

SOBRE AS DEGENERECÊNCIAS DO ALGOZ: A ARDÊNCIA PÚTREFA DO MASOQUISMO

Fabio Gustavo Romero Simeão; Hermano de França Rodrigues

Universidade Federal da Paraíba, fabiogustavor@gmail.com

Universidade Federal da Paraíba, hermanorg@gmail.com

Resumo: As nuances e gradações, muitas vezes contraditórias, que a sexualidade humana dispõe, despertaram o interesse de diversas áreas do conhecimento ao longo da história. Porém, é a partir da segunda metade do séc. XIX que podemos constatar uma confluência expressiva de estudos sobre o sexo. Trata-se do alvorecer da sexologia, época na qual a medicina, influenciada por ideais higienistas, numa lógica patologizante, toma para si o desígnio de descrever as práticas sexuais, classificando-as, arbitrariamente, em categorias “saudáveis” ou “perversas”. Um dos seus preceptores mais notórios foi o psiquiatra alemão Krafft-Ebing (1840 – 1902) que, inspirado pela obra ficcional do escritor austríaco Sacher-Masoch (1836 – 1895), cunhou pela primeira vez o termo “masoquismo” para designar um comportamento sexual que ele considerava anormal. Desde então, o quadro de amor e ódio que Sacher-Masoch desenhou, de maneira tão magistral, serviu de inspiração para muitos artistas que procuraram (re)criar, à sua maneira, as congruências da performance masoquista. Eis o caso, por exemplo, de *Venus in Furs* (1994), adaptação cinematográfica da obra prima de Sacher-Masoch, *Venus in Pelz*, dirigida por Maartje Seyferth e Victor Nieuwenhuijs. O longa-metragem – que elegemos como objeto de estudo – recupera a conturbada relação amorosa dos protagonistas da narrativa original, Severin von Kusiemski e Wanda von Dunajew, situando-os não no séc. XIX, mas, no contemporâneo. Para os fins deste trabalho, orientados, sempre, pelo aparato teórico da psicanálise (pós)freudiana, debruçar-nos-emos sob o teatro erótico, meticulosamente encenado por Severin e Wanda, com vistas a demarcar a lógica infausta que rege a vida pulsional destes.

Palavras-chave: Cinema, Psicanálise, masoquismo.

Introdução

“Como um mártir de estranho sacrifício,
Tinha os lábios crestados pela ardência
Da luz letal do grande Sol do Vício!”

Augusto dos Anjos

A virada do séc. XIX para o séc. XX foi, certamente, um período de convulsões sociais, ideológicas e, inclusive, científicas no bojo da sociedade ocidental que, submergida na decadência do *fin-de-siècle*, viu a necessidade de se reinventar. No campo das chamadas “ciências do espírito”, por muito tempo dominadas pela psiquiatria e psicologia positivistas, nascia um novo saber, a psicanálise. O seu fundador, Sigmund Freud (1856 – 1939), com propostas radicalmente originais para se pensar a psiquê humana irá marcar, na história cultural do Ocidente, um “antes” e um “depois”. Desde seus tempos primevos, a metapsicologia freudiana dedicara especial atenção aos tortuosos caminhos da sexualidade e, nesse ínterim, um dos grandes entraves com que se deparou foi o masoquismo. Desde a sua

inserção no pensamento psicanalítico, a ideia do encontro entre prazer e dor, considerados, naquele então, como opostos totais, instigou diversas investidas teóricas por parte de Freud. Ao longo de vinte anos de esforço intelectual para lançar luz sob a obscura dinâmica psíquica que rege o masoquismo, o mestre vienense será obrigado a (re)formular, reiteradamente, algumas proposições próprias até chegar, em 1924, a sua versão definitiva. É no artigo *O problema econômico do masoquismo* que encontramos a resposta final do pai da psicanálise.

Isto posto, o nosso trabalho se propõe fazer um levantamento bibliográfico, na literatura psicanalítica, para traçar a evolução do conceito freudiano de masoquismo e, ainda, debruçar-se nas amarras da linguagem cinematográfica para demarcar as suas representações. Para tal, elegemos como objeto de estudo o longa-metragem *Venus in Furs* (1994), dos diretores holandeses Maartje Seyferth e Victor Nieuwenhuijs. Trata-se de uma adaptação do romance *Venus in Pelz* (1870), de Leopold von Sacher-Masoch (1836 – 1895), um dos maiores escritores da literatura libertina universal. Deparamo-nos, na narrativa em foco, com a turbulenta relação entre Severin von Kusiemski e Wanda von Dunajew. Os amantes, entregues aos clamores da carne, encenam uma espécie de teatro erótico no qual se perfilam elementos característicos do laço masoquista. Assim sendo, dividimos o presente trabalho em dois momentos. Primeiro, dedicamo-nos a uma breve apresentação das reflexões que Freud dispensou à noção de masoquismo até a sua etapa final e, logo após, enveredamos pelas arestas da narrativa fílmica estudada para compreender a maneira como os personagens vivenciam suas fantasias mais íntimas.

A ARDÊNCIA PÚTREFA DO MASOQUISMO

As nuances e gradações, muitas vezes contraditórias, que a sexualidade humana dispõe, despertaram o interesse de diversas áreas do conhecimento ao longo da história. A filosofia e a literatura são campos que, sempre marcados por itinerários específicos, procuraram retratar e compreender o comportamento sexual do ser humano. Assim, desde a antiguidade clássica com *O Banquete*, de Platão, ou, *Satíricon*, de Petrônio, até o século das luzes com a literatura libertina de Sade, e mais tarde a de Sacher-Masoch, encontramos inúmeros registros de um discurso que versa diretamente sobre o sexual, num contínuo esforço por decalcar uma verdade essencial dessa esfera do comportamento humano.

Porém, é a partir da segunda metade do séc. XIX que podemos constatar uma confluência expressiva de estudos sobre a sexualidade. Trata-se do alvorecer da sexologia,

época na qual a medicina, influenciada por ideais higienistas, numa lógica patologizante, toma para si o desígnio de descrever as práticas sexuais, classificando-as, arbitrariamente, em categorias “saudáveis” ou “perversas”. Um dos seus preceptores mais notórios foi o psiquiatra alemão Krafft-Ebing (1840 – 1902) que, na sua obra mais influente, *Psychopathia Sexualis* (1886), cunhou pela primeira vez o termo masoquismo – categoria analisada neste trabalho. A concepção médica vigente era de que todo prazer sexual deveria estar a serviço da reprodução da espécie. Nesse sentido, toda atividade erótica que não contemplasse a procriação, era considerada perversa, doente, uma degeneração tanto moral quanto biológica (PESSANHA; CÂMARA, 2016). Esse era o solo conceitual em que Sigmund Freud (1856 – 1939), também com formação médica, edificaria a sua teoria metapsicológica. De fato, em partes da obra freudiana, podemos, em maior ou menor grau, apontar influências do pensamento biologizante da época, mas, de qualquer maneira, os avanços teóricos e transformações sociais que ela proporcionou são incontestáveis.

A primeira vez que Freud se deteve, especificamente, sobre a questão do masoquismo, foi no seu polêmico *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* ([1905] 2016). Nele, o pai da psicanálise apropria-se do termo introduzido por Krafft-Ebing e amplia a sua conceituação, entendendo-o mais como uma disposição subjacente à sexualidade universal, do que um desvio sexual propriamente dito (MACHADO, 2011). Ele reserva o rótulo de patologia apenas para os casos extremos em que são vinculados, de maneira exclusiva, “a satisfação com o sofrimento de dor física ou psíquica por parte do objeto sexual” (FREUD, [1905] 2016, p. 52). Ainda nos *Três ensaios*, ao referir-se sobre a origem do masoquismo, Freud a situará numa transformação tardia do sadismo, naquele então considerado como disposição primária da sexualidade. Diz ele: “Frequentemente é possível notar que o masoquismo não é senão um prosseguimento do sadismo, voltado contra a própria pessoa, que toma inicialmente o lugar do objeto sexual” (FREUD, [1905] 2016, p. 52 – 53). Assim, podemos observar que, desde a inserção da problemática masoquista na obra do mestre vienense, ela encontra-se intimamente ligada ao conceito de sadismo – inclusive, uma das poucas variantes que continuará inalterada, mesmo depois das copiosas reformulações teóricas que a reflexão sobre o masoquismo impôs à psicanálise.

Freud retoma a discussão sobre o masoquismo no seu texto de 1919, “*Batem numa criança*”: *contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais*. Desta vez, debruça-se sobre um conjunto de fantasias primitivas que observou em muitos de seus analisandos. Essas fantasias, tão recorrentes na sua clínica, apresentavam-se de maneira muito

singular: eram cenas imbricadas de energia sexual, nas quais uma criança era espancada e que usualmente findavam com uma satisfação masturbatória por parte de quem as fantasiava. Nelas, Freud constatou uma possível explicação para a origem das perversões sexuais, particularmente do masoquismo. Por entender que “as fantasias de surra têm um desenvolvimento nada simples, no curso do qual a maioria de seus aspectos se modifica mais de uma vez” (FREUD, [1919] 2016, p. 226) o pai da psicanálise as separou em três cenas – ou momentos – diferentes, cada qual com uma significação característica.

O primeiro momento é resumido pelo enunciado *meu pai bate na criança que odeio*, e é encenado pela criança que fantasia, observando uma figura adulta – num primeiro momento anônima, mas, posteriormente identificada como o pai da própria criança – espancando uma outra criança, que nunca é a mesma que fantasia. Essa cena situa-se num momento arcaico, no qual a criança encontra-se “enredada nas excitações do seu complexo parental” (FREUD, [1919] 2016, p. 228). Essa constatação é imprescindível para entender o verdadeiro significado da mesma, uma vez que ela representa os sentimentos amorosos e de ciúme que a criança tem para com as figuras parentais. A natureza ambivalente dos afetos que governam a vida psíquica da criança neste momento – e, conseqüentemente, a relação com seus genitores – a saber, amor, ódio e ciúme serão (re)elaborados no teatro fantasmático por ela concebido.

No segundo momento da fantasia, ocorrem algumas mudanças importantes. Aqui, a figura do pai batendo numa criança se mantém, mas, a criança que sofre a punição já não é uma criança qualquer, e, sim, a própria criança que fantasia. Podemos resumi-la no enunciado *sou castigada por meu pai*. Essas transformações na dinâmica fantasmática se dão como resposta ao surgimento de uma consciência de culpa, ligada aos sentimentos amorosos que, no momento anterior, foram canalizados, diretamente, aos pais. Esses sentimentos são banidos ao inconsciente, por meio de um movimento repressivo que tem, como consequência última, o esquecimento, por parte dos analisandos, deste momento da fantasia. Ela só é reconstruída graças ao método psicanalítico, e traz à tona a verdadeira “essência do masoquismo” na qual se perfila “uma convergência de consciência de culpa e erotismo” (FREUD, [1919] 2016, p. 231).

O terceiro, e último momento da fantasia de espancamento, é uma espécie de compromisso, de permutação, que permite a insurgência da fantasia para a consciência, visto que os protagonistas da cena são substituídos por personagens anônimos. A figura paterna é confundida com uma figura de autoridade mais impessoal, por exemplo, um professor, e, a criança castigada, que na cena anterior era a mesma que fantasiava, volta a ser uma outra

criança qualquer. À primeira vista, poderíamos supor que se trata de uma versão sádica da segunda cena, mas, não podemos esquecer que os participantes, aqui, são meros engodos que o sujeito engendrou, a fim de suportar as conotações incestuosas da fantasia original. Assim, a figura de autoridade que espanca, continuará sendo, na sua essência, um representante virtual do pai e, da mesma forma, a criança espancada é, em última instância, a mesma criança que fantasia.

A excursão levada a cabo, por Freud, nas fantasias de espancamento, teve desdobramentos significativos na sua compreensão do masoquismo e dos desvios da sexualidade de um modo geral. Por exemplo, levou-o a situar essas fantasias na gênese das perversões sexuais. Elas seriam o material bruto a partir do qual, inconscientemente, o sujeito perverso iria elaborar seu roteiro libidinal. Nesse sentido, encontrar-se-iam subjacentes às práticas eróticas consideradas perversas, funcionando como uma espécie de força motriz para as mesmas. Além disso, a consciência de culpa emergiu como uma variante de destaque na equação masoquista, posto que é a partir deste sentimento que o sadismo primário transformar-se-ia em masoquismo. Neste momento da teorização freudiana, o masoquismo continua sendo considerado um movimento libidinal posterior ao sadismo.

A última grande reflexão sobre o masoquismo, empreendida por Freud, encontra-se no seu artigo *O problema econômico do masoquismo* ([1924] 2016). Nele, o mestre vienense viu-se obrigado a reformular suas antigas concepções sobre o masoquismo, dado que ele escapava à lógica do princípio de prazer, que até então tinha reinado hegemônico no aparelho psíquico (PESSANHA; CÂMARA, 2016). Assim, esse e outros impasses confluíram na introdução dos conceitos de pulsão de vida e morte na dinâmica psíquica do masoquismo, alterando, por completo, as hipóteses referentes a sua origem. Segundo Freud:

A libido encontra nos seres vivos o instinto de morte ou destruição que neles vigora [...] Ela tem a tarefa de fazer inócuo esse instinto destruidor, e a cumpre desviando-o em boa parte [...] para fora, para os objetos do mundo exterior. [...] Uma outra parte não realiza essa transposição para fora, permanece no organismo e, com ajuda da mencionada excitação sexual concomitante, torna-se ligada libidinalmente; nela devemos reconhecer o masoquismo original, erógeno.” (FREUD, [1924] 2016, p. 171)

A partir de então, o laço masoquista passa a ser entendido como amálgama das pulsões tanáticas e eróticas que regem o psiquismo, ao mesmo tempo que é situado antes do sadismo, por tanto tempo considerado seu antecessor. Além disso, Freud concebe três possíveis configurações para o masoquismo, sendo elas o erógeno, o feminino e o moral. A primeira

configuração, a erógena, é descrita na citação destacada acima e funciona como fundamento, ou, pré-condição para o desenvolvimento das outras duas. É a partir dela que o masoquista consegue alcançar gratificação sexual na dor, aproximando duas dimensões da experiência humana que costumeiramente consideramos opostas. A segunda configuração herda sua designação por representar os desejos inconscientes do sujeito em ocupar a posição feminina/castrada/passiva frente aos seus objetos sexuais. Finalmente, a terceira configuração, denominada de moral, vai muito além dos teatros eróticos, comumente associados à vida sexual dos masoquistas, para abranger uma norma de comportamento estreitamente ligada a uma necessidade de punição e ao sentimento inconsciente de culpa. No masoquismo moral, “o que importa é o sofrimento” (FREUD, [1924] 2016, p. 173), esteja ele ligado ao objeto sexual ou não. Neste texto, fruto das repercussões teóricas da chamada segunda tópica, o pensamento de Freud a respeito do masoquismo alcança sua versão final. Podemos, então, debruçar-nos sob a narrativa fílmica em questão, para tentar apreender a maneira em que Severin (re)cria suas fantasias num teatro que vivifica suas pulsões mais íntimas numa ode fúnebre à volúpia e à carne.

SOBRE AS DEGENERECÊNCIAS DO ALGOZ

Um dos maiores expoentes do romantismo alemão, Leopold von Sacher-Masoch (1836 – 1895), possui uma vasta obra que, certamente, imprimiu suas marcas no imaginário ocidental. Seu romance mais célebre – e que, paradoxalmente, condenou-o ao ostracismo – foi *Venus in Pelz* (1870), em cujas páginas carregadas de uma lascívia quase transcendental encontramos as primícias do laço que, posteriormente, viríamos a conhecer por masoquista. Inclusive, foi a partir da leitura desta narrativa que Krafft-Ebing, um dos nomes mais respeitados da psiquiatria e sexologia do séc. XIX, inspirou-se para batizar um comportamento sexual¹, que ele considerava patológico, de “masoquismo”, em clara alusão ao sobrenome do escritor austríaco. Desde então, a figura de Sacher-Masoch ficara indissociavelmente atrelada ao obscuro universo do masoquismo e, ao mesmo tempo, formara-se, sob a vida e obra do escritor, uma aura fúnebre, na qual *Eros* e *Thanatos* se misturam numa dança de contornos, muitas vezes, mortíferos.

¹ Nas palavras do psiquiatra: “Por masoquismo eu entendo uma perversão peculiar da vida sexual psíquica, na qual o indivíduo afetado, em sentimento e pensamento sexual, é controlado pela ideia de estar completa e incondicionalmente sujeito à vontade de uma pessoa do sexo oposto; de ser tratado por essa pessoa como por um mestre, humilhado e abusado.” (KRAFFT-EBING *apud* FRANÇA; MACHADO, 2012, p. 424)

Essa aura irá, no decorrer da história, transpassar os limites da literatura masochiana para alcançar outros domínios miméticos. Efetivamente, o quadro de amor e ódio que Sacher-Masoch desenhou de maneira tão magistral, ao longo de toda sua obra, serviu de inspiração para muitos artistas que procuraram (re)criar, à sua maneira, as congruências da performance masoquista. Eis o caso, por exemplo, de *Venus in Furs* (1994), adaptação cinematográfica da sórdida *Venus in Pelz*, dirigida por Maartje Seyferth e Victor Nieuwenhuijs. O longa-metragem – que elegemos como objeto de estudo – recupera a conturbada relação amorosa dos protagonistas da narrativa original, Severin von Kusiemski e Wanda von Dunajew, situando-os não no séc. XIX, mas, no contemporâneo. Para os fins deste trabalho, orientados, sempre, pelas contribuições freudianas que elencamos acima, debruçar-nos-emos sob o teatro erótico, meticulosamente encenado por Severin e Wanda, com vistas a demarcar a lógica infausta que rege a vida pulsional destes.

Na primeira cena do filme, encontramos o personagem principal – Severin – a partir do qual toda a narrativa irá se estruturar, sentado no vestíbulo de uma espécie de palácio, cujos traços arquitetônicos remetem aos templos da antiguidade clássica, dedicados à adoração dos deuses do egrégio panteão greco-romano. Ele se encontra só e sua figura, ao contrastar com as enormes colunas, pórticos e muros do edifício, torna-se infinitamente minúscula (fig. nº 1). Já deste retrato inaugural poderíamos apreender alguns aspectos da dinâmica libidinal que, ao longo da narrativa, irá guiar o relacionamento dos protagonistas. Assim, o ambiente do “templo” torna-se uma metáfora para a postura de veneração, quase divina, que Severin assume para com Wanda, sua infame “Vênus das peles”. Nessa mesma perspectiva, o fato dele se encontrar só e – pelos ângulos da fotografia – com seu tamanho reduzido, também diz da maneira pela qual ele escolhe se relacionar com Wanda. Uma vez que Severin está, a todo momento, alimentando fantasias idealizadoras sobre sua parceira, traçando para ela uma imagem tirânica e alçando-a, desta forma, à uma esfera que ele qualifica de “suprassensual”, ou seja, num nível que estaria muito acima dele mas, sobretudo, de qualquer outro tipo de envolvimento carnal.

A narrativa propriamente dita começa quando Severin, num torpor onírico, entrega-se a uma profusão de sonhos/lembranças pelos quais seremos apresentados a sua relação com Wanda. Deparamo-nos, aqui, com um dos componentes mais importantes do elo masoquista: a fantasia². É interessante notarmos que a primeira vez que Wanda aparece em cena o faz

² Tomamos, aqui, a seguinte concepção de fantasia, elaborada por Laplanche e Pontalis: “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente.” (2000, p. 168)

através destes “sonhos” – o que poderia indicar a natureza essencialmente fantasmática que a relação dos protagonistas apresenta, visto que ela se efetiva a partir das construções imaginárias que Severin faz de sua companheira. Corrobora para a confirmação da nossa hipótese o fato de Wanda se apresentar vestindo um pesado casaco de peles, debaixo do qual está completamente nua (fig. nº 2). Assim, a primeira imagem que chega aos nossos olhos é a do casaco e, só depois, a do corpo nu de Wanda. De maneira análoga, Severin só consegue chegar à pele nua – isto é, ao ato sexual – num segundo momento, pois, primeiro, ele precisa convocar a *persona* que criou para sua senhora. Aqui, o casaco de peles assume a função de catalisador libidinal de Severin, possibilitando o engajamento sexual deste. Ao longo da narrativa, outros adereços assumem uma importância similar dentro dos esquemas esboçados por Severin para viver sua sexualidade. À vista disso, desde a primeira aparição de Wanda podemos intuir que ela, de certa forma, não existe ou, mais acertadamente, não existe para Severin, posto que ele nunca está se relacionando diretamente com ela e, sim, com imagens eróticas que ele impõe sob sua amante. Imagens estas que norteiam todo um *setting* a ser cumprido ritualisticamente e que se perfilam indispensáveis para estabelecer qualquer tipo de vínculo sensual.



Figura nº 1: Severin, sentado no vestíbulo de uma espécie de palácio cujos traços arquitetônicos remetem aos templos da antiguidade clássica.

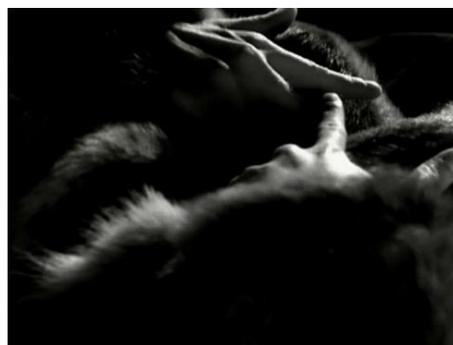


Figura nº 2: Wanda se apresenta vestindo um pesado casaco de peles, debaixo do qual está completamente nua.

Esse caráter ritualístico e, por vezes teatral, que permeia toda disposição libidinal do Severin diz respeito ao seu masoquismo erógeno, é gide a partir da qual ele vivencia sua sexualidade. Com efeito, ao observarmos detalhadamente os encontros sexuais entre os protagonistas, diferentes elementos que reportam à necessidade de Severin em seguir uma espécie de itinerário mórbido se presentificam de maneira bastante regular. O primeiro deles é um contrato no qual serão explicitadas as máscaras que cada um deverá vestir para levar a

cabo o seu drama sensual (fig. nº 3). Assim, a Severin é prescrito o papel de bigorna, de escravo, ao passo que, a Wanda, compete o de martelo, de senhora. Percebemos que este contrato detém uma importância crucial para Severin, posto que ele se recusa a possuir sua companheira antes dela o assinar, comprometendo-se a cumprir suas cláusulas rigorosamente. Ao materializar as fantasias mais íntimas de Severin, este documento funciona como um pacto simbólico a partir do qual ele se permite adentrar nos limiares do ato sexual. A relevância deste contrato é reforçada quando, em várias cenas, Wanda se desvia do seu papel despótico, seja ao não infligir dor suficiente no seu parceiro ou ao fazê-lo com utensílios que não foram amparados no acordo em questão, arruinando, desta forma, a ilusão que sustenta Severin.

Ao avocarem os papéis que lhes foram designados, uma dinâmica bastante singular se afigura entre os protagonistas, a saber, o da senhora e seu escravo. Como apontamos no tópico anterior, uma das três configurações que Freud estabeleceu para o masoquismo – além do erógeno e do moral – foi o feminino. Este se apresenta como a necessidade do sujeito em assumir uma posição feminina/castrada/passiva perante seu objeto sexual. De fato, o lugar reservado para Severin na sua montagem erótica, escancara o desejo deste em colocar-se passivamente diante de Wanda. Para tal, ele se entrega inteiramente, de corpo e alma, aos caprichos da sua senhora, abdicando de seu próprio bem-estar para servi-la, não só durante seus encontros sexuais, mas, a todo momento (fig. nº 4). A postura de Severin, ao referir-se a Wanda, é sempre a de uma devoção, que chega a flertar com o deífico, mesmo quando ela o trata com desdém, o açoita até marcar sua carne ou, inclusive, quando o priva de alimento e sono por dias sem descanso. Porém, se à primeira vista poderíamos cogitar que Severin inscreve-se de maneira exclusivamente passiva nesta cartografia do prazer, é mister lembrarmos que é ele a figura responsável por traçar as coordenadas do seu soturno destino. Na contramão daquilo que o senso comum geralmente reproduz, vemos, com Severin, que a imagem do masoquista como um ser destituído de vontade ou disposição própria não se sustenta, uma vez que é ele quem determina, ativamente, seus próprios augúrios.



Figura nº 3: O contrato no qual serão explicitadas as máscaras que cada um deverá vestir para levar a cabo o seu drama sensual.

Figura nº 4: Severin se entrega inteiramente, de corpo e alma, aos caprichos da sua senhora abdicando de seu próprio bem-estar para servi-la, não só durante seus encontros sexuais, mas, a todo momento.

No decurso da narrativa, observamos que a espinhosa peregrinação de Severin por dor e sofrimento se dá, amiúde, fora dos limites da alcova. Trata-se de mais uma camada do seu masoquismo que, decerto, imprime cores bastante particulares ao seu relacionamento com Wanda. Alimentado por uma necessidade inconsciente de punição, são inúmeras as (des)venturas, por ele próprio arquitetadas, que, apesar de acontecerem em situações que não se relacionam diretamente com o sexo, propiciam-lhe uma gratificação de ordem claramente sexual. Podemos apontar, por exemplo, o fato dele incentivar constantemente sua parceira a cometer adultério, sendo que o seu maior medo era ser abandonado por ela. É perceptível a aflição que o toma quando a mera possibilidade de Wanda se apaixonar e entregar-se a outro homem cruza-lhe a mente. Ainda assim, ele se submete as vontades de sua senhora que, de fato, conhece outra pessoa e demonstra interesse por ela.

Torna-se evidente, em vários momentos da diegese, o desconforto de Wanda com o papel despótico que lhe fora imputado. São momentos em que ela dissipa a ilusão que sustenta o teatro erótico dos personagens para reivindicar de Severin uma postura mais ativa. Ele, porém, nunca cede aos pedidos de Wanda até que, no último terço do longa, cansada de encenar a tirana, ela se rebela e decide procurar um senhor a quem pudesse servir. Mesmo tendo encorajado Wanda a procurar outros parceiros, Severin é tomado por uma angústia que não consegue suportar e desaba em desespero. Ao ser rejeitado, abriu-se nele uma ferida que, diferente das tantas outras que lhe propiciavam a tão ansiada mescla de dor e prazer, arruinou sua alma e seu espírito ao ponto dele não ser capaz de angariar forças para se (re)erguer. A narrativa chega ao seu fim com a imagem de Severin, abandonado numa sala escura e amordaçado à uma coluna, clamando pelo beijo fúnebre da sua Vênus que não mais comparece, causando-lhe, talvez, o único suplício do qual não conseguirá substanciar prazer algum.

Considerações finais

Ao percorrermos a trágica história de Severin e Wanda pudemos apreender algumas

marcas particulares ao laço masoquista. Assim, por trás da imperturbável submissão do primeiro para com a segunda, deparamo-nos, por exemplo, com uma aversão ignava de ser tomado pela angústia do desamparo. É nas próprias palavras de Severin que esta imagem se perfila de maneira mais concreta, quando ele diz: “faz comigo o que bem entender, só não me afaste de ti”. Este discurso, tão caro ao nosso protagonista, revela um estado de extrema vulnerabilidade que, na narrativa em questão, se traduz em escolher, a todo momento, a dor e a humilhação em detrimento do abandono. Através do seu teatro erótico, tão meticulosamente pensado e executado, Severin encontra uma potencial fuga da, sempre presente, ameaça de desamparo que, de fato, lhe é tão mortífera. Todavia, na última cena do longa, Severin, ao ser abandonado por Wanda, é convocado a enfrentar esse estado de solidão que por tanto tempo o assombrou e termina se dissolvendo na mais sórdida amargura.

Sabemos, desde as inestimáveis contribuições de Freud, que a sexualidade é, primeiro, sempre traumática e, segundo, essencialmente plástica. Nesse sentido, os caminhos que cada sujeito irá pavimentar para subverter a natureza agressiva do real³ do sexo e, minimamente, desaguar sua libido, serão invariavelmente únicos. Isto posto, o itinerário, muitas vezes atípico, que Severin se propõe a seguir para adentrar nos meandros do ato sexual, não poderia ser reduzido a uma estéril patologia, uma degenerescência biológica ou moral – como a taxativa medicina do séc. XX muito provavelmente a qualificaria. Deveria, sim, ser compreendida como mais uma dentre as inúmeras possibilidades de subjetivação que o homem dispõe para lidar com suas falhas, lacunas e perdas inerentes que, amiúde, lhe são insuportáveis.

Referências

CONTE, Bárbara de Souza. **Prazer e dor: o masoquismo e a sexualidade**. Porto Alegre: Criação Humana, 2002. 127 p.

ENRIQUEZ, Micheline. O ódio masoquista. In: _____. **Nas encruzilhadas do ódio: paranoia, masoquismo, apatia**. Tradução de Martha Gambini. São Paulo: Escuta, 1999.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. **Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”)** e outros textos (1901 – 1905). Tradução Paulo César de Souza. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

³ Segundo Roudinesco e Plon, Lacan valeu-se do termo “real” para designar “uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar.” (1998, p. 645)

_____. “Batem numa criança”: contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais. In: _____. **Obras completas, volume 14:** História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917 – 1920). Tradução Paulo César de Souza. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. O problema econômico do masoquismo. In: _____. **Obras completas, volume 16:** O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923 – 1925). Tradução Paulo César de Souza. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MACHADO, J. S. **Pequeno encontro com a morte:** masoquismo, psicanálise, literatura. 173 p. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.

NUNES, Silvia Alexim. Masoquismo, feminino? In: _____. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha:** Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PESSANHA, Suéllen Buchaúl; CÂMARA, Leonardo. MASOQUISMO: HISTÓRIA, TEORIA E SUBJETIVAÇÃO. In: **POLÊM!CA**, [S.l.], v. 16, n. 1, p. 78 – 94, fev. 2016. ISSN 1676-0727. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/21337/15429>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

TAVELLA, Marcelo. **O Conceito de Masoquismo na Obra de Freud.** 2006, 143 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VENUS IN FURS. Direção: Maartje Seyferth; Victor Nieuwenhuijs. Produção: Victor Nieuwenhuijs. Amsterdan (NE): Moskito films, 1994, DVD.