um panorama estético para o sadomasoquismo na literatura brasileira, é necessário ter em mente que este só se dá através de um tratamento discursivo particular ao tema. Embora desde João do Rio – e mesmo antes dele, em contos como “A pata

da gazela” de José de Alencar, ou “A chinela turca” de Machado de Assis – a literatura brasileira tenha tangenciado a fronteira da perversão, o fez de forma sutil, não peremptória. É somente após Glauco Mattoso e Wilma Azevedo que podemos pensar uma literatura BDSM no Brasil. Como se pode perceber, por exemplo, no “Soneto 143 higiênico”, de Glauco:

Se o orifício anal é um olho cego,
Que pisca e vai fazendo vista grossa
A tudo que entra e sai, que entala ou roça,
Três vezes cego sou. Que cruz carrego!

Porém não pela mão me prende o prego,
Mas pela língua suja, que hoje coça
O cu dos outros, feito um limpa-fossa,
E as pregas, como esponja escrota, esfrego.

O ‘beijo negro’ é o último degrau
Desta degradação em que mergulho,
Maior humilhação eu chupar pau.

Sujeito-me com náusea, com engulho,
Ao paladar fecal e ao cheiro mau,
E, junto com a merda, engulo o orgulho¹⁴.

Ou ainda, no “Soneto 914 manual”:

Sumiu um par de tênis que ficava
jogado pelo chão do vestiário.
Disseram que eles eram do Romário,
mas são de quem um pênalti inda cava.

Faz tempo que seu couro não se lava,
e a cor já desbotou, dado o precário
estado a que, trancados num armário,
chegaram, e a catinga agora é brava.

¹⁴ MATTOSO, G. *Poesia digesta: 1974-2004*. São Paulo: Landy Editora, 2004.

Quem foi que a mão passou no tal calçado,
tão sujo que ninguém o calçaria?
Só pode ser proeza dum tarado!

Vocês verão, mais dia, menos dia,
vai ele aparecer tendo passado,
além da mão, a língua, sua mania!¹⁵

Ambos os poemas são exemplos de um tipo de masoquismo diretamente ligado ao do próprio Masoch: no primeiro, o poeta fala sobre questões como humilhação, sujeição e sofrimento físico; no segundo, trata da fetichização de um objeto, no caso, o par de tênis. Além disso, trata-se de uma experiência sadomasoquista individual, semelhante à do personagem Severin, de *A Vênus das peles*.

Em contrapartida, há igualmente poemas que tratam do sadismo, como este “Soneto do nhonô” de Victório Verdán:

Amá-la eu não mais posso, irei fodê-la
Pois e de tal modo, que, a maltratá-la,
Ela há de se sentir uma cadela,
Uma preta fodida de senzala.

Hei de quebrar-lhe os dentes, açoité-la,
Metê-la em meu palácio n’uma cela.
Putá de Exú, minha fiel vassala;
Toda mulher é puta, enquanto bela.

Oh, homens! oh, Sodoma! eu, o profeta,
Venho dizer-vos esta atroz verdade,
A Terra gira em torno da boceta.

Ei-la, assim, a Santíssima Trindade:
O cu de minha Anita, minha preta,
Acima a boca, abaixo a cavidade.¹⁶

¹⁵ MATTOSO, G. Soneto 914 manual. In: MATTOSO, G (org.); PIETROFORTE, A. V. S. (Org.). *Aos pés das letras – antologia podólatra da literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 49. (Selo [e] editorial)

Já Pietroforte, tanto em sua prosa quanto em sua poesia, explora a prática de um sadomasoquismo “possível”, e possível uma vez que, a partir do momento em que não mais vivemos (ao menos na superfície) em uma sociedade que compactua com a escravidão, toda prática sadomasoquista deve ser consensual; caso contrário, passa a figurar na esfera do crime. Isso em mente e, inclusive, em contraposição à Sade, é através da cultura que o sadomasoquismo pode ser afastado dos comportamentos criminosos, que era como o diagnosticava Krafft-Ebing, já que para o psiquiatra alemão tais condutas em relação à sexualidade figuravam antes como crimes do que como posturas éticas, posturas essas que, se não são intrínsecas ao ser humano, ao menos não devem figurar nos estatutos moralizantes de qualquer época.

Ao analisar as obras de Sade e de Masoch, podemos afirmar que as representações contemporâneas do sadomasoquismo são muito mais, por assim dizer, masoquistas que sádicas. Pois o sádico de Sade deve, necessariamente, superar a instituição, retornar à natureza, rasgar toda espécie de contrato; já para o masoquista de Masoch, a instituição é absolutamente necessária, ele deve assinar contratos, ler anúncios classificados que o conduzam a dominadores, ritualizar a experiência do sexo. E é exatamente a estética de um sadomasoquismo consensual o que podemos ler em Pietroforte, como na série de três poemas, denominada “Vibrafone”, que vemos abaixo:

silencioso silício

cioso de seu papel no coito

despretensioso modo de encarar a coisa

¹⁶ VERDAN, V. Soneto do nhonhõ. In: MATTOSO, G (org.); PIETROFORTE, A. V. S. (Org.). *Antologia M (ai) S sadomasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 145. (Coleção Dix Editorial)

Vibrafone I¹⁷

despretensiosa presença
cuidadoso decoro para se mostrar
camisola quase rosa quase vermelha

Vibrafone II¹⁸

uma venda
uma fita
nenhuma cinta liga para atrapalhar

Vibrafone III¹⁹

Cada poema nos remete a uma ideia de consensualidade, de alcova, de relação fechada em que o olhar de um dos amantes cruza o do outro, e se espraia pelo corpo, indo culminar no toque, na dominação. Há também a descrição de instrumentos: temos cilício, venda e fita, acessórios comumente utilizados nas práticas sadomasoquistas.

Em outro livro de poemas, *Os tempos da diligência*, Pietroforte nos alcança com uma poética semelhante à do Piva de *Paranoia*: poemas carregados de erotismo e viagens alucinógenas sob o efeito de narcóticos. Como em “A tentação de Antonio”:

olha pela janela e pensa
o que vai ser agora?

¹⁷ PIETROFORTE, A. V. S. *O livro das músicas*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 18. (Coleção [e] Editorial)

¹⁸ *Idem*, p. 19.

¹⁹ *Ibidem*, p. 20.

a brasa do cigarro aceso
sobre a sua pele?

a demora?

não passa dessa vez
sem mar
sem tigre
nem outra fera que não seja aquela
aflora²⁰

Ou “Flora”:

como fumar essa ponta erva que a memória acha
mas não consegue guardar?

infinito esse beijo
que a boca molha
mas precisa passar

e passa sim
passa a ponta propícia ao momento que passa²¹

Na obra de Pietroforte, portanto, localizamos um esforço discursivo no sentido de afirmar a possibilidade estética do sadomasoquismo dentro do contemporâneo, entenda-se, um sadomasoquismo possível para a nossa época (o que por si só já representa um grande avanço). Retornando à Agamben, este diz que:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também

²⁰ PIETROFORTE, A. V. S. *Os tempos da diligência: 50 estudos prosódicos*. São Paulo: Annablume, 2009 (Coleção [e] Editorial) (P. 11).

²¹ *Idem*, P. 40.

aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de coloca-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.²²

Seguindo essa lógica, não podemos estabelecer pontos de partida ou mesmo uma descendência ou hereditariedade para a estética sadomasoquista. Não podemos afirmar que a literatura de Sade deu origem a Masoch, e que a de Masoch fez surgir Pauline Réage. Se procedermos de tal forma, invariavelmente chegaremos a um beco sem saída, uma rua de mão única – qualquer referência a Benjamin não é mera coincidência. E, de todo modo, escapamos hoje ao julgamento moral? Culpamos, no pensamento de homens como Krafft-Ebing ou Freud o seu conservadorismo, a sua desorientação em relação à sexualidade humana. Contudo, teríamos realmente adaptado, à nossa existência cotidiana, as premissas libertárias do maio de 1968? Somos mais livres para, abertamente, discorrer sobre condutas como a do sadomasoquismo?

Talvez sim, possivelmente não. Fato é que comportamentos como esses, aqui refletidos em sua relação com a esfera da arte, constroem-se através de discursos que os contemplem, e para o caso específico do sadomasoquismo, tais discursos, longe de ser unânimes, apresentam problemáticas linhas limítrofes.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

²² AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009 (P. 72).

CAMPOS, H. de (Org.). *Poesia russa moderna*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MATTOSO, G. *Poesia digesta: 1974-2004*. São Paulo: Landy Editora, 2004.

_____. Soneto 914 manual. In: MATTOSO, G (Org.); PIETROFORTE, A. V. S. (Org.). *Aos pés das letras – antologia podólatra da literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2010. (Selo [e] editorial)

PIETROFORTE, A. V. S. *O livro das músicas*. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção [e] Editorial).

_____. *Os tempos da diligência*. São Paulo: Annablume, 2009. (Coleção [e] Editorial)

PUCHEU, A. O brilho dos destroços de um naufrágio esquecido no mar. In: *Outra travessia – Revista de literatura*, Florianópolis, n. 5, 2. sem. 2005.

PIVA, R. Coxas. In: *Mala na mão & asas pretas: obras reunidas*. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006. v. 2.

_____. *Paranoia: com fotografias de Wesley Duke Lee*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

_____. Relatório para ninguém fingir que esqueceu. In: *Singular e Plural*, São Paulo, n. 1, dez. 1978.

VERDAN, V. Soneto do nhonhô. In: MATTOSO, G.; PIETROFORTE, A. V. S. (Org.). *Antologia M (ai) S sadomasoquista da literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2008. (Coleção Dix Editorial)

Diego Moreira possui graduação em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina, mesma instituição onde, atualmente, presta o curso de mestrado em Teoria literária. Email: mradiago@gmail.com