

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**IARA FERREIRA GERMANO**

**AS REPRESENTAÇÕES DE *DESEJO* E *PRAZER* SADOMASOQUISTAS EM  
LEOPOLD VON SACHER-MASOCH E WILMA AZEVEDO**

**UBERLÂNDIA**

**2023**

IARA FERREIRA GERMANO

AS REPRESENTAÇÕES DE *DESEJO* E *PRAZER* SADOMASOQUISTAS EM LEOPOLD  
VON SACHER-MASOCH E WILMA AZEVEDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito de avaliação para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

UBERLÂNDIA

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

G373 Germano, Iara Ferreira, 1994-  
2023 As representações de desejo e prazer sadomasoquistas  
em Leopold Von Sacher-Masoch e Wilma Azevedo [recurso  
eletrônico] / Iara Ferreira Germano. - 2023.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.471>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo, 1971-,  
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-  
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e  
 atendppgelit@ileel.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	12 de maio de 2023	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:05
Matrícula do Discente:	12112TLT008				
Nome do Discente:	Iara Ferreira Germano				
Título do Trabalho:	As representações do prazer e do desejo sadomasoquistas em Sacher-Masoch e Wilma Azevedo				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Teoria e Crítica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O demônio da carne: escritores homossexuais e catolicismo no Brasil				

Reuniu-se no Bloco U, Sala 213, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Fábio Figueiredo Camargo, da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata, Luciana Borges, da Universidade Federal de Catalão / UFCAT, Daniel Mazzaro Vilar de Almeida, da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Fábio Figueiredo Camargo, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/05/2023, às 16:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Mazzaro Vilar de Almeida, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/05/2023, às 16:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA BORGES, Usuário Externo**, em 12/05/2023, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Iara Ferreira Germano, Usuário Externo**, em 15/05/2023, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4492336** e o código CRC **B981E3C8**.

---

*Nos aproximamos do vazio, mas não para cair nele.  
Queremos nos intoxicar de vertigem e a imagem da queda nos basta.*

— Georges Bataille

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos concedida que possibilitou a realização dessa pesquisa. Agradeço à CAPES por sua dedicação em promover a educação e a pesquisa no Brasil, e por fornecer oportunidades valiosas para estudantes e pesquisadores em todo o país.

A meu orientador, Fábio Figueiredo Camargo, pela paciência, dedicação e orientação essenciais para o desenvolvimento e conclusão deste projeto. Esses dois anos de estudos e pesquisa em sua companhia, fizeram valer as palavras de Newton sobre erguer-se nos ombros de gigante.

Aos professores e servidores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPLET/UFU), que me proporcionaram um ambiente acadêmico acolhedor e estimulante.

Aos professores Luciana Borges e Daniel Mazzaro, que se dispuseram a ler atentamente o trabalho e cujas contribuições foram essenciais para a finalização dessa dissertação.

Aos meus pais, Ednamar e Roderwã, ao meu irmão, Lucas, e a minha avó, Edy-Lamar, por todo apoio e suporte incondicionais.

À Lorena Gorito, amiga e parceira de longa data, por todo apoio e pela atenta revisão. A Lucas Oliveira e Mariana Pinheiro por sempre me lembrar de tirar uma pausa. A Juan R. Tano e suas cartas de tarô, por sempre me incentivarem a viver da maneira mais autêntica possível. E a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Espero que este trabalho possa contribuir de alguma forma para a ampliação das discussões a respeito de Literatura Erótica e espero, também, que em mundo cada vez mais ensandecido pela ordem, que a pornografia seja a ponte para o abismo que alivia a alma.

## RESUMO

O presente trabalho analisa as representações de desejo e prazer sadomasoquistas (SM) a partir da novela austríaca *A Vênus das Peles* (1870), de Leopold von Sacher-Masoch, e dos livros de contos *A Vênus de Cetim* (1986) e *Tormentos Deliciosos* (1995), da escritora brasileira Wilma Azevedo. As obras analisadas são textos eróticos que retratam práticas eróticas em que os personagens se excitam pela submissão ou dominação, por receber ou causar dor, por amarrar ou ser amarrado etc. e, a partir dessas representações, nossos objetivos são, primeiramente, analisar a representação do desejo e do prazer SM com o intuito de propor uma leitura que distancie as práticas eróticas SM dos discursos patologizantes e criminalizantes hegemônicos; em segundo lugar, comparar a novela de Sacher-Masoch com os dois livros de contos de Wilma Azevedo, a fim de perceber as possíveis relações entre os textos; e, por fim, propor uma análise formal do texto erótico, levando em consideração os elementos que os caracterizam como tal e que são capazes de produzir o efeito obsceno no leitor (FRAPPIER-MAZUR, 1999; GOULEMOT, 2000). A partir da análise dos textos, concluímos que a literatura erótica sadomasoquista inspira, desafia e abre novos caminhos para se explorar e se compreender as múltiplas possibilidades das práticas sexuais, uma vez que, tal como na criação literária, os limites das práticas sadomasoquistas são os limites do imaginário. Foi possível concluir, também, que existe uma relação de intertextualidade entre a obra de Sacher-Masoch e Wilma Azevedo. Quanto a análise formal do texto, concluímos que o efeito obsceno é produzido no leitor por meio do uso da palavra obscena. No entanto, a resposta produzida depende das idiossincrasias do leitor, uma vez que é necessário que o texto converse com seu imaginário e sua fantasia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sadomasoquismo; Leopold von Sacher-Masoch; Wilma Azevedo; Literatura Erótica; Efeito obsceno.

## ABSTRACT

This present work analyzes the representations of sadomasochistic (SM) desires and pleasures in the Austrian novel “Venus in Furs” (1870) by Leopold von Sacher-Masoch, and in the short story collections “A Vênus de Cetim” (1986) and “Tormentos Deliciosos” (1995) by Brazilian writer Wilma Azevedo. The analyzed works are erotic texts that portray erotic practices in which characters are aroused by submission or domination, receiving, or causing pain, tying, or being tied up, and so on. Based on these representations, our objectives are to analyze the representation of SM desires and pleasures in order to propose an interpretation that distances SM erotic practices from hegemonic pathologizing and criminalizing discourses; to compare Sacher-Masoch’s novel with Azevedo’s two short story collections in order to perceive possible connections between the texts; and to propose a formal analysis of the erotic text, considering the elements that characterize them as such and are capable of producing an *obscene effect* on the reader (FRAPPIER-MAZUR, 1999; GOULEMOT, 2000). We conclude that sadomasochistic erotic literature inspires, challenges, and opens up new paths to explore and understand the multiple possibilities of sexual practices, since just like in literary creation, the limits of sadomasochistic practices are the limits of the imagination. It was also possible to conclude that there is a relationship of intertextuality between Sacher-Masoch’s work and Wilma Azevedo’s. As for the formal analysis of the text, we conclude that the obscene effect is produced in the reader through the use of obscene language. However, the response produced depends on the idiosyncrasies of the reader, as it is necessary for the text to resonate with their imagination and fantasy.

**KEYWORDS:** Sadomasochism; Leopold von Sacher-Masoch; Wilma Azevedo; Erotic Literature; Obscene effect.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Capa de “A Vênus de Cetim” .....	13
Figura 2 — Capa de “Tormentos Deliciosos” .....	13
Figura 3 — Flagelação Soft Media: Le Cinglant argument .....	30
Figura 4 — Capa da revista Taste of Latex, .....	30
Figura 5 — Adventure (Studio Biederer) .....	32
Figura 6 — Enema (Studio Biederer) .....	32
Figura 7 — Maid spanked (Studio Biederer) .....	32
Figura 8 — Chastitied (Studio Biederer) .....	32
Figura 9 — Serving his Mistress (Ostra Studio) .....	32
Figura 10 — Ponyplay (Studio Biederer) .....	32
Figura 11 — Leopold von Sacher-Masoch com Fanny Pistor .....	34
Figura 12 — Capa da edição de 1906 de <i>L’Homme-chien</i> , reimpresso como <i>La Comtesse au Fouet</i> .....	35
Figura 13 — Ilustração do romance francês <i>Quinze ans</i> (1913) .....	35
Figura 14 — Nativa Richard posando como dominatrix (1935) .....	35
Figura 15 — fotografia de Steven Meisel e Fabien Baron para o livro <i>SEX</i> , da cantora Madonna (1992) .....	35
Figura 16: Wilma Azevedo, cerca de 1985 .....	36
Figura 17 — Mona, personagem dominatrix do filme finlandês <i>Dogs don’t wear pants</i> (2019) .....	36
Figura 18 — <i>Le midi</i> , Emmanuel Ghendt (1765) .....	55
Figura 19 — Páginas centrais da primeira edição da revista <i>Playboy</i> .....	65
Figura 20 — Bettie Page .....	65
Figura 21 — Estes Kefauver na capa da <i>Time</i> (1951) .....	66
Figura 22 — <i>Vênus de Medici</i> .....	68
Figura 23 — “ <i>Vênus com um espelho</i> ”, Ticiano (1555) .....	70
Figura 24: <i>Marsias no suplício</i> .....	116
Figura 25: <i>Sansão e Dalila</i> (Anthony van Dyck, 1628/1630) .....	117
Figura 26: <i>Sansão e Dalila</i> (Peter Paul Rubens, 1604/164) .....	118

## SUMÁRIO

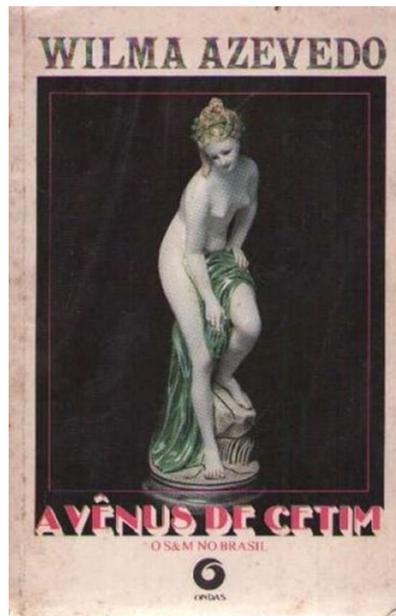
INTRODUÇÃO.....	12
1 UMA BREVE HISTÓRIA DO SADOMASOQUISMO .....	22
1.1 A psiquiatrização e a criminalização do SM .....	22
1.2 Do SM ao BDSM.....	27
1.3 A história do BDSM no Brasil.....	43
2 O ERÓTICO, O PORNOGRÁFICO E O OBSCENO .....	51
2.1 O efeito obsceno em <i>A Vênus das Peles</i> .....	67
2.2 O efeito obsceno em <i>A Vênus de Cetim e Tormentos Deliciosos</i> .....	85
3 OS DIFERENTES MODOS DE USAR O CORPO .....	104
3.1 A transgressão dos roteiros sexuais .....	104
3.2 A transgressão do corpo.....	110
3.2.1 <i>A erotização dos corpos, das sensações e sentimentos em A Vênus das Peles</i> .....	114
3.2.2 <i>A erotização dos corpos, das sensações e sentimentos em A Vênus de Cetim e Tormentos Deliciosos</i> .....	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	126
REFERÊNCIAS .....	128

## INTRODUÇÃO

Frequentemente marginalizadas dentro dos Estudos Literários, as pesquisas relacionadas à Literatura Erótica, conforme aponta Janine Rogers (2003), tendem a se limitar a análises dos contextos de produção e publicação de obras do gênero, a questões relacionadas a censura ou análises realizadas com o intuito de apontar os contextos de produção do texto erótico e como ele corrobora com as estruturas patriarcais de objetificação e opressão. Nessa perspectiva, é seguro imaginar que são escassas as análises literárias que se debruçam sobre a construção formal do texto erótico e que, ao se depararem com sexualidades dissidentes, reforçam os discursos que estigmatizam e marginalizam dissidentes sexuais.

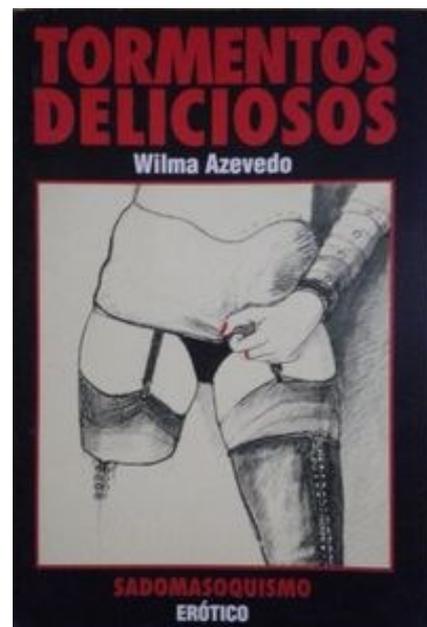
Levando isso em consideração, a presente pesquisa tem a intenção de propor uma análise literária das representações do prazer e do desejo sadomasoquista, partindo da análise de questões que contribuem para a patologização e a criminalização das práticas eróticas sadomasoquistas, propondo uma análise formal da construção do texto erótico. Como *corpus* de nossa pesquisa, utilizaremos a novela erótica *A Vênus das Peles*, publicada em 1870, de Leopold von Sacher-Masoch, e as obras de contos *A Vênus de Cetim*, de 1986 (figura 1) e *Tormentos Deliciosos*, de 1995 (figura 2), de Wilma Azevedo — todos textos eróticos em que o desejo e o prazer dos personagens representam o desejo e o prazer de sujeitos que se excitam pela submissão ou dominação, por receber ou causar dor, por amarrar ou ser amarrado etc.

Figura 1 — Capa de “A Vênus de Cetim”



Fonte: Skoob

Figura 2 — Capa de “Tormentos Deliciosos”



Fonte: Skoob

Publicada originalmente em 1870, *A Vênus das Peles* é uma novela erótica do escritor e jornalista austríaco Leopold von Sacher-Masoch. De acordo com Dany Nobus, (2006, p. 1147), a obra faz parte da coleção *Das Vermächtnis Kains* (“O testamento de Caim” ou “O legado de Caim”), um ciclo narrativo de ponderações filosóficas e ideológicas sobre a fonte dos conflitos humanos. Dos seis volumes planejados, somente os dois primeiros — *O Andarilho* e *A Vênus das Peles*, foram completados antes que Masoch abandonasse o projeto, no meio dos anos 1880. Seu plano original era agrupar várias novelas em 6 volumes, cada um intitulado de acordo com seu tema central: “Amor”, “Propriedade”, “Estado”, “Guerra”, “Trabalho” e “Morte”. Apenas os dois primeiros volumes, “Amor” (1870) e “Propriedade” (1877), foram concluídos, uma vez que Sacher-Masoch abandonara o projeto, embora algumas das novelas já tivessem sido publicadas.

O primeiro volume, “Amor”, começa com o prólogo do conto *O Andarilho*, no qual um caçador encontra em uma densa floresta um asceta errante, cujo discurso apaixonado revela sua filosofia que prega Caim como o responsável por ter desencadeado no mundo os seis “males” que intitulam cada volume da coleção. Faz parte, também desse volume, a novela *A Vênus das Peles*, inspirada no relacionamento de Sacher-Masoch com Fanny Pistor, com quem o autor mantinha uma relação de servidão sexual consensual. Apesar das dúvidas sobre a veracidade do relacionamento de Sacher-Masoch e Fanny Pistor, as especulações foram confirmadas com a publicação de *Meine Lebensbeichte* (“Confissões da minha vida”, 1906),

em que Fanny utiliza o pseudônimo de Wanda para publicar sua autobiografia (GERSTENBERGER, 1997). No romance, Severin von Kusiemski se apaixona por Wanda von Dunajew após vê-la trajada com um casaco de peles e pede para que ela o tome como escravo. A princípio, Wanda não compreende o pedido de Severin e, relutantemente, aceita a proposta. Conforme se sente mais confortável em dominar Severin, Wanda abraça a ideia com entusiasmo, embora o desdenhe por permitir que o faça. O relacionamento entra em crise quando Wanda conhece Alexis Papadopolis, um homem a quem ela gostaria de se submeter, e Severin, humilhado pelo novo amante de Wanda, perde a vontade de se submeter a ela.

O romance em questão, à época de sua publicação, foi muitas vezes considerado como uma anomalia dentre os demais trabalhos de Sacher-Masoch, uma vez que o autor era conhecido por trabalhos etnográficos da cultura eslava e trabalhos políticos pan-eslavistas. Pesquisadores de estudos eslavos (BACH, 2007; CHERNESTKY, 2008; WEISMANN, 2013) apontam como a relação entre Sacher-Masoch e masoquismo se dá, majoritariamente, no Ocidente, uma vez que na Europa Oriental os trabalhos etnográficos e políticos tiveram mais relevância. Na Rússia, por exemplo, *A Vênus das Peles* só foi traduzida em 1908, em um momento em que o termo *masoquismo* já tinha se solidificado enquanto um conceito leigo (CHERNESTKY, 2008, p. 482).

Para além da Europa Oriental, *A Vênus das Peles*, em termos de obra literária, por si só, não teve grande impacto. A relevância da obra vem quando o psiquiatra austríaco Richard von Krafft-Ebing usa o nome de Sacher-Masoch para renomear o comportamento sexual conhecido, até então, como *algolagnia*. Em *Psychopathia Sexualis* (1886), Krafft-Ebing se propõe a estudar sobre diversos comportamentos sexuais, à época, considerados como patologias, tais como ninfomania, homossexualidade, travestismo, transexualidade, exibicionismo, voyeurismo, entre outros. Dentre eles, a *algolagnia* — condição em que um indivíduo experiencia prazer sexual ao infligir (*algolagnia ativa*) ou receber (*algolagnia passiva*) dor física e, com os estudos complementares do psiquiatra, passa a ser entendido como duas condições diferentes, ainda que complementares.

Para renomear a *algolagnia*, Krafft-Ebing faz referência ao Marquês de Sade, autor francês cujas novelas obscenas tratam de luxúria e crueldade, e a Sacher-Masoch, cuja novela *A Vênus das Peles* retratava a submissão sexual por meio da dor e da humilhação. De acordo com Krafft-Ebing, na Literatura Francesa, a expressão *sadismo* já era aplicada às práticas de crueldade e perversidade, e condizia com o quadro clínico de *algolagnia ativa*. Em paralelo ao nome de Sade, Krafft-Ebing adota o nome de Sacher-Masoch para cunhar *masoquismo*, uma

vez que tanto *A Vênus das Peles* quanto a vida de Sacher-Masoch eram exemplos da algolagnia passiva. No entanto, é apenas com a publicação dos artigos sobre sexualidade do psicanalista Sigmund Freud que *sadomasoquismo* (SM), a aglutinação de *sadismo* e *masoquismo*, passa a ser utilizada.

O sucesso dos estudos de Krafft-Ebing garante que tanto os conceitos de *sadismo* quanto de *masoquismo* se estabeleçam como noções amplamente conhecidas para além do campo da Psiquiatria e, dessa maneira, o nome de Sade e de Sacher-Masoch adquirem conotações próprias, desassociadas de suas obras literárias. De modo geral, os leitores de ambos os autores fazem parte de um nicho que se interessa por literatura erótica, especificamente de literatura fetichista. Ao ler *A Vênus das Peles*, o leitor se depara com um texto que atende a essas expectativas, no entanto, quem lê Sade pela primeira vez à espera de um texto fetichista, encontra um texto de cunho erótico, mas preocupado em desafiar dogmas religiosos e a autoridade do Estado com o intuito de afrontar à moral.

Sobre a obra do Marquês, Eliane Robert Moraes explica que Sade converge a filosofia e o erotismo, e sintetiza toda a tradição do pensamento libertino, de modo que ele “[...] funda um sistema em que pensamento e corpo unem-se para realizar a experiência soberana do mal, tendo como força motriz a relação entre prazer e dor” (MORAES, 2006, p. 82). Ao analisarmos a obra de Sade, isso implica que a própria construção do *sadismo* dentro de sua obra não condiz com a construção do *masoquismo* na obra de Sacher-Masoch, uma vez que o *sadismo* se dá em esferas eróticas e não eróticas, enquanto em *A Vênus das Peles*, o *masoquismo* é necessariamente erótico. O *sadismo* se dá para a “experiência soberana do mal” e o *masoquismo* se dá pela excitação sexual.

A perfeita simetria entre sadismo e masoquismo prevista por Krafft-Ebing e muitos outros psiquiatras que sucederam seu trabalho é posta em xeque quando Gilles Deleuze analisa a obra de Sacher-Masoch em *Sacher-Masoch: o frio e o cruel* (2009). A primeira problemática acerca da noção de *sadomasoquismo* é que a compreensão dessas duas manifestações eróticas parte de uma noção patológica dessas práticas e, em segundo lugar, como aponta Deleuze, tal conceito prevê uma perfeita dialética entre Sade e Sacher-Masoch:

Pois basta ler Masoch para sentir que seu universo nada tem a ver com o de Sade. Não são apenas técnicas diferentes, mas também problemas e preocupações, projetos absolutamente diversos. Não serve como argumento o fato de que a psicanálise há muito tempo já demonstrou a possibilidade e a realidade das transformações sadismo/masoquismo. O que está em questão é a própria unidade do chamado sadomasoquismo. (DELEUZE, 2009, p. 10)

Ainda que, no senso comum, a concepção que prevalece sobre *sadomasoquismo*, primeiramente, remeta a Sade, as práticas eróticas frequentemente associadas ao sadismo e ao

masoquismo são mais compatíveis com as cenas representadas por Sacher-Masoch. Entre sadomasoquistas e fetichistas, a obra que reverbera como influência é, portanto, *A Vênus das Peles* de Sacher-Masoch. Isso se deve, principalmente, pelo objetivo das obras de Sade e de Sacher-Masoch: enquanto Sade se propõe a escrever literatura que ilustre suas pretensões filosóficas libertinas, Sacher-Masoch, por sua vez, aspira à literatura erótica. Como aponta Jorge Leite Jr., sobre Sacher-Masoch:

[...] poderíamos dizer que ele foi um precursor – ou o “fundador” na literatura – da cultura S&M. Vários dos elementos encontrados em sua obra como a importância do clima na cena, a “educação” do sádico por parte do masoquista, o fetichismo, a suspensão física ou subjetiva, o “sexo sem sexo”, tudo isso é essencial para o universo sadomasoquista. (LEITE Jr., 2000, p. 12)

Esse desencontro entre Sade e Sacher-Masoch enquanto referências para o sadomasoquismo se evidencia também quando analisamos o impacto e a reprodução cultural de cada autor em contextos fetichistas. Em *A Vênus das Peles*, Sacher-Masoch imortaliza a imagem da mulher dominadora, trajada de peles e armada de um chicote, combinando frieza e crueldade em seu semblante. Wanda von Dunajew é a fundadora da imagem da dominatrix, que é recriada até hoje: por mais que não se conheça a obra de Sacher-Masoch, a imagem da dominatrix é onipresente em produtos culturais do Ocidente (MENNEL, 2007, p. 11).

Criada em um período de transição entre diferentes composições estéticas fetichistas, a dominatrix de Wanda é atualizada a partir das peças e dos materiais que traja. Em *The development of sadomasochism as a cultural style in the twentieth-century United States*, Robert V. Bienvenu (1998) parte dos conceitos de *form e media fetishism*, de Paul H. Gebhard (1976), e analisa as mudanças estéticas do sadomasoquismo nessa passagem do século 19 para o século 20, observando como essa representação se dá ao final do século 20 nos Estados Unidos.

De acordo com Gebhard, o fetichismo se dá de duas maneiras distintas: ou pela forma (salto alto, botas, luvas, corset etc.) ou pelo material (couro, cetim, peles, látex etc.). O fetichismo pelo material se divide, ainda, em *soft media* e *hard media* — os materiais *soft* seriam tecidos macios, leves, esvoaçantes, tais como cetim, veludo, peles e seda, enquanto os materiais *hard* seriam mais robustos e estruturados, como o couro, o látex e borracha. Pela análise de Gebhard, em *A Vênus das Peles*, Severin seria um fetichista *soft media*, uma vez que sua excitação sexual está associada com os trajes de Wanda, em especial, os casacos de peles.

As transformações estéticas do fetichismo permitem que a imagem da dominatrix *soft media* se transforme em uma representação ainda composta por uma mulher de semblante frio

e cruel, ainda armada de chicote, mas trajada ou de couro ou de látex. A análise cultural de Bienvenu (1998) identifica três grandes estilos fetichistas do sadomasoquismo no século 20 — Fetiche Europeu (1928), Fetiche Americano (1934/1938), Gay Leather (1950) — e essa construção imagética, da mulher dominadora, é tão relevante que se constitui como umas das primeiras representações fetichistas e aparece tanto no Fetiche Europeu quanto no Fetiche Americano.

No Brasil, a primeira aparição de uma produção literária inspirada na estética sadomasoquista se dá por volta dos anos 1980, quando a jornalista Wilma Azevedo passa a publicar em revistas eróticas, como *Ele & Ela*, *Fiesta*, *Club* e *Homem*, textos de conteúdo sadomasoquista, temática ainda inexplorada naquele tempo em revistas eróticas brasileiras. A partir de anúncios de sadomasoquistas nessas revistas, Edivina Ribeiro começa a estudar o que ela nomeia como *sadomasoquismo erótico* e, sob o heterônimo de Wilma Azevedo, passa a publicar textos abordando o tema. O trabalho de Wilma nessas revistas resulta na publicação de dois livros de contos e crônicas: em *A Vênus de Cetim* (1986) e, mais tarde, em *Tormentos Deliciosos* (1995), Edivina Ribeiro utiliza a personagem Wilma Azevedo para contar alguns episódios marcantes de sua autodescoberta como *dominadora sádica erótica* e de seu processo de pesquisa para melhor compreender o sadomasoquismo.

A obra de Wilma Azevedo é um exemplo de como, na comunidade sadomasoquista, são as cenas eróticas de Sacher-Masoch que inspiram as fantasias tanto dos sádicos quanto dos masoquistas. A obra literária dessa autora, bem como a *persona* que ela adota para explorar suas fantasias são inspiradas nas personagens e situações de *A Vênus das Peles*. Wilma Azevedo menciona, por exemplo, Wanda, a Vênus da obra de Sacher-Masoch, como sua inspiração de dominadora sádica. O próprio título de *A Vênus de Cetim* é referência à novela de Sacher-Masoch. Em um dos contos em que narra seu relacionamento com Cosam, um de seus escravos, Wilma conta que opta por trajes de cetim, mais apropriados para o calor tropical do Rio de Janeiro, e recebe a alcunha de “Vênus de cetim”.

A relação direta entre a obra de Wilma Azevedo e de Sacher-Masoch é evidência do quão importante *A Vênus das Peles* ainda é para a representação do desejo e do prazer de sadomasoquistas. Onde Sade falha, sem nunca ter tido a pretensão de criar tal representação, Sacher-Masoch se estabelece como o modelo precursor da estética sadomasoquista. Considerando, portanto, a construção conceitual do sadomasoquismo, neste trabalho, a nossa hipótese é que as representações sadomasoquistas ainda são atravessadas pelo discurso médico-psiquiátrico e que, ainda que se trate de práticas sexuais não-normativas, as

representações sadomasoquistas são atravessadas por padrões heteronormativos, bem como por questões médicas e jurídicas.

Pensando, então, as interrelações entre esses autores e obras, é interessante considerar que nos estudos literários, a área da Literatura Comparada se ocupa da investigação das relações estabelecidas entre obras, autores e temáticas com o intuito de não apenas comparar, mas de estabelecer relações que possam constituir entre si sistemas literários que se organizem para além do gênero textual ou do gênero literário. Sobre a Literatura Comparada, Tânia Carvalhal explica que

a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim. (2006, p. 08)

E, a partir dessa perspectiva de que a comparação analítica é um recurso metodológico e não um objetivo que acaba em si mesmo, nos propomos a comparar as obras *A Vênus das Peles*, de Leopold von Sacher-Masoch, e *A Vênus de Cetim e Tormentos Deliciosos*, de Wilma Azevedo.

Quanto à metodologia utilizada para se comparar autores e obras, Carvalhal (2006) aponta que não há um método específico, que se trata de “um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva).” Diante da liberdade do crítico de se valer de maneiras diversas para comparar textos literários, nossa comparação foi baseada nos critérios — cinco componentes da obra literária — aos quais Alejandro Cionarescu (1964 *apud* NITRINI, 2000) recorre para estabelecer a diferença entre influência, imitação e tradução: a) tema, b) o gênero, c) os recursos estilísticos expressivos; d) as ideias e sentimentos, e, por fim, e) a ressonância afetiva. Sandra Nitrini explica que a quantidade de semelhança desses critérios é o que indica qual relação que se estabelece entre a obra ou autor:

O fenômeno da influência limita-se à absorção de um ou outro desses aspectos. Quanto maior o número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro, tanto mais ele vai-se aproximando da imitação, da paráfrase, até chegar à tradução, quando todos os elementos são considerados. (2000, p. 130)

Para Cionarescu, o tema de uma obra diz respeito à matéria e à organização da narração. De certo modo, esse quesito implica, também, o gênero literário das obras. Dessa maneira, em se tratando desses dois critérios, as obras de Sacher-Masoch e Wilma Azevedo são diferentes, uma vez que o gênero literário das obras é diferente: *A Vênus das Peles* é uma novela enquanto *A Vênus de Cetim e Tormentos Deliciosos* são contos. A diferença do gênero

textual da obra de um autor e do outro, por consequência, faz com que a organização das obras seja diferente. A novela de Sacher-Masoch é um texto corrido sem capítulos e, os dois livros de contos de Wilma Azevedo são organizados em 19 contos em *A Vênus de Cetim* e 24 contos em *Tormentos Deliciosos*.

Quanto ao terceiro quesito, os recursos estilísticos expressivos, as obras de Sacher-Masoch e de Wilma Azevedo também se diferem. Todos os textos são eróticos, mas o uso da linguagem que cada autor faz é diferente. Sacher-Masoch é capaz de causar excitação em seu leitor sem a utilização de palavrões, palavras profanas e escatológicas, diferentemente do uso estilístico que Wilma Azevedo faz ao descrever as cenas pornográficas. No terceiro capítulo, apresentamos uma análise e discussão mais extensa e completa a respeito do uso linguístico que ambos os autores fazem em seus textos.

O quarto critério, ideias e sentimentos, está ligado à camada ideológica. Nesse quesito, é possível estabelecermos uma relação de semelhança entre as obras, visto que tanto Sacher-Masoch quanto Wilma Azevedo narram histórias que se desenvolvem na órbita de relacionamentos românticos e sexuais de personagens que escapam à lógica da sexualidade heteronormativa socialmente dominante. Histórias em que as personagens estabelecem relações de dominação e submissão sexual a seus parceiros e que o gozo se dá pela dor e pela humilhação – recebidas ou infligidas.

O quinto e último critério, ressonância afetiva, diz respeito à capacidade de corresponder afetivamente ao contexto, à reverberação, aos estímulos. De um ponto de vista literário, especialmente quando se trata de literatura erótica, a ressonância afetiva é bastante subjetiva, uma vez que o que é capaz de causar excitação sexual no leitor é idiossincrático. De uma perspectiva mais objetiva, considerando o que Lucienne Frappier-Mazur (1999) e Jean-Marie Goulemot (2000) apresentam sobre as estruturas em funcionamento em um texto erótico para produzir o que Eliane Robert Moraes (2003) chama de *efeito obsceno* no leitor, é possível afirmar que tanto Sacher-Masoch e Wilma Azevedo produzem a mesma ressonância afetiva em seus leitores, resguardam as devidas ressalvas quanto às subjetividades.

Dos cinco elementos que possibilitam a comparação de obras literárias, apenas dois são semelhantes quando consideramos as obras de Sacher-Masoch e de Wilma Azevedo. É possível, portanto, afirmar que existe uma relação intertextual de *A Vênus das Peles* com *A Vênus de Cetim* e *Tormentos Deliciosos*.

Considerar apenas esses critérios, no entanto, é pouco satisfatório para compreender a ascendência de uma obra ou de um autor sobre outro. Diante dessa insatisfação comparativa,

podemos complementar nossa análise com o que Owen Aldridge pontua sobre influência (1963 *apud* NITRINI, 2000, p. 131): “algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu”. É pertinente, portanto, considerarmos a influência como algo que não se revela apenas de maneira concreta, mas que pode ser buscada em diferentes manifestações.

Se faz possível, então, que apontemos alguns outros elementos que conectam Wilma Azevedo a Sacher-Masoch. Primeiramente, o título de *A Vênus de Cetim* é uma referência direta à novela *A Vênus das Peles*. Em um dos contos em que narra seu relacionamento com Cosam, um de seus escravos, Wilma conta que opta por trajes de cetim, mais apropriados para o calor tropical do Rio de Janeiro, e recebe dele a alcunha de “Vênus de cetim”:

Aquele dia que te coroei com os galinhos de hera foi como estar coroadando uma musa, uma estátua de Vênus, uma mulher fantástica que encontrei escondida dentro dessa disfarçada atitude de Dominadora. Quando estou longe, fico relembando aquela imagem de Vênus com a coroa de hera e um manto de Cetim, Você para mim é uma Vênus. A Vênus de Cetim. Se Masoch teve a sua Vênus das Peles, Cosam tem a sua Vênus de Cetim. Seu manto lampejava e sua fronte, cingida por resplandecente coroa, fez sentir-me o mais feliz dos homens. (AZEVEDO, 1986, p. 131)

Além da referência ao título da novela de Sacher-Masoch, Wilma Azevedo menciona, por exemplo, Wanda, a Vênus da obra de Sacher-Masoch, como sua inspiração de dominadora sádica:

Intensifiquei minhas pesquisas literárias, procurando ler tudo que pudesse trazer algum esclarecimento sobre Sadomasoquismo. Me identifiquei com a personagem Wanda, descrita no romance de Sacher Masoch como a Vênus das Peles. Comecei a sentir prazer só em pensar em conquistar um homem ao ponto de querer ser uma Vênus Castigadora. Como seria bom encontrar um Severin moderno, que me propiciasse algumas gentilezas como as que foram descritas no romance. (AZEVEDO, 1986, p. 31)

Levando em consideração, portanto, o que Aldridge entende por influência é possível que estabeleçamos uma relação quase que genealógica entre a obra de Sacher-Masoch e de Wilma Azevedo. A obra do austríaco, mais do que influenciar, inspira a obra da autora brasileira.

Ao analisar e comparar *A Vênus das Peles*, de Sacher-Masoch, e *A Vênus de Cetim* e *Tormentos Deliciosos* de Wilma Azevedo, neste trabalho, nossos objetivos são a) identificar as semelhanças e as diferenças entre as obras de Sacher-Masoch e Wilma Azevedo, b) traçar um panorama histórico entre a criação literária do sadomasoquismo em paralelo a psiquiatrização e criminalização dessa prática sexual, c) investigar as diferentes formas de utilização de linguagem explícita na produção do texto pornográfico, d) analisar a representação dos diferentes modos de usar o corpo em relações sexuais dissidentes.

A análise das obras que compõem nosso corpus foi feita a partir da leitura crítica do romance de Sacher-Masoch e dos contos de Wilma Azevedo. Durante as leituras, em um primeiro momento, foram selecionados os trechos do romance e os contos mais relevantes que pudessem exemplificar as discussões teóricas sobre erotismo e pornografia e sobre a subversão dos roteiros sexuais. Tais pontos discutidos como fundamentação teórica são a base que permite que observemos como a literatura erótica sadomasoquista consegue representar o desejo, o prazer e o gozo de maneiras diferentes das realizadas em outros textos eróticos. Em um segundo momento, o romance de Sacher-Masoch e os contos de Wilma Azevedo foram contrapostos com o intuito de identificar quais as influências que a obra do autor austríaco exerceu sobre a obra da autora brasileira.

Quanto à seleção dos trechos do romance e dos contos, os recortes não seguiram critérios específicos, visto que os tópicos relevantes para as discussões teóricas estavam diluídos ao longo das narrativas. Dentre os contos de Wilma Azevedo, dos 43 contos que estão distribuídos entre dois livros, optamos por trabalhar com somente seis, uma vez que há muita repetição de temáticas e cenas eróticas — característica inerente dos textos pornográficos.

O resultado das nossas investigações e nossas análises está aqui apresentado na seguinte disposição: no primeiro capítulo, “Uma breve história do sadomasoquismo”, apresentamos como a Psiquiatria, partindo de exemplos literários, forja a noção de sadomasoquismo. No terceiro capítulo, “O erótico, o pornográfico e o obsceno”, analisamos as estratégias narrativas e linguísticas utilizadas para a produção do *efeito obsceno* nos romances pornográficos e como elas são empregadas no romance de Sacher-Masoch e nos contos de Wilma Azevedo. Em seguida, no quarto capítulo, “Os diferentes modos de usar o corpo”, analisamos como a produção de prazer no corpo é ressignificada durante as práticas sadomasoquistas.

## 1 UMA BREVE HISTÓRIA DO SADOWASOQUISMO

O sadismo e o masoquismo, enquanto conceitos, existem há pouco mais de um século e, antes mesmo de serem uma invenção médica, são uma invenção literária. Em sua tese de doutorado em que realiza um exame genealógico da construção, representação e disputa em torno do significado dos atos sexuais identificados sob a rubrica do sadomasoquismo (SM), Paul J. Ramsour (2002) explica que, desde que fora problematizado pela Psiquiatria no final do século XIX, o SM é indissociável da ficção e da imaginação literária: primeiramente, porque a medicalização das práticas sexuais sadomasoquistas é realizada a partir da leitura que psiquiatras fizeram de obras literárias e, em segundo lugar, porque o SM, enquanto prática sexual, é inteiramente dependente da ficção e da imaginação dos praticantes.

Neste capítulo, apresentaremos como a Psiquiatria coopta a imaginação literária sadomasoquista aos nascentes estudos da Sexologia, de modo a produzirem discursos que preconizam os sujeitos sadomasoquistas como perversos e parafilicos. Em seguida, apresentaremos como o SM se desenvolve e se organiza emancipadamente dos discursos psiquiátricos que governam a percepção social que se tem de pessoas sadomasoquistas como doentes mentais e/ou criminosos.

### 1.1 A psiquiatrização e a criminalização do SM

Com a publicação de *Psychopathia Sexualis*, em 1886, Krafft-Ebing inaugura a área de Psicopatologia sexual e se propõe a entender o comportamento sexual humano para além de seu funcionamento biológico. O interesse do psiquiatra não era analisar a realização física do ato sexual, mas o *desejo* sexual e, de um ponto de vista clínico, o propósito do desejo sexual seria a procriação e qualquer forma de desejo que não levasse a esse resultado é caracterizado como um desvio sexual.

Na primeira edição publicada, Krafft-Ebing divide os desvios sexuais em quatro categorias: *paradoxo*, em que há o desejo sexual em etapas da vida não apropriadas (infância ou velhice); *anestesia*, quando há a falta de desejo; *hiperestesia*, quando há desejo sexual

excessivo; e *paraestesia*, quando há desejo sexual por um objeto inapropriado. Na *paraestesia* estão incluídos alguns comportamentos sexuais como a homossexualidade (desejo sexual por pessoas do mesmo sexo), o fetichismo (excitação sexual por objetos inanimados), o sadismo (excitação sexual por causar dor e humilhação em outro), e masoquismo (excitação sexual ao ser alvo de dor e humilhação).

O objetivo da pesquisa de Krafft-Ebing foi de propor uma abordagem científica e pouco menos estigmatizante da sexualidade, uma vez que há a tentativa de se olhar para o desejo sexual de uma maneira mais objetiva. Toda a análise de Krafft-Ebing é perpassada pelo pensamento Positivista, que entende o conhecimento científico como a única forma de conhecimento autêntico, negando quaisquer valores culturais, teológicos e metafísicos. Em um primeiro momento, tal pensamento soa interessante porque se propõe a realizar uma leitura empírica do mundo, mas na realidade, esse raciocínio ignora que qualquer leitura de mundo será enviesada pela moral social e religiosa.

De modo geral, o que Krafft-Ebing realiza com sua obra é lançar um novo olhar para as práticas sexuais e fetichistas: tais comportamentos passam a ser entendidos como inerentes à humanidade, pois são inatos e são resquícios dos instintos animais que os homens compartilham com feras selvagens. No entanto, são patológicas e só se manifestam naqueles que são fracos e não são capazes de dominar suas vontades e seus desejos. Ainda que o trabalho de Krafft-Ebing tenha mérito, as concepções sociais, religiosas e jurídicas poluem toda a conceitualização proposta em sua pesquisa, o que resulta na percepção patológica e imoral que se tem de homossexuais, fetichistas e sadomasoquistas, por exemplo.

O trabalho de Krafft-Ebing é seguido por inúmeros outros trabalhos de médicos, psicanalistas e psicólogos que também se interessaram por estudar sadismo e masoquismo. Sigmund Freud, por exemplo, estudou extensivamente essas duas condições, entendendo-as como complementares e, em seus trabalhos, podemos encontrar os primeiros usos do termo *sadomasoquismo*. De acordo com Julianna Coutinho (2011), Freud parte dos estudos de Krafft-Ebing, mas se opõe à visão moralizante que ele e outros psiquiatras da época tinham das práticas sexuais desviantes, defendendo que não haveria correlação dessas práticas com criminalidade ou degeneração biológica.

Importantes trabalhos que vieram após *Psychopathia Sexualis* tentaram desassociar a sexualidade humana de noções moralistas, criminais e religiosas. A substituição do termo *perversão* pelo termo *parafilia* é um exemplo disso. Originalmente, esse conceito foi cunhado pelo antropólogo, etnógrafo e sexólogo Friedrich Krauss, em 1903, e popularizado por

Wilhelm Stekel, médico e psicólogo, que, ao estudar transgeneridade, utilizou o conceito *parafilia* para falar de comportamentos sexuais incomuns, diferenciando-o do termo *perversão*. Antes de Stekel, na área médica, *perversão* era utilizado para se referir a qualquer tipo de atividade sexual que não fosse heterossexual e que não acontecesse pela penetração do pênis na vagina. No entanto, ao intitular seu livro como *Sexual Aberrations: The Phenomena of Fetishism in Relation to Sex* (1923), Stekel conectou a noção de *fetichismo* diretamente à noção de *aberração sexual*, da mesma forma que sua obra *Sadism and Masochism: The Psychology of Hatred and Cruelty* (1929) conecta SM à noção de violência. Para todos os efeitos, a troca de *perversão* por *parafilia* não é nada mais que uma mera substituição terminológica, uma vez que os discursos sobre as práticas sexuais desviantes permanecem.

Por mais que, de certa maneira, os discursos sobre a sexualidade tenham passado por uma “reciclagem”, o advento da Medicina moderna no século XIX e o nascimento das áreas de Psiquiatria e Sexualidade mudam o entendimento que se tem de sexo: antes, sexo era apenas para *procriação*, o prazer sexual não era importante e toda prática sexual que não fosse sexo penetrativo (pênis na vagina) era uma *depravação* ou *pecado*; a própria noção de *sexualidade* era inexistente. Com os estudos realizados por médicos, o sexo passa a ser para *reprodução* e o prazer passa a ser um subproduto da cópula, ou seja, era natural ao ato sexual, mas não era o objetivo, especialmente para as mulheres. Nessa perspectiva, toda prática que não se desse pela penetração do pênis na vagina, era um desejo involuntário sobre o qual o indivíduo não tinha controle e, portanto, era uma parafilia.

Para a compreensão da sexualidade humana, esse primeiro momento no início do século XX é decisivo para se produzir o discurso psiquiátrico acerca das sexualidades desviantes. Esse discurso se solidifica com a publicação do “Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais” (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, DSM*), documento que traça os parâmetros para a prática psiquiátrica, definindo quais doenças mentais existem e quais seus sintomas. Publicado pela primeira vez em 1952, pela Associação Americana de Psiquiatria (*American Psychological Association, APA*), o DSM exerce significativa influência na psiquiatria, foi amplamente adotado por psiquiatras do mundo todo e já passou pela sua quinta revisão, publicada em 2013.

A partir dos parâmetros utilizados para definir *parafilia* ao longo dos DSM, é possível analisar como os valores morais enviesam o diagnóstico daquilo que é percebido como patológico e/ou ilegal daquilo que é percebido como saudável e/ou legal. De acordo com Vera Lúcia Marques da Silva (2016), no DSM-I (1952) e no DSM-II (1968), o sadismo e o

masoquismo eram enquadrados como desvio sexual dentro do conjunto de distúrbios da personalidade e outros distúrbios mentais não psicóticos. Nessas duas revisões, a lista de “desvios sexuais” era basicamente composta pelos mesmos nove comportamentos listados por Krafft-Ebing em *Psychopathia Sexualis*. No DSM-III (1980), o SM é categorizado como parafilia e reenquadrado como transtorno psicosssexual, e a lista passa de nove para 22 parafilias. Sobre as alterações sofridas nessa categoria do DSM, a pesquisadora explica que

[...] essa revisão do DSM-III marca também uma importante mudança ideológica e terminológica, na medida em que se afirma como um manual atóxico, pautado pelos princípios de estabilidade e verificação, o que representa um afastamento radical da teoria que relacionava os transtornos a processos mentais ou psicológicos. (MARQUES DA SILVA, 2016, p. 29)

Já no DSM-IV (1994) constam 27 transtornos, que foram novamente reenquadrados, dessa vez, como transtornos sexuais e de identidade de gênero, e na revisão mais recente, o DSM-V (2013), houve a substituição da classificação de parafilias para transtornos parafilicos.

É importante ressaltar que ao longo das revisões, a definição de parafilia muda até que seja substituída por transtornos parafilicos. Em um primeiro momento, parafilia diz respeito a quaisquer comportamentos sexuais que sejam considerados como anormais socialmente, mas com as revisões dos DSM, os critérios para o diagnóstico das parafilias vão ficando mais detalhados. No DSM-III, os critérios para se diagnosticar parafilia são: o sofrimento causado pelo indivíduo a si mesmo ou a outra pessoa, a frequência com que pratica tais atividades e a necessidade do estímulo fetichista para a excitação sexual. No DSM-V, em que parafilia é substituída por transtorno parafilico (TP), de acordo com Fernanda Santos Silva:

Os critérios diagnósticos de TP são: critério A (natureza da parafilia) e critério B (consequência negativa) com a presença dos sintomas por um período de seis meses, no mínimo, e C (ter no mínimo 18 anos). Dentre as consequências negativas estão: a presença ou ausência de sofrimento, o prejuízo ao funcionamento social e/ou profissional e em outras áreas da vida. Atender, exclusivamente, o critério A evidencia a parafilia, mas não o transtorno parafilico, cujo diagnóstico prescinde o cumprimento dos critérios A e B pelo indivíduo. (SILVA, 2017, p. 128)

Por mais que o diagnóstico dos TP se tornem cada vez mais criteriosos, as sexualidades desviantes ainda estão sob o domínio da Psiquiatria, de modo que são, essencialmente, entendidas como patologias. Dentro da APA, responsável pela revisão e publicação do DSM, e da Organização Mundial da Saúde (OMS), responsável pela revisão e publicação da *Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde* (CID), há grupos defensores da retirada dos diagnósticos dos TP desses manuais. Antes mesmo da publicação do DSM-V em 2013, o grupo responsável pela revisão dos transtornos parafilicos emitiu, em 2011, um relatório sugerindo a retirada dos TP do manual.

No entanto, eles foram mantidos e, somente com a publicação do CID-11, em 2019, houve a exclusão de diagnósticos da lista de TP e três itens foram retirados da lista: fetichismo, transvestismos fetichistas e sadomasoquismo.

Se dentro da APA e da OMS só houve qualquer tipo de organização para que esses diagnósticos fossem excluídos dos manuais recentemente, fetichistas e sadomasoquistas já se organizavam em defesa da despatologização das sexualidades não-normativas desde o final da década de 1980. O exemplo mais proeminente é o grupo Revise F65 (em referência ao capítulo da CID em que as parafilias são descritas), que se organizou para diminuir o estigma de fetichistas e pedir que a APA retirasse os diagnósticos de fetichismo, travestismo e sadomasoquismo como diagnósticos psiquiátricos da CID. Além do trabalho nacional na Noruega, o comitê também desenvolveu projetos internacionais para motivar outros países a remover de suas versões nacionais do CID os diagnósticos de SM e fetiches. O grupo esperava que, conforme cada país deixasse de considerá-los como doença, a OMS faria o mesmo, assim como aconteceu com a homossexualidade.

Outro projeto desenvolvido pelo Revise F65 é a luta contra a discriminação e o assédio a fetichistas e sadomasoquistas. O projeto é formado por homens e mulheres cis e trans representantes de organizações Leather e de gays, lésbicas, bissexuais e heterossexuais SM, bem como profissionais da Sexologia, Psicologia e Psiquiatria. Ao longo da história, a comunidade SM norueguesa enfrentou bastante represália, tanto de instituições quanto da própria comunidade LGBT. Quando o primeiro clube de fetiche e SM da Noruega, o *Scandinavian Leather Men* (SLM), foi fundado em 1976, os membros Leather eram considerados nazistas violentos e reacionários. Anos mais tarde, em 1988, com a criação da organização pansexual de SM (SMil), os principais psiquiatras noruegueses chamaram seus membros de “violentos” e “pessoas perturbadas”, incapazes de sentir empatia.

O Revise F65, bem como demais grupos que foram criados com o propósito de combater o estigma contra pessoas fetichistas, foi bastante importante para arrecadar fundos para ajudar fetichistas e sadomasoquistas julgados como réus pela Operação Spanner, no Reino Unido. Entre 1987 e 1990, essa operação investigou aproximadamente 100 homens gays e bissexuais que se envolveram em atividades sadomasoquistas entre os anos de 1978 e 1987. O resultado da investigação foi um relatório com 43 nomes, dos quais 16 foram processados por agressões resultantes em lesões corporais e por crimes relacionados a sessões consensuais de sadomasoquismo. De acordo com a equipe jurídica, no Reino Unido, consentimento não era uma defesa legal contra agressão física. A partir da repercussão

nacional do caso, surgiram muitas organizações a favor dos direitos de sadomasoquistas, o que ampliou o debate sobre os limites do consentimento e o papel que o Estado pode desempenhar em relações sexuais consensuais entre adultos.

## 1.2 Do SM ao BDSM

A afirmação de Ramsour (2002) de que o SM é indissociável da imaginação literária é uma afirmação bastante acurada e podemos atestar com muitos exemplos a relação próxima estabelecida entre esses dois elementos. Os primeiros exemplos a serem mencionados, indispensáveis para se entender a criação do sadomasoquismo, são as obras do Marquês de Sade e a novela erótica *A Vênus das Peles*, de Sacher-Masoch, uma vez que a análise dessas obras é o que contribui para a investigação sobre as práticas sexuais descritas nesses livros pelo psiquiatra Richard Von Krafft-Ebing.

Entre as obras do Marquês de Sade e a novela de Sacher-Masoch, a obra que mais reverberou no SM, ou no BDSM (*bondage*, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo) como é conhecido na contemporaneidade, é *A Vênus das Peles*, de Masoch. Ao falar de BDSM, nos referimos não apenas às práticas sexuais que são contempladas no acrônimo, mas também a uma série de elementos que organizam essas práticas sexuais, dos quais muitos são inspirados em obras ficcionais, e que funcionam como parâmetros para se distanciar essas práticas eróticas das concepções patologizante e criminalizante de sadomasoquistas e fetichistas.

Toma-se por base a formação da tradição da literatura pornográfica, especialmente das literaturas pornográficas inglesa e francesa, as cenas sadomasoquistas e fetichistas descritas nesses livros, majoritariamente, pela flagelação, como aponta Robert V. Bienvenu:

A categoria modal da literatura “SM” – e evidentemente prática – no século XIX era a flagelação (cf. Gibson 1978, Marcus 1964, Mendes 1993). A flagelação teve uma estética distinta bastante diferente daquela característica de estilos SM modernos. Comentaristas sobre a literatura vitoriana sadomasoquista apontam uma visão da prática estreita e rigidamente estruturada, bem como infinitamente repetitiva. Gibson (1978, pág. 265-268) observa um conjunto de traços característicos da “fantasia de flagelação”: está estreitamente focada nas nádegas, no ritual de flagelação enfatiza o desnudamento das nádegas de uma vítima vestida – um processo detalhadamente descrito, a posição padrão da vítima é curvada, e a descrição enfatiza o avermelhamento resultante do castigo. Os instrumentos privilegiados tendem a ser

varas feitas de um galho, chicotes ou varas de bambu (Marcus 1964, p. 256). (BIENVENU, 2000, p. 12) <sup>1</sup>

Considerando como no texto pornográfico a cena de flagelação é o ponto central da cena erótica, pelo menos em todas as obras inglesas, conforme aponta Peter Mendes em *Clandestine Erotic Fiction in English 1800–1930* (1993), as representações artísticas (pinturas, gravuras e fotografias) produzidas nesse período tendem a privilegiar a reprodução dessas cenas. De acordo com Julie Peakman (2003), que analisa o desenvolvimento da literatura pornográfica inglesa no século XVIII, na Inglaterra, a tendência era que as editoras dessem preferência para as publicações de livros que atendessem às predileções sexuais dos ingleses. Temas como defloração, fluídos corporais (sangue), anti-Catolicismo e flagelação foram incorporados nos materiais, mas com adaptações (PEAKMAN, 2003). Sob a influência da literatura francesa, cenas pornográficas com longas descrições de flagelações e do sangue das mulheres flageladas se tornam um dos principais conteúdos dessas narrativas. Outros temas como dominação, submissão, incesto e claustrofobia foram incluídos e se tornaram do interesse dos leitores nacionais. A literatura pornográfica inglesa não era mera cópia da literatura pornográfica francesa, mas era fortemente inspirada por ela (PEAKMAN, 2003).

De modo algum podemos afirmar que *A Vênus das Peles* seja a única referência do sadomasoquismo desse período entre o final do século XIX e início do século XX, uma vez que existem muitas outras referências importantes, tais como *Poems and Ballads* (1866), de Algernon Charles Swinburne; *Le Jardin des supplices* (1899), de Octave Mirbeau; *La Marquise de Sade* (1887), de Rachilde e *À rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans, conforme aponta Romana Byrne (2013). No entanto, nos países anglófonos, a novela de Sacher-Masoch é, incontestavelmente, o trabalho de ficção literária sadomasoquista mais conhecido (BYRNE, 2013, p. 41) e é possível encontrar elementos da narrativa que são utilizados por praticantes de BDSM em suas cenas. Um primeiro exemplo é a adoção da terminologia de Dona e escravo que Wanda e Severin utilizam em seu jogo sexual. Praticantes de SM utilizam essa mesma terminologia e suas possíveis variações como estratégia de demarcação dos papéis desempenhados pelos envolvidos na relação. Outro exemplo é a utilização de um contrato que

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: “The modal category of “SM” literature—and evidently practice—in the nineteenth century was flagellation (cf. Gibson 1978, Marcus 1964, Mendes 1993).<sup>7</sup> Flagellation had a distinctive aesthetic quite different from that characteristic of modern SM styles. Commentators on the Victorian flagellation literature converge on a view of the practice as narrowly and rigidly structured, as well as endlessly repetitive. Gibson (1978, p. 265-268) notes a set of characteristic features of the “flagellation fantasy:” it is narrowly focused on the buttocks, the flagellation ritual emphasizes the uncovering of the buttocks of an otherwise clothed victim—a process described in great detail, the standard position of the victim is bent over, and the end result of reddened buttocks is stressed. The paraphernalia used tend to be restricted to a birch, called a “rod,” a whip, or cane (Marcus 1964, p. 256).”

especifique e delimite os papéis das pessoas envolvidas, bem como os atos sexuais que podem ser praticados.

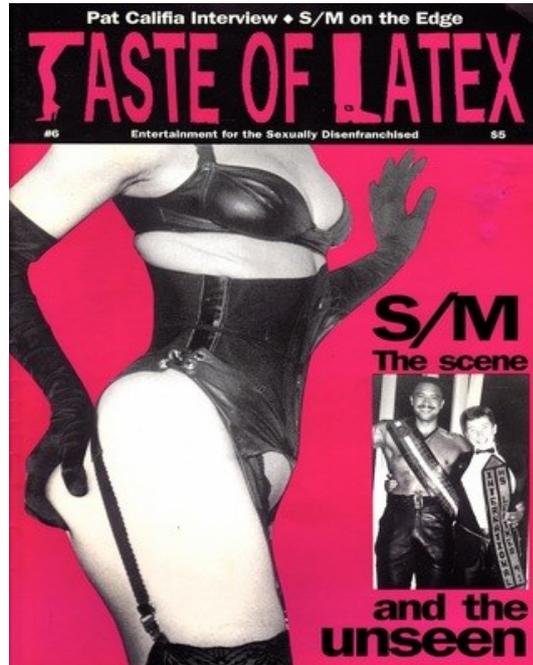
Em relação à construção visual do SM, Robert V. Bienvenu (2000) utiliza as classificações de Paul Gebhard (1969) sobre a composição das representações fetichistas para realizar suas análises do desenvolvimento dos estilos culturais SM no século XX. A tipologia de Gebhard (1969 *apud* BIENVENU, 2000, p. 7) prevê duas formas de representação: *form* e *media*. O primeiro se refere à forma dos objetos de fetiche — botas, sapatos de saltos, uniformes, luvas etc., e o segundo se refere ao material utilizado para fabricar o objeto de fetiche — couro, látex, seda, cetim, renda etc. Essa tipologia ainda subdivide *media fetishism* em *hard* e *soft*, sendo que *hard* se refere a materiais mais estruturados, como couro e látex, enquanto *soft* se refere a materiais mais macios e maleáveis, como peles, seda, cetim etc. O que Bienvenu (2000, p. 9) observa é que o *soft media fetishism* não é frequentemente associado à SM e que entre o final do século XIX e meados do século XX, há uma transição das representações fetichistas de *soft* para *hard*. É importante ressaltar que as tipologias não são mutuamente excludentes e que toda passagem de um estilo cultural a outro implica, principalmente, na predominância de uma tipologia sobre a outra.

Figura 3 — Flagelação Soft Media: *Le Cinglant argument*



Fonte: *Spanking Freunde*<sup>2</sup>

Figura 4 — Capa da revista *Taste of Latex*,



Fonte: *Goodreads*<sup>3</sup>

Na figura 3, datada do ano de 1900, temos uma representação do *soft media fetishism*, em que na cena de flagelação, os personagens representados trajam peças do cotidiano, enquanto na figura 4, datada de 1990, temos a representação de *hard media fetishism* por meio de uma revista pornográfica voltada para SM representando majoritariamente peças de látex. As duas imagens simbolizam dois momentos específicos das representações imagéticas de SM, um no final do século XIX e início do século XX, e outro já na última década do século XX. Sobre essa passagem de uma tendência a outra, Bienvenu explica que:

Entre o século XIX e meados do século XX houve uma significativa transição na composição das representações fetichistas de SM, de predominantemente *soft media* para *hard media*. As descrições de SM na literatura erótica do século XIX, bem como a literatura sexológica clássica, tendem a se restringir, tanto visualmente quanto literariamente, a práticas *soft media*. Esse contraste entre as representações do século XIX e do século XX são mais óbvias nas imagens com temas SM. Quase que sem exceções, modelos do século XIX estão vestidos de roupas cotidianas — *soft media*, nos termos de Gebhard, ou nus. É um nítido contraste com as representações do final dos anos 1920 e dos anos seguintes, quando SM e imagens fetichistas tendem a enfatizar ou conter elementos de *hard media*, bem como certos objetos de fetiches produzidos nos moldes de *hard media*, tais como botas de salto alto e cano longo e trajes de couro ou látex. (BIENVENU, 2000, p. 9)<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.spankingfreunde.de/media/index.php?image/2912-brins-de-verges-024/>

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.goodreads.com/book/show/17883273-taste-of-latex>

<sup>4</sup> Tradução nossa: “Between the nineteenth and mid-twentieth centuries there was a significant transition in the composition of fetishistic SM representations from predominately soft media to hard media. Descriptions of “SM” in nineteenth century erotica, both visual and literary, as well as the classical sexological literature, tend to narrowly focus on soft media practices.

Essa transição é bem representada pelas fotografias produzidas pelo Ostra Studio, estúdio fotográfico localizado em Paris e bastante conhecido na década de 1930 por produzir fotografias de alta qualidade de imagens eróticas de nus e cenas fetichistas de disciplina, chicotadas, *spanking* e *role-play*. O estúdio era uma ramificação do igualmente famoso Biederer Studio, fundado em 1908 pelos irmãos Jacques e Charles Biederer. Nas imagens a seguir, que foram retiradas de um site dedicado a resgatar a produção do estúdio, podemos observar os elementos que Gebhard (1969) categoriza tanto como fetichismo *soft media* (figuras 5, 6 e 7) quanto *hard media* (figuras 8, 9 e 10).

---

This contrast between nineteenth and twentieth century representations of SM is most obvious in visual erotica with SM themes. Virtually without exception, models in nineteenth century images are clothed in either normal clothing, soft media in terms of Gebhard's taxonomy, or are nude. This is in sharp contrast to twentieth century representations, particularly those from the late 1920's and after, where SM and fetishistic images tend to emphasize or contain elements of hard media content, as well as particular fetishized objects that are themselves in hard media form, such as high boots and leather or rubber costume."

Figura 5 — *Adventure* (Studio Biederer)



Fonte: *Studio Biederer*<sup>5</sup>

Figura 6 — *Enema* (Studio Biederer)



Fonte: *Studio Biederer*<sup>6</sup>

Figura 7 — *Maid spanked* (Studio Biederer)



Fonte: *Studio Biederer*<sup>7</sup>

Figura 8 — *Chastited* (Studio Biederer)



Fonte: *Studio Biederer*<sup>8</sup>

Figura 9 — *Serving his Mistress* (Ostra Studio)



Fonte: *Vintage Fetish & Fashion*<sup>9</sup>

Figura 10 — *Ponyplay* (Studio Biederer)



Fonte: *Studio Biederer*<sup>10</sup>

Na figura 5, um homem e suas duas amantes são flagrados por um oficial trajado de uniforme (*form fetish*), que prossegue em punir os amantes com palmadas nas nádegas. Na figura 6, por sua vez, uma médica ou enfermeira administra um enema em uma paciente. O enema, enquanto prática erótica, é utilizado como prática de humilhação e de estímulo anal

<sup>5</sup> Disponível em: <https://studiobiederer.wordpress.com/2020/02/25/adventure/#jp-carousel-4103>

<sup>6</sup> Disponível em: <https://studiobiederer.wordpress.com/2021/03/23/enema/#jp-carousel-5072>

<sup>7</sup> Disponível em: <https://studiobiederer.wordpress.com/2020/11/18/maid-spanked/#jp-carousel-4897>

<sup>8</sup> Disponível em: <https://studiobiederer.wordpress.com/2021/05/12/forced-chastity/#jp-carousel-5242>

<sup>9</sup> Disponível em: <https://vintagemusing.com/2019/08/11/serving-his-mistress/>

<sup>10</sup> Disponível em: <https://studiobiederer.wordpress.com/2020/02/25/ponyplay/#jp-carousel-4115>

por praticantes de BDSM e, ainda que não seja uma prática imediatamente associada às representações *soft media*, os objetos da prática e as roupas utilizadas pertencem a essa tipologia. Já na figura 7, em uma cena de disciplina doméstica, uma empregada recebe um *spanking* como punição por quebrar alguns pratos, que se encontram caídos a seus pés. Essa fotografia é um exemplo de conteúdo recorrente na representação fetichista da era vitoriana e de representações *soft media*.

Quanto às representações *hard media*, na figura 8, temos a fotografia de dominação feminina e submissão feminina, em que uma mulher trajada com espartilho de couro e luvas de couro imobiliza sua submissa com correntes e cinto de castidade. Nessa fotografia, além dos trajes em couro, o uso de correntes e do cinto de castidade são elementos que também remetem à *hard media*, que utiliza uma parafernália mais elaborada e mais específica ao BDSM em suas representações. Na figura 9, os elementos *soft* e *hard* estão mesclados: a dominadora, trajada com espartilho, luvas e botas de salto e cano longo, todos feitos de couro, pune, com um chicote, um homem trajado com peças de alfaiataria. Na figura 10, a fotografia mostra uma cena de *pet-play*, prática de *role-play* em que a parte submissa simula ser um animal: uma dominadora trajada de espartilho, luvas e botas de salto, todos em couro, chicoteia seu submisso, que se caracteriza e encena ser um pônei. E, assim como na figura 8, é utilizada na cena, uma parafernália muito específica para a prática de BDSM.

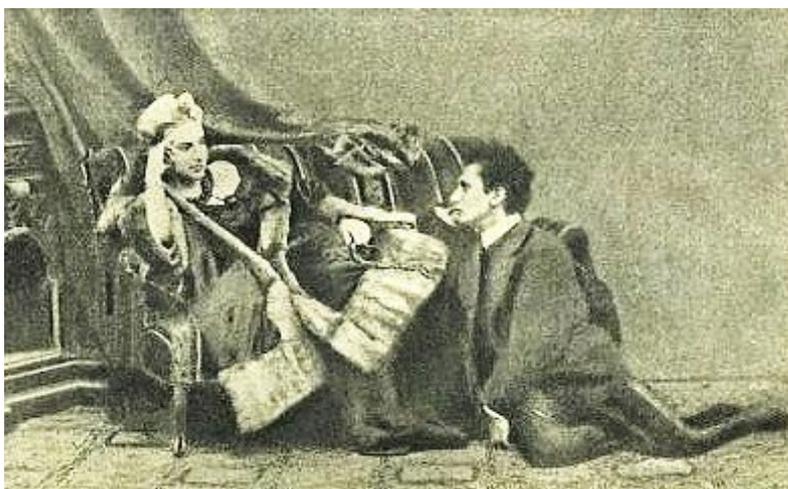
Visualmente, a imagem de Wanda inspira a imagem da mulher dominadora, que é traduzida de sua descrição literária para uma representação visual. A imagem de Wanda com semblante imponente e autoritário, distante e fria com seu escravo, trajada de casaco de pele e armada de chicote, símbolos de sua superioridade, e autoridade é traduzida, na passagem da representação *soft media* para *hard media*, em toda sorte de peças de couro, mas, especialmente, no *corset*, nas botas de cano longo e no chicote. Essa representação visual se consolida por volta da década de 1930 e, ainda hoje, é uma das principais e mais fortes iconografias do SM.

Com a consolidação do fetichismo europeu — onde essa imagem da dominadora é construída — o látex, o couro e o metal são incorporados na moda SM e se tornam os principais materiais utilizados na produção da parafernália e indumentária fetichista. Nas figuras a seguir, é possível que observemos essa passagem da *soft media* para *hard media* nas representações fetichistas SM e como que, ao longo de um século e meio, as alterações são mínimas. A figura 9 é uma ilustração (autor desconhecido) de Sacher-Masoch ajoelhado aos pés de Fanny Pistor, trajada com casaco de pele e segurando um chicote. Sua dominância

sobre seu submisso é marcada pela expressão desinteressada, quase entediada de estar em sua companhia. Tanto a postura altiva e desdenhosa quanto as roupas elegantes e o chicote de Wanda reaparecem nas figuras **12** e **13**, ambas retiradas de romances pornográficos, de 1906 e 1913, respectivamente, classificados como do subgênero *spanking novels* (romances de *spanking*), focados nas cenas eróticas de flagelação. Nessas imagens, o que predomina é a representação *soft media*: as dominadoras trajadas com roupas do cotidiano, com ares de superioridade, tédio e autoridade, armadas de chicotes, se impõem sobre a figura de seus submissos.

Por volta da década de 1930, o que se tem ainda, em termos de representação, é a concomitância das representações *soft* e *hard*, como ilustrado nas imagens produzidas pelo Biederer Studio (figuras **5-10**). Na figura **14**, em que a modelo fetichista Nativa Richards posa como dominatrix para esse mesmo estúdio em 1935, seu traje de dominatrix, com *corset*, luvas e botas de cano longo, todos em couro, e sua expressão fria e com ares de intimidação, já é representação consolidada que nascera com Wanda. Daí em diante, o que encontramos de representação é a reiteração desse mesmo molde. Nas figuras **15** e **16**, Madonna e Wilma Azevedo, respectivamente, posam com trajes semelhantes ao de Nativa, com meros ajustes de estilo decorrentes da moda da época. E, por fim, na figura **17**, a dominatrix Mona, personagem do longa-metragem finlandês *Dogs don't wear pants*, de 2019, aparece com um *catsuit* em látex, com botas de cano longo, também em látex, em um estilo que remete a todas as outras versões de trajes de dominatrix ilustrados previamente.

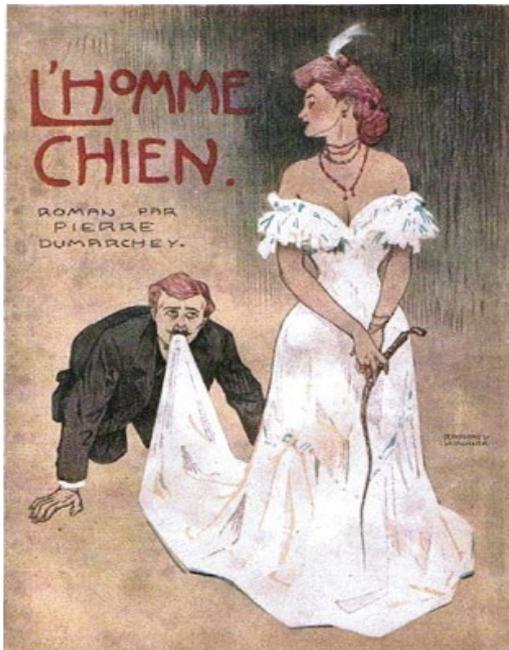
Figura 11 — Leopold von Sacher-Masoch com Fanny Pistor



Fonte: Wikipedia <sup>11</sup>Autor desconhecido, cerca de 1870-80.

<sup>11</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leopold\\_von\\_Sacher-Masoch\\_with\\_Fannie.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leopold_von_Sacher-Masoch_with_Fannie.jpg)

Figura 12 — Capa da edição de 1906 de *L'Homme-chien*, reimpresso como *La Comtesse au Fouet*



Fonte: Wikipedia<sup>12</sup>

Figura 13 — Ilustração do romance francês *Quinze ans* (1913)



Fonte: *Honesterotica*<sup>13</sup>

Figura 14 — Nativa Richard posando como dominatrix (1935)



Fonte: Yva Richard<sup>14</sup>

Figura 15 — fotografia de Steven Meisel e Fabien Baron para o livro *SEX*, da cantora Madonna (1992)



Fonte: Twitter<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.bibliocuriosa.com/index.php/Fichier:Comtesse7.jpg>

<sup>13</sup> Disponível em: <https://honesterotica.com/portfolios/963#&gid=2&pid=3>

<sup>14</sup> Disponível em: <https://yvarichardstudio.wordpress.com/2022/01/17/mistress-in-corset/#jp-carousel-367>

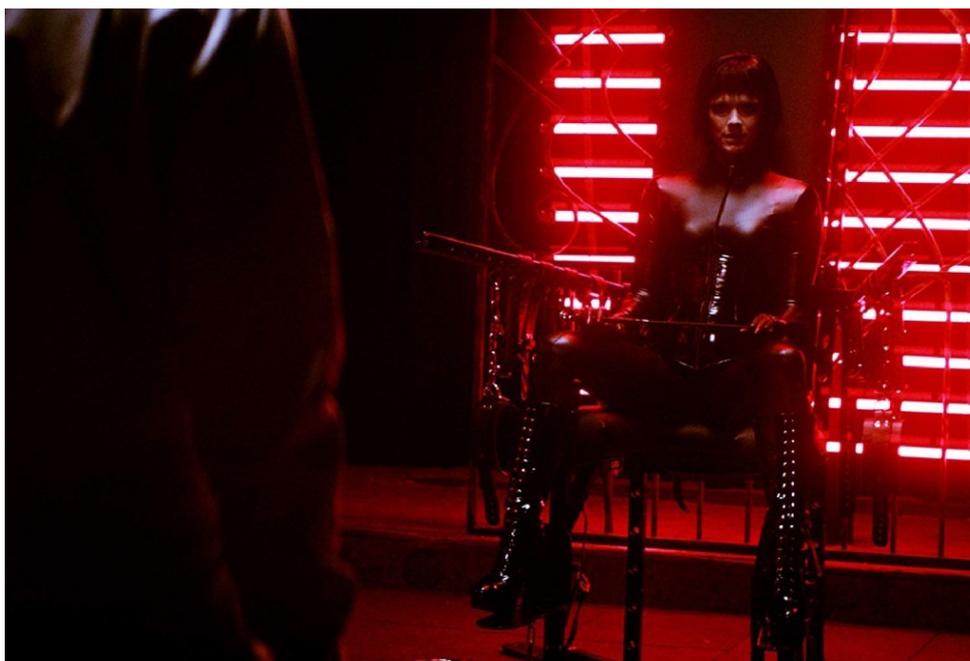
<sup>15</sup> Disponível em: <https://twitter.com/eroticabitchxxx/status/1020938848883363840/photo/2>

Figura 16: Wilma Azevedo, cerca de 1985



Fonte: TAB UOL<sup>16</sup>

Figura 17 — Mona, personagem dominatrix do filme finlandês *Dogs don't wear pants* (2019)



Fonte: IMDB<sup>17</sup>

Na criação da estética visual associada aos estilos modernos de sadomasoquismo, o SM passa a ser organizado sistematicamente por uma série de elementos e fatores que se influenciaram e estabeleceram convenções e produziram os três estilos de SM que existiram durante o século XX. De acordo com Bienvenu (2000, p. 29), o Fetichismo europeu, o

<sup>16</sup> Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/12/18/rainha-nao-deusa-suprema-memorias-de-uma-ex-sadomasoquista-de-80-anos.htm>

<sup>17</sup> Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt9074574/mediaviewer/rm607554305?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_pbl\\_40](https://www.imdb.com/title/tt9074574/mediaviewer/rm607554305?ref_=ttmi_mi_all_pbl_40)

Fetichismo americano e o *Leather gay* foram produzidos a partir da confluência de organizações formais (produtoras eróticas, clubes de motos, bares), redes de socialização, regulamentação legislativa (leis de obscenidade, agentes de aplicação da lei, perseguição de homossexuais), sistemas de distribuição de produtos e conteúdos fetichistas, novas tecnologias para produção de aparatos e vestimentas fetichistas e estética sadomasoquistas (obras artísticas e literárias, convenções culturais).

Esses três estilos culturais ainda hoje exercem influência no SM, especialmente, na estética. No entanto, a organização do SM, do modo como é realizado atualmente, é resultado direto das convenções estabelecidas pelo *Leather gay*. Desenvolvido, principalmente, na região de São Francisco, nos Estados Unidos, o *Leather gay*, diante da estigmatização sofrida pelos homossexuais, que já eram considerados doentes, pervertidos e criminosos, precisou de estratégias que distinguissem o SM de atos de violência e de abuso. Uma das máximas do SM é que as práticas devem ser sãs, seguras e consensuais (SSC): sã, porque são praticadas por indivíduos em controle de suas capacidades mentais; segura, porque são praticadas da melhor maneira a diminuir riscos; e consensuais, porque todos os envolvidos estão de acordo com as práticas. Sobre a criação do SSC, o escravo david stein<sup>18</sup> conta que o slogan foi adotado organicamente pela comunidade, uma vez que refletia a necessidade da comunidade de afirmar a integridade das práticas SM. Nas palavras de stein:

O Comitê de Envolvimento da Comunidade da GMSMA escolheu “são, seguro e consensual” como o slogan para o grupo e para a conferência porque sentimos que essas palavras formavam a melhor frase para distinguir o tipo de expressão sexual pela qual marchamos em apoio da típica associação feita entre S/M e comportamentos predatórios, nocivos e antissociais. Enquanto ninguém em nossas reuniões sentiu que “são, seguro e consensual” fosse a última palavra sobre o assunto, ou o que “definiu” S/M, sentimos que fazíamos o trabalho que precisava ser feito: dizer a qualquer um que chegasse a nós com uma visão estereotipicamente negativa, baseada em manchetes lúgubres e filmes exploradores (todos nós nos lembramos do *Cruising*), “Não é disso que estamos falando.” Não fazíamos ideia de que o slogan teria sucesso ou que muitas pessoas o considerariam mais do que um ponto de partida. Mas se não tivesse sido espontaneamente abraçada por tantas pessoas, porque elas sentiam que se encaixavam no que estavam fazendo, ou queriam fazer, não teriam tido tais “pernas”. Não havia como o GMSMA, ou qualquer outra pessoa, ter imposto o slogan à comunidade se a maioria das pessoas não tivesse gostado. [...] A iconografia emergente de S/M na revista *Drummer* e em outros lugares era muito ousada, muito *noncon* [não-consensual]. No início dos anos 80, como hoje em dia em certos círculos, ser conhecido como “perigoso” era um distintivo de honra, mais valioso do que ser “passivo”. O conhecimento do potencial de dano da S/M foi uma das principais coisas que nos levou a formar o GMSMA em primeiro lugar. A organização pretendia iluminar alguns cantos ainda obscuros. Portanto, ao invés de dizer: “Isto é o que a S/M é, e não há problema, nada para se preocupar”, a declaração de propósito do GMSMA dizia, com efeito: “Este é o tipo

---

<sup>18</sup> No SM, é comum que aqueles que se identifiquem como submissos, grafem seus nomes com iniciais minúsculas para se identificarem como tal.

de S/M que defendemos e apoiamos”. S/M pode ser prejudicial, louco ou coercivo, mas não precisa ser, e juntos vamos aprender a perceber a diferença.” Se alguém foi deliberadamente descuidado ou irresponsável, ou quebrar acordos sobre limites, não dissemos: “Ele não está fazendo S/M”, mas sim “Ele não está fazendo o tipo de S/M que podemos apoiar”. (STEIN, 2000, s/p)

Por mais que Stein não tivesse o objetivo de que o SSC fosse utilizado para ditar o que era SM e o que não era, essa máxima acabou sendo adotada como um dos principais parâmetros para regular o SM. Além do SSC, o SM prevê que toda prática seja antecedida de uma *negociação* e que seja sucedida do *aftercare*. A negociação é necessária para que os envolvidos estabeleçam preferências e limites, e acordem quais serão o gesto e a palavra de segurança que sinalizem que um dos participantes deseja encerrar a prática antes do combinado. Já o *aftercare*, do inglês, “cuidado posterior”, é o momento em que os participantes utilizam para saírem do estado de euforia causado pela prática realizada e para cuidarem de quaisquer cortes e machucados resultantes do que fora praticado.

O que possibilitou o *Leather gay* estruturar a prática SM foi a organização em comunidade, criando redes de apoio e de compartilhamento de informação. A atuação política dos *leathermen* também foi de extrema importância para o florescimento de uma cultura SM propriamente estruturada. Sobre o desenvolvimento do *Leather gay*, Gayle Rubin conta que:

O desenvolvimento *Leather* atingiu seu pico durante os anos 70. Na década seguinte ao Stonewall e anteriormente à AIDS, as comunidades gays, geralmente, experimentaram um crescimento explosivo em termos de população, poder econômico e autoconfiança política. Comunidades *Leather* eram igualmente robustas. Em São Francisco, a ocupação *leather* da South of Market alcançou sua densidade e expansão máximas ao final dos anos 70. À noite, os *leathermen* tomavam conta das ruas, rondando facilmente entre os bares, clubes de sexo, casas de banho e becos. Nos anos 70, novos tipos de *Leather* e estruturas sociais SM surgiram, e as antigas formas organizacionais foram infundidas com vitalidade. As primeiras organizações SM explicitamente políticas foram formadas nos anos 70, bem como os primeiros grupos SM, acessíveis ao público SM heterossexual e a mulheres e homens *leather*. A *Sociedade Eulenspiegel* se reuniu pela primeira vez em 1971, em Nova Iorque; a *Sociedade de Janus* nasceu em 1974, em São Francisco. O networking entre lésbicas SM se iniciou em meados dos anos 70. A primeira organização lésbica SM bem-sucedida, a *Samois*, foi fundada em 1978. (RUBIN, 2013, s/p)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Tradução nossa: “Leather development peaked during the seventies. In the decade after Stonewall and before AIDS, gay communities generally underwent explosive growth in terms of population, economic power, and political self-confidence. Leather communities were similarly robust. In San Francisco, the leather occupation south of Market reached its maximum density and expansion by the late seventies. Leather establishments flourished in an area that sprawled between Howard and Bryant streets, from Sixth to Twelfth. At night, leathermen owned those streets, prowling easily among the bars, sex clubs, bathhouses, and back alleys. In the seventies, new kinds of leather and S/M social structures emerged, and older organizational forms were infused with fresh vitality. The first explicitly political S/M organizations were formed in the seventies, as were the first publicly accessible groups for heterosexually oriented S/M and leather women and men. The Eulenspiegel Society held its first meetings in New York in 1971, and the Society of Janus began in San Francisco in 1974. Networking among S/M lesbians began in the midseventies. Samois, the first successful lesbian S/M organization, was founded in 1978.”

Com a organização do Leather gay, o SM deixa de ser apenas uma estética artística e literária. Deixa de ser, também, apenas práticas sexuais, restritas à intimidade de sadomasoquistas, e se estabelece como parte da identidade desses sujeitos. Ser sadomasoquista, em especial, fazer parte da comunidade *leather*, implicava em participar politicamente na sociedade, de modo a lutar contra a marginalização de dissidentes sexuais.

A partir dessa organização em comunidade, nota-se a necessidade de estabelecer protocolos para se realizar práticas de maneira segura e, assim, surgem os primeiros manuais de como praticar SM. Publicado em 1972, *The Leatherman's Handbook*, de Larry Townsend, é um dos primeiros livros de não ficção publicado para a comunidade SM. Além de falar sobre a história dos *leathermen*, Townsend fala sobre como praticar SM. Em seguida à publicação, muitos outros manuais foram publicados, sendo os seguintes os mais proeminentes: *Coming to Power: Writings and Graphics on Lesbian S/M* (1981), organizado pelo grupo de SM lésbico SAMOIS; *Screw the Roses, Send Me the Thorns* (1988), de Phillippe Miller; *SM 101: A Realistic Introduction* (1992), de Jay Wiseman; *Sensuous Magic: A Guide for Adventurous Couples* (1993), de Patrick Califia-Rice; *The Bottoming Book: How to Get Terrible Things Done to You by Wonderful People* (1994), de Dossie Easton; *The Topping Book: Or Getting Good at Being Bad* (1996), de Janet W. Hardy; e *The Mistress Manual: The Good Girl's Guide to Female Dominance* (1997), de Mistress Lorelei.

No final do século XX e com a popularização da internet, os três estilos culturais de SM e fetiche predominantes ao longo desse mesmo século se confluem no BDSM. O acrônimo funciona como um termo guarda-chuva para todas as manifestações sexuais não-normativas: B para *bondage*, D para *disciplina*, DS para *dominação e submissão*, SM para *sadismo e masoquismo*. O primeiro registro que se tem da justaposição das iniciais dessa prática foi em uma entrevista de Fakir Musafar publicada no livro *Apocalypse Culture* em 1987. Nesse livro, dedicado a ensaios sobre a crise cultural do fim do século XX, Musafar publicou um ensaio, *Body Play*, em que ele expõe sobre sua exploração de decorações e rituais corporais primitivos, baseados no que ele chama de *body play* — práticas que abordam a espiritualidade na arte, nas modificações corporais e no SM, partindo do corpo como primeira instância (*body-first*). Acompanhada da introdução ao ensaio de Musafar, há uma entrevista dada a Kristine Ambrosia e Joseph Lanz, que o questionam sobre masoquismo:

*KA & JL:* Você considera “masoquista” um termo negativo? É um termo válido?

*FM:* Para mim, é um termo positivo, apesar de ser visto com negatividade por nossa sociedade. É enganoso de certa forma. Há dois lados dessa coisa: nessa cultura, existe um masoquismo negativo. Você consegue identificar essas pessoas pelos termos que elas utilizam para se referirem a si mesmas. Existem três diferentes termos: S&M, B&D e D&S. No S&M, as pessoas procuram algo físico, uma troca de poder expressa

fisicamente. Você literalmente amarra alguém, usa correntes e chicotes. Há algo físico envolvido. B&D é quase sempre território heterossexual. É uma área nebulosa, alguns procuram algo físico, outros não. Mas tem um monte de provocação e tormentas mentais. Aí você chega na dominação e na submissão, e esse grupo é quase que completamente emocional, a fim de abuso verbal e humilhação. Já entre os praticantes pesados de S&M, há pouca humilhação envolvida. Tudo pode ser apenas físico. O que pontuo é que para todos esses grupos, exceto para os S&M, não parece ser o que eles estão realmente fazendo. O que eu pratico é religioso e pertence a outras culturas. E acontece que estou praticando em uma cultura que não tem definição nenhuma para isso. No entanto, muitas pessoas deixam que isso chame sua atenção como uma forma de arte. O que eu faço, eu chamo de “prática de corpo” porque você está usando o corpo para chegar em outro estado. (MUSAFAR, 1987, p. 107)<sup>20</sup>

Podemos considerar a justaposição que Musafar faz dessas palavras como a semente da futura sigla BDSM. Ainda que ele não utilize a sigla como é utilizada atualmente, a ideia dos conceitos modernos estão ali. A própria explicação que o artista dá para os subgrupos é muito semelhante ao entendimento que se tem de BDSM hoje.

Já o primeiro registro do uso da sigla BDSM como utilizamos hoje é datada de 1991. Popularizada entre as décadas de 80 e 90, a Usenet, considerada a precursora da Internet, era um meio de comunicação em rede em que os usuários podiam responder mensagens postadas nos leitores (*newsreader*), uma espécie de fórum/grupo de notícias. Um dos fóruns populares, era o *alt.sex*, criado em 1989 e voltado para discussões relacionadas à sexualidade humana. Um dos subgrupos do *alt.sex* era o *alt.sex.bondage*, criado em 1991. Apesar do que o nome sugere, o subgrupo não era exclusivo para discutir *bondage* e abria espaço para que diversos assuntos relacionados a práticas sexuais alternativas fossem debatidos: “Como eu começo com S&M/*bondage*?” e “Por quanto tempo eu posso deixar prendedores nos mamilos de um amigo com segurança?” são exemplos das discussões realizadas pelos usuários do fórum.

Em meio a discussões do fórum, em uma troca de mensagens sobre a predileção dos usuários do fórum por práticas sexuais alternativas, Quarterhorse conta sobre como ele gostava de BDSM, enquanto sua esposa não. No quadro de mensagens, ele escreveu:

[...] Pelo que vale a pena, eu sou casado há MUITO tempo; minha parceira não gosta de BDSM; sabe o que eu gosto, sabe o que faço (geralmente); não curte muito que

---

<sup>20</sup> Tradução nossa: “*Do you consider "masochist" a negative term? Is in valid? / To me it's a positive term but it's looked upon with negativity, by our culture. It's misleading in some ways. There are two sides to this thing. in his culture there is a negative masochism. You can tell who is in that role usually by the terms they apply to themselves. There are three different terms, there is S & M, B & D, and D & S. In S & M, the people come down to something physical, a power exchange expressed in something physical. You actually tie someone up, use chains, whips. There is something physical involved. B & D is almost always heterosexual turf. It's a nebulous area, some get physical, some not. But there is an awful lot of mental taunting and torment. Then you get into dominance and submission and this group of people are almost entirely emotional, into verbal abuse, humiliation. Whereas you get into heavy practitioners of S & M and there is little humiliation involved. It may be all just physical. What I deal in is really none of these, but to the people in S & M it may look like what they are doing. But mine is a religious practice that belongs to other cultures. And I just happen to be practicing it in a culture that doesn't know it exists and has no definition of it at all. But a lot of people let it catch their fancy as an art form. What I do I call "body play" because you are using the body to get to another state.*”

eu goste de fazer essas *plays* de vez em quando, mas atura, desde que eu não faça em casa. Minha opinião é que tanto mentir para o parceiro sobre o que faz, quanto dizer ao parceiro que o que está fazendo é “doentio, perverso”, ou qualquer coisa do tipo, é muito mais destrutivo do que qualquer outra coisa em um relacionamento poderia ser. Eu não gosto de ópera; não vou. Ela não gosta de BDSM; não pratica. Funciona para a gente. (QUARTERHORSE, 1991, s/p)<sup>21</sup>

Especula-se que nessa mensagem Quarterhorse fazia referência à entrevista de Musafar, unindo todas as práticas a que ele se refere em uma sigla. Pesquisando nos arquivos do fórum pelo *Google Groups*, é possível encontrarmos muitas conversas que discutiam questões relacionadas às práticas de BD e SM, e quais as possíveis interações que poderiam existir entre essas duas esferas, fazendo referência à fala de Musafar. No entanto, o primeiro uso registrado da sigla é o de Quarterhorse e, pelos arquivos, é possível observar como o uso da sigla gradualmente se espalhou nas demais conversas do fórum. Entre o primeiro registro da sigla, em 19 de junho de 1991, e o ano de 1996, quando o subgrupo *soc.subculture.bondage-bdsm* foi criado, foram registradas em torno de 9.300 discussões em que a sigla aparece.

Com a popularidade do *alt.sex.bondage* (a.s.b), a quantidade de usuários interagindo no grupo era alta, bem como a quantidade de spam, uma vez que não havia moderador para controlar a criação de novas postagens nos fóruns. Dentro da Usenet, existiam 8 grandes hierarquias de fóruns, sendo o alt. e o soc. duas dessas hierarquias. Cada hierarquia contava com regras, diretrizes e funcionalidades diferentes. Os subgrupos afiliados à hierarquia alt., por exemplo, eram abertos a todos os usuários e não havia moderação, enquanto os subgrupos afiliados à hierarquia soc. contavam com moderador e robôs AntiSpam. Dessa maneira, em 1996 foi criado um subgrupo alternativo dentro da hierarquia dos grupos soc., o *soc.subculture.bondage-bdsm* (s.s.b-b). Sobre esses dois grupos, Snarksy explica que:

S.s.b-b era semelhante ao a.s.b em muitas maneiras. Um grande número dos participantes assíduos eram pessoas que migraram do a.s.b à procura de um fórum com menos spam. [...] De muitas maneiras, o s.s.b-b era o a.s.b parte 2. [...] Como parte da hierarquia “soc”, *soc.subculture.bondage-bdsm* também tinha acesso a robôs AntiSpam — uma vantagem, visto que o grande motivo da migração do a.s.b era a quantidade excessiva de spam. E s.s.b-b também lidou com uma cultura de internet no início diferente do que o a.s.b. Quando a.s.b começou, pouquíssimos espaços existiam na internet para se discutir fetiches. Em 1997, cópias do s.s.b-b FAQ apareciam na internet para as pessoas que não acessavam a Usenet, e os provedores de internet, como o AOL, proviam acesso à Usenet para uma grande audiência. (SNARKSY, 1996, s/p)<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Tradução nossa: “For what it's worth, I have been married a LONG time; SO doesn't like BDSM; knows I like it, knows what I do (generally); is not wildly happy that I like to play these scenes once in a while, but puts up with it as long as it is kept ex-home. Opinion is that both lying to SO about what you do and/or telling SO that what they do is “sick, dirty” or whatever--are both much more destructive to a relationship than almost anything else could be. I don't like Opera; don't go. SO don't like BDSM; she don't go. Works for us.”.

<sup>22</sup> Tradução nossa: “S.s.b-b was similar to a.s.b in many ways. A large number of frequent participants were folks who had simply migrated over from a.s.b in search of a forum with a little less spam. [...] In many ways,

Um dos diferenciais do *soc.subculture.bondage-bdsm* em relação ao *alt.sex.bondage* eram as diretrizes que controlavam que tipo de conteúdo e debates eram pertinentes ao grupo. No geral, o fórum estava aberto para discussões sobre práticas, troca de experiências, literatura BDSM, socialização, humor, anúncios de eventos e ativismo político relacionado ao BDSM. Nas regras oficiais do grupo, a moderação explica que o objetivo ali era:

Promover um fórum seguro e aberto, onde pessoas de qualquer gênero ou orientação sexual possam engajar em discussões, oferecer e receber apoio, socializar e fazer trocas relacionadas aos diversos tópicos coletivamente referidos como “BDSM” (*Bondage & Disciplina, Dominação & Submissão, Sadismo & Masoquismo*). (CHARTER, 1991, s/p)<sup>23</sup>

Com a perda de popularidade da Usenet no final da década de 90 e início dos anos 2000, o *soc.subculture.bondage-bdsm* deixou de ser o principal espaço online onde praticantes procuravam por informação. Como legado, a seção de perguntas frequentes foi propagada em diversos outros espaços de estudo e discussão de BDSM na internet. Essa seção, o *alt.sex.bondageFAQ*, consistia em uma lista de perguntas feitas com bastante frequência que foram selecionadas e respondidas pelo moderador Rob Jellinghaus. No Brasil, a lista de perguntas foi traduzida pelo site *Desejo Secreto*. Após entrarem em contato com Rob Jellinghaus, a equipe do site se tornou a tradutora oficial do *alt.sex.bondageFAQ* para o português.

Após os textos de Wilma Azevedo e seu esquema de correspondências e anúncios, e as organizações de grupos SM, tais como o SoMos, e as festas fetichistas, o site *Desejo Secreto* foi a empreitada mais bem sucedida em divulgar, desestigmatizar e ensinar sobre SM no Brasil. Sobre o site, Kleinplatz e Moser contam que:

Nos últimos dois anos, surgiram inúmeros sites em português. Um deles, Desejo Secreto [<http://www.desejosecreto.com.br/>], o único até agora com um claro objetivo educacional, oferece um número razoável de textos teóricos. Como extensão do Desejo Secreto, uma nova e pequena editora surgiu no mercado, dedicada aos temas BDSM, lançando como primeiro título um livro com explicações educativas e desmistificadoras sobre o assunto. Assim, dando seus primeiros e hesitantes passos, nasceu uma cultura BDSM brasileira. (KLEINPLATZ; MOSER, 2006, p. 276-277)

---

s.s.b-b was a.s.b part 2. [...] As part of the ‘soc’ hierarchy, *soc.subculture.bondage-bdsm* also had access to anti-spam bots—a plus, given the reason for migrating from a.s.b. was largely due to excessive spam. And s.s.b-b also faced a different Internet culture at its inception than a.s.b had. When a.s.b started, very few spaces had ever existed on the Internet for discussion around kink. By 1997, copies of the s.s.b-b FAQ were surfacing on the Internet for people who did not access to Usenet, and Internet providers such as AOL were providing a larger audience access to Usenet.”

<sup>23</sup> Tradução nossa: “To provide a safe and open forum, where people of any gender or sexual orientation can engage in discussion, support, socialisation and general interchange concerning the various topics referred to collectively as “BDSM” (*Bondage & Discipline, Dominance & Submission, Sadism & Masochism*).”

Em nível internacional, essa primeira forma de organização online de praticantes de BDSM e a popularização do acesso à internet permitiram que outros modos organizacionais se estabelecessem. Alguns marcos importantes para o BDSM online, além da rede *alt.sex.bondage* e *soc.subculture.bondage-bdsm* nos anos 90, foram a criação do Kink.com e do AOL Instant Messenger, em 1997; a criação de uma página sobre BDSM na Wikipédia, em 2001 e a criação do FetLife, 2008.

### 1.3 A história do BDSM no Brasil

Em nível nacional, só se fala em SM a partir do início da década de 80, uma vez que não havia comunidade organizada tal como na Europa e nos Estados Unidos. Em *De transtornos, tormentos e delícias: atores, redes e disputas de sentidos em torno do sadomasoquismo no Brasil (1980-2014)*, Sarah Rossetti Machado (2017) faz um levantamento histórico sobre as redes, atores sociais e literatura produzida por adeptos do sadomasoquismo no Brasil entre os anos de 1980 e 2014, de modo que seja possível rastrear a articulação entre atores humanos (praticantes e divulgadores do sadomasoquismo erótico/BDSM, os médicos, psiquiatras, psicanalistas, artistas e ativistas etc.) e atores não-humanos (documentos, obras da sexologia, a produção textual dos praticantes, as revistas eróticas do período etc.) responsáveis por tecer essa rede. É, portanto, a partir do que fora produzido pelo poeta Glauco Mattoso, por Wilma Azevedo, pelo jornalista conhecido como Edgeh e por meio de relatos de praticantes de SM que vivenciaram esse período, que a pesquisadora conseguiu resgatar o que pouco se sabe sobre o SM brasileiro nessa época e singularizar a importância que esses autores tiveram no cenário brasileiro.

Glauco Mattoso, escritor e poeta nascido na década de 1950, é elencado por Machado como um dos pilares da rede sadomasoquista no Brasil devido à sua produção literária, que trata de temas como violência e sexualidade de maneira satírica, pornográfica e escatológica. Ao comentar sobre a obra de Mattoso, Machado explica que:

Ao contar sobre esses episódios de humilhação e tortura de sua infância, como o caso da curra dos “moleques” da Vila Invernada, acima citado, Glauco faz referência a uma infinidade de autores que tematizaram o cárcere e a tortura em seus escritos, obras essas que também continham elementos de humilhação e podolatria, como John Swain. [...] A menção e inserção de trechos que descrevem com detalhes situações de humilhação, violência e tortura, durante a ditadura militar brasileira, a *slavery* estadunidense ou o cárcere político, chamam a atenção para os elementos eróticos que são lidos em suas entrelinhas por Glauco Mattoso. O autor deixa claro que o que lhe fascina em todas essas narrativas não é o desejo de “ter a cara chutada ou ser morto a pontapés pra poder gozar [...] porque tortura de verdade, na própria

pele, nem morta!” (:53). Glauco nos estaria sugerindo, segundo Perlongher (1986), que os mecanismos sociais de poder, opressão e de repressão são caminhos que o gozo percorre para realizar-se. A menção às cenas de tortura e humilhação seriam, então, uma certa forma de “reapropriação desejosa desse vínculo convencionalmente opressivo” (MACHADO, 2017, p. 74)

De modo geral, nota-se na produção de Glauco Mattoso aquilo que ele intitula de *autobiografia sexual*, que retrata sua experiência enquanto gay, podólatra, sadomasoquista e fetichista por meio de uma poética fescenina e homoerótica. Além disso, a militância pela liberação sexual faz parte tanto da obra quanto da vida desse escritor — foi participante do Grupo Somos, primeiro grupo brasileiro de luta pelos direitos homossexuais e foi pioneiro em incluir temas sadomasoquistas em seus trabalhos.

Na antologia M(ai)S, *Antologia SadoMasoquista da Literatura Brasileira*, Antonio Vicente Seraphim Pietroforte explica que:

A rigor, não há estética SM no Brasil antes de Wilma Azevedo e de Glauco Mattoso, todavia, há textos anteriores a eles cujo tema está realizado: há sadismo, mesmo que algumas vezes velado e escondido na forma de vinganças e castigos. Por isso, tais textos são chamados dispersos; não são propriamente sadomasoquistas, mas o tematizam. [...] Militantes SMs, ambos [Wilma Azevedo e Glauco Mattoso] praticamente introduziram o tema na literatura brasileira por volta da década de 70 do século XX e permanecem insistindo nele até os dias de hoje. Ambos merecem destaque especial, sem os dois não haveria SM explicitado tão cedo no Brasil. (PIETROFORTE, 2008, p. 17)

É importante ressaltar, no entanto, que as noções de *militância* e *ativismo* que são utilizados para falar de Wilma Azevedo e Glauco Mattoso não podem ser compreendidas nas mesmas proporções do ativismo que se teve nos Estados Unidos e na Europa. Ainda que as obras dos dois autores trouxessem argumentos que buscassem desestigmatizar as práticas sadomasoquistas, conforme aponta Machado (2017, p. 29), a noção de *militância* não fazia parte da cena SM brasileira. O ativismo em prol desse aspecto da liberdade sexual não tomou grandes proporções, talvez pela diminuta organização que esses autores puderam articular em comparação com as redes estabelecidas por praticantes em outros países.

Quem desempenha o papel de organizar o SM no Brasil é Wilma Azevedo. Com as publicações de seus ensaios e contos em revistas eróticas masculinas e ao estabelecer uma rede de comunicação entre praticantes através de anúncios em revistas e troca de cartas, a autora é a pioneira em desestigmatizar o SM no país. Dentre os praticantes de SM, ela é considerada como a fundadora para se falar sobre sadomasoquismo nacional. Por exemplo, o relato produzido por Vaca Profana na ocasião do “I Encontro BDSM no Cerrado” realizado em Brasília (DF) em 2008, escrito com o intuito de fazer um levantamento da história da comunidade no Brasil, elenca Wilma Azevedo como o ponto de partida: “Estabelecemos

como marco inicial o trabalho de Wilma Azevedo por ser o referencial escrito que tínhamos [sic] conhecimento.” (O curral da vaca, 2015, s/p). Além de estabelecer um sistema de interação entre praticantes por meio de correspondências, Wilma também tenta criar um grupo de SM. No último capítulo de *A Vênus de Cetim*, Wilma conta como tentou fundar o *Fantasy Club*, grupo SM em que os sócios teriam acesso a uma espécie de *newsletter* editada por ela mediante a contribuição de uma taxa para arcarem com as despesas. Sobre a criação do grupo, ela conta:

Os adeptos, que não tinham outro meio de divulgação, me pediam mais e mais. Por isso, tive a idéia de formar uma espécie de Clube, onde se agrupassem e, mesmo por correspondência, pudessem assim trocar idéias, experiências, informações, conhecimentos etc. Dei o sugestivo nome de FANTASY CLUB, anunciando na revista [Revista Club], enviando correspondência a todos os anunciantes, leitores e declarados simpatizantes, com informações sobre o boletim mensal que enviaria a cada associado para podermos assim fazer um trabalho mais apropriado. Recebi tanta correspondência, o que me deu a certeza de que o Fantasy iria cobrir uma lacuna existente no Brasil. Imbuída das melhores intenções, dediquei-me ao trabalho, mas pouco depois algo muito sério aconteceu, dando-me a certeza de que não seria possível levar o Fantasy avante, frustrando todos os preparativos. Avisei a todos que no mês de agosto seria publicada uma carta aberta onde falaria sobre o assunto. Com o título "PREVINA-SE CORAÇÃO", fiz um conto e num trabalho de equipe preparamos uma carta que, para minha frustração, não foi publicada. É que a nova direção da Club resolveu cortar tudo que fosse "cartas de leitores" da seção especializada, para essa finalidade até então mantida na revista. (AZEVEDO, 1986, p. 205)

Esse capítulo, incluído no primeiro livro de Wilma Azevedo, depois de não ter sido publicado numa das edições da *Revista Club* por decisão da direção da revista, é a explicação formal sobre a interrupção da organização do grupo, dada àqueles que contribuíram financeiramente com a sua criação. Na carta, a autora explica que “algo muito sério aconteceu”, mas não dá detalhes sobre o que havia se passado. A explicação é dada por ela anos mais tarde, em “Sadomasoquismo sem Medo” (1998, p. 81): a polícia teria desconfianças de que a criação do clube estaria rendendo muito dinheiro e, por isso, teria sido vítima de uma emboscada policial, e os cheques enviados pelos assinantes, bem como os registros com as informações pessoais, foram confiscados pela polícia do Rio de Janeiro. De acordo com Machado (2017, p. 38), o relato de Wilma Azevedo é corroborado pelo relato de outro praticante, que afirma que inquéritos foram realizados após a polícia obter acesso aos registros de assinantes quando invadiram o escritório da autora.

Esse episódio em que Wilma Azevedo é investigada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão público pelo qual as entidades de segurança agiam no âmbito da censura política e da censura moral durante a ditadura militar no Brasil, é um de vários exemplos de como a vida sexual era reprimida pelo governo autoritário. Sobre a censura à pornografia durante a Ditadura, Renan Honório Quinalha explica que, sob a vigia

do DCDP, a partir da publicação do Decreto 1077 de 1970, a produção, distribuição e exibição de conteúdo pornográfico dependia da autorização da Polícia Federal. Com a edição da Portaria 219, as revistas adultas se tornaram o principal alvo da DCDP e, por consequência, foi estipulado que todos os encartes deveriam trazer um aviso indicando que a venda era proibida para menores de 18 anos, além de repudiar a circulação de matéria pornográfica, libidinosa, obscena, ou sadomasoquista nessas revistas. Dessa maneira, para que as revistas pornográficas fossem publicadas, era necessário que atendessem a quatro critérios:

em primeiro lugar, só poderia ser exibido um seio apenas, estando o outro, se visível, ocultado por algum recurso técnico como tecido, espuma de sabão, flanco, corte, escurecimento etc.; a segunda exigência consistia na proibição de exposição das partes genitais, mesmo em sombra; a terceira restrição, que tratava sobre as nádegas, estabelecia que estas só poderiam ser exibidas se fizessem uso dos mesmos recursos impostos aos seios e, por fim, a última regra prescrevia que os “palavrões” deveriam ser eliminados. (QUINALHA, 2017, p. 147)

Com esses rigorosos critérios impostos às revistas adultas, não era incomum que as principais revistas pornográficas da época tivessem edições vetadas. Um exemplo é a edição n. 70 da revista *Fiesta* que, de acordo com o Laudo Censório Pericial 048089 (BRASIL, 1985), infringia o Decreto 1077 ao trazer conteúdos de “pornografias de homossexualismo feminino e masculino, da prática de cunilíngua, de inserção de dedos em vulvas e em ânus, relação sexual em público, insinuação de coito anal, desatinos e perversões outras”, de modo que o parecer final do técnico de censura era que “à luz da análise efetuada, é inegável a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes”.

Diante desse cenário, é importante considerarmos quão arriscado era o envolvimento de Wilma Azevedo ao publicar matérias sobre sadomasoquismo nessas revistas. Seu trabalho como colunista em revistas como *Fiesta*, *Ele & Ela* e *Homem* — periódicos que estavam sob a vigilância da DCDP — se iniciou durante o processo de redemocratização do Brasil, mas ainda em uma época em que a censura à pornografia permanecia. Entre os arquivos da DCDP disponibilizados para acesso no site do Arquivo Digital encontra-se um dossiê sobre a liberação da pornografia no Brasil datado de fevereiro de 1985, um mês antes do fim formal do regime militar autoritário em março do mesmo ano.

Após a tentativa frustrada de fundar o *Fantasy Club* em 1985, Wilma Azevedo publica seu primeiro livro, *A Vênus de Cetim*, no ano seguinte. Diante da investigação policial resultante da tentativa de criar o boletim, é possível pressupor a impossibilidade de publicar o livro durante a vigência da ditadura. Diante desse cenário, é plausível presumir que o florescimento de uma comunidade sadomasoquista brasileira foi coibido pelas circunstâncias sociopolíticas. No entanto, apesar da censura instaurada no país, houve outras tentativas de

criar grupos SM antes do fim da ditadura, mas já durante o processo de redemocratização. Cosam Atsidas, escravo de Wilma Azevedo, frequentemente mencionado em seus textos, fundou em 1983 a *Associação Brasileira de Sadomasoquismo* (ABS) e obteve aproximadamente 100 participantes. Apesar da boa adesão de participantes, a ABS não teve longa duração.

Houve outras tentativas no período antes da popularização da internet no país que obtiveram pouco sucesso ou que não perduraram por muito tempo. Em 1992, em São Paulo, um grupo de pessoas, dentre as quais Cosam Atsidas fazia parte, fundaram o SoMos. De acordo com Wilma, o SoMos chegou a reunir cerca de 50 pessoas, mas sem sustentação financeira e apoio, não durou por muito tempo:

Em 93 quando uma “jornalista” da revista *Nova* me entrevistou pedindo que falasse sobre isso, não tínhamos nada que pudesse ser apontado como exemplo de clube SME [Sadomasoquismo Erótico] no Brasil. No Rio de Janeiro, algumas profissionais anunciavam “seus préstimos” em jornais. Muita gente, como Cosam Atsidas, tentou montar associações que, no entanto, foram extintas por falta de interessados para assumir mensalidades ajudando nas despesas de correio e tudo mais. Sem ajuda financeira, havia muito trabalho e pouco retorno.

Quando dei a entrevista para a “repórter” da revista *Nova* em 93, eu soubera de um grupo que se reunira por umas três vezes, tentando formar o que chamavam de SoMos. Conteí isso a ela. Mudando minhas palavras, no texto que se referia a minha pessoa escreveu: “Segundo a jornalista e escritora Wilma Azevedo, uma das poucas estudiosas do assunto no Brasil, o SoMos é o que mais reproduz o clima dos clubes novaiorquinos: são exibidos e trocados vídeos e revistas, todo mundo se veste a caráter, e os mais desinibidos mostram suas práticas e seus ‘escravos’. Ela chegou a cadastrar 15.000 simpatizantes de S.M., mas acredita que apenas uns 2.000 sejam praticantes regulares, participem ativamente de reuniões, comprem acessórios e publicações no exterior, troquem correspondências e se organizem em grupos. É nas reuniões destes grupos, reservados e sem lugar fixo, que realmente acontecem as ‘cerimônias sadomasoquistas’.”

Houve mal-entendido da repórter, pois nunca cometeria a bobagem de comparar essa associação com um clube do porte de um Paddles, por exemplo. A engrenagem montada lá fora não poderia ser comparada com meia dúzia de pessoas que andavam se reunindo em mesas de bares ou restaurantes, cheias de idéias, mas sem nenhuma condição para bem desenvolver um verdadeiro clube no Brasil. Não poderia comentar o funcionamento do grupo, porque estivera presente apenas uma vez para prestigiar o pessoal, sem nenhum tipo de envolvimento. Permaneci pouco tempo, saindo antes do término da reunião. (AZEVEDO, 1998, p. 93)

Apesar de Wilma relatar que o SoMos não tenha sido bem-sucedido, os relatos de outros praticantes sugerem que o grupo tenha tido sucesso e impacto significativo durante o período.

Em seu memorial, Vaca Profana conta que:

O SoMos dormiu de 1993 a 1998. Tudo o que eu tinha de material eu joguei fora. Em 1998 o SoMos ganhou um site que eu mesma fiz em front Page e depois eu ganhei um site bonito bem dividido e organizado, tinha um formulário para preencher. Já tinha outra turma e um número de pessoas bem interessante. Um dia coloquei no site que eu queria fazer uma play party e meia hora depois eu entrei na sala e já tinham pessoas perguntando onde seria. Na época eu tinha um conhecido que tinha uma casa de swing e me permitiu fazer lá e fiz a 1ª pisando em ovos, tiveram algumas cenas um pouco tímidas, mas rolou uma play party, e cada vez

foram melhores até que o dono do lugar nos deixou fixar nas paredes algumas argolas para alguns jogos e depois resolvi fazer uma festa aberta para quem quisesse simplesmente ver, para que o pessoal tirasse a impressão de que é uma festa com pancadaria; então eles viram uma coisa com sua lógica com seu motivo de ser e acho que tiraram um pouco da impressão que tinham em cima de uma festa SM. (O curral da vaca, 2015, s/p)

Nas pesquisas de Leite Jr. (2000) e Machado (2017), o SoMos é apresentado como uma organização importante na historiografia do BDSM brasileiro. O grupo criado em 1992, mas que desenvolveu atividades ativamente a partir de 1998, ofereceu uma rede de apoio para praticantes, bem como um espaço de sociabilidade, por meio da promoção de oficinas e workshops, grupos de estudos, encontros sociais (*munches*) e festas fechadas (*play parties*).

Atrelado ao SoMos, funcionou o bar Valhala, onde as oficinas, *munches* e *play parties* eram realizadas. O bar é frequentemente mencionado nos relatos de praticantes e em pesquisas sobre BDSM no Brasil (MACHADO, 2017; FACCHINI; MACHADO, 2013), bem como o bar Clube Dominna, que funcionou entre 2004 e 2010 em São Paulo. O bar Valhala, que funcionou até 2002, era situado em uma casa sem identificação de que era um bar e contava com espaço para socialização e *dungeons*, espaços equipados para a realização de cenas. Já o Clube Dominna, que também operava em uma casa sem identificação de que era um bar, contou com um espaço físico durante um período. Sem sede, o Dominna passou a realizar festas em outros espaços de entretenimento. Além desses dois bares, surgem outros espaços e eventos BDSM, especialmente em São Paulo: bares como o Libens (2008-2009), o Bar da Gata e o Dominatrix Augusta (os dois últimos, mais recentes e ainda em funcionamento), e festas como o Projeto Luxúria, mensalmente desde 2006.

Pensando a história do BDSM brasileiro, Sarah Rossetti Machado (2017, p. 61) sugere que ela se dá em três períodos diferentes. O primeiro momento, que se inicia nos anos 1980, é caracterizado pela publicação dos primeiros livros com temática SM e pela escassa comunicação entre praticantes, que se dava pela troca de cartas e dos anúncios publicados em revistas eróticas, e pelas primeiras tentativas de organização de grupos SM. O segundo momento, que perdura entre o início dos anos 1990 e o fim dos anos 2000, é marcado pelo engajamento de praticantes em realizar práticas em espaços públicos, como bares e festas, pela organização bem-sucedida de grupos, e pela preocupação com a aprendizagem da prática como uma maneira de gerir riscos associados às práticas BDSM. O sucesso da organização desses grupos deve-se, em especial, à popularização do acesso à Internet, o que permitiu que as festas e eventos deixassem de ser divulgados apenas entre aqueles que se conheciam e passaram a ser conhecidas por pessoas interessadas que não estavam em contato com o meio.

Um exemplo de rede de praticantes online que obteve bastante sucesso e teve significativo impacto na comunidade foi o site *Desejo Secreto*. De acordo com Equina Nur, idealizadora do blog “BDSM para iniciante”, o *Desejo Secreto* era repleto de conteúdo sobre BDSM e “eram abordados diversos assuntos, desde como diferenciar BDSM de abuso, textos com viés filosófico, técnico, notícias, contos, orientações dadas por profissionais da área da saúde e, posteriormente, uma sessão de classificados.” (BDSM de iniciante, 2020, s/p). Com a contribuição de praticantes brasileiros do *Desejo Secreto*, Peggy J. Kleinplatz e Charles Moser organizam uma coleção de ensaios sobre BDSM e, em uma seção do livro, dedicada ao BDSM internacional (fora dos Estados Unidos) relatam que a situação do BDSM no Brasil começa a mudar apenas com o advento da internet. De acordo com os autores:

Até recentemente, o BDSM no Brasil era restrito a algumas poucas e raras seções de anúncios classificados em algumas revistas eróticas inexpressivas. Os sadomasoquistas brasileiros passaram grande parte das últimas décadas oprimidos e temerosos da censura de um governo ditatorial que se instalou no país em 1964 e só afrouxou seu garrote no início dos anos 80. Os praticantes de BDSM só vieram, lentamente, a despertar como grupo ou coletivo há alguns anos, primeiro com o videotexto e, recentemente, com a Internet, quando houve o boom de acesso a centenas de sites estrangeiros e a chats.<sup>24</sup> (KLEINPLATZ; MOSER, 2006, p. 276)

O terceiro momento, que se estabelece durante a passagem dos anos 2000 para os anos 2010, é ainda mais marcado pela ampliação ao acesso à Internet. A criação de espaços virtuais específicos para praticantes de BDSM, como o *FetLife*, e a criação de grupos no *Orkut* e *Facebook*, por exemplo, aumentaram consideravelmente a quantidade de pessoas interessadas em BDSM. Sarah Rossetti Machado (2017) ressalta que, ainda que a internet tenha sido fundamental para as mudanças pelas quais o BDSM passou nesse período, o elemento crucial para a expansão do conhecimento sobre essas práticas é a autocomunicação de massas: o uso da internet e das redes sem fio como plataforma de comunicação digital para transmitir informações digitalizadas para uma grande quantidade de pessoas, de modo interativo e multimodal (CASTELLS, 2014, p. 15 *apud* MACHADO, 2017, p. 64).

A proposta de periodização do BDSM brasileiro nessas três fases é acompanhada de uma observação de Sarah Rossetti Machado (2017, p. 61): “Tomo como base o que pode ser observado em São Paulo, ciente da diversidade que marca o BDSM no país, mas exatamente pelo fato de que é apenas em São Paulo que contamos com algumas pesquisas realizadas em

---

<sup>24</sup> Tradução nossa de: “Until recently, BDSM in Brazil was restricted to a few, rare classified ad sections in some inexpressive erotic magazines. Brazilian sadomasochists spent much of the last decades oppressed by and scared of the censorship by a dictatorial government that settled in the country in 1964 and only loosened its garrote in the early eighties. BDSM practitioners only came, slowly, to awaken as a group or collective a few years ago, first with videotext and recently, with the Internet, when there was the boom of access to hundreds of foreign sites and to chatrooms.”

diferentes períodos nas últimas décadas”. De fato, em termos de pesquisa sobre BDSM no Brasil, o volume era consideravelmente baixo e quase restrito a São Paulo. Com a publicação da trilogia *Cinquenta Tons de Cinza*, de E. L. James e o lançamento do primeiro filme da trilogia homônima em 2015, que foi sucesso de bilheteria no cinema brasileiro durante o primeiro semestre desse ano (ÁVILA; CARVALHO, 2015, s/p), a quantidade de pesquisas aumentou e as áreas de conhecimento dessas pesquisas se diversificaram.

O sucesso da franquia de livros e filmes teve impacto significativo na expansão do BDSM para outros estados brasileiros. Com a internet, essa expansão já estava em andamento, mas de maneira muito tímida. Entre 2000 e 2014, antes do sucesso da franquia, o conhecimento sobre BDSM era muito restrito ao que se assistia em sites de pornografia, muitas vezes concebido como uma modalidade de sexo bruto. É possível encontrar escassos registros de eventos acontecendo no país nesse período. Por exemplo, Lorde Estevão (2006, s/p) documenta em seu blog a agenda de encontros a serem realizados em Recife e Salvador. Jon das Cordas (2011; 2013, s/p) registra, em seu perfil pessoal do *FetLife* (“jon\_t\_n”), eventos ocorridos em Florianópolis, tais como retiro para realização de *play parties* em 2011, a primeira edição do Atados no Parque, evento para a prática de *shibari* no Parque Ecológico do Córrego Grande, a primeira e segunda edição da festa Sodoma, realizadas em 2014 e 2015, respectivamente.

Com o sucesso do livro e do filme, em que a personagem principal, Anastasia Steele, é apresentada ao BDSM pelo seu par romântico, Christian Grey, os leitores e espectadores passam a entender melhor o que é BDSM. O mercado erótico responde à demanda de novos consumidores à procura de toda sorte de equipamentos, lingerie e brinquedos eróticos voltados para as práticas de BDSM (ÁVILA; CARVALHO, 2015). Atualmente, no *FetLife*, constam 102.397 perfis de praticantes brasileiros inscritos na plataforma que, em comparação com os 3.158 inscritos em 2014 (mreid's-Researches, 2014), atestam o crescimento do número de praticantes no país.

Na seção a seguir, “O erótico, o pornográfico e o obscuro”, discutiremos o uso da linguagem em textos de ficção erótica. A partir das estratégias utilizadas para a incitação do desejo sexual no leitor, analisaremos as estruturas narrativas e os usos linguísticos empregados por Leopold von Sacher-Masoch e por Wilma Azevedo em seus textos.

## 2 O ERÓTICO, O PORNOGRÁFICO E O OBSCENO

Um dos principais aspectos a se analisar ao estudar textos de ficção erótica é o uso da linguagem. Mais do que em qualquer outro gênero ficcional, a linguagem na narrativa erótica ocupa um espaço de primazia dentro da estrutura narrativa porque a impossibilidade de se falar socialmente sobre atos sexuais torna a linguagem desses textos necessariamente transgressora — seja pelo uso de palavras censuradas socialmente, seja pelo uso metafórico, a linguagem usada no texto pornográfico transgride ao falar sobre o que não deve ser falado, a obscenidade. No ensaio “Verdade e Palavra Obscena na Pornografia Francesa do Século XVIII”, Lucienne Frappier-Mazur (1999) faz uma análise do uso da linguagem em textos eróticos, bem como da estrutura narrativa empregada em textos do gênero, analisando a interrelação entre a palavra obscena e o efeito obsceno. Usando a análise que a autora desenvolve nesse ensaio como referência, é nosso objetivo neste capítulo analisar como a linguagem é utilizada em *A Vênus das Peles*, de Sacher-Masoch, e em *A Vênus de Cetim e Tormentos Deliciosos*, de Wilma Azevedo, e quais efeitos são criados nessas obras.

Para realizar essa análise é importante que diferenciemos *erótico*, *pornográfico* e *obsceno*. Partiremos primeiro da diferença entre *erótico* e *pornográfico*. O conceito de *erotismo* mais utilizado é o do filósofo francês Georges Bataille que, em linhas gerais, o define como “aprovação da vida até na morte” (1987, p. 10). O que a definição formulaica de Bataille tenta explicar sobre o erotismo é que humanos são seres descontínuos e que buscam sempre a continuidade. Afirmar que somos descontínuos, implica em dizer que há um abismo entre cada ser humano: somos seres isolados e a cada um cabe seu próprio nascimento, sua própria experiência e sua própria morte, mas, por meio da morte alcançamos a continuidade. O que mais nos aproxima da morte é a excitação sexual e o gozo. E é na atração sexual — a procura psicológica pelo Outro — que se experiencia a continuidade sem morrer.

Para Bataille, no entanto, somente as atividades sexuais que não visam a reprodução sexual podem ser consideradas como atividades eróticas, uma vez que “[...] só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças” (BATAILLE, 1987, p. 10). Somos seres descontínuos que carregamos conosco a capacidade de continuidade, a reprodução. Dois seres

descontínuos se unem, estabelecem uma continuidade para dar origem a um novo ser. No entanto, esse novo ser é descontínuo e distinto dos outros dois seres que o originaram.

Ao teorizar sobre o erotismo, Bataille parte de uma concepção que entende o erótico “[...] como expressão do universo psíquico humano para com a sua sexualidade” (LEITE Jr., 2006, p. 43) e, ao aplicar essa concepção à Arte, ele nos oferece uma base para entendermos o que é o erótico e como ele se manifesta. Para Bataille, toda atividade sexual sem fins reprodutivos é erótica e, sob essa perspectiva, toda arte que utiliza sexualidade como tema central é, portanto, arte erótica. Não se limita ao prazer sexual ou à reprodução biológica: é uma experiência que transcende o âmbito do sexo e entra no âmbito da transgressão, da violência, da morte e a busca da intimidade com o desconhecido. Bataille argumenta que o erotismo envolve a quebra das normas sociais e culturais que reprimem a sexualidade e a violência. O erotismo é uma experiência que leva o indivíduo a ultrapassar os limites da razão e a entrar em contato com o desconhecido e o misterioso, especialmente através da transgressão de tabus sexuais e da experiência de formas extremas de prazer e/ou dor. Para Bataille, é uma busca espiritual que pode levar a estados de êxtase e transcendência, intimamente ligados à morte, pois a experiência do desejo e da transgressão pode levar a uma sensação de aniquilação do ego e da individualidade.

O filósofo, no entanto, não se preocupa com a distinção entre erótico e pornográfico e, mais adiante em nossa discussão, exploraremos como essa diferença é exclusivamente política. A perspectiva filosófica que ele nos oferece, no entanto, nos ajuda a entender sobre o prazer que determinadas práticas eróticas proporcionam. No capítulo 3, quando discutimos sobre a transgressão do corpo, em que práticas eróticas que são realizadas com partes do corpo além das partes erógenas, a transgressão à qual Bataille se refere produz as sensações de êxtase e transcendência. Considerando, então, como a perspectiva de Bataille é, principalmente, filosófica, para a análise formal do texto erótico utilizaremos a análise do romance pornográfico de Jean-Marie Goulemot (2000) e de Lucienne Frappier-Mazur (1999).

Em *Esses livros que se leem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*, Jean-Marie Goulemot analisa o romance pornográfico<sup>25</sup> com o objetivo de explicitar seu funcionamento enquanto gênero. A partir da historiografia do surgimento da pornografia, Goulemot resgata o que seria o *erótico* no século XVIII e, sobre o uso do termo, o autor explica que:

---

<sup>25</sup> Nesse texto, o autor optou por não fazer a distinção entre erótico e pornográfico, usando os dois termos sem diferenciação.

A *Encyclopédie* de Diderot e de D'Alembert definiu erótico como qualificação da ode anacreônica (isto é, à maneira do poeta Anacreonte) “cuja matéria é formada pelo amor e pela galanteria”. Ela sublinha sua filiação à patologia médica: “Tudo o que se relaciona com o amor dos sexos; emprega-se particularmente para caracterizar o delírio provocado pelo desregramento, o excesso de apetite corporal relacionado a isso, que faz com que se considere o objeto desta paixão como o soberano bem, e se deseje ardentemente se unir a ele; é uma espécie de afecção melancólica, uma verdadeira doença”. Mas, não nos enganemos quanto a isso, o amor erótico, segundo os dicionários (a palavra erotismo não é até então empregada), não pode ser confundido com o furor uterino ou o satiríase, “porque dá lugar ao pudor e aos sentimentos”. Lendo os textos do século XVIII, tem-se a impressão de que, fora do contexto médico, compreende-se por erótico tudo o que diz respeito às coisas do amor, o que dá à palavra uma extensão maior e uma extrema imprecisão. (GOULEMOT, 2000, p. 23)

Em um primeiro momento, *erótico* se refere à poesia anacreônica, aquela que celebra o amor, o vinho, as festas, o desejo e os prazeres, invocando Dionísio, Afrodite e Eros, mas no século XVIII, o desregramento provocado pelo erótico já lhe garante associação à patologia. A ressalva é que o erótico não deve ser confundido com o *furor uterino* (ninfomania) ou *satiríase*, uma vez que o sentimento erótico ainda dá espaço ao pudor e ainda é associado ao sentimento de amor.

Além dessa acepção ligada ao domínio médico, o termo *erótico* era utilizado para designar textos e imagens que tinham o objetivo de produzir a excitação sexual. Sobre essa conotação do erótico, Goulemot explica que:

A *Encyclopédie* salienta que obsceno “diz-se de tudo o que é contrário ao pudor. Um discurso obsceno, uma pintura obscena, um livro obsceno”. [...] O Dicionário de *Furetière* indica a propósito de licencioso: “Aquele que toma excessiva liberdade e licença. Este jovem é licencioso em palavras, diz coisas muito atrevidas, sujas ou ímpias, bastante licenciosas. Ele leva uma vida libertina e licenciosa”. Vê-se, pois, que licencioso faz alusão tanto à libertinagem de espírito quanto à de costumes e retoma por esta via a confusão sobre a qual repousa a denúncia dos libertinos. Quanto ao termo lascivo, este insiste mais sobre os efeitos produzidos. “Que se consagra ou que leva à luxúria, a incontinência. Proíbem-se os quadros lascivos, as posturas lascivas, os livros lascivos, as palavras lascivas, e tudo o que incita às ações e aos pensamentos indecentes. Os bodes são fétidos e lascivos.” Se o ponto de vista é religioso, empregar-se-á concupiscência: “Cobiça, paixão desmedida de possuir alguma coisa. É proibido, pelo décimo mandamento da lei de Deus, sentir concupiscência pelo bem de seu próximo. [...] Diz-se mais particularmente das paixões que tendem ao amor indecente, que São Paulo denomina concupiscência dos olhos, da carne”. [...] Leremos na *Encyclopédie* que lubricidade é “um termo que designa uma propensão excessiva do homem pelas mulheres, das mulheres pelos homens, quando se mostra exteriormente por ações contrárias à decência [...] Ela prenuncia um temperamento violento: promete no gozo muito prazer e pouco comedimento [...] a impudência [seria] um vício adquirido e a lubricidade um defeito natural”. (GOULEMOT, 2000, p. 23-24)

É importante entender essa associação de palavras ligadas à conotação de *erótico* porque elas nos permitem compreender como esse termo explica o funcionamento do romance pornográfico enquanto gênero literário. Além de *obsceno*, *licencioso*, *lascivo* e *lúbrico*, Goulemot adiciona à lista *devasso*, *livre* e *galante*, e a associação depende do ponto de vista

do objeto ou do efeito criado: “Ou observa-se o objeto que provoca: este é então, ora obsceno, ora lúbrico. Ou examinam-se os efeitos que ele produz no seu espectador: que, neste caso, é lascivo.” (GOULEMOT, 2000, p. 23-24)

A seguir, na figura **18**, podemos observar a representação do efeito do livro pornográfico, do ponto de vista do objeto e do espectador. Goulemot utiliza a gravura *Le Midi* (1765), da coleção *Les heures du jour*, do artista francês Emmanuel de Ghendt. O título, tanto da gravura (“O meio-dia”) quanto da coleção (“As horas do dia”), sugere a representação da sesta, do repouso campestre, no entanto, nos deparamos com uma ilustração que sutilmente perverte essa sugestão bucólica. Na gravura, encontramos a figura de uma jovem mulher trajada de espartilho, rendas, saias rodadas, peruca e escarpim, recostada em meio a um jardim recluso. No rosto, traz os olhos abertos com o olhar fixado na distância e a boca semiaberta, uma das mãos some entre as saias do vestido enquanto a outra mão conduz o olhar do observador para um livro disfarçadamente abandonado nas sombras da gravura, como se escapasse da mão da jovem moça. Apesar da presença furtiva do livro, ele é o principal motivo para se entender a gravura, uma vez que o corpo da jovem moça, entregue à letargia do prazer, ao abandono do gozo, é resultado da leitura das páginas do livro já esquecido.

Figura 18 — *Le midi*, Emmanuel Ghendt (1765)



Fonte: *National Gallery of Art*<sup>26</sup>

A figura anterior representa com maestria o efeito que se espera do texto erótico: a excitação. O livro obsceno e, portanto, lúbrico, é capaz de incitar não só a lascívia do leitor, mas a perda de controle sobre seu corpo, incapaz de resistir ao desejo de gratificação. Goulemot explica que, na gravura,

[...] um livro é lido e acaba fazendo tomar a presa pela sombra a ponto de exigir a recorrência ao que Rousseau havia chamado “o suplemento perigoso”, mas não existe erotismo senão no corpo oferecido em seu gozo e visto intensamente, sem que o olhar que escruta seja sentido, realmente identificado, ou mesmo percebido. A moça se crê sozinha com seus sonhos, as vagas de seu prazer saciadas. Longe dela imaginar-se observada: do interior da gravura, em uma encenação silenciosa que lhe rouba a intimidade; do exterior, onde o espectador desempenha um papel que não é mais somente estético. [...] Ser leitor, isto é, fazer parte desse momento que precede e exige a carícia, é, como o indicam a posição e o olhar do busto, ser voyeur de um ato que é ele próprio incompletude ou pior que isso. [...] Assim, pois, uma moça lê, solitária, um livro pornográfico e acaba por se acariciar, vítima do desejo que este lhe desperta. (GOULEMOT, 2000, p. 57)

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.2844.html>

O leitor do livro pornográfico não é mero leitor, ele é parte ativa do gênero, uma vez que se espera que, em determinado momento, ele saia da posição de espectador, de *voyeur*, para participante ativo do texto. Goulemot sugere “Os efeitos da leitura” ou “Da influência dos maus livros” como outros títulos possíveis para a gravura, e que são títulos que conseguem enfatizar esse aspecto importante dos livros pornográficos. Tanto *efeitos* quanto *influência* sugerem a ideia de uma consequência participativa, a leitura pornográfica incorre em um depois.

Esses aspectos do texto pornográfico são tão característicos do gênero que, mesmo com o desenvolvimento dos filmes pornográficos, os efeitos no corpo e a participação do telespectador ainda são levados em consideração durante a produção desses filmes. Ao analisar gêneros de filmes, Linda Williams utiliza a categoria de *body genre* (gênero corporal) para classificar melodramas, filmes de terror e filmes pornográficos como gêneros que dependem do excesso — de emoção, de violência e de sexo, respectivamente, para sensibilizarem o espectador. Sobre a reação visual, “[...] pode-se dizer que cada um desses excessos estáticos compartilha uma qualidade de convulsão ou espasmo incontrolável do corpo “fora de si” com prazer sexual, medo e terror, ou tristeza avassaladora”<sup>27</sup> (WILLIAMS, 1991, p. 04).

O leitor enquanto *voyeur* também permanece como característica do filme pornográfico, de modo que a performance se transforme em um ato sexual. Nesse espetáculo, os atores estão cientes que o olhar da audiência quer acesso a tudo: “[...] a nudez, os órgãos sexuais, as práticas íntimas e o próprio ato são feitos para serem claramente ‘vistos’” (LEITE Jr., 2006, p. 99). Os atores reconhecem a presença do espectador por meio do olhar direto para a câmera, até mesmo com o diálogo direto com quem assiste. É comum também que os vídeos se iniciem com a atriz dançando e se despindo para a câmera sem a presença do ator — a sedução não é para o parceiro com quem contracenará, mas sim para aquele que assiste.

Nos filmes pornográficos, a câmera substitui o olhar do espectador, uma vez que seu objetivo é mostrar o ato sexual em um enquadramento quase real (GONZALEZ MONTERO, 2006, p. 277). A tentativa de simular o olhar do espectador resulta, até mesmo, em um subgênero de filmes, os POV, do inglês *point of view* (ponto de vista). Nesse subgênero, as cenas são gravadas como se o espectador estivesse no lugar do ator principal (LEITE Jr., 2006, p. 101). A câmera grava as imagens na altura dos olhos do ator, como se registrasse exatamente o que o ator vê. A conclusão das cenas se dá quando o ator ejacula e esse

---

<sup>27</sup> Tradução nossa: “each of these ecstatic excesses could be said to share a quality of uncontrollable convulsion or spasm of the body” “beside itself” with sexual pleasure, fear and terror, or overpowering sadness.”

momento, mais do que qualquer outro, não pode estar fora de alcance dos olhos do espectador *voyeur*: a prática mais adotada é a do *money shot*, em que o ator ejacula de fora do corpo da atriz, para que quem assista possa presenciar. Mesmo em cenas do subgênero *creampie* (ejaculação interna), após a ejaculação, a câmera se dirige para a vagina da atriz para mostrar a saída do esperma e, assim, concluir a cena com esse ato simbólico.

Todas essas características do filme pornográfico se organizam, mais ou menos, em uma espécie de gramática para que o ato sexual não seja uma mera representação, ou seja:

[...] a pornografia busca exibir não mais a imagem representativa do sexo, mas a imagem translúcida que permite ver “tudo e até um pouco mais”. Nesse sentido, não é muito arriscado dizer que as produções cinematográficas do gênero “porno” têm a forma de documentário, pois reproduzem diferentes atos sexuais sem as mediações do roteiro ou algum tipo de argumento. (GONZALEZ MONTERO, 2006, p. 227)<sup>28</sup>

Mas em se tratando do livro erótico, quais seriam os recursos utilizados pelo autores para que, de algum modo, o ato sexual não seja uma mera representação, e sim essa “imagem translúcida” que permite ao leitor ocupar a sua posição de *voyeur*? O livro não dispõe dos recursos visuais que a câmera disponibiliza para a criação de um filme, mas tem recursos linguísticos à sua disposição que lhe permitem criar sua própria gramática do livro pornográfico.

Ao analisarem a literatura pornográfica do século XVIII, Jean-Marie Goulemot (2000) e Lucienne Frappier-Mazur (1999)<sup>29</sup> identificam as principais características que nos permitem realizar uma análise formal dos romances pornográficos. De acordo com as duas análises, são três elementos que contribuem para o *autovoyeurismo* do leitor (FRAPPIER-MAZUR, 1999): o uso da primeira pessoa do singular, o enquadramento narrativo e a categoria lexical ou registro linguístico.

A utilização da primeira pessoa do singular como uma das estratégias narrativas para a criação do efeito de desejo é uma estratégia encontrada na maior parte dos romances pornográficos e as exceções são raras. Goulemot entende essa estratégia não como um acaso, nem mesmo uma mera tendência, mas sim como uma estratégia que permite ao leitor ocupar seu lugar de *voyeur*. Na narrativa erótica, o narrador age como uma sorte de guia, cuja função:

<sup>28</sup> Tradução nossa: “[...] la pornografía procura exhibir ya no la imagen representativa del sexo, sino la imagen translúcida que permite verlo “todo y aún un poco más”. En ese sentido, no es muy arriesgado decir que las producciones cinematográficas del género “porno” tienen la forma de documental, puesto que reproducen los distintos actos sexuales sin las mediaciones del libreto o algún tipo de argumento.”

<sup>29</sup> A análise de Frappier-Mazur utiliza a análise de Goulemot como referência. A publicação original de *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, de Goulemot é de 1991, enquanto a tradução brasileira, *Esses livros que se lêem com uma só mão*, é de 2000. Já o capítulo de Frappier-Mazur no livro *The Invention of Pornography* é de 1993, enquanto a tradução brasileira, *Invenção da pornografia*, é de 1999.

[...] é a de mostrar e, assim, designar o que deve ser percebido. Tudo se passa como se a voz narrativa desempenhasse o papel de guia e se exercitasse a assinalar tal ou tal elemento do quadro, como a varinha do expositor de imagens. Daí uma escrita que capta a atenção pela concentração no essencial, graças a planos fixos, ou pela ampliação de detalhes particulares até a vertigem obsessional. Dos corpos em movimento empenhados na justa amorosa, o narrador só percebe o sexo desejan- te. Se há troca verbal, é para cumprimentar uma anatomia, encorajar o esforço, reclamar o gozo. (GOULEMOT, 2000, p. 158)

A parte do gozo, de um ponto de vista narrativo, representa um problema para o narrador. Como continuar narrando enquanto arrebatado pelo prazer do gozo? Sobre essa questão, Goulemot explica:

Na lógica da narração em primeira pessoa, os divertimentos amorosos deveriam ser formulados segundo o estrito ponto de vista do herói, mas o gozo não é abolição da exterioridade a si mesmo, perda de consciência, isto é, impossibilidade de manter as distâncias que o discurso do narrador, concebido deste modo, implica? Como produzir um efeito de gozo e apresentar do exterior este momento onde o ser se confunde com o que ele experimenta, a ponto de não poder, o que é plausível, manter uma posição de exterioridade narrativa? A contradição é evidente. A narração em primeira pessoa é necessária para criar uma sorte de intimidade com o leitor e construir a narração como uma fala individualizada, à imagem desta relação bastante personalizada com o gozo do outro, percebida em uma espécie de violação culpada. Mas, ao mesmo tempo, ele representa, pela sua forma necessariamente distanciada, a negação daquilo que ele pretende relatar. A distância temporal, a história contada não pode legitimar por si mesmas esta narração do gozo frio e meticuloso. Uma tal narração oscila necessariamente entre a crueza da constatação, que o emprego puro e simples do verbo gozar traduziria, o discurso incontrolado do gozo e a descrição exterior das brincadeiras das quais o narrador seria, ao mesmo tempo, ator e testemunha. A habilidade da narrativa vai consistir em não escolher e em fazer uso deste triplo registro. O emprego iterativo do verbo gozar e de seus sinônimos é, então, um dos meios da descrição mais imediata do gozo: passa-se do emprego genérico ao comentário e à glosa pelo viés das notações gestuais, vocais ou fisiológicas percebidas no parceiro, na maioria das vezes, pelo próprio narrador. A isso vem associar-se o discurso espontâneo, ter-se-ia vontade de escrever o discurso inarticulado do gozo, em que a linguagem passa a ser gritos, suspiros e palavras entrecortadas. Pode tratar-se do gozo do outro ou do narrador; às vezes, os dois se misturam à maneira de corpos emaranhados sem que se possa saber quem é possuído pelo gozo. (GOULEMOT, 2000, p. 161)

É comum, também, encontrar nesses romances, histórias intercaladas em outras e, nessas situações, há a passagem de um narrador a outro. A passagem se dá, geralmente, por meio de um encontro ou de uma solicitação, em que uma personagem pede a outro que conte alguma experiência que lhe ocorrera, de modo que a lógica dessa construção enunciativa seja de transformar o passado em presente. A alternância entre as vozes narrativas e os tempos verbais não é essencial à narrativa erótica, o essencial é um sujeito que narra.

O segundo elemento essencial para cumprir o efeito pornográfico é o quadro erótico (GOULEMOT, 2000) ou enquadramento narrativo (FRAPPIER-MAZUR, 1999). A unidade central do romance pornográfico é a descrição do ato sexual, de modo que a cena seja organizada como um quadro estático ao redor da cena amorosa, o que implica em transformar

a performance sexual em parte da narrativa. O ato sexual não é meramente citado ou descrito como uma sequência de ações, ele é realizado enquanto o narrador age e interage na cena. Sobre a descrição da representação da cena amorosa, Goulemot explica que:

Para conseguir isso, ela utiliza, conjuntamente, a descrição, pelas delegações do olhar já evocadas, e os jogos da fala destinados a tornar presente a corrida desenfreada dos corpos em busca de prazer. Pois a palavra serve aqui para dar uma profundidade e uma dinâmica ao espaço. Quase à maneira do discurso do cirurgião em Jacques, o fatalista, em que os conselhos dados aos assistentes, as posições indicadas a uns e a outros, o pedido dos instrumentos necessários à intervenção, acabam criando um espaço descritivo sem que haja, apesar disso, descrição da própria operação. As palavras acompanham a relação amorosa: palavras sábias ou loucas, demandas ditadas pelo desejo ou o aumento irreprimível do prazer. “Ah!... docemente, minha querida Toinette, não vá tão depressa! Ah! safada!... você me faz morrer de prazer, vai depressa! Eh! Depressa! Ah!... estou morrendo!” grita o monge Ambroise em Dom Bougre quando é surpreendido pelo jovem Saturnino. Encontraríamos passagens semelhantes na maior parte dos romances eróticos. Elas são muitas em *Teresa filósofa* ou em *O levantar da cortina*. Nestes, o sistema é o mesmo: trata-se, por meio das palavras pronunciadas no contexto de uma relação amorosa, de evocar indiretamente um gestual, de tornar presente um movimento amoroso, que não se tem mais, por esta razão, que descrever e cuja ausência descritiva traduz a perda de consciência, o efeito do próprio gozo. (GOULEMOT, 2000, p. 163)

No exemplo dado por Goulemot, podemos observar como o agir sem descrever funciona dentro do enquadramento da cena erótica. É comum que, nessas cenas, a narração descritiva seja suspensa momentaneamente para que o narrador possa assumir seu pleno papel de participante do ato sexual. Entra em operação, uma economia de palavras, sendo utilizadas apenas aquelas necessárias para alcançar o gozo.

O terceiro elemento utilizado para criar o efeito de desejo no leitor é o uso da *palavra obscena*, comumente associada a determinadas categorias lexicais e registros linguísticos considerados de baixo calão e vulgares, que se referem ou nomeiam partes anatômicas e práticas sexuais. A sugestão de Lucienne Frappier-Mazur é de que o vocabulário técnico, utilizado conotativamente na medicina, pode ser considerado também parte da categoria de palavra obscena, uma vez que são palavras que podem ser utilizadas nas cenas amorosas e serem transgressivas ao produzirem o efeito de desejo, uma vez que são tão evitadas em conversas polidas quanto as palavras vulgares. Levando em consideração esses dois registros linguísticos, a autora afirma:

De fato, a pornografia parece não distinguir claramente as duas categorias. Assim, uma observação metalinguística presente em *Vénus en rut* ressalta tanto a retidão da linguagem direta quanto a “força [dos] termos técnicos [...] que nomeiam as coisas claramente”, em oposição às figuras de retórica, que são polissêmicas e prejudicam a concentração erótica. O valor da nomeação cabal, quer com vocabulário polido quer com vocabulário vulgar, é explorado plenamente pelos escritores. Porém, esse valor varia consideravelmente de acordo com a contextualização. (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 220)

Para que essas categorias lexicais façam parte da mesma categoria de palavra obscena, é necessário que seu uso esteja enquadrado em uma cena, que seja contextualizado na narrativa, tal como a performance sexual é embutida na narrativa naquele segundo elemento utilizado para a criação do efeito de desejo no leitor.

Sobre a contextualização da palavra obscena na narrativa pornográfica, para que se obtenha o efeito desejado, Lucienne Frappier-Mazur compara como o uso da palavra obscena funciona no verso e na prosa, ressaltando como a palavra, por si só, não produz o efeito esperado:

Quando se compara verso erótico e ficção erótica em prosa, torna-se evidente que o enquadramento narrativo é um fator até mais significativo do que o uso da prosa. Portanto, os poemas cuja obscenidade verbal é espalhafatosa, destituídos de qualquer fio narrativo, como *Ode à Priape* (1710), de Piron, ou *La Foutromanie* (1780), de Mercier de Compiègne, podem ser melhor qualificados como peças cômicas ou paródias do que como pornografia. Porém, os Contes, de La Fontaine, que foram compostos em verso e não são pornográficos, possuem uma dimensão erótica que se aproxima muito de um efeito pornográfico, apesar de seu refinamento estilístico. (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 221)

As colocações da autora deixam bem evidente como funciona a relação entre a palavra obscena e o efeito pornográfico<sup>30</sup>. O efeito pornográfico não depende exclusivamente da palavra obscena para ser produzido em um texto, da mesma maneira que a palavra obscena não garante que o efeito pornográfico será criado. É um jogo sutil entre diferentes elementos que operam em conjunto para a criação desse efeito e isso explica a grande dificuldade que se tem, muitas vezes, em definir e distinguir erótico e pornográfico.

Até este momento desta dissertação, pautados pela não-distinção de Goulemot e de Lucienne Frappier-Mazur, utilizamos erótico e pornográfico de maneira intercambiável, discutindo, primeiramente, o que é o *erótico*, na perspectiva de Bataille e como sua noção de erótico se relaciona com a literatura erótica. De um ponto de vista literário, pautado nas análises de Goulemot e Lucienne Frappier-Mazur, vimos que essa diferença não faz tanto sentido, uma vez que o efeito obsceno contempla muito mais a definição do gênero do que a própria distinção entre erótico e pornográfico.

Nas análises realizadas a seguir, da novela *A Vênus das Peles* e dos contos de *A Vênus de Cetim* e *Tormentos Deliciosos*, partiremos, portanto, da noção de efeito obsceno. No entanto, antes de partirmos para as análises, nos debruçaremos um pouco mais sobre a diferença entre erótico e pornográfico, pensada a partir das colocações de Jorge Leite Jr., uma

---

<sup>30</sup> Optamos por resguardar o uso terminológico de cada teórico, visto que cada um utiliza um termo diferente para se referir ao efeito de excitação produzido no leitor. Dessa maneira, ao longo do texto, *efeito pornográfico*, *efeito obsceno* e *autovoyeurismo do leitor* se referem a esse efeito esperado do texto pornográfico.

vez que, em se tratando de sadomasoquismo, os conceitos de erótico e pornográfico podem esbarrar nas noções de sadio e perverso.

Como vimos na introdução desta dissertação e no capítulo 1, existe uma percepção negativa das práticas e praticantes sadomasoquistas devido aos discursos médicos, religiosos, criminalistas e moralistas de atos sexuais fora do círculo encantado (RUBIN, 2012) — práticas sexuais e reprodutivas livres de estigma social. Enquanto gêneros, de um ponto de vista teórico e filosófico, os romances e os filmes pornográficos não dependem da distinção entre *erótico* e *pornográfico* para se definirem. No entanto, socialmente e de um ponto de vista jurídico, essa definição é imperativa para determinar, por exemplo, se um filme ou uma revista podem ser publicados e distribuídos legalmente.

As leis de obscenidade vigentes durante meados do século XX regulavam via Estado as noções de *erótico*, *pornográfico/obsceno*. Nos Estados Unidos, as regras para publicação e distribuição de livros, filmes e revistas eram as mais rígidas e esses materiais eram submetidos ao teste *Miller*. O teste foi criado após uma disputa jurídica em 1971, quando Martin Miller, responsável por despachar os materiais gráficos de uma produtora pornográfica, enviou alguns catálogos por engano para um restaurante na Califórnia. O casal responsável pelo restaurante recebeu o material e, ao se deparar com o conteúdo, chama a polícia. No caso conhecido como *Miller versus Estado da Califórnia* (413 U.S. 15, 1973), a Corte da Califórnia decidiu a favor do Estado e instituiu o teste Miller como parâmetro para classificar materiais adultos como obscenos ou não. De acordo com o teste, o material é “obsceno” quando uma pessoa comum, dentro dos padrões da comunidade contemporânea, acharia que a obra, tomada como um todo, apela ao interesse lascivo pelo sexo; quando, de acordo com os padrões da comunidade contemporânea, a obra retrata ou descreve, de forma ofensiva, conduta sexual conforme definida ou interpretada com autoridade pela lei estadual; e quando a obra, tomada como um todo, carece de sério valor literário, artístico, político ou científico (METCALF, 1996, p. 491-492).

A repercussão desse caso abriu precedentes para muitos outros casos e para a perseguição de livrarias e cinemas que comercializam produtos adultos, clubes de *strip-tease*, e zoneamento de onde esses estabelecimentos poderiam operar. Todas essas restrições receberam bastantes críticas, mas encontraram bastante apoio entre as feministas da associação *Women Against Porn* (WAP), “Mulheres contra Pornografia”, que se aliaram a grupos mais tradicionais — que muitas vezes iam contra seus interesses — em prol da proibição da pornografia. Nesse período conhecido como *As Guerras Sexuais* (RUBIN,

2012), o grande embate da pornografia se deu entre feministas culturais e radicais sexuais (lésbicas sadomasoquistas) que defendiam posições distintas em relação à sexualidade, em especial às sexualidades dissidentes.

As críticas contra as leis de obscenidades, além de comentarem a questão moralista do envolvimento governamental na publicação e distribuição desses produtos, argumentavam sobre como todas as leis e seus parâmetros estavam sujeitas a interpretação. No caso do estado de Massachusetts contra John Cleland, autor inglês falecido em 1789, seu livro mais célebre, *Fanny Hill*, foi proibido nos Estados Unidos por ser considerado obsceno. Anos mais tarde, sua distribuição foi liberada após ter sido classificado como erótico. Conforme novos casos surgiam, novos precedentes iam se abrindo de modo que novas classificações surgiam: *obsceno/pornográfico, erótico, profano, indecente etc.*

Além dessa diferença legislativa entre essas classificações que surgiram devido às diferentes possíveis interpretações dos parâmetros previstos na lei, existe uma diferença velada que permite que a descrição de conteúdos, sejam eróticos ou pornográficos, carregue julgamento de valor. Nas palavras de Jorge Leite Jr.:

A concepção de uma representação da sexualidade "pornográfica" e uma "erótica" visa uma separação sutil, porém persistente no imaginário ocidental. Conforme visto acima, a própria origem dos termos demonstra esta diferenciação. A pornografia é comumente considerada como aquilo que transforma o sexo em produto de consumo, está ligada ao mundo da prostituição e visa a excitação dos apetites mais "desregrados" e "imorais". Evoca um conceito mais carnal, sensorial, comercial e explícito. "Erotismo", em contrapartida, é algo tendendo ao sublime, espiritualizado, delicado, sentimental e sugestivo. Como o próprio nome vem de um deus, não de "mulheres da vida", o tipo de paixão que sugere lembra a sutileza, a tensão sexual implícita, mas não abertamente exibida (LEITE Jr, 2006, p. 32).

A noção que habita o imaginário social da diferença entre *erótico* e *pornográfico* é herança desses debates do século XX. As parcelas mais conservadoras da sociedade ainda são resistentes perante conteúdos considerados eróticos, mas, de um modo geral, socialmente, há espaço para a aceitação do erótico, pois são representações “[...] belas, éticas, inteligentes, sensíveis e convenientes” da sexualidade humana. No entanto, as produções pornográficas, mesmo dentre grupos mais liberais, são consideradas como “[...] grotescas, imorais, estúpidas, agressivas e nocivas” (LEITE Jr, 2006, p. 28). A diferença, portanto, é baseada exclusivamente na hierarquia social dos atos sexuais — as noções políticas de quais práticas sexuais são ou não aceitas socialmente, ou que são mais aceitas ou menos aceitas.

Levando em consideração a hierarquia sexual, é possível associar o círculo encantado e os limites exteriores (RUBIN, 2012) às noções de erótico e do pornográfico, uma vez que a percepção social que se tem da dissidência sexual (limites exteriores) é muito próxima à

percepção que se tem da pornografia. O paralelismo entre esses conceitos, como aponta Jorge Leite Jr. na passagem a seguir, serve para estabelecer uma conceitualização qualitativa da sexualidade:

Insinua-se nesta distinção uma tentativa de separação precisa não apenas entre o universo imaginário da natureza (apetites do corpo, excrementos, paixões violentas, órgãos em “liberdade total” e demonstrações explícitas — pornografia) e o da cultura (desejos direcionados, predominância das mentes educadas e corpos treinados - erotismo), mas também uma diferenciação qualitativa, entre grupos estabelecidos e outsiders de hábitos e atitudes para com o sexo e suas representações. Os primeiros “deleitam-se” no erotismo, enquanto os segundos “chafurdam” na pornografia. (LEITE Jr., 2006, p. 32)

A teoria de valor sexual de Gayle Rubin (2012), que examina o valor social dos atos sexuais, corrobora com a divisão apontada por Jorge Leite Jr. No círculo encantado, tais atos são classificados como bons, normais e naturais quando são heterossexuais, dentro do matrimônio, monogâmicos, procriativos, não-comerciais, em dupla, em uma relação, na mesma geração, privados, sem pornografia, apenas com corpos e sem práticas fetichistas (baunilha<sup>31</sup>) são livremente classificados como *eróticos*, enquanto os limites exteriores, em que os atos sexuais são classificados como maus, anormais e não-naturais quando são homossexuais, fora do casamento, promíscuos, não-procriativos, comerciais, sozinho ou em grupos, casual, com cruzamento de gerações, em público, com uso de pornografia, com objetos manufaturados e sadomasoquistas, seriam inevitavelmente pornográficos.

Como exemplo para essa diferenciação entre círculo encantado/erótico e limites exteriores/pornográfico podemos considerar as fotografias da revista *Playboy* e as fotografias de Bettie Page, modelo *pinup* fetichista dos anos 1950. Em *Porning of America* (2008), Carmen Sarracino e Kevin M. Scott apresentam como a pornografia e a indústria pornográfica impactaram na percepção que temos de nossos corpos e nossa sexualidade. Um dos principais marcos da indústria pornográfica é a publicação da revista *Playboy*, que trazia conteúdos adultos voltados para o público masculino. A *Playboy* se destaca em relação a outras revistas adultas publicadas no mesmo período devido ao modo como todo o conteúdo da revista era pensado para sugerir um *estilo de vida* a ser idealizado por homens, baseado em sexo e dinheiro. As fotos da *playmate* do mês eram acompanhadas de entrevistas com celebridades, reportagens com assuntos relevantes para o homem moderno e propaganda de produtos de marcas conhecidas e respeitadas. O planejamento da revista, ao incluir esses conteúdos não relacionados com sexo, consegue se distanciar com sucesso da percepção

---

<sup>31</sup> Dentro do BDSM, o termo “baunilha” é empregado para designar o sexo convencional. Essa nomenclatura é amplamente utilizada para categorizar as práticas sexuais que se enquadram dentro dos parâmetros considerados normais em determinada cultura ou subcultura, referindo-se às atividades sexuais desprovidas de elementos de BDSM ou de práticas fetichistas.

negativa que existia de conteúdos eróticos, de modo que ler a *Playboy*, diferentemente de ler outras revistas adultas, era hábito daqueles que desejavam se sentir bem-informados e influentes (SARRACINO; SCOTT, 2008, p. 13).

Ainda na mesma época, a modelo e dançarina Bettie Page produzia conteúdo fetichista, em que ela e outras modelos posavam amarradas com cordas, amordaçadas e simulavam *spanking* e surras com chicotes. Sarracino e Scott contam que:

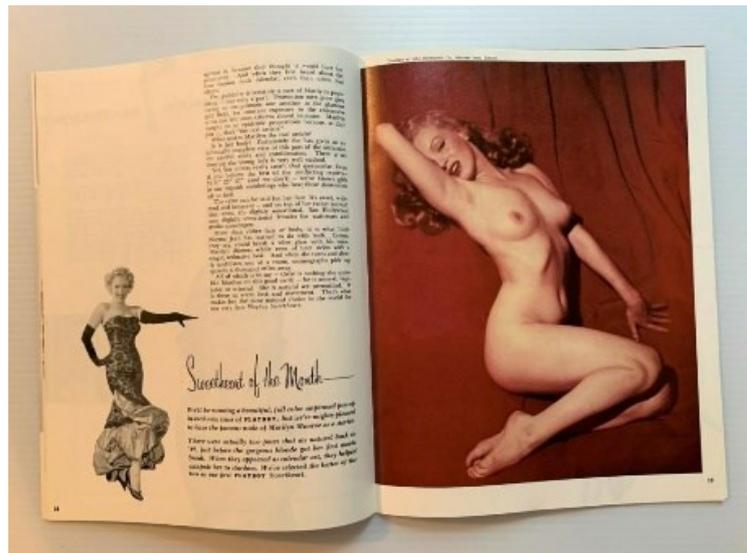
Page, no entanto, foi um dos últimos exemplos de artista de strip-tease e uma das razões pelas quais o burlesco finalmente desapareceu. Na década de 1950, com o afrouxamento das regras de distribuição de material pornográfico, o mercado de material mais obscuro cresceu, e Bettie Page tentou, o máximo possível, aparecer em todos os formatos: cartões, fotografias, filmes, revistas (incluindo *Playboy*), e no palco. Embora grande parte de seu trabalho, tanto fotos quanto *loops* (filmes de apenas alguns minutos), fossem bastante inofensivos, consistindo em fotos de lingerie menos reveladoras do que o catálogo da *Victoria's Secret*, Page frequentemente posava nua e, eventualmente, trazia BDSM (escravidão/dominação/sadomasoquismo) para um público amplo pela primeira vez. Fotografias e *loops* de Bettie usando *paddles* em mulheres amarradas, e imagens de Page amarrada, amordaçada e suspensa por fios, trouxeram-na à atenção nacional, incluindo a do senador Estes Kefauver, que a intimou a comparecer a audiências sobre pornografia perante um subcomitê do Senado em 1955. A escravidão e a pornografia S&M em que Page aparece seriam consideradas bastante inofensivas para os padrões de hoje. Qualquer sensação de ameaça transmitida é neutralizada pela simulação óbvia das fotografias e dos filmes. (SARRACINO; SCOTT, 2008, p. 59)<sup>32</sup>

Em comparação com as modelos da *Playboy*, as fotos de Bettie Page eram consideravelmente mais modestas, em termos da exposição do corpo, como demonstrado nas imagens a seguir. Na figura 19, temos as páginas principais da primeira edição da *Playboy*, em que a atriz Marilyn Monroe posa completamente nua e, na figura 20, temos Bettie Page, trajada de *corset* e espartilho, ao lado de uma modelo completamente vestida e imobilizada com cordas em uma cadeira.

---

32 Tradução nossa: Page, however, was both one of the last examples of the striptease artist and one of the reasons burlesque finally faded. In the 1950s, as rules for distributing pornographic material loosened, the market for raunchier material grew, and Bettie Page tried to be in as much of it as possible, appearing in every format: cards, photographs, movies, magazines (including *Playboy*), and onstage. While much of her work, both stills and loops (films of only a few minutes), were fairly innocuous, consisting of lingerie shots less revealing than the average *Victoria's Secret* catalog, Page often posed nude, and eventually brought BDSM (*bondage*/domination/sadomasochism) to a broad audience for the first time. Photographs and loops of her paddling bound women, and images of Page bound, gagged, and suspended by wires, brought her to national attention, including that of Senator Estes Kefauver, who subpoenaed her to appear before a Senate subcommittee holding hearings on pornography in 1955. The *bondage* and S&M pornography in which Page is featured would be considered quite tame by today's standards. Any sense of threat conveyed is defused by the obvious artifice of the photographs and films.

Figura 19 — Páginas centrais da primeira edição da revista *Playboy*



Fonte: Twitter<sup>33</sup>

Figura 20 — Bettie Page



Fonte: Pinterest<sup>34</sup>

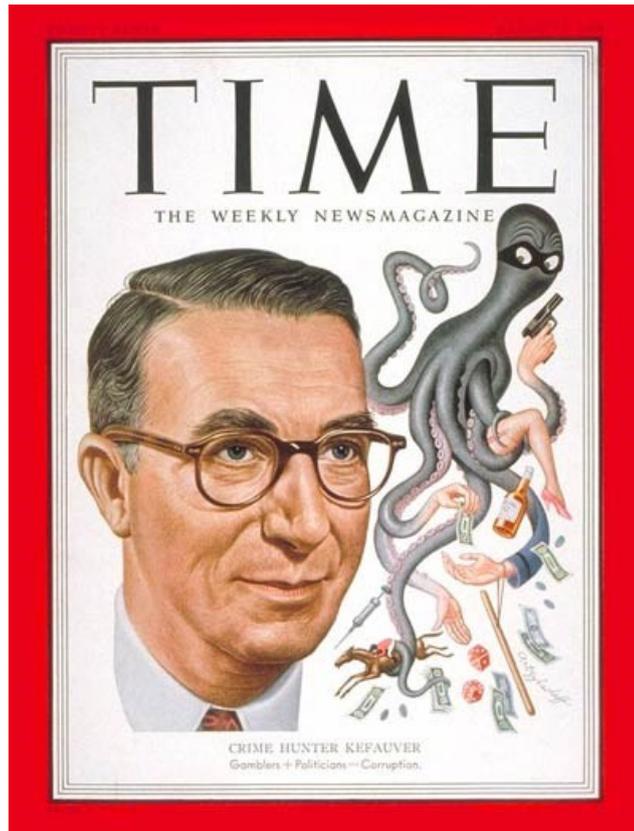
Enquanto a *Playboy* nunca sofreu represália ou perseguição jurídica pelo conteúdo de suas revistas, por conseguir criar uma percepção positiva de seu conteúdo e, de certa forma, não ser confundido com *pornografia*, Bettie Page foi intimada a prestar contas sobre o conteúdo obsceno que produzia. Na época das audiências das investigações anti-pornô em 1951, liderada pelo senador Estes Kefauver, a ausência de Hugh Hefner, presidente da *Playboy*, foi

<sup>33</sup> Disponível em: <https://twitter.com/60spics/status/1025861256824143873/photo/3>

<sup>34</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/779052435533973274/>

notada, a ponto de render uma capa da *Time* (figura 21) criticando a postura parcial de Kefauver. Somente nos anos 2000, após o lançamento do canal a cabo da *Playboy*, em que eram exibidos filmes pornográficos, que a *Playboy* foi alvo das leis de obscenidade dos Estados Unidos.

Figura 21 — Estes Kefauver na capa da *Time* (1951)



Fonte: TIME<sup>35</sup>

Essa discussão sobre a diferença entre erótico e pornográfico, não só do ponto de vista literário, enquanto aspectos formais, mas também do ponto de vista discursivo, observando como essas duas noções são construídas no imaginário social, é importante de ser considerada em nossa análise, uma vez que a percepção social a respeito da temática sadomasoquista abordada nas obras aqui analisadas influencia como o *erótico*, o *pornográfico* (e o *obsceno*) operam nesses textos. A percepção patológica que se tem das práticas sexuais sadomasoquistas, como aponta Jorge Leite Jr. na passagem a seguir, pesam o pêndulo da classificação para um lado ou para o outro:

<sup>35</sup> Disponível em: <https://content.time.com/time/covers/0,16641,19510312,00.html>

A pornografia encarna o sexo considerado ilegal, ilegítimo, perigoso e destruturador do “estabelecido”. O erotismo é a representação da sexualidade limpa, legal e organizada, pois já foi aceita por grupos culturalmente “estabelecidos”. Normalmente, o “erótico” nunca é voltado para o prazer em si mesmo como um fim legítimo, mas sempre é usado como um meio para algo maior: o questionamento das relações de poder, o sentimento de paixão, entre algumas possibilidades. Sendo erotismo e pornografia os dois lados de uma mesma moeda de Sanprazeres, desejos e comportamentos, a pornografia é sempre o lado maldito. Se ela passar para a outra face, automaticamente torna-se “erotismo”, pois agora pertence ao campo do já organizado e legítimo socialmente. A pornografia está para o erotismo assim como as “perversões sexuais” estão para a sexualidade “sadia”. (LEITE Jr., 2006, p. 34)

Portanto, nas análises das obras que compõem nosso *corpus*, além de considerar as estratégias formais que operam para produzir o efeito obsceno, discutiremos, também, como a temática das obras acentuam esse efeito.

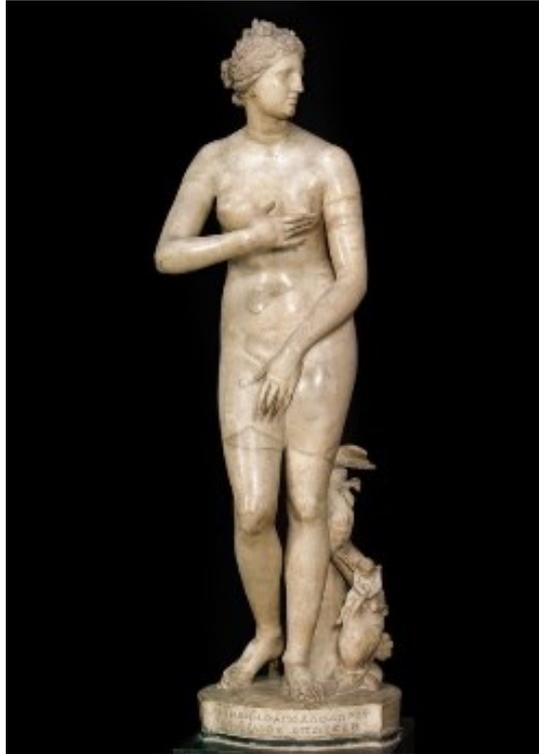
## 2.1 O efeito obsceno em *A Vênus das Peles*

*Adorne-se a Vênus de Medici com... ligas cor-de-rosa e  
meias brancas bem puxadas, e vamos sentir intensamente a  
diferença entre o decente e o indecente*

Diderot

Centrada na imagem de Wanda von Dunajew, a vênus das peles da novela de Sacher-Masoch, é a exemplificação da frase de Diderot. Wanda é a Vênus, não adornada de ligas cor-de-rosa ou meias brancas, mas de vestido de seda e casaco de peles branco, traje que foi capaz de fazer Severin sentir a diferença entre o decente e o indecente. Na figura 22, podemos observar a postura da Vênus de Medici: nua, seu braço direito esconde um de seus seios e a mão esquerda oculta sua genitália, como se tentasse se encobrir ao ser pega de surpresa. A Vênus nua que tenta esconder seu corpo, isto é, tenta impedir que seja vista e que incita o desejo de seu observador, seria, convencionalmente, muito mais um retrato de pudor do que de obscenidade, especialmente quando comparada à Vênus de Diderot, que, trajada com ligas e meias, se propõe a ser vista e a incitar o desejo do observador. A diferença de efeito que essas duas Vênus produzem é, portanto, uma alegoria muito adequada para se pensar *A Vênus das Peles*.

Figura 22 — Vênus de Medici



Fonte: Le Gallerie Degli Uffizi<sup>36</sup>

No começo da novela, em dadas ocasiões, Severin nos fala de duas Vênus diferentes — a primeira, uma estátua de pedra que reside em seu jardim, e a segunda, a *Vênus com um espelho*, de Ticiano. Perante seu amor pelas Vênus, inicialmente, a viúva vizinha de seu apartamento lhe é de pouca importância, uma vez que Severin se diz apaixonado por outra. Na passagem a seguir, Severin nos apresenta Wanda e a Vênus de pedra por quem é apaixonado, ressaltando como a primeira não lhe inspira os mesmos sentimentos que a segunda:

Dizem que é realmente bela, essa viúva, e ainda muito jovem, no máximo 24 anos, e muito rica. Ela mora no primeiro andar, e eu, no térreo. Ela mantém as persianas verdes sempre fechadas e tem uma sacada inteiramente coberta por trepadeiras verdejantes; eu, em contrapartida, tenho embaixo meu estimado e tranquilo caramanchão de madressilvas, onde leio e escrevo e pinto e canto como um pássaro nos galhos. Tenho a visão da sacada. Às vezes realmente olho para lá, e então, de tempos em tempos, vislumbro um traje branco em meio à densa rede verde. No fundo, a bela mulher lá de cima me interessa muito pouco, pois estou apaixonado por outra, e de uma maneira extremamente infeliz, ainda muito mais infeliz do que o cavaleiro Toggenburg ou o cavaleiro em *Manon Lescault*, pois minha amada é de pedra. No jardim, na pequena selva, há um pequeno prado gracioso no qual pastam pacificamente algumas corças domesticadas. Nesse prado há uma escultura de Vênus feita de pedra, cujo original, acho, está em Florença; essa Vênus é a mais bela mulher que vi em minha vida. (SACHER-MASOCH, 2020, p.16)

<sup>36</sup> Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/medici-venus>

A descrição introdutória de Wanda é um momento importante para se entender a imagem de mulher idealizada e desejada por Severin, projetada na viúva. Ainda que ele se diga desinteressado em Wanda, Severin já interpõe a visão da estátua da Vênus (figura 22) do jardim, que se encontra em um prado/selva com Wanda. Assim como a estátua, assentada entre toda a vegetação verde que a rodeia, Wanda é observada por Severin através de suas persianas verdes e as trepadeiras verdejantes de sua sacada. Nessa descrição, estátua e viúva se confundem, se fundem, porque ambas são capazes de ocupar o perfil imaginário da mulher dominadora com que Severin fantasia. Outro elemento projetado da estátua para Wanda é a impassibilidade, característica associada ao que é estatuésco e feito de pedra. De Wanda, Severin deseja a mesma indiferença que a Vênus lhe oferece.

Severin fala, ainda, da infelicidade que a indiferença da pedra lhe causa — de modo que até os sentimentos causados pela sua paixão platônica pela estátua são idealizados. Se nas fantasias de Severin, Wanda se mescla com a estátua da Vênus, ele se mescla com os personagens literários Toggenburg e Des Grieux. Na balada *Ritter Toggenburg* (O cavaleiro de Toggenburg), de Friedrich Schiller, o cavaleiro de Toggenburg declara seu amor a quem não lhe corresponde. Para lidar com a infelicidade, o cavaleiro parte para a batalha e, durante um ano, evita retornar a Toggenburg. Quando decide retornar, com as esperanças de ser correspondido, o cavaleiro encontra sua amada recentemente falecida. Diante de tamanha infelicidade, o cavaleiro resguarda sua vida em tristeza, aguardando para quando puder reencontrá-la quando morrer.

Se o cavaleiro de Toggenburg é o ideal da não reciprocidade dos afetos, Des Grieux é o ideal do amante vilipendiado por sua amada. O personagem do romance francês *Manon Lescaut*, escrito por Antoine François Prévost e publicado em 1731, narra a história do cavaleiro Des Grieux, nobre de família, que abandona sua família e sua fortuna em nome de seu amor por Manon Lescaut. O casal foge para Paris, onde Des Grieux se esforça para fazer fortuna e oferecer a Manon a vida de luxo que ela tanto deseja. Por mais que Des Grieux se sacrifique para agradar Manon, assim que ele se encontra sem dinheiro e, portanto, sem condições de lhe oferecer uma vida luxuosa, ela o troca por outros amantes ricos. Des Grieux é infeliz em seu amor por Manon, uma vez que seu valor está associado àquilo que ele pode oferecer. Quando não pode oferecer coisa alguma, é humilhado e rebaixado. Da relação com a estátua da Vênus e Wanda, Severin deseja a indiferença e o desdém que podem lhe causar o sofrimento e a infelicidade dignos de serem sentidos ao amar uma bela mulher.

Paul J. Ramsour aponta o masoquismo como um produto da criação e imaginação literária, o que, de acordo com o autor, “se explica, em parte, pela qualidade literária da própria psicopatologia, que, afinal, é um tipo de escrita e se baseia na literatura para suscitar suas imagens e evidências” (2002, p. 2-3)<sup>37</sup>. Dessa maneira, é interessante observarmos como, para alimentar suas fantasias, Severin recorre às obras literárias, especialmente a personagens como Toggenburg e Des Grieux, cujas histórias são capazes de suscitar o desejo e o prazer que condicionam seu erotismo.

Figura 23 — “Vênus com um espelho”, Ticiano (1555)



Fonte: Wikipedia<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Tradução nossa: “[...] is partly explained by the literary quality of psychopathology itself, which is a type of writing after all, and which draws on and literature for its imagery and evidence.”

<sup>38</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Venus\\_with\\_a\\_Mirror#/media/File:Titian\\_-\\_Venus\\_with\\_a\\_Mirror\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_with_a_Mirror#/media/File:Titian_-_Venus_with_a_Mirror_-_Google_Art_Project.jpg)

Outra Vênus que compõe o ideal da mulher desejada por Severin é aquela representada no quadro *Vênus com um espelho* (figura 23). No quadro de Ticiano, a Vênus nua, semicoberta por peles, se admira diante de um espelho enquanto é adornada. A estátua da Vênus no jardim é tão apreciada por Severin que, quando um negociante de fotografias lhe oferece um retrato do quadro de Ticiano, ele compra uma cópia e, fascinado com a imagem da mulher, preenche o verso com um poema de sua autoria:

O frio coquetismo com que a magnífica mulher envolve seus encantos com a escura pele de zibelina, o rigor, a dureza que se acham na face de mármore me fascinam e ao mesmo tempo me instilam pavor.

Tomo novamente a pena; eis o que escrevo:

“Amar, ser amado, que felicidade! E, contudo, como empalidece o brilho dela em comparação com a torturante bem-aventurança de adorar uma mulher que nos faz de brinquedo, de ser o escravo de uma bela tirana que nos pisoteia atrozmente. Mesmo Sansão, o herói, o gigante, entregou-se mais uma vez nas mãos de Dalila, que o traiu, e ela o traiu mais uma vez e os filisteus o amarraram diante dela e lhe vazaram os olhos, que ele, ébrio de fúria e amor, manteve fixos na bela traidora até o último momento”. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 18).

Os versos de Severin reiteram o ideal de amante que deseja ser. Para ele, amar e ser correspondido pode trazer felicidade, no entanto, não traz felicidade maior do que adorar uma bela mulher, fria e cruel, que o humilha e o despreza a seu bel-prazer. A Vênus é Dalila, bela mulher que trai o amor de Sansão, e Severin é Sansão, amante traído, mas que persevera em seu amor e adoração mesmo diante do escárnio.

No quadro de Ticiano, as peles da Vênus inspiram fascínio em Severin, uma vez que, para ele, são símbolos de beleza e poder:

– Uma mulher que vista uma pele – exclamou Wanda – não é portanto outra coisa senão uma grande gata, uma bateria elétrica intensificada?

– Sem dúvida – respondi –, e assim também explico o significado simbólico que as peles receberam como atributo do poder e da beleza. Nesse sentido, foram reivindicadas com exclusividade nos tempos antigos, por meio de códigos de vestimenta, pelos monarcas e por uma nobreza dominante, e por grandes pintores para as rainhas da beleza. Foi assim que um Rafael não encontrou moldura mais preciosa para as formas divinas da Fornarina, e Ticiano, para o corpo róseo de sua amada, do que as peles escuras. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 42)

O trecho acima se refere a um diálogo entre Severin e Wanda, um pouco mais adiante na narrativa, quando eles conversam sobre as fantasias de Severin e sobre a importância de que Wanda traja peles quando se apresentar para castigá-lo. As peles, um dos principais elementos da narrativa, é o que conclui a fusão da mulher idealizada por Severin com Wanda. Na passagem a seguir temos o primeiro encontro de Severin e Wanda, quando ele a encontra no jardim e, pela primeira vez, ele a vê trajada de peles:

Não posso resistir, isso me incita e me chama tão estranhamente, volto a vestir-me e entro no jardim. Sou atraído ao prado, a ela, à minha deusa, à minha amada. A noite está fria. Sinto arrepios. O ar está pesado do cheiro das flores e do mato, ele embriaga. Que solenidade! Que música em volta. Um rouxinol soluça. As estrelas

cintilam apenas de leve num reflexo azul-pálido. O prado parece liso como um espelho, como a camada de gelo de um lago. Sublime e brilhante se ergue a escultura de Vênus. Mas... o que é isso? Dos ombros marmóreos da deusa desliza até as solas dos pés uma grande pele de cor escura – fico parado estupefato e a admiro, e mais uma vez sou acometido por aquele medo indescritível e me ponho em fuga. Apresso meus passos; vejo então que tomei a aleia errada e, quando quero dobrar lateralmente em uma das veredas verdes, Vênus, a bela e pétrea mulher, não, a verdadeira deusa do amor, de sangue quente e pulsos palpitações, está sentada diante de mim num banco de pedra. Sim, tornou-se viva para mim como aquela estátua que começou a respirar para seu mestre; é verdade que o prodígio se realizou apenas pela metade. Seu cabelo branco ainda parece ser de pedra e seu vestido branco cintila como a luz da lua, ou será cetim? E, de seus ombros, desliza a pele escura – mas os lábios já são vermelhos e suas bochechas já ganham cor, e, de seus olhos, atingem-me dois raios diabólicos, verdes, e então ela ri. Seu riso é tão estranho, tão... Ah, é indescritível, tira meu fôlego, continuo a fugir e preciso tomar ar a cada poucos passos, e esse riso zombeteiro me persegue pelas pérgulas sombrias, pelos gramados claros, pela floresta através da qual irrompem apenas alguns raios de luar; não encontro mais o caminho, vagueio, gotas frias brotam-me na testa. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 20-21).

No trecho citado, Severin, atraído ao jardim pela luz do luar, deixa seus aposentos e se dirige ao prado onde se encontra a Vênus. Ao chegar na estátua, Severin é surpreendido com a presença de Wanda, trajada com casaco de peles (“Dos ombros marmóreos da deusa desliza até as solas dos pés uma grande pele de cor escura”). A surpresa de ver Wanda com o casaco de peles, peça de roupa pela qual Severin tem grande fetiche, é o que contribui para que a interpolação entre Wanda e Vênus se conclua. Nesse momento no jardim, em meio às verdes veredas, Severin testemunha a estátua da Vênus ganhar vida e se transformar em Wanda. Sua Vênus já não é mais de pedra, mas tem a pele tão alva quanto mármore, os lábios e cabelos vermelhos e os olhos verdes, assim como do prado, as persianas e as treliças da sacada.

Atordado pelo susto de encontrar Wanda no jardim, trajada de tal maneira, Severin foge rapidamente para seus aposentos. Na manhã seguinte, quando se encontra lendo no caramanchão do jardim, Severin se depara novamente com Wanda, no entanto, sem as peles:

Ela percebe meu embaraço, que inclusive me torna grosseiro, pois fiquei sentado e ainda tenho minha boina na cabeça. Ela ri travessamente. Por fim me levanto e a cumprimento. Ela se aproxima e irrompe numa risada sonora, quase infantil. Gaguejo, como só um pequeno diletante ou um grande asno pode gaguejar numa hora dessas. E assim foi como nos conhecemos. A deusa pergunta pelo meu nome me diz o seu. Chama-se Wanda von Dunajew.

E é realmente a minha Vênus.

– Mas, madame, como foi que lhe ocorreu a ideia?

– Graças à pequena fotografia que estava num de seus livros...

– Eu a esqueci.

– As singulares observações no verso...

– Por que singulares? Ela me encarou. – Sempre tive o desejo de conhecer algum dia um autêntico fantasista – para variar –, e, bem, depois de tudo, o senhor me parece um dos mais extravagantes.

– Minha senhora... De fato...

Outra vez, o funesto e repulsivo gaguejar, e, ainda por cima, um rubor que poderá ser adequado a um jovem de dezesseis anos, mas, para mim, que sou quase dez anos mais velho...

– O senhor teve medo de mim esta noite.  
 – Na verdade... De fato... Mas a senhora não gostaria de se sentar?  
 Ela tomou lugar e se deliciou com o meu medo – pois agora, em plena luz do dia, eu tinha ainda mais medo dela –, um escárnio provocante estremecia em torno do seu lábio superior. – O senhor vê o amor, e sobretudo a mulher – começou ela –, como algo hostil, algo contra o que o senhor, ainda que em vão, se defende, mas cuja força o senhor sente como uma doce tortura, uma espicaçante crueldade; uma opinião genuinamente moderna. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 22)

Diante do atordoamento de Severin, Wanda lhe explica que encontrara, em meio aos livros que tomara emprestados, a fotografia da Vênus acompanhada dos versos escritos por Severin e que sempre se interessou em conhecer um *fantasista*. Os versos de Severin revelam o desejo que lhe é incitado diante de uma mulher ativa e indiferente, capaz de suscitar adoração de seu amado. Wanda, quando traja as peles a fim de instigar a atenção de Severin, é a Vênus de Diderot: mesmo que trajada, é indecente e capaz de provocar lascívia. É o efeito obsceno em prática.

A importância de Wanda trajar as peles é muito mais do que uma mera complacência para que a fantasia de submissão de Severin esteja completa, ela é essencial para que a fantasia seja realizada. A relação entre Severin e os casacos de pele é uma relação de fetiche, mas não no sentido de que o desejo dele esteja no objeto. O fetiche aqui não é entendido apenas como a excitação sexual causada por um objeto inanimado, e sim como “o desejo pelo desejo do Outro”. Lacan explica que:

O fetiche se caracteriza nisto, que ele é a pele, a borda, a franja, o penduricalho, a coisa que esconde, a coisa que se sustenta precisamente nisto, que nada é mais designado para a função de significante daquilo do que se trata, ou seja do desejo do desejo do Outro. [...] O desejo não tem outro objeto senão o significante de seu reconhecimento. E é nesse sentido que ele nos permite conceber o que acontece, isto de que somos nós mesmos os tolos quando percebemos que nessa relação sujeito-objeto, ao nível do desejo, o sujeito passou para o outro lado. Ele passou ao nível de *A*, justamente na medida em que neste último termo, ele mesmo não é mais que o significante deste reconhecimento, ele não é mais que o significante do desejo do desejo. (LACAN, 2002, p. 510)

Nessa perspectiva, o fetiche de Severin não é pelo objeto casaco de peles, mas pelo seu significante — o poder, a autoridade, a superioridade, o sadismo. Por associação, o casaco confere a Wanda todas essas características que Severin associa a quem ele gostaria de ser o objeto de desejo: se Wanda, vestida de casaco de peles, é autoritária e sádica, seu objeto de desejo seria um masoquista que se submetesse a ela; se ela deseja Severin, ele é, então, tudo aquilo que corresponde ao desejo de uma mulher sádica. O desejo de Wanda valida o desejo de Severin e, de maneira muito simbólica, o casaco de peles representa todo esse esquema. É nessa perspectiva que Wanda trajada de peles seria, para Severin, mais indecente ou obscena

que a Vênus de Diderot: a Vênus das peles centraliza Severin no jogo do desejo, de modo que ele seja visto e, portanto, desejado.

Ao ter acesso aos versos de Severin, Wanda descobre como inspirar desejo nele. E, da mesma maneira que Wanda estrategicamente veste as peles para incitar Severin, o narrador incita o desejo do leitor ao descrever a cena erótica. Retomando os três elementos formais utilizados para provocar o efeito obsceno no leitor — o uso da primeira pessoa do singular, o enquadramento narrativo e a categoria lexical ou registro linguístico — podemos encontrar na novela de Sacher-Masoch essas estratégias em prática.

Quanto ao primeiro elemento, Jean-Marie Goulemot explica que o uso da primeira pessoa é uma das estratégias que permite que o leitor ocupe o lugar de *voyeur* no texto e, que na maioria dos romances eróticos, existem narrativas dentro da narrativa, mas contadas em primeira pessoa, passando a voz de um narrador para outro (GOULEMOT, 2000). A novela de Sacher-Masoch é contada em primeira pessoa, no entanto, não se inicia do ponto de vista de Severin. Começamos a história acompanhando um narrador inominado que é acordado por seu criado de um sonho com uma *Vênus* para que não se atrase para seu encontro com Severin:

- Não posso negar – eu disse – que nada excita mais o homem do que a imagem de uma déspota bela, voluptuosa e cruel que alterna entre seus favoritos de maneira petulante e sem consideração ao sabor de seus caprichos...
- E que ainda por cima vista uma pele – exclamou a deusa.
- Como é que lhe ocorreu essa ideia?
- Ora, conheço suas preferências.
- Sabe que a senhora – interrompi-a – se tornou bastante coquete desde a última vez que nos vimos?
- Em que aspecto, se é que posso perguntar?
- No aspecto de que não poderia haver contraste mais magnífico para seu corpo branco do que essas peles de cor escura e que lhe... A deusa riu.
- O senhor está sonhando – exclamou ela –, acorde! – e me segurou pelo braço com a mão de mármore. – Trate de acordar! – ressoaram suas palavras outra vez em profundíssima voz de peito. Abri os olhos com dificuldade.
- Vi a mão que me sacudia, mas de súbito ela era castanha como bronze, e a voz era a arrastada voz de aguardente de meu cossaco, parado diante de mim em toda a sua altura de quase seis pés.
- Levante-se – continuou o valente –, isso é uma verdadeira vergonha.
- É por que uma vergonha?
- É uma vergonha dormir vestido e, ainda por cima, com um livro – limpou as velas queimadas até o fim e juntou o volume que escapara de minha mão –, com um livro de – ele levantou a capa – Hegel; além disso, está mais do que na hora de ir até a casa do sr. Severin, que nos espera para o chá. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 8-9)

A Vênus do sonho é a representação idealizada por Severin, combinação entre a Vênus de Medici (estátua do jardim) e a Vênus de Ticiano (fotografia do quadro). O livro do narrador, caído ao chão durante seu cochilo, é um prenúncio de como Wanda descobre sobre a fantasia de Severin. Seria o livro de Hegel, lido antes do cochilo, o mesmo livro em que a fotografia

da *Vênus com o espelho* de Severin chegou às mãos de Wanda? Teria esse narrador admirado a fotografia, tal como Severin o fazia, antes de adormecer? O sonho, possivelmente influenciado pelo estímulo visual da fotografia, é tão inquietante que o narrador compartilha sobre o que sonhara com Severin.

O sonho do narrador que dá início ao romance é o prelúdio de toda a estrutura da história. A Vênus, figura central da narrativa, é quase uma figura etérea, que assume formas variadas e se transmuta. Na passagem do sonho para a realidade, quando o narrador é acordado pelo valete, o que conecta um estado a outro é a mão da Vênus e do homem, como se a representação sonhada da Vênus fosse uma entidade que tem corporeidade no real. Ela não some quando o sonho acaba porque pode ser acessada na realidade através da projeção da imaginação do narrador.

Quando a narração passa para Severin, esse mesmo fenômeno da Vênus sonhada tomar forma na realidade se repete. Ao longo da história, do ponto de vista de Severin, a Vênus toma forma da estátua no jardim, na fotografia do quadro, em Wanda, na tia que o chicoteara na adolescência e no quadro de Wanda. O processo da transmutação da Vênus imaginada em Wanda é um processo lento, em que Severin associa elementos dessas formas da Vênus e os projeta em Wanda — o verde do jardim, das persianas e dos olhos de Wanda, o branco do mármore e a alvura da pele de Wanda, as peles trajadas pela Vênus de Ticiano, por sua tia e por Wanda. Na cena do jardim, quando Severin é surpreendido com Wanda vestida de peles, a descrição remete ao momento em que o primeiro narrador acorda — como se despertasse no jardim, sem saber o que é sonho ou o que é realidade, numa visão delirante, Wanda, a estátua e a Vênus de Ticiano se fundem.

Na continuação do trecho citado anteriormente, Severin escuta atentamente ao sonho do narrador e, quando a história termina, permanece em silêncio contemplando o que ouvira. Perante o silêncio de Severin, o narrador compartilha sua impressão sobre seu interlocutor: um pouco esquisito e excêntrico, mas não violento e perigoso como era percebido pela vizinhança e pelo distrito de Kolomea, apesar de seus esporádicos surtos de auto violência. Enquanto aguarda pelo fim do silêncio de Severin, o olhar do narrador perambula pelo cômodo, até se deparar com um quadro que não lhe era estranho, mas no qual nunca prestara atenção:

Enquanto ele permanecia mudo dessa forma, o fogo, em contrapartida, cantava na lareira, cantavam o grande e vetusto samovar e a cadeira ancestral em que, balouçando-me, fumava meu charuto, e também cantava o grilo nas velhas paredes, e deixei meu olhar vagar pelos curiosos instrumentos, pelos esqueletos de animais, pelos pássaros empalhados, pelos globos, pelos moldes de gesso acumulados em seu quarto, até ficar casualmente preso a um quadro que eu vira vezes o bastante, mas

que justo hoje, ao reflexo rubro do fogo da lareira, me provocava uma impressão indescritível.

Era um grande quadro a óleo pintado com o vigor e a intensidade de cores da escola belga, e seu tema era bastante singular.

Uma bela mulher, um riso iluminado na face delicada, com bastos cabelos atados num coque à moda antiga, sobre o qual o pó de arroz branco se achava como leve geada, descansava numa otomana apoiada sobre o braço esquerdo, nua numa pele escura; a mão direita brincava com um chicote, enquanto o pé descalço se apoiava negligentemente sobre o homem que jazia diante dela como um escravo, um cão, e esse homem, de traços marcantes mas bem formados, nos quais havia uma melancolia cismarenta e uma paixão devotada, que olhava para cima, para ela, com os olhos exaltados e ardentes de um mártir, esse homem, que fazia as vezes de escabelo para seus pés, era Severin, mas sem barba e, segundo parecia, cerca de dez anos mais jovem.

– A Vênus das peles! – exclamei, apontando para o quadro –, foi assim que a vi no sonho.

– Eu também – disse Severin –, só que sonhei meu sonho de olhos abertos. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 11)

O narrador se depara com a representação da Vênus com a qual sonhara e, a seus pés, à sua mercê, Severin. Ao espanto do narrador, surpreso com a mulher semelhante com a qual sonhara. Ao olhar o quadro, a Vênus do sonho do narrador é projetada da sua imaginação para o quadro. É como se o narrador e Severin compartilhassem de fantasias, que se materializam em símbolos semelhantes.

Em *A Câmara Clara* (1984), Roland Barthes propõe uma investigação sobre a natureza da Fotografia, considerando a linguagem fotográfica. Suas considerações partem não do ponto de vista de um produtor (*operator*), nem de quem é representado pela fotografia (*spectrum*), mas como observador (*spectator*). Quando na posição de *spectator*, Barthes explica que “eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.” (1984, p. 39). Esse sentimento ao qual Barthes compara com uma ferida, ele ainda explica que:

[...] no latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. [...] O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

Considerando, então, que a descrição da sala de Severin dada pelo narrador se assemelha a uma “fotografia oral” do que é visto naquele momento, podemos pensar no quadro de Severin como o *punctum*. Entre tantos detalhes — os inúmeros objetos dispostos nas paredes e prateleiras, o som do crepitar do fogo e o cantar do grilo, a fumaça do cachimbo e a

iluminação rubra do fogo — o que “fere” o narrador é a imagem do amigo aos pés da Vênus das peles.

Apesar de Severin tentar desviar o assunto do quadro, o narrador insiste em saber mais sobre a relação entre a imagem e a vida de seu anfitrião. Severin pede, então, que o narrador observe outro quadro que faz par com o primeiro. Ao lado da pintura de Wanda, está uma réplica do quadro de Ticiano e os interlocutores passam a observar as duas imagens. O desenvolvimento dessa cena ilustra com maestria o funcionamento do romance pornográfico a partir da pulsão escópica e da narração. A pulsão escópica diz respeito ao prazer do olhar — para Freud (1910), a função biológica do olho, assim como a da boca, é cooptada pelo prazer. O olho e a boca não são apenas para enxergar e comer, mas para *olhar* e beijar. Portanto, o olhar de Severin e do narrador, lançado aos dois quadros, é um olhar erótico, que alimenta a imaginação e o desejo dos dois. A Vênus imaginada não é o suficiente para alimentar esse desejo, é necessário que o imaginário se materialize para saciar o olhar:

— Também aqui, *A Vênus das peles* – disse ele sorrindo sutilmente –; não acredito que o velho veneziano tivesse alguma intenção com isso. Fez simplesmente o retrato de alguma nobre messalina e teve a amabilidade de fazer com que o espelho em que ela examina seus majestosos encantos com fria satisfação lhe seja segurado por Amor, para quem o trabalho parece ser bastante aborrecido. O quadro é uma bajulação pintada. Mais tarde, um “conhecedor” qualquer do período rococó batizou a dama com o nome de Vênus, e a pele usada pela déspota, na qual a bela modelo de Ticiano provavelmente se envolveu mais por medo de um resfriado do que por castidade, tornou-se um símbolo da tirania e da crueldade que se encontra na mulher e em sua beleza. *Mas basta; tal como o quadro é agora, ele nos parece a mais picante sátira de nosso amor.* Vênus, que no abstrato Norte, no glacial mundo cristão, precisa se enfiar numa grande e pesada pele para não se resfriar... (SACHER-MASOCH, 2020, p.11, grifo nosso)

O narrador aponta essa relação entre imaginário e olhar quando pondera sobre o quadro de Ticiano. Aquilo que ele e Severin notam no quadro é fruto da projeção da imaginação erótica e, não necessariamente, o que foi pintado. O olhar do sujeito desejante preenche as lacunas do objeto que deseja.

A relação do olhar do sujeito que deseja e o objeto desejado também se relaciona ao *punctum* a que Barthes se refere em *A câmara clara*. Ele fala, particularmente, sobre uma foto que o fere, “A Foto do Jardim”, mas não a inclui entre as outras fotos trazidas no livro. De acordo com o autor, não há a necessidade de inclusão da foto porque, nos leitores, ela não provocaria o mesmo efeito:

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida.) (BARTHES, 1984, p. 110)

Nessa perspectiva de que a foto interessaria ao *studium* do leitor (aquilo que é passível de ser observado/estudado na imagem e que não produza sensibilização), mas que é capaz de ferir Barthes, portanto, atingiria seu *punctum*, que podemos entender como que é a imaginação erótica do narrador e de Severin que projetam no quadro aquilo que é capaz de afetar seu erotismo.

Existe algo de idiossincrático no olhar do sujeito desejante que possibilita que encontre o seu objeto de desejo transfigurado e representado em outros lugares em que exclusivamente onde esse objeto existe. O narrador encontra a Vênus nos sonhos e no quadro; Severin a encontra em sua tia, na estátua do jardim, na Vênus de Ticiano, em Wanda, em Brunhilde, em Lucrecia Bórgia e em muitos outros lugares em que conseguisse reconhecer as características que são a matéria prima de seu desejo.

A cena na sala de Severin, no entanto, não se encerra no olhar. É necessário narrar. O primeiro narrador narra seu sonho e descreve a Vênus com que sonha. Ainda no sonho, fala daquilo que lhe incita desejo e provoca prazer. Diante do quadro de Wanda e de Ticiano, narra com ricos detalhes o que vê e olha nos quadros. No quadro de Wanda, ressalta sua pele branca, a cor de seu cabelo, as peles que traja e o chicote que traz na mão. Ressalta, ainda, o homem devotamente prostrado a seus pés. Todavia, a história que o quadro de Wanda e Severin sugere alimenta a curiosidade do narrador, que demanda a Severin sua história completa.

Passamos, então, a acompanhar a história de Severin e Wanda a partir da leitura de um diário com o registro do relacionamento dos amantes. De acordo com Goulemot, esses momentos em que personagens passam a voz narrativa de um para outro são comuns nos romances eróticos:

Às vezes, há mesmo exagero na utilização da narrativa em primeira pessoa. Com muita frequência, introduzem-se, na narrativa principal, cujo herói é também narrador, narrações intercaladas que obedecem à mesma construção enunciativa [...] A passagem de uma narração a outra é feita pelo viés de um encontro e de uma demanda. (GOULEMOT, 2000, p. 154)

A estratégia é empregada com o intuito de preservar a narração em primeira pessoa e, em *A Vênus das Peles*, por mais que Severin evite responder diretamente à pergunta do narrador, ele lhe entrega um diário com suas memórias e a cena seguinte já se inicia sendo narrada por Severin. O corte de cena é feito por diagramação do texto e a história ocorre em analepse, sugerindo que o narrador lê o diário de Severin, escrito em primeira pessoa. No final da narrativa, a narração retorna ao tempo presente e para a narração em primeira pessoa para o

narrador que iniciara a história, mas sem qualquer marca de passagem de voz narrativa entre ele e Severin:

Certo dia, chegou uma caixa acompanhada de uma carta. Reconheci a letra de Wanda. Singularmente comovido, abri-a e li:

*Meu senhor!*

*Agora que se passaram mais de três anos desde aquela noite em Florença posso lhe confessar mais uma vez que muito o amei. O senhor mesmo, porém, sufocou meu sentimento com sua entrega fantástica, com sua paixão insana. A partir do momento em que o senhor se tornou meu escravo senti que não poderia mais se tornar meu marido, mas achei picante tornar realidade seu ideal e, talvez – enquanto eu me divertia deliciosamente –, curá-lo.*

*Encontrei o homem forte de quem eu necessitava e com quem fui tão feliz quanto se pode ser sobre este cômico globo de lama. Porém, minha felicidade, como toda felicidade humana, teve apenas curta duração. Ele sucumbiu num duelo, há mais ou menos um ano, e desde então vivo em Paris como uma Aspásia. E o senhor?... Certamente não faltará um raio de sol em sua vida caso sua fantasia tenha perdido o domínio sobre o senhor e tiverem se destacado aquelas qualidades que de início tanto me atraíram: a clareza de pensamento, a bondade de coração e, sobretudo – a seriedade moral.*

*Espero que o senhor tenha se curado sob meu chicote; o tratamento foi cruel, mas radical. Como lembrança daquela época e de uma mulher que o amou apaixonadamente, envio-lhe o quadro do pobre alemão.*

*A Vênus das peles*

Tive de sorrir, e, ao mergulhar em pensamentos, eis que de repente a bela mulher estava diante de mim com o casaco de veludo guarnecido de arminho, o chicote na mão, e continuei sorrindo por causa dela, a quem tão insanamente amei, por causa do casaco de peles, que outrora tanto me encantara, por causa do chicote, e sorri enfim por causa de minhas dores, dizendo a mim mesmo: o tratamento foi cruel, mas radical, e o principal é isto: fiquei curado...

– Bem, e a moral da história? – perguntei a Severin ao colocar o manuscrito sobre a mesa. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 139)

A mudança de narrador se dá pela interrupção da narração de Severin por uma pergunta do primeiro narrador. A sutil passagem de um narrador a outro sugere que, talvez, a história não tenha sido apenas lida nas memórias, mas que fora acompanhada, também, pelo diálogo entre o primeiro narrador e Severin.

O efeito obsceno em *A Vênus das Peles* se dá pelo enquadramento narrativo das cenas sexuais. No entanto, é importante ressaltar que o sexo praticado por Severin e Wanda, explicitado no texto, não se trata do sexo penetrativo de pênis na vagina, mas sim de práticas sexuais que, dependendo do momento sócio-histórico, não seriam consideradas como prática sexual por se tratar de um comportamento pervertido. Em *Pensando o sexo*, Gayle Rubin menciona, como exemplo, o caso de um homem condenado por agressão agravada após uma

sessão SM. Ainda que nenhuma vítima tenha prestado queixa, Samuels foi processado com base nas imagens da gravação da sessão. O homem entrou com recurso em sua condenação argumentando que as imagens se tratavam de um encontro sexual consensual e que não agredira ninguém. A corte, no entanto, manteve o veredito, uma vez que qualquer pessoa que consinta em ser chicoteada não está em plena capacidade de suas faculdades mentais e, portanto, seria incapaz de consentir. (RUBIN, 2012, p. 40). De um ponto de vista jurídico podemos inferir que, legalmente, *spanking* não poderia ser considerada uma prática sexual, mesmo que tal prática seja capaz de excitar sexualmente os participantes e levar ao gozo.

Se por um lado, há a noção de que SM seria agressão, perversão, parafilia e, portanto, não seria sexo, existe a noção de que SM só seria sexo se envolvesse contato genital. Atualmente, é muito comum encontrar praticantes que afirmam praticar BDSM pelas sensações e pela entrega e conexão com o parceiro. Em uma reportagem sobre BDSM, produzida a partir de entrevistas com praticantes brasileiros, o jornalista Rafael Oberherr escreve:

Há, então, quem utilize das práticas do BDSM para apimentar uma relação. Mas, essencialmente, o BDSM provoca prazer físico e mental, nem sempre é sexual. “De um modo geral, o BDSM não fala apenas de prazer. Mas fala de autodescoberta, empatia, conexão, autoestima, troca de confiança, posicionamento, e outros assuntos importantes também”, comenta Mahara. (OBERHERR, 2021, s/p)

Ainda que essa noção de que BDSM não é sexual seja compartilhada entre muitos praticantes contemporâneos, ela não é unânime: em um manual sobre BDSM, por exemplo, as autoras Dossie Easton e Janet W. Hardy dedicam uma das seções do livro para rebater essa noção de que BDSM nem sempre é sobre sexo, explicando como que isso é um discurso calcado em noções moralistas e higienistas que associa valores negativos ao sexo.

Ironicamente, Severin, o personagem de Sacher-Masoch, associava ao SM valores de transcendência artística e filosófica, como modos de elevar a experiência física. Por mais que encontremos na sua obra todo o fervor da realização de suas fantasias, Severin via o SM como uma busca pelo refinamento do ser, todavia, “[...] não é exatamente o refinamento da cultura burguesa – cristã – ocidental que se busca, mas uma outra cultura em bases “distintas” (LEITE Jr., 2000, p. 13). E, mesmo que essa seja a compreensão de Sacher-Masoch, entendemos que o sexo SM se dá pela *genitalização do corpo* (LEITE Jr, 2000; PRECIADO, 2017), ou seja:

Não existe a necessidade última de uma relação genital, pois toda a cena é sexo, todo o relacionamento é sexualizado ao máximo, e o uso (ou não) dos aparelhos reprodutores também está sujeito a uma prévia combinação. A carga de energia emocional é o que conta em primeiro lugar. Por isso, um adepto diz: “Uma boa cena não termina com orgasmo - termina com catarse” Outro dado importante: o gozo

genital, como clímax de um envolvimento erótico, e objetivo geral das relações “baunilha”, é por si só um elemento de controle perfeito para os jogos S&M. Manter um escravo por até mesmo semanas sem poder atingir o orgasmo durante os encontros ou obrigá-lo a gozar várias vezes são práticas comuns. Controlar como, quando, quanto e onde um submisso pode ter orgasmos é possuir o controle de todo seu prazer erótico-genital. (LEITE Jr., 2000, p. 30)

E, dentro dessa perspectiva de que o sexo SM não está focado no gozo genital, em *A Vênus das Peles* as cenas eróticas não são concluídas com a “catarse” de Severin. Pelas próprias palavras de Severin, o que lhe interessa é a experiência sensual de alimentar suas fantasias. A dor física, a humilhação e os ciúmes são o que satisfazem sua experiência erótica, de modo que as cenas eróticas dessa narrativa podem ser consideradas inconventionais.

As cenas, descritas em detalhes, enquadradas na narrativa da novela, são capazes de provocar a lascívia no leitor, colocando-o na posição de *voyeur* enquanto testemunha o deleite erótico de Severin ao se submeter a Wanda. A função escópica é o que permite que o leitor seja colocado nessa posição de *voyeur*, uma vez que a descrição detalhada remonta a uma imagem tão vívida que se aproxima do prazer de *olhar*. A narração e a descrição simulam um “buraco na fechadura” que permite que o leitor *olhe* toda a narrativa através desse subterfúgio.

No primeiro encontro sexual de Severin e Wanda, por exemplo, temos a descrição completa, desde o pedido de Severin para que Wanda lhe tome como escravo até o momento em que Wanda termina de açoitá-lo. Severin implora que Wanda o aceite como amante e, depois de certa relutância, ela concorda com a proposta. O detalhamento da cena inclui, também, o momento em que Wanda sai para comprar chicotes:

Hoje ela apanhou de súbito chapéu e xale, e tive de acompanhá-la ao bazar. Lá pediu que lhe mostrassem chicotes, longos chicotes de cabo curto, como os que se usa para cães.

– Esses deverão servir – disse o vendedor.

– Não, são muito pequenos – respondeu Wanda com um olhar de soslaio para mim – , preciso de um grande...

– Para um buldogue, talvez? – cogitou o comerciante.

– Sim – exclamou ela –, do tipo que se tinha na Rússia para os escravos rebeldes.

Ela procurou e por fim escolheu um chicote cujo aspecto me passou uma impressão algo sinistra. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 47-48)

Esse momento na loja funciona tanto para Severin quanto para o leitor como um preâmbulo para o que virá a seguir. A antecipação é um dos muitos modos de se estimular um fetichista, especialmente, para aquele que tem a oportunidade de admirar seu objeto de fascínio de antemão, imaginá-lo sendo usado em si, seja com anseio ou com temor. No caso de Severin, não é somente com os casacos de pele que ele estabelece uma relação de fetiche, mas com os chicotes também.

Além da antecipação, a escolha de chicotes contribui para o desenvolvimento de cena erótica, pois é um prelúdio em que Wanda e Severin entram em seus papéis de dominadora e de submissa. Wanda opta por chicotes utilizados para chicotear cães, de modo a equiparar Severin a esse animal. É uma maneira sutil de dominar o psicológico de Severin — ela não precisa dizer diretamente que ele é tão inferior quanto um cão, o chicote eleito para sevir-lo diz isso por ela. A humilhação de Severin é potencializada com a chance de o vendedor entender as insinuações e os olhares de soslaio de Wanda.

Após a ida às compras, Severin é intimado por Wanda a comparecer em seu apartamento, já em condição de escravo. Antes de açoitá-lo, Wanda tenta dissuadir Severin, mas ele se mostra decidido em aceitar qualquer castigo dado por ela. A passagem a seguir é o ápice e a conclusão da cena erótica entre Wanda e Severin:

– Não assim – ordenou ela –, de joelhos.  
 Obedeci, e ela começou a me chicotear.  
 Os golpes caíam rápidos e enérgicos sobre minhas costas, meus braços, cada um deles cortava minha carne e continuava a arder, mas as dores me fascinavam, pois afinal provinham dela, a quem eu adorava, por quem estava disposto a dar minha vida a qualquer momento.  
 Então ela parou.  
 – Começo a encontrar prazer nisso – ela disse –; por hoje basta, mas sou tomada de uma curiosidade diabólica de ver até onde vão tuas forças, de um gosto cruel em ver-te estremecer sob meu chicote, em ver como te encolhes e, por fim, ouvir teus gemidos, teus lamentos, e assim por diante, até que peças misericórdia e eu continue a chicotear sem dó até perderes os sentidos. Despertaste elementos perigosos em minha natureza. Mas, agora, levanta-te.  
 Tomei a mão dela a fim de apertá-la contra meus lábios.  
 – Que atrevimento.  
 Ela me afastou com o pé.  
 – Longe de meus olhos, escravo! (SACHER-MASOCH, 2020, p. 51)

A descrição vívida de Severin nos mostra como Wanda castiga não só com o chicote, mas também com palavras. Fisicamente, Severin se submete a toda a potência do prazer da dor, do ardor e do deleite ao sentir o chicote dilacerando-lhe a carne. Psicologicamente, Severin é dominado por Wanda quando ela expressa seu prazer em subjugá-lo, e quando ela decide encerrar o açoite antes mesmo que Severin pudesse experimentar qualquer tipo de catarse, uma vez que, enquanto dominadora, cabe a ela controlar os orgasmos de seu submisso.

Um exemplo das cenas eróticas não convencionais de *A Vênus das Peles* é a viagem que Wanda e Severin fazem até Roma. Decidida a passar uma temporada na Itália, Wanda convida Severin para que lhe acompanhe na condição de criado:

– Sim, é assim que o senhor deverá me chamar no futuro – replicou Wanda, lançando a cabeça para o alto com indizível desdém –; resolva seus assuntos dentro de 24 horas, depois de amanhã viajo à Itália e o senhor me acompanhará na qualidade de criado.  
 – Wanda...

– Proíbo toda intimidade no trato comigo – disse ela cortando-me abruptamente a palavra –, da mesma forma, proíbo que o senhor, sem eu chamar ou tocar a sineta, entre em meus aposentos, e que fale comigo sem que eu lhe dirija a palavra. A partir de agora, o senhor não se chama mais Severin, e sim Gregor.

Eu tremia de raiva e, no entanto... infelizmente não posso negar... também de gozo e de ardente excitação.

– Mas, minha senhora, a senhora conhece minha situação – comecei perplexo –, ainda dependo de meu pai e, considerando a grande soma de que preciso para essa viagem, duvido que ele...

– Quer dizer, não tens dinheiro, Gregor – observou Wanda deliciada –; tanto melhor, pois então serás completamente dependente de mim e, de fato, meu escravo.

– A senhora não considera – tentei objetar – que eu, na condição de homem de honra, não poderia...

– Considerei muito bem – redargui eu quase em tom de ordem – que o senhor, na qualidade de homem de honra, tem sobretudo de cumprir seu juramento, sua palavra quanto a seguir-me como escravo aonde eu mandar, e obedecer-me em tudo o que eu vier a ordenar. Agora vai, Gregor! (SACHER-MASOCH, 2020, p. 71)

O que Wanda propõe a Severin é que pratiquem *role-play*, prática sexual bastante comum entre sadomasoquistas em que os participantes encenam uma dada situação a partir de personagens previamente estabelecidos e que repliquem uma estrutura social de poder hierarquizado. A encenação é parte essencial do SM, uma vez que a troca de poder — consensualmente se submeter ou dominar outra pessoa — implica nos participantes assumirem e comportarem-se a partir dessas posições hierárquicas opostas. Essa encenação pode se dar de duas maneiras: sem roteiros pré-estabelecidos, apenas focado em práticas sexuais como *spanking*, *bondage*, humilhação, fetichismo, ou pela encenação de uma dada estrutura hierárquica existente (professor/aluno, policial/bandido, médico/paciente, babá/criança, madre superiora/noviça, general/soldado etc.), em que a troca de poder se dá não só por práticas sexuais de dominação e submissão, mas também pela autoridade que emana socialmente dessas relações hierárquicas.

Até antes da viagem à Itália, a troca de poder de Wanda e Severin se realizava pela submissão de Severin como ele mesmo. A proposta de Wanda de que Severin encene o papel de Gregor, seu criado, estabelece uma nova relação hierárquica que altera a dinâmica comportamental entre os dois. Severin era um escravo-amante e, para que a encenação se sustente, é necessário que Gregor seja um mero criado. Desde a partida da estação ferroviária e durante toda a estadia na Itália, é essa a dinâmica mantida entre os dois: no trem, Wanda embarca no vagão de primeira classe e Gregor no de terceira; em Viena, Gregor sempre acompanha Wanda, dez passos atrás de sua dona e perde o direito de usar suas roupas, sendo requerido que se traje com uniformes de criado; na estadia em Florença, Wanda repousa em um quarto aconchegante e Gregor em um pequeno quarto sem aquecimento.

A encenação proposta por Wanda permite apenas alguns interlúdios para que ela e Severin saiam do papel de senhora e criado. Na estalagem em Florença, antes de dormirem, Wanda intima Severin em seu quarto para perguntar como tem se sentido como seu criado:

[...] representaste teu papel de forma magnífica. Fiquei encantada, mas ainda não estás farto, não me achas repugnante? Ora, fala... eu te ordeno.  
 – Preciso te confessar isso, Wanda? – comecei.  
 – Sim, precisas.  
 – Ainda que sejas abusiva – prossegui –, estou mais apaixonado do que nunca por ti, e vou te venerar, vou te adorar cada vez mais, cada vez mais fanaticamente quanto mais me maltratares; pela maneira como agora agiste comigo, inflamas meu sangue, embriagas todos os meus sentidos – apertei-a contra mim e beijei seus lábios úmidos por alguns instantes –; bela mulher – exclamei então, contemplando-a, e, em meu entusiasmo, arranquei a zibelina de seus ombros e premi minha boca na sua nuca.  
 – Então me amas quando sou cruel – disse Wanda (SACHER-MASOCH, 2020, p. 80)

Nessa passagem, podemos observar como o prazer de estar sob o jugo de Wanda é uma experiência erótica para Severin. Do momento que combinam a viagem, da partida da estação ferroviária e durante todo o trajeto, temos uma cena sexual detalhadamente descrita, perfeitamente enquadrada na narrativa e que dá posição privilegiada para assistir a dinâmica entre Wanda e Severin se desenrolar. Para Severin, imaginar e falar sobre se submeter a Wanda é uma maneira de incitar seu desejo e, ao mesmo tempo, já é seu desejo sendo saciado. Dessa maneira, a partir do momento em que planejam a viagem, a cena sexual se inicia, pois a imaginação faz parte do erotismo do masoquista. Esses momentos que antecedem os momentos de humilhação e de flagelação, que são os clímaxes das cenas eróticas, são o que enquadram os momentos de gozo.

O prazer de se submeter a Wanda não se dá apenas ao ser subjugado fisicamente. Severin também sente prazer ao ser subjugado psicologicamente e, ao longo da narrativa, Wanda usa diferentes situações para saciar os desejos de Severin. Durante o *role-play* de criado, Severin se sente incessantemente sob o domínio de Wanda, em situações causadas por ela para que se sentisse humilhado ao ser despersonificado. Em outra situação, já estabelecidos em Roma, ela opta por castigar Severin utilizando dor física e humilhação:

Permaneci de joelhos e deixei que o fizessem tranquilamente. Então me conduziram para baixo, ao jardim, até o pequeno vinhedo que o limita ao sul. Entre os parreirais houvera uma plantação de milho, aqui e ali ainda se destacavam alguns caules secos. Na borda havia um arado.  
 As negras amarraram-me a uma estaca e se divertiram espetando-me com seus grampos de cabelo dourados. No entanto, não demorou muito e chegou Wanda, o chapéu de arminho na cabeça, as mãos nos bolsos do casaco; mandou que me desamarrassem, que me atassem os braços às costas, colocassem um jugo sobre minha nuca e me atrelassem ao arado.  
 Então as diabas negras dela me impeliram para o terreno, uma delas manjava o arado, a outra me dirigia com a corda e a terceira me fustigava com o chicote, e a Vênus das peles estava parada ao lado e olhava. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 99)

A animalização de Severin também se categoriza como um *role-play*. É bastante comum que sadomasoquistas utilizem o *role-play* como animais, como uma ferramenta para simular estruturas hierárquicas, uma vez que a relação humano/animal também se comporta como uma relação de poder, por exemplo, a relação de servidão entre fazendeiro e animal que puxa arado, a relação de dependência entre animais de estimação e seus donos.

Quanto à categoria lexical e registro linguístico utilizado nas cenas sexuais, pelos trechos analisados até o presente momento, é possível observar como não são usadas palavras vulgares, nem palavras denotativas para se referir às práticas sexuais e, nem mesmo, linguagem técnica. No entanto, a representação escrita de cenas e imagens eróticas pode ser considerada obscena, mesmo na ausência de palavras grosseiras. Sobre a ausência de determinada estratégia narrativa para a produção do efeito obsceno em uma obra erótica, Lucienne Frappier-Mazur explica que:

Não se deve esquecer que, embora o efeito pornográfico — o desejo sexual do leitor — seja facilitado por certas técnicas narrativas, pode ocorrer em sua ausência. O que importa, afinal, é o conteúdo erótico *per se* e o fato de ser transportado por meio da linguagem escrita à situação de leitura. A própria verbalização é o que provoca a operação do imaginário e funciona semioticamente em duas vias. Na maior parte, funciona no plano da representação literária (mimese), que, como em toda obra de ficção, corresponde às sequências narrativas e descritivas que usualmente compõem a maioria do texto. (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 237)

Podemos, portanto, concluir que o efeito obsceno é produzido não apenas pelo uso linguístico, mas também pela força transgressiva das práticas sexuais que retrata, de modo a ser capaz de incitar o desejo sexual do leitor. No trecho em que Wanda e Severin saem para comprar um chicote, por exemplo, não há usos linguísticos que são tipicamente associados aos utilizados para produção do efeito obsceno, no entanto, é plausível que imaginemos que o efeito obsceno seja alcançado naquela cena pela mera sugestão para o que o chicote seria utilizado.

## 2.2 O efeito obsceno em *A Vênus de Cetim* e *Tormentos Deliciosos*

Passemos, agora, à análise do efeito obsceno nas obras de Wilma Azevedo. Os dois livros da autora — *A Vênus de Cetim*, publicado em 1986, e *Tormentos Deliciosos*, sem data de publicação — são coletâneas de contos em que Wilma narra histórias relacionadas à sua autodescoberta como dominadora sádica. A autora, que também escrevia sobre SM em revistas eróticas masculinas, empresta à escrita de seus contos um tom jornalístico, quase

documental, misturando didática SM e cenas eróticas. Ao longo dos contos, encontramos muitas das características que Jean-Marie Goulemot e Lucienne Frappier-Mazur citam como estratégias narrativas para a produção do efeito obsceno no romance pornográfico.

Dentre os dois livros, são 42 contos — 19 em *A Vênus de Cetim* e 23 em *Tormentos Deliciosos* — em que a autora se utiliza da sua prosa para retratar a prática SM ao mesmo tempo em que se preocupa em ensinar sobre essa prática. Dessa maneira, ambos os livros são munidos de narrativas pedagógicas em que Wilma Azevedo explica sobre as diferenças entre SM e violência, os modos apropriados de garantir a segurança dos praticantes, como determinadas práticas são realizadas etc. Em *A Vênus de Cetim*, o primeiro capítulo — “S&M no Brasil” — Wilma Azevedo abre seu livro com uma discussão sobre sadismo, partindo da obra do Marquês de Sade para explicar a associação que se faz entre sadomasoquismo e violência. Em seguida, apresenta as discussões feitas sobre sadomasoquismo naquela época, apontando como o assunto era pouco divulgado e, quando o era, a abordagem utilizada ressaltava a anormalidade e depravação dessas práticas sexuais.

Para exemplificar o que é sadismo, diferenciando-o de violência, a autora utiliza uma situação que lhe ocorrera na infância e que, anos mais tarde, foi incentivo para pesquisar sobre sadismo e masoquismo. Quando criança, ao andar sozinha em terrenos da vizinhança, onde muitas crianças costumavam apanhar frutas, Wilma é abordada por um estranho que traz apenas uma capa preta no corpo. Ao avistá-la sozinha, o estranho abre a capa exibindo seu pênis ereto. Perplexa e assustada, atira as mangas que trazia nos bolsos do vestido e consegue fugir. Wilma não conta a ninguém o que acontecera e, eventualmente, descobre que o estranho conseguira torturar e estuprar uma outra garota. O estranho da capa, de acordo com Wilma, seria um sádico desequilibrado que, por não entender seus desejos, perde o controle sobre eles. Existe, no entanto, para ela, sádicos equilibrados que sabem utilizar seus desejos para receber e provocar prazer. Sobre a diferença entre o sadomasoquista equilibrado e o desequilibrado, Wilma explica:

Mas longe de procurar entender e admitir o Sadomasoquismo equilibrado e gratificante, como variação sexual usada por mentes não doentias, ao contrário, criativas e originais, as pessoas hostilizam, marginalizam e tratam, principalmente o Masoquista, como um ser insano e degenerado. Quando essa pessoa exerce seu Sadomasoquismo com equilibrado bom senso, ela está apenas deixando suas neuroses e fobias se extravasarem através de formas agradáveis, pois o Sadomasoquismo tem seu lado ruim, mas também seu lado bom. O lado ruim é óbvio. O lado bom é que, ao sair de um relacionamento gratificante, com a realização de fantasias e desejos há muito tempo reprimidos e inatingidos, essas criaturas sentem-se bem com a vida, com o mundo e consigo mesmas. O Sadismo, por exemplo, é um sentimento que pode ser equilibrado e comparado aos sentimentos de vencer, triunfar, dominar que nos impulsionam na vida. (AZEVEDO, 1986, p.13-14)

Para a autora, existe diferença entre a prática erótica do sadomasoquismo e de comportamentos sádicos e masoquistas praticados em contextos não eróticos e sem consentimento das partes envolvidas. Wilma Azevedo entende que a pedagogia SM é importante parte do seu trabalho e, mesmo que a proposta de *A Vênus de Cetim* e de *Tormentos Deliciosos* seja de caráter fictício, ensinar sobre SM não pode ser deixado de lado. Tratar dessas questões pedagógicas é essencial para que “[...] as pessoas não praticantes de S.M. possam, agora mais esclarecidas, se posicionar diante deste livro, que trata o assunto de uma forma direta, pois nele as experiências são reais, com pessoas de nosso meio social, mas jamais praticantes do Sadomasoquismo perverso” (AZEVEDO, 1986, p. 166).

Um diagnóstico que Wilma Azevedo aponta sobre o SM no Brasil é como tais práticas sexuais não fazem parte do arcabouço cultural da grande parte da população. Ainda que se tenha exemplos fetichistas, sádicos e masoquistas na Literatura Brasileira, não existia uma elaboração programática do sadomasoquismo. Em *A Pata da Gazela*, por exemplo, José de Alencar trata sobre podolatria e, em *Diva*, retrata a relação de dominação e humilhação de Emília e Augusto Amaral. No poema *Açoitada*, de Valentim Magalhães, uma mulher goza ao receber chibatadas de dois algozes. Em *Dentro da noite*, de João do Rio, Rodolfo desenvolve uma forte obsessão pelos braços da namorada Clotilde, e experimenta grande prazer ao espetá-los com alfinetes. Além desses exemplos, existem muitos outros em que sadismo, masoquismo e fetiches são utilizados nas narrativas, mas não se referem a roupas de couros, casacos de pele, coleiras, correntes, amarras e contratos, por exemplo.

Sobre a falta de compreensão do que seria o sadomasoquismo dentro da sociedade brasileira, Wilma Azevedo apresenta um exemplo da teledramaturgia, uma cena de *Roque Santeiro*, exibida originalmente em 1985, e que traz elementos da prática SM. Wilma conta que:

Muita gente ficou sem entender nada num dos capítulos da novela das oito, na Globo, o “Roque Santeiro”. Enquanto a Viúva Porcina (Regina Duarte) fazia o papel de dominadora, com uma correntinha de cachorro na mão, o mandão Sinhozinho-Malta (Lima Duarte) se punha de quatro, ganindo, pronto a lambar a sua mão. Muito mais confusos ficaram os telespectadores naquela cena em que o Gerson (Ewerton de Castro) mandava a continuísta da filmagem, Carla (Cláudia Costa), vestir-se com uma capa imitando as alemãs do tempo da 2ª Guerra para chicoteá-lo como se o punisse de algum mal, e o Roberto Mathias (Fábio Júnior) irrompendo quarto adentro, achava maior graça na cena. Os autores, Dias Gomes e Aguinaldo Silva, sabiam o que estavam escrevendo, mas o público despreparado pode ter entendido que isso tudo não passava de maluquices dos autores expostas na tela! E é uma pena a desinformação a respeito, pois isso tudo é muito sério e se fosse bem esclarecido evitaria uma série de conflitos. É preciso que se divulgue mais o S.M. erótico. Só assim se desmistificará o Sadismo e o Masoquismo no Brasil. (AZEVEDO, 1986, p. 166-167)

Ainda que a cena da novela recorresse a elementos iconográficos, que no final da década de 80, já eram clássicos do SM, muitos telespectadores não compreenderam do que se tratava. A coleira, o *role-play* em que uma das partes é colocada em uma posição humilhante, a punição, o chicote, tudo remetia ao universo sadomasoquista, mas que, naquele momento, segundo Wilma Azevedo, não era facilmente reconhecido no Brasil.

Entre argumentação e narração, a autora ficcionaliza sua história como Dominadora sádica e, por mais que exista esse amálgama tipológico, conseguimos encontrar em seus contos estratégias narrativas que nos permitem caracterizar seu trabalho como textos literários eróticos. Os contos são todos escritos na primeira pessoa do singular e, quando há mudança de narrador, a mudança se dá de modo que a narração permaneça também na primeira pessoa do singular. No trecho a seguir, retirado do conto “Uma boa transa ao alcance de todos” (1995, p. 09), Wilma conta sobre seu encontro com um admirador que entra em contato com ela pois tinha o interesse em fundar um fã clube da autora e produzir vídeos eróticos de SM. Depois de conhecê-lo pessoalmente, Wilma se dá conta que o admirador tinha interesse apenas em seduzi-la. A história se desenvolve em uma carta em que o encontro dos dois é descrito pela perspectiva do admirador:

Foi então que uma carta vinda de São Paulo me chamou a atenção. Era de um homem propondo fundar um Fã Clube em prol de Wilma Azevedo; produzirmos vídeos eróticos sobre SM; ganhar grana alta explorando o que lá fora gerava muito dinheiro, envolvendo o SM. Interessei-me pelo assunto. Quis conhecê-lo. Logo senti que, no fundo, como todo correspondente, o que desejava mesmo era me conquistar e dar uma “transada comigo”. Mas vejam como tudo aconteceu, narrado por ele mesmo...

“Querida Wilma

Conhecer você foi muito importante na minha vida e modificou o meu destino. Pela primeira vez encontrei uma pessoa que assume seus sentimentos e desejos de poder sobre os outros, apesar do repúdio existente para esse tipo de dominação. Claro, dominação pelo dinheiro, pela corrupção, pela política, pela repressão, tudo pode. Mas eu quero contar como tudo aconteceu: lembro como se fosse hoje. Eu estava um pouco inseguro e, logo que sentamos no restaurante Pirandello com uma bebida nas mãos, iniciei o papo. Conteí a você que o meu interesse por SM era teórico, que eu sentia uma vaga atração pelo assunto, mas era só isso. Percebi um leve sorriso irônico em seus lábios. Sem fazer comentários, você me convidou a conhecer seu 'refúgio'. Entrei num apartamento moderno, luxuoso e incomum. Uma grande coleção de vídeos eróticos SM enchia as prateleiras... (AZEVEDO, 1995, p. 9-10)

Ao intercalar as cartas com sua narração, a autora introduz outros personagens — outros olhares e outras percepções à narrativa. O foco da carta é mostrar o despertar do admirador

para o SM e o fascínio dele com Wilma. Ler a história da perspectiva da primeira narradora não surtiria o mesmo efeito que ler a história diretamente daquele que vê e narra o prazer ao ver. No trecho a seguir, em que o admirador conta sobre a visita que fizeram a um apartamento de Wilma e a descrição do que ele vê evidencia o fascínio dele:

Sem fazer comentários, você me convidou a conhecer seu “refúgio”. Entrei num apartamento moderno, luxuoso e incomum. Uma grande coleção de vídeos eróticos SM enchia as prateleiras ao lado de um vídeo cassete último tipo. Você me levou para conhecer outro local, ao qual chamou “câmara de prazeres”, onde aparelhos de SM compunham todo o ambiente. Sinceramente achei que era brincadeira. Não era! Minha cuca “fundiu”. Correntes penduradas do teto com correias e ganchos para suspensão, cadeiras especiais com correias para imobilizar, uma cela gradeada com aberturas estratégicas para permitir relações, chicotes, aparelhos, cordas e consolos. Consolos? Centenas de cacetes, de todos os tamanhos e formatos. Um estrangeiro me chamou a atenção: com uma bombinha de borracha podia ser inflado até atingir proporções monstruosas. Você confidenciou que já o tinha experimentado em alguém. Achei interessante e fiquei um pouco fascinado. Imaginei: “Ela inflou antes ou depois da colocação? Virou inflado ou...” Cada equipamento dedicado à submissão mereceu suas explicações [...] Comecei a compreender que SM-erótico não era o que eu imaginava. Você endireitou as meias nas pernas adoráveis e, percebendo meu olhar, sorriu dizendo:

— O sádico-erótico não é uma pessoa ruim, desequilibrada, anormal, como muita gente acredita. Não. O sádico-erótico é uma pessoa superior, que assume o controle de uma situação para garantir ao masoquista a realização de seus desejos. Ele tira do exercício do poder o seu prazer. O masoquista-mental sente prazer pelo fato de poder causar prazer à sua Rainha ou Senhor. Age assim por tesão ou por amor. Já o masoquista que curte a dor deve ter suas explicações para tal processo. Para mim, isso é uma magia e magia não se explica. (AZEVEDO, 1995, p. 10-12)

No trecho, o admirador descreve com detalhes fotográficos, demonstrando seu fascínio ao descobrir que o que se falava sobre SM não era mera brincadeira. E nessa descrição irrompe um detalhe, uma espécie de *punctum*, que condensa todo o prazer do olhar: Wilma ajeitando as meias em suas pernas. Considerando que o objetivo desse conto era de mostrar como seu trabalho contribuía para a compreensão do que era SM, a utilização do discurso indireto não permitiria que ela mantivesse o aspecto erótico do texto. A carta escrita do ponto de vista do admirador remete a um prazer específico, um prazer psicológico, de compreender e nomear seus desejos. O prazer do admirador não é o da autodescoberta, mas o da compreensão e da possibilidade de potencializar a obtenção de prazer pelo SM:

Saí daquele apartamento com a cabeça em fogo. Então eu era um sádico-erótico? Quantos existem como eu que não se descobrem? Graças a você, Wilma, muita coisa se tornou evidente para mim. Tudo é só uma questão de semântica. As mulheres com quem transo nunca se assumiram como masoquistas. No máximo, um pouco submissas. Mas, na cama, eu ouço algumas vezes: “Faz de mim o que quiser, me rasga, me bate, me chama de putinha, arromba, amarra, me faz dodói...”

Comecei a ver as coisas de modo diferente. Claro, Wilma, você tinha razão! Neste mundo poucos se assumem como sádicos-eróticos, ou como masoquistas – quem não domina é dominado. “Agora anseio ter às mãos uma mulher que curta minha nova posição de dominador”. (AZEVEDO, 1995, p. 13-14)

Nos livros de Wilma Azevedo, a alternância das vozes narrativas por meio das cartas também trabalha em prol do enquadramento narrativo: como as cenas amorosas são o centro dos capítulos, é necessário que se tenha um contexto para que a cena aconteça. Sendo assim, as histórias não possuem, necessariamente, encadeamento entre si; algumas ainda sugerem uma certa continuidade de outros episódios pela retomada de personagens que apareceram anteriormente, mas cada conto pode ser lido independentemente. As cartas, portanto, funcionam como um instrumento que dão unidade à compilação dos contos, e muitas das cenas amorosas são contextualizadas a partir de alguma correspondência recebida pela autora/personagem.

No conto “Deliciosa traição” (1995, p. 25), sem qualquer pretexto para mencionar a carta que recebera de uma leitora, Wilma introduz, já nas primeiras linhas, o pedido de conselhos da leitora Ana. No conto, Ana é esposa de Gerson e pede conselhos porque não sabe lidar com a paranoia que o esposo tem de estar sendo traído. A paranoia de Gerson já lhe custara quatro casamentos e Ana, que diz amar muito o esposo, está disposta a salvar sua relação:

Aninha, uma de minhas leitoras, pediu-me conselhos sobre seu relacionamento. Contou-me:

“Gerson é um homem plenamente realizado profissionalmente. Capixaba de nascimento e carioca por adoção, tem à sua disposição quase tudo que a vida pode dar. Vive em busca de aventuras e novas emoções. Mas tem uma obsessão que detonou quatro casamentos: ser traído. As mulheres não aguentaram os interrogatórios e vexames que aprontava. Na cama gostava de um relacionamento com posições diversificadas, fantasiando que outras mulheres e outros homens participavam do ato. Eu era sua secretária há anos, amando-o em segredo. Tinha amizade com suas ex-mulheres e duas me contaram esses fatos com detalhes, inclusive da paranóia que tinha por “traição”. Desfeito o quarto casamento, ele caiu numa profunda depressão. Morri de pena. Fui me insinuando até conquistá-lo, mesmo sabendo de suas crises de ciúmeira. No início até gostei da descrição de suas fantasias. Mas com o tempo senti que é torturante sua desconfiança. Sou capaz de qualquer coisa para salvar nosso casamento. (AZEVEDO, 1995, p. 25)

O pedido de ajuda de Aninha se torna o pretexto para que Wilma desenvolva a cena erótica, uma espécie de *mise-en-scène*, para que a cena faça sentido ao leitor. Como os contos têm o objetivo de serem didáticos a respeito de SM e de fetiches, o jogo de alternância entre a carta de Ana e as intervenções de Wilma opera um esquema que justifica o desejo e o prazer de Gerson. No trecho a seguir, a autora explica aos leitores do que se trata o fetiche de Gerson, antes de passar à segunda carta de Aninha, em que consta a cena erótica:

Eu já tinha estudado o comportamento de maridos que têm fantasias CANDAULECISTAS (esse é o nome científico para o medo de ser traído e que na verdade é um desejo intenso de sê-lo). Muitos homens gostam de ver sua esposa despida para que outros a apreciem ou façam sexo com ela. Baseada nisso, contei a ela o caso do rei Sadiates, que introduziu na alcova real um amigo para ver sua esposa nua. A rainha descobriu o intruso, intimou-o a matar o marido, dizendo que

se não o fizesse ele é quem seria morto. Gines obedeceu, assassinou o rei e desposou a viúva. Desde então o caso ficou conhecido e os historiadores têm descrito alguns personagens com essa tendência. Por isso, mandei-a mentir que o traíra, só para estudar a reação dele. (AZEVEDO, 1995, p. 26)

A fantasia de Gerson, conforme explicado pela narradora, seria “o medo de ser traído e que na verdade é um desejo intenso de sê-lo”. Apesar da análise correta, o fetiche de Gerson não é candaulecismo, mas sim *cuckolding*. De acordo com Anil Aggrawal, no *Forensic and Medico-legal Aspects of Sexual Crimes and Unusual Sexual Practices* (2009), candaulismo se refere a uma prática associada ao exibicionismo e ao *voyeurismo*, em que um sujeito sente prazer ao exhibir a nudez do parceiro, pessoalmente ou por fotografias, para outras pessoas. Já *cuckolding*, de acordo com Stephen J. Bechden (2014, s/p), é uma prática erótica classificada como prática masoquista, em que um dos parceiros (*cuckold*) se excita sexualmente ao sentir ciúmes e se sentir humilhado por ser traído, e o parceiro que trai (*cuckoldress*) se excita sexualmente ao ser desejado pelo parceiro mesmo depois de trair e, também, por poder humilhar seu parceiro pela proeza sexual dos seus parceiros extraconjugais (*bull*).

A fantasia pode ser realizada de maneira imaginativa, em que a *cuckoldress* despreza sexualmente o *cuckold* pela falta de proeza sexual, pelo tamanho do pênis ou pela infertilidade, descrevendo um outro parceiro que poderia satisfazê-la. Pode ser realizada também com a *cuckoldress* mantendo relações extraconjugais, sem a presença do marido, mas reportando o que fizera com o outro parceiro. É comum que a *cuckoldress* tire fotos ou grave vídeos para mostrar ao marido, ou que volte para casa sem se banhar, com fluidos corporais do outro parceiro ainda em seu corpo. Já em outros casos, o *cuckold* pode assistir à esposa com o amante, pode participar auxiliando a *cuckoldress* e o *bull* (colocando preservativo, por exemplo). E é possível, ainda, que o *cuckold* se submeta sexualmente ao *bull*, praticando sexo anal e oral. No caso do casal do conto, o desenvolvimento da relação de *cuckolding* dos dois se dá, primeiramente, pela fantasia. Aninha, ao seguir o conselho de Wilma e mentir que traíra Gerson, descobre que seu marido se excita sexualmente ao pensar que ela tivera relações sexuais com outro:

Logo depois me escreveu, narrando como tinha sido o diálogo:

— Você me traiu, não é?

— Sim, tenho outro. Saí ontem com ele.

Surpreso, mas demonstrando satisfação, pegou-a com força, empurrando-a para o sofá.

— Onde? Fala! Há quanto tempo já anda por aí? Quem é ele?

— Você vivia me acusando, eu não agüentava mais. Com raiva, fui lá na Barra, num motel maravilhoso. Dei para um homem que conheci num restaurante.

Gerson avermelhou. Eu gritei numa crise histérica, mas não pôde [sic] deixar de notar que o pênis dele endurecia dentro da calça. Ele me jogou sobre a cama e continuou. (AZEVEDO, 1995, p. 26)

No trecho anterior, é possível notar que, para se produzir o efeito obsceno, o enquadramento narrativo e a utilização da primeira pessoa do singular operam em concomitância. A carta de Aninha não é incluída no conto *ipsis litteris*, tampouco é incluída completamente em discurso indireto: no momento do ato erótico, a narração sempre volta para ela, de modo que a narração advenha daquela que participa da cena erótica. A personagem de Wilma Azevedo, no papel de conselheira de sua correspondente, ocupa, juntamente com o leitor do conto, o papel de *voyeur*. Tal qual nos romances do século XVIII e XIX, em que o narrador espiava e narrava a cena erótica de uma posição de observador, Wilma permite que participemos da cena que espia nas cartas que recebera, sem nunca interferir no momento do gozo.

No romance erótico, o momento do gozo pertence ao narrador, uma vez que o ato sexual não é descrito como uma mera sequência de ações, ele é realizado (se concretiza) enquanto o narrador age e interage na cena. Nos trechos de “Deliciosa traição” podemos observar como a cena erótica se desenvolve conforme Aninha interage com Gerson:

— Você deu pra ele? O que vocês fizeram?  
 — Tudo.  
 — Tudo o quê? Ele te beijou?  
 — Inteirinha.  
 — Gostou da pica dele? Vamos sua cadela, fale tudo. Te chupou?  
 — Sim. A dele é maior e mais grossa que a sua. Me chupou. Me penetrou. Foi muito gostoso.  
 Enquanto falava, foi tirando minha roupa. Seu mastro mais duro que nunca, estava pronto! Pedindo para que detalha-se [sic] o ocorrido, deitou-se sobre mim, com tanto tesão e brutalidade, que me assustava. Ele me penetrou num ato intenso!  
 (AZEVEDO, 1995, p. 26-27)

O diálogo de Aninha e de Gerson, portanto, configura o ápice da cena erótica, visto que o gozo é obtido pela humilhação, sendo a penetração e o orgasmo de pouca consequência para a cena. Uma vez que o gozo é alcançado, a narração retorna para Wilma Azevedo, já que sua posição de narradora não interfere mais no “fazer” da cena amorosa:

Para surpresa dela, a fez prometer que da próxima vez que o traísse, não tomasse banho, indo para casa com o líquido do outro entre as pernas, para que ele visse a “prova do crime”. E quando isso acontecesse ele cheiraria e lamperia a “imundície”. Desde então, eles têm participado de reuniões de sexo grupal. Ou com outro parceiro e parceiras. Ele mesmo a incentiva a “traí-lo”, mas depois quer ouvir tudo com minúcias, se excitando e usufruindo daquilo de alguma forma e, com boas transas, têm sido muito felizes. Até recebi um convite para levar meus “escravos-eróticos” para uma excitante reunião. Veremos... (AZEVEDO, 1995, p. 27)

Além do enquadramento narrativo, as cartas que a personagem de Wilma Azevedo recebe nos contos permitem que a alternância de vozes narrativas sacie o desejo dos narradores de serem ouvidos. No conto “Anunciante” (1986, p. 113), Wilma conta sobre sua busca por um dominador que pudesse ajudá-la a experimentar a posição de submissa. Depois

de uma experiência frustrada com Cosam, relatada no conto “Submissão” (1986, p. 109), Wilma procura em anúncios algum dominador que a interessasse. Conforme lê os anúncios, comenta sobre o conteúdo de cada um: o primeiro anunciante lhe desagradara inteiramente, o segundo era muito inexperiente para o que precisava, o terceiro, avançado demais etc., até que encontra o anúncio de um viúvo que lhe agrada. No trecho a seguir, referente à mensagem do terceiro anunciante, que descreve detalhadamente sua fantasia de tortura genital, Wilma aponta como há a possibilidade de que isto que o anunciante descreve nunca tenha sido realizado por ele:

Já o terceiro era muito avançado para o que eu me propunha: “Quero possuí-la de todas as formas. Vou sacrificá-la impiedosamente. Mordê-la, arranhá-la, chicoteá-la, depois sujeitá-la a meu bel-prazer. Amarrada de pernas abertas, vou preparar sua bocetinha, depilando-a. Quero espetar seu clitóris com agulhas capilares descartáveis, dessas usadas em anestésicos odontológicos. São maleáveis. É uma introdução sensacionalmente erótica, assaz dolorosa, mas é fascinante introduzi-las bem devagarinho, formando com duas delas uma cruz. Depois derramarei Tequila em cima de sua concha sacrificada e me deliciarei tomando a bebida nessa taça divina, enquanto você se contorce espetacularmente com o prazer da dor que isso causa. Poderei introduzi-las, também, na auréola e nos bicos dos seios. Tenho um banco próprio para o ritual do supremo sacrifício. Esse banco tem orifícios para que os seios, a boca e a vagina, de um lado, e a bunda, do outro, fiquem expostos à sanha de meus desejos. Vou mijar em você ou aparar o mijó num recipiente para obrigá-la a beber de um só gole”

Com a minha vivência de S.M. não me abalei com o teor dessa carta. Eu sabia da possibilidade de pessoas se excitarem só ao ler semelhante descrição e até ficarem febril de desejo de que lhes fossem executadas aquelas práticas, pois ele as descrevia com conhecimento. Poderia nunca as ter realizado com alguém, mas não havia dúvida de que já tinha tudo preparado para quando encontrasse uma parceira adequada, Também a esse não respondi, e o próximo alvo pensei ser o ideal. (AZEVEDO, 1986, p. 113-114)

Ao ler a cena proposta pelo anunciante, Wilma entende que o anúncio por si só já cumpre um papel importante para quem pratica BDSM: imaginar, fantasiar, desejar, roteirizar, narrar, contar, descrever fazem parte tanto da produção da literatura pornográfica quanto do gozar com as práticas BDSM. Ser BDSMer não depende da realização das práticas eróticas, mas da fantasia e do desejo desses sujeitos.

Por mais que nada de uma fantasia seja realizada, imaginar e narrar são maneiras de gozar. Juan-David Nasio explica que a fantasia é “[...] um teatro mental catártico que encena a satisfação do desejo e descarrega sua tensão” (2007, p. 10), ou seja, ela permite que o sujeito goze mesmo quando há a impossibilidade de se concretizar o desejo na materialidade física. Perante o estigma social que sujeitos sexualmente dissidentes encaram, de serem considerados doentes mentais ou criminosos, muitos desses sujeitos recalcam seus desejos ou os realizam por meio da fantasia e da narração. Sendo assim, os anúncios mencionados nos contos, as cartas mencionadas nos livros e, até mesmo, os livros publicados por Wilma Azevedo,

independentemente da veracidade que tanto afirmam, são a realização do desejo de sujeitos BDSMers.

Ainda sobre o desejo e fantasia, Nasio (2007, p. 16) explica que “[...] a fantasia é uma neblina interior que deforma a percepção da nossa realidade afetiva” e que tem a capacidade de regular nossas sensibilidades eróticas. A realidade é reflexo da percepção individual, afetada pelos desejos e fantasia de cada um: quando desejo algo, não o desejo pelo que ele é, mas pelo que projetei de mim na coisa desejada. Se o desejo é saciado pela fantasia e pela narração, o sujeito desejante goza ao mesmo tempo que se coloca como objeto de desejo, de modo que, narrar é uma maneira de se visibilizar. No entanto, na mesma proporção que o outro é reflexo da minha fantasia, enquanto objeto de desejo, sou percebida e desejada conforme a fantasia do outro.

Ainda sobre a fantasia, Lacan explica que é definida como uma construção imaginária que o sujeito cria para preencher uma falta ou um vazio em sua existência, a falta do objeto de desejo:

A fantasia é a sustentação do desejo, não é o objeto que é a sustentação do desejo. O sujeito se sustenta como desejante em relação a um conjunto significativo cada vez bem mais complexo. Isto se vê bem na forma de enredo que esse conjunto toma, onde o sujeito, mais ou menos reconhecível, está em algum lugar, esquizado, dividido, habitualmente duplo, em sua relação a esse objeto que o mais frequentemente não mostra mais seu verdadeiro rosto. (LACAN, 1985, p. 175)

Essa fantasia é o que permite que sujeito lide com a castração e com a falta, já que o permite o que lhe falta. Dessa maneira, podemos entender o objeto de desejo, essencialmente, como uma falta.

Pensando, então, a relação entre fantasia e desejo, é importante considerarmos um terceiro elemento: o gozo. Lacan identifica o gozo como sendo uma experiência ligada ao corpo e ao gozo sexual, mas que pode se manifestar de outras maneiras, uma vez que se trata de uma experiência que ultrapassa o prazer e a satisfação. O gozo é uma experiência de excesso, que surge quando o sujeito ultrapassa os limites do simbolizável pela linguagem e se encontra confrontado com o real.

Num nível psíquico, a fantasia é um proto-roteiro da cena BDSM. A fantasia organiza o desejo em uma cena repetitiva e compacta, capaz de enquadrar o desejo do sujeito em uma imagem erótica potentemente impactante e que leva ao gozo. Na concretização física, quando não-masturbatória, a cena BDSM não pertence a um sujeito apenas. Daí uma das necessidades da negociação e do contrato: além de serem mecanismos de manutenção do consentimento, essas ferramentas permitem que se antecipe a fantasia dos sujeitos participantes da prática. A

validade da cena BDSM é tão dúctil quanto a capacidade dos participantes de se inscreverem na fantasia, uma vez que o sexo BDSM depende, invariavelmente, da encenação.

É importante ressaltar que *encenação* não implica na seriedade dos atos praticados; implica no fato de que os atos sexuais, assim como nas cenas amorosas dos romances pornográficos, tomam forma na realidade conforme o narrador/praticante age e interage na cena: a encenação de uma chicotada não é  *fingir* ser chicoteado, mas deliberadamente ser golpeado e suportar a dor que é *verdadeiramente* causada. A encenação é, na realidade, o que estrutura a fantasia, uma *mise-en-scène* que cria pretextos de dominação e submissão que dão motivo às práticas eróticas.

Podemos observar a questão da encenação nas cenas BDSM no conto “Submissão” (1986, p. 109). A história se desenvolve quando a personagem de Wilma expressa seu interesse em aprender mais sobre submissão para que, enquanto pesquisadora, pudesse ter mais propriedade para compreender tanto o lado de quem domina quanto o lado de quem se submete. Por isso, pede ajuda a Cosam, seu escravo, e propõe que invertam suas posições por um dia. Cosam prontamente concorda em auxiliar sua Dona e, antes de realizarem a sessão, eles compartilham suas expectativas. Enquanto submissa, Wilma atenderá pelo nome de *Wanda*, alcunha inspirada na personagem de *A Vênus das Peles*, apesar de que, no romance, Wanda era dominadora e no conto de Wilma Azevedo, é utilizada pela persona submissa de Wilma. A mando de Cosam, Wanda sempre depilará sua vulva, não vestirá roupas íntimas quando estiver com ele e, durante os momentos em que estiverem juntos, sua vontade e seu corpo lhe pertencerão:

Sem que meu Mestre me ordenasse, fiz a minha obrigação, compenetrada no meu papel de escrava. Ajoelhei-me perante meu Senhor e fiz um juramento em que, entre outras coisas, aceitei ser chamada de Wanda e, por livre e espontânea vontade, me declarei submissa a meu Amo e Senhor. Reconheci todos os seus direitos sobre mim, inclusive o de usar o chicote ou outro instrumento de seu agrado, desde que não me causasse dores insuportáveis, ou ferimentos graves. Eu passaria a atender a todas as suas ordens, quando a sós eu deveria andar sempre nua e ao vestir-me não deveria usar peças íntimas. Em sua homenagem, manteria a cabeça curvada, ou erguida, de olhos fixos no seu membro, que estaria sempre à mostra, como naquele momento. (AZEVEDO, 1986, p. 107)

No conto, a negociação é feita com Wilma e Cosam já nos papéis de submissa e dominador, respectivamente. Wilma falha em comunicar sua vontade de não se depilar e, quando se encontra com Cosam já no momento que a cena já está em andamento, sem atender às ordens dele, seu desacato é passível de punição:

Entendi que Cosam era a pessoa mais especializada no assunto, além de representar qualquer dos dois lados com a mesma convicção e prazer. Revelei a ele o que buscava nas minhas experiências e quais as conclusões a que já chegara. Ele manifestou simpatia. Um dia, ao receber sua declaração de amor, eu disse que

gostaria de experimentar ser sua escrava por um dia. Ele se prontificou a me ajudar, pois assim realizaria suas fantasias sádicas. Dias depois, muito cedo o telefone tocou. Sua voz era bem diferente do tom submisso a que estava acostumada!

— Wanda, às duas horas irei buscá-la. Quero-a vestida de saia e blusa, sem nada por baixo. E quero-a inteiramente depilada. Raspe todo esse pêlo que tem nos vãos das pernas. Para onde vamos, não interessa. As escravas não dou explicações.

La protestar contra a idéia da depilação, porém ele já desligara. Vesti-me como ordenara, só não havia me raspado, pois achei um absurdo essa exigência, já que eu propusera a experiência apenas por um dia, e, também por nunca ter-lhe imposto que fizesse semelhante “limpeza”.

Quando ouvi a buzina do seu carro, apressei-me em sair. Ele estava sentado à direção e não se deu ao trabalho de abrir-me a porta, como sempre fizera. Sentei-me a seu lado. Enfiando a mão sob minha saia, pareceu gostar de me sentir nua por baixo da roupa, como ordenara, mas, ao-constatar que eu não havia me raspado, ficou muito sério, uma ruguinha se formou em sua testa. Desligou o carro, cruzou os braços e ficou me olhando como se esperasse que me desculpasse, ou dissesse qualquer coisa para me justificar. Eu continuava calada, olhando-o altiva.

Após algum tempo ele falou, energicamente:

— Wanda, é preciso que compreenda que hoje vou me utilizar de você. Será minha escrava e terá que me obedecer em tudo. Você só poderá me dirigir a palavra se pedir licença, me chamando de Amo ou Senhor. Lembre-se de que sua única função é a de me servir. Seu corpo não lhe pertence. Suas mãos, seios, e todos os orifícios de seu corpo ficam à minha disposição. Posso apalpar, machucar, enfiar o que eu quiser, na hora que me der vontade. Para meu agrado, dentro de casa deverá andar nua e, ao sair, não usar calça de forma alguma. Hoje e sempre que estiver à minha disposição, se cometer alguma falha será castigada severamente, com o chicote de couro cru ou qualquer outro instrumento do meu agrado. Você não se raspou como ordenei. Essa desobediência me dá o direito de agir energicamente. Vamos entrar. (AZEVEDO, 1986, p. 103-104)

No carro, antes de entrarem na casa de Wilma para que ela receba seu castigo, Cosam reitera o acordo quando descreve como sua escrava deverá se comportar e o que ele poderá fazer com ela. O trecho evidencia, mais uma vez, o aspecto pedagógico da obra de Wilma Azevedo, visto que muitos dos elementos essenciais para a prática BDSM são destacados pela repetição: os papéis e as obrigações são mencionados tanto por Wilma quanto por Cosam, as ordens são reiteradas por ambos, a necessidade e o valor do contrato são reiterados.

De acordo com o que é proposto, Wilma, já no papel de Wanda, segue Cosam para dentro de sua residência e ele ordena que ela se dispa. Nua, Wanda se posiciona no sofá, é castigada com cintadas nas nádegas e, em seguida, é direcionada ao quarto para ser amarrada à cama para que seus pelos pubianos sejam depilados:

Senti-me desorientada, mas fui. Quando voltei, vi que ele trouxera sua maleta com todos aqueles malditos apetrechos de tortura. Quando eu comandava, nunca chegara a usar todos, como agulhas de injeção para aplicação subcutânea e argolas de ferro para pulsos e tornozelos, fortemente presas por uma vareta transversal que deixava os membros afastados, numa posição incômoda, chinelos pontiagudos à maneira de palmilhas de taxinhas [sic]. Correias de todas as formas etc. Sabia que não os usaria em mim. Tudo aquilo era mais um simples simbolismo, fazendo parte do contexto. Confiava nele, e essa era a razão que me convenceu a querer experimentar aquela inversão de posição.

Deixei que ele prendesse meus pulsos e pés nas guardas da cama. Fiquei exposta em forma de xis, para que me depilasse. Nunca havia me escancarado tanto! Senti-me vulnerável, com um pudor que nunca julgara possuir. Jamais fora tão devassada.

Cosam passou o pincel, ensaboado e frio, por toda minha região pubiana.  
(AZEVEDO, 1986, p. 105)

No excerto, a personagem de Wilma se refere ao simbolismo dos apetrechos que Cosam levava para a sessão, mesmo que não tivesse a intenção de usá-los. Cosam entende que a submissão de Wanda não depende exclusivamente de como ela se comporta, mas também de como ele comunica sua dominância. É por isso que a cena BDSM recorre frequentemente ao simbolismo — de gestos, de objetos, de nomes — para que se crie um contexto que estabeleça e ilustre a hierarquia estipulada entre *Top* e *bottom*.

Na dinâmica Mestre/escravo, a apoderação do *bottom* pelo *Top*, por exemplo, é simbolizada pelo uso de honoríficos como “Mestre”, “Senhor” e “Dono”, pela referência ao *bottom* como “escravo”, “posse” e “peça”, pela nudez do escravo perante o Mestre completamente vestido, pelo uso de coleira e grilhões para imobilizar, ou apenas adornar, o escravo etc. O escravo deve permanecer em silêncio e somente dirigir a palavra ao Senhor quando tiver permissão para isso; deve, também, fazer reverência quando receber seu Senhor. Na dinâmica *pet-play*, em que o *bottom* se comporta como algum tipo de animal, é comum que se use trajes e acessórios — tiaras com orelhas de gato/cachorro, *plugs* anais que simulem o rabo de gato/raposa/coelho, luvas felpudas para simular patas etc. O *bottom* engatinha, se alimenta em tigelas e sem auxílio das mãos, deita-se no chão e só utiliza os móveis com permissão do *Top*.

À medida que os simbolismos ancoram a fantasia na realidade física, os sujeitos participantes da cena entram cada vez mais em seus papéis, conforme são tomados pelos efeitos psíquicos produzidos neles mesmos. No trecho anterior, quando Wanda diz que nunca se sentira tão vulnerável por causa de seu pudor, a vulnerabilidade é efeito de sua nudez, do castigo que recebera e da posição em que fora imobilizada na cama. Por mais que já estivesse acostumada em estar nua perante Cosam e não se considerasse uma pessoa pudica, a construção da cena permitiu que ela se sentisse vulnerável e envergonhada. No entanto, é possível que a vulnerabilidade demonstrada por Wilma seja um artifício da sua narração para melhor se aproveitar do voyeurismo do leitor.

Em contrapartida, quando os elementos não pertencentes à fantasia invadem a cena BDSM, o resultado é a sua completa dissipação. Tomando o conto como exemplo, o desconforto da personagem Wanda é evidenciado conforme a cena com Cosam progride. Por seu desejo não ser de se submeter e, como está na posição de submissão apenas por experimentação, a dificuldade da personagem de compactuar com a cena fica cada vez mais

notável. Quando Cosam a chama de “puta”, a cena rui completamente, uma vez que Wilma não admite ser referida como tal:

Quando me rastejava em direção à ducha, ele me chamou de volta. Tocou-me. Seus dedos buliçosos penetraram dentro de minha vagina. Ao perceber que eu orvalhava de excitação, disse:

— Assim é que te quero. Com vontade de ser possuída, usada. Mas eu não vou penetrá-la como você gosta. Não estou aqui para satisfazê-la. Dê uma chupada aqui, agora, enquanto eu relaxo nessa água morna...

Docilmente e com prazer, abocanhei seu membro com vontade, Quando estava quase gozando, empurrou-me violentamente.

— Sua vaca! Quase me fez esguichar em sua boca. Farei isso na hora em que estiver enjoado de você. Vou martirizá-la muito ainda. Depois vou cobri-la de porra, no rosto, no corpo, onde me der vontade. Agora pegue a toalha e me enxugue, sua puta! Ah! Pra que ele foi pronunciar aquela palavra! Chamar-me de “sua vaca” já me desagradara, mas me chamar de PUTA, não! Eu não ia permitir que chegasse a tanto! Minha reação foi imediata. Esqueci a promessa (que de nada valia mesmo) e tudo mais. Levantei-me indignada! Ele olhou-me incrédulo.

— Isso eu não permito. Nunca, nem de brincadeira, me chame desses nomes. Basta. Vamos embora. Enquanto falava, ia reunindo as coisas ao redor. Ele saiu do banheiro enrolado na toalha, me cobriu de carinhos e pedidos de desculpas, mas eu parecia ter desencadeado um choro sentido e incontrolável, e ele entendeu isso. Eu me recusava a aceitar suas desculpas. O encantamento estava quebrado. (AZEVEDO, 1986, p. 108-109)

Quando Cosam ultrapassa um limite pessoal de Wanda, tudo o que foi arquitetado para que a cena fizesse sentido para eles é rompido. O juramento feito por ela, de se submeter e entregar seu corpo e suas vontades a Cosam e de reconhecer os direitos dele sobre ela, passa a não ter validade a partir do momento em que qualquer um dos dois revoga sua legitimidade. Assim que Wilma decide que a cena acabou, o encantamento é quebrado: já não se tem hierarquia entre os dois, não há nem Mestre nem escravo.

Para produzir a excitação sexual no leitor, o romance pornográfico recorre ao uso de palavras vulgares e palavras técnicas, bem como de usos conotativos e denotativos para descrever as cenas eróticas. O uso da linguagem obscena, que se relaciona mais diretamente às representações corporais e suas pulsões do que a linguagem usual, é uma estratégia amplamente utilizada pela autora para produzir excitação em seus leitores, visto que não há ocultação do desejo sexual nem do tabu.

Utilizando o conto “Na corte do Rei Gerson” (1995, p. 101) como exemplo, podemos observar como a autora utiliza esses recursos linguísticos e narrativos nas cenas eróticas. No conto, a narradora convida alguns de seus escravos — Oriovaldo, Kátia, Alberto e Rubens — para acompanhá-la em um final de semana no rancho de Gerson e Aninha (o mesmo casal do conto “Deliciosa traição”) em Atibaia. Chegando lá, os convidados são apresentados entre si e

são recepcionados com um lanche. Ao terminarem de comer, dirigem-se à piscina com o intuito de aproveitar o dia ensolarado e conversarem. A conversa é sutilmente interrompida quando Kátia, escrava de Wilma, e Aninha, a esposa de Gerson, começam a se beijar:

Houve um breve silêncio. Só então percebemos o que estava acontecendo com Aninha e Kátia. Os leves toques da mão de Kátia sobre as coxas da outra, davam a entender onde aquelas mãos queriam chegar. De repente elas se beijaram. Mas foi com tanta lentidão o entrelaçamento de mãos delicado em cada toque, que provocou um misto de ternura e excitação. Parecia que no roçar de lábios uma tinha medo da outra recusar o desejo. Refletiam as imagens enamoradas nas águas da piscina. O quadro nos irradiava tanta beleza que por alguns momentos pareceu-me que ninguém respirava. Nada perturbava o prelúdio amoroso. Elas eram absolutas. Como um espelho. Acariciavam-se tão suavemente, que tivemos um sobressalto quando Kátia disse:

— Me possua. Sou toda sua.

Aninha levou a mão no lacinho de seu fio dental. Ele escorregou, deixando à mostra os pelinhos claros. O grelo grande e rijo saltou aliviado. Todos involuntariamente mudaram de posição, para ver melhor. Menos eu que já conheço aquele volume. Aninha aproximou sua cabeça entre as pernas de Kátia procurando a excitação daquele grelo que já não era mais secreto. Cada gesto tinha uma beleza maior que o outro. Fascinados, os homens olhavam fixamente, mas elas continuavam concentradas em seus corpos. Kátia implorando pelos tormentos deliciosos. Levantei-me agarrando Kátia pelos cabelos. Aninha assustou-se. Falei com voz derretendo manteiga:

— Continue. Ela gosta muito desse carinho, não é Kátia?

Puxava seus cabelos fazendo-a arcar.

— Gosto, respondeu à meia voz.

— Fale alto, repreendi, com um safanão.

— Gosto muito, minha senhora. Continue acariciando-a. Vou prender suas mãos para que não sinta a maciez de sua pele. Verá como fica ensandecida de tesão. Mas antes vire-se, mostre-se por inteiro. Uma escrava erótica que se preza exhibe-se por completo. Vai ficar presa para que aquele que desejar abuse de você. (AZEVEDO, 1995, p.104)

Como única dominadora presente no rancho, Wilma acaba por orquestrar a orgia. Com suas ordens, realoca todos da piscina para a sala e, com a cena organizada, relaxa enquanto desfruta da atenção dada a seus pés por Alberto e Rubens, até que se atenta de que Gerson se prepara para penetrar o ânus de Kátia. Sabendo da inexperiência de sua escrava, Wilma intervém para instruir Kátia sobre o que fazer no momento:

Calei-me, apenas sentindo as duas línguas me acariciando frenética e deliciosamente. Me desliguei do que se passava ao redor, quando ouvi murmúrios de satisfação. Abri os olhos e dei com a Aninha quase gozando com as carícias de Kátia em sua boceta. Deitada de costas, tinha a outra de quatro sobre seu corpo. Em dado momento, vi que Aninha posicionava Kátia para que seu homem sodomizasse-a. Preocupada, empurrei os dois que me lambiam, pois eu sabia que a moça nunca tinha sido enrabada. Ela não opôs resistência, mas sua inexperiência me inquietava. Esqueci que curtia dor. Amparei sua cabeça, dizendo com voz mansa:

— Relaxa. Quando sentir que a cabeça do membro dele for entrando, ao invés de comprimir a entrada do ânus, você relaxa e faz força como se fosse defecar. Você vai ter uma sensação muito prazerosa. Acredite!

Ela contorcia a bunda branquinha que ia dar no botão cor de rosa que eu conhecia bem, a estas alturas, devia estar molhadinho do esmegma que escorria. Isso ajudou a lubrificar o membro que já estava encostado na porta da gruta sagrada. O cacete foi penetrando lentamente. Gemiam deliciados. (AZEVEDO, 1995, p. 105)

A cena continua com Wilma amordaçando Rubens, que se masturba ao assistir o que se passa entre os demais. Alberto e Aninha acariciam Kátia para que ela relaxe durante a penetração e Wilma se posiciona perto de Kátia para que ela lhe faça sexo oral. Alberto se estimula e goza nos pés de Aninha, enquanto Oriovaldo se oferece para ser penetrado por Rubens. Dessa maneira, a cena e o conto se concluem:

Todos alcançaram o gozo sem que eu tivesse determinado o momento. Bebemos, comemos, saboreamos os salgadinhos e alguns foram se refrescar na piscina. Quando percebi que estavam refeitos, fingindo zanga por terem chegado ao orgasmo sem minha ordem disse:  
Vamos começar tudo de novo! (AZEVEDO, 1995, p. 107)

Quanto à estratégia narrativa, nesse conto de *Tormentos Deliciosos*, Wilma Azevedo é autora duas vezes: quando orchestra a orgia e quando escreve o conto. No momento da cena erótica, ela organiza os corpos, autoriza e desautoriza os gozos e impera sobre os desejos dos participantes. No texto, ela exerce o mesmo domínio com o leitor: ao ler o conto, o leitor está lá na mesma sala com os outros participantes, enquanto apenas assiste à cena erótica, olhando para onde a Rainha dirige seus olhos.

Em relação ao uso da palavra obscena, nos trechos citados do conto, encontramos exemplos de palavras e expressões vulgares (gozar, grelo, boceta, enrabar, cacete), de cunho civil e religioso (sodomizar<sup>39</sup>), palavras técnicas (ânus, defecar, esmegma, orgasmo), bem como metáforas (botão cor de rosa, membro, gruta sagrada), de modo que a descrição da cena não esconda sobre o que se fala naquele momento da cena erótica. Por mais que tais palavras utilizadas, fora do contexto da narração pornográfica, não sejam, necessariamente, utilizadas para produzir excitação sexual, quando são contextualizadas no ato sexual, elas governam a imaginação do leitor, de modo que se acesse tudo aquilo que poderia ser omitido. Sobre a relação do uso explícito da linguagem para se nomear aquilo do que se fala com o imaginário, Lucienne Frappier-Mazur explica que:

A verdade da palavra obscena, portanto, é aquela que manifesta a dependência do erotismo ao imaginário. Embora isso também seja válido para outras unidades narrativas, a palavra obscena possui o controle mais direto sobre o corpo e exhibe mais vigorosamente a relação entre o desejo e a linguagem. Pode-se questionar a autenticidade do desejo representado pela linguagem obscena, mas não do desejo incitado no leitor. Agindo como parte do objeto, a palavra obscena revela que a palavra-fetice é mais potente que o próprio objeto real. Isso se aproxima da extensa definição que Sebeok faz de fetiche, considerando-o ‘um signo acima do normal, uma resposta colocada fora de lugar’, representando, se se desejar e, de fato, amplificando por um processo de ritualização —, algum objeto natural, sobre o qual um indivíduo projeta-se em detrimento do próprio objeto” (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 234-235).

---

<sup>39</sup> A palavra *sodomia* é utilizada tanto em contexto do direito canônico quanto do direito civil para se referir ao ato proibido pelos mandamentos divinos e pelas leis humanas (VAINFAS, 2010, p. 152).

A palavra obscena no texto erótico opera com o mesmo mecanismo do *punctum* numa fotografia, não só por cativar a atenção do leitor, mas por produzir as mais potentes reações durante a leitura. São essas palavras que direcionam a cena erótica ao imaginário do leitor e, assim, incitando seu desejo. A palavra obscena é a palavra-fetiche porque consegue atingir o imaginário do leitor de uma maneira que o próprio objeto real jamais conseguiria.

Ainda nesse mesmo conto, é interessante observarmos um aspecto para o qual Goulemot (2000, p. 102) chama atenção sobre o texto pornográfico, que é a idiossincrasia do leitor. O autor aponta que o texto erótico produz uma resposta de excitação sexual biológica no leitor e, que para isso, é necessário que esse texto converse com o imaginário e a fantasia de quem o lê. De acordo com o autor, é plausível supor que um leitor homossexual não se excite com uma cena erótica de um casal heterossexual. No entanto, é ingênuo imaginar que exista tal tipo de incompatibilidade entre as práticas do leitor e as práticas da narrativa, visto que não é do interesse da narrativa pornográfica categorias excludentes ou opostas. É da natureza desse gênero de romance embaralhar categorias previamente definidas, uma vez que o objetivo é o prazer e atingir o gozo — independentemente de que maneira e todas as maneiras são, indiscutivelmente, boas.

No conto, ao chegarem no rancho de Gerson e Aninha, Wilma apresenta os escravos que levava com ela para passar o final de semana, remarcando as categorias sexuais às quais eles se identificam:

— Este é Oriovaldo, meu escravo gay. Esta é Kátia, minha escrava lésbica e masoquista. Aquele de cabelos arrepiados é o Alberto, um pedólatra [*sic*] que me leva ao orgasmo, só com sua massagem lingual na sola dos pés, e me serve como empregadinha doméstica. E o Rubens meu cão de guarda. Cada um tem sua história de vida. Quando os escolhi, levei em conta a amizade e bom entrosamento que têm entre si, e, o carinho que me dedicam. (AZEVEDO, 1995, p. 101)

No entanto, ao longo da cena erótica, essas categorias são esquecidas conforme todos os participantes da orgia se tornam cada vez mais focados em gozar. Todos os participantes, independentemente de suas sexualidades, interagem com os demais conforme a cena se desenvolve: Aninha aceita as carícias de Kátia, Kátia aceita as carícias de Oriovaldo e que Gerson a penetre, Gerson aceita as carícias de Oriovaldo, Wilma ordena que Kátia lhe faça sexo oral, Aninha aceita as carícias do pedólatra Alberto e Rubens penetra Oriovaldo.

Goulemot ressalta que toda leitura é suscetível aos aspectos sócio-histórico, afetivo e subjetivo do leitor, e a leitura do romance pornográfico seria ainda mais suscetível do que a leitura de outros gêneros. Diante disso, o autor sugere, então, que o trabalho do texto por si só, ao embaralhar as categorias sexuais conforme a cena erótica progride, seria o recurso mais

adequado que o narrador poderia utilizar como modelo que atendesse ao erotismo peculiar do leitor diante dessa impossibilidade de propor uma leitura universal.

O autor debate essa questão partindo da heterossexualidade e da homossexualidade, contudo, essa estratégia narrativa talvez não dê conta de produzir excitação no leitor quando são utilizadas outras categorias sexuais. Nos contos de Wilma Azevedo, por exemplo, em que há práticas sexuais ligadas a fantasias muito específicas é possível que sua leitura não se conecte com o imaginário erótico do leitor. Em “Agonia e êxtase das cócegas” (1995, p. 117), Wilma Azevedo relata sobre seu desejo de torturar um de seus escravos por meio de cócegas. Em uma dada oportunidade, em que estava com um escravo particularmente sensível a esse tipo de estímulo, ela o amarra na cama enquanto dorme para, em seguida, torturá-lo:

Comecei a imaginar que uma orgia de cócegas era muito erótica e hilariante. Gostaria de participar de uma brincadeira assim como algoz, é claro! Pensando nisso, tive um idéia: prender alguém e satisfazer meus desejos.

Demorou muito para conviver com um homem que fosse cosquento. Melhor para mim que estava mais excitada com a idéia.

Amarrei seus punhos e tornozelos, prendendo-os a seguir nas grades da cama. Fiquei atenta, esperando que acordasse. Ao se mexer para posicionar-se melhor, ele despertou. Sem entender, viu-se amarrado e exclamou:

— Que brincadeira é essa?!, falou assustado.

Olhando-o maliciosamente, respondi se estava preparado para ser sacrificado por meio de cócegas.

— Ah! Não!, gritou instintivamente, procurando soltar-se para abaixar os braços. Mas que nada! Não poderia mesmo!

Aproximando-me lentamente, eu mexia com os dedos das mãos, forçando-o a imaginar-se sendo cosqueado. Inicialmente nervoso, não acreditou em minhas intenções. Tentou argumentar. Falou com voz irritada. Depois abrandou um pouco, pedindo com jeitinho. Não dando ouvidos às suas argumentações, fui me aproximando lentamente. Com as mãos crispadas, senti um arrepio só em pensar no que iria fazer.

Na esperança de ser atendido, fazia os últimos apelos antes de sentir meus dedos ágeis em suas axilas, seu ponto fraco. Numa mistura de terror e excitação, ria e se contorcia espetacularmente. Vi seu membro crescer, pronto para um orgasmo entre gritos e gargalhadas. A tensão sexual estava no auge, pois eu também “orvalhava” só em ministrar-lhe o suplício das cócegas. Incontrolavelmente, ria num histerismo excitante. Com cuidado para que não explodisse seu prazer total, fui me ajeitando entre seu corpo e me introduzi totalmente para uma penetração gratificante. Beijando-o, desamarrava-o lentamente. Isso bastou para que gozásemos muito. (AZEVEDO, 1995, p. 118-119)

É passível de se especular que a prática erótica de *tickling* (“cócegas”) não esteja amplamente presente em muitas fantasias eróticas. Dessa maneira, uma cena erótica construída unicamente a partir dessa prática teria que incorrer em estratégias narrativas diferentes da sugerida por Goulemot para que uma leitura global seja possível. O conto inteiro foca na cena das cócegas e o uso de palavras de categorias lexicais frequentemente associadas às palavras obscenas é baixo, visto que, somente no momento do orgasmo, que a narradora menciona, por exemplo,

o enrijecimento do “membro” e o “orvalho” da sua excitação quando estão prontos para o orgasmo.

Antecedendo ao orgasmo, a narradora descreve a excitação provocada pela fantasia e pela prospecção de realizá-la e, durante o ato, o enfoque é dado no desespero do escravo antecipando a tortura, nos movimentos dos dedos que atijam seu corpo, a súplica para que ela lhe conceda piedade e os risos provocados pelas sensações diferentes. O ímpeto do orgasmo é resguardado para o final da cena porque, na fantasia das cócegas, ele é secundário: se goza pela sensação causada e pela impossibilidade de se fugir dos tormentos.

Numa cena erótica como essa, não há a possibilidade de um embaralhamento das categorias sexuais, pois a cena enquadra, especificamente, uma prática sexual. De uma maneira muito semelhante à cena erótica do conto, a fantasia masoquista se configura: curta, detalhadamente vívida e focada no gozo, como se pintasse um quadro daquele momento específico. Para quem tem fetiche em *tickling*, o conto comunica com a fantasia desse sujeito porque incita seu desejo. Para aqueles que não partilham desse fetiche, no entanto, não é impossível que essa cena produza excitação, visto que ainda se trata de um texto passível de aguçar as sensibilidades eróticas do leitor.

A prática erótica trabalhada nesse conto é um exemplo de como no BDSM o prazer sexual não se limita apenas às regiões do corpo que a medicina elenca como zonas erógenas. Por meio das cócegas, sensação associada ao desconforto, capaz de provocar excitação sexual nas personagens do conto. Levando em consideração como a literatura erótica BDSM representa uma variedade de práticas sexuais dissidentes, no capítulo a seguir, discutiremos os diferentes modos de se usar o corpo para se obter prazer.

### 3 OS DIFERENTES MODOS DE USAR O CORPO

No capítulo 2, em que discutimos sobre o efeito obsceno nas obras de Sacher-Masoch e Wilma Azevedo, uma das características que se sobressai nas cenas eróticas dessas narrativas é a natureza distinta dos atos sexuais descritos. Por se tratar de cenas sadomasoquistas, os tipos de atos sexuais são variados e excêntricos, quando comparados ao sexo heterossexual, penetrativo (pênis na vagina), ou até mesmo dos atos sexuais transgressores, como o sexo homossexual e o sexo anal, que não são exclusivos dos romances pornográficos sadomasoquistas e fetichistas. A partir das cenas eróticas desses romances, portanto, podemos discutir sobre os diferentes modos de usar o corpo para se obter prazer sexual e que fogem ao que é previsto nos roteiros de práticas sexuais. Dessa maneira, utilizando *A Vênus das Peles*, *A Vênus de Cetim* e *Tormentos Deliciosos*, discutiremos neste capítulo como os roteiros sexuais e os corpos são ressignificados na prática erótica sadomasoquista.

#### 3.1 A transgressão dos roteiros sexuais

A teoria dos roteiros sexuais dos sociólogos John Gagnon e William Simon (1973) entende que as condutas sexuais são realizadas a partir de roteiro aprendido socialmente. Ao estudarem sobre a sexualidade humana, os autores contestam a noção de que os atos sexuais são praticados seguindo o instinto biológico e as predileções individuais e teorizam que as condutas sexuais são “[...] realizações sociais ordinárias resultantes de negociações diante das definições sociais e que se cristalizam em escolhas e práticas na vida cotidiana” (SIMÕES, 2009 *apud* GREGORI, 2010, p. 128). Os roteiros sexuais são, portanto, esquemas comportamentais pelos quais sujeitos compreendem o que é sexual e o que não é e o que é apropriado ou inapropriado em termos de conduta sexual. Ainda sobre os roteiros, Gagnon explica:

O conceito de roteiro tem certas semelhanças com os conceitos de plano ou projeto, na medida em que constitui uma unidade suficientemente ampla para abarcar

elementos simbólicos e não-verbais numa sequência de condutas organizada e delimitada no tempo, por meio da qual as pessoas contemplam o comportamento futuro e verificam a qualidade do comportamento em andamento. Esses roteiros fornecem o nome dos atores, descrevem suas qualidades, indicam os motivos do comportamento dos participantes e estabelecem a sequência de atividades apropriadas, verbais e não-verbais, que devem ocorrer para que o comportamento se conclua com êxito e para permitir a transição para novas atividades. (GAGNON, 2005, p.114)

Considerando o sexo sadomasoquista, em especial sua construção sócio-histórica em interface com a psiquiatria, é notável que tal prática sexual se dá pela transgressão do roteiro sexual entendido pela sexologia como *normal*: heterossexual, penetrativo (pênis na vagina) e papai e mamãe (homem acima de bruços, mulher abaixo de decúbito). No capítulo 2, ao analisar o efeito obsceno nas obras de Masoch e Wilma Azevedo, iniciamos uma breve discussão sobre como a natureza *distinta* dos atos sexuais descritos nas cenas eróticas podem falhar em produzir excitação sexual no leitor. Sobre a pornografia, Gagnon e Simon explicam:

[...] há mais vida social na pornografia literária do que aqueles que desejam contrastá-la com a “literatura” costumam notar. Para que a atividade sexual descrita ou observada tenha valor de estímulo erótico para o leitor, os atores envolvidos devem estar encenando algum roteiro sociossexual que tenha significado para o leitor. A própria capacidade de excitação (incluindo tumescência física) depende da presença de estímulos eliciadores culturalmente apropriados compostos de pessoas, motivos e atividades combinados para produzir atores sexuais significativos em situações sexuais. (GAGNON; SIMON, 2011, p. 6)

É seguro inferir, portanto, que a pornografia sadomasoquista é capaz de produzir excitação sexual apenas naqueles leitores que depreendem elementos sexuais dos atos descritos nos livros, ainda que não façam parte do roteiro normativo, dito como *normal* e *sadio*. É importante ressaltar que, pela perspectiva de Gagnon e Simon, toda conduta sexual, até mesmo as ditas perversas, pecaminosas, patológicas, fazem parte de algum roteiro, visto que até a própria excitação sexual está sujeita ao social.

Nesta seção focaremos nos elementos do roteiro sexual sadomasoquista que não envolvem, necessariamente, o corpo. Na subseção “Do SM ao BDSM” do primeiro capítulo, apontamos a existência de uma estrutura de cenas sadomasoquistas. Essa estrutura prevê que o início da cena sexual se dá com a negociação de limites e práticas entre os participantes, e o acordo de uma palavra de segurança e finaliza com o *aftercare*. Dentre as variações desse *script*, temos a adoção de um contrato, que regula o relacionamento SM, e o encoleiramento, ritual em que o dominante dá uma coleira ao submisso, símbolo do relacionamento permanente.

Em *A Vênus das Peles*, Severin deseja se tornar escravo de Wanda e, antes de entrarem nesse relacionamento de servidão, há um período que podemos interpretar como

*negociação*. Wanda não tinha fantasias nem desejo de dominar Severin e o interesse em fazê-lo surge quando Severin compartilha sua fantasia de estar sob o jugo de uma mulher dominadora trajada de peles. Ao compartilhar com Wanda como e quando deseja ser dominado por ela, Severin delimita para quais práticas dá seu consentimento e estabelece quais são seus limites. Ao assinarem o contrato, fica estabelecido que Severin deverá sempre atender aos desejos de Wanda, de obedecê-la e se mostrar completamente submisso, e a Wanda, cabe punir Severin como desejar e se apresentar trajada de peles:

*Contrato entre a sra. Wanda von Dunajew e o sr. Severin von Kusiemski*

*O sr. Severin von Kusiemski deixa, no dia de hoje, de ser noivo da sra. Wanda von Dunajew e renuncia a todos os seus direitos de amante; em contrapartida, ele se obriga, com sua palavra de honra de homem e fidalgo, a ser doravante o escravo da supracitada e, mais exatamente, enquanto ela própria não lhe restituir a liberdade.*

*Na qualidade de escravo da sra. Von Dunajew, ele terá de usar o nome Gregor, cumprir incondicionalmente cada desejo dela, obedecer a cada ordem dela, mostrar submissão à sua ama e considerar cada sinal de sua bondade como uma misericórdia extraordinária.*

*A sra. Von Dunajew não só pode punir seu escravo a seu bel-prazer pelo mais ínfimo deslize ou delito, mas também tem o direito de maltratá-lo à vontade ou apenas como passatempo, da forma que lhe agradar, inclusive matá-lo se assim lhe aprouver, em suma, ele é propriedade irrestrita dela.*

*Caso a sra. Von Dunajew conceda algum dia a liberdade a seu escravo, caberá ao sr. Severin von Kusiemski esquecer tudo o que experimentou ou sofreu enquanto escravo e jamais, sob hipótese alguma e de forma alguma, pensar em vingança ou retaliação.*

*Em contrapartida, a sra. Von Dunajew promete, na qualidade de sua ama, exhibir-se sempre que possível vestindo peles, em especial quando se mostrar cruel com seu escravo. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 86-87)*

O relacionamento só se inicia, *de fato*, quando o contrato é assinado: “[...] és meu criado diante do mundo apenas provisoriamente, ainda não és meu escravo, ainda não assinaste o contrato, ainda és livre, podes me deixar a qualquer momento; [...]” (SACHER-MASOCH, 2020, p. 80). O contrato, que não tem valor jurídico, tem valor simbólico e funciona como um elemento lúdico para os envolvidos: o ato de assinar o contrato demarca a passagem do status de Severin de homem livre para escravo de Wanda.

O primeiro registro que se tem do uso de contratos em relacionamentos SM é em *A Vênus das Peles* e, a partir daí, se estabelece uma tradição tanto na literatura quanto nas práticas BDSM (TATA, 2021, p. 151). Em *A Vênus de Cetim*, assim como Severin e Wanda, Wilma e Cosam Atsidas assinam um contrato de submissão. Mais recentemente, na trilogia literária de E. L. James, *Cinquenta Tons de Cinza* (2011), os personagens também assinam um contrato de dominação e submissão. Além disso, muitos dos manuais de prática SM trazem modelos desses contratos e, ainda é possível encontrar muitos outros modelos

disponíveis *online*. O contrato utilizado por Wilma e Cosam, exemplificado no trecho a seguir, guarda algumas semelhanças com o contrato utilizado por Severin e Wanda:

“CONTRATO DE SERVIDÃO E ESCRVIDÃO”

Eu, Cosam Atsidas (veja que não foi o nome real, portanto não era a pessoa real que se dava e sim o personagem de suas fantasias), por este documento, passo a pertencer, de livre e espontânea vontade, a Wilma Azevedo, a qual, a partir dessa data, terá direitos totais e irrestritos sobre minha pessoa, quer física, quer mentalmente, podendo dispor de meu corpo para o que bem quiser, assim como de minha vontade, não podendo eu, em nenhum momento, me rebelar contra suas ordens e desejos, por mais extravagantes que sejam. A partir desta data, a mim só será permitido dirigir-me à minha Proprietária como Senhora ou outra forma qualquer de tratamento por ela estipulado, como Rainha, Ama ou Alteza, me sendo totalmente proibido qualquer tratamento íntimo quando em sua presença. Deixo claro que poderá de mim exigir tudo aquilo por ela imaginado, inclusive a forma de me vestir ou portar, quer na intimidade de um quarto ou local público, assim como só atenderei pelo nome por ela determinado. Jamais, em qualquer circunstância, poderei com ela partilhar de sua cama ou mesa, a não ser por ela autorizado, visto ser meu lugar no chão, próximo a seus pés. A partir de hoje, não poderei ser escravo de mais ninguém ou possuir escravas. Serei severamente punido todas as vezes que a desobedecer ou castigado apenas com o objetivo de lhe dar prazer ou propiciar felicidade. Me é totalmente vedado o direito de gozar em qualquer circunstância, a não ser por ela expressamente autorizado. Poderá, ainda, minha Dona, me emprestar a outras pessoas, a quem terei que prestar cega obediência. A validade deste contrato é permanente enquanto vivo eu for não podendo mais me desfazer das exigências nele contidas. Declaro que estou de acordo que em mim sejam usados os 47 conjuntos de “tortura” contidos no dossiê já em seu poder, fazendo parte integrante deste contrato, assim como qualquer outra forma que seja idealizada por minha Ama. Finalmente, fica estabelecido que todos os meus atos, torturas e humilhações sejam fotografados, sendo que apenas me será dado o direito, único que terei, de permanecer com o rosto oculto, seja por máscara ou posições que não me revelem (aí estava a prova de sua total sanidade). Tudo é de vontade própria, sem nada pedir em troca.” (AZEVEDO, 1986, p. 83-84)

Ao compararmos os contratos, o que se destaca como semelhança é a soberania com a qual Wanda e Wilma podem agir em relação a Severin e Cosam. Ambos os contratos enfatizam a renúncia da vontade e dos corpos dos masoquistas, relegando-os às suas Senhoras, estabelecem os modos de tratamento de cada casal, determinam os comportamentos dos masoquistas, delimitam as condições de validade do contrato, apontam os modos pelos quais a privacidade dos contraentes será protegida e resguardam os interesses do masoquista perante a vontade do sádico.

Em relação à diferença dos contratos, o aspecto que os difere é a autoria de cada um: em *A Vênus das Peles*, quem redige o contrato é Wanda e, em *A Vênus de Cetim*, quem redige é Cosam. Wanda determina que Severin, enquanto for seu escravo, será tratado pelo nome de Gregor, que nada do que se passar entre os dois poderá ser compartilhado com outros e que seu dever para com o servo será de sempre se apresentar em casacos de peles e tratá-lo com a crueldade que deseja. Cosam, por sua vez, determina que Wilma será tratada por Senhora, Ama, Rainha ou qualquer outro título que ela desejar, que os encontros dos dois serão

registrados em fotografias, desde que seu rosto não seja revelado nas imagens, e que Wilma deverá utilizar os 47 conjuntos de tortura para martirizá-lo.

Apesar dessa diferença, os contratos exercem a mesma função no relacionamento de Wanda e Severin e de Wilma e Cosam: eles protegem a fantasia e o mundo simbólico do masoquista (DELEUZE, 2009, s/p). Em *A Vênus das Peles*, essa função do contrato fica evidente quando Wanda salienta que deverá se apresentar em casacos de peles: se a vontade do sádico é o que impera, nessa circunstância, o casaco de peles deveria ser trajado exclusivamente quando Wanda desejasse, porém, a ausência do casaco desconfiguraria a fantasia de Severin. Essa proteção à fantasia do masoquista é especialmente notável diante do comentário de Wilma Azevedo, que, ao receber o contrato de Cosam, afirma:

Ao receber a sua resposta, vi com satisfação um contrato de Servidão e Escravidão, que me deu a certeza de estar mesmo lidando com um homem muito inteligente, que me dava plenos direitos e total soberania. Apesar de saber que tudo aquilo fazia parte de um ritual de obediência mental e psicológica, portanto sem nenhum valor legal, já era alguma coisa no sentido de aclarar nossas posições! Com esse contrato veio também um dossiê, com um conjunto de quarenta e sete “torturas” (que no entanto eram brincadeiras onde eu teria pleno comando de seu corpo e mente). Percebi que uma das razões daquele relacionamento era ele estar pretendendo ser o centro e o motivo principal de toda atenção em um relacionamento sexual. Só sua pessoa seria beneficiada, pois, com toda minha atenção voltada a ele e seu corpo, era esta uma maneira daquele homem se realizar plenamente. Isso me dava a certeza de que ele devia estar numa fase (ou até mesmo sempre tinha sido assim) de desinteresse sexual com sua parceira. Dessa forma, procurava outras atrações, não só variando de parceiras, mas sobretudo de maneiras de praticar o sexo. Enfim, esse homem estava precisando muito de alguém que o entendesse e fizesse com ele tudo o que havia guardado no mais profundo de seu ego. Suas fantasias teriam que ser compreendidas, aceitas e, acima de tudo, realizadas! (AZEVEDO, 1986, p. 81)

O nível de detalhes do dossiê incluído no contrato e o enfoque dado nas práticas que seriam realizadas com Cosam mostram como há a necessidade do masoquista de resguardar sua fantasia. O sádico, nada mais é do que um elemento a ser manejado pelo masoquista quando arquiteta sua fantasia.

Além da proteção que o contrato oferece à fantasia masoquista, Michael Angelo Tata (2021, p. 160) aponta como a adoção de contratos em relacionamentos BDSM denotam o *prazer do contrato* — a implicação de repercussões caso o contrato seja quebrado. Ainda que legalmente esses contratos não tenham validade, o elemento simbólico é capaz de produzir prazer ao invocar estruturas de poder.

Em relação aos outros aspectos da estrutura da cena — o uso da palavra de segurança e o *aftercare* —, nas obras de Masoch e Wilma Azevedo esses elementos não são encontrados. Em *A Vênus de Cetim*, a palavra de segurança é mencionada como um dos aspectos que diferenciam o sadomasoquismo perverso que, de acordo com Wilma Azevedo é

o praticado por Estados ditatoriais e por criminosos, e o sadomasoquismo erótico, que é o praticado por indivíduos equilibrados em busca de prazeres. No entanto, apesar da autora mencioná-la, ela não é utilizada nas narrativas. Tanto a palavra de segurança quanto o *aftercare* são antídotos para o efeito criado pelo contrato, por exemplo. Eles têm o poder de romper com a hierarquia simbólica colocada em prática a partir da encenação da submissão de um parceiro a outro.

De modo geral, a necessidade do contrato, para além do simbólico e lúdico, é evidência de como o SM rompe com o roteiro heteronormativo apreendido socialmente. O contrato é único para cada relacionamento SM, visto que não há um *script* que dite como o dominante ou o submisso deve se comportar: o que será entendido como submissão e dominação depende do que será estabelecido entre aqueles que fazem parte do relacionamento. Para Severin, por exemplo, o uso de peles por Wanda simboliza seu poder e dominância em relação a ela; para Cosam, não poder compartilhar mesas e camas com Wilma é um dos modos de simbolizar sua submissão.

Diante das inúmeras possibilidades que os contratos adotados em relacionamentos BDSM, Paul B. Preciado, ao sugerir que acabemos com a Natureza como ordem de inscrição de corpos e sujeitos, substituindo o contrato natural por um contrato contrassexual, aponta as práticas SM como uma das primeiras práticas capazes de radicalizar o sistema sexo/gênero. O filósofo explica:

As práticas S&M, assim como a criação de pactos contratuais que regulam os papéis de submissão e dominação, tornaram evidentes as estruturas eróticas de poder subjacentes ao contrato que a heterossexualidade impôs como natural. Por exemplo, se o papel da mulher no lar, casada e submissa, reinterpreta-se constantemente no contrato S&M, é porque o papel tradicional “mulher casada” supõe um grau extremo de submissão, uma escravidão em tempo integral e para a vida toda. Parodiando os papéis de gênero naturalizados, a sociedade contrassexual se faz herdeira do saber prático das comunidades S&M, e adota o contrato contrassexual temporal como forma privilegiada para estabelecer uma relação contrassexual. (PRECIADO, 2010, p. 32-33)

Dessa maneira, a literatura erótica BDSM possui grande potencial transgressor, uma vez que é capaz de representar inúmeras configurações de relacionamentos eróticos e afetivos que subvertem as noções tradicionais de sexo, erotismo e afeto.

### 3.2 A transgressão do corpo

Além da transgressão de elementos comportamentais do roteiro sexual, nas práticas eróticas sadomasoquistas, há a transgressão do uso dos corpos. O corpo, que está sob o domínio das estratégias de controle social que transformam a sexualidade em um dispositivo, é roteirizado assim como as práticas eróticas são. Em *História da Sexualidade I: a vontade do saber*, Michel Foucault (2020) elenca estratégias de controle da sexualidade que articulam as relações de poder — entre homens e mulheres, jovens e velhos, pais e filhos, educadores e alunos, padres e leigos, administração e população, por exemplo, e que impactam diretamente nos modos de como o corpo é usado na esfera da sexualidade. Pela histerização do corpo da mulher, de um ponto de vista médico, a sexualidade feminina passa a ser considerada intrinsecamente reflexo de uma patologia (histeria). Pela pedagogização do sexo da criança, a existência da sexualidade infantil é tratada como uma entidade dual que, de um ponto de vista biológico, não existiria, ao mesmo tempo que existiria de um ponto de vista religioso e moral, e por isso deve ser regulada. Já pela socialização das condutas de procriação, o controle da fecundidade do casal passa a ser articulado às questões econômicas, de modo que o controle ou não da procriação seja desejável ou indesejável conforme mudanças socioeconômicas aconteçam. Por fim, pela psiquiatrização do prazer perverso, a análise clínica do desejo incorreu na categorização de todas as formas de anomalia passíveis de afetá-lo, diferenciando o desejo normal do desejo patológico. Dessa maneira, surgem, por exemplo, a mulher histérica, a criança masturbadora, o casal malthusiano, o homossexual, o pervertido — identidades patológicas imputadas àqueles que usam o corpo de maneiras diferentes das permitidas pelas instituições sociais.

O que John Gagnon e William Simon apontam em *The Social Origins of Sexual Development* (1973) e o que Michel Foucault aponta na *História da Sexualidade I: a vontade do saber* (1976) é que o biológico passa pela interpretação do social. A noção de que exista algo *natural* que antecede o social é uma construção social do biológico. Na pesquisa sobre excitação sexual de Masters e Johnson, por exemplo, o ciclo da excitação sexual é descrito em quatro fases: excitação, *plateau*, clímax e resolução. De acordo com Gagnon e Simon (2011), por mais que Masters e Johnson entendam o ciclo da excitação sexual como algo biológico, a pesquisa deles mostra resultados apenas de estados mentais, muito mais ligados a comportamentos sociais do que a respostas puramente fisiológicas. É interessante ressaltar que, como Michel Bozon (1999) aponta, nas pesquisas de Masters e Johnson não há qualquer

menção a sexo anal e a sexo oral, o que sugere um contexto “normal” para que a excitação sexual aconteça e que “nosso senso de normalidade deriva de órgãos sendo colocados em orifícios legítimos” (GAGNON; SIMON, 2011, p. 4)<sup>40</sup>.

Se, do ponto de vista científico, a excitação e o ato sexual se dão apenas pela penetração do pênis na vagina, o que ignorar o sexo anal e o sexo oral pode sugerir? Ao ignorar essas práticas sexuais, Masters e Johnson, por exemplo, compactuam com valores cristãos a respeito da penetração anal. Se os *pecados da carne* — sexo antes do casamento, adultério e sexo com prostitutas — não eram completamente condenáveis, os *pecados contra a natureza*, como a sodomia, eram. Sobre a sodomia, Bozon explica:

A sodomia não é, portanto, nem uma doença nem uma tentação demoníaca, mas um erro, que viola a lei natural do uso do corpo, revelando um erro de julgamento e, sem dúvida, um erro religioso. Do ponto de vista social, esse erro, se corresponder a uma escolha consciente, carrega as sementes de uma subversão da ordem do mundo. (BOZON, 1999, p. 17)<sup>41</sup>

Pela perspectiva religiosa, a penetração anal “viola a lei natural do uso do corpo”, e a ciência do século XX confirma. Em contrapartida, o sexo oral era, de maneira geral, ignorado: não se falava muito sobre e o que se falava, estava restrito à felação. Bozon explica:

A sexualidade oral permaneceu por muito tempo totalmente invisível e sem nome; até mesmo os teólogos têm ignorado em grande parte esse prato principal no menu dos pecados da carne. Considerada quase exclusivamente do ponto de vista da felação, foi por muito tempo percebida e vivenciada como um serviço sexual, produzindo prazer em benefício exclusivo do requerente. Esse beneficiário-receptor, um homem adulto livre, é, portanto, desde a Antiguidade, considerado como sujeito ativo da prática, enquanto o outro parceiro, prostituta, escrava, esposa, homem jovem, é aqui menos o objeto do que o “instrumento”. [...] A influência do Cristianismo sobre a sexualidade, desde os tempos medievais, não modificou profundamente a distribuição dos papéis, mas levantou a barreira que separava o casamento do fora do casamento (ou não-casamento). Sendo o prazer e o amor (sentimentos passionais), reputados como não pertencentes ao matrimônio, que é dedicado à reprodução, de modo que não havia lugar no casamento para uma prática como a felação, que era apenas uma forma de perturbar a natureza. Sabemos que a sexualidade, antes ou fora do casamento, era menos censurada para os homens e que a busca do prazer não mudou: a felação será associada à prostituição, ampliando assim a representação dessa prática como serviço sexual exclusivo aos homens. (BOZON, 1999, p. 18-19)<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Tradução nossa: “Our sense of normalcy derives from organs being placed in legitimate orifices.”

<sup>41</sup> Tradução nossa: « La sodomie n'est donc ni une maladie, ni une tentation démoniaque, mais une erreur, qui viole la loi naturelle sur l'usage du corps, révélant une erreur de jugement et sans doute une erreur religieuse. Du point de vue social, cette erreur, si elle correspond à un choix conscient, porte en germe une subversion de l'ordre du monde. »

<sup>42</sup> Tradução nossa: « La sexualité orale est longtemps restée totalement invisible et non nommée ; même les théologiens ont largement laissé de côté ce menu fretin des péchés de la chair. Envisagée à peu près uniquement sous l'angle de la fellation, elle a été très longtemps perçue et vécue comme un service sexuel, producteur de plaisir au bénéfice du seul demandeur. Ce bénéficiaire-demandeur, homme libre adulte, est donc, depuis l'Antiquité, considéré comme le sujet actif de la pratique, cependant que l'autre partenaire, prostituée, esclave, épouse, jeune homme, est ici moins l'objet que l'instrument. Dans cette division du travail, l'inversion des rôles, dont on a dit plus haut le scandale qu'elle représentait, est inimaginable puisqu'elle signifierait que le sujet bénéficiaire devienne volontairement instrument. L'emprise du christianisme sur la sexualité, à partir de l'époque

Ainda que o sexo oral não fosse interdito nas mesmas proporções que o sexo anal, o tratamento social dessas duas práticas sexuais reitera a teoria de Gagnon e Simon de que a sexualidade opera sob um roteiro, e a teoria de Foucault de que os corpos estão sob a sujeição de um biopoder<sup>43</sup>, que os regula e os disciplina. Isso implica em entender que a anatomia do corpo é obra de um regime que regula o que é sexual no corpo e o que não é: a boca e o ânus, por exemplo, são dois órgãos do sistema digestivo que, a serem utilizados para práticas sexuais, são mal utilizados. Considerando, portanto, que o uso dos órgãos como *bons* ou *maus*, de acordo com uma dada perspectiva social, sobre os órgãos sexuais, Paul B. Preciado conclui:

Os órgãos sexuais não existem em si. Os órgãos que reconhecemos como naturalmente sexuais já são o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua “natureza” (relações heterossexuais). Os contextos sexuais se estabelecem por meio de delimitações espaço-temporais oblíquas. A arquitetura é política. É ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas. (PRECIADO, 2017, p. 31)

Da mesma maneira que a medicina moderna nomeia e categoriza os desejos e os prazeres, ela categoriza a anatomia. Ela elege o pênis como o modelo primaz da anatomia sexual, de modo que a vagina é considerada como uma subcategoria. Antes da medicina moderna, os estudos anatômicos dos órgãos sexuais eram bastante genéricos, uma vez que antecederam a noção de órgão como parte associada à função, que surge apenas no Renascimento. As primeiras descrições de Sorano de Éfeso e de Galeano de Pérgamo, datadas dos séculos II e III, preocupavam-se apenas em descrever a diferença entre a anatomia masculina e feminina

---

médiévale, n'a pas modifié profondément la répartition des rôles, mais elle a élevé la barrière qui sépare le mariage du hors-mariage (ou du non-mariage). Le plaisir et l'amour (les sentiments passionnés) étant réputés étrangers au mariage, voué à la reproduction, il n'y avait aucune place dans ce dernier pour une pratique comme la fellation, qui n'était qu'une manière de tromper la nature. On sait que la sexualité avant ou hors du mariage était moins censurée en pratique pour les hommes et que la recherche du plaisir n'y était pas déplacée la fellation va être associée à la prostitution, prolongeant ainsi la représentation de cette pratique comme service sexuel spécialisé pour les hommes. »

<sup>43</sup> “Concretamente, esse poder sobre a vida desenvolveu-se a partir do século XVII, em duas formas principais; que não são antitéticas e constituem, ao contrário, dois polos de desenvolvimento interligados por todo um feixe intermediário de relações. Um dos polos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos — tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as disciplinas: anátomo-política do corpo humano. O segundo, que se formou um pouco mais tarde, por volta da metade do século XVIII, centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores: uma biopolítica da população. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida.” (FOUCAULT, 2020, p. 130)

(estruturas idênticas, mas uma externa e outra interna) e processos e produtos fisiológicos associados à excitação sexual. Nessas descrições, o pênis e a vagina, referidos apenas como *partes privadas*, não eram regiões distintas do restante do corpo, apenas regiões mais sensíveis da pele (CHAPERON, 2016, p. 430).

A nomeação das partes associadas à função dos órgãos pela medicina moderna cerceia o prazer sexual a determinadas partes do corpo de tal modo que a sensação física só é identificada e sentida como prazer quando advinda dessas partes específicas do corpo. Nas pesquisas de Gagnon e Simon, por exemplo, por mais que mulheres tenham se masturbado e chegado ao orgasmo pela estimulação genital, elas só relatam que sentiram prazer sexual pela penetração do pênis, ou seja, esse tipo de prazer, segundo pensam essas mulheres, só é obtido pelo contato genital heterossexual. Gagnon e Simon apontam, também, que a noção de preliminares — estímulo de zonas erógenas — como parte do processo sexual para que a mulher chegue ao orgasmo é uma noção criada no Ocidente, uma vez que “[...] as zonas erógenas do corpo são, em grande parte, locais aprendidos, em vez de aglomerados especiais de terminações nervosas que têm significado sexual embutido” (GAGNON; SIMON, 2011, p. 45). A ideia de que os mamilos seriam zonas erógenas ao invés de órgão sexual propriamente dito, por exemplo, sugere que as classificações funcionais não são fiéis à função, uma vez que é possível chegar ao orgasmo por meio de seu estímulo.

Considerando esse zoneamento do prazer sexual, as práticas sexuais sadomasoquistas e fetiches são transgressoras por erotizarem o corpo inteiro — seja pela sua capacidade de produzir desejo ou pela capacidade de produzir sensações, e por ressignificarem a percepção psicossocial das sensações e dos sentimentos. No capítulo 2, apresentamos alguns exemplos de cenas eróticas de *A Vênus das Peles*, *A Vênus de Cetim* e *Tormentos Deliciosos* em que o prazer e o desejo das personagens escapam ao roteiro heterossexual e, nas seções a seguir, apresentaremos mais alguns exemplos de como a erotização do corpo inteiro e a ressignificação da percepção psicossocial das sensações e dos sentimentos estão representados nessas obras.

### 3.2.1 *A erotização dos corpos, das sensações e sentimentos em A Vênus das Peles*

Para se referir a seus desejos peculiares de flagelação e humilhação, Severin se autodenomina como um *ultrassensual*. A peculiaridade de seus prazeres, nas palavras de Severin, está em remeter a sensualidade à imaginação e ao se sentir estimulado ao ler sobre as torturas sofridas por mártires:

— Não é só isso - continuei. — A senhora sabe que sou um “ultrassensual”, que em mim tudo remete ao imaginário, e é no sonho alimentado. Cedo amadureci e fui altamente estimulado, ao ter em mãos, aos dez anos de idade, as lendas dos mártires. Recordo-me de ter lido horrorizado, ainda que com verdadeiro prazer, como feneciam nas prisões, ou eram colocados em espetos, transpassados de flechas, fervidos em pez, lançados às feras, ou então como padeciam na cruz, e de como a tudo isso padeciam com uma espécie de alegria. Sofrer, suportar cruéis tormentos apareceram-me como prazer, tanto mais se infligidos por uma bela mulher, que para mim desde sempre concentrou toda a poesia, como tudo o que há de demoníaco. A ela rendi formal e cerimonioso culto. (SACHER-MASOCH, 2008, p. 29)

É importante ressaltar que, ao descrever o prazer que sente ao ler sobre as torturas, Severin contextualiza tais atos em uma situação que, para ele, é erótica. Não é a dor pela dor, mas sim a dor infligida por uma bela mulher. A dor, que tradicionalmente, não é associada a situações eróticas, para o masoquista Severin, é fonte de prazer.

Ao estudar a sociologia dos corpos, David Le Breton explica que, em relação às percepções de cores, sabores, sons, grau de sensibilidade e tolerância a toques, o limiar de dor, “[...] a percepção dos inúmeros estímulos que o corpo, provavelmente, receberá a qualquer momento depende da origem social do ator e de seu modo particular de integração no sistema cultural”<sup>44</sup> (BRETON, 2010, p. 47). Dessa maneira, a dor, à qual diversos valores simbólicos são associados, mas que é repudiada em contextos eróticos, é capaz de incitar desejo e produzir prazer no masoquista.

Em *A Vênus das Peles* encontramos, também, exemplos em que a humilhação, a vergonha e os ciúmes são fontes de prazer para Severin. O prazer pela humilhação aparece em diferentes momentos: ao ser tratado como escravo, ao ser esbofeteado em público, ao ser ignorado, entre outras situações. A humilhação aparece também como parte central da fantasia de ser traído, ou seja, de que Wanda se relacione com outros homens. Nessa situação, o prazer de Severin é produzido por ser trocado por um homem mais másculo e viril, de ser

---

<sup>44</sup> Tradução nossa: “La perception des innombrables stimulations que le corps est susceptible de recueillir à chaque instant est fonction de l’appartenance sociale de l’acteur et de son mode particulier d’insertion dans le système culturel. »

emasculado: “Sob o seu olhar de ferro sou de novo tomado por aquela terrível angústia de morte, pressentimento de que esse homem a cativa, a fascina, pode submetê-la, e tenho um sentimento de vergonha ante aquela masculinidade selvagem, de inveja, de ciúme.” (SACHER-MASOCH, 2008, p. 68)

O trecho a seguir, extraído do clímax do romance, quando Severin se submete a Alexis Papadopopolis, amante de Wanda, logo antes de vê-los partirem juntos, a humilhação de Severin se dá pela traição da amada<sup>45</sup>, pela submissão física (*bondage*, flagelação) e pela submissão psicológica (emasculação):

O grego fixou em mim seu olhar frio de tigre e experimentou o chicote, seus músculos se intumesceram quando levantou o braço e o fez assoviar pelo ar, e eu estava amarrado como Mársias e fui obrigado a ver como Apolo se preparava para me esfolar. Meu olhar vagueou pelo quarto e ficou preso ao teto, onde Sansão, aos pés de Dalila, é cegado pelos filisteus. O quadro me parecia nesse momento como um símbolo, uma alegoria eterna da paixão, da volúpia, do amor do homem pela mulher. Cada um de nós é no fim um Sansão, pensei, e, bem ou mal, é por fim traído pela mulher a quem ama, quer ela vista um corpete de tecido ou uma zibelina.

– Bem, observe – exclamou o grego – como irei adestrá-lo.

Ele mostrou os dentes e seu rosto assumiu aquela expressão sanguinária que, logo da primeira vez, tinha me apavorado nele.

E ele começou a me chicotear... tão implacável, tão terrivelmente que eu me encolhia a cada golpe e comecei a tremer de dor da cabeça aos pés, as lágrimas escorrendo-me pelas faces, enquanto Wanda, deitada na otomana com seu casaco de peles, observava com curiosidade cruel, apoiada no braço, e se rolava de rir.

É impossível descrever o sentimento de ser maltratado, diante de uma mulher adorada, pelo feliz rival; morri de vergonha e desespero.

E o mais ignominioso era que em minha lastimável situação, sob o chicote de Apolo e diante do riso cruel de minha Vênus, senti de início uma espécie de excitação fantástica, ultrasensual, mas Apolo expulsou a poesia de mim a chicotadas, golpe a golpe, até que por fim, em raiva impotente, cerrei os dentes e amaldiçoei a mim, minha fantasia lasciva, a mulher e o amor. (SACHER-MASOCH, 2020, p. 136-137)

Para narrar a cena de seu castigo, Severin utiliza duas referências que permitem que a função escópica seja colocada em prática: a história grega de Mársias e Apolo, e a história bíblica de Sansão e Dalila. Ao utilizar essas duas referências, que plausivelmente fazem parte do arcabouço cultural dos leitores, Severin resgata na memória uma imagem vívida que contribui para a visualização da cena.

Na história de Mársias e Apolo, de acordo com Mário da Gama Kury, no *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* (2009, p. 356), Mársias é um sátiro que desobedece a Atena, sob o aviso de punição, e ousa tocar a flauta criada pela deusa e descartada por ela em um riacho da Frígia. O sátiro se tornou tão habilidoso com o instrumento que decidiu desafiar

<sup>45</sup> O fetiche por ser traído é tratado na literatura clínica como *troilismo*. A prática do troilismo se dá pelo compartilhamento da experiência sexual e/ou afetiva de um casal com terceiro(s) e isso pode assumir diferentes formas: *ménage à trois*, orgias, gang bangs, poligamia, poliamor etc. O troilismo é frequentemente confundido com *cuckolding*, inclusive na literatura clínica. No troilismo, quando o compartilhamento da experiência sexual se dá sob a “traição” de uma das pessoas do casal, mas com o conhecimento da outra parte. No *cuckolding*, a traição é secreta ou presumida/velada. (PERROTA, 2020)

Apolo a tocar, em sua lira, uma música melhor que a dele. O deus aceita o desafio de Mársias e estipula que o vencedor poderia tratar o perdedor como quisesse. Mársias, ao perder para Apolo, é amarrado pelo deus em uma árvore e cruelmente seviciado, uma vez que Apolo decide cumprir o castigo prometido por Atena. No entanto, Apolo, arrependido de sua crueldade, destrói sua lira e transforma Mársias em um rio. Outras versões sugerem que o rio Mársias, na Frígia, teria nascido do sangue derramado do sátiro. Na figura 24, a escultura *Mársias no suplicio*, obra do período imperial romano (séculos I e II), retrata o sátiro amarrado na árvore para ser castigado e é essa imagem que Severin evoca ao se comparar a Mársias e ao comparar Alexis a Apolo.

Figura 24: *Marsias no suplicio*



Fonte: Wikipedia<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/Marsia#/media/File:Marsyas\\_hanging\\_Louvre\\_Ma542.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Marsia#/media/File:Marsyas_hanging_Louvre_Ma542.jpg)

Segundo a tradição cristã, Sansão era nazireu — pessoa devota a servir a Deus e, em virtude de sua consagração, deveria se abster de consumir certos alimentos e bebidas fermentadas, de cortar o cabelo e de tocar em cadáveres. Graças à sua devoção, Sansão recebeu, como dom, força sobre-humana para que pudesse lutar contra os inimigos de Israel. Amada por Sansão, Dalila é subordinada pelos filisteus para que descobrisse o segredo da força de Sansão. Após inúmeras tentativas de descobrir o segredo, Dalila consegue que Sansão revele que Deus lhe fornecia poder por causa de sua consagração como nazireu, simbolizado pelo fato de que uma navalha nunca tocara sua cabeça e que, caso seu cabelo fosse cortado, ele perderia a sua força. Dalila, aproveitando-se que Sansão dormia, pede a um servo que corte os cabelos dele, de modo que ele pudesse ser capturado pelos filisteus. Ao ser capturado, Sansão tem seus olhos arrancados e é levado para Gaza, onde é aprisionado em um moinho.

Figura 25: *Sansão e Dalila* (Anthony van Dyck, 1628/1630)



Fonte: Wikipedia<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Samson\\_and\\_Delilah\\_\(van\\_Dyck,\\_Vienna\)#/media/File:Anton\\_van\\_Dyck\\_-\\_Samson\\_and\\_Delilah\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Samson_and_Delilah_(van_Dyck,_Vienna)#/media/File:Anton_van_Dyck_-_Samson_and_Delilah_-_Google_Art_Project.jpg)

Figura 26: *Sansão e Dalila* (Peter Paul Rubens, 1604/164)



Fonte: Wikipedia<sup>48</sup>

No trecho do romance, Severin se refere a um quadro em que Sansão, aos pés de Dalila, tem seus olhos arrancados. Diante da ampla variedade de quadros que representam essa passagem bíblica, o que mais se aproxima da descrição dada é o quadro *Sansão e Dalila* (figura 25), de Anthony van Dyck. No entanto, o quadro de Peter Paul Rubens, igualmente intitulado *Sansão e Dalila* (figura 26) ilustra muito mais daquilo que remete à cena de Severin. No quadro de van Dyck, ao ser capturado, Sansão olha de maneira suplicante para Dalila, como se sua dor fosse resultado de ser separado dela. Na pintura, pode se ter a impressão de que Dalila também está sendo capturada, uma vez que parece que um dos guardas filisteus laceia um de seus braços com uma corda. Dalila, por sua vez, ainda retorna um olhar lânguido a Sansão — não de arrependimento de tê-lo traído, mas de sofrimento de vê-lo capturado.

<sup>48</sup> Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_Samson\\_and\\_Delilah\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Peter_Paul_Rubens_-_Samson_and_Delilah_-_Google_Art_Project.jpg)

Em contrapartida, a pintura de Rubens, Sansão adormecido no colo de Dalila, tem os cabelos cortados pelos servos enquanto guardas filisteus aguardam para capturá-lo. Um ponto de comparação entre os dois quadros é Dalila: no de van Dyck, ela parece sôfrega diante do destino de Sansão; no de Rubens, com uma expressão desinteressada e fria, ela assiste os servos cortando o cabelo de Sansão. Em ambos os quadros, Dalila está com os seios desnudos: no primeiro, apenas um dos seios salta para fora do vestido, como se tivesse sido descoberto acidentalmente durante toda a ação que acontece na cena. Já no segundo, Dalila está com os dois seios desnudos, como se os tivesse ofertado a Sansão antes que ele adormecesse, de modo que a nudez de seus seios representasse o poder de sedução que uma mulher tem sobre um homem.

Podemos concluir, portanto, que a Dalila de Rubens representa acuradamente o ideal de mulher castigadora, fria e cruel que tanto atrai Severin, uma representação muito próxima das diferentes Vênus evocadas ao longo do romance. O Sansão de van Dyck, por sua vez, representa melhor a angústia e sofrimento de Severin ao ser traído e subjugado por Wanda e seu amante, ainda que, no quadro de van Dyck, não pareça que Sansão esteja consciente da traição de Dalila. Devido à grande variedade de quadros que retratam a história de Sansão e Dalila, é possível que a descrição do quadro do casal seja um mero artifício narrativo, de modo que a imagem descrita na cena do romance seja um vislumbre das representações desse casal que habitam na memória de Severin.

Em *A Vênus das Peles*, o desejo e o prazer sexual estão focados, especialmente, na experiência do masoquista. Severin narra a partir da sua perspectiva e, desse modo, não podemos acessar a experiência de Wanda. É importante ressaltar que Wanda não se comporta como sádica, uma vez que ela funciona muito mais como parte da fantasia de Severin do que agente da fantasia. Já nos livros de Wilma Azevedo, encontramos exemplos dos desejos e dos prazeres que sádicos experienciam ao utilizarem seus corpos de maneiras diferentes.

### 3.2.2 *A erotização dos corpos, das sensações e sentimentos em A Vênus de Cetim e Tormentos Deliciosos*

Antes de analisarmos os trechos dos livros de Wilma Azevedo, é importante pontuarmos alguns aspectos do sexo sadomasoquista que devem ser considerados de antemão.

Em comparação aos modos como Sacher-Masoch descreve o prazer de Severin e como as cenas sexuais se desenrolam, pode ser mais fácil de compreender como ele se submete a Wanda: existe toda uma construção do relacionamento dos dois, de modo que Severin chega a declarar seu amor por ela, de modo que isso pareça justificar o sofrimento de Severin como meio para que alcance o prazer, ou o amor de Wanda como gratificação. No entanto, nos contos de Wilma Azevedo não temos esse tipo de construção minuciosa do relacionamento entre os parceiros sexuais, visto que o foco está no ato sexual, e isso pode ser intrigante quanto ao funcionamento da lógica do “prazer pela dor”, uma vez que nos relacionamentos retratados, qualquer enlace romântico é subproduto das relações eróticas que sempre estão em primeiro plano das narrativas.

Ao analisar os contos de Wilma Azevedo, é interessante ter em mente o que Deleuze e Freud apontam sobre o masoquismo, visto que existe uma incongruência teórica entre essas duas perspectivas. Para Deleuze, o masoquismo funciona pela lógica da gratificação retardada — se suporta a dor *à espera* do prazer. Em *Sacher-Masoch: o frio e o cruel* (2009), ele confronta o que Freud teorizou sobre o masoquismo em *O problema econômico do masoquismo* (2011) e conclui que “[...] o masoquista espera o prazer como algo que está essencialmente atrasado, e a dor pode acontecer como condição que torna enfim possível (física e moralmente) a vinda do prazer.” (DELEUZE, 2009, p. 67). Em contrapartida, Freud não entende que o funcionamento masoquista seja *a dor como ponte para o prazer*, mas sim *o prazer através da dor*. Em *O problema econômico do masoquismo* (2011), Freud reflete sobre como o masoquismo contraria o princípio do prazer (processos psíquicos de preservação que tem por objetivo primário evitar o desprazer e conseguir prazer), de modo que a dor e o desprazer já não são sinais de advertência, mas objetivos em si mesmos.

A partir da análise de *A Vênus das Peles* é possível observarmos como Deleuze entende o masoquismo como a dor sendo o caminho para o prazer devido à construção do relacionamento entre Severin e Wanda, em que o enlace romântico do casal justificaria aos sofrimentos aos quais Severin se submete. No entanto, sob um olhar mais cuidadoso, torna-se evidente como que a fantasia de uma Vênus castigadora é o início do prazer de Severin, algo que o ocorre muito antes de se relacionar, ou mesmo, de conhecer Wanda.

Nessa perspectiva, podemos distinguir algo singular que impera em Severin e nas personagens dominadoras e submissas de Wilma Azevedo: o prazer na fantasia. Wanda, por sua vez, é uma exceção, uma vez que participa mais como um instrumento de Severin do que

como um sujeito governado pelo seu próprio prazer. Ela é narrada por Severin, de modo que ela não fantasia por si mesma, mas atua na fantasia de Severin. Yen-Ying Lai explica que:

[...] na montanha-russa S/M que simula a morte — ou melhor, que brinca com a *vida* e a *morte* — os praticantes gritam de medo, e de fruição, junto com seus parceiros. Eles não calculam ganhos e perdas em uma dimensão imaginária: um mestre é ao mesmo tempo escravo de seu escravo, e não negociam com a lei a que ambos estão submetidos — os sadomasoquistas não estão fora da lei e são súditos de desejo também. O perverso é “aquele que, em curto-circuito, mais diretamente do que qualquer outro, consegue seu objetivo, integrando da maneira mais profunda sua função de sujeito com sua existência de desejo” (Lacan, Four 206) — daí o circuito de dirigir. O objetivo da pulsão é “o caminho percorrido” (179), e nesse caminho percorrido surgem sujeitos que dão um curto-circuito em seus desejos e se deparam com o gozo. (LAI, 2007, p. 03)<sup>49</sup>

A fantasia, então, é entendida aqui não como o percurso *até* o gozo, mas o percurso que ao mesmo tempo *leva* ao gozo e *é* o gozo. Sendo assim, são as fantasias que materializam alguma transgressão — seja para o dominador, seja para o submisso — que governam o prazer sadomasoquista.

Em Wilma Azevedo, a materialização de transgressões simbólicas é mais evidente (e mais variada) do que em *A Vênus das Peles*. Em *A Vênus de Cetim* (1986), em que temos os contos em que Wilma começa a entender sobre seus fetiches, no conto “À força bruta”, Wilma narra sua primeira experiência em dominar fisicamente seu parceiro sexual. Ao aceitar a carona de um colega de faculdade, Wilma se vê encurralada no carro com Touro, que lhe oferece ajuda com a intenção de que conseguisse transar com ela. Receosa de que o interesse de Touro se tornasse mais violento, Wilma cede aos avanços sexuais do colega e, em sua raiva do homem e da situação em que se encontra, Wilma utiliza o cinto de segurança do carro para enforcá-lo:

Touro olhou para o cinto de segurança e sorriu. Esticou o pescoço e como a brincar disse:

— Se você quiser... mas não pare agora, vamos, mais movimento.

Também como a brincar, passei o cinto em volta de seu pescoço e dei uma laçada. Cheguei até a acariciar seu rosto, redobrando meus movimentos de subida e descida. Ele se deliciava, desfrutando a aproximação do gozo. Segurei-o com as duas mãos e dei um puxão com toda a minha força, nesse momento, senti o jorro de seu esperma me inundando. Seu pescoço ficou vermelho. Engasgado, sufocado e talvez amedrontado, ele se debateu, tentando afrouxar a pressão do laço em sua garganta.

Ao vê-lo se esforçando para tirar a correia, a boca aberta à procura de ar, a língua saltando, senti uma sensação indescritível. Tinha sido vitoriosa. Ele se rendera num momento em que estava terrivelmente excitado e, quando caiu na real, vira que eu não estivera brincando. Ao me sentir soberana no ato, tive um orgasmo múltiplo,

<sup>49</sup> Tradução nossa: “(...) on the S/M roller-coaster ride that simulates death – or rather, that plays with life death – the practitioners scream in fear, and enjoyment, together with their partners. They do not calculate gains and losses in an imaginary dimension: a master is at the same time the slave of his slave, and neither do they bargain with the law which both of them are subjected to – sadomasochists are not outside of law and are subjects of desire too. The pervert is “he who, in short circuit, more directly than any other, succeeds in his aim, by integrating in the most profound way his function as subject with his existence as desire” (Lacan, Four 206) – hence the circuit of drive. The aim of the drive is “the way taken” (179), and on this way taken there emerge subjects who short-circuit their desires and come face-to-face with jouissance.”

como nunca experimentara até então. Com um safanão, ele me jogou para o lado, arrancando com isso a ponta do cinto de minhas mãos. A tira afrouxou-se. Touro tossia desesperadamente e respirava fundo. Apanhei minha bolsa ao lado, abri a porta do carro e me arremessei para o campo. Caminhei e corri, tropeçando nos gravetos secos ao redor, sentindo seu esperma escorrendo pelas minhas pernas. Ao longe, ouvi o barulho do carro dando partida. Quando ele manobrou e tomou o caminho de volta, senti um misto de alívio e terror. E parei perto de um tronco caído. O prazer que eu sentia ainda mexia com minhas entranhas. Sobreveio uma sensação de euforia, medo e pressa. (AZEVEDO, 1986, p. 29-30)

Para Wilma Azevedo, o orgasmo alcançado nessa situação está diretamente ligado ao medo, desespero e dor que causara a Touro. Ao se deparar com esses sentimentos em outra pessoa, a resposta esperada é de compaixão e não de excitação sexual e, de um ponto de vista clínico, essa resposta inapropriada é classificada como “má atribuição de excitação”. Ainda que o medo, o desespero, a vergonha, a humilhação, a ansiedade, a raiva sejam capazes de causar excitação e prazer sexual, a psiquiatria entende que se trate de respostas descabidas. A transgressão, portanto, se dá pela violação dos roteiros que preveem uma determinada ação, mas que são substituídas pela excitação.

Nessa situação narrada na cena, o medo e a dor causaram excitação sexual sem que fosse planejado. No entanto, é normal que sádicos e masoquistas pratiquem atos que possam causar esses sentimentos intencionalmente. De acordo com o *Dictionnaire des fantasmes, perversions et autres pratiques de l'amour* (LOVE, 2000), a prática de *fear play*, por exemplo, é bastante comum e se dá pelo planejamento de uma situação em que um dos praticantes causará medo no outro, seja por um estupro simulado, pelo uso de armas de fogo, de facas, de sequestro simulado, de perseguição, ou qualquer situação específica que possa incitar medo.

Quanto a Touro, mesmo enforcado por Wilma com o cinto do carro, continua a se excitar e a sentir prazer. A asfixia erótica é um outro exemplo que encontramos de um uso inconveniente do corpo para a obtenção de prazer sexual. Nessa prática sexual, apesar do que o nome sugere, não se impede a respiração pela constrição da traqueia, mas sim pela interrupção da oxigenação do cérebro. Aumenta-se a sensação de prazer devido à súbita perda de oxigênio e ao acúmulo de dióxido de carbono quando as artérias carótidas, localizadas em ambos os lados do pescoço, são comprimidas. Conforme a narração de Wilma, a pressão constante do cinto permitia que Touro se deleitasse. No entanto, com uma pressão forte e repentina que intensificou a brusca perda de oxigênio, Touro gozou (ejaculou) intensamente. Atualmente, no contexto da comunidade BDSM, a asfixia erótica é conhecida mais como *breath play* ou *choking*.

Embora essa prática seja frequentemente realizada com um parceiro durante o sexo, algumas pessoas podem desfrutar dela sozinhas durante a masturbação, o que pode aumentar

o risco de acidentes em sua execução. A auto asfixia erótica pode levar à morte quando a perda de consciência causada pela asfixia parcial leva à perda de controle sobre o estrangulamento, resultando em asfixia contínua e morte (LOVE, 2000).

A asfixia erótica, bem como o *fear play*, são exemplos de práticas que se enquadram como *edge play* (práticas limites) — práticas eróticas que apresentem riscos consideráveis de danos graves ou permanentes ou de morte, apresentem maiores riscos de disseminação de doenças, ou que possivelmente incorra em danos psicológicos significativos nos praticantes. Um outro exemplo ilustrado nos contos de Wilma Azevedo, é a agonofilia (LOVE, 2000, p. 26) — a excitação sexual causada por se defender, resistir e efetivamente lutar contra os avanços sexuais de um parceiro, ou a excitação causada por submeter fisicamente um parceiro. Essa prática opera tanto no físico quanto no psicológico, pois o prazer está no exercício físico de resistir e de forçar, mas também no deleite de render ou ser rendido. Pode tomar forma na prática esportiva de lutas, por exemplo, na caçada durante *primal play* (quando os praticantes encenam comportamentos animais de caçador e presa), ou como estupro encenado no *rape play*.

No trecho a seguir, retirado do conto “Feliz Carnaval”, durante uma festa de Carnaval, Wilma, desapontada com Cosam depois que ele rompe o contrato de Dominação e submissão que mantinham, relembra melancolicamente de um encontro em que decide praticar *pegging*, penetração anal com um dildo, com ele após descobrir que o estímulo da próstata é prazeroso:

— Venha aqui. Vou possuí-lo da forma que mais me agrada, sem o satisfazer. Para isso guardei um instrumento que lhe será aplicado sem piedade. Encaminhando-me para o banheiro, obriguei-o ir atrás. Quando desembulhei o membro de borracha que estava dentro de um pacote com vários apetrechos, ele recuou como que instintivamente.

— Não. Por favor. Isso não...

— Você é meu. Sempre disse que um dia iria usar esse orifício que às vezes também causa prazer. Pode ser que, em vez de ser ruim, você até goste, disse numa sonora gargalhada.

— Minha Senhora... farei tudo o que a Senhora quiser, mas isso não... A voz era de súplica. (Seria um jogo?). — Venha aqui. Ande logo. Ah! Ousa me desobedecer? Estalando o chicote em sua bunda, obriguei-o a me seguir. Deitei-o de bruços sobre a cama, prendendo suas mãos para cima, na guarda de madeira grossa. Fiz seu corpo ficar empinado. Untei bem lentamente o membro como se fosse o preparativo de uma grande solenidade. Ele se mexia na expectativa ansiosa e debilitada. Com a palma da mão separei suas nádegas. Seu ânus parecia uma flor vista ao contrário. Mas não era virgem, isso ninguém iria querer me convencer. Naquele buraco já tinha entrado muitos objetos estranhos, ah! tinha!

Encostei a cabeça do órgão forçando a entrada. Esta foi engolindo-o gradativamente, enquanto ele gemia alto. Quando estava quase dentro, sua voz saiu abafada, mas com um tom de prazer, embora disfarçasse.

— Não... por favor... não...

Senti o quanto aquilo o agradava, pois seu membro enrigecera<sup>50</sup> mais. Retirei as presilhas e fiz mais alguns movimentos de entrar e sair com a grossa borracha dentro

<sup>50</sup> Grafia mantida do texto original.

de seu ânus. Constatando que não me enganara, que possivelmente ele até usasse aquele método de causar prazer por diversas ocasiões, me senti um tanto frustrada.  
 — Seu viado. Está gostando disso tudo, não é? Pois eu NÃO estou aqui para te dar prazer! Você merece é uma sova!  
 — Juntando ação à palavra, apanhei o chinelo que estava mais próximo que o chicote. Segurando o membro bem enterrado em suas nádegas, comecei a surrá-lo. Vi que atingira o prazer entre suspiros de dor e tesão. (AZEVEDO, 1986, p. 153-154)

Na descrição, Wilma ressalta os diferentes tipos de prazeres provocados na cena — o prazer de Cosam de resistir e, ao mesmo tempo, de se submeter. O prazer da penetração e o prazer da dor e da humilhação. Nesse trecho, Wilma retrata como práticas tabu são convertidas em prazer sexual, reiterando como no sexo sadomasoquista, dos cabelos aos pés, todas as partes do corpo são fontes de desejo e capazes de produzir prazer. Não só as partes anatômicas, mas os odores, secreções e excreções — os gases, o cecê, o chulé, a saliva, as lágrimas, o suor, o sangue, o sêmen, a urina, as fezes e o vômito — estão todos associados a práticas fetichistas. O que opera como causador do desejo e do prazer nessas práticas é o aspecto tabu: a arquitetura do corpo não interdita apenas as partes, mas tudo que por ele é sentido e produzido.

Em *Tormentos Deliciosos*, no conto “Delírio Sádico”, Wilma Azevedo retrata outros exemplos de práticas que se enquadram como *edge play* devido ao risco de causar e transmitir doenças, uma vez que envolvem excreções humanas. No trecho, encontramos situações em que Wilma se relaciona com um submisso urofilico e coprófago — que se excita sexualmente com o manejo e/ou a ingestão de urina e de fezes, respectivamente:

Ao ver aquele homem debruçado sobre o tronco, com a bunda bem à mostra em plena luz do dia, integrado na natureza, senti uma gana de tesão. Apliquei mais uma lambada. Gemeu alto. Adorei. Satisfeita, obriguei-o ir avante. Numa árvore de tronco roliço, prendi-o com as cordas. Acabei de puxar a calça frouxa descendo até os tornozelos. Deixei-o bastante tempo na expectativa. Amarrado, imóvel, à espera dos golpes, sabia que sua excitação aumentava.  
 — Estou com sede, disse ele.  
 Era uma maneira criativa de viver com perfeição o seu papel.  
 — Está bem. Vou dar-lhe de beber.  
 Colhi uma grande folha redonda improvisando um copinho. Desci a calcinha, acocorei-me. De toda urina expelida, apenas uma pequena porção foi aproveitada. Escorrera pela mão...  
 — "Tome, beba. Você é um escravo incômodo. Me pedir água aqui! Como castigo vai beber o que sai de minha própria fonte!  
 Dando uma gargalhada, agarrei-o pelos cabelos fazendo-o engolir.  
 — Estou com fome, falou meio engasgado.  
 — Onde vou arranjar comida para você? Por acaso é vegetariano? Vai comer folha de árvore? Ora... essa é boa. Se eu tivesse com vontade de defecar, iria fazer você comer tudo. Mas no momento não dá.  
 Essas palavras o excitavam, pois era coprófago. Vagarosamente, cortei algumas varetas bem finas e fortes. Ele ali, amarrado e indefeso. Alisei todo seu corpo, dando mais atenção à bunda já vermelha. Separei suas nádegas e alisei o ânus. Aquela pele era perfumada e convidativa. Abri os botões de meu vestido. Estava nua por baixo.

Encostei-me nele. Sentia a aspereza das cordas. Roci minha região genital em sua bunda, ficando toda lambuzada com meu esmegma. (AZEVEDO, 1995, p. 52-53)

A fantasia do submisso de Wilma é de que sua sede e sua fome sejam saciados pela urina e pelas fezes de sua dominadora. O desejo é advindo do tabu e o prazer é produzido por saciar esse desejo: nas práticas fetichistas, o orgasmo, que equivale à resolução da tensão física causada pela excitação, não é o objetivo final. Goza-se ao praticar: não é prática pelo fim, mas a prática pela prática.

Em “Canção para ninar meus pés”, Wilma conta sobre o imenso prazer que sente ao ter os pés estimulados. A fantasia lhe excita e sua realização é capaz de a levar ao orgasmo:

Chego a me sentir nas nuvens, quando sinto as carícias de uma língua macia entre os vãos de meus dedos, sola e peito dos pés. Minha excitação aumenta quando estou calçada com saltos altos, tendo alguém que aprecia meus pés, e o mais importante: os afaga. Às vezes, só em imaginar a cena, sinto uma onda de calor percorrendo toda extensão deles, como se mil línguas de fogo os lambessem e os devorassem numa sensação de volúpia incrível. Não sinto cócegas, mas uma sensibilidade extraordinária me percorre o corpo todo, ao me deleitar com essa fantasia. Gosto de tamancos e saltos altos, sapatos que me deixem a curva dos pés à mostra, e sandálias que me calcem como luvas transparentes. Lembro-me quando ganhei o meu primeiro par de sandálias de saltos altos. Eram vermelhas. Frente ao espelho não me cansava de admirar o efeito que causavam, chegando a ficar excitada ao pensar que com elas poderia realizar meu sonho de caminhar como se estivesse pisando nas nuvens. (AZEVEDO, 1986, p. 33-34)

A podolatria, fetiche por pés, é um dos modos diferentes de usar o corpo pelo qual fetichistas obtêm prazer sexual. Da mesma maneira que os mamilos e o ânus são interditados pela arquitetura sexual do corpo, que delimita os seios como zona erógena e o ânus como região proibida, os pés não são incluídos como zonas capazes de produzir prazer. No entanto, assim como o sexo anal e o sexo oral, a anatomia humana é completamente erotizada no SM.

De modo geral, ao analisarmos a obra de Wilma Azevedo, é possível encontrar diferentes exemplos de como o corpo, e tudo ligado a ele direta ou indiretamente, é passível de ser erotizado. O prazer psicológico, capaz de levar ao orgasmo fisiológico, por mais que seja copiosamente ignorado e excluído do roteiro sexual heteronormativo, é um potente motor do desejo e do prazer que o corpo humano é capaz de experimentar. O sexo BDSM, por excelência, é transgressor pela sua capacidade de questionar as mais inabaláveis verdades da Sexologia, calcada em noções simplórias da Anatomia e da Psicologia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, analisamos como a literatura erótica sadomasoquista exemplifica a transgressão que as práticas eróticas sadomasoquistas e fetichistas causam em um sistema que se pressupõe perfeitamente hermético. Face ao sadomasoquismo, as práticas discursivas que preconizam a existência *natural* que, como um ventríloquo que se esconde nas sombras e controla sorrateiramente o social, são desmascaradas. As práticas sadomasoquistas e fetichistas, concatenadas no que tem sido cada vez mais conhecido como BDSM, são de uma magnitude transgressiva e capazes de colocar em xeque o que entendemos como biológico, anatômico, sexual, erótico/pornográfico. Essas práticas rompem com as relações entre desejo e prazer e entre prazer e orgasmo; rompem com os roteiros sociais através da adoção de contratos que substituem os scripts socialmente ditados de como os atos sexuais são praticados e os relacionamentos amorosos são estabelecidos e desenvolvidos.

Em *A Vênus das Peles*, podemos observar essas transgressões de uma maneira bastante germinal. Como uma das primeiras obras do gênero erótico sadomasoquista, escrita e publicada no fim do século XIX, a novela de Sacher-Masoch, por mais tímida que possa parecer aos olhos do sadomasoquista contemporâneo, carrega em si a potência da transgressão. Em comparação, *A Vênus de Cetim* e *Tormentos Deliciosos*, são mais ousadas, tanto na linguagem muito mais explícita que a de Sacher-Masoch, quanto na variedade de práticas eróticas ilustradas. A transgressão pela erotização dos corpos, das sensações e dos sentimentos é muito bem-marcada nas obras de Wilma Azevedo. No entanto, por mais que a autora questione muito do *status quo* da sexualidade da segunda parte do século XX, ela carrega no seu SM, muitos elementos heteronormativos. Um exemplo, é a associação de pelos púbicos à masculinidade e, conseqüentemente, a associação entre masculinidade e dominação. Enquanto dominadora, Wilma se opõe fortemente a depilar as regiões íntimas para que sua autoridade como Dominadora não pudesse ser contestada. Subverte-se a lógica dos corpos, mas não a lógica da sociedade em que aqueles corpos existem.

Ao final desta dissertação, podemos afirmar que todos os objetivos propostos foram alcançados. Identificamos as semelhanças e as diferenças entre as obras de Sacher-Masoch e Wilma Azevedo, primeiramente, ao apontar as relações intertextuais e, em segundo lugar, ao

analisar as formas como esses autores abordam as práticas eróticas sadomasoquistas em suas obras. Traçamos um panorama histórico que situou a criação literária do sadomasoquismo em paralelo com a psiquiatrização e criminalização dessas práticas sexuais, demonstrando como a literatura erótica ainda enfrenta resistência para ser reconhecida como uma expressão legítima de Literatura. Investigamos as diferentes formas de utilização de linguagem explícita na produção do texto pornográfico, mostrando como essas técnicas são utilizadas para produzir excitação no leitor. Por fim, analisamos a representação dos diferentes modos de usar o corpo em relações sexuais dissidentes, apontando para a potência da literatura erótica sadomasoquista para romper com as normas sociais e promover a diversidade sexual. Dessa maneira, diante das escassas pesquisas sobre essa temática nos Estudos Literários, esta dissertação contribuiu para ampliar o debate sobre a literatura erótica sadomasoquista e sua importância na desconstrução de preconceitos e estereótipos relacionados à sexualidade.

Finalizamos aqui, reiterando que a literatura erótica sadomasoquista exemplifica a potência transgressiva das práticas BDSM, que desafiam as normas sociais e questionam as noções de ato sexual, desejo e prazer. Através da análise de obras *A Vênus das Peles*, *A Vênus de Cetim* e *Tormentos Deliciosos* podemos perceber como essas práticas desafiam os limites do imaginário e desmascaram as práticas discursivas que preconizam a existência biológica e natural das práticas sexuais. No entanto, é importante reconhecer que mesmo a literatura erótica sadomasoquista, perante todo seu potencial transgressor, pode carregar elementos heteronormativos e reproduzir certas normas sociais. Ainda assim, a literatura erótica sadomasoquista continua a inspirar e a desafiar, abrindo caminhos para explorar e compreender as múltiplas possibilidades das práticas sexuais, uma vez que, tal como na criação literária, os limites das práticas sadomasoquistas são os limites do imaginário.

## REFERÊNCIAS

AGRAWAL, Anil. **Forensic and Medico-legal Aspects of Sexual Crimes and Unusual Sexual Practices**. Boca Raton: CRC Press, 2009.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION; AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (Orgs.). **Diagnostic and statistical manual of mental disorders: DSM-5**. 5th ed. Washington, D.C: American Psychiatric Association, 2013.

ARTZYBASHEFF, Boris. **Estes Kefauver**, Mar. 12, 1951. Disponível em: <<https://content.time.com/time/covers/0,16641,19510312,00.html>>.

ÁVILA, Raquel B. R.; CARVALHO, Gabriel Z. Erotismo Monocromático: a influência de “50 Tons de Cinza” na Erotika Fair. **Revista Composição**, n. Edição especial, p. 491–512, 2015. Disponível em: <[https://www.academia.edu/25220232/EROTISMO\\_MONOCROMÁTICO\\_a\\_influência\\_de\\_50\\_Tons\\_de\\_Cinza\\_na\\_Erotika\\_Fair](https://www.academia.edu/25220232/EROTISMO_MONOCROMÁTICO_a_influência_de_50_Tons_de_Cinza_na_Erotika_Fair)>.

AZEVEDO, Wilma. **A Vênus de Cetim**. 1ª. São Paulo: Ondas, 1986.

AZEVEDO, Wilma. **Sadomasoquismo sem Medo**. São Paulo: Iglu Editora Ltda., 1998.

AZEVEDO, Wilma. **Tormentos Deliciosos**. São Paulo: Graphic Vision, 1995.

BACH, Ulrich. Sacher-Masoch’s Utopian Peripheries. **The German Quarterly**, v. 80, n. 2, p. 201–219, 2007. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27676051>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

BALLÀRA, Francesco Castellet y. Fantasia e pornografia: transformações do desejo em tempos atuais. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 50, p. 139–153, 2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castafon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEARDSLEY, Aubrey. **Frontispício de “Um relato completo e verdadeiro da maravilhosa missão de Earl Lavender, que durou uma noite e um dia; com História da perseguição a Earl Lavender e Lord Brumm, da Sra. Scamler e Maud Emblem”**. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/aubrey-beardsley/full-and-true-account-of-the-wonderful-mission-of-earl-lavender-frontispiece>>.

BETCHEN, Stephen J. **Sexually Dominant Women and the Men Who Desire Them, Part II**. Disponível em: <<https://www.psychologytoday.com/us/blog/magnetic-partners/201411/sexually-dominant-women-and-the-men-who-desire-them-part-ii>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

BEZREH, Tanya; WEINBERG, Thomas S.; EDGAR, Timothy. BDSM Disclosure and Stigma Management: Identifying Opportunities for Sex Education. **American Journal of Sexuality Education**, v. 7, n. 1, p. 37–61, 2012. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15546128.2012.650984>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

BIENVENU, Robert V. **The Development of Sadomasochism as a Cultural Style in the Twentieth-Century United States**. Universidade de Indiana, Bloomington, 1998. Disponível em: <<https://iucat.iu.edu/iub/8224670>>. Acesso em: 9 abr. 2022.

BOZON, Michel. Les significations sociales des actes sexuels. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 128, n. 1, p. 3–23, 1999. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1999\\_num\\_128\\_1\\_3288](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1999_num_128_1_3288)>. Acesso em: 30 maio 2022.

BRASIL. **Laudo Censório Pericial 048089/85**. [s.l.]: Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1985. Disponível em: <<https://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-4>>. Acesso em: 4 jan. 2023.

BYRNE, Romana. **Aesthetic Sexuality: a Literary History of Sadomasochism**. New York: Bloomsbury, 2013.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 58).

CHAPERON, Sylvie. Organes sexuels. In: RENNES, Juliette; ACHIN, Catherine (Orgs.). **Encyclopédie critique du genre: corps, sexualité, rapports sociaux**. Paris: La Découverte, 2016.

CHARTER. **soc.subculture.bondage-bdsm**. Disponível em: <<http://www.unrealities.com/adult/ssbb/charter.htm>>.

CHERNETSKY, Vitaly. Nationalizing Sacher-Masoch: a curious case of cultural reception in Russia and Ukraine. **Comparative Literature Studies**, v. 45, n. 4, p. 471–490, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25659685>>. Acesso em: 21 maio 2022.

CIORANESCU, Alejandro. **Principios de literatura comparada**. Universidad de La Laguna, Spain, 1964. Disponível em: <<https://www.sudoc.fr/01950263X>>.

COUTINHO, Julianna. **De Sacher-Masoch ao Masoquismo**. In: D'AGORD, Marta (Org.). Florianópolis: Instituto de Psicologia da UFRGS, 2011. Disponível em: <[https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=De\\_Sacher-Masoch\\_ao\\_Masoquismo](https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=De_Sacher-Masoch_ao_Masoquismo)>.

DE GHENDT, Emmanuel. **Le midi**. Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.2844.html>>.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Trad. BASTOS, Jorge. 1ª. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DESCONHECIDO. **Frontispício de Le Magnétisme du Fouet, ou les Indiscrétions de Miss Darcy**. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman\\_Spanked\\_by\\_Another\\_Woman\\_Whilst\\_Held\\_Down\\_by\\_a\\_Third\\_Woman.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman_Spanked_by_Another_Woman_Whilst_Held_Down_by_a_Third_Woman.jpg)>.

DESCONHECIDO. **Mársias no suplício**. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marsyas\\_hanging\\_Louvre\\_Ma542.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marsyas_hanging_Louvre_Ma542.jpg)>.

EQUINA NUR. **Desejo Secreto e a história do BDSM no Brasil**. Disponível em:

<<https://medium.com/bdsm-de-iniciante/desejo-secreto-e-a-história-do-bdsm-no-brasil-ad7afb3e3689>>.

FACCHINI, Regina; MACHADO, Sarah Rossetti. "Praticamos SM, repudiamos agressão": classificações, redes e organização comunitária em torno do BDSM no contexto brasileiro.

**Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)**, n. 14, p. 195–228, 2013. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-64872013000200014&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872013000200014&lng=pt&tlng=pt)>. Acesso em: 10 abr. 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: A vontade de saber**. 10ª. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2020. 4v. (História da Sexualidade).

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. Verdade e Palavra Obscena na Pornografia Francesa do Século XVIII. *In: Invenção da pornografia: Obscenidade e as Origens da Modernidade, 1500-1800*. 1ª. São Paulo: Hedra, 1999, p. 217–238.

FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo. *In: Obras completas: o Eu e o Id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, v. 16, p. 165–181.

GAGNON, John. The Explicit and Implicit Use of the Scripting Perspective in Sex Research. **Annual Review of Sex Research**, p. 1–43, 1990.

GAGNON, John; SIMON, William. The Social Origins of Sexual Development. *In: Sexual conduct: the social sources of human sexualit*. 2ª. [s.l.: s.n., s.d.].

GEBHARD, Paul H. Fetishism and Sadoomasochism. **Sex Research: Studies from the Kinsey Institute**, p. 156–166, 1976.

GERSTENBERGER, Katharina. Her (Per)version: The Confessions of Wanda von Sacher-Masoch. **Women in German Yearbook**, v. 13, p. 81–99, 1997. Disponível em:

<<http://www.jstor.org/stable/20688856>>. Acesso em: 21 maio 2022.

GONZALEZ MONTERO, Sebastián Alejandro. **Pornografía y erotismo**. p. 223–245, 2007.

Disponível em: <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-36282007000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-36282007000200012&lng=en&nrm=iso)>.

GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses livros que se lêem com uma só mão: Leitura e leitores de livros pornográficos do século XVIII**. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GREGORI, Maria Filomena. **Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade**. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em:

<[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/Gregori\\_Maria\\_F.\\_-Prazeres\\_Perigosos.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/Gregori_Maria_F._-Prazeres_Perigosos.pdf)>.

HOFFMAN, Brian. ‘A Certain Amount of Prudishness’: Nudist Magazines and the Liberalisation of American Obscenity Law, 1947-58: Nudist Magazines and the Liberalisation of American Obscenity Law, 1947-58. **Gender & History**, v. 22, n. 3, p. 708–732, 2010. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-0424.2010.01611.x>>. Acesso em: 5 jun. 2022.

JAMES, E. L. **Cinquenta Tons de Cinza**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

KAFKA, Martin P. The DSM Diagnostic Criteria for Fetishism. **Archives of Sexual Behavior**, v. 39, n. 2, p. 357–362, 2010. Disponível em: <<http://link.springer.com/10.1007/s10508-009-9558-7>>. Acesso em: 16 jun. 2022.

KLEINPLATZ, Peggy J.; MOSER, Charles. **Sadomasochism: Powerful Pleasures**. [s.l.: s.n.], 2006.

KRAFFT-EBING, Richard von. **Psychopathia Sexualis: a medico-forensic study**. Londres: William Heinemann (Medical Books), 1939.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LACAN, Jacques. **Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 3ª. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LAI, Yen-Ying. Kant with Califia: reading psychoanalysis and Califia’s S/M fantasy in “The Calyx of Isis”. **The Symptom**, p. 1–17, 3007. Disponível em: <<https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:117056>>. Acesso em: 7 mar. 2023.

LE BRETON, David. **La sociologie du corps**. Paris: Presses universitaires de France, 2010.

LE BRETON, David; APPENZELLER, Marina. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2007.

LEITE JUNIOR, Jorge. **A cultura S&M**. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000. Disponível em: <[https://www.sexent.ufscar.br/wp-content/uploads/Cultura\\_bdsm\\_-\\_jorge\\_leite\\_jr.pdf](https://www.sexent.ufscar.br/wp-content/uploads/Cultura_bdsm_-_jorge_leite_jr.pdf)>. Acesso em: 9 maio 2021.

LEITE JUNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento**. [s.l.]: Annablume, 2006.

LOVE, Brenda B. **Dictionnaire des fantasmes, perversions et autres pratiques de l’amour**. Trad. Philippe Olivier. Paris: Éditions Blanche, 2000.

MACHADO, Sarah Rossetti. **De transtornos, tormentos e delícias: atores, redes e disputas de sentidos em torno do sadomasoquismo no Brasil (1980-2014)**. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ifch/transtornos-tormentos-delicias-atores-redes-disputas-sentidos-torno-sadomasoquismo-brasil-1980-2>>. Acesso em: 27 jul. 2022.

MARQUES DA SILVA, Vera Lucia. A psiquiatrização do sexo não normativo: BDSM e a 5ª revisão do Manual Diagnóstico e Estatístico de Doenças Mentais. **Vivência: Revista de Antropologia**, v. 1, n. 48, p. 25–37, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/11754>>. Acesso em: 16 jun. 2022.

MEGERMAN, J.; MURPHY, R. A. Myosin from arterial smooth muscle: isolation following actin depolymerization. **Biochimica Et Biophysica Acta**, v. 412, n. 2, p. 241–255, 1975.

MENDES, Peter. **Clandestine Erotic Fiction in English 1800–1930**, a bibliographical study. Abingdon: Taylor & Francis, 1993.

MENNEL, Barbara. **The Representation of Masochism and Queer Desire in Film and Literature**. New York: Palgrave Macmillan US, 2007. Disponível em: <<http://link.springer.com/10.1007/978-1-137-06999-3>>. Acesso em: 24 maio 2022.

METCALF, J. Todd. **Obscenity Prosecutions in Cyberspace: The Miller Test Cannot “Go Where No [Porn] Has Gone Before**. v. 74, n. 2, p. 481–523, 1996. Disponível em: <<https://journals.library.wustl.edu/lawreview/article/id/2702/>>.

MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina**. 2ª. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Cadernos Pagu**, n. 20, p. 121–130, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332003000100004&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332003000100004&lng=pt&tlng=pt)>. Acesso em: 5 jun. 2022.

MREID’S-RESEARCHES. Fetlife Statistical Data. Disponível em: <<https://mreids-researches.tumblr.com/post/183221239444/fetlife-statistical-data>>.

MUSAFAR, Fakir. Body Play. *In*: PARFREY, Adam (Org.). **Apocalypse culture**. New York: Amok Press, 1987, p. 101–114.

NASIO, J. D. **A fantasia: o prazer de ler Lacan**. Trad. André Telles; Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

NOBUS, Dany. Sacher-Masoch, Leopold. *In*: **Encyclopedia of erotic literature**. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 1147–1151. 1v.

OBERHERR, Leonardo. Não é só sexo: Praticantes explicam o que é o BDSM. Disponível em: <<https://medium.com/betaredacao/não-é-só-sexo-praticantes-explicam-o-que-é-o-bdsm-4262bbf8df1d>>.

PEAKMAN, Julie. **Mighty lewd books: the development of pornography in eighteenth-century England**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2003.

PERROTA, Giulio. Cuckolding and Troilism: definitions, relational and clinical contexts, emotional and sexual aspects, and neurobiological profiles. A complete review and investigation into the borderline forms of the relationship: Open Couples, Polygamy, Polyamory. **Annals of Psychiatry and Treatment**, v. 4, n. 1, p. 037–042, 2020. Disponível em: <<https://www.peertechz.com/articles/APT-4-119.php>>. Acesso em: 21 jun. 2022.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. O discurso sadomasoquista. *In*: PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim; MATTOSO, Glauco (Orgs.). **Antologia Sadomasoquista da Literatura Brasileira**. São Paulo: Dix Editorial, 2008, p. 1–18.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: Práticas subversivas da identidade sexual.** Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. 2ª. São Paulo: n-1 edições, 2017.

QUATERHORSE. **Quarterhorse says.** Disponível em: <https://groups.google.com/g/alt.sex.bondage/c/AecFY02zLBQ/m/2pzeED3b910J>.

QUINALHA, Renan Honorio. **Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988).** Doutorado em Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/101/101131/tde-20062017-182552/>. Acesso em: 4 jan. 2023.

RAMSOUR, Paul J. **Masochism, Sexual Freedom, and Radical Democracy: A Hermeneutic Study of Sadomasochism in Psychoanalytic, Sociological, and Contemporary Texts.** Vanderbilt, Nashville, 2002. Disponível em: <https://ir.vanderbilt.edu/handle/1803/10921?show=full>.

ROGERS, Janine. Sex and Text: Teaching Porno-Erotic Literature to Undergraduates. **Dalhousie Review**, v. 83.1, p. 189–214, 2003. Disponível em: [https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/64134/dalrev\\_vol83\\_iss2\\_pp189\\_214.pdf?sequence=1](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/64134/dalrev_vol83_iss2_pp189_214.pdf?sequence=1).

RUBIN, Gayle. **Pensando Sexo: Notas para uma teoria radical da política da sexualidade.** In: Florianópolis: [s.n.], 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1582>.

SACHER-MASOCH, Leopold von. **A Vênus das Peles.** Trad. Renato Zwick. São Paulo: L&M Pocket, 2020.

SARRACINO, Carmine; SCOTT, Kevin M. **The Porning of America: The Rise of Porn Culture, What It Means, and Where We Go from Here.** Boston: Beacon Press, 2008.

SILVA, Edijane de Souza. O gozo no olhar da contemporaneidade. p. 1–20, 2009. Disponível em: <http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0463.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2022.

SILVA, Fernanda Robert de Carvalho Santos. Considerações sobre o transtorno parafilico: a interface entre a psiquiatria, a psicologia e a justiça criminal. **Diagnóstico e tratamento**, p. 127–133, 2017. Disponível em: [https://docs.bvsalud.org/biblioref/2017/08/848021/rdt\\_v22n3\\_127-133.pdf](https://docs.bvsalud.org/biblioref/2017/08/848021/rdt_v22n3_127-133.pdf).

SNARSKY. **A Brief History of Kink Online: 1996 – soc.subculture.bondage-bdsm.** Disponível em: <https://snarksy.org/2014/01/06/a-brief-history-of-kink-online-1996-soc-subculture-bondage-bdsm/>.

STEIN, David. **“Safe Sane Consensual” by slave david stein under the Guardianship of Master Steve of Butchmann’s.** Disponível em: <http://www.leatherleadership.org/library/safesanestein.htm>. Acesso em: 15 jun. 2022.

STEKEL, Wilhelm. **Sadism and masochism: the psychology of hatred and cruelty.** Milton Keynes: Lightning Source, 1929.

STEKEL, Wilhelm. **Sexual aberrations**: the phenomena of fetishism in relation to sex. Whitefish: Kessinger, 1930.

TATA, Michael Angelo. The Pleasure of the Contract: Legal Role Play from Leopold von Sacher-Masoch Through Noodles & Beef. **Golden Gate University Law Review**, v. 51, p. 147–180, 2021. Disponível em: <<https://digitalcommons.law.ggu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2248&context=ggulrev>>.

VACARUMINA. (sem título). *ocurraldavaca*. Disponível em: <<https://ocurraldavaca.wordpress.com/2015/07/30/3/>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

WEISS, Margot Danielle. **Techniques of pleasure**: BDSM and the circuits of sexuality. Durham: Duke University Press, 2011.

WIESMANN, Stephanie. Beyond Masochism: New Thoughts about Leopold von Sacher-Masoch. **East Central Europe**, v. 40, n. 3, p. 367–379, 2013. Disponível em: <[https://www.schoeningh.de/view/journals/eceu/40/3/article-p367\\_8.xml](https://www.schoeningh.de/view/journals/eceu/40/3/article-p367_8.xml)>. Acesso em: 24 maio 2022.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2–13, 1991. Disponível em: <<https://online.ucpress.edu/fq/article/44/4/2/39822/Film-Bodies-Gender-Genre-and-Excess>>. Acesso em: 3 jun. 2022.