> 1870 – O agenciamento Masoch, o agenciamento das peles

> 1870 – The Masoch assemblage, the assemblage of furs

por Diego Lock Farina

Doutorando em Estudos de literatura pela UFRGS, ênfase em Teoria, crítica e comparatismo. Bolsista CAPES. E-mail: diegolockfarina@hotmail.com. ORCID: 0000-0003-0362-564X.

Resumo

O presente artigo discute a singularidade e a forma narrativa suspensiva em *A Vênus das Peles* (1870), de Sacher-Masoch, a partir das noções de agenciamento desejante e coletivo, sintomatologia e devir-político de minoria trabalhados por Gilles Deleuze, de acordo com seu empenho teórico para dissociar a unidade sado-masoquista consagrada por Freud. Tal percurso de leitura, nesse viés, incorpora os debates sobre performance, cena e representação, além de explorar o humor de minoria contestador que a obra revela como potência de ação no mundo. Jurisprudência e persuasão, contrato e fantasma, assim como a tarefa de ver as pulsões enquanto processos de ordem política, que denunciam abusos de poder e reivindicam participação democrática, tecem por fim essa análise.

Palavras-chave: *A Vênus das Peles*. Devir-político de minoria. Gilles Deleuze. Agenciamento coletivo. Sintomatologia.

Abstract

This article discusses the singularity and the suspensive narrative form in Sacher-Masoch's *Venus in Furs* (1870), based on the notions of desiring and collective assemblage, symptomatology and becoming-political of minority worked by Gilles Deleuze, according to his theoretical dedication to dissociate the sado-masochistic unity defined by Freud. This way of reading, in this bias, incorporates the debates about performance, scene and representation, as well as explores the contesting humor of the minority that the work reveals as power of action in the world. Jurisprudence and persuasion, contract and phantom, as well as the task of seeing the drives as political processes, denouncing abuses of power and claiming democratic participation, interlace this analysis at last.

Keywords: *Venus in Furs*. Becoming-political of minority. Gilles Deleuze. Collective assemblage. Symptomatology.

> Artigo recebido em 26.09.2018 e aceito em 03.01.2019

A partir do exercício de um pensamento rizomático, por onde se estenderia um platô Vênus das peles, platô Sacher-Masoch? Decerto a tarefa que instiga, nessa linha de fuga, é a de *produzir* inconsciente, não a de investigá-lo sob o véu de uma interpretação psicanalítica que retomaria o palco em que a peça de fundo edipiano não para de representar, de se repetir. Ora, *A Vênus das Peles* é antes de tudo um romance, uma obra literária e, além disso, um primor do suspense. Isso quer dizer somente que dela não parte uma lei arquetípica que pode acometer por *pathos*. Dela não parte um esquema mental aplicável a uma *perversão* ou *aberração* e a isso ela não deve ser reduzida, como foi a tendência dos últimos cem anos, ao menos. Para Deleuze e Guattari, as pulsões são sobretudo de ordem política; são “opções políticas para problemas, entradas e saídas”,¹ impasses que se vivem politicamente, por agenciamento,² contra o decalque estereotipado, com toda a força do desejo que desterritorializa. Com a postura anti-edipiana, tenta-se cartografar pelo veio de uma linha de esquizoanálise, em vez de prosseguir com a fatalidade decalcada da psicanálise,³ da contabilidade, da burocracia: o decalque devém perigoso quando ejeta

¹Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Introdução: Rizoma*, 2011, p. 31.

²Desdobrado na sua enunciação coletiva e na sua produção desejante, o agenciamento, advindo da escritura guattariana, é um conceito operatório fundamental para pensarmos, junto com os autores, a relação dos conteúdos e expressões (sociais, artísticos, históricos) com seu fora, com aquilo que os destabiliza. O agenciamento transforma as noções de estrutura, sistema, forma ou processo, alternando o caráter formalmente articulado de um sistema ou de uma estrutura por um processo pragmático que se abre sobre seus componentes heterogêneos, a signos diversos, biológicos, políticos e sociais em coexistência. Anne Sauvagnargues (2006, p. 22) ajuda-nos a resumir tal empreendimento: “o agenciamento propõe um modo de interação, mas pretendendo escapar aos pressupostos internalistas das noções de estrutura ou de sistema, que determinam o valor de seus elementos sobre um modo autocentrado, por diferenças internas no seio de um sistema enclausurado. Deleuze e Guattari só concebem sistemas que são abertos, conectados, não homogêneos, e eles chamam de ‘rizoma’ um tal dispositivo de conexões transversais, sobre o modelo da erva daninha, em que as raízes itinerantes e brotantes proliferam sem uma raiz dominante”. Tradução minha.

³Nietzsche dizia que os filósofos e os artistas são médicos da civilização, e voltaremos a esse ponto ao final desse ensaio. Naturalmente, eles não se interessam muito pela psicanálise. Contudo, por agora, cabe-nos destacar que “existe na psicanálise uma tal redução do segredo, uma tal falta de compreensão dos signos e sintomas, que tudo é reconduzido ao que Lawrence chamava de ‘o sujo segredinho’. [...] O inconsciente não é um teatro mas uma fábrica, uma máquina de produzir; o inconsciente não delira sobre papai-mamãe, ele delira sobre as raças, as tribos, os continentes, a história e a geografia, sempre um campo social [...] a psicanálise nos parecia um fantástico empreendimento para arrastar o desejo a impasses, e para impedir as pessoas de dizerem o que tinham a dizer. Era um empreendimento contra a vida, um canto de morte, lei e castração, uma sede de transcendência, um sacerdócio” (DELEUZE, 2010, p. 183-5).

redundância ao se reproduzir e não reproduzir a coisa; é dizer, o problema do decalque mora em filiar-se por lembrança insistente ao invés de fabricar agenciamentos com o intempestivo de uma antimemória, na qual o esquecimento se exige enquanto processo.

O romance de Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), publicado em 1870, apresenta o desenvolvimento da trama erótica entre o diletante Severin Kusiemski e a viúva Wanda von Dunajew. Os episódios ocorrem em Kolomea, distrito da Galícia, anexado, à época, ao Império Austro-Húngaro. Tem-se registro de que o romance foi elaborado a partir de reminiscências vivenciadas por Masoch, o que, de fato, serve aqui somente como notícia, pois acreditamos que Masoch, em oposição talvez a seus personagens, não tem nada de *masoquista*. Assim, tanto quanto é considerado por boa parte da crítica como um marco inaugural da literatura erótica, de gênero masoquista-erógeno, é notável que o livro serviu a diversos estudos psicanalíticos ao longo dos anos, devido ao correlacionismo (em muito discutível) das descrições das fantasias dos personagens com casos clínicos associados à perversão sadomasoquista, nomeada em Viena, em 1886, pelo psiquiatra Richard von Krafft-Ebing, para fazer referência ao prazer obtido através do sofrimento, no que concerne a Masoch, e ao prazer em causar dor no outro, associado a Marquês de Sade.

Os famosos ensaios de Freud a respeito das “aberrações sexuais” contribuíram, com efeito, para a popularização do termo masoquismo. Sua perspectiva discordava da de seu conterrâneo predecessor: de cunho naturalista e positivista, “Krafft-Ebing fazia uma leitura moralizante das práticas sexuais desviantes, ligando-as à criminalidade e propondo uma regulamentação das mesmas pelo Estado”.⁴ Já Freud não dava validade à atribuição da degeneração moral, que, no fundo, resultaria de uma falha biológica. Para ele, o problema estaria na configuração sexual de cada sujeito, denotando “uma montagem cuidadosamente engendrada por sua história singular, particularmente por sua

⁴ Flávio Ferraz, “Introdução”. In: *A vênus das peles*, 2011, p. 12.

experiência sexual e afetiva precoce, ao que, audacioso, chamou de 'sexualidade infantil'.⁵ O que é relevante destacar desde já é que Freud não dissociava o masoquismo do sadismo, ou seja, à medida que uma “aberração” existe, a outra deve existir como complemento. Veremos como, posteriormente, em 1967,⁶ Gilles Deleuze desassocia esse postulado e confronta não apenas Freud, mas também compõe uma sofisticada crítica à psicanálise de até então, abrindo campo, por sua vez, à investida política e semiótica de *O Anti-Édipo* e de *Mil Platôs*, ambos em produção conjunta com Félix Guattari.

1. Cena de abertura: o sonho de um amigo anônimo lança os primeiros dados

No presente do enredo, o narrador, um amigo anônimo, encontra-se na casa de Severin após ter tido um sonho intrigante com uma mulher desconhecida e envolvente, ao pé de uma lareira, onde conversavam sobre visões do amor, sobre o frio do mundo nórdico, a submissão, a paixão despótica sem piedade. Essa “companhia encantadora”, figura em sintonia a uma vênus renascentista e não a uma “Cleópatra de reputação duvidosa”, encanta-o à instância de levá-lo à perdição. Pouquíssimo se sabe sobre o amigo narrador, que emprestará a voz a seguir ao relato de Severin, e que, às vezes, pode parecer como uma espécie de seu continuador potencial, ou então servir como um elemento próprio do imaginário do protagonista. Ainda no sonho, essa mulher misteriosa carrega consigo características ímpares: ao passo que age ora com a frieza de uma estátua de mármore, ora é como o fogo crepitante. Destaca-se o seu desfrute através da crueldade, sua infidelidade voluptuosa; é pagã, sensual, tem como signo a natureza na sua face mais *selvagem*; despótica, mostra-se favorável à escravidão; embora frívola e indiferente, está sempre a rir às gargalhadas, com certa

⁵ Flávio Ferraz, “Introdução”. In: *A vênus das peles*, 2011, p. 13.

⁶ As citações de *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel* (1967) [ed. 2007] foram traduzidas pelo autor deste ensaio, pois o livro foi consultado em sua versão original, em francês.

malevolência. Em meio a tais aspectos, ela veste casacos de peles de animais, motivo pelo qual o anônimo amigo deleita-se eufórico.

Não à toa Masoch nos introduz ao universo da obra a partir dessa enigmática cena onírica. Como numa transferência simbólica, todas essas características, ao longo do diário de Severin, que será lido pelo próprio amigo no episódio seguinte, tornam-se equivalentes às de Wanda, ou melhor, à maneira como Severin, na sina da sua obsessão, a transforma, injetando-a na posição de *sua dona*. A única exceção dessa replicação de modelo é que o espectro feminino do sonho tem cabelos e olhos castanhos e não é do “norte”, não é germânica (é supostamente italiana), ao passo que os olhos de Wanda são verdes como “pedra preciosa” e o cabelo, índice importante, é ruivo, “demoníaco”. No jogo do extremo das cores, no sonho a mulher veste um casaco violáceo, enquanto Wanda prefere peliças negras. Tais detalhes compõem um repertório de sensações que compassa o ritmo do texto. Apesar de propositalmente embaralhadas, tais mulheres convergem na disposição à certa crueldade narcísica e sedutora, segundo a projeção em reflexo das duas figuras masculinas.

Num lançar dos primeiros dados, sabemos que o sonho do amigo advém de quando ele dorme sobre um livro de Hegel. Notaremos em breve como a construção dos personagens principais é extremamente marcada pelo contato com os livros, com a arte, com determinado espaço da fantasia e com a filosofia. Ao acordar vestido, o amigo parte à casa de Severin e lhe conta do sonho, num ambiente em que um quadro muito significativo recobre a cena frente a seus olhos. A enigmática pintura figurava uma mulher de peles com chicote na mão, pisoteando a cabeça de um sujeito ao chão, que logo descobriremos ser o próprio Severin.

2. Os interstícios de Severin entre a presença de um quadro e de um livro temíveis

Severin, na faixa dos trinta anos, após sobreviver à aventura que logo teremos conhecimento, tornou-se uma criatura esquisita, sem vida, apesar da riqueza que herdara do pai, e de sua experiência anterior de diletante a dândi, quando preservava uma conduta de pedante voltada à contemplação, a uma vida sem trabalho, sustentado pelos recursos da família. Obcecado pela precisão com o tempo, com a temperatura, com tudo que é tipo de variação calculável, Severin sofre de ataques constantemente. O quadro que cobre a parede de seu gabinete simboliza a tirania da mulher; é influenciado, segundo ele, por uma pintura de Ticiano. Nesse contexto, uma cena rápida parece deixar vestígios: no tratamento com sua jovem empregada ele a trata com extrema brutalidade, de modo sádico e misógino.

Depois de escutar o sonho narrado pelo amigo, e ser interrogado acerca da origem do quadro, Severin decide lhe mostrar o livro-diário que outrora escrevera: “Confissões de um suprassensual”. É a partir daqui que passamos a conhecer sua história com Wanda, vivenciada na altura dos 25 anos. Desse modo, a narrativa se desloca para o texto dentro do texto que leremos juntamente ao amigo. Wanda, pelos 21, era viúva e rica: “o demônio disfarçado”, como os deuses gregos, aos quais se identifica pela postura pagã e pelo ideal helênico de amor. Devorava livros (sendo alguns emprestados pelo próprio Severin) e confessa por um momento que sempre quis conhecer “um fantasista de vocação”. Já na infância nobre que teve, foi criada num lar repleto de arte, além de desde muito cedo ler livros que as outras crianças não liam. Ambos moram, à época, na mesma pensão.

No pátio da casa, Severin nos introduz a seus secretos passeios noturnos. À noite, era praxe que visitasse uma estátua de pedra da Vênus clássica que adornava o jardim. A devoção adolescente com que trata a gélida imagem é tanto desesperada quanto apaixonadamente ridícula. Sob gestos típicos dos

ultrarromânticos que sabemos que lê, Severin idolatra a estátua, vendo-a como a beleza mais perfeita possível, dando a entender que chega a desejá-la, através de um virtual pansexualismo assexuado. No entanto, Severin temia ser constrangido em meio às particulares cerimônias. Em determinada noite, Wanda, que por acaso andava pelo pátio, acaba por flagrá-lo em seu hábito singular e nisso a estátua parece respirar pela primeira vez frente a seu amante. Essa é a sensação que o protagonista tem. A partir dessa ocorrência, certa transposição amorosa da escultura a Wanda supostamente se realiza.

3. Severin, Dom Casmurro do norte

Claro que, depois de Bentinho, estamos mais do que vacinados. Machado, aliás, foi contemporâneo de Sacher-Masoch. Técnicas narrativas coincidentes à parte, o que importa é que em nenhum momento temos presente a voz de Wanda, isto é, Wanda por Wanda não entra presentemente em cena. Ela, para nós, é tão-somente um espectro. O relato pelo qual sabemos quem foi Wanda foi escrito por Severin. Por um Severin amargurado, decepcionado invariavelmente com ela, com a maneira, sobretudo, pela qual Wanda tenta “curá-lo” ao final da aventura. Pois bem, apenas às palavras de Severin temos acesso, e delas podemos sempre suspeitar, ainda mais tendo em vista à pulsão ao exagero pela qual o personagem apresenta suas impressões. Será que Wanda era de fato tão favorável ao poliamor sincero, à efemeridade das relações, ao *carpe diem* hedonista, à escravidão, à crueldade, ao egoísmo e ao despotismo como nos é relatado?

Num episódio seguinte em que ele leva a pantufa esquecida por ela de volta ao seu quarto, há um dos primeiros indícios de que Severin tomaria gosto por ser punido. Nessa ocasião, ela tem a expressão autoritária, severa, em função de ele ter esquecido de trazer a pantufa num primeiro momento, levando-a à irritação. Wanda trata Severin rispidamente, embora depois ria, em resposta à

reação dele, de criança que espera pelo castigo. Mas, nesse caso, tal espera envolve satisfação, deixando-o excitado.

Mesmo se tratando de um relato composto unilateralmente por Severin, sabe-se que Wanda carrega consigo um ideal claro de homem-marido para si:

Posso bem imaginar que pertenço a um homem por toda a vida, mas teria de ser um homem completo, um homem que se impusesse a mim, que me submetesse pela força de seu ser [...] eu só posso amar duradouramente aquele ante o qual eu me puser de joelhos.⁷

Sobre o caráter de Wanda - será tão assim *de Wanda*? -, podemos o que concluir?

O que parece definitivo é que, a partir de dado período de convívio, ambos estão apaixonados um pelo outro. A dúvida que começa a se apresentar advém de Wanda: será que Severin será capaz de ser um homem para si? Isto é, é possível que durassem caso se casassem? Devido ao comportamento fanático e dependente que Severin demonstra ao longo da curta relação que eles iniciam, concernente a um período de *teste* sugerido por Wanda, em que namoram, surge a opção que se torna um dilema insistente entre eles: Severin pode ser seu marido ou ser seu *escravo*. Temendo perdê-la, ele acaba aceitando ser seu escravo completo. Embora diga que muito desejava esposá-la, parece interdito que o que ele realmente queria era se tornar seu submisso.

Em algum momento Severin de fato amou Wanda? Ou então só a desejou desde sempre enquanto uma déspota disposta a torturá-lo em face de um contrato masoquista? Afinal, é ele quem dá a ela a escolha marido-ou-escravo. Uma primeira prévia de contrato aí se emoldura, com a condição de que morariam juntos e de que ele estaria à disposição para tudo que ela almejasse. Observemos como Severin, com nítido deleite e estratégia, conduz Wanda à escolha pela escravidão.⁸ Busca convencê-la de que assim estariam melhor, de

⁷ Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 49.

⁸ Listemos alguns exemplos que podem materializar essa condução antes da escolha decisiva de Wanda: “tão logo eu possa escolher entre dominar ou ser subjugado, é-me ideia excitante ser o escravo de uma bela mulher” (MASOCH, 2011, p. 44); “pela mulher que amo quereirei ser maltratado, enganado – quanto maior a crueldade, melhor. Também isso não será um gozo?” (Idem, p. 53); “deixe-se levar pelos impulsos de sua natureza, não fique pelo meio do caminho. Se

acordo com suas naturezas. Ele mesmo a convence da sua *essência* de mártir, da sua natureza ultrassensual (não-racional) que não pode encontrar prazer senão através do sofrimento. Aqui vemos outra vez como tudo a respeito de Severin é remetido ao imaginário, à fantasia. É preciso dizer que Wanda, durante isso tudo, enchia Severin de avisos a propósito de que ele assim poderia estar atijando seu lado mais perverso, e que depois disso não haveria mais volta. A *culpa* será toda dele. Contudo, nesse contrato prévio ao contrato formal que virá a seguir, algo fica muito claro: à medida que ele não a possui, ele não pode perdê-la. E num salto de loucura, a sua exigência é derradeira: “seja prepotente, seja despótica”.⁹ O discurso de Severin privilegia a experiência do *para sempre* ante o amor em si, *custe o que custar*. Essa é a sua justificativa para aceitar a sujeição de si à posição de escravo, seu processo de reificação e de assujeitamento desejante. Mas até que limite podemos confiar no que Severin escreve nas confissões? Jacques Derrida¹⁰ comenta que na “confidência, há um dizer do acontecimento, daquilo que se passou, que produz uma transformação, que produz um outro acontecimento, e que não é simplesmente um dizer de saber”. Cada vez que o dizer-o-acontecimento transborda essa dimensão da informação, ele se engaja na noite de um não-saber, de uma incerteza, que não é uma deficiência, mas que se faz por ser tão-somente algo que é heterogêneo a um saber verificável. Isto é, ao confidenciar algo, declaramo-nos culpados e assim transformamos a nossa relação com outrem, além de modificarmos o anúncio do que houve propriamente, assim como suas motivações. A confissão prevê a culpa. Se Severin desabafa através de confissões, é primeiro porque, mesmo que inconscientemente, ele se declara, a si próprio, de certa forma culpado. Não à toa, passamos a nos comover quase que naturalmente com a situação de Wanda. É, portanto, ela uma vítima das pulsões do jovem suprassensual?

não pode ser mulher bem comportada e fiel, seja então um demônio” (Idem, p. 64); “afasta-me a pontapés, quando estiveres saciada de mim – ajuntei – Quero ser teu escravo” (Idem, p. 66).

⁹ Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 52.

¹⁰ Jacques Derrida, *Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento*, 2012, p. 238.

4. Representar o papel: a pele surge e se repete no drama de uma performance

É uma tia distante de Severin, a condessa Sobol, “messalina, boçal, e má”, que pela primeira vez o açoita trajada com peles, em visita a sua casa. Trata-se de uma lembrança da adolescência do protagonista. Numa situação bastante atípica, a tia, que aliás despertava-lhe excitação, amarra o sobrinho com a ajuda das funcionárias da casa e lhe tortura com uma vara. Após o inexplicado ritual de violência, Severin é forçado a agradecer pelos açoites. E, nisso, começa a sentir uma estranha excitação ante o ocorrido. Não sabemos sobre nenhum motivo que levasse a tia a espancá-lo, dando a entender que a cena fora montada e realizada tão-somente para satisfazer um deleite cruel seu. Notemos que na preparação para o açoite há uma sequência que parece se fixar no imaginário de Severin, vinculando prazer e sofrimento: ele é amarrado por terceiras pessoas; a mulher que o tortura, de acentuada promiscuidade tirânica, veste o figurino das peles; o açoite se dá com vara ou chicote e a submissão à déspota deve ser completa. Toda uma construção cênica e linear se apresenta para que haja desfrute em apanhar, ou seja, simples açoites descontextualizados não contabilizariam prazer a Severin. Consideremos, portanto, que para o masoquismo ser acionado, é preciso representação. Representação, primordialmente, de um papel de déspota que tortura, hedonista e narcísica, a iniciar pela tia, a passar, depois, por justamente uma *atriz* com quem se envolve ainda jovem, e ter seu ápice e declínio extremo com Wanda.

A cena precede o contrato: sua demonstração, para os envolvidos, opera como o “exercício de um direito, a prática de uma linguagem da qual são co-proprietários; *um de cada vez*, diz a cena, o que quer dizer: *nunca você sem eu*, e vice-versa”.¹¹ Desvela-se assim o que Roland Barthes chama de *esticomitia*: “modelo arcaico de todas as cenas do mundo (quando estamos em estado de cena, falamos por 'fileiras' de palavras)”,¹² ou seja, a organização, a regularidade e a

¹¹ Roland Barthes, *Fragments de um Discurso Amoroso*, 2007, p. 51.

¹² *Ibidem*, p. 53.

linearidade dessas sequências de atos são fundamentais para a instauração da pulsão masoquista.

Ao passo que na relação central do livro Wanda encena a déspota cruel, encarnando, depois de tanta insistência, o ideal de seu parceiro, Severin atua no papel de mártir. Wanda seria “Dioniso feito mulher”,¹³ o que leva Severin ao desvario. Ora, Dioniso, polo intempestivo e irracional, é também o deus do teatro, além de deus do prazer, do vinho, do que é contingente, festivo e corpóreo. No entanto, Wanda, mesmo que sempre ligada às artes e aos livros, admite desde cedo detestar todo tipo de jogo ou comédia, embora garanta ao final que, de fato, cumpriu com seu papel: “realizei o meu papel cruel melhor do que esperavas”.¹⁴ Uma série parece aí se formar (tia-atriz-Wanda) que se opõe ao sentimento que Severin nutria por uma outra série de figuras já mortas (mãe-ama-pombo), esta última num enlace pueril, suave e ingênuo. Pois bem, é preciso encarnar o ideal para constituir o encontro masoquista. Encarnar o ideal a partir de uma performance em que os papéis estão previamente formatados via contrato: “Masoch é o primeiro e único a dizer e a mostrar que o essencial no masoquismo é o contrato, uma relação contratual totalmente especial”.¹⁵ Esse ideal-contratual de Severin se associa a uma certa configuração de poder e beleza, de natureza e tirania. As peles, os casacos de peliça, como numa síntese simbólica desses valores, também conferem uma analogia a uma “bateria elétrica em tensão máxima”.¹⁶ A peliça concentra toda a “poesia” e, no imaginário ultrassensual, alimenta o sonho da junção do humano com as forças mais brutais, quentes e vitais da natureza. Explosão e desfrute sensual, sob a aura de uma chave da sensualidade como elemento sagrado: a mulher vestida às peles como a personificação divina da natureza no seu estado puro, de reprodução, em disputa pelo poder, sob a lei do mais forte, mais adaptável e durador. As peles, portanto, no contexto de Severin, agenciam-se também com esses impulsos advindos de

¹³ Leopold von Sacher Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 66.

¹⁴ Ibidem, p. 146.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Mística e Masoquismo*, 2006, p. 173.

¹⁶ Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 60.

uma ordem do natural no seu estado bruto, de pré-racionalidades singulares.¹⁷ Por outro lado, o ideal masoquista faz triunfar uma sentimentalidade através do frio, frio de uma sensualidade pagã que acaba por denegar a prática do coito, pois Masoch anuncia o “nascimento do novo homem 'sem amor sexual'. O frio masoquista é um ponto de congelamento, de transmutação (dialética). Divina latência que corresponde à catástrofe glacial”.¹⁸ “A figura do masoquista é hermafrodita”.¹⁹ O que subsiste no frio é essa sentimentalidade suprassensual, circundada pelo gélido (instância das estátuas frias) e protegida pelas peles.

O auge do desejo para Severin se dá quando ele é submetido a alguém que lhe causa dor e a quem, ao mesmo tempo, pode se sentir pertencente. Vimos de antemão que Wanda realmente chega a amá-lo e ele ainda assim a perde porque está fadado a pôr seu “prazer exótico” acima de quaisquer instâncias. Ele necessita construir a mulher “sádica” em quem não o é. Severin precisa convencer, com muito custo, Wanda a realizar (interpretar) seus “anseios desvairados”. Há uma passagem em que ele coloca o pé dela sobre a sua nuca, como um cão, de um modo teatral que beira o ridículo, fato que faz Wanda sair de cena irritada, pois aquilo não era da “sua natureza”. Atos similares àquele poderiam levá-la à prepotência dos que assumem o poder; ela sempre o alertou disso. Mas a resposta de Severin, com o tom de quem implora, é sempre a mesma: “pois seja prepotente e me trate a pontapés”.²⁰

A primeira chibatada de Wanda inaugura o itinerário representacional escravo-dona, com a variação escravo-deusa. É impressionante a maneira como Wanda passa, a partir daí, a assumir o papel em questão, com inegável habilidade

¹⁷ Articula-se um devir-animal simultaneamente em Wanda com seu figurino de peles e em Severin na sua posição de vítima (animal de montar ou de puxar carro, cavalo ou boi): “a psicanálise sempre ignorou a relação do homem com o animal, pois via nisso figuras edípicas demasiado humanas (...) os personagens masoquistas não imitam o animal, atingem zonas de indeterminação, de vizinhança, onde a mulher e o animal, o animal e o homem tornam-se indiscerníveis. O romance inteiro tornou-se romance de adestramento, último avatar do romance de formação” (DELEUZE, 1997, p. 73).

¹⁸ Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch: Le Froid et le Cruel*, 2007, p. 46.

¹⁹ Ibidem, p. 60.

²⁰ Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 65.

tirânica. Pode-se crer então que a habilidade com a qual ela interpreta está relacionada com o esforço exaustivo que ela assume para agradá-lo. Afinal, ela o ama, e embora tenha receio de esposá-lo antes de um ano de *namoro*, parece que ela entra no jogo porque acredita que a relação pode dar certo. Wanda é literalmente levada a submeter-se ao papel de quem submete. Ou melhor, ela é forçada a submeter-se ao papel daquela que submete à escravidão aquele que a obrigou a submetê-lo. A *vítima* busca a carrasca, para persuadi-la à estranha aliança; travestindo a déspota, o masoquista lhe transmite signos, sendo essencialmente um educador. Num ruidoso ciclo de forças, “o herói de Masoch adentra aquela que deve adestrá-lo”.²¹ Afinal, quem entre os dois, até então, realmente nunca saiu do *poder*? O verdadeiro déspota é Severin, dotado de uma imaginação dialética que transfere ou desloca seu interesse a Wanda. Eis o laboratório masoquista. E ainda relutante, nessa primeira chibatada, Wanda dirá: “acontece que não me satisfaz”.²² Severin, tão consciente como nunca, finge não perceber tais enunciados, mostrando o quanto não está nem aí para ela. Se outra mulher se encaixasse nas características de seu ideal e fosse convencida a pertencer ao enredo, qualquer outra mulher (seu fetiche, até onde sabemos, é com a imagem mística da *vênus*, isto é, exclusivamente de uma mulher) poderia estar no lugar de Wanda. Wanda, pois, é um meio. Meio do qual Severin usa para se satisfazer. Chegamos assim à conclusão de que o “amor” de Severin nada é senão cínico; no disfarce do sentimento que nutre por ela, no mais das vezes ordinariamente afetado, é o egoísta masoquista que se privilegia dentro dele, através de seu “espírito jurídico de persuasão”.²³

5. *Monstruosidade compartilhada*: o anúncio da ruína por vir

De início, há dias em que ambos aproveitam todos os momentos juntos de modo bastante convencional e esperado para dois namorados: desfrutam de

²¹ Gilles Deleuze, *Reapresentação de Masoch*, 1997, p. 73.

²² Leopold von Sacher-Masoch, op. cit., p. 68.

²³ Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch: Le Froid et le Cruel*, 2007, p. 30.

passeios, conversam sobre livros, trocam carícias, enfim parecem apaixonados, sintonizados e felizes. Embora sejam cúmplices noutra esfera, sabemos que há semanas que passavam sem a sombra do masoquismo a importuná-los. Nesses tempos primordiais, a pulsão fetichista se suspendia. E são, claro, nessas oportunidades que Wanda se encontra mais contente. Mas, de súbito, certa apatia ou impaciência parecem arrastar Severin de volta à *perversão*. É interessante que esta “frieza entediante” é deslocada em seu discurso para Wanda, ou seja, Severin tenta nos convencer no relato de que o tédio partia dela, transferindo-lhe a culpa. Parecemos já acostumados com as transferências...

Wanda nesse meio tempo recebe uma amiga, a quem Severin expressamente repudia. Talvez por ciúmes, mas não só. Essa amiga vive a questionar Wanda a respeito do que ela viu em Severin. Põe em dúvida as razões pelas quais ela se envolve com ele. Nas lentes de Severin, tal movimento deixa Wanda insegura. Porém vê-se aí que o desatino está, sim, todo com o protagonista, que, bem provável, já sente falta dos rituais masoquistas e não mais consegue se segurar. A questão é que desde o aparecimento da amiga Severin já a julgava, como cortesã, como infiel, como má companhia. A inveja e a rejeição em relação à amiga parece não se passar de um motivo inventado para que ele possa exigir de Wanda um retorno imediato às performances de agressão, na forma de uma retribuição pelo fardo que lhe é a amiga.

A partir daqui explicitaremos como o masoquismo precisa das coisas “ao pé da letra”, isto é, como exige a condição da estruturação de uma lei, de um tratado que deixe todo o drama minuciosamente conferível. Tendo em vista um primeiro juramento – uma primeira saída do ambiente do sonho para um intermezzo que o separa ainda do *real* – Severin e Wanda acertam entre si as condições, informalmente, de que jamais se separariam, que ela usaria sempre peles ao torturá-lo e de que, em breve, Severin teria também um outro nome, Gregor. Tais instâncias contratuais que estipulam somente deveres assinalam uma espécie de estágio à escravidão, cuja travessia terá como norte a assinatura de um contrato imprescindível ao destino do mártir e de sua dona.

Outro breve episódio de ciúmes demarca a relação: dessa vez é devido à presença de um príncipe russo (descrito como tendo a libido de um animal selvagem) que chama fortemente a atenção de Wanda. Nesse meio tempo, Wanda já voltava a tratar Severin como seu servo, ainda que ora oscilasse. Não sem determinante perversidade, Wanda manda Severin descobrir informações sobre o príncipe. O príncipe, a seu posto, é um sujeito viril, dominador, que teria tudo para ser o companheiro ideal de Wanda. De uma vez só ele atíça a volúpia dela (mas será mesmo?) e leva Severin ao desespero, pois ele sente que pode perdê-la e que ela se encontra de fato convencida a “traí-lo”. Ao escutar de Wanda que ele não era homem suficiente para ela, Severin tem uma drástica noite insone. É nesse momento que, num rompante de angústia, escreve uma carta com a finalidade de pôr fim de vez àquela relação. Wanda se recusa, no entanto, a lê-la, humilhando-o ainda mais. E decide que a partir dali só restaria para Severin a posição de escravo.

Poucos dias depois, Wanda resolve se mudar para a Itália. “Doravante o senhor não mais se chamará Severin, e sim Gregor”.²⁴ Eis seu batizado como escravo. O percurso até Florença é, com efeito, constrangedor. Um dos agravantes para barrar a viagem seria o dinheiro: Severin era ainda sustentado pelo pai, quem sem dúvida não bancaria aquele luxo. Outra camada de submissão soma-se aí: da viagem em diante Gregor passaria a ser bancado exclusivamente por sua dona. A mudança para a Itália marca a posse também financeira de Severin por Wanda. Aqui a dependência paternal (fállica?) é suspensa pela primeira vez na vida do mártir masoquista. Mesmo com toda uma vasta série de humilhações, Severin sente um prazer único em ocupar tal posição de desprestígio. Em momentos de *piedade*, Wanda o receberia em seu quarto para lhe dedicar alguns minutos da sua companhia mais íntima. Do hotel que primeiro se instalam, percorrerão Florença em busca da casa de aluguel onde Severin viverá sua intensa temporada no inferno.

²⁴ Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 88.

6. O contrato dos *bons selvagens*

A fase a partir do contrato oficial entre eles é crucial. Numa cena de repentina transformação, Wanda tira dos seios um duplo documento com validade de contrato, que ela mesma redigira. Os documentos teriam a função de prever as condições daquela relação atípica à medida que firmados por ambos na situação de noivos; noiva-dona, noivo-escravo. O primeiro documento se divide em seis pontos: a) Severin/Gregor renunciaria a todos os seus direitos; b) a benevolência referente a ele seria mera piedade de sua dona; c) é indiscutível o direito dela de maltratá-lo por capricho, quando bem entendesse e sem motivo algum aparente; d) teria ela, no limite, o direito de matá-lo; e) o direito dela sobre ele de propriedade seria ilimitado; f) caso um dia ele fosse libertado, não poderia jamais se vingar ou exigir retaliações. O segundo documento é mais radical: diz simplesmente que depois de finda a relação ele deveria se suicidar. Na esteira disso, ele precisaria entregar seu passaporte a ela, assim como o dinheiro que lhe restava, promovendo assim uma descaracterização completa do indivíduo que foi Severin. Sem resistência, e inclusive com desfrute, ele acata com tudo.

Em seguida à assinatura do contrato, Gregor é brutalmente submetido a um novo espancamento: dessa vez Wanda pede para duas funcionárias o amarrem à coluna que sustenta a cama de seu quarto palacial. Ela veste as peliças. Como se atado ao novo “falo” de sustentação simbólica, Wanda, com uma secura cortante, informa-lhe: “acabou a brincadeira, agora é sério! Tolo que tu és! Escarneço de ti e te desprezo. Em um acesso de cegueira desvairada foste te dar a mim, de forma petulante e caprichosa”.²⁵ Após a surra sem precedentes, Wanda afasta Gregor de seu convívio o castigando a um mês como ajudante do jardineiro. “Aos poucos vou me tornando estúpido. Passei a ter esta vida ou já a tinha antes?”,²⁶ reflete o protagonista. As raras ordens vinham agora por escrito: “o escravo Gregor deverá se apresentar pessoalmente a meu serviço. Wanda

²⁵ Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 107.

²⁶ *Ibidem*, p. 109.

Dunajew”.²⁷ Ela aos poucos tornava-se apática e triste quando restrita à intimidade. Sentia pena da miséria do amante, sofrendo calada com aquele círculo de dor.

Alguns testes de ciúmes se desvelam nesse período. Destacamos aqui dois, o primeiro menos intenso (mas não menos importante) que o derradeiro. Trata-se do caso de um jovem e idealista pintor alemão, de passagem em Florença, que se apaixona por Wanda. É ele o responsável por pintar o quadro tão simbólico que comentamos de início. O pintor é levado aos poucos à casa, afim de retratá-la. Prestes a começar a se envolver, ele cai na “armadilha de Wanda”, segundo Severin.

O pintor vai tanto se envolvendo com a cena que se produz à frente (em que Gregor é pisado por Wanda), apegando-se tanto àquele ambiente sensual e cruel, que termina por implorar para ser açoitado também. Num gesto de “pura demência”, o pintor entra para o rol dos chicoteados. Wanda ria, inebriada, enquanto Severin se desesperava de inveja e raiva, achando aquilo tudo vulgar e exacerbado. Só depois de açoitado, deveras excitado, o pintor finaliza o quadro. O seguinte caso, mais intensivo e, digamos, decisivo, desdobra-se com relação ao amante grego com quem Wanda se envolve. A esse tempo, Severin, num impulso de repúdio às atitudes recentes da dona, compõe um bilhete de abandono, centrado na ideia de que ele não mais poderia tolerar seu comportamento, e por ela, agora, ele só nutriria ódio e desprezo. Da positividade da soberania cruel-sensualista, Wanda passaria ao valor negativo da reles vulgaridade. A questão da impressão dessa sequência de atos vulgares se associa à certa ruptura com a palavra de honra assumida no contrato. Trata-se de um ato que quebra com a elevação intocável de Vênus-Wanda. Ora, nessas levadas de ciúmes, é a possibilidade de ser de vez descartado que Severin teme; e, esse *descarte*, como sabemos, tenderia a ser fatal ao protagonista. O bilhete de abandono, no entanto, ao contrário da carta anterior, dessa vez é entregue à Wanda por meio de suas

²⁷ Ibidem, p. 109.

funcionárias. Quando Severin está prestes a se suicidar no Arno, Wanda o surpreende e o faz, como reles objeto, voltar a seu domínio, sendo castigado pelo atrevimento de ofendê-la.

A presença do grego (Alexis) é fundamental ao desfecho da trama. Sua beleza é admirada por todos, mulheres e homens. Sua conduta é a de um tipo severo, narcísico e nobre, numa repetição mais radical do príncipe russo. Ao saber quem era de fato Severin, Alexis torna-se intolerante com Wanda, arredio, pois sente ciúmes da intimidade que o escravo recebia dela. Wanda, a seu turno, está esgotada em relação às manias de Severin; ela agora, afinal, encontrou seu senhor: “Sim, graças a Deus. Não mais escravos, deles já estou farta: um senhor. A mulher precisa de um senhor, precisa adorá-lo”.²⁸ Decidida a romper com o contrato, Wanda prepara a cilada irreversível. Trata-se do momento de maior suspense do livro.

Antes de avançarmos, comentemos brevemente a estratégia do suspense de Masoch enquanto procedimento literário, com relação ainda à instância do contrato, e ao que, por sua vez, passa-se em Severin. Num romance de atmosfera como esse, primor da arte da sugestão, o suspense é o ideal da imaginação pura. Se o essencial do masoquismo, conforme Deleuze, é o contrato de submissão com a mulher, erige-se nesse jogo certa ruptura do liame do desejo com o prazer: “o prazer interrompe o desejo, de modo que a constituição do desejo como processo deve conjurar o prazer e postergá-lo ao infinito”.²⁹ A mulher-carrasco lança sobre o masoquista “uma onda retardada de dor, que ele utiliza, mas não para dela extrair prazer, evidentemente, e sim para retomar-lhe o curso e construir um processo ininterrupto de desejo”.³⁰ A espera é a unidade ideal-real, forma ou temporalidade do fantasma.

Os ritos de suspensão tornam-se as figuras romanescas por excelência, tanto no que se refere à mulher-carrasco, que suspende seu gesto, como no tocante ao herói-vítima, cujo corpo suspenso aguarda o golpe. Masoch é o

²⁸ Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 142.

²⁹ Gilles Deleuze, *Reapresentação de Masoch*, 1997, p. 72.

³⁰ *Ibidem*, p. 72.

escritor que faz do suspense a mola romanesca em estado puro, quase insuportável. A complementariedade contrato-suspense infinito desempenha em Masoch um papel análogo ao do tribunal e da “moratória ilimitada” em Kafka [...] o mundo do suspense é percorrido por ondas.³¹

Ondas que, ao passo que são núcleos da arte, são formações delirantes histórico-mundiais, trabalhadas por regiões e mapas que variam em cada caso, mas que são zonas de devires da história do mundo e na história do romance. Está no estilo, está nos corpos dos personagens; o suspense se espalha por diversas camadas: pelo tecido da narrativa, no ritmo, pelo corpo surrado de Severin, pelos jogos oscilantes de Wanda, por agenciamentos com o inaudito que vem de repente à terra para requisitar espaço possível.

7. Quando a cena da tortura toca o limiar da fantasia: o que resta fora do fetiche?

A cena final é quase épica, se não se passasse por trágica, e, como veremos ao fim, está mesmo a tocar talvez no que subverte pelo cômico. Do palco dramático da representação repetida, masoquista, saímos rumo a novos agenciamentos que criam inconsciente. Os escritores deixam sintomatologias, em geral, em aberto. Ou podemos enquadrá-las, estruturá-las; ou podemos criar a partir delas novos afectos, novos agenciamentos, novas resistências. Na cena final do livro do livro, Wanda cria um jogo no qual voltaria supostamente a amar o diletante mártir. Com tamanha agilidade, arrasta-o a seu leito e o mima como antes. Convencido de que estaria vivenciando uma última chance, Severin desfruta sem critérios daquela concessão inesperada. O grande suspense do fim então se arma. Wanda, numa farsa intempestiva, desloca-se para um segundo papel, pelo qual voltaria a amar Severin, para assim conduzi-lo ao que ela, em tese, acreditaria ser sua cura: “Então, não és mais Gregor, meu escravo – disse. - Agora és de novo o meu querido Severin, meu homem”.³² A oscilação suspensiva é marca da narrativa de Masoch. Logo, Wanda ainda o provoca lhe questionando

³¹ Gilles Deleuze, *Representação de Masoch*, 1997, p. 73.

³² Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 146.

como pode acreditar que ela amaria um homem como aquele grego. As promessas se ampliam a propósito de retornarem à Galícia, no intuito de acabarem com todo aquele sonho perverso, retomando suas vidas em conjunto, serenamente. Depois de algumas carícias, Severin está encantado. De tal modo, começa a excitar-se, mas de repente volta a estar frio, como um pedaço de madeira. Wanda percebe o desejo contido e diz o que Severin precisava ouvir: “tenho de novo de ser cruel para contigo. Hoje fui excessivamente boa; sabe o que mais, tolinho? Vou te açoitar um pouco”.³³ Severin se contorce de alegria. Passam-se as cordas por seu corpo, de acordo com o ritual de praxe. Reforçam-se os nós; ele sente um calafrio, sequer pode se mexer. Wanda portanto performa outra vez a figuração autoritária, enquanto veste o casaco de pele. Conta-lhe a história do boi de Dioniso: instrumento de tortura para condenados à morte, inventado para o tirano de Siracusa, em que depois o inventor foi encerrado no próprio maquinário, que ardia em fogo quando aceso. Wanda garante que a história é rica em ensinamentos, e então seu tom se alterna por completo. Finalmente, na hora de chicotear Severin em puro êxtase, entra no cômodo o belo grego para açoitá-lo, também trajando peles. “Aquilo ia muito além de tudo o que eu pudesse fantasiar”.³⁴ O susto que Severin toma é absurdo. A tensão é sem precedentes. E assim a ruína se instaura.

Ao passo que a obsessão teatral de Severin era alçada ao impensável, dava-se a quebra fatal do contrato masoquista à medida que Wanda faz o grego açoitá-lo. Alexis não pertence ao contrato; é alguém de fora da relação quem vem trucidá-lo. A tortura final é além-fantasia. Indigna-o, fazendo o fetichista voltar num salto abrupto, de uma vez por todas, à realidade. Para Severin, aquilo já seria um crime. As chibatadas vinham impiedosamente. Deitada na otomana, Wanda ria convulsivamente. Severin definhava de vergonha e desespero:

Era-me como se eu acordasse de um sonho. Já me escorria o sangue pelo chicote. Eu me contorço como um verme, que se pisoteia, mas o grego continuava a açoitar-me sem piedade. Ela ria, impiedosa, enquanto

³³ Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 148.

³⁴ *Ibidem*, p. 150.

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.³⁵

Ante a miserável situação, na fuga da mulher que o recém traíra brutalmente, tudo aquilo virava passado. Ademais, em função do apego que dedicava ao contrato, Severin era obrigado a manter sua palavra. A aventura do protagonista se encerra com a morte do pai, com a herança das suas posses, e com a volta à terra natal, onde, dessa vez, aprende a cumprir deveres e a trabalhar. A situação presente de Severin conhecemos desde o princípio do romance. Três anos depois do episódio crucial, chegava-lhe uma carta de Wanda, reconhecendo o quanto havia o amado, embora saísse da relação ferida pela doação fantástica de pôr em prática aquele ideal. Ela ambicionava curá-lo. E agora vivia em Paris, sozinha, pois o grego morrera num duelo. Junto à carta, foi-lhe enviada a pintura que ilustra o cenário da conversa entre os amigos.

Agora Severin ria da trama toda. Da loucura de amá-la: “a cura foi cruel, mas radical, e o que importa: estou curado”.³⁶ Mas o que é curar-se? O narrador questiona sobre a *moral* da história, entendendo o masoquismo como, sobretudo, uma questão de forma. Severin responde que a moral é que ele foi um burro, que nem sequer a açoitou... Disso parece sentir remorso, embora saibamos que ele nunca quis açoitá-la durante o período que viveram juntos. Sabemos pelo diálogo, contudo, que as camponesas do herdeiro abastado estavam já acostumadas ao chicote. Severin se tornava um sádico.

8. O agenciamento Masoch: sintomatologia e devir-político de minoria

Dissemos que Masoch é, antes de tudo, um exímio romancista. E, como tal, foi reconhecido popularmente em seu tempo. Antes da psiquiatria e da psicanálise patologizarem Masoch, derivarem dele o masoquismo enquanto uma perversão aberrante, e associá-lo à unidade sado-masoquista, o autor foi

³⁵ Leopold von Sacher-Masoch, *A Vênus das Peles*, 2011, p. 153.

³⁶ *Ibidem*, p. 155.

destacado mais por razões políticas e folclóricas do que sexuais. Sua obra “está ligada aos movimentos políticos e nacionais da Europa central, ao pan-eslavismo. Masoch é tão inseparável das revoluções de 48³⁷ no Império austríaco quanto Sade o é da Revolução Francesa”.³⁸ As minorias sexuais por ele abordadas, imaginadas ou refletidas, remetem de modo complexo a minorias nacionais, étnicas e culturais às margens do mundo germânico, assim como em Kafka ou em Marguerite Duras (mundo francês) posteriormente. As minorias do “Império austríaco são para Masoch uma reserva inesgotável de costumes e de destinos (advindos dos contos galícios, húngaros, poloneses, judaicos)”.³⁹ No entanto, Masoch é um escritor diferente de Sade. Como dirá Deleuze, tendo como tarefa a dissociação da pseudo-unidade recentemente referida, há “valores próprios a Masoch, pelo menos do ponto de vista da técnica literária. Há processos especificamente masoquistas, independentes de qualquer reviravolta ou reversão do sadismo”.⁴⁰ Ora, em *A Vênus das Peles*, tentamos mostrar como Wanda não é propriamente sádica. O sado-masiquismo,⁴¹ tão evidente a partir de Freud, move paradigmas estéticos e patológicos entretanto distintos. Freud quer mostrar como se dão as passagens de um polo para o outro, mas sem questionar a unidade em si.⁴² Enquanto a etiologia e a terapêutica trabalham na

³⁷ “Masoch sonhava que faltava aos eslavos uma bela déspota, uma *tsarine* terrível, para assegurar o triunfo das revoluções de 48 e para unificar o pan-eslavismo... Eslavos, ainda um esforço se vocês querem ser revolucionários” (DELEUZE, 2007, p. 34).

³⁸ Gilles Deleuze, *Mística e masoquismo*, 2006, p. 171.

³⁹ Idem, *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel*, 2007, p. 33.

⁴⁰ Idem, *Mística e masoquismo*, 2006, p. 171.

⁴¹ Ao encerrar a *Présentation de Sacher-Masoch*, Deleuze (2007, p. 114-115) aponta as onze razões, em resumo, que desfazem o nome mal fabricado do sado-masiquismo, esse “monstro semiológico”, mostrando as diferenças que caracterizam as duas manifestações, que não agem em conjunto: “1) faculdade especulativa-demonstrativa do sadismo, faculdade dialética-imaginativa do masoquismo; 2) o negativo e a negação no sadismo, a denegação e o suspensivo no masoquismo; 3) a reiteração quantitativa contra o suspense qualitativo; 4) o masoquismo próprio do sadismo x vice-versa, um não se combina jamais com o outro; 5) a negação da mãe e a inflação do pai no sadismo, a denegação da mãe e a aniquilação do pai no masoquismo; 6) a oposição do papel e do sentido do fetiche nos dois casos, o mesmo para o fantasma; 7) a antiestética do sadismo, a estética do masoquismo; 8) o sentido institucional de um, o sentido contratual do outro; 9) o superego e a identificação no sadismo, o eu [moi] e a idealização no masoquismo; 10) as duas formas opostas de dessexualização e de re-sexualização; 11) e, resumindo o conjunto, a diferença radical entra apatia sádica e o frio masoquista”.

⁴² Freud manipula a literatura para explicar aquilo que ele já queria dizer anteriormente, como num encaixe fortuito que *autorizaria* sua ideia: “É urgente que a clínica, operando por ‘reversão’ e ‘transformação’, evite as vastas unidades: a ideia de um sado-masiquismo é um preconceito. (Há

categorização dos fluxos internos a essa unidade, há um entre-lugar de observação e produção do qual podemos nos referir como o campo da sintomatologia, que é também um movimento de estudo dos signos, verbais ou semióticos. Ato pré-medicinal, a sintomatologia circula da arte às ciências da saúde, tratando de pensar e mesmo criar por quadros: “a obra de arte é portadora de sintomas, tal como o corpo e a alma, embora de uma maneira bem diferente”.⁴³ Masoch, nesse viés, foi um sintomatologista profícuo; médico da civilização, como em Nietzsche, buscou através de um sofisticado empreendimento literário diagnosticar linhas de fuga que, ao percorrerem um vasto deserto de maneiras, estilos e práticas, não identificam simplesmente uma doença, nem a mimetizam, mas assumem o mundo como sintoma, unindo de uma vez a literatura e a vida. Ao traçar o diagnóstico, o escritor segue a doença passo a passo, “mas é a doença genérica do homem; avalia as possibilidades de uma saúde, mas trata-se do nascimento eventual de um homem novo”.⁴⁴

A singularidade do processo de Masoch, e isso podemos efetivamente observar n'A *Vênus*, é a de tomar o próprio fantasma como objeto de sua obra, ao passo que, comumente, noutros autores, o fantasma é percebido no enlace da sua suposta origem derivante. Wanda é decerto também um fantasma. Se a sintomatologia opera sob esse esforço, Deleuze acena para a existência de uma base comum à criação literária e à constituição dos sintomas: essa base compartilhada é portanto o fantasma, ou seja, a carga espectral, inominada, que assombra, que ameaça pôr em risco a vida, deslocando as energias à pulsão de tãatos. Para Masoch, em contraponto, é preciso ir dessa figura fantasmática ao problema. O fantasma está em jogo. O amigo de Severin sonha com um conteúdo imaginário similar à perversa aventura dele com Wanda; Severin agora tortura, tirânico, suas empregadas; o pintor, na trama, envolve-se com as pulsões

um sadismo do masoquista, mas esse sadismo encontra-se no interior do masoquismo e não é o verdadeiro sadismo: o mesmo ocorre com o masoquismo do sádico). Esse preconceito, devido a uma sintomatologia precipitada, faz com que, em seguida, não se procure ver mais aquilo que é, mas justificar a ideia prévia” (DELEUZE, 2006, p. 173).

⁴³ Gilles Deleuze, *Mística e Masoquismo*, 2006, p. 172.

⁴⁴ Idem, *Reapresentação de Masoch*, 1997, p. 72.

pertinentes ao casal; o fantasma está no ar, continua, dobra-se, desloca-se. Translada-se entre materialidades. Uma doença não é a mesma coisa que uma obra de arte que, por sua vez, provoca, suspende, distorce e sobrepõe, por meio de personagens, em locais criados, sob discursos que são encenados: o gênero do trabalho realizado acerca do fantasma é o que distingue a clínica do acontecimento da arte.

A obrigatoriedade do contrato para erigir uma relação masoquista é a prova cabal da consistência de um sintoma singular e único. Segundo Deleuze, o contrato, como vimos, é o elemento primordial do masoquismo: na escala de uma tríade sintomatológica, digamos que o masoquismo se desenvolve como “uma aliança prazer-dor, como um comportamento de humilhação e de escravidão ou como o fato de que a escravidão se instaura no interior de uma relação contratual”,⁴⁵ e é à medida em que se estabelece esse último aspecto que o caráter mais profundo desse agenciamento-Masoch dá conta dos demais.

Se abrimos esse percurso aderindo ao postulado deleuzo-guattariano de que as pulsões são sobretudo de ordem política, é, sem dúvida, porque nos interessa antes as enunciações coletivas do que as instituições da representação. Relacionar certa torção (risível?) da instituição de um contrato, vinculada a interstícios fetichistas da sexualidade, parece ser a ação de resistência mais bem articulada pela escritura de Masoch. Questão em xeque: no contrato estabelecido entre Severin e Wanda, é propriamente o conteúdo das *leis* que importa? Parece-nos razoável que outros deveres aparecessem ao longo dos dois documentos, pois, afinal, nenhum dos pontos é sequer discutido por Severin. Wanda também, em seu lugar no jogo cênico, tampouco espera alguma advertência ou revisão de seu parceiro. As leis e até o direito por si só, como mostra Deleuze,⁴⁶ são noções vazias; o que interessa, nesse sentido, é sim a jurisprudência, a verdadeira criadora de direito, responsável por engendrar novos acontecimentos, não decididos por um juiz exterior, ou por um comitê moral representativo, mas pelo próprio grupo de

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Mística e Masoquismo*, 2006, p. 173.

⁴⁶ Idem, *Controle e Devir*, 2010a.

usuários, em âmbito democratizante. Ora, embora nossa tese seja a de que Severin coopta perversamente Wanda a praticar seu ideal, o contrato é pertinente tão somente a eles dois. Não se refere a mais ninguém e nenhuma opinião exterior ao debate julga ou influencia. É só vermos que o ingresso do grego na intimidade do circuito previsto pelo contrato o desestabiliza por completo.

Na questão da jurisprudência, é que “se passa do direito à política”,⁴⁷ sendo a política assim reconquistada como possibilidade que abre o presente para o porvir, numa espécie de devir-político cuja conclamação se faz por meio de uma minoria desejante de democracia, de emancipação popular, por um ato de minorar. Afora de seu julgamento moral, as práticas entre Severin e Wanda minoram os estatutos sexuais aceitos, convencionais, às vezes até desconhecidos. Nesse sentido, inclusive, divulgam-nos, renovando a partilha do sensível em jogo. Minorias étnicas, povos não-inscritos, o papel social da mulher enquanto minoria, agenciam-se nas descrições de Masoch; ganham voz na língua maior fundando nela uma língua estrangeira⁴⁸ cuja ação se dá por tremor, balbucio; tomam palco enquanto máquinas de guerra; articulam-se sob agenciamentos de enunciação coletiva, afectantes, clamam pelo povo por vir, no acontecimento singular de uma literatura menor (uma saúde) que produz signos de resistência ao poder, às leis decalcadas que remontam uma transcendência *infallível* a obedecer. Há uma língua menor em Masoch que faz gritar a aldeia, impelindo a linguagem às mais variadas dimensões da suspensão: “o suspense dos corpos e o balbucio da língua constituem o corpo-linguagem, ou a obra de Masoch”.⁴⁹ O

⁴⁷ Gilles Deleuze, *Controle e Devir*, 2010a, p. 214.

⁴⁸ Uma nota é importante sobre o estilo de expressão de Masoch: “A língua de Masoch é um alemão muito puro, que, não obstante, vê-se afetado por um tremor, como diz Wanda. Esse tremor não precisa ser efetuado no nível dos personagens; é preciso até mesmo evitar mimetizá-lo, bastando indicá-lo incessantemente, pois já não é só um traço de fala, mas um caráter superior da língua em função das lendas, situações e conteúdos dos quais ela se alimenta. Um tremor que já não é psicológico, porém linguístico. Assim, fazer a própria língua gaguejar, no mais profundo do estilo, é um procedimento criador que atravessa grandes obras. Como se a língua se tornasse animal [*língua de peles*, grifo meu]. Pascal Quignard mostrou como Masoch faz a língua balbuciar: balbuciar, que é colocar em suspense, mais do que gaguejar” (DELEUZE, 1997, p. 74).

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Reapresentação de Masoch*, 1997, p. 75.

contrato que batiza Gregor é também um deboche à burocracia de um mundo imperial, impositivo, misógino, xenófobo. Deboche, em geral, à tirania de qualquer lei que nos caricatura enquanto escravos. Seja Sade, seja Masoch:

Não são doentes; ao contrário, são médicos, médicos muito especiais. Por que Masoch dá seu nome a uma perversão tão antiga quanto o mundo? Não porque “sofra” dela, mas porque ele lhe renova os sintomas, traçando dela um quadro original ao fazer do contrato o signo principal, e também ao ligar as condutas masoquistas à situação das minorias étnicas e ao papel das mulheres nessas minorias: o masoquismo torna-se um ato de resistência, inseparável de um humor de minorias. Masoch é um grande sintomatologista.⁵⁰

Humor de minorias: trata-se de uma intensa chave política. Seja na partícula mais ínfima e invisível, a literatura (sobretudo a menor) traz consigo a instância do cômico, critica ao carnavalizar, subverte os reinos: “quantos autores nós já deformamos ao querer substituir a cômica potência agressiva do pensamento que os anima por um sentimento trágico pueril?”.⁵¹ A frase se dirige a Kafka, mas cabe tão bem a Beckett quanto a Masoch. No entanto, para Deleuze, no fundo da arte habita uma espécie de alegria, de e para a contestação. O contrário disso é a inércia, ou a acomodação. Não pode haver, em exclusivo, o trágico, porque há necessariamente uma alegria em criar em função de a arte entrar em agenciamento com forças de libertação que estão para eclodir a qualquer momento: “não, não há criação triste, há sempre uma *vis comica*. Nietzsche dizia: 'o herói trágico é alegre'. O herói masoquista também, segundo o seu próprio modo, inseparável dos procedimentos literários de Masoch”.⁵² Quando o grego arrebatava Severin, o “charme suprassensual se desfaz rapidamente”, o sonho voluptuoso se dissipa, e, portanto, o fim do romance é “sublime e humorístico”,⁵³ pois Severin renuncia ao masoquismo tornando-se sádico, alucinando no modelo do próprio pai, autoritário, cruel, que havia sido conjurado a partir da validade do contrato que o anulava como signo. O pai fora expulso da ordem simbólica, mas agora voltava, à revelia da sátira. O herói do

⁵⁰ Gilles Deleuze, *Sobre a Filosofia*, 2010, p. 182.

⁵¹ Idem, *Mística e Masoquismo*, 2006, p. 174.

⁵² Ibidem, p. 174.

⁵³ Idem, *Présentation de Sacher-Masoch: Le Froid et le Cruel*, 2007, p. 57.

romance está inflado de potências que excedem seu espírito, sua condição no mundo e seu meio. O ganho literário em Masoch está em deslocar o sofrimento no seu sentido trágico - advindo por acidente, por catástrofe - para um distinto sofrimento (que encontra o prazer) somente quando subordinado ao contrato de submissão a uma mulher convencida a encenar uma déspota cruel, contrária à vontade inicial, pelo jogo da jurisprudência.

Podemos ler a cena final d'A *Vênus*, após a leitura das “confissões”, como a mostragem de uma alegria irônica que perpassa a tudo. A cena final faz o narrador expor, num gesto satírico, o discurso de aversão às mulheres encadeado pelo derrotado Severin. Na revelação do desfecho é o amigo anônimo quem pergunta; é ele quem questiona a moral daquela história, e que parece não estar de acordo com a agressão de Severin-sádico dirigida às empregadas. Por outro lado, também não discorda, como se quisesse deixar o amigo destrinchar seu ódio, mas, talvez cinicamente, rindo em segredo do patético daquela situação e de suas consequências. Estaria Masoch, em parte, nos propondo a rir do papel humilhante ao qual se dispôs Severin? Ou então estaria satirizando a posição que no presente aquele novo herdeiro de propriedades passava a ocupar numa sociedade imperial e desigual, anulando seu passado de diletante ingênuo que divulgado levaria a nada senão ao riso, à chacota pública?

Referências

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Tradução de Márcia Valéria de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch: Le Froid et le Cruel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

_____. Reapresentação de Masoch. In: _____. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997.

_____. Sobre a Filosofia. In: _____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. Controle e Devir. In: _____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010a.

_____. *Mística e Masoquismo*. In: _____. *A Ilha Deserta*. Tradução de Fabien Lins. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: _____. *Mil Platôs*, v.1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. In: _____. *Acontecimento e Experiências Limites*. Tradução de Piero Eyben. Brasília: Cerrados (UNB), n°33, ano 21, 2012, p. 231-251.

FERRAZ, Flávio Carvalho. Introdução. In: _____. *A Vênus das Peles*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2011.

FREUD, Sigmund. *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

MASOCH, Leopold von Sacher. *A Vênus das Peles*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2011.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'Art*. Paris: PUF, 2006.

Referência para citação deste artigo

FARINA, D. 1870 – O agenciamento Masoch, o agenciamento das peles. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 1, número 1, 52 - 79, fevereiro de 2019.