

**Paulo José Maués Corrêa**

**LEITURAS:**  
**Literatura e [Homo]Erotismo**

**Belém – Pará**

**2006**

**Paulo José Maués Corrêa**

**LEITURAS:**  
**Literatura e [Homo]Erotismo**

Dissertação entregue ao Curso de Mestrado em Letras / Estudos Literários, da Universidade Federal do Pará – UFPA, para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Trabalho orientado pelo Professor Dr. Luís Heleno Montoril Del Castilo.

**Belém – Pará**

**2006**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

***Paulo José Maués Corrêa***

**LEITURAS:**

**Literatura e [Homo]Erotismo**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO AVALIADA POR:**

**1 – DR. LUÍS HELENO MONTORIL DEL CASTILO – ORIENTADOR**

**2 – DR. ERNANI CHAVES – MEMBRO**

**3 – DR. JOEL CARDOSO DA SILVA – MEMBRO**

**4 – DR. JOSÉ GUILHERME DOS SANTOS FERNANDES – SUPLENTE**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –  
Biblioteca do CLA/UFPA-Belém-PA

---

Corrêa, Paulo José Maués

Leituras: Literatura e [homo]erotismo / Paulo José Maués  
Corrêa; orientador, Luís Heleno Montoril Del Castilo.---- 2006.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará,  
Centro de Letras e Artes, Curso de Mestrado em Letras, Belém,  
2009.

1. Literatura Brasileira - Pará. 2. Psicanálise na Literatura.  
Erotismo na Literatura. 3. Intertextualidade I. Título.

CDD-20.ed.869.9098115

---

À Elciana Alves Maués, pelo ressurgimento da Fênix  
e pelo aprendizado do pleno afeto

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Paulina e ao meu pai José Maria, a meus irmãos Cléia e Edson, pelo constante incentivo, especialmente à minha irmã Josilene e a meu cunhado Luís Afonso, por terem me cedido, de modo irrestrito, sua casa, para que eu pudesse desenvolver mais tranqüilamente o presente texto – gratidão sem fim.

À Universidade Federal do Pará – UFPA, especialmente ao Curso de Mestrado em Letras / Estudos Literários, na pessoa da Coordenadora do curso, Professora Marli Tereza Furtado (2005), por mais uma vez ter-me possibilitado um aprimoramento na minha formação intelectual.

Ao Museu da Universidade Federal do Pará, onde, ao longo dos anos, constituí minha bagagem cultural, a ponto de escrever com maior segurança o texto que apresento nesse momento. Gratidão especial a Minô, Nilma Brasil e Rosa Gama, curadoras dos acervos do Museu.

À CAPES, pela concessão de Bolsa durante os dois anos do Curso.

Ao José Arthur Bogéa, pela amizade e pela constante ajuda com valiosas sugestões e indicações bibliográficas, desde o princípio.

Ao Ernani Chaves, por ter-me proporcionado um mergulho mais seguro na Psicanálise, a partir do contato constante e, especialmente, da disciplina Literatura e Psicanálise ministrada por ele no Mestrado.

Ao meu orientador, Professor Luís Heleno Montoril Del Castilo, pela amizade e por ter sido uma voz plenamente eficaz no constante diálogo que foi a construção da presente pesquisa, bem como por ter disponibilizado seu acervo particular, sem o qual este trabalho não teria o alcance que obteve, pois durante sua elaboração greves dificultaram minhas atividades acadêmicas.

A todos os meus professores do Mestrado, pois todos, de uma forma ou de outra, contribuíram para minha formação. Agradeço especialmente ao Professor Joel Cardoso, pela amizade e pelos espaços acadêmicos que me disponibilizou ao longo desses dois anos.

Aos meus orientadores em outros trabalhos, que contribuíram para o meu amadurecimento enquanto pesquisador: José Guilherme Fernandes, Gunter Karl Pressler e Renilda Bastos.

Aos meus companheiros de curso, com os quais troquei experiências valiosas, especialmente Edílson Pantoja, Helder Bentes, Irene Freitas, José Sousa, Luiz Guilherme Jr., Maria Domingas, Salomão Larêdo, Scheila Maués e Tatyana das Mercês.

Às minhas amigas Ângela Sampaio, Vasti Araújo e Walkyria das Mercês, pelo constante diálogo e pelos conselhos valiosos, assim como a Jorge Domingues Lopes e Bete Rayol, pelo constante estímulo, e Regina Castro e Hilma Melo, pela atenção com que sempre me atenderam na Biblioteca do Laboratório de Linguagem da UFPA.

À Fernanda Beatriz, pela inestimável ajuda com o *Resumé*.

Não poderia deixar de registrar também minha gratidão à Professora Bene Afonso Martins, por ter-me disponibilizado, por intermédio do meu orientador, sua bibliografia específica sobre o erotismo, à época sem ao menos me conhecer pessoalmente, demonstrando, dessa forma, exemplo de desprendimento e sensibilidade ante a situação delicada em que me encontrava com relação à restrição de acesso a acervos bibliográficos, devido ao fechamento temporário de bibliotecas importantes.

*O simples fato de respirar era um deleite; e eu extraía um prazer positivo até mesmo de muitas genuínas fontes de dor. Sentia um calmo mas inquisitivo interesse por tudo. Com um charuto na boca e um jornal nas mãos, eu tinha me divertido a maior parte da tarde, ora percorrendo anúncios, ora observando o grupo heterogêneo do salão, ora sondando a rua através dos vidros enfumaçados.*

Edgar Allan Poe – *O Homem da Multidão*



## SUMÁRIO

Preliminares .....	12
Capítulo I: As Bases .....	17
1.1 – Da Sexualidade .....	18
1.2 – Do Erotismo .....	22
1.3 – Freud e a Literatura .....	26
1.4 – Da Escritura et al .....	33
1.5 – Da Literatura Comparada .....	37
1.6 – O Homem da Multidão: <i>La flânerie</i> .....	38
1.7 – O Brasil e o [Homo]Erotismo: Primeiro <i>Caminho</i> .....	40
Capítulo II: A Ilha de Lesbos .....	48
2.1 – O <i>Acauã</i> , de Inglês de Sousa .....	51
2.1.1 – O Cerco Inicial: autor e obra .....	51
2.1.2 – O Flerte .....	53
2.1.3 – O Estranho e o Duplo .....	57
2.1.4 – O Enigma Desvendado .....	65
2.2 – <i>A Viúva</i> , de Eustachio de Azevedo .....	70
2.2.1 – Aspectos Gerais da Narrativa .....	71
2.2.2 – Narrativa do Desejo .....	74
2.2.3 – Narrativa da Paixão: morte subjacente .....	84
2.2.4 – A Cena: a sutileza .....	88
2.3 – <i>Certos Caminhos do Mundo</i> , de Abguar Bastos .....	91
2.3.1 – Considerações Gerais .....	91
2.3.2 – A Iniciação .....	93
2.4 – <i>Belém do Grão-Pará</i> , de Dalcídio Jurandir .....	97
2.4.1 – Dalcídio e a Recepção Crítica .....	98
2.4.2 – Dalcídio e a Tradição Romanesca no Pará .....	99
2.4.3 – <i>Belém do Grão-Pará</i> : Monumento Literário .....	102
2.4.4 – Sob o Signo dos Sentidos .....	108
2.4.5 – Alfredo: Castração .....	116

2.4.6 – Antônio: a magia do número .....	121
2.4.7 – Emília e Isaura: “gêmeas na solidão” .....	125
Capítulo III – Sodoma e Gomorra .....	130
3.1 – <i>O Missionário</i> , de Inglês de Sousa .....	133
3.2 – “ <i>Cachorro Doido</i> ”, de Haroldo Maranhão .....	136
3.3 – <i>O Olhar Viajante</i> , de Maria Lúcia Medeiros: entre amigos .....	146
3.3.1 – Estrelando, a palavra .....	146
3.3.2 – Olhar Doido / Cachorro Viajante .....	149
Capítulo IV – Revendo os Atos .....	153
Posato .....	160
Referências Bibliográficas .....	166

RESUMO: O presente trabalho é resultado de uma investigação acerca do [homo]erotismo em autores paraenses: Inglês de Sousa, Eustachio de Azevedo, Abguar Bastos, Dalcídio Jurandir, Haroldo Maranhão e Maria Lúcia Medeiros. As principais ferramentas utilizadas advêm da Psicanálise, especialmente os estudos fundadores de Sigmund Freud, e da Semiologia, sobretudo considerações de Roland Barthes, além de determinados posicionamentos de Michel Foucault a propósito da Sexualidade. No tocante ao conceito de Erotismo, é Georges Bataille a referência mais importante, principalmente no que diz respeito à estreita relação entre erotismo e agressividade, mesmo em seu ponto culminante, a morte. Ao final, o plano geral do estudo mostra uma visão panorâmica das principais manifestações do [homo]erotismo entre autores paraenses, mas ressalte-se que a pesquisa não se resume a um mero levantamento, pois desenvolve leituras de todas as obras enumeradas.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura, [homo]erotismo, intertextualidade.

RESUMÉ: Ce travail est le résultat d'une recherche à propos du [homo]erotisme chez les auteurs nés au Pará à-dessous: Inglês de Sousa, Eustachio de Azevedo, Abguar Bastos, Dalcídio Jurandir, Haroldo Maranhão et Maria Lúcia Medeiros. Les principales références théoriques qui j'utilise relèvent surtout des études faites par S. Freud en Psycanalyse; des ouvrages de R. Barthes en Semiologie, ainsi que des théories de M. Foucault à propos de la notion de la sexualité. Cependant la recherche de Georges Bataille est la principale référence grace au concept d'Erotisme, en particulier parce qu'il conjugue l'erotisme et l'agressivité, même dans son point le plus fort, la mort. À la fin, le plan général du travail montre une vision panoramique des principales manifestations du [homo]erotisme chez les ecrivains du Pará, mais la recherche n'est pas une simple carte, puisque je développe lectures de toutes les ouvrages cités.

MOT-CLÉS: Lecture, [Homo]Erotisme, intertextualité.

## PRELIMINARES

*A princípio minhas observações tomaram um rumo abstrato e generalizante. Olhava para os transeuntes em massa, e considerava-os em suas relações coletivas. Logo, no entanto, passei para os detalhes, e examinava com minucioso interesse as inúmeras variedades de figura, vestuário, jeito, andar, rosto e expressões fisionômicas.*

Edgar Allan Poe – *O Homem da Multidão*

Desde 1997, quando comecei a estudar a Literatura de modo profissional, venho atentando para determinadas recorrências entre os nossos ficcionistas, especialmente quanto a temáticas. E, dentre as que mais me chamaram a atenção, está a constante presença de elementos relativos ao erotismo.

A princípio, mesmo após tal averiguação, não me dediquei a um estudo sobre o tema na Literatura da Amazônia tomando um recorte mais significativo, detive-me somente em manifestações apanhadas de modo isolado, especialmente na obra Inglês de Sousa.

Um ensaio para um salto maior foi feito em minha monografia de Especialização orientada pela Professora Renilda Bastos, *Sumos de cada ser: o erotismo na obra de Alfredo Garcia*, em que desenvolvo um estudo intertextual já com vistas a dar uma visão panorâmica, por mais pálida que tenha sido, das manifestações do erotismo na Literatura da Amazônia, especialmente a produzida no Estado do Pará ou por autores paraenses, como, além de Garcia, Ildefonso Guimarães, Dalcídio Jurandir e Haroldo Maranhão, para citar alguns, porém sem me privar de me referir a escritores de outras regiões, desde que me proporcionassem chaves de leitura para o texto de Garcia.

Assim, o presente trabalho de pesquisa é a concretização do que ficou somente insinuado no estudo sobre Garcia. Porém, por uma questão de delimitação, embora tenha me referido à Literatura da Amazônia, me dedico centralmente a autores paraenses. Optei por tratar somente de prosadores, deixando de fora da pesquisa poetas como Bruno de Menezes e Max Martins, dois dos mais representativos. O erotismo na poesia demanda e merece uma pesquisa à parte.

Vale ressaltar, porém, que, de forma alguma, estou reivindicando, para mim, qualquer mérito como pioneiro no estudo do erotismo em autores paraenses, muito pelo contrário, reconheço a considerável contribuição dada por diversos pesquisadores e professores ao longo dos anos, de modo que lhes presto tributo ao me voltar a essa temática. Porém há que se reconhecer o caráter esparso dos trabalhos até aqui evidenciados sobre o tema, pois não constituem uma pesquisa de fôlego maior, quanto ao número de escritores trabalhados.

Diante de tal fato, que configura uma certa restrição de material bibliográfico (em face da insistência do tema!), tomo total consciência da importância e do perigo da tarefa a que me propus, pois sei também do “tabu” que cerca aspectos relacionados à

sexualidade, e o erotismo não poderia estar de fora dessas “interdições”. Nesse sentido, Michel Foucault se mostra como referência obrigatória, senão explícita, pelo menos subjacente em meu texto, seja por seus estudos acerca dos principais sistemas de exclusão, seja por seu trabalho especificamente voltado para a sexualidade, que se comporta no plano daquilo que ele denominou de “a palavra proibida”, que, ao lado da segregação do louco e da vontade de verdade, forma “os três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso”<sup>1</sup>. A “palavra proibida” exclui porque nem todos estão autorizados a fazer uso de determinados discursos – aqui está a conexão entre saber e poder, uma das tônicas da abordagem de Foucault.

Talvez minha incoerência, ou mesmo excessivo impulso dirigido pelo princípio do prazer, tenha me conduzido à fantasia de fazer um trabalho com uma divisão que tomasse como parâmetro uma proposição de Aristófanes, presente em Platão<sup>2</sup>. De acordo com os relatos do comediógrafo, havia três tipos de seres: macho/macho, fêmea/fêmea e um terceiro, híbrido, macho/fêmea, chamado de andrógono. No entanto, todas essas criaturas, após uma rebelião, foram divididas em duas partes por Zeus e passaram desde então a buscar sua outra metade. Tal relato justifica, em certo sentido, a existência tanto da heterossexualidade quanto da homossexualidade, categorias insipientes para o espírito grego, vale ressaltar, como se lê em Foucault, a propósito desta última:

De fato, a noção de homossexualidade é bem pouco adequada para recobrir uma experiência, formas de valorização e um sistema de recortes tão diferentes do nosso. Os gregos não opunham, como duas escolhas excludentes, como dois tipos de comportamento radicalmente diferentes, o amor ao seu próprio sexo e o amor pelo sexo oposto<sup>3</sup>.

As proposições de Aristófanes seriam tomadas para a construção de duas grandes sessões da presente dissertação: uma relativa às manifestações eróticas heterossexuais e seus desdobramentos; e outra condizente ao homoerotismo.

Porém, durante o levantamento dos dados, concluí que tal empreitada extrapolaria excessivamente os propósitos de uma dissertação, constituindo pesquisa para uma etapa posterior de minha formação acadêmica, de modo que resolvi, em consenso com meu orientador, o Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo, delimitar

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*, p.19.

<sup>2</sup> PLATÃO, *Banquete*.

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*, p.167.

mais a pesquisa, sem perder de todo a proposição inicial. Assim, o erotismo ficou sendo o foco central da pesquisa, nas suas duas facetas apontadas anteriormente – hétero e homo –, porém o critério de seleção das obras para o *corpus* da investigação se pautou na existência de elementos homoeróticos. Tal critério conduz a uma ênfase ao homoerotismo, mas não a uma exclusividade. Dessa maneira, objetivo traçar um breve panorama das principais manifestações [homo]eróticas em autores paraenses, porém não estou de modo algum afirmando que há uma distinção essencial entre o erotismo e o homoerotismo. A marca distintiva é que neste os atuantes são pessoas do mesmo sexo.

Assim, o presente estudo possui finalidades bem demarcadas. Além de tencionar passar ao leitor um breve panorama das manifestações do [homo]erotismo em obras de autores paraenses, conforme já citei, tem por objetivo desenvolver leituras mais aprofundadas dos escritores mais representativos quanto à exploração do erotismo, desde os naturalistas do século XIX e início do XX, como o já referido Inglês de Sousa e Eustachio de Azevedo, passando por Abguar Bastos, Dalcídio Jurandir, Haroldo Maranhão e Maria Lúcia Medeiros. Os séculos XIX e XX, que a pesquisa abarca, compreendem justamente o período que Foucault classifica como “a idade da multiplicação”<sup>4</sup>, seja dos discursos, seja das expressões da sexualidade. Assim, por trás desse discurso de feição erótica que analiso, há, anagramaticamente, a noção de retórica: erótica/retórica – uma interface que reproduz a consideração de José Américo Motta Pessanha acerca do Amor em Platão, no tocante à “cumplicidade entre Logos e Eros”<sup>5</sup>.

O meu critério de seleção dos autores foi o mesmo utilizado por Harold Bloom<sup>6</sup> no *Gênio*: somente os autores já falecidos, o que não quer dizer que tenho desprezo pelos vivos. Esse critério me isenta de ser pressionado para fazer a inclusão de tal ou tal autor na pesquisa.

Embora tenha optado por eleger como recorte privilegiado a Literatura da Amazônia, esse recorte também é meramente didático, pois não desenvolvo uma pesquisa com foros de regional. Pelo contrário, sempre levo em consideração textos de relevância num âmbito mais amplo que o amazônico, para adentrar de modo mais detalhado nos objetos selecionados, configurando uma Literatura Comparada que não tem o objetivo de rastrear influências e fontes. Além do mais, abordo temas de caráter

---

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, p.38.

<sup>5</sup> PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”, p.77.

<sup>6</sup> BLOOM, Harold. *Gênio. Os 100 autores mais criativos da História da Literatura*.



universal, que, assim como ocorrem aqui, podem ocorrer em qualquer outra parte do globo.

Meu procedimento é a *flânerie*, no sentido benjaminiano do termo, um passeio pelos textos, uma busca de detalhes muitas vezes inexplorados, tomando sempre como ponto norteador o jogo entre os conteúdos manifesto e latente, explorados por Freud na análise dos sonhos, princípio perfeitamente aplicável ao estudo do texto literário, pois sonho e Literatura se associam, já que tanto a Psicanálise quanto os Estudos Literários tomam a palavra como fonte de investigação. Nesse sentido, a Psicanálise, que é, segundo Jonathan Culler, ao lado do Marxismo, “a hermenêutica moderna mais poderosa”<sup>7</sup>, constitui-se, inegavelmente, como um suporte teórico dos mais importantes para a investigação efetuada. Associada à Psicanálise, a Semiologia também é evidenciada de maneira significativa no estudo, especialmente os trabalhos de Roland Barthes. No tocante a tópicos imediatamente relativos à sexualidade e ao erotismo, além de Freud, o já citado Foucault e Georges Bataille são referências importantes.

A estrutura do trabalho é simples. No primeiro capítulo, apresento as principais bases de sustentação teórica e metodológica para as análises posteriores. Nesse capítulo, exploro de modo mais detalhado as relações entre o trabalho de Freud e a Literatura, bem como os demais conceitos norteadores da investigação, como erotismo, escritura e outros. No segundo capítulo, efetuo análises de obras em que há configurações [homo]eróticas femininas. Assim, é a lesbianidade o alvo final da análise, com secções sobre Inglês de Sousa, Eustachio de Azevedo, Abguar Bastos e Dalcídio Jurandir. No capítulo seguinte, há a análise de obras em que há a face masculina do [homo]erotismo, privilegiando obras de Inglês de Sousa, Haroldo Maranhão e Maria Lúcia Medeiros.

No capítulo IV, há um breve e sucinto estudo com vistas a desenvolver um apanhado sobre o [homo]erotismo no plano dos cânones da Literatura Brasileira, com especial ênfase às obras consideradas pioneiras, como de Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha. O propósito é situar as obras aqui investigadas nesse panorama mais amplo.

A configuração fragmentária da pesquisa é inegável, seja em termos teóricos, seja em termos de exposição. A fragmentação teórica se deve ao fato de as narrativas selecionadas serem variadas entre si, de modo que nem sempre o referencial teórico

---

<sup>7</sup> CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*, p.123.

aplicável a uma é completamente aplicável à outra, o que projeta uma certa *flânerie* também em termos de suporte teórico.

Por fim, “fecho” a exposição com um balanço das contribuições que esta pesquisa por ventura tenha trazido para o estudo da Literatura, especialmente no tocante ao tema aqui proposto, o [homo]erotismo.

## **CAPÍTULO I: AS BASES**

*Com a testa na vidraça, estava deste modo ocupado em perscrutar a massa, quando de repente apareceu um rosto (o de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco, setenta anos de idade) — um rosto que imediatamente chamou e absorveu toda a minha atenção, por causa da absoluta idiossincrasia de sua expressão. Eu nunca tinha visto nada nem de longe parecido com esta expressão.*

Edgar Allan Poe – *O Homem da Multidão*

## 1.1 – DA SEXUALIDADE

Um trabalho que se proponha a tratar de erotismo deve passar, necessariamente, pela noção de sexualidade, da qual, via de regra, o erotismo é uma metáfora freqüente. Dentre os estudos mais representativos sobre o assunto, destaca-se o de Michel Foucault, que me serve de suporte para o presente item da pesquisa.

Conforme Foucault<sup>8</sup>, acredita-se que no início do século XVII havia ainda uma certa abertura quanto a aspectos relativos à sexualidade, como nos modos de comportamento, na forma de falar e nas relações entre adultos e crianças. A esse período, seguiu-se a ascensão da burguesia vitoriana, que estabeleceu o “Princípio do Segredo”<sup>9</sup>, no qual a sexualidade, reduzida à sua função procriadora, foi encerrada no interior das casas de famílias (especialmente o quarto do casal), havendo a segregação entre pais e filhos, aqueles sendo detentores do saber e, por conseguinte, do poder, pois não se deve perder de vista que as múltiplas facetas da sexualidade, de acordo com o filósofo francês, “constituem correlatos de procedimentos precisos de poder”<sup>10</sup>. Estabelece-se, então, uma heterogeneização dos espaços, a partir da qual haveria lugares em que se permitiria uma certa tolerância aos praticantes de atos “proibidos” ou, para usar a expressão foucaultiana, às “sexualidades ilegítimas”<sup>11</sup>, como os prostíbulos, por exemplo, ou mesmo as casas de saúde, o que circunscreve ainda a noção de lucro pertinente à sociedade burguesa. Em vista disso, Foucault sentencia: “Fora destes lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo”<sup>12</sup>.

Contrariamente ao que à primeira vista se possa imaginar, Foucault, mesmo diante da extrema vigilância que supostamente cerceia o sexo, aponta uma “explosão discursiva”<sup>13</sup>, seja no plano das artes, seja no das ciências e de outras instituições, como a família e a escola, por exemplo. Logo, o que ele critica é essa suposta “hipótese repressiva”. Diante desse contexto, o terreno está preparado para a Psicanálise. Porém as relações entre o pensamento freudiano e o foucaultiano não são tão amistosas como parece, pois diversas vezes a Psicanálise é alvo de críticas ferrenhas por parte do autor

---

<sup>8</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, p.9.

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit., p.9-10.

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit., p.47.

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit., p.10.

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit. p.10.

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit. p.21.

da *História da Sexualidade*. Mas, conforme Ernani Chaves, um fato é inegável: “o texto freudiano é uma sombra permanente que, ora escandalosa, ora insidiosamente, perpassa em vários níveis, o texto de Foucault”<sup>14</sup>.

Dentre as críticas de Foucault, pode-se arrolar o fato de a Psicanálise fazer uso de um procedimento utilizado com caráter ritualístico em outros contextos: a confissão. Tal uso faz permanecer intacto o poder do analista sobre o paciente, configurando o mesmo tipo de relação que havia entre o confessor e o devoto, no âmbito religioso, ou mesmo entre o psiquiatra e o louco, reproduções do esquema saber-poder.

Mesmo diante das restrições de Foucault a determinados aspectos da Psicanálise, há que se demarcar a importância desta para os assuntos concernentes à sexualidade, especialmente quanto à crítica à visão reducionista de sexualidade enquanto mero instrumento para a reprodução da espécie. Logo, percebe-se o quanto a Psicanálise está na base da exploração do tema sexualidade, sendo uma das formas de expressão da “explosão discursiva” a que se refere Foucault.

Isto posto, o que faço no presente tópico é o esboço de um quadro contendo principalmente as contribuições da Psicanálise para os debates em torno da sexualidade. Embora a obra de Freud esteja entrecortada de elementos que conduzem à noção de sexualidade, o livro em que há um apelo mais explícito ao tema é *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, que provocou grande polêmica e escândalos, pois questiona algumas bases sobre as quais estava assentada a moralidade de então. Conforme Marthe Robert, em decorrência da publicação dos *Três Ensaios*, “Freud passou de pseudo-sábio a espírito obscuro e perigoso. Indubitavelmente, nenhum dos seus livros atraiu tanta tolice e tanto ódio”<sup>15</sup>.

O primeiro dos ensaios trata, nas palavras do próprio Freud, das “aberrações sexuais”, dentre as quais se encontra a “inversão sexual”, aspecto relevante para a presente pesquisa, por conta disso será debatido com mais detalhes posteriormente; o segundo aborda aquilo que foi uma das maiores quebras do pensamento freudiano em relação ao que vigorava, a sexualidade infantil, até então inconcebível, pois se acreditava que somente com a puberdade surgiam os interesses sexuais; e o terceiro ensaio explora justamente as transformações decorrentes da puberdade.

---

<sup>14</sup> CHAVES, Ernani. *Foucault e a Psicanálise*, p.3.

<sup>15</sup> ROBERT, Marthe. *A Revolução Psicanalítica*, p.155.

Para abarcar de um modo mais geral o que Freud expõe em seu livro, apresento sucintamente a clássica divisão do desenvolvimento sexual apontada por ele. A primeira fase é a oral ou, para usar outro termo correlato aplicado por Freud, canibalesca. Aqui a boca é explorada no sentido de satisfazer não mais uma necessidade fisiológica, a alimentação, mas sim de proporcionar prazer ao bebê.

A segunda fase aludida por Freud é a sádico-anal, em que o ânus é a fonte de prazer, provocado especialmente pela retenção do bolo fecal e a consequente contração da mucosa do intestino. Nesse contexto, as fezes são tomadas como extensão do próprio corpo da criança, o que, para esta, projeta um valor positivo aos excrementos, tanto que, em seguida, eles adquirem a conotação de “presente” às pessoas próximas, para, num período posterior, assumir um outro sentido, quando da chegada de um rival que talvez lhe possa roubar o amor e a atenção que lhe são destinados, na analogia entre defecar e parir, numa tentativa de explicar uma das questões que estimulam as investigações sexuais do infante: de onde vêm os bebês? A resposta está justamente pautada na analogia com a defecação: sabe-se que o bebê está na barriga da mãe, logo, foi resultado de uma prática oral, a alimentação, e o que está na barriga, assim como as fezes, só pode sair pelo ânus. Nesse sentido, em um dos romances do *Ciclo do Extremo Norte*, de Dalcídio Jurandir, há uma sucinta ilustração, pois Alfredo não sabia de onde vinham as crianças, mas foi informado por um outro personagem:

Hoje teve a grande revelação. Soube pelo José Calazãs como vem uma criança para o mundo... Muito menino ainda, lhe diziam que filho saía pela barriga, pela boca, vinha na asa da marreca, nosso Senhor trazia. Quando sua mãe estava de parto de Mariinha, as velhas que enchiam o quarto lhe perguntavam: / — Fredinho, como sua maninha veio? / — Pela boca. / — Não. / — então abriram a barriga. / — Também não, Fredinho. / Aí o menino disfarçou, deu as costas e arriscou: / — Então veio pela bunda.<sup>16</sup>

Nesse período de sua vida, a criança ainda não tem conhecimento da existência do sêmen nem da cavidade vaginal.

A fase seguinte é a fálica, que é, assim como as anteriores, de caráter auto-erótico, predominando nela práticas masturbatórias. Trata-se da fixação na genitália do próprio sujeito. Essa fase, embora remeta ao falo, também é evidenciada por meninas, que vêem no seu clitóris uma representação fálica. Essa igualdade genital, em que se

---

<sup>16</sup> JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*, p.200.

pensa que só há um órgão sexual para ambos os gêneros, o masculino, é, para Freud, “a primeira das notáveis e momentosas teorias sexuais infantis”<sup>17</sup>.

Essa fase corresponde ao auge do Complexo de Édipo, portanto aqui o papel da figura paterna se faz importante, nas pequenas ameaças de castração do rival infantil, ameaças não levadas a sério pelo filho. Porém a visão da genitália feminina, demarcando a ausência de algo, é sinal de alerta ao pequeno desavisado: eis uma pessoa que teve o seu pênis cortado. Tal mecanismo é descrito por Freud como sendo o “complexo de castração”, que gera o período de latência, no qual os impulsos mais evidentes da sexualidade infantil são recalcados. No caso específico das meninas, a constatação de que algo lhes falta provoca o que Freud chamou de “inveja do pênis”<sup>18</sup>, apaziguada pelo consolo de poderem gerar um filho, substituto fálico.

O material recalcado por ocasião do período de latência retorna com força total durante a puberdade, momento que se caracteriza basicamente pelo “crescimento manifesto da genitália externa”<sup>19</sup>, bem como dos órgãos sexuais internos, a ponto de proporcionar a produção e o recebimento de substâncias sexuais para a geração de um novo ser humano. É na puberdade que surge uma outra fase do desenvolvimento sexual, a genital, na qual o sujeito se volta para o outro, elegendo-o como seu objeto sexual, numa configuração distinta das fases anteriores, que são predominantemente de caráter auto-erótico, como já foi afirmado antes.

É na fase genital que o desenvolvimento sexual dos gêneros passa a ter divergências mais destacáveis, pois o caráter educativo – por que não dizer castrador? – é muito mais forte sobre a mulher, especialmente numa cultura de cunho patriarcal, como a nossa.

A disposição dessas fases é importante não só por apontar para uma sexualidade infantil, mas também por deixar explicitada a limitação da noção então recorrente de sexualidade: ela seria voltada para a reprodução da espécie, numa configuração que estaria de acordo com os preceitos do universo burguês, no sentido de determinar que, enquanto expressão de prazer, o sexo, como assegura Foucault, “é incompatível com o

---

<sup>17</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, p.73.

<sup>18</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.73.

<sup>19</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.86.

trabalho, geral e intenso”<sup>20</sup>, pois a força de trabalho não deveria ser desperdiçada em prazeres estéreis.

Além de romper com essa visão estreita de sexualidade, Freud foi o responsável por outros reparos de sentido na terminologia usada nos meios científicos de seu tempo. Dentre tais reparos, destaco inicialmente a reconfiguração do conceito de perversão, definida por ele, num sentido lato, como sendo a utilização de uma parte do nosso corpo para funções distintas das primárias; por exemplo, a função primeira da boca é a alimentação, porém nós a utilizamos para outra finalidade, a obtenção de prazer. Nesse sentido, o conceito de perversão adquire uma conotação muito mais ampla e deixa de ser pejorativo, como o era até então, pois se confundia com devassidão ou degenerescência.

No tocante ao caso específico da “homossexualidade” ou “inversão”, para fazer uso do termo mais recorrente em Freud, a colaboração da Psicanálise foi capital para desfazer um equívoco crucial: a confusão entre inversão e degeneração. Por conta de tal distinção, a expressão “inversão”, em Freud, não possui o mesmo sentido contido em Wespall, que, de acordo com Patrick Valas, cunhou o termo “ligando-o à categoria das neuroses, que refere a uma patologia hereditária degenerativa”<sup>21</sup>. No contexto psicanalítico, a inversão diz respeito tão-somente a pessoas que elegem como objeto sexual pessoas do mesmo sexo que elas.

São três os tipos de invertidos listados por Freud<sup>22</sup>: a) os absolutos, aqueles cujo objeto sexual eleito é exclusivamente do mesmo sexo; b) os anfígenos, os quais podem tomar pessoas de ambos os sexos como o objeto sexual; e c) os ocasionais, que são levados, devido a determinadas restrições no tocante ao objeto do sexo oposto, a manter relação com sujeitos do mesmo sexo, como acontece em presídios, quartéis, seminários e colégios internos, por exemplo. Quanto a esse último caso, evoco a ilustração de Oswald de Andrade, na carta que a interna Prima Nair mandou ao Pantico, conforme nos as memórias de Miramar:

Já sabes que estou na classe amarante? As meninas aqui não são tão maliciosas como no internato de Miss Piss. Mas... nunca vi que espírito civilizado elas têm. Pois como *elas não têm moços para namorar* elas namoram entre si. Todas têm um namorado como elas dizem e é uma outra menina: uma faz o moço e outra a

---

<sup>20</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, p.11.

<sup>21</sup> VALAS, Patrick. *Freud e a Perversão*, p.12.

<sup>22</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, p.14-15.



moça. / E quando elas se encontram, se beijam como noivos. *Por mais que não se queira ficar como elas, inconscientemente fica-se*<sup>23</sup> (grifo meu).

O texto de Oswald é mais o que ilustrativo, sobretudo por conta das passagens em destaque. Quanto ao juízo de degeneração, Freud aponta duas situações em que julga ser oportuno usar o termo: quando “1) houver uma conjugação de muitos desvios graves em relação à norma;” e quando “2) a capacidade de funcionamento e de sobrevivência parecer em geral gravemente prejudicada”<sup>24</sup>.

A princípio suspendo a discussão, pois ela é aprofundada através da mediação do conceito de erotismo, debatido no tópico a seguir.

## 1.2 – DO EROTISMO

O termo erotismo traz em sua raiz a noção de Eros, que por sua vez já é expressão substancial de variedade. No decorrer dos tempos, pelo menos três grandes noções de Eros se configuraram: a presente na *Teogonia*, de Hesíodo, que vê em Eros o princípio organizador do Caos; a de Homero, em que Eros é visto como filho de Afrodite, a Deusa do Amor; e a outra é a contida em Platão<sup>25</sup>, mostrada por Diotima, segundo a qual o deus é o resultado do relacionamento entre o Recurso e a Pobreza. Eros também é recorrente no discurso psicanalítico, referindo-se, geralmente, conforme J. Laplanche e J.-B Pontalis, ao “conjunto de pulsões de vida em oposição às pulsões de morte”<sup>26</sup>. Um inconveniente para o uso da expressão, segundo os autores do *Vocabulário de Psicanálise*, seguindo o rastro de Freud, seria de que ele pudesse “disfarçar a sexualidade”, pois “o uso do termo ‘Eros’ ameaça reduzir cada vez mais o alcance da sexualidade em benefício das manifestações sublimadas”<sup>27</sup>. Porém, tal ressalva se desfaz caso se pense na assimilação entre os conceitos de Eros e libido.

Assim como Eros, o erotismo possui configuração diversa, de um teórico a outro. No entanto, há um aspecto que persiste praticamente de um modo geral: a ligação com o corpo.

---

<sup>23</sup> ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, p.19.

<sup>24</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.17.

<sup>25</sup> A respeito da complexidade do assunto em Platão, queira consultar: PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”.

<sup>26</sup> LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*, p.205.

<sup>27</sup> LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. Op. cit., p.205.

Nos estudos de Francesco Alberoni, essa vinculação está patente. Para ele, “O erotismo se apresenta sob o signo da diferença”<sup>28</sup>, prefigurada na distinção entre o erotismo masculino e o feminino, distinção essa que toma como mote a compra de revistas e livros efetuada por homens e mulheres. Segundo o autor, os homens selecionam suas novas aquisições a partir dos dotes físicos que a mulher da capa tem, ao passo que as mulheres se voltam para os chamados romances “água com açúcar” ou para revistas que tragam notícias sobre a vida de homens famosos, como artistas, por exemplo. Em suma, na ótica de Alberoni, o interesse das mulheres se volta para sujeitos de evidente reconhecimento social, não necessariamente bonitos, enquanto que para o homem, em linhas gerais, é o corpo que determina o interesse.

As considerações do autor ganham respaldo, quanto às proposições sobre o homem, caso se pense numa poética como a Trovadoresca, em que a *Senhor* é cantada como sendo “formosa”, “louçana” e “velida”, termos que exaltam os atributos físicos femininos.

A pensar no objeto privilegiado do presente estudo, o [homo]erotismo, levando-se em consideração o *apartheid* proposto por Alberoni, o sujeito homoerótico também deveria possuir um processo específico de seleção do objeto sexual, o que implicaria se afirmar a possibilidade de um “terceiro sexo”. Tal não é o propósito da presente pesquisa, que vê o homoerotismo com as características do erotismo em geral, com a diferença de que seus atuantes são pessoas do mesmo sexo, não havendo, portanto, um ponto de vista especificamente homo sobre o erotismo.

Nesse sentido, aproveitando as ressalvas de João Silvério Trevisan a respeito da Literatura Homoerótica, no que diz respeito à possibilidade de se pensar que “havia regras diferenciadas e padrões específicos para representar a vivência homossexual nas artes”<sup>29</sup>, asseguro que, fazendo eco às palavras de Trevisan,

Eu tendo a achar isso tudo uma bobagem, pelo simples fato de que se estaria tentando impor uma ‘genética erótica’, tanto quanto certos cientistas hoje tentam encontrar traços de homossexualidade até no tamanho dos dedos e nas impressões digitais<sup>30</sup>.

Logo, ao me referir a homoerotismo ou Literatura Homoerótica, estou invocando, para concordar novamente com Trevisan, “uma *literatura de temática*

---

<sup>28</sup> ALBERONI, Francesco. *O Erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*, p.9.

<sup>29</sup> TREVISAN, João Silvério. *Literatura homoerótica e seus espelhos*, p.164.

<sup>30</sup> TREVISAN, João Silvério. *Op. cit.*, p.164.

*homoerótica*<sup>31</sup> (grifo do autor). Não me refiro, de modo algum, à Literatura Homossexual, pois tal nomenclatura poderia trazer a figura dos escritores para a cena, no sentido de atribuir-lhes um papel de militância em torno do tema. Nesse sentido, o termo “homoerótico” ganha em relevo, pois despista toda uma tradição de preconceito e perseguição a qual se abate sobre os sujeitos que elegem pessoas do mesmo sexo como seu objeto do desejo. A substituição do termo resulta da leitura do trabalho de Jurandir Freire Costa, que, para justificar a troca de termos como homossexual, homossexualidade e homossexualismo por homoerotismo, alega:

Penso, simplesmente, que continuar usando tais palavras é continuar concedendo à nomenclatura ou ao vocabulário do preconceito, um privilégio que não quero conceder, qual seja, admitir tacitamente que é moralmente relevante ver, perceber, classificar ou qualificar publicamente pessoas por suas preferências eróticas. Não penso que todas as pessoas que usam no cotidiano estas palavras são preconceituosas. Mas acredito que estas palavras nutrem o preconceito de onde nasceram, viciando o modo pelo qual descrevemos nossos semelhantes<sup>32</sup>.

De modo semelhante ao indicado por Costa, S. Ferenczi<sup>33</sup> aponta o termo homoerotismo em substituição a homossexualismo. Assim, seguindo os passos de Costa e Ferenczi, sempre que possível, darei ênfase ao conceito de “homoerotismo”, em lugar das demais nomenclaturas. No entanto, na impossibilidade do uso, por uma questão de respeito às referências usadas ou por outros motivos, utilizo “homossexualidade”, por acreditar que esteja menos comprometido com práticas discriminatórias que o seu aparentado “homossexualismo”, pois o sufixo “ismo” via de regra agrega ao vocábulo um certo tom patológico. Também evito a utilização do termo “homossexual”, pois este, mais do que qualquer outro, traz a marca da discriminação, posto que foi criado com tal intuito, em 1869, pelo médico Karl Maria Kertbeny, atendendo pedido do “Ministro da Justiça” da Alemanha, a fim de rotular as pessoas envolvidas na prática da pederastia como sendo degeneradas. É por conta dessa datação que Foucault afirma que o “homossexual”, enquanto tipo, é uma criação do século XIX: “O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie”<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> TREVISAN, João Silvério. Op. cit., p.165.

<sup>32</sup> COSTA, Jurandir Freire. *Estudos sobre o homoerotismo II*, p.15.

<sup>33</sup> *apud* FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, p.25.

<sup>34</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, p.44.

Afora definições de erotismo explicitamente arraigadas ao corpo, como o é a de Alberoni, há outra em que o corpo está subjacente numa configuração teórica mais ampla. Aqui, refiro-me à concepção barthesiana de erotismo:

Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, *essa redistribuição se faz sempre por corte*. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica<sup>35</sup> (grifos do autor).

As margens citadas por Barthes remetem à dicotomia saussureana língua/fala, que denuncia a base lingüística dos argumentos do semiólogo. Desse modo, a fenda erótica se situa no espaço entre língua e fala, entre o social e o individual<sup>36</sup>. Em termos gerais, é essa a noção de erotismo que perpassa todo o presente estudo, visto que ela se concentra no cerne da própria linguagem, objeto explícito desta investigação, bem como porque se está lidando com textos do prazer, com o prazer do texto, para ser o mais barthesiano possível.

Entretanto, embora Barthes esteja subjacente ao estudo, há passagens em que o erotismo se configura de tal modo forte que há a necessidade de um suporte mais incisivo. Como Alberoni, por motivos enunciados anteriormente – a tomada de tipos distintos de erotismo –, está descartado como fonte primária da pesquisa, evoco o *Erotismo* de Georges Bataille, não simplesmente para “fugir” de Alberoni, mas principalmente pelo apelo de determinados textos que compõem o *corpus* em análise.

A assertiva inicial de Bataille é a seguinte: “Do erotismo, é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte”<sup>37</sup>. Tal consideração aponta desde logo a constante e intrínseca relação entre erotismo e agressividade, até mesmo no seu aspecto mais terrificante, a morte. Surgem aqui ressonâncias de Freud<sup>38</sup>, que associa libido e crueldade, e de Nietzsche: “Amar e sucumbir: isso rima desde e eternidade. Vontade de amor: isto é, estar disposto também para a morte”<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p.11-12.

<sup>36</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*, p.16.

<sup>37</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p.19.

<sup>38</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, p.45.

<sup>39</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*, p.224.

Os detalhes das proposições de Bataille são melhor explorados na análise da novela *A Viúva*, de José Eustachio de Azevedo. Mas um aspecto me chama a atenção num contraponto entre Bataille e Alberoni. Ambos utilizam uma nomenclatura semelhante, porém com conotações diferentes para os conceitos em comum. O ponto de toque e afastamento entre os teóricos é o par contínuo/descontínuo. Para Alberoni, tal dicotomia se dá diretamente no jogo entre homem e mulher, esta representando a continuidade, pois deseja sempre o prolongamento do afeto, mesmo após o término do coito, e aquele, a descontinuidade, pois após o orgasmo há a perda do interesse sexual pela parceira.

Em Bataille, essa configuração da referida dicotomia não faz sentido, pois, para ele, somos todos seres descontínuos, e a única forma de romper com tal condição é com a morte, morte que tem papel fundamental na novela de Azevedo, analisada no capítulo II. Portanto, reitero novamente, quanto ao erotismo, é BATaille [e com ele, sua ressonância em BARThEs – a mesma seqüência, soando, BATEndo] quem ecoa nos argumentos fundantes desta pesquisa.

### 1.3 – FREUD E A LITERATURA

Como a Psicanálise é a mais importante, não a única, ferramenta da presente pesquisa, cumpro-me desenvolver um breve apanhado das relações existentes entre seu criador, Sigmund Freud, e a Literatura. Não pretendo, porém, apresentar um levantamento completo das diversas contribuições de outros psicanalistas ao estudo da Literatura, pois isso demandaria uma pesquisa muito mais ampla, com vistas a investigar somente o referido recorte, que não é pequeno. Portanto, me restrinjo basicamente a Freud, com o intuito também de melhor demarcar os propósitos da pesquisa.

A proximidade de Freud com as artes é fato destacado pelo próprio, por exemplo, no estudo sobre *O Moisés de Michelangelo*, quando afirma, logo na primeira página do ensaio: “as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> FREUD, Sigmund. *O Moisés de Michelangelo*, p.103.

Note-se o estatuto privilegiado atribuído à Literatura na fala de Freud: ela é colocada em primeiro lugar na relação. E esse destaque é evidente no confronto com o todo de sua obra, pois foram obras literárias que lhe possibilitaram expandir sua teoria, e o exemplo máximo de tal afirmativa se encontra, acredito, no uso que Freud fez da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, com a finalidade de dar suporte ao Complexo de Édipo.

Como se vê, Psicanálise e estudo da Literatura se associam intimamente, tanto que Freud, em diversas ocasiões, se debruçou sobre obras literárias. Tal proximidade se evidencia ainda por uma série de aspectos, dentre os quais destaco o seguinte: o objeto de análise. A Psicanálise tem no sonho sua fonte maior de investigação; e o estudo da Literatura, textos literários. O ponto de interseção entre esses objetos distintos está no meio que utilizam para se manifestar: a palavra – polissêmica por excelência. Fique claro que o que se analisa em um sonho não são as imagens oníricas propriamente, mas sim os relatos que são feitos pelo sonhador. Portanto, a Psicanálise pode ser entendida, antes de mais nada, como uma técnica de análise textual, como o prova o próprio Freud, por exemplo, na leitura que fez em 1907 do livro *Gradiva: uma fantasia pompeiana*, do escritor alemão Wilhelm Jensen.

No tocante a essa relação entre Literatura e Psicanálise, já explicitamente evidente em Freud, Rafael Andrés Villari aponta duas vertentes, por ele denominadas de “aditiva” e “extrativa”, definidas nos seguintes termos:

por um lado, parece estabelecer-se entre a Literatura e a Psicanálise uma relação *aditiva* em que se tenta acrescentar sentidos ao texto literário a partir da interpretação psicanalítica e por outro, vislumbra-se uma atitude que poderíamos chamar de *extrativa*, interessada em tentar resgatar do texto literário a particularidade que pudesse nutrir a Psicanálise<sup>41</sup>.

A presente pesquisa se centra na vertente “aditiva”, pois explora aspectos mais escondidos dos textos, num explícito aproveitamento do jogo entre os conteúdos manifesto e latente indicados por Freud n’A *Interpretação dos Sonhos*. Aqui, não perco de vista, seguindo o parecer de Bruno Bettelheim, o fato de que o título dessa obra (transposto do inglês para o português) não exprime o que Freud tencionou de fato expor no título original: *Die Traumdeutung*. Para Bettelheim, caso Freud objetivasse expressar o sentido contido em *The Interpretation of Dreams*, ele o teria feito, pois em

---

<sup>41</sup> VILLARI, Rafael Andrés. *Literatura e Psicanálise: Ernesto Sábato e a melancolia*, p.21.

alemão há vocábulos que correspondem aos que compõem o título presente na *Standard Edition*. Nesse sentido, Bettelheim sentencia:

O *Duden*, que, para a língua alemã, tem a mesma autoridade que o *Oxford English Dictionary* (OED) para o inglês, explica que *Deutung* significa “uma tentativa de apreender o sentido mais profundo ou a significação de algo” (...) Foi isso, pois, o que Freud desejou transmitir através de seu título: o que ele estava apresentando era uma *tentativa de apreensão* de um sentido *mais profundo*<sup>42</sup> (grifos de autor).

Observação semelhante à de Bettelheim é feita por Marthe Robert<sup>43</sup> a respeito da tradução francesa, *Science des Rêves*. Dessa forma, o que objetivo aqui não é propriamente uma interpretação dos textos que formam o *corpus* da pesquisa, mas sim um mergulho em aspectos *mais profundos* dos mesmos, o que suscita a metáfora arqueológica da Psicanálise. A aproximação entre a Psicanálise e a Arqueologia é uma das mais imponentes, no sentido de compreender quais são os propósitos do procedimento terapêutico e semiológico sistematizado por Freud.

Dentre os estudiosos que dela se preocuparam, destaco inicialmente Donald Kuspit. Uma de suas considerações a propósito da aproximação aqui suscitada demarca sua importância capital para se compreender o pensamento de Freud: “Entender a metáfora arqueológica é entender o cerne do pensamento psicanalítico, se não os detalhes, é compreender sua orientação geral, se não seus procedimentos e conceitos particulares”<sup>44</sup>.

Para Kuspit, a associação da Psicanálise à Arqueologia foi uma tentativa de Freud de ampliar a sedução psicanalítica a um público alheio à prática médica, dado os efeitos causados pela descoberta das ruínas de Tróia, efetuada por Heinrich Schliemann. É nesse sentido que Peter Gay assegura:

Não é por acaso que o homem cuja história de vida proporcionou o maior prazer a Freud, e a quem provavelmente invejou mais do que a qualquer outro, tenha sido Heinrich Schliemann, o famoso escavador das misteriosas e míticas antiguidades de Tróia. Freud considerava a carreira de Schliemann tão extraordinária porque ao descobrir o “tesouro de Príamo”, ele havia encontrado a verdadeira felicidade<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> BETTELHEIM, Bruno. *Freud e a Alma Humana*, p.81.

<sup>43</sup> ROBERT, Marthe. *A Revolução Psicanalítica*, p.101.

<sup>44</sup> KUSPIT, Donald. *Uma metáfora poderosa: a analogia entre a Arqueologia e a Psicanálise*, p.159.

<sup>45</sup> GAY, Peter. *Freud: Uma vida para o nosso tempo*, p.169.

Essa consideração do biógrafo traz em seu bojo duas recorrências evidentes em Freud. De um lado, a manifesta aproximação à figura do arqueólogo, tão forte a ponto de Gay, já no *Prefácio* de seu livro, considerar Freud um “arqueólogo da mente”<sup>46</sup>; e, de outro, uma latente alusão à Literatura enquanto objeto privilegiado no sentido de possibilitar pistas para as escavações psicanalíticas. Este último dado vem à tona ao se ter em mente que foi a partir da *Ilíada*, de Homero, que Schliemann concretizou sua descoberta.

A imagem de Freud como um arqueólogo é destacada mesmo por um de seus casos clínicos mais famosos: o Homem dos Lobos. Conforme Gay, o paciente havia concluído que o gabinete de Freud não se parecia com as dependências de um médico,

mas antes de um arqueólogo. Ali havia todos os tipos de estatuetas e outros objetos estranhos, que mesmo o leigo reconhecia como descobertas arqueológicas do Egito antigo. Aqui e ali, distribuíam-se nas paredes placas de pedra representando diversas cenas de épocas há muito desaparecidas<sup>47</sup>.

Uma alusão à metáfora é feita de modo explícito n’*O Mal-Estar na Civilização*, obra na qual Freud aponta uma vantagem da Psicanálise sobre a Arqueologia. As escavações em Roma permitiram um estudo sobre as diversas formas que a Cidade Eterna já teve ao longo da História. Porém não é possível recuperar todas as construções de períodos passados. É justamente nesse ponto que Freud indicia a vantagem do psicanalista sobre o arqueólogo:

Permitam-nos agora, num vôo da imaginação, supor que Roma não é uma habitação humana, mas sim uma entidade psíquica, com um passado semelhantemente longo e abundante — isto é, uma entidade onde nada do que outrora surgiu desapareceu e onde todas as fases anteriores de desenvolvimento que, em Roma, os palácios dos césores e as *Septizonium* do Sétimo Severo ainda se ergueriam em sua antiga altura sobre o Palatino e que o castelo de Santo Ângelo apresentaria em suas ameias as belas estátuas que o adornavam até a época de cerco pelos godos, e assim por diante<sup>48</sup>.

Logo, diante de tantos indícios da interface entre Psicanálise e Arqueologia, meu procedimento se aproxima dos evidenciados por tais áreas do conhecimento: escavar as camadas *mais profundas* dos textos é minha tarefa, numa nítida alusão à consideração

---

<sup>46</sup> GAY, Peter. Op. cit., p.17.

<sup>47</sup> GAY, Peter. Op. cit., p.168.

<sup>48</sup> FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*, p.16-17.



de Bettelheim acerca do sentido do título original em alemão d'A *Interpretação dos Sonhos*, exposta anteriormente.

Não busco, porém, nenhuma inferência biográfica, o que, em certo sentido, me distancia de uma vertente de leitura psicanalítica já presente no próprio Freud, quando analisa, por exemplo, a obra de Leonardo da Vinci com vistas a explorar aspectos do homem. Em tal estudo, Freud analisa uma lembrança da infância do artista, um dos poucos relatos desse período fundador do gênio:

Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com os abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios<sup>49</sup>.

Não se precisa recorrer de imediato à Psicanálise para se identificar a sugestiva carga emocional do relato, evidente no termo usado por da Vinci, “recordatione”, que carrega etimologicamente a noção de *cor*, coração, o que impulsionou Emil Staiger<sup>50</sup> a ver o “recordare” como demarcatório do gênero lírico. Na prática analítica efetuada por Freud, foi escavado um fato da infância do artista, quando sua mãe lhe amamentava, conclusão fundamentada no comparativo entre o relato e a imagem da deusa egípcia Mut, representada como tendo cabeça de abutre. Mais adiante, no aprofundamento da análise, Freud localiza dispositivos que induzem à feição homoerótica de da Vinci, pois a imagem, ambigualmente, remete também à felação, já que o menino é revestido de uma passividade que acaba por torná-lo um elemento feminino, a ponto de o estudioso afirmar que uma das coisas mais notáveis no relato foi “ter sido transformado o ato de mamar no seio materno em ser amamentado, isto é, em passividade, portanto, numa situação cuja natureza é indubitavelmente homossexual”<sup>51</sup>, enfatizada pela proximidade entre a cauda e o falo. Tal afirmativa não quer dizer, na perspectiva de Freud, que da Vinci teve propriamente envolvimento sexual com outros homens, mas sim que nele há fortes traços homoeróticos, canalizados, ou seja, sublimados<sup>52</sup>, para a prática artística e científica.

---

<sup>49</sup> *apud* FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância*, p.32.

<sup>50</sup> STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*.

<sup>51</sup> FREUD, Sigmund. *Op. cit.*, p.51.

<sup>52</sup> No conceito de sublimação há mais um substrato da Literatura no trabalho freudiano, pois “Foi Goethe, diga-se de passagem, quem introduziu o termo ‘sublimar’ – *sublimieren* – na língua alemã, em referência

Em síntese, nas palavras de Freud, “O objetivo do nosso trabalho foi explorar as inibições na vida sexual e na atividade artística de Leonardo”<sup>53</sup>. À moda de Freud, poderia aqui apontar um dispositivo aventado por ele no estudo sobre Leonardo, o esquecimento: na passagem acima, Freud “esqueceu” de apontar a faceta de cientista no personagem. A que se deve tal lapso? Não avançarei em conjecturas, pois pratico meus exercícios psicanalíticos mais adiante, nas criaturas de papel.

Nos pontos que apresentei aqui, a leitura de Freud está voltada para um relato autobiográfico, mas a conexão que inicialmente suscitei, entre autor e obra, é efetivada na seguinte proposição: “Será que nada existe na obra de Leonardo para testemunhar aquilo que sua memória conservou como uma das impressões mais fortes de sua infância?”<sup>54</sup>. Esse é o ponto, a obra servindo de portal de acesso à psique do artista, numa espécie de psicobiografia. A resposta dada por Freud é positiva. E é a Mona Lisa, um dos quadros – senão o – mais conhecidos do mundo, que entra em foco. O sorriso da mulher retratada seria uma outra “recordação”, seria um sorriso similar ao de Caterina, a mãe de Leonardo, tanto que se repete em outras obras do autor.

Embora Freud aponte uma carga considerável de sublimação da libido em da Vinci, deixando, portanto, suas práticas homoeróticas num plano de mera sugestão, há quem seja mais contundente no sentido de expor a predileção do artista por “adolescentes que o freqüentavam sexualmente”<sup>55</sup>. Se na leitura de Freud a Mona Lisa é uma referência edipiana, para Trevisan trata-se de uma produção feita a partir dos jovens que “serviam”, de modelo, ao artista. Saliente-se ainda que essa busca pelo autor na obra é evidente também em herdeiros da tradição psicanalítica, como Otto Rank<sup>56</sup>, que, ao estudar o Duplo, tenciona demonstrar que existem certos elementos em comum na psique dos literatos que tratam do tema, como E. T. A. Hoffmann e Guy de Maupassant, e Marie Bonaparte, que buscou ver nas inúmeras referências à água na obra de Edgar Allan Poe a presença da mãe do escritor<sup>57</sup>.

Alusões biográficas semelhantes às apontadas nos estudos de Freud, Rank e Bonaparte não são destacadas na presente pesquisa, a qual, justamente por não levar em consideração a vida dos autores, se distancia também de grande parte dos estudos gays e

---

a sentimentos humanos que devem ser aperfeiçoados, elevados e canalizados para outras motivações de nível mais puro”. Cf. BETTELHEIM, Bruno. *Freud e a Alma Humana*, p.22.

<sup>53</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., 1997, p.92.

<sup>54</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., 1997, p.62.

<sup>55</sup> TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, 2002, p.127.

<sup>56</sup> RANK, Otto. *Don Juan e Le Double*.

<sup>57</sup> apud BACHELARD, Gaston. *A água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*.

lésbicos ou da *Queer Theory*, por faltar a mim o que há de mais característico nesses estudos, o caráter militante e contestador em torno da homoerotismo, o que não implica, simplesmente, dizer que se trata aqui de mais uma visão falocêntrica por parte de um “leitor heterossexual”, como me chamaria Colm Tóibín<sup>58</sup>.

Minha opção por não abordar a biografia dos autores me aproxima, porém, de uma vertente de leitura também evidenciada por Freud: a apreciação do objeto estético, com a finalidade de focar aspectos passíveis de inferências psicanalíticas, como ocorre na leitura que fez da *Gradiva*, de Jensen, já referida anteriormente, e n’*O Estranho*, estudo sobre *O Homem da Areia*, de Hoffmann, fonte importante em uma das secções da presente pesquisa, na qual abordo as figuras do Estranho e do Duplo no conto *Acauã*, de Inglês de Sousa.

Retomando a referência de Villari, pode-se constatar que as vertentes “aditiva” e “extrativa” por ele aventadas foram devidamente aplicadas por Freud. Se, por um lado, ele “extraiu” dos textos literários material para o enriquecimento de sua teoria, por outro, ele contribuiu, a partir do aparato psicanalítico, para a maior compreensão de obras, não só literárias, como também de outras formas de expressão artística.

Fato é que sua influência é considerável a ponto de se afirmar, com Carpeaux, que

Sem a psicanálise não haveria literatura moderna, embora a influência nem sempre seja direta e admitida (...) a psicanálise serviu de pretexto para falar de sexualidade com franqueza inédita, transformando-se completamente o aspecto da literatura universal<sup>59</sup>.

Indico uma certa ressalva quanto a alguns pontos das considerações de Carpeaux. Refiro-me ao apagamento, em sua fala, de uma tradição de Literatura chamada Libertina, cuja sistematização ocorreu a partir do século XVIII na Europa. Afora isso, é inegável a presença, mesmo que subjacente, da Psicanálise em textos literários, como se vê nas diversas narrativas que analiso na presente dissertação, algumas delas produzidas antes ou contemporaneamente às descobertas de Freud.

---

<sup>58</sup> TÓIBÍN, Colm. *O Amor em Tempos Sombrios*, p.29.

<sup>59</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *As Revoltas Modernistas na Literatura*, p.137.

Um apanhado mais completo acerca da relação de Freud com a Literatura se encontra em Marthe Robert<sup>60</sup>. Sua primeira consideração diz respeito ao fato de, ao contrário do que se poderia esperar, mediante as inúmeras referências literárias em sua obra, Freud ter dedicado poucos trabalhos à análise de obras literárias. Segundo Robert, são poucos os textos voltados à [psico]análise da Literatura. São eles: o já referido estudo sobre a *Gradiva*; *A Criação Literária e o Sonho Acordado*; *Os Três Cofrezinhas*; *Um Recordação da Infância de Goethe*; e, por fim, o estudo sobre o parricídio nos *Irmãos Karamazov*, de Dostoievski.

Robert não cita *O Estranho*, mas acentua que os heróis dos casos clínicos publicados por Freud são citados como se fossem personagens romanescos de fato, tanto que ela assevera: “Se a literatura e a psicanálise têm algo em comum, é certamente esse intenso poder de identificação graças ao qual os doentes de Freud se transformam em figuras comoventes, ainda hoje vivas e verdadeiras”<sup>61</sup>.

#### 1.4 – DA ESCRITURA ET AL

A afirmativa de que não levo em consideração o aspecto biográfico dos autores dos textos selecionados para a composição do objeto do presente estudo me conduz à noção de escritura, tal como a utiliza Roland Barthes.

Esse conceito é abordado por Villari inicialmente a partir da dicotomia obra/texto formulada pelo semiólogo francês. Como condiz ao estilo de Barthes, no ensaio usado por Villari como ponto de partida, tais conceitos não estão taxativamente definidos, mas é possível, seguindo o rastro do próprio Villari, uma aproximação de sua caracterização. Obra e texto não estão propriamente em oposição, afirmativa que remete ao título do ensaio barthesiano usado pelo psicanalista: *Da obra ao texto*. Tal título sugere uma seqüência, e Barthes caracteriza seus termos da seguinte forma: “O Texto não deve ser entendido como um objeto computável (...) a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o Texto é um campo metodológico”<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> ROBERT, Marthe. *A Revolução Psicanalítica*, p.219.

<sup>61</sup> ROBERT, Marthe. Op. cit., p.209.

<sup>62</sup> BARTHES, Roland. *Da obra ao texto*, p.67.

Logo, pode-se afirmar que a obra comporta-se como um artefato, ao passo que o texto constitui-se como um objeto estético, de fato, porém somente apreensível por meio da mediação da obra. Tal afirmativa é mais evidente na *Aula*, pois nela Barthes é mais explícito quanto à relação entre obra e texto, ao definir este como sendo “o tecido de significantes que constitui a obra”<sup>63</sup>. Essa assertiva deixa nítida a íntima relação entre os conceitos, afastando qualquer possibilidade de leitura equivocada, no sentido de entendê-los como elementos opostos entre si. Eles estariam na mesma base da dicotomia saussureana língua/fala, que comporta uma relação de mútua complementaridade entre seus componentes, o primeiro sendo uma instituição social, e o segundo, sua manifestação individual – mais uma vez o substrato lingüístico em Barthes. Desse modo, toda obra, para ser propriamente apreciada, precisa se expressar enquanto texto, assim como todo o texto precisa do suporte material da obra para ser veiculada.

No debate empreendido por Barthes, tal noção de texto traz à tona o papel do leitor, que sai da posição passiva que lhe era atribuída em outras épocas e se torna tão ativo quanto o próprio escritor. Quanto a esse ponto, n’*O Prazer do Texto*, Barthes sentencia:

Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo (Ângelus Silesius): “O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê”<sup>64</sup>.

Essa íntima relação entre o escritor e o leitor é bastante acentuada, não no sentido de se afirmar que este, ao ler um texto, busca aquele, até porque, “Como instituição, o autor está morto”<sup>65</sup>. Mas sim o leitor vai a busca do desejo do escritor que está incrustado ao texto, assim como o escritor, no ato que lhe compete, a escritura, buscou o desejo do leitor.

Para criar uma ponte sobre a *fenda* que se abre entre os desejos do autor e do leitor, Barthes expõe a escritura numa acepção sintomática do prazer do texto tão apregoado por ele: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me

---

<sup>63</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, p.17.

<sup>64</sup> BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p.23.

<sup>65</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., p.35.

deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)”<sup>66</sup>.

Na *Aula*, Barthes toma dois dos conceitos apresentados aqui, texto e escritura, e os iguala a outro que está subjacente ao mesmo discurso, Literatura: “Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto”<sup>67</sup>. Esse igualamento, enfatizado pelo uso do “portanto”, se dá em virtude de Barthes destacar o papel fundamental da língua, enquanto *topos* no qual ocorre o teatro dos jogos de palavras que possibilitam o dribble contra a força opressora da própria língua – é como o veneno que gera o seu contrário, o antídoto, o elemento capaz de neutralizá-lo.

Pelos comentários até aqui apresentados, nota-se que o conceito de escritura é extremamente multifacetado, de modo que uma compreensão global de todas as acepções em que é usado por Barthes demandaria uma pesquisa especificamente para isso, aos moldes da desenvolvida pela Professora Leyla Perrone-Moisés<sup>68</sup>, sobretudo porque demanda uma relação com os outros teóricos que também usam com recorrência o mesmo conceito.

Embora Villari refira-se a princípio ao *Da obra ao texto* para abordar o conceito de escritura, tal artigo não tematiza centralmente esse tópico, o que conduz o estudioso a citar outros trabalhos de Barthes. Assim, explico o que mais me interessa no conceito barthesiano de escritura: o apagamento da figura institucional do autor, o que me assegura ficar no plano do bibliográfico, deixando completamente à parte o biográfico, no que diz respeito à análise dos textos selecionados para constituírem o *corpus* desta pesquisa. Na escritura, a origem está completamente esfacelada, perdida, como se ecoasse o tempo todo o primeiro parágrafo d’*A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou<sup>69</sup>.

Tal “apagamento da origem”<sup>70</sup>, para usar expressão da Professora Eneida Maria de Souza, seria uma das resultantes do questionamento da noção de sujeito iluminista ou filosófico (uno), que dá lugar à noção de sujeito pós-moderno, na classificação de Stuart

---

<sup>66</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., p.11.

<sup>67</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, p.17.

<sup>68</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*.

<sup>69</sup> LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*, p.11.

<sup>70</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *Sujeito e Identidade Cultural*, p.35.

Hall, que aponta três tipos de sujeitos: o Iluminista, que é o centrado e uno, conforme já visto em Souza; o Sociológico, que se define por meio da interação com o Outro; e o Pós-Moderno, comentado pelo autor da seguinte forma:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas<sup>71</sup>.

O próprio Barthes associa a escritura a esse apagamento da origem, ao afirmar que, a propósito da interrogação quanto a de quem seja a voz que fala na novela *Sarrasine* de Balzac,

Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve<sup>72</sup>.

Esse apagamento da origem, do texto, no presente caso, não é ponto pacífico entre os estudiosos, como bem se vê na leitura de Harold Bloom<sup>73</sup>, para quem não existe a morte do autor, numa anunciada contraposição a Michel Foucault e velada a Barthes. Nesse aspecto, opto pelos estudiosos franceses e por Souza.

Ainda em Barthes, colhi a noção de pluralidade, que desemboca na exploração da intertextualidade. Para ele, o intertexto é “a impossibilidade de viver fora do texto infinito”<sup>74</sup>. Também para ele, “Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estipular de que plural é feito”<sup>75</sup>. Portanto, exploro as múltiplas vozes que emanam dos textos selecionados para a pesquisa, busco explorar a leitura plural, tal como o faz Barthes, concepção criticada por A. J. Greimas e Joseph Courtés, para quem “afirmar que existe uma leitura plural dos textos, isto é, que um texto dado oferece um número ilimitado de leituras, nos parece uma hipótese gratuita, tanto mais que é inverificável”<sup>76</sup>. Não estou em busca de

---

<sup>71</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p.13.

<sup>72</sup> BARTHES, Roland. *A morte do autor*, p.57.

<sup>73</sup> BLOOM, Harold. *Gênio. Os 100 autores mais criativos da História da Literatura*, p.48.

<sup>74</sup> BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, p.45.

<sup>75</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*, p.39.

<sup>76</sup> GREIMAS, A. J. & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*, p.252.

verificação dessa hipótese, mas sim do ludismo que, a partir da seguinte fala de Barthes, depreende-se que lhe é inerente:

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é fazer o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundeza achamlotada das frases<sup>77</sup>.

A noção de “leitura plural” proposta por Barthes é uma metáfora que alude ao fato de não haver propriamente uma leitura que contemple o objeto estético na sua totalidade. Além do mais, dependendo do ponto de vista empregado pelo leitor, há que se chegar a resultados diferentes de outras leituras empreendidas. Nos próximos capítulos, ponho em prática minha leitura, porém sabendo desde já que ela é inacabada e parcial, como toda e qualquer leitura. Mas, mesmo assim, lanço-me ao jogo proposto pelos textos.

## 1.5 – DA LITERATURA COMPARADA

Embora a Psicanálise e a Semiologia ganhem explicitamente em relevo na presente pesquisa, há que se considerar que os diversos contrapontos efetuados durante as análises conduzem à evidenciação de um procedimento compatível com o de uma forma de Literatura Comparada.

Nesse sentido, destaque-se que houve um tempo em que o papel da Literatura Comparada era o de localizar as fontes e influências dos escritores, de modo que os críticos empreendiam uma verdadeira caça ao tesouro. Tal procedimento, para os propósitos da Literatura Comparada mais contemporânea, não é importante. Se há débito, esse débito não deve ser entendido como um empobrecimento para a obra mais recente, mais sim como uma nova variante para o texto anterior, numa relação intertextual que acaba por enriquecer as obras envolvidas no jogo.

---

<sup>77</sup> BARTHES, Roland. Escrever a leitura, p.29.



Para o Professor Silviano Santiago, em seu *O entre-lugar do discurso latino-americano*, um método de leitura pautado na busca de fontes e influências está totalmente defasado. De acordo com o autor:

Declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que os elementos esquecidos, negligenciados e abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença<sup>78</sup>.

Entretanto, devo chamar a atenção para o perigo em se tomar esse fragmento de Santiago fora do contexto do todo do artigo, bem como em relação a outros textos do crítico, pois isso pode conduzir ao outro extremo: não mais proximidades, mas só diferenças, como se não houvesse co-incidências. No presente estudo procuro ficar no entre-meio (trocadilho explícito com o *entre-lugar*) dos dois extremos possíveis, pois os pontos de contato entre as diversas obras utilizadas objetivam não indicar a dívida de uns com relação a outros, mas sim tomar o intertexto como chave mútua de leitura mais aprofundada das obras envolvidas, em consonância com afirmação do mesmo Santiago, em outro artigo, *Apesar de dependente, universal*, em que fala do objeto da Literatura Comparada:

Basicamente, o objeto tem de ser duplo, constituído que é por obras literárias geradas em contextos nacionais diferentes que são, no entanto, analisadas contrastivamente com o fim de ampliar tanto o horizonte limitado do conhecimento artístico, quanto a visão crítica das literaturas nacionais<sup>79</sup>.

Acrescente-se a isso que a busca de uma suposta fonte original seria índice de ingenuidade de minha parte, conforme se pode observar pelo debate desenvolvido anteriormente com o apoio de Souza. O paraíso está mais perdido do que nunca – breve intervenção psicanalítica!

---

<sup>78</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*, p.19.

<sup>79</sup> SANTIAGO, Silviano. *Vale Quanto Pesa (Ensaio sobre questões político-culturais)*, p.19.

## 1.6 – O HOMEM DA MULTIDÃO: *la flânerie*

Quanto a meu procedimento metodológico, este, tomando exemplo de Sérgio Paulo Rouanet, “será benjaminiano: não percurso metódico, mas *flânerie*”<sup>80</sup>; tal como um *flâneur*, que vaga pelas passagens e se fixa em detalhes aparentemente sem importância, adentro os textos por mim selecionados para a análise. Embora o trabalho seja, até certo ponto, curto, importa-me desenvolver um andar lento – tônica do andar do *flâneur*, como explicita Nelson Brissac Peixoto<sup>81</sup> –, sem nenhuma pressa, visualizando objetos múltiplos e, por vezes, diversos.

Embora apresente uma visão geral de todos os objetos analisados, não tenciono interpretá-los na sua totalidade, pois, como assegura Jean-Yves Tadié, a crítica psicanalítica, à qual meu trabalho é tributado, “tem, antes de mais nada, a função de interpretar as passagens enigmáticas de uma obra – não todo Shakespeare, mas duas cenas de seu teatro”<sup>82</sup>.

Segundo Walter Benjamin,

A famosa novela de Poe, *O Homem da Multidão*, é algo como a radiografia de um romance policial. Nele o invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres de modo a ficar sempre no seu centro. Esse desconhecido é o *flâneur*<sup>83</sup>.

Quanto ao desconhecido, trata-se daquele que, ao ser seguido pelo narrador, “Atravessou e reatavessou a rua repetidas vezes, sem objetivo aparente”<sup>84</sup>; João de Jesus Paes Loureiro, em expressão entre parênteses, sintetiza o sentido da *flânerie* benjaminiana, numa espécie de complementação a essa citação de Poe: “vagar sem finalidade de um fim”<sup>85</sup>, vagar pelo simples prazer [novamente Barthes] de vagar.

O *flâneur* se fixa nos detalhes, como, aliás, o próprio psicanalista, daí a proximidade entre a *flânerie* e a “atenção flutuante” ou “equiflutuante” de que o psicanalista é o agente. Como exemplo mais contundente da aproximação entre o *flâneur* e o psicanalista, tomo o estudo de Freud sobre Da Vinci, no qual ele aponta para

---

<sup>80</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. *O Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, p.10.

<sup>81</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. “O Olhar do Estrangeiro”, p.362.

<sup>82</sup> TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica Literária no Século XX*, p.144.

<sup>83</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.45.

<sup>84</sup> POE, Edgar Allan. *O Homem da Multidão*, p.35.

<sup>85</sup> LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário*, p.25.

o fato de o artista ter repetido, em anotação no seu diário, a hora em que seu pai havia morrido. Tal detalhe poderia ser simplesmente uma falta de atenção mediante a qual nada de interessante poderia vir à tona. Entretanto, para a Psicanálise, os detalhes, por mais insignificantes que pareçam ser, trazem sempre uma significação *mais profunda*. No caso de Da Vinci, denunciaram afetos em relação ao seu pai, um rival que não mais o incomodaria<sup>86</sup>.

Essa constante postura de desconfiança indica ser um traço particular da própria personalidade de Freud. Quanto a isso, há um acontecimento relatado na sua biografia escrita por Peter Gay em que ele se apresenta, paradoxalmente, como um turista praticando a *flânerie*, ao chegar a Paris em 1885:

Tão logo se instalou, foi explorar a cidade, colhendo as primeiras impressões: as ruas, as igrejas, o teatro, os museus, os jardins públicos. Os relatos que enviou a Martha Bernays são vivos e bastante detalhados: sua admiração com o “obelisco autêntico de Luxor” na Place de la Concorde, os elegantes Champs-Élysées, sem lojas, mas cheios de carruagens, a ruidosa e plebéia Place de la République e os tranquilos jardins das Tuilleries. Freud se encantou particularmente com o Louvre, onde demorava nas antiguidades, uma “multidão de estátuas, lápides, inscrições e ruínas gregas e romanas. Algumas coisas extremamente belas, deuses antigos representavam inúmeras épocas; também via a famosa Vênus de Milo sem braços”, bem como impressionantes bustos de imperadores romanos e “reis assírios — altos como árvores, segurando leões nos braços como cãezinhos de estimação, animais-homens alados com cabelos belamente penteados, inscrições cuneiformes tão nítidas como se tivessem sido feitas ontem, baixos-relevos pintados no Egito em cores vivas, verdadeiros colossos de reis, esfinges autênticas, um mundo como que de sonho”. Ele sabia que ia querer visitar novamente, várias vezes, as salas assírias e egípcias<sup>87</sup>.

E o detalhamento continua ainda um pouco mais. Assim, o que o leitor deve esperar é um procedimento similar nesta pesquisa que aqui apresento: um caminhar por entre as ruas e artérias dos textos, com paradas nem sempre predeterminadas, mas sempre temporárias, para ir adiante... tal qual *o Homem da Multidão*.

---

<sup>86</sup> FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância*, p.77.

<sup>87</sup> GAY, Peter. *Freud: Uma vida para o nosso tempo*, p.59-60.

## 1.7 – O BRASIL E O [HOMO]EROTISMO: Primeiro *Caminho*

O presente tópico visa finalmente conduzir o leitor ao corpo da análise dos objetos que selecionei para abordar, numa nítida tentativa de conexão entre as partes anteriores e o que vem adiante.

Nesse sentido, cumpre afirmar que um estudo sobre o erotismo na Literatura Brasileira deve levar em consideração a condição ambígua que o Brasil sempre ocupou – ora como paraíso, ora como inferno. A fim de ilustrar tal proposição, retomo aquele que, conforme a maior parte da crítica – não quero entrar nessa querela! –, é o documento inaugural da Literatura Brasileira, a *Carta de Pero Vaz de Caminha* ao Rei D. Manuel, cuja finalidade era comunicar-lhe o “descobrimento” do Brasil.

Tal documento traz em si diversos motes que estão presentes até hoje entre nós, e um dos mais destacáveis, numa visão imediata, é aquilo que Roberto Schwarz classifica de “prática geral do *favor*”<sup>88</sup>. Caminha, ao final do texto, faz a seguinte alusão, a propósito de seu genro, que estava degredado em São Tomé:

E pois que, Senhor, é certo que, assim neste cargo que levo, como em outra qualquer coisa que de vosso serviço for, Vossa alteza há de ser de mim muito bem servido, a Ela peço que, por me fazer graça especial, mande vir da ilha de S. Tomé a Jorge de Osório, meu genro — o que d’Ela receberei em muita mercê<sup>89</sup>.

Esse mesmo procedimento está ainda incrustado na Cultura Brasileira, como atestam não só os dados historiográficos e a realidade cotidiana, mas também diversas obras literárias de períodos variados. Durante o século XIX e início do XX, tal denúncia é mais enfatizada em narrativas, como as de Machado de Assis, Inglês de Sousa, Aluísio Azevedo e Lima Barreto.

A propósito de Machado de Assis, Schwarz faz uma lúcida análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e leva em consideração, basicamente, aquilo que ele chama de “volubilidade do narrador”, demarcada, dentre outros aspectos, por meio das inúmeras mudanças de fôrmas, por exemplo. Mas a análise de Schwarz não se dá somente na base da estrutura narrativa, pois também promove uma conexão com o contexto social brasileiro de então:

---

<sup>88</sup> SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar, p.12.

<sup>89</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil*, p.118-119.

Em páginas anteriores tratei de sugerir que a vida ideológica brasileira obedecia a uma regra comparável, determinada pela estrutura social do país. Se não erramos, Machado elaborava um procedimento literário cuja constituição objetiva punha vida do espírito em coordenadas comparáveis com a realidade nacional, independentemente de convicções a respeito desta ou daquela doutrina. O fundamento da justeza histórica não está, no caso, em opiniões, mas na solução técnica que é o contexto delas. A justeza mimética passou a ser efeito do rigor construtivo<sup>90</sup>.

Adiante, Schwarz aprofunda sua abordagem, apontando elementos mais explícitos da prática dos favores e do servilismo no referido romance machadiano. Para não ficar simplesmente elencando os argumentos de Schwarz, detenho-me na obra de Lima Barreto, para explorar aquele dado fulcral da Cultura Brasileira já presente, de forma embrionária, na *Carta de Caminha*.

No conto *Numa e a Ninfa*, Barreto apresenta Numa, sujeito que não mede esforços para subir na vida. A muito custo, ele consegue se bacharelar em Direito, aprender não aprendia, “Decorava apostilas, cadernos, e, com esse saber mastigado, fazia exames e tirava distinções”<sup>91</sup>. Para ir ainda além, Numa, já na condição de juiz de direito na comarca de Catimbau, se aproxima do novo governador de Sernambi, Neves Cogominho: com esse contato, ele consegue ser chefe de polícia. Mais adiante, ele, com o casamento com a filha do Cogominho, Gilberta, chega a ser – numa explícita prática de nepotismo – deputado, e ela é quem supostamente faz seus discursos. Em certa ocasião, ele é convocado a contra-argumentar a fala de um membro da oposição e pede para se manifestar no dia seguinte, sob pretexto de que precisa se preparar melhor para arrasar seu rival. Solicita então à mulher que lhe escreva um novo discurso. Ela passa a noite trancada no escritório, e ele dorme. Pela manhã, surge a grande revelação do conto:

A porta estava fechada; ele quis bater, mas parou a meio. Vozes abafadas... Que seria? Talvez a Idalina, a criada... Não, não era; era voz de homem. Diabo! Abaixou-se e olhou pelo buraco da fechadura. Quem era? Aquele tipo... Ah! Era o tal primo... Então, era ele, era aquele valdevinos, vagabundo, sem eira nem beira, poeta sem poesias, freqüentador de chopes; então era ele quem lhe fazia os discursos? Por que preço?<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, p.57.

<sup>91</sup> BARRETO, Lima. *Os Melhores Contos*, p.14.

<sup>92</sup> BARRETO, Lima. Op. cit., p.18.

Aqui Numa fica no dilema: reagir ou não. Diante das circunstâncias, resolve fazer de conta que nada viu e, no dia seguinte, triunfa novamente. A narrativa propõe um jogo entre a aparência e a essência: quem aparenta ter algo de positivo não o tem, como Numa e Gilberta, e quem indica ser negativo aponta justamente o contrário, como o primo, que, na visão de Numa, não passa de um vagabundo, mas que, na verdade, é o personagem mais produtivo, embora não reconhecido, da história. Todos esses apontamentos são muito mais evidentes n’*O homem que sabia javanês*, pois sem saber falar tal idioma, o protagonista se candidata a uma vaga de professor da referida língua e, por conta de tal aptidão, vai conseguindo galgar espaço na sociedade, chegando a representar o Brasil em congressos de lingüística no exterior, e alcança uma vaga no consulado.

Além do prenúncio dos procedimentos evidenciados em Machado e Barreto, a *Carta de Caminha* traz outros elementos marcantes na Cultura Brasileira, e aqui enfatizo especialmente os efeitos [ambíguos, reitero] exercidos pelos autóctones<sup>93</sup> sobre os viajantes europeus:

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Não fazem o menor caso de encobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto<sup>94</sup>.

A consideração acima trata dos homens nativos, predominando uma visão edênica em torno de sua nudez, diferente do que aconteceria se estivessem no Velho Mundo. O olhar desse “primeiro” europeu que aqui pisou se infunde de uma outra perspectiva, distinta daquela que ele evidenciava na Europa. Penso aqui na teoria da *Obnubilação brasílica*, apregoada por Araripe Jr<sup>95</sup>, segundo a qual, assim que o viajante aportou nas novas terras, ele se esqueceu de sua cultura de origem (não desconheço o tom determinista da proposição, totalmente de acordo com o que se poderia esperar de um crítico naturalista, como o foram também seus contemporâneos José Veríssimo e

---

<sup>93</sup> Não uso a palavra “autóctone” sem critérios, pois estou me referindo, ambigualmente, aos índios do tempo de Cabral, bem como aos brasileiros de hoje em dia, que fascinam o olhar do viajante tanto quanto os seus antepassados. No que diz respeito a esse assunto, consultar os diversos relatos sobre viajantes e turistas fascinados pelo Brasil, contidos em: TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*.

<sup>94</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. Op.cit., p.95.

<sup>95</sup> *apud* COUTINHO, Afrânio. *A Tradição Afortunada (O espírito de nacionalismo na crítica brasileira)*, p.130.

Sílvia Romero). Diante de tal esquecimento, se funda uma nova forma de ver as coisas, a qual se configura como uma infração, se defrontada com a norma do ambiente europeu. Nos séculos posteriores, a Europa continuará sendo foco de emanção de uma norma. Porém, seguindo Schwarz, aqui a norma é na verdade a infração, daí o valor contraditório evidente no Brasil. Como exemplo, atente-se para aquilo que Schwarz chama de “idéias fora do lugar”, como, por exemplo, a nossa situação contraditória, durante o século XIX, de país liberal, mas cuja economia era pautada no regime escravista<sup>96</sup>.

Se na Europa a norma era a não-nudez, aqui essa norma passa pela infração, de modo que a nudez indígena de forma alguma causa constrangimentos ao português, pelo contrário, este se derrete em minúcias em sua missiva: “Então estiraram-se de costas na alcatifa [espécie de tapete], a dormir, sem buscarem maneira de encobrir suas vergonhas, as quais não eram fanadas [circuncidadas]”<sup>97</sup>.

A mesma postura se vê mais adiante no texto da *Carta*, quando Caminha faz referência às mulheres:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha<sup>98</sup>.

Eros *vibra* a cada palavra! Note-se o detalhamento com que é feita a descrição [também freqüente na genitália masculina], com um tom de desejo acentuado pelo duplo uso da palavra “vergonha”: no sentido de genitália, aplicado aos nativos, e no de timidez, aos portugueses. Nessa passagem e em outras apresentadas anteriormente, tem-se a nítida exposição do “prazer de ver” de que fala Freud<sup>99</sup>, do qual um dos obstáculos inibidores é justamente a vergonha. Como esta é nula, a satisfação da pulsão é efetuada sem barreiras.

Na passagem a seguir, Caminha acentua ainda mais o jogo com o termo aqui explorado: “E uma daquelas moças era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que

---

<sup>96</sup> SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar, p.13.

<sup>97</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. Op. cit., p.97.

<sup>98</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. Op. cit., p.100.

<sup>99</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, p.36.

ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela”<sup>100</sup>.

Nesse fragmento, o missivista sintetiza na “moça” as visões anteriormente atribuídas respectivamente às índias e aos portugueses: genitália e timidez. Há ainda a associação entre o estético e o libidinal. Nesse sentido, Freud comenta, em nota introduzida em 1915 ao texto do *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*: “parece-me indubitável que o conceito de ‘belo’ enraíza-se na excitação sexual e, em sua origem, significa aquilo que estimula sexualmente”<sup>101</sup>. O trecho de Caminha chega ao extremo dessa consideração do pensador, pois supera a visão da genitália feminina como algo grotesco, associada a uma fenda ou a uma ferida, por exemplo, alijando, portanto, os efeitos do Complexo de Castração.

Numa visão mais ampla, pode-se constatar que a *Carta* de Caminha se configura como um documento de exaltação de tudo o que encontraram os portugueses nesses primeiros contatos com os nativos da terra descoberta, configuração paradisíaca de fato, pois “a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior”<sup>102</sup>. Paradoxalmente, Caminha, no trecho final da correspondência, assevera que “o melhor fruto que dela se podia tirar me parece que será *salvar esta gente*”<sup>103</sup> (grifo meu). O texto grifado deixa explícitas as intenções de expansão da fé cristã já diversas vezes demarcadas no decorrer do texto do escrivão.

Porém, mesmo com a ressalva a respeito dessa passagem, no geral, a nova terra é vista como o Éden. A propósito, no século XVIII, o português Pedro de Rates Hanequim, que morou durante vinte anos garimpando em Minas Gerais, passou a divulgar, após regressar a Portugal, “a idéia de que o Jardim do Éden situava-se no Brasil, local onde Deus iniciara a criação (...) o fruto proibido não era a maçã e sim a banana”<sup>104</sup>.

Aqui, observa-se o salto, do elemento feminino, a maçã – herança do pomo da discórdia da Mitologia Grega, entregue por Páris à Afrodite, a mais bela, desencadeando a Guerra de Tróia –, para o masculino, a banana, objeto investido de atributos fálicos.

---

<sup>100</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. Op. cit., p.100.

<sup>101</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.35.

<sup>102</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. Op. cit., p.117.

<sup>103</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. Op. cit., p.118.

<sup>104</sup> TREVISAN, João Silvério. Op. cit., p.46.



Por conta de sua tese, Henequim foi enforcado e queimado pela “Santa” Inquisição, em 1744, sob acusação de heresia, que, conforme Trevisan, “tinha o Brasil como centro”<sup>105</sup>.

A contraposição ao edenismo em torno do Brasil se mostra muito mais significativa, como se pode depreender do seguinte relato do bispo do Pará no século XVIII: “A miséria dos costumes neste país me faz lembrar o fim das cinco cidades (bíblicas), por me parecer que moro nos subúrbios de Gomorra e na vizinha Sodoma”<sup>106</sup>.

E como o livro de Trevisan é uma importante fonte para a presente pesquisa, faço uso de seu título para aprofundar a análise: *Devassos no Paraíso*, expressão aplicada pelo historiador Abelardo Ramos ao nativo por causa de seu “pansexualismo ao mesmo tempo libidinoso e cândido”<sup>107</sup>. Tal epíteto deixa entrever a demarcação do contraste entre o meio e o homem que o habita. Desse paraíso pouco foi preservado na visão do europeu a respeito do Brasil, tanto que para as novas terras eram enviados os degredados, já presentes mesmo na viagem de Cabral. Como prova da concepção infernal atribuída às terras tupiniquins, há que se fazer referência ao pecado nefando entre homens, coito anal altamente condenado pela Inquisição, conforme qualquer pessoa pode verificar nos “anais” desta “nobre” instituição.

Se Caminha vê nos nativos criaturas inocentes, posteriormente essa visão será dissipada, especialmente por conta da descoberta da prática do canibalismo e de relações homoeróticas entre os índios. Surge aos olhos a figura do “tivira”, para Jean de Léry, “homem do traseiro roto”<sup>108</sup>, porém para Trevisan trata-se de um sinônimo do pejorativo “viado”. O “tivira” é responsável por atividades domésticas, notoriamente femininas, bem como pela iniciação sexual de jovens aspirantes a guerreiro.

Porém, o coito anal entre pessoas do mesmo sexo foi praticado não só por índios, mas também por portugueses e negros, muitas vezes numa relação “inter-étnica”.

Quanto a esse tipo de relacionamento entre as diferentes etnias, retomo a *Carta* de Caminha, a fim de explorar um episódio que passou despercebido pela crítica, uma breve sugestão homoerótica:

Quando Sancho de Tovar se recolheu à nau, queriam vir com ele alguns, mas ele não quis senão dois mancebos dispostos e homens de prol. Mandou-os essa noite

---

<sup>105</sup> TREVISAN, João Silvério. Op. cit., p.46.

<sup>106</sup> Apud TREVISAN, João Silvério. Op. cit., p.112.

<sup>107</sup> TREVISAN, João Silvério. Op. cit., p.64.

<sup>108</sup> Apud TREVISAN, João Silvério. Op. cit., p.66.

mui bem pensar e tratar. Comeram toda a vianda que lhes deram; e mandou fazer-lhes cama de lençóis, segundo ele disse. Dormiram e folgaram aquela noite<sup>109</sup>.

Antes de comentar, gostaria de esclarecer determinados termos do fragmento, utilizando, para tanto, as notas explicativas introduzidas no texto por Jaime Cortesão: “dispostos”: graciosos; “homens de prola”: homens nobres, dos principais; e “vianda”: qualquer espécie de alimento.

Relendo-se agora o trecho citado, observa-se que o critério de seleção e a excessiva hospitalidade do português levantam uma certa suspeita no leitor, suspeita que aumenta ainda mais no momento em que “Sancho de Tovar e seus dois hóspedes” se puseram à refeição na manhã que sucedeu à “hospedagem” mas “Não lhes deram [aos índios] vinho, por Sancho de Tovar dizer que o não bebiam bem”<sup>110</sup>.

Em Caminha, o que mais me chamou a atenção foi a sutileza na sugestão homoerótica, o que me faz lembrar de um outro viajante europeu que por cá esteve, o naturalista inglês Henry Walter Bates. Conta ele que, numa viagem a Cameté, a bordo do navio mercante *St. John*, em meados do século XIX, o piloto, João Mendes, “Era muito amigo do cabo [como chamavam Manuel, o capitão da embarcação], dormindo ambos na mesma rede pendurada entre os mastros”<sup>111</sup>. Sem comentários, diante da discriminação britânica!

O episódio da *Carta* de Caminha aqui analisado não configura propriamente uma relação homoerótica entre os envolvidos, mas sugere um flerte entre o português e os nativos, especialmente por conta do critério de escolha do lusitano e da oferenda do vinho à noite. Tratava-se somente de hospitalidade? Caso se opte pelo não, surge uma outra questão: por que tal episódio foi literalmente recalcado pela crítica? Homofobia? Essas são questões que não pretendo responder, mas sim continuar o rastreamento desse conteúdo chocante e passível de recalcamento, especialmente numa sociedade falocêntrica como a nossa. Enfim, estou em busca do reprimido!

---

<sup>109</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. Op. cit., p.111-112.

<sup>110</sup> CAMINHA, Pero Vaz de. Op. cit., p.112.

<sup>111</sup> BATES, Henry Walter. *Um naturalista no rio Amazonas*, p.67.

## **CAPÍTULO II**

### **A ILHA DE LESBOS**

*Em seguida tomou uma rua transversal, a qual, ainda que cheia de gente, não estava tão apinhada como a principal de que tinha saído. Ali tornou-se evidente uma mudança na sua atitude. Ele andava mais devagar e com menos determinação do que antes — mais hesitantemente. Atravessou e reatavessou a rua repetidas vezes, sem objetivo aparente; e a massa ainda era tão densa que, a cada um daqueles movimentos, eu era obrigado a segui-lo de perto.*

Edgar Allan Poe – *O Homem da Multidão*

O presente capítulo se debruça sobre o erotismo privilegiando obras de autores paraenses em que haja a faceta homoerótica feminina. Quanto a isso, o título do capítulo tenciona ser indicativo da presença do lesbianismo como objeto de análise. Porém, da mesma forma que alertei quanto ao uso do termo homossexualidade, acredito que o mais apropriado seja “lesbianidade”, que, se não apaga, pelo menos ameniza o *tônus* pejorativo decorrente do sufixo “-ismo”. Assim, uso mais “lesbianidade”, de modo que lesbianismo só se faz presente em algumas passagens do meu texto em virtude de os autores que são referência o utilizarem com recorrência.

Isto posto, um primeiro dado a demarcar é que, dentro de um contexto restritamente ligado ao homoerotismo, a lesbianidade é deixada em segundo plano, por fatores os mais diversos.

Como exemplo de tal fato, aponto para o livro de Colin Spencer, *Homossexualidade: uma história*, no qual o autor, logo no terceiro parágrafo de seu *Prefácio*, delimita a sua pesquisa não fazendo devida “justiça ao lesbianismo”<sup>112</sup>, embora haja em sua obra inúmeras referências esparsas a ele.

Os motivos que levaram Spencer a proceder dessa maneira rechaçam qualquer tipo de acusação da parte das feministas de plantão. São três os motivos apontados por ele: primeiramente, porque é escasso o material sobre o assunto, pois é óbvia a restrita divulgação do mesmo ante uma sociedade extremamente machista, em que à mulher está reservado predominantemente o ambiente doméstico, portanto acima de qualquer suspeita, o que gera a indiferença do homem quanto ao que nesse ambiente ocorre entre mulheres; depois, o apontamento da visão masculina segundo a qual o sexo só existiria se ocorresse penetração, estando, desse modo, as carícias trocadas entre mulheres fora do plano das práticas consideradas sexuais; e por último, nas palavras do próprio Spencer, “porque, como o lesbianismo raramente era considerado crime, há muito poucos registros judiciais ou documentos de qualquer espécie disponíveis para consulta”<sup>113</sup>.

De modo análogo a Spencer, João Silvério Trevisan, numa obra de referência quando o assunto é vivência homoerótica no Brasil, já na *Advertência à 1ª edição* (reproduzida na 5ª edição do livro), afirma:

---

<sup>112</sup> SPENCER, Colin. *Homossexualidade: uma história*, p.9.

<sup>113</sup> SPENCER, Colin. Op. cit., p.10.

Minhas pesquisas visaram fundamentalmente a experiência homossexual masculina. Para uma abordagem mais específica do lesbianismo, teria sido necessário realizar pesquisas também específicas, partindo de pressupostos muito diversos — por exemplo, o de que não se trata aí de uma simples versão feminina da homossexualidade mas, antes de tudo, de mulheres com um tipo de vivência muito particular. Evidentemente, a priorização do enfoque masculino partiu de uma escolha minha, mesmo porque o material inicialmente disponível relacionava-se mais com os homens do que com as mulheres. Em todo caso, sempre que possível, procurei fazer, paralelamente, referências ao amor lésbico e suas nuances históricas no Brasil<sup>114</sup>.

Como se percebe, pela fala tanto de Spencer quanto de Trevisan, há uma espécie de silêncio acerca da relação amorosa/libidinal entre mulheres, daí a dificuldade para o desenvolvimento de uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema. Na contramão desse movimento, uma das obras em que se encontra material a respeito do assunto é o volume dois d'*O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir.

Recentemente, as pesquisas em torno de temáticas homoeróticas têm tomado grande impulso, embaladas justamente pela postura mais agressiva do Feminismo, de que Beauvoir é referência obrigatória. Daí decorre a considerável divulgação de trabalhos voltados para os Estudos Gays e Lésbicos, que possuem como marco, no Brasil, a fundação da Associação Brasileira de Homocultura – ABEH, que se encarregou de lançar a antologia *A Escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*, sob a organização de Rich Santos e Wilton Garcia.

Mesmo elegendo o homo, em seu aspecto amplo, como tema para investigações, a ABEH, nessa primeira publicação, denota a supremacia das temáticas em torno do homoerotismo masculino, se comparado ao feminino. Não se pode, porém, acusar tal instituição, que é séria em suas proposições, de preconceito ou exclusão, pois o fato é que a lesbianidade, na cultura ocidental, e na Literatura especificamente, está num segundo plano, por razões as mais diversificadas, conforme se verificou anteriormente com Spencer e Trevisan, por isso na presente pesquisa me detenho muito mais nas narrativas com este teor, pois foram as mais recalcadas durante a História, o que fez aumentar ainda mais meu interesse por elas.

Como prova para a afirmativa de que a lesbianidade em Literatura está em segundo plano, no autoral, atente-se para o livro *Amor em Tempos Sombrios*, de Colm

---

<sup>114</sup> TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, p.11.

Tóibín, que explora, da tradição homo, “a secreta linha pontilhada que atravessa a literatura ocidental”<sup>115</sup>. Entretanto, só há uma mulher estudada: Elizabeth Bishop, que viveu parte de sua vida no Brasil.

Ainda no plano biográfico, em Camille Paglia há uma tendência em se explicar o “gênio” poético feminino sempre em contraponto com o masculino. Sua explicação para a obra poética de Safo é firmada no fato de a poeta ser lésbica, portanto, potencialmente masculina, “o que lhe dá acesso erótico à Musa”<sup>116</sup>. Essa explicação, além de ter um tom panfletário, traz em si uma tendência evidente também em Tóibín: a tentativa de encontrar na obra dos escritores elementos que sugiram sua vivência homoerótica.

Como afirmo no primeiro capítulo, tal não é a minha pretensão. Quanto a isso, evoco novamente o conceito de escritura. Portanto, é o momento de se adentrar nos textos para a análise propriamente dita.

## 2.1 – O ACAUÃ, DE INGLÊS DE SOUSA

Como primeiro objeto de análise, selecionei o conto *Acauã*, do escritor paraense Inglês de Sousa. A divisão a seguir não será tomada como padrão para as outras sessões do trabalho, pois são poucos os casos em que apresento informações biobibliográficas mais acentuadas, posto que este não é propriamente um tópico que me chame atenção. Especificamente no exemplo de Sousa, a presença de mais dados a seu respeito se justifica pelo fato de eu ter muito mais informações a acrescentar a respeito, pois possuo diversos estudos publicados sobre o assunto.

### 2.1.1 – O Cerco Inicial: autor e obra

Paraense, nascido no município de Óbidos, a 28 de dezembro de 1853, e falecido no Rio de Janeiro, em 6 de setembro de 1918, Herculano Marcos Inglês de Sousa é autor dos romances *O Cacaquista* (1876), *História de um pescador* (1876), *O Coronel Sangrado* (1877) e *O Missionário* (1891), além do volume de contos intitulado *Contos Amazônicos* (1893), livros escritos sob a rubrica *Cenas da Vida do Amazonas*. Somente *O Missionário* (a partir da 2ª edição, 1899) e *Contos Amazônicos* foram publicados com

---

<sup>115</sup> TÓIBÍN, Colm. *O Amor em Tempos Sombrios*, p.18.

<sup>116</sup> PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p.615.

o nome verdadeiro do escritor; os demais foram assinados com o pseudônimo Luiz Dolzani. O único livro reeditado com o pseudônimo foi o *História de um pescador*, na edição fac-similada de 1990.

Na recepção crítica recente, além dos meus estudos, destaco o de Marcus Vinnicius Cavalcante Leite<sup>117</sup> e o de Mauro Vianna Barreto<sup>118</sup>, publicações de referência para quem quiser se debruçar sobre a obra do autor d’*O Missionário*. Ainda inéditos estão os de Lauro Roberto Figueiredo<sup>119</sup> e de Elaine Ferreira de Oliveira<sup>120</sup>.

Essa recepção foi acrescida com a edição da Revista *Asas da Palavra* sobre Inglês de Sousa, que a Universidade da Amazônia – Unama publica aos cuidados da Professora Célia Jacob. Outro fator importante para a divulgação e o estudo dos livros do autor foram as reedições d’*O Coronel Sangrado* e d’*O Cacauleta*, feitas pela Universidade Federal do Pará em 2003 e 2004, respectivamente, e a terceira edição de *Contos Amazônicos*, em 2004, pela Martins Fontes, bem como a edição de 2005 do mesmo livro, feita pela Martin Claret. Também em 2005, a UFPA publicou a sua edição do *Contos Amazônicos*, com apresentação de Amarílis Tupiassu e glossário de Rosa Assis.

O mais recente esforço no sentido de divulgar Inglês de Sousa conta com a minha participação. Trata-se de *Contos Seleccionados*, de 2005, publicado pela Editora Paka-Tatu e constituído de três dos *Contos Amazônicos* – *Voluntário*, *Acauã* e *A Quadrilha de Jacó Patacho*. Fui o responsável pela revisão, pelas notas explicativas e por uma *Literatura Comentada*, da qual muito é apresentado aqui, porém com o seu devido aprofundamento, de acordo com o rigor que a pesquisa acadêmica exige num plano de pós-graduação.

Na referida *Literatura Comentada*, levanto o seguinte questionamento: “por que atribuir importância a Inglês de Sousa, um nome pouco conhecido do público em geral?”<sup>121</sup>.

Para responder tal questão, aponto para três considerações da crítica sobre Sousa:

---

<sup>117</sup> LEITE, Marcus Vinnicius Cavalcante. *Cenas da Vida Amazônica: Ensaio sobre a narrativa de Inglês de Sousa*.

<sup>118</sup> BARRETO, Mauro Vianna *O Romance da Vida Amazônica: uma leitura socioantropológica da obra literária de Inglês de Sousa*.

<sup>119</sup> FIGUEIRA, Lauro Roberto do Carmo. *Acauã: Fantástico e Realismo Maravilhoso no Naturalismo de Inglês de Sousa*.

<sup>120</sup> OLIVEIRA, Elaine Ferreira de. *Cenas da Vida do Amazonas: um estudo do discurso narrativo na obra de Inglês de Sousa*.

<sup>121</sup> CORRÊA, Paulo Maués. *Literatura Comentada*, p.55.

1 – Inglês de Sousa foi introdutor do Naturalismo no Brasil, com *O Coronel Sangrado* (1877), quatro anos antes da publicação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo (1881), conforme destaca Lúcia Miguel Pereira<sup>122</sup>, a melhor crítica da obra do escritor. Mesmo diante da constatação da estudiosa, a maior parte dos compêndios de Literatura Brasileira continua se referindo a Azevedo como pioneiro do Naturalismo entre nós;

2 – Inglês de Sousa foi o pioneiro no romance político e social, de acordo com Wilson Martins<sup>123</sup>, pois em suas narrativas há o embate entre “classes” distintas; e

3 – Inglês de Sousa foi o “primeiro romancista da Amazônia”, constatação de Vicente Salles<sup>124</sup>.

A tais aspectos, a partir de minha experiência no estudo com autores da Literatura da Amazônia, acrescentei mais três, as seguintes interfaces: 1 – Literatura e História; 2 – Literatura e Imaginário; e 3 – Literatura e Erotismo.

Conforme aponto no estudo referido, tais relações são marcadas em diversos autores da região e se encontram todas em Sousa, de modo que minha *Literatura Comentada* é uma ilustração dessa afirmativa. Porém, na presente ocasião, aprofundo somente o tópico 3, Literatura e Erotismo, deixando de lado as demais interfaces da Literatura de Inglês de Sousa. Logo, esse percurso foi apresentado a fim de expor uma visão geral da obra do autor, bem como para conduzir ao tópico central da minha abordagem.

### 2.1.2 – O Flerte

*A Interpretação dos Sonhos*, de Freud, é uma obra que abriu as portas da Psicanálise para o grande público, por se mostrar como um painel considerável do acervo de casos constituído pelo autor durante os primeiros anos de sua prática analítica. Mas o estudioso, seja no corpo do texto matriz, seja nas diversas notas que ele foi introduzindo no decorrer dos anos, também expõe diversos contra-argumentos aos que se opõem às conclusões e métodos psicanalíticos.

Dentre as inúmeras reprimendas que lhe seriam dirigidas, Freud comenta, em fragmento de nota introduzido em 1925, aquela segundo a qual a Psicanálise assevera

---

<sup>122</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*, p.157.

<sup>123</sup> MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*.

<sup>124</sup> SALLES, Vicente. Introdução, p.7.



que “todos os sonhos têm um conteúdo sexual”<sup>125</sup>. Em sua defesa, ele indica exemplos já conhecidos do leitor que chegou à referida passagem de seu livro, contidos basicamente nas partes em que argumenta que todo sonho é a realização de um desejo, sentença que é reformulada ainda no mesmo livro: “*o sonho é a realização (disfarçada) de um desejo (reprimido ou recalcado)*!”<sup>126</sup> (grifo do autor). Alguns desses exemplos são os “sonhos sobre a fome, sonhos estimulados pela sede ou pelas necessidades excretais, e sonhos de mera conveniência”<sup>127</sup>.

Mas é evidente que, dentre todos os sonhos, saltam aos olhos aqueles em que há um conteúdo sexual, a ponto de se poder considerar o sexo como a “pedra angular da psicanálise”<sup>128</sup>, para usar a expressão de Serge Leclaire. Dentre estes há os que Freud considera “inocentes” – as aspas são índice de uma assertiva [“não há sonhos ‘inocentes’”<sup>129</sup>]:

Os sonhos aparentemente inocentes revelam ser justamente o inverso quando nos damos ao trabalho de analisá-los. São, se é que posso dizer, lobos na pele do cordeiro. Dado que esse é outro ponto em que posso esperar que me contradigam<sup>130</sup>.

Para fundamentar sua afirmativa, Freud elenca uma série de sonhos ditos “inocentes” em que seus conteúdos ligados ao sexo estão camuflados, porque a censura foi exercida. A título de amostragem, selecionei um somente, tido por uma de suas pacientes, da qual ele analisa, nessa mesma secção, mais de um sonho: “*Ela estava colocando uma vela num castiçal, mas a vela quebrou de modo que não ficava de pé adequadamente. As colegas de sua escola disseram que ela era desajeitada, mas a diretora disse que não era culpa dela*”<sup>131</sup> (o grifo todo é do autor).

A análise levou Freud a concluir que o sonho levantava dois temas: a impotência masculina – atende-se para o formato fático da vela e o “não era culpa dela” – e a masturbação. A respeito deste tema, foi necessário um levantamento acerca das associações feitas pela paciente a fatos que a levaram à imagem da vela como instrumento eficaz na masturbação feminina, ao que Freud foi defrontado com um

---

<sup>125</sup> FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, p.170.

<sup>126</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.170.

<sup>127</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.170.

<sup>128</sup> LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*, p.21.

<sup>129</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.189.

<sup>130</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.189.

<sup>131</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.193.

episódio em que a sonhadora passeava pelo Reno, e sua embarcação passou ao lado de outra na qual alguns estudantes cantavam uma canção que remetia à idéia da vela como um pênis artificial, impressão que ficou arraigada à mulher.

Esse exemplo ilustra a proposição freudiana de que os sonhos aparentemente “inocentes” remetem a um conteúdo libidinal. Nesse sentido, num contraponto com a Literatura, pode-se pensar nas análises feitas por Bruno Bettelheim, n’*A Psicanálise dos Contos de Fadas*, especialmente na figura marcante de *Chapeuzinho Vermelho*. O aspecto moralizante desse conto é patente na versão de Charles Perrault, como se observa nos breves versos em anexo à narrativa propriamente dita, aos quais o autor dá justamente o nome de *Moralidade*:

*Percebemos aqui as criancinhas  
Principalmente as menininhas  
Lindas, boas, engraçadinhas,  
Fazem mal de escutar a todos que se acercam,  
E que de modo algum estranha alguém,  
Se um lobo mau então as come, e bem.  
Digo lobo, lobo em geral,  
Pois há lobo que é cordial,  
Mansinho, familiar e até civilizado,  
Que, gentil, bom, bem educado,  
Persegue as donzelas mais puras,  
Até à sua casa, até à alcova escura;  
Quem não sabe, infeliz, que esses lobos melosos,  
Dos lobos todos são os bem mais perigosos?<sup>132</sup>*

Note-se que não há dúvidas de que o referido lobo na verdade é uma metáfora do homem e que o elemento libidinal, portanto, mostra-se evidente, fato que levou Bettelheim a afirmar que a versão de Perrault “perde muito de seu atrativo porque fica óbvio que o lobo não é um animal ávido, mas uma metáfora que deixa pouco à imaginação do ouvinte”<sup>133</sup>.

Entretanto, na versão dos irmãos Grimm, houve uma tentativa de recalcar os elementos sexuais da narrativa, tentativa até certo ponto bem sucedida, isto se nos detivermos no plano do conteúdo manifesto, pois ao adentrarmos no conteúdo latente os elementos mais patentes na versão de Perrault se fazem presentes.

---

<sup>132</sup> PERRAULT, Charles. *Histórias ou Contos de Outrora*, p.75.

<sup>133</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, p.205.

Trazendo a discussão ao recorte privilegiado para o aprofundamento de minha análise da lesbianidade, posso constatar que há contos que merecem a denominação de narrativas “inocentes”, análogas aos sonhos “inocentes” comentados por Freud.

Dentre essas narrativas, destaco uma, o *Acauã*, de Inglês de Sousa. Dada a sutileza e o “disfarce” com que trata do tema, tal narrativa não mereceu atenção por parte da crítica, no tocante ao homoerotismo, de modo que o autor não consta entre os que abordaram esse tema polêmico que tanto gerou embaraços aos críticos, como se pode observar no caso d’*O Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, que apresenta o relacionamento homoerótico entre dois marinheiros. Um exemplo do embaraço citado é patente em Lúcia Miguel Pereira. Ela aponta os méritos do romancista e lamenta sua morte precoce, elogia a forma como apresenta o assassinato de Aleixo pelas mãos de seu amásio Amaro sem utilizar para tanto um apelo ao explícito. Para a crítica mineira, tal aspecto foi o que faltou na abordagem do relacionamento entre os marinhos, tanto que sentenciava:

Se tivesse sempre, do mesmo modo [que fez no caso do crime passional], sabido insinuar certas cenas repulsivas, e sobretudo se se houvesse comportado em todo o livro com a mesma isenção que tem para com Amaro, o *Bom Crioulo* (sic) ainda seria mais incisivo e penetrante<sup>134</sup>.

É provável que Miguel Pereira tivesse razão, entretanto, seguindo seu discurso, diria que faltou também a ela uma certa “isenção”, pois denota uma carga negativa ao assunto do livro ao classificar determinadas passagens como “cenas repulsivas”, como se a Literatura – e a arte de modo geral – tivesse algum compromisso com a moral e com os bons costumes. Nesse sentido, em réplica à escolha vocabular da crítica, sem querer, de forma alguma, ser panfletário, menos ainda ofendê-la ou afetar o seu mérito enquanto leitora, lembro de um dos *Aforismos* de Oscar Wilde: “Não há livros morais e livros imorais. Há livros bem escritos e livros mal escritos, só isto”<sup>135</sup>.

Até aqui, a existência de argumentos sobre sonho, conto de fadas e Literatura<sup>136</sup> não foi aleatória, pois a seqüência remete à seguinte consideração de Freud: “Não há

---

<sup>134</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*, p.174.

<sup>135</sup> WILDE, Oscar. *Aforismos*, p.89.

<sup>136</sup> Refiro-me à Literatura não sem ter consciência de que os contos de fadas também pertencem a tal categoria.

dúvidas de que os vínculos entre nossos sonhos típicos, os contos de fadas e o material de outros tipos de literatura ficcional não são poucos nem acidentais”<sup>137</sup>.

Os argumentos que se seguem são, em parte, resultado da sistematização das proposições contidas no meu artigo *Acauã de Inglês de Sousa: o conto de base triangular*, publicado em 2000, porém pouco conhecido, a não ser por meio de sua rearticulação presente na *Literatura Comentada* de 2005.

Antes de adentrar propriamente na análise, apresento uma breve síntese do enredo da narrativa. Jerônimo Ferreira, atormentado pela morte de sua mulher, sai à caça e se perde na floresta. Perdido, sob a ameaça de uma tempestade, ele escuta o “clamor horrível” da Cobra Grande em “laborioso parto”, vindo do rio Nhamundá. Ele, aterrorizado, corre e cai no limiar de sua porta, espantando um pássaro escuro que lá estava e que cantava: “Acauã! Acauã!”<sup>138</sup>. Ao acordar, Jerônimo vê uma canoa se aproximar da praia; da pequena embarcação ele recolhe uma menina, Vitória, que passa a viver com ele e com Aninha, a filha que lhe deixara a mulher. As duas meninas são criadas como irmãs, mas são totalmente diferentes uma da outra; são a verdadeira ilustração da antítese: Aninha, sociável e amável, e Vitória, selvagem e agressiva. Nesse contexto, Aninha definha, e Vitória se fortalece. No dia do casamento de Aninha, Vitória aparece na igreja metamorfoseada em uma figura medusina, com rosto semelhante ao de uma serpente e uma cabeleira de cobras. Após um grito de Aninha, Vitória desaparece, e aquela começa a ter convulsões, que são atribuídas ao Acauã, pois ela cantava como o pássaro: “Acauã! Acauã!”<sup>139</sup>.

### 2.1.3 – O Estranho e o Duplo

Conforme foi declarado anteriormente, a Psicanálise é a ferramenta fundamental para a abordagem dos textos selecionados. Entretanto, falar em Psicanálise é referir-se a um universo por demais vasto, o que me obriga a delimitar melhor tal utilização. Assim sendo, no caso do *Acauã*, exploro as imagens do Estranho (o *Unheimlich* freudiano) e do Duplo. É por meio dessas duas categorias abordadas por Freud que adentro no universo homoerótico em que as personagens Aninha e Vitória estão inseridas. Tal

---

<sup>137</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.247.

<sup>138</sup> SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*, p.53.

<sup>139</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.57.

procedimento me possibilita efetuar um mergulho *mais profundo* na narrativa em questão.

N'A *História do Movimento Psicanalítico*, numa das muitas passagens irônicas endereçadas aos seus adversários, Freud demarca a sua compreensão diante dos sucessivos ataques desferidos contra sua pessoa e a Psicanálise, pois ele “aprendera que a psicanálise traz à tona o que há de pior nas pessoas”<sup>140</sup>. Em réplica à fala de Freud, asseguro que, no caso da aplicação da Psicanálise à Literatura, ocorre o contrário, ela traz à tona aquilo que há de melhor nos textos, aqueles aspectos da obra até então mergulhados em grande obscuridade para a crítica de outras épocas. Desse modo, o Crítico tende a buscar aquilo que está encoberto por camadas superficiais do texto, o que o aproxima do método freudiano de interpretação dos sonhos, que, consoante Freud, “nos permite descobrir neles um conteúdo *latente*, que é muito mais significativo do que seu conteúdo *manifesto*”<sup>141</sup>.

Assim, à primeira vista, o sonho tenta impor obstáculos ao analista, que está à procura de sua significação. Essa procura por um sentido oculto aproxima a Psicanálise da Semiologia. O próprio Freud, na primeira das *Cinco Lições*, aponta para o fato de a Psicanálise ser um “novo processo semiológico e terapêutico”<sup>142</sup>. Posteriormente, refere-se explicitamente a um “método semiótico”<sup>143</sup>.

A referência mais evidente em termos de Semiologia no presente estudo é a de Roland Barthes, não só com relação ao conceito de escritura (já debatido no capítulo I), mas especialmente no tocante àquilo que ele chama de terceira força da Literatura ou *semiosis*:

sua força propriamente semiótica, [que] consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas<sup>144</sup>.

Essa heteronímia de que fala Barthes aproxima a Semiologia à Psicanálise, tendo-se em mente que o sonho é a realização de um desejo reprimido, que passa para o plano da consciência evidenciado no conteúdo manifesto, porém resguardando elementos que remetem ao conteúdo latente, driblando, portanto, a censura. De modo

---

<sup>140</sup> FREUD, Sigmund. *A História do Movimento Psicanalítico*, 1997, p.47.

<sup>141</sup> FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, 1999, p.172.

<sup>142</sup> FREUD, Sigmund. *Cinco Lições de Psicanálise*, p.9.

<sup>143</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.16.

<sup>144</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, p.29.

similar, Barthes define Literatura como uma espécie de trapaça [do poder] *com a e da* língua, tal como ocorre a trapaça da censura no contexto psicanalítico: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*”<sup>145</sup> (grifo do autor).

Assim sendo, este estudo *joga* com o texto de Inglês de Sousa [e os dos demais autores enfocados nas secções subseqüentes], no sentido de explorar seus aspectos mais recônditos. E o *Das Unheimlich* freudiano, na tradução brasileira recebendo o título de *O Estranho* e em francês “inquietante estranheza”, é o passaporte para se adentrar no *Acauã*. Tal ensaio propõe uma análise do conto *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann. Freud explora as imagens do Estranho e do Duplo na narrativa hoffmanniana. Para Otto Rank, “Hoffmann est le poète classique du Double, qui est un des thèmes favoris de la poésie romantique”<sup>146</sup>. Tal averiguação se reforça ante a afirmativa de que Hoffmann tinha uma tendência impulsiva a tratar de duplos<sup>147</sup>.

Entre o *Acauã* e *O Homem da Areia* há uma proximidade, pois ambos possuem traços do gênero Fantástico, tal como o entende Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, obra na qual distingue o referido gênero de outros dois, o Estranho e o Maravilhoso: “Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos naturais e sobrenaturais”<sup>148</sup>; diz ainda que “A hesitação entre as duas cria o efeito do fantástico”<sup>149</sup>. Se o fenômeno recebe uma explicação natural, está caracterizado o Estranho, mas se recebe uma sobrenatural, o Maravilhoso. Vale ressaltar que a definição de Fantástico proposta por Todorov foi articulada a partir de considerações de Vladimir Soloviov. Uma breve explanação acerca da classificação genérica do *Acauã* já foi feita em *Inglês de Sousa em Todas as Letras*<sup>150</sup>.

De um modo geral, pode-se dizer que a coincidência quanto ao gênero é o elemento mais superficial dessa aproximação entre as narrativas, bem como assegurar que o aprofundamento de tais associações entre o *Acauã* e *O Homem da Areia* enriquece a análise apresentada a seguir, posto que possibilita um esclarecedor<sup>151</sup> intertexto.

---

<sup>145</sup> BARTHES, Roland. Op. cit., p.16.

<sup>146</sup> RANK, Otto. *Don Juan e Le Double*, p.19. “Hoffmann é o poeta clássico do Duplo, que é um dos temas favoritos da poesia romântica”.

<sup>147</sup> RANK, Otto. Op. cit., p.25.

<sup>148</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*, p.31.

<sup>149</sup> TODOROV, Tzvetan. Op. cit., p.31.

<sup>150</sup> CORRÊA, Paulo Maués. *Inglês de Sousa em Todas as Letras*, p.38-39.

<sup>151</sup> Quando uso o termo “esclarecedor”, penso na personagem Clara, do conto de Hoffmann, aquela que possibilita um retorno ao plano da razão para o personagem central, Natanael.

No *Acauã*, as manifestações do Estranho se fazem presentes de modos variados. Um dos primeiros é aquilo que Freud denomina “retorno involuntário da mesma situação”<sup>152</sup>. Isso ocorre no momento em que Jerônimo se perde na floresta e julga passar novamente pelo mesmo local mais de uma vez: “Com esses pensamentos, o capitão começou a achar o caminho muito comprido, por lhe parecer que já havia muito passara o marco de jurisdição da vila”<sup>153</sup>.

A partir do episódio apenas sugerido acima, ocorre uma sensação de estranheza no personagem, embora o percurso lhe seja extremamente familiar. Em tal passagem, uma leitura ligada “ao engodo da superstição”<sup>154</sup>, para usar a forte expressão de Freud, conduziria à figura lendária do Curupira, duende das matas que protege a natureza castigando os caçadores perversos<sup>155</sup>, fazendo com que se percam no meio da mata, andando sempre em círculos, conforme já aponte em outro estudo<sup>156</sup>.

Uma outra imagem estranha é a da Cobra Grande, pois seu clamor vinha “Do fundo do rio, das profundezas da lagoa formada pelo Nhamundá”<sup>157</sup>, portanto do inefável, do desconhecido, e nesse sentido a noção de profundidade é significativa. Porém, o Estranho é paradoxalmente conhecido também, o que é preenchido pelo fato de Jerônimo reconhecer aquilo que o ameaça: “Ele sabia o que aquilo era. Aquela voz era a voz da cobra grande, da colossal sucuriçu, que reside no fundo dos rios e dos lagos. Eram os lamentos do monstro em laborioso parto”<sup>158</sup>.

Uma das formulações de Freud a propósito do Estranho é de que é algo familiar “que foi submetido a uma repressão e depois voltou”<sup>159</sup>. Tal fato pode ser perceptível no caso de Jerônimo, principalmente tendo-se em mente o pavor provocado pela cobra, conteúdo passível de uma repressão, de um recalque para as profundezas do inconsciente, de onde emerge posteriormente, tal como a Cobra Grande saindo das “profundezas da lagoa”. Conforme acentua Camille Paglia, “o reprimido sempre volta com força redobrada”<sup>160</sup>.

Porém, o personagem que melhor ilustra a noção de Estranho é Vitória, e não é à toa que, no texto, a palavra *estranho(a)* está sempre relacionada, direta ou

---

<sup>152</sup> FREUD, Sigmund. *O Estranho*, p.106.

<sup>153</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.52.

<sup>154</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.107.

<sup>155</sup> Uso o termo sem nenhuma alusão à concepção psicanalítica de perversão.

<sup>156</sup> CORRÊA, Paulo Maués. Mito e Folclore na Obra de Inglês de Sousa, p.49.

<sup>157</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.52.

<sup>158</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.52.

<sup>159</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.116.

<sup>160</sup> PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p.398.

indiretamente, a ela: “brilho estranho”<sup>161</sup>, propriedade da superfície da água da lagoa na noite em que a menina aparece; “estranho objeto” / “objeto estranho”<sup>162</sup>, relativo à canoa que traz a “estranha criança”<sup>163</sup>, expressão esta última que se repete adiante: “a lembrança da noite em que encontrara a estranha criança”<sup>164</sup>. Abordo essa personagem associada a Aninha.

Os papéis desempenhados por Vitória e Aninha são similares: filhas. Tal fato traz à luz um tema que via de regra está associado ao Estranho, o Duplo. A abordagem de Freud remete geralmente à semelhança física entre os duplos, e este é o parâmetro também geralmente recorrente, por exemplo, na obra de Haroldo Maranhão, a respeito da qual afirma Ernani Chaves: “a obra de Haroldo Maranhão me parece atravessada pela figuração do Outro”<sup>165</sup>, outro que, por sua vez, se associa à imagem do Duplo, dado o suporte de Jean-Pierre Vernant presente em Chaves.

No entanto, inúmeros são os estudiosos do Duplo. A partir de Nicole Fernandes Bravo, desponta-se a possibilidade de se tomar Aninha e Vitória como representações do Duplo, embora não sejam semelhantes fisicamente, pois para ele o Duplo “é ao mesmo tempo o que protege e o que ameaça”<sup>166</sup>, e nota-se no conto uma proteção mútua: “As duas companheiras afetavam a maior intimidade e ternura recíproca”<sup>167</sup>, visto que intimidade e ternura inspiram segurança, proteção; e também há uma ameaça mútua – de Vitória para Aninha: “Mais eis que, na ocasião em que o vigário lhe perguntava se se casava por seu gosto, a noiva [Aninha] põe-se a tremer como varas verdes, com o olhar fixo na porta lateral da sacristia [onde estava Vitória]”<sup>168</sup>; e de Aninha para a Outra: “Aninha soltou um grito de agonia (...) até que esta [Vitória], dando um horrível brado, desapareceu, sem se saber como”<sup>169</sup>.

Outro pesquisador que acena para o fato de não haver necessariamente a semelhança física entre os duplos é o já referido Jean-Pierre Vernant. Em seu estudo, ele explora a figura do *kolossós*, imagem talhada em pedra que representa o morto, o ausente. Para Vernant, “O *kolossós* não é uma imagem: é um ‘duplo’, como o próprio

---

<sup>161</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.52.

<sup>162</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.52.

<sup>163</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.52.

<sup>164</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.56.

<sup>165</sup> CHAVES, Ernani. A Matriz. O Duplo. O Protótipo: figurações do outro em Haroldo Maranhão, p.21.

<sup>166</sup> BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*, p.263.

<sup>167</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.54.

<sup>168</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.56.

<sup>169</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.56.



morto é um duplo do vivo”<sup>170</sup>. Logo, os duplos também se ilustram por meio de oposições. Assim ocorre no conto *A Cantora Finlandesa*, de Haroldo Maranhão, em que Eija Jarvela é um duplo de Pérola Nandi, uma “amiga minha de Corumbá”<sup>171</sup>, afirma o narrador. Mesmo semelhantes a “gêmeas univulares”, elas se opõem, pois os duplos nunca riem: “Nunca assisti a um duplo sorrir. Esperar por isso seria perda de tempo: fleugmáticos, passam”<sup>172</sup>. Tal distinção, aos olhos do narrador, é tão acentuada que há o vislumbre de todos aqueles que não sorriem serem duplos.

De modo análogo, em *Sílvia*, de Gérard de Nerval, a loura Adriana e a morena Sílvia são duplos, daí a afirmativa do narrador:

Ermenonville! lugar onde ainda florescia o idílio antigo — traduzido novamente de Gessner! Perdeste a tua única estrela que cintilava para mim com um *duplo* fulgor. Sucessivamente azul e rosa como o astro enganador de Aldebarã, era Adriana ou Sílvia — que eram as duas metades de um único amor. Uma era o ideal sublime, outra a doce realidade<sup>173</sup> (grifo meu).

Assim sendo, o aspecto antitético a que me referi anteriormente está presente no *Acauã*, entre Aninha e Vitória. Aquela é descrita da seguinte forma:

Os anelados cabelos castanhos caíam-lhe sobre as alvas e magras espáduas. Os olhos tinham uma languidez doentia. A boca andava sempre contraída, numa constante vontade de chorar. Raras rugas divisavam-se-lhe nos cantos da boca e na fronte baixa, algum tanto cavada<sup>174</sup>.

Quanto à Vitória, é apresentada com todos os traços distintos dos de Aninha:

Vitória era alta e magra, de compleição forte, com músculos de aço. A tez era morena, quase escura, as sobrancelhas negras e arqueadas, o queixo fino e pontudo, as narinas dilatadas, os olhos negros, rasgados, de um brilho estranho. Apesar de incontestável formosura, tinha alguma coisa de masculino nas feições e nos modos. A boca, ornada de magníficos dentes, tinha um sorriso de gelo<sup>175</sup>.

A partir daqui começo a apresentar argumentos que induzem ao relacionamento homoerótico entre as personagens. A descrição aponta um caráter masculino evidente

---

<sup>170</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*, p.358.

<sup>171</sup> MARANHÃO, Haroldo. *A Morte de Haroldo Maranhão*, p.12.

<sup>172</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>173</sup> NERVAL, Gérard de. *Sílvia*, p.78.

<sup>174</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.53.

<sup>175</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.54.

em Vitória. Tal visão se configura como o estereótipo da lésbica: mulher masculinizada que se associa à figura mítica das Amazonas, que, segundo Junito de Souza Brandão, “são simbolicamente caracterizadas como mulheres assassinas de homens; no fundo, desejam substituí-los, rivalizar com os mesmos, opondo-se a eles, ao invés de completá-los”<sup>176</sup>.

A contraposição entre as personagens é ainda ilustrada em diversas passagens do conto, em especial quando o narrador se refere às suas relações diárias: “Nas relações de todos os dias, a voz da filha da casa era mal segura e trêmula; a de Vitória, áspera e dura. Aninha, ao pé de Vitória, parecia uma escrava ao pé da senhora”<sup>177</sup>.

O par escrava/senhora exprime de modo incontestável o antagonismo entre os duplos aqui explorados. De certa forma, a seguinte afirmativa de Chaves a respeito dos duplos em Haroldo Maranhão cabe perfeitamente nesse contraponto entre as duas personagens do conto de Inglês de Sousa: “Calados, frios, distantes, severos, contidos, assim são os ‘duplos’”<sup>178</sup>.

Num movimento em espiral, retomo o Estranho. Como afirmei anteriormente, configuração mais concreta do Estranho se encontra em Vitória, e isso é evidente justamente na passagem em que ela aparece ao casamento de Aninha:

De pé, à porta da sacristia, hirta como uma defunta, com uma cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde-negra, Vitória, a sua filha adotiva, fixava em Aninha um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão<sup>179</sup>.

A imagem de Vitória remete à Medusa, a Górgona, cuja máscara, segundo Vernant, “exprime, mediante o efeito de *inquietação estranheza*, uma monstruosidade que oscila entre dois pólos: o horror que é terrificante, o risível do grotesco”<sup>180</sup> (grifo meu); note-se que o termo grifado corresponde à tradução francesa do *Unheimlich*. Lauro Roberto Figueira constata a mesma aproximação entre Vitória e Górgona:

São vários os pontos de aproximação entre Vitória-Cobra-Grande e as Górgonas. Além dos rasgos físicos, elas dominam pelo olhar. Parecem também possuir a mesma origem e natureza. As Górgonas têm elementos do mar e da terra; a

---

<sup>176</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, v.1, p.106.

<sup>177</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.54.

<sup>178</sup> CHAVES, Ernani. Op. cit., p.22.

<sup>179</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.56.

<sup>180</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos: figuração do Outro na Grécia antiga. Ártemis e Gorgó*, p.40.

Vitória-Cobra-Grande, como o próprio nome já sugere, advém da água e participa, na forma humana, da vida na terra. Assim como as Górgonas, a filha adotiva do capitão é referência de medo, morte e desgraça<sup>181</sup>.

A tematização do olhar aproxima o *Acauã d'O Homem da Areia*, de Hoffmann. Freud, como se sabe, não trabalha a narrativa de modo generalizado, mas sim extrai, conforme Paul-Laurent Assoun, “le ‘motif’ qui peut être considéré à juste titre comme central”<sup>182</sup>. Como confirmação da constância de tal procedimento, atente-se para o comentário de Freud acerca de seu método de análise, no tocante ao fato de o sonho ser tomado de modo fracionado, por partes, como venho fazendo com o *Acauã* e como ele próprio fez com *O Homem da Areia*. Assim, o método de Freud “emprega a interpretação *en détail* e não *en masse*; (...) considera, desde o início, que os sonhos têm um caráter múltiplo, sendo conglomerado de formações psíquicas”<sup>183</sup>.

Em termos semiológicos, voltando-se para o texto literário, não se estaria necessariamente confrontado com as “formações psíquicas”, mas sim com um conglomerado de vozes, para aludir mais uma vez ao trabalho de Barthes<sup>184</sup>, em que a pluralidade de significações é demarcada de modo similar ao que se verifica na análise de diversos sonhos proposta por Freud.

No recorte de Freud sobre o conto de Hoffmann, o motivo central não é o do autômato Olímpia, como o queria Jentsche, mas sim o próprio Homem da Areia; segundo a criada da família do protagonista, tal personagem é da seguinte forma:

É um homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem dormir e joga-lhes punhados de areia nos olhos, de forma que estes saltam do rosto sangrando; depois ele os mergulha num saco e carrega-os para a Lua, para alimentar os seus rebentos<sup>185</sup>.

Como se verifica, o olhar é ponto em comum entre as narrativas. Freud, em sua análise de Hoffmann, associa o medo de perder os olhos ao Complexo de Castração, porém essa perda dos olhos não é a tônica do texto de Sousa, mas o Complexo de Castração se faz presente em Jerônimo, justamente na visualização da cabeça da

---

<sup>181</sup> FIGUEIRA, Lauro Roberto do Carmo. *Acauã: Fantástico e Realismo Maravilhoso no Naturalismo de Inglês de Sousa*, p.79.

<sup>182</sup> ASSOUN, Paul-Laurent. *Littérature e Psychanalyse: Freud et la creation littéraire*, p.104. “o motivo que pode ser considerado com razão como central”.

<sup>183</sup> FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, p.119.

<sup>184</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*.

<sup>185</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Contos Fantásticos*, p.115.

Medusa, porém essa referência será aprofundada somente na análise de *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir, em uma outra seção deste mesmo capítulo. Caso se queira insistir numa análise associada à de Freud, ou seja, na aproximação entre os olhos e o falo, o olhar de Vitória é visto como um olhar de penetração sexual, evidente na comparação das lágrimas de Aninha com as “contas de um colar desfeito”<sup>186</sup>. Porém detalho tal aspecto no tópico seguinte, assim como ainda aprofundo os temas do Estranho e do Duplo.

#### 2.1.4 – O Enigma Desvendado

Num sentido manifesto, as lágrimas de Aninha são o início da grande revelação da narrativa, a doença da personagem, já que “a desconhecida moléstia de Aninha se agravava, a ponto de impressionar seriamente o capitão Jerônimo e toda a gente da vila”<sup>187</sup>. Porém, caso se adentre no conteúdo latente do texto, em consonância com a citação que encerrou o tópico anterior, as lágrimas enfatizam o que afirma Paglia: “O poder da visão é sexual e agressivo. Ver é possuir; ser visto é ser violado”<sup>188</sup>. Essa referência possibilita se entender que, no momento em que Vitória “fixava em Aninha um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão”<sup>189</sup>, trata-se de um olhar de violação sexual, diferente do ocorrido com Jerônimo: “Só o capitão Jerônimo (...) não podia despregar os olhos da pessoa de Vitória”<sup>190</sup>. Esse olhar de Vitória/Medusa remetido a uma mulher só poderia ter uma conotação sexual, pois, ainda conforme Paglia, somente “Homens, jamais mulheres, transformam-se em pedra quando contemplan a Medusa”<sup>191</sup>.

A hipótese do envolvimento homoerótico é reforçada pelas atitudes da filha adotiva de Jerônimo: por ocasião do rompimento do noivado de Aninha com o filho de um fazendeiro do Salé: “Em Faro, não se falou em outra coisa durante muito tempo, senão na inconstância da Aninha Ferreira. Somente Vitória nada dizia”<sup>192</sup>, mostrando a sua satisfação com o fim do enlace; e por ocasião do cárcere de Aninha, para aguardar o

---

<sup>186</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.56.

<sup>187</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.55

<sup>188</sup> PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p.388.

<sup>189</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.56.

<sup>190</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.56.

<sup>191</sup> PAGLIA, Camille. Op. cit., p.55.

<sup>192</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.55.

dia de seu casamento com *seu* Ribeirinho, o coletor: “a agitação de Vitória era extrema”<sup>193</sup>.

A relação íntima entre as duas é evidente ainda em outras três passagens do conto: “As duas companheiras afetavam a maior intimidade e ternura recíproca”<sup>194</sup>; “A filha de Jerônimo [Aninha] era meiga para com a companheira [Vitória]”<sup>195</sup>; e “[Vitória] Entrava a todo momento no quarto da companheira”<sup>196</sup>.

Note-se que a palavra “companheira” denuncia o relacionamento, conforme se depreende de algumas definições dadas a este vocábulo pelo *Dicionário Aurélio*: “1.Mulher que acompanha. 2.Mulher com relação à pessoa com quem vive. 3.Pop. Esposa (2). 4.Coisa que acompanha”<sup>197</sup>.

O fato de Vitória entrar “a todo momento” no quarto da “companheira” e sair em seguida expõe de forma velada [como ocorre em toda a narrativa] o enlace homoerótico das personagens, pois, como informa Bettelheim, “Um quartinho trancado costuma representar em sonhos os órgãos sexuais femininos e o giro de uma chave na fechadura simboliza a cópula”<sup>198</sup>. E isso no conto é destacável, já que “Aninha foi para o seu quarto e lá ficou encerrada até ao dia do casamento”<sup>199</sup>; portanto, o único modo de se entrar no compartimento é com o uso de uma chave, pois Aninha estava “encerrada”, enclausurada, e Vitória é quem entra, com o auxílio da chave, um símbolo fálico. Tem-se aí a representação perfeita de uma cópula, da violação, semelhante à violação proveniente do olhar, anteriormente exposta. No tocante a esse recorte, há que se destacar uma proximidade com a tela *Os lugares... do prazer*, de Paul Gavani, em que aparecem um homem e uma mulher que têm uma porta entre seus corpos. O coito se dá pelo encostar dos genitais à fechadura, funcionando o pênis como uma chave. Ainda quanto ao mesmo tópico, não se pode esquecer da ilustração de Salvador Dali que apresenta, sentada ao chão, uma mulher que possui uma fechadura em sua genitália, e a seu lado uma figura masculina portando imponentemente uma chave, em nítida configuração fálica<sup>200</sup>. Dada a recorrência dessa imagem, assim como Freud qualifica de

---

<sup>193</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.55.

<sup>194</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.54.

<sup>195</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.54.

<sup>196</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.55.

<sup>197</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, p.507.

<sup>198</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, p.273.

<sup>199</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.55.

<sup>200</sup> As referidas ilustrações constam da coletânea de artigos sobre Literatura Libertina organizada por NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*.

sonhos típicos aqueles que praticamente todos nós temos, pode-se classificá-la como uma imagem típica – arquetípica, diriam os junguianos.

A descoberta da relação sexual entre as personagens por meio da imagem da chave na fechadura tem ligação com o que Freud chamou de “o fenômeno de distorção dos sonhos”<sup>201</sup>. Foi esse fenômeno que permitiu ao analista localizar o elemento libidinal em seus sonhos e nos de seus pacientes. Como exemplo de tal fato, remeto à interpretação de um dos sonhos capitais de Freud: o da injeção de Irma. Não procedo a uma exposição aprofundada desse sonho porque isso demandaria um desvio muito grande do propósito deste estudo, pois o sonho referido é retomado pelo estudioso em diversas passagens d’*A Interpretação dos Sonhos*, de modo que ele acrescenta sempre dados a mais à sua análise.

Um outro aspecto que chama a atenção no *Acauã* é o fato de Vitória ter em si uma masculinidade evidente: “Apesar da incontestável formosura, [Vitória] tinha alguma coisa de masculino nas feições e nos modos”<sup>202</sup>. Tal comentário vai ao encontro da assertiva freudiana a respeito das “invertidas ativas”, que “exibem com particular frequência os caracteres somáticos e anímicos do homem e anseiam pela feminilidade em seu objeto sexual, muito embora, também nesse caso, um conhecimento mais estreito pudesse revelar uma variedade maior”<sup>203</sup>.

Essa feminilidade de que fala Freud a respeito do objeto sexual da “invertida ativa” inclui aspectos comportamentais como a timidez e a passividade, características encontradas em Aninha, o objeto do desejo de Vitória, conforme já se viu em diversas passagens anteriormente expostas.

A masculinidade de Vitória é demarcada mais ainda por conta do caráter fálico destacável na personagem, não somente em seu olhar de violação já apresentado, mas especialmente na exposição de sua língua, presente mesmo em seu nome, dado o destaque à línguo-dental [viTória]: “A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente”<sup>204</sup>. De acordo com Vernant, a língua da Górgona, “em vez de permanecer oculta no interior da boca, salta para fora como um sexo masculino, deslocado, exibido, ameaçador”<sup>205</sup>. Já Freud refere-se às cobras como sendo “símbolos

---

<sup>201</sup> FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, p.148.

<sup>202</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.54.

<sup>203</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, p.24.

<sup>204</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.56.

<sup>205</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos: figuração do Outro na Grécia antiga. Ártemis e Gorgó*, p.102.

dos mais importantes do órgão masculino”<sup>206</sup>. Some-se a isso o fato de a serpente, bíblicamente, ser diretamente relacionada ao pecado, o que também reforça a hipótese do enlace homoerótico entre Aninha e Vitória, se pensarmos tal relação sob a ótica da moralidade cristã. Tal enlace foi atestado por estudo anterior do Professor Lauro Figueira, para quem,

Entre Ana e Vitória perpassa uma (homo)sexualidade implícita, além de uma violência explícita. Vitória é a criatura que engloba características sobrenaturais, com poder de sedução, e vivencia uma ambígua experiência com Ana, sobre quem se percebe o poder e a maldade da irmã<sup>207</sup>.

As palavras do estudioso sintetizam, em sentido lato, parte significativa das afirmações efetuadas ao longo de minha análise.

Em retorno ao debate acerca do Estranho, destaque-se que Aninha também é central. Refiro-me à sua metamorfose ao final do conto:

De repente, a moça pareceu sossegar um pouco, mas não foi senão o princípio de uma nova crise. Inteiriçou-se. Ficou imóvel. Encolheu depois os braços, dobrou-os a modo de asas de pássaro, bateu-os por vezes nas ilhargas, e entreabrindo a boca, deixou sair um longo grito que nada tinha de humano, um grito que ecoou lugubrememente pela igreja: / Acauã!<sup>208</sup>.

A cena de estranheza aqui é similar à ocorrida quando Jerônimo se depara com a Cobra Grande, pois, mesmo diante do Estranho, há um tom elevado de familiaridade no fato, já que “Todos compreendiam a horrível desgraça: / Era o Acauã!”<sup>209</sup>.

A cena final das convulsões de Aninha se associa à crise sofrida pelo protagonista Natanael, no conto de Hoffmann, quando, ao término da narrativa, julgava-se que ele estivesse curado, porém resolve subir a uma torre na companhia de Clara, sua namorada. Lá chegando, ele visualiza algo distante e sofre, à semelhança de Aninha, uma verdadeira metamorfose:

ele começou a uivar terrivelmente como um animal acuado; começou então a saltar no ar e, entre gargalhadas aterradoras, gritou estridentemente: “Bonequinha de madeira, gire – Bonequinha de madeira, gire”, e com uma

---

<sup>206</sup> FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, p.351.

<sup>207</sup> FIGUEIRA, Lauro Roberto do Carmo. *Acauã: Fantástico e Realismo Maravilhoso no Naturalismo de Inglês de Sousa*, p.94.

<sup>208</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.57.

<sup>209</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.57.

violência formidável pegou Clara para precipitá-la lá de cima, mas ela, com um medo desesperado da morte, agarrou-se com firmeza à balastrada<sup>210</sup>.

Com o rumo que a ação toma, o irmão de Clara, Lotar, tem tempo de correr para salvá-la. Natanael se joga de cima da torre e morre.

No confronto mais imediato entre as personagens femininas do *Acauã*, pode-se afirmar que Aninha representa a visão estereotipada que se tem da mulher. Segundo Ilane Ferreira Cavalcante, “Da mulher exige-se a docilidade, a submissão, a insegurança e a obediência”<sup>211</sup>. E Aninha de fato se enquadra nesses pressupostos, o que é exposto no momento em que seu pai lhe impõe o casamento, e ela não protesta verbalmente: “— Pois agora há de casar que o quero eu”<sup>212</sup>.

E enquanto Aninha representa o estereótipo feminino, constituindo-se na “Santa” (tipo citado por Cavalcante), Vitória é o oposto, pois foge a todos os padrões a que aquela se enquadra. Assim, Vitória representa a “Outra”, denominação que lhe é atribuída neste trecho da narrativa para salientar o antagonismo entre ela e Aninha, a “Outra” e a “Santa”:

Quando o pai chegava-se a ela, e lhe perguntava carinhosamente: / — Que tens, Aninha? / A menina, olhando assustada para os cantos, respondia em voz cortada de soluços: / — Nada, papai. / A *outra*, quando Jerônimo a repreendia pelas inexplicáveis ausências, dizia com altivez e pronunciado desdém: / — E o que tem vosmecê com isso?<sup>213</sup> (grifo meu).

A nomenclatura usada por Cavalcante é similar à apresentada por Georges Bataille, no *Prólogo d’O Erotismo*, “santa” e “voluptuoso”(a)<sup>214</sup>, porém optei pela autora por conta do apelo do próprio texto de Sousa, que se refere, conforme explicitiei, ao vocábulo “outra”.

A relação de Aninha e Vitória é uma relação de poder; e Aninha personifica o *Acauã*, pois é ao pássaro que ela se identifica ao final da narrativa, inclusive cantando

---

<sup>210</sup> HOFFMANN, E. T. A. *Contos Fantásticos*, p.145.

<sup>211</sup> CAVALCANTE, Ilane Ferreira. *Masculino/Feminino – uma visão no trágico*, p.505.

<sup>212</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.55.

<sup>213</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.54.

<sup>214</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p.11. A inclusão da possibilidade do feminino foi feita por mim para adequar o referencial ao *corpus*, fato que não se mostra de forma alguma tão arbitrário, tendo em mente que Bataille tece a seguinte consideração: “É com horror que a santa se afasta do voluptuoso, ignorando a unidade que existe entre as inconfessáveis paixões e as suas” BATAILLE, Georges. Op. cit., p.7. Tal comentário é perfeitamente aplicável ao *Acauã*.



como ele, e Vitória, a Medusa, como se observa no momento de sua metamorfose, quando ela aparece com uma “cabeleira feita de cobras”<sup>215</sup>. A possibilidade mais imediata de leitura do Duplo conduziria à conclusão de que Aninha é um Duplo do Acauã, enquanto Vitória é um Duplo da Cobra/Medusa. Mas essa leitura se dá no plano da superficialidade, que não é o foco de minhas investigações. Quando não estão personificadas, Aninha sente-se inferior à Vitória, e até mesmo intimidada por ela; esse fato é atestado pelas relações diárias das duas, na ênfase ao par escrava/senhora, conforme se viu anteriormente.

Porém, quando personificadas, a situação se inverte, Aninha, o Acauã, supera Vitória, a Medusa: “Aninha soltou um grito de agonia (...) Vitória, (...) dando um horrível brado, desapareceu, sem se saber como”<sup>216</sup>.

O relacionamento entre Aninha e Vitória, personagens antagônicas, ilustra aquilo que há de mais representativo na lesbianidade, se comparada ao homoerotismo masculina: a sugestão. Tal aspecto será aprofundado no Posato, numa configuração mais geral.

## 2.2 – A VIÚVA, DE EUSTACHIO DE AZEVEDO

Dentre os inúmeros autores paraenses que hoje em dia se encontram encobertos pela poeira do esquecimento, José Eustachio de Azevedo foi um dos mais ilustres em seu tempo, sendo um dos idealizadores da legendária Mina Literária, agremiação que reuniu, no final do século XIX (1895-1899), parte considerável da intelectualidade nortista em Belém. O próprio Azevedo define a Mina: “É assim denominada a brilhante associação de letras que constitui um dos fortes elementos de nossa literatura, no Norte do Brasil”<sup>217</sup>.

Desempenhou plena atividade como jornalista em Belém, onde nasceu, em 20 de setembro de 1867, e faleceu, em 05 de outubro de 1943. Nos tempos da Mina, atendia pelo codinome de Muriato, mas ficou mais conhecido pelo pseudônimo Jaques Rolla.

É devido ao autor o registro da existência de inúmeros literatos paraenses, seja em sua *Literatura Paraense*, seja na sua *Antologia Amazônica*, obras que são fonte

---

<sup>215</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.56.

<sup>216</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.56.

<sup>217</sup> AZEVEDO, Eustachio de. *Literatura Nortista: A “Mina Literária”*, p.24.

imediate de consulta para quem quiser pesquisar a Literatura produzida nessa região do País.

Entretanto, Azevedo não se destacou somente na historiografia e na crítica literárias, tendo escrito também crônicas, obras poéticas e de ficção. Dentre seus textos narrativos, que é o que me interessa na presente pesquisa, destaco *A Viúva*, novela publicada ainda nos tempos da *Mina Literária* e reeditada no volume *Dedos de Prosa*, que é uma reunião de narrativas do escritor.

Tal novela pode ser considerada uma narrativa erótica, e sua leitura não contradiz essa afirmativa. Porém em uma passagem há um traço homoerótico. Essa passagem, se comparada ao todo da novela, é insipiente, no entanto está relacionada a aspectos mais gerais, que a conectam a um plano mais vasto que a ligação da protagonista, D. Philomena, com outras mulheres.

Assim sendo, exploro o erotismo de forma mais abrangente, para, posteriormente, incidir minha análise no objeto privilegiado da pesquisa, o traço homoerótico.

### 2.2.1 – Aspectos Gerais da Narrativa

*A Viúva* conta a história de D. Philomena Mozart, ou simplesmente D. Filó, que, aos quinze anos de idade, se casa com o “libertino” Hermeto Mozart, sem o pleno consentimento de seu pai, o capitão Antunes. Pouco tempo após o casamento, o capitão falece, e Hermeto destrói o patrimônio da família em jogos e farras. Por causa do marido, Filó se desentende com sua única irmã, Carlota, que lembra *Charlotte* do *Werther* de Goethe, aspecto enfatizado por sua serenidade.

Aos 16 anos, Filó já é mãe de um garoto, Arthur. Aproximadamente aos 26 anos da mulher, o marido sofre uma apoplexia e falece, deixando esposa e filho na mais absoluta pobreza. A cena inicial do texto é justamente a do velório de Hermeto:

É quase indescritível a cena que se passou por ocasião de ser levado ao carro o caixão: a viúva, pálida, macilenta, os olhos encovados, vermelhos, lacrimejantes, cabelos soltos, desgrenhados, meio louca, soluçando, sem forças, cheia da mais intensa, da mais cruel, da mais aguda e horrível dor; imagem viva do desespero, cópia fiel de agonias supremas, — voara da alcova à sala e, abraçada ao cadáver

do esposo, beijando-o, lavando-o de lágrimas ardentes, parecia resolvida a não o abandonar nunca<sup>218</sup>.

Essa cena se mostra como um “exagero” naturalista de um acontecimento contido também em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ocorrido no velório do marido de Virgília:

Fui ao enterro. Na sala mortuária achei Virgília, ao pé do féretro, a soluçar. Quando levantou a cabeça, vi que chorava deveras. Ao sair o enterro, abraçou-se ao caixão, aflita; vieram tirá-la e levá-la para dentro. Digo-vos que as lágrimas eram verdadeiras<sup>219</sup>.

Note-se a similaridade entre as passagens, entretanto, em Azevedo, a cena ganha em lubricidade, pois o cadáver não é somente uma massa inerte, mas sim “frio, macilento, quase apodrecido”<sup>220</sup>.

Tempos depois da morte do esposo, Filó recorre ao auxílio da Maçonaria, da qual Hermeto fazia parte, e ganha uma pensão que lhe permite uma vida com menos restrições, e seu filho é mandado para o Instituto de Educandos Paraenses, para ser artífice.

Em seguida, obedecendo aos clamores da carne, a viúva arranja um pretendente, Marreiros, porém este não corresponde aos seus anseios. Surge-lhe então a oportunidade de satisfação de seus desejos; quando de uma visita do irmão de sua amiga Mignon, Berto Monteiro, ela cai em seus braços e a partir daí se torna sua amante. Tal episódio é logo colocado ao conhecimento da população, ficando tal tarefa a cargo da própria empregada da viúva, Rosália, que se distingue de outras empregadas da tradição romanesca, como a condescendente Felicidade, de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e a chantagista Juliana, de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós.

Fatalmente, Arthur acaba por saber das aventuras da mãe e resolve dar um basta à situação. Ante o filho e o amante, ela escolhe o amante. Desgostoso, Arthur se retira e passa a viver na casa de um amigo, não retornando mais ao Instituto, indignado ante o desprezo à “honra de seu pai”<sup>221</sup>, numa postura que faz lembrar a máxima de Iago, no *Otelo*, de Shakespeare:

---

<sup>218</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. *Dedos de Prosa*, p.11.

<sup>219</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p.139.

<sup>220</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.8.

<sup>221</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.32.

O bom nome de um homem e de uma mulher, meu prezado senhor, é a jóia mais pessoal de suas almas. Quem rouba minha bolsa rouba um lixo... é alguma coisa, um nada; foi meu, agora é dele, e já foi possessão de milhares de pessoas. Mas aquele que vem me lesar em meu bom nome estará subtraindo de mim aquilo que não faz dele pessoa rica mas que me torna verdadeiramente pobre<sup>222</sup>.

Depois do referido episódio, o amante de Filó se ausenta, e ela é obrigada a se prostituir para prover o seu sustento, já que a Maçonaria corta-lhe a pensão, dado o escândalo em que está envolvida.

Não resistindo à decepção de ter uma mãe meretriz, Arthur se suicida, num lance digno da Ofélia, da tragédia shakespeareana, inclusive com o mesmo tom de desdita amorosa, só que com um laivo edipiano – joga-se nas águas acolhedoras e maternais da Baía do Guajará. Uma leitura psicanalítica dessa passagem remeteria inevitavelmente ao aprofundamento da referência ao Complexo de Édipo, especialmente na demarcação dos ciúmes do rapaz em relação à sua mãe. Tal sentimento é apontado não por poucos como um demônio ou um correlato, tanto que Oscar Wilde sentencia: “O ciúme, que é uma das mais extraordinárias causas de crimes da vida moderna, é uma emoção intimamente ligada ao nosso conceito de posse”<sup>223</sup>. Em Shakespeare, tem-se a seguinte consideração a seu respeito: “É ele o monstro de olhos verdes que zomba da carne com que se alimenta”<sup>224</sup>. Embora não esteja trabalhando com o poético, não vejo como não citar um soneto de Bocage em que o ciúme figura tão atroz quanto no bardo inglês:

Há um medonho abismo, onde baqueia  
A impulsos das paixões a Humanidade;  
Impera ali terrível divindade,  
Que de torvos ministros se rodeia:

Rubro facho a Discórdia ali meneia,  
Que a mil cenas de horror dá claridade;  
Com seus sócios, Traição, Mordacidade,  
Range os dentes a Inveja escura e feia:

Vê-se a Morte cruel no punho alçando  
O ferro de sangüento ervado gume,  
E a toda a natureza ameaçando:

---

<sup>222</sup> SHAKESPEARE, William. *Otelo, o Mouro de Veneza*, p.318.

<sup>223</sup> WILDE, Oscar. *Aforismos*, p.54.

<sup>224</sup> SHAKESPEARE, William. *Op. cit.*, p.318.

Vê-se arder, fumegar sulfúreo lume...  
Que estrondo! Que pavor! Que abismo infando!...  
Mortais, não é o inferno, é o Ciúme!<sup>225</sup>

Num romance libertino do século XVIII, *Teresa Filósofa*, há uma referência ao ciúme, “esse monstro que atormenta os humanos”<sup>226</sup>. Na tradição romanesca, ainda destaca-se Goethe: “Não procuro saber se ele [Alberto] a tortura, às vezes, com um ciumezinho pueril; pelo menos, em seu lugar eu não estaria livre dos ataques desse demônio”<sup>227</sup> – diz Werther. A referência à puerilidade em Goethe é de suma importância para a conexão que faço entre a novela de Azevedo e Freud, pois, segundo este, o ciúme não está sob a tutela da consciência, mas sim “enraizado no inconsciente”, e uma de suas prováveis justificativas é o fato de “ser uma continuação das primeiras manifestações da vida emocional da criança e originar-se no complexo de Édipo”<sup>228</sup>. Para não tornar a leitura da novela excessivamente marcada nessa passagem, abandono a referência nítida ao Complexo de Édipo. Passo adiante, portanto!

Ao saber do acontecido com seu filho, a viúva se vê ainda mais dilacerada e arrependida de ter preferido o amante ao rebento. Nessa mesma noite, Berto, que há tempos desaparecera, lhe surge para uma visita furtiva, ao que ela põe em prática seu plano de vingança: com um punhal, desfere golpes contra o peito do amante, enquanto este ressona, e o mata. Ao amanhecer, arruma-se, se dirige à Central de Polícia e fala da morte do homem, porém sem confessar o delito, afirmando que havia acordado e se deparado com o cadáver a seu lado. Por medida de precaução, ela é detida como sendo a principal suspeita do crime, mas sem que haja qualquer certeza quanto à sua culpa ou inocência. Por fim, ela é condenada a trinta anos de prisão. Suas palavras finais são as seguintes: “— Matei-o, sim, para vingar meu filho!”<sup>229</sup>.

### 2.2.2 – Narrativa do Desejo

Toda e qualquer classificação tende a extrair do objeto focado os elementos que lhe são peculiares. Tal procedimento não deixa de ser arriscado e por vezes reducionista. Entretanto, há ocasiões em que ocorre a necessidade da classificação, para

---

<sup>225</sup> apud MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*, p.203.

<sup>226</sup> *Teresa Filósofa*. p.79.

<sup>227</sup> GOETHE. *Werther*, p.258.

<sup>228</sup> FREUD, Sigmund. *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo*, p.271.

<sup>229</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.55.

justificar os fins mais variados. No presente caso, a efetuou com o intuito principal de tornar a exposição mais detalhada e didática.

Isto posto, uma possível classificação de *A Viúva* é a seguinte: uma narrativa do desejo e da paixão. Embora tais itens estejam intimamente relacionados, no presente tópico exploro somente o desejo, pois a paixão é trabalhada numa secção posterior.

A noção de desejo advém basicamente do verbo *desidero*, derivado do substantivo *sidus*, cuja forma mais utilizada é o plural *sidera*, “significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, as constelações”<sup>230</sup>. Logo, originalmente vislumbra-se uma relação entre o homem e os astros, entre os deuses e os entes deste nosso mundo material numa visão que ainda não corresponde à concepção que hoje se tem de desejo. Marilena Chauí aponta para os derivados de *sidera*, como *considerare*, que “é consultar o alto para nele encontrar o sentido e guia seguro de nossas vidas”, em oposição ao *desiderare*, que “é estar despojado dessa referência, abandonar o alto ou ser por ele abandonado”<sup>231</sup>. A partir de tais considerações, Chauí explora o *desiderium*, que indica uma certa ambigüidade, pois se, de um lado, indica que o homem toma seu próprio destino e é capaz de “deliberar” acerca do mesmo, por outro, esse mesmo homem é marcado pelo signo da perda, da “privação de saber sobre o destino”<sup>232</sup>. O termo desejo, porém, após inúmeras demarcações de sentidos diversos, acaba por se fixar, inclusive na tradição psicanalítica, como falta, ausência.

A fundamentação para a afirmativa de que *A Viúva* é uma narrativa de desejo está em diversas passagens do texto, especialmente no estado constante de falta em que a protagonista se encontra, o que compactua com a definição que Aristóteles já apresentava de desejo: “O desejo é infinito por natureza e a maioria passa a vida tentando saciá-lo”<sup>233</sup>. Nós, por excelência, somos todos sujeitos desejantes, um ensinamento que a Psicanálise reafirma; n’*O Banquete* de Platão, o desejo está intimamente relacionado à noção de Eros, também enquanto ligação entre a ausência do objeto e a intenção de possuí-lo, pois, conforme acentua Diotima no começo de sua fala como conviva, o que o homem “não tem, o que não é, o que lhe falta, eis os objetos do amor e do desejo”<sup>234</sup>. Tal aspecto não escapou também à atenção de Michel de

---

<sup>230</sup> CHAUI, Marilena. “Laços do Desejo”, p.22.

<sup>231</sup> CHAUI, Marilena. Op. cit., p.22.

<sup>232</sup> CHAUI, Marilena. Op. cit., p.23.

<sup>233</sup> *apud* LEBRUN, Gerard. “O Conceito de Paixão”, p.20-21.

<sup>234</sup> PLATÃO. *O Banquete*.

Montaigne, que o prenuncia já no título do capítulo XV dos seus *Ensaio*s: “Nosso desejo cresce com a dificuldade”<sup>235</sup>.

Além do constante estado de falta que marca D. Filó, característica mais específica do desejo, conforme se vê em Platão e Aristóteles, ocorre, na novela, a ênfase ao vocábulo “desejo”, que se mostra persistente ao longo da narrativa, como neste longo fragmento que transcrevo:

Muitas vezes, ao remanso de sua vida de viúva, as amigas iam ainda mais perturbar-lhe o espírito, dizendo que abandonasse essa tristeza que não dizia bem com a sua formosura e mocidade, citavam-lhe as últimas cenas passadas nos bailes, o sucesso que tinham tido as últimas óperas; pediam-lhe frequentasse as partidas, pois, era tempo já, que sua presença ali se tornava necessária... e ela, sentindo já de há muito esse *desejo*, não o queria declarar, não se dava por achada e parecia ter uma espécie de medo aparente para de novo se atirar à conquista de novos amores, com receio das más línguas. Não era porém, isso o que mais a inquietava; ela saberia ser comedida em seus divertimentos, não dando nunca motivos aos linguarudos para que a apontassem como uma senhora coquette: o que mais a inquietava era a pobreza em que se achava, tendo a seu cargo um filho que era preciso criar e instruir. E para frequentar-se bailes, reuniões, teatros, tornava-se necessário dispor de recursos para a aquisição das toilettes que nem sempre deviam ser as mesmas<sup>236</sup> (grifo meu).

De modo similar, em outras passagens o desejo também é patente, de maneira mais explicitamente ligada ao corpo. Porém há uma que eu consideraria emblemática, embora não seja propriamente nomeado:

Cada período que terminava era acompanhado por um suspiro e de um lânguido sorriso. Veio-lhe depois o sono: poisou o livro sobre os seios arquejantes, colocou a perna direita sobre a esquerda, enlaçou-as fortemente, cruzou os braços sobre o livro, soltou um suspiro, rangendo os dentes, e apertando o “*Germinal*”, num abraço delicado e febril, adormeceu sonhando talvez coisas bonitas<sup>237</sup>.

Vislumbra-se nesse fragmento uma considerável série intertextual. A mais explícita delas é o *Germinal*, de Emile Zola, entretanto deixo essa referência para depois, pois primeiramente quero explorar uma alusão menos evidente: Filó é

---

<sup>235</sup> MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*s II, p.8.

<sup>236</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.14.

<sup>237</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.17-18.

Versada em leituras eróticas, não lhe passara despercebido um só romance da escola antiga e o veneno pernicioso que tais livros encerram, passara maquinalmente para seu espírito, incutindo-lhe n'alma o *desejo* veemente do inegozado<sup>238</sup> (grifo meu, sempre a palavra-chave).

Segundo o narrador, foi esse temperamento que a conduziu para os braços de Hermeto Mozart, “mancebo fogoso e libertino”<sup>239</sup>. Tal procedimento lembra a personagem Ema, a *Madame Bovary*, de Flaubert, já referido em passagem anterior.

Assim, desenvolvo a partir daqui um esboço de Literatura Comparada, porém meu intuito não é apontar influências nem fontes, mas sim usar uma obra como chave de abertura para outra, conforme expus no capítulo primeiro, na breve secção em que trato da Literatura Comparada. Nesse sentido, um estudo que serve de parâmetro para minha análise é o artigo *Eça, autor de Madame Bovary*, escrito pelo Professor Silviano Santiago e constante de seu *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*.

Em tal estudo, o crítico segue os caminhos apontados por um conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor Del Quijote*. Seguindo o padrão de raciocínio evidente em outros textos de sua autoria, Santiago não está preocupado com a busca das fontes, o que o distancia da crítica tradicional, a qual também quero evitar em minha análise. Assim, seu procedimento não visa estabelecer o débito de Eça de Queirós para com Flaubert, “mas o enriquecimento que ele trouxe para o romance de Ema Bovary; se não enriquecimento, pelo menos como *Madame Bovary* se apresenta mais pobre diante da variedade de *O Primo Basílio*”<sup>240</sup>.

Dessa forma, a tomada de um modelo para a sua utilização num outro contexto acaba por trazer acréscimos substanciais a esse mesmo modelo. Assim aconteceu no tocante à *Madame Bovary* e a *O Primo Basílio*, da mesma forma ocorre com *A Viúva*, posto que são obras que mantêm um diálogo, não um mero eco.

Deixando um pouco à parte a mediação do romance de Eça de Queirós, destaco o ponto de contato que possibilita o intertexto elucidativo entre Ema e D. Filó: o tema da leitura, pois, segundo Santiago, aplicando aos romances de Flaubert e Eça preceitos de René Girard, as leituras feitas pelas heroínas “têm papel determinante na gênese da análise do desejo”<sup>241</sup>.

---

<sup>238</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.9.

<sup>239</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.9.

<sup>240</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*, p.54.

<sup>241</sup> SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p.55.



Ema, esposa do médico Carlos Bovary, possui tempo ocioso que gasta com a leitura de romances, uma das distrações prediletas do público feminino durante o século XIX. Dentre tais leituras, Santiago destaca Walter Scott, citação à qual eu acrescento um período anterior, para enfatizar o empenho da personagem na prática da leitura:

Durante seis meses, aos quinze anos, Ema sujou as mãos no pó dos velhos gabinetes de leitura. Mais tarde, com Walter Scott, apaixonou-se por coisas históricas, sonhou com armários, salas de guardas e menestréis. Quisera viver em algum velho solar, como aquelas castelãs de corpetes compridos que, sob os ornatos das ogivas, passavam os dias com o cotovelo apoiado ao peitoril e o queixo na mão, a espera de ver surgir do extremo horizonte algum cavaleiro de pluma branca, galopando num cavalo preto<sup>242</sup>.

Ema é a suspirante por excelência, tanto que Daniel Pennac<sup>243</sup>, num trabalho sobre leitura, apregoa os dez direitos imprescindíveis do leitor, dentre eles o “bovarismo” (doença textualmente transmissível)<sup>244</sup>, alusão explícita à Bovary. Trata-se justamente desse direito a suspirar e viajar na leitura, aquilo que Maria Helena Martins<sup>245</sup> classifica como o nível emocional de leitura.

Nos dois ficcionistas, o papel da leitura para a constituição do “caráter” das personagens é demarcado. Em Flaubert, tal parecer é expresso nos posicionamentos da mãe de Carlos, que, como remédio para o estado depressivo em que se encontra a mulher, lhe recomenda a proibição da leitura de romances, a maior ocupação de Ema: “— Ah! Ela se ocupa? Em quê? Em ler romances, maus livros, obras contra a religião, em que se zomba dos padres com discursos tirados de Voltaire. Mas tudo isso tem fim, meu filho, e quem não tem religião termina sempre mal”<sup>246</sup>. Porém o filho não obedece às recomendações da mãe. De um modo mais intenso, são os livros que impulsionam Ema a continuar cometendo o adultério:

Lembrou-se das heroínas dos livros que havia lido e a legião lírica dessas mulheres adúlteras punha-se a cantar em sua lembrança, com vozes de irmãs que a encantavam. Ela mesma se tornara como uma parte verdadeira de tais fantasias e concretizava o longo devaneio de sua mocidade, imaginando-se um daqueles

---

<sup>242</sup> FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, p.48.

<sup>243</sup> PENNAC, Daniel. *Como um romance*, p.157.

<sup>244</sup> Na página 139 de seu livro, Pennac fornece a relação dos dez direitos: 1) O direito de não ler; 2) O direito de pular páginas; 3) O direito de não terminar um livro; 4) O direito de reler; 5) O direito de ler qualquer coisa; 6) O direito ao bovarismo; 7) O direito de ler em qualquer lugar; 8) O direito de ler uma frase aqui e outra ali; 9) O direito de ler em voz alta; e 10) O direito de calar.

<sup>245</sup> MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura?*.

<sup>246</sup> FLAUBERT, Gustave. Op. cit. p.152.

tipos amorosos que ela tanto invejara antes. Além disso, Ema experimentava uma sensação de vingança. Pois não sofrera já bastante? Triunfava, todavia, agora, e o amor, por tanto tempo reprimido, explodia todo, com radiosa efervescência. Saboreava-o sem remorsos, sem inquietação, sem desassossego<sup>247</sup>.

Esse é um fragmento que aponta a volta irrefreável do reprimido, do recalçado. À “legião” das heroínas romanescas agregam-se outras além de Ema. Luisa, d’*O Primo Basílio*, é uma delas, e Filó é outra, o que acaba por emanar a noção de que a Literatura é sempre um sistema que está se voltando para frente, porém sem deixar de se voltar ao passado, que está, paradoxalmente, sempre presente. Assim como em *Madame Bovary*, n’*A Viúva* a leitura é condenada, pois é a fonte para o comportamento da protagonista, porém não denunciada por um personagem, como no romance de Flaubert, mas sim na fala do próprio narrador, num discurso moralista dirigido àqueles que têm filhas:

Ensinai-lhes a ler nas obras da natureza, esses três poemas sublimes, o Belo, o Bom e o Útil, em vez de lhes dar esse número pernicioso de livros amorosos e piegas, que as tornam histéricas e românticas e que foram o ponto principal e funesto da partida crudelíssima de D. Filó, a viúva, para a estrada da perdição!<sup>248</sup>.

O intertexto é tão óbvio que me isento de comentá-lo, para buscar uma outra faceta do que ocorre com as personagens. Em se tratando de leitura, como não pensar em Dom Quixote, de Miguel de Cervantes de Saavedra? Assim como as personagens aqui enfocadas, ele se entregou completamente à leitura, mas de um outro gênero, novelas de cavalaria, e passou a viver dentro de uma novela também:

Em suma, tanto naquelas leituras se enfrascou, que passava as noites de claro em claro e os dias de escuro em escuro, e assim, do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros, assim de encantamentos, como pendências, batalhas, desafios, feridas, requebros, amores, tormentos, e disparates impossíveis; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, que para ele não havia história mais certa no mundo<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> FLAUBERT, Gustave. Op. cit. p.194.

<sup>248</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.38.

<sup>249</sup> SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de la Mancha*, p.32.

Portanto, acredito que tenha ocorrido com as duas aquilo a que eu, particularmente, chamo de Complexo de Dom Quixote. É como se seus cérebros também tivessem “secado”, e elas tivessem passado a viver no universo romanesco aludido pelos livros que liam. No final das contas, o que se tem é um romance que guarda inúmeros outros dentro de si, sem por isso perder as marcas que lhe são peculiares. Trata-se aqui do movimento auto-reflexivo que demarca a Literatura, de acordo com Culler, proposição segundo a qual “as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam”<sup>250</sup>. É a configuração da intertextualidade que demarca praticamente o meu estudo todo. Culler arremata seu posicionamento referindo-se ao romance de Flaubert:

Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. Assim, *Madame Bovary* pode ser lido como uma sondagem das relações entre e “vida real” de Emma Bovary e a maneira como tanto os romances românticos que ela lê quanto o próprio romance de Flaubert conseguem que a experiência faça sentido<sup>251</sup>.

A citação de Culler, em certo sentido, sintetiza a abordagem que efetuei a partir das narrativas de Flaubert e Azevedo.

Localizado o quixotismo nas personagens, fixo-me em Filó, atentando para o livro que ela declaradamente lê na novela: o *Germinal*, de Zola. Para tanto, retomo a passagem em que ele aparece:

Cada período que terminava era acompanhado por um suspiro e de um lânguido sorriso. Veio-lhe depois o sono: poisou o livro sobre os seios arquejantes, colocou a perna direita sobre a esquerda, enlaçou-as fortemente, cruzou os braços sobre o livro, soltou um suspiro, rangendo os dentes, e apertando o “*Germinal*”, num abraço delicado e febril, adormeceu sonhando talvez coisas bonitas<sup>252</sup>.

Tendo em mente que o sonho é, geralmente, constituído de material remanescente da vida diurna do sonhador, pode-se inferir qual seja o conteúdo do sonho de Filó: levanto a hipótese de ela sonhar com passagens do livro, o que é reforçado pela

---

<sup>250</sup> CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*, p.40.

<sup>251</sup> CULLER, Jonathan. Op. cit., p.41.

<sup>252</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.17-18.

sofreguidão com que ela aperta o objeto. Nesse sentido, a leitura do romance de Zola é elucidativa para o texto de Azevedo [Zola está quase constituído anagramaticamente em AZEVEDO], especialmente para uma suposição acerca do conteúdo do sonho indicado pelo narrador. Tal sonho teria uma carga não pequena de sensualismo. Assim, o não-dito n'A *Viúva* se mostra dito no *Germinal*.

Num plano mais amplo de confronto entre Azevedo e Zola, asseguro que, quando de minha leitura do *Germinal*, um dos fatos que mais me chamaram a atenção foi o freqüente processo de animalização que o narrador efetua ao se referir às pessoas no romance:

Em voz tonitruante, [Estevão] falava, falava sem destino. Era bruscamente um abrir-se do horizonte fechado, um raio de luz a entrar na vida negra daquela pobre gente. O eterno recomeçar da miséria, o trabalho esmagador, aquele *destino de gado que dá a lã e que é degolado*, tudo que era desgraça desaparecia, como que varrido por dias ensolarados; e, num deslumbramento mágico, a justiça descia do céu enfim<sup>253</sup> (grifo meu).

Essa animalização também é patente na fala de personagens: “— Fica quieto, animal! Estás a pingar, olha que me molhas...”<sup>254</sup>. Esse aspecto da narrativa de Zola é a principal chave de leitura proporcionada à novela de Azevedo. Quanto a isso, o processo referido é bem observado quando o narrador d'A *Viúva*, após a exposição da passagem anteriormente citada, refere-se ao comportamento de Filó diante do padeiro: “D. Filó ao encarar o padeiro, corou. Admirava o físico de labrego, cheio de vida, vigoroso, primitivo!”<sup>255</sup>. Conforme o texto, o caráter animalesco do personagem [“físico de labrego”] provoca o desejo de Filó, que o deseja, para “esfalfá-lo com seus beijos, mordê-lo, sufocá-lo com seus abraços!”<sup>256</sup>. Nesse fragmento, Filó também se torna selvática. Além do mais, não se pode esquecer a forte associação entre o abraço e o coito; para o enamorado, o abraço é entrecortado pelo genital, como assegura Barthes<sup>257</sup>.

Em uma outra passagem, Filó contrapõe o padeiro aos rapazes da sociedade e chega à conclusão de que estes são fracos, nem se comparam “com aquele padeiro,

---

<sup>253</sup> ZOLA, Émile. *Germinal*, p.153.

<sup>254</sup> ZOLA, Émile. Op. cit., p.108.

<sup>255</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.19.

<sup>256</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.19.

<sup>257</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.28.

crestado pelo sol, musculoso, apeteçível e soberbo”, ao qual em seguida ela se refere como sendo um “animal bem criado”<sup>258</sup>.

O apontamento de um livro como sendo estimulante de ações e principalmente de sonhos não é uma proposição originalmente minha, ela advém, até onde tenho conhecimento, de Freud. Quanto a isso, no seu livro mais famoso há um sonho que possibilita um curioso intertexto quanto ao procedimento aplicado à narrativa de Azevedo. Trata-se do sonho a que Freud intitulou “O Besouro-de-Maio”, o qual transcrevo a seguir:

*Ela [a sonhadora] se lembrou de que tinha dois besouros-de-maio numa caixa e precisava libertá-los, caso contrário ficariam sufocados. Abriu a caixa e os besouros estavam em estado de esgotamento. Um deles voou pela janela aberta, mas o outro foi esmagado pelo caixilho da janela enquanto ela a fechava a pedido de alguém. (Sinais de repulsa)<sup>259</sup> (grifo todo do autor).*

Freud analisa tal sonho seguindo as associações que a sonhadora vai fazendo. Para não parecer tão plagiário, não sigo o mesmo roteiro de exposição do psicanalista. Começo pelo elemento que se mostra destacado no conteúdo manifesto do sonho, os besouros-de-maio. Eles se associam à sonhadora [nascida em maio e casada no mesmo mês] e ao seu esposo, que discutiam a propósito da janela: ela a preferia aberta, ele, fechada. Assim, levanto uma possibilidade de interpretação não explicitada pelo analista: os dois besouros na verdade podem representar o casal, e a mulher realiza dois desejos no sonho – por um lado, ela se satisfaz ao sair ao ar livre (o besouro que escapa); por outro, ela se vinga do marido (besouro morto na janela), já que é provavelmente dele a voz que ordena que ela feche a janela (ele não gostava que dormissem de janela aberta).

As fontes imediatas desse sonho são duas: primeiro, com a ausência do marido, a filha do casal, que estava dormindo ao lado da mulher, na noite anterior, chama a atenção para uma mariposa que estava no copo d’água da mãe, ao que esta não se importa, o que ocasiona a morte do inseto e o conseqüente enternecimento da senhora; segundo, a mulher estava lendo um livro no qual meninos jogam um gato em água fervendo. Esses estratos estimulantes do sonho possuem relação com outros fatos da vida da sonhadora, e ela segue uma série de associações, a primeira constituída a partir

---

<sup>258</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.20.

<sup>259</sup> FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, p.288.

da “crueldade para com os animais”. Ela se recorda do temperamento agressivo da filha para com os insetos quando ela era menor. Tal comportamento havia se invertido no momento em que ocorreu o sonho.

A sonhadora não se mostra muito empolgada com seu casamento e começa a remexer papéis, dentre os quais encontra cartas de dois antigos admiradores seus, um professor de piano e um outro nascido em berço de ouro, o que Freud considera o verdadeiro instigador do sonho.

Fato é que a mulher, assim como D. Filó, é, para usar a expressão do próprio Freud, “atormentada por desejos sensuais”<sup>260</sup>, o que é melhor explorado em associações posteriores. Segundo Freud, “Ela se censurava porque uma de suas filhas pusera as mãos num livro ‘pernicioso’ de Maupassant”<sup>261</sup>, consideração à qual o psicanalista acrescenta, em nota, o seguinte adendo da sonhadora: “os livros desse tipo são um veneno para uma moça”<sup>262</sup> (grifo do autor), lição que a mulher conhece perfeitamente, pois diversas vezes, na sua juventude, ela mergulhara na “leitura de livros proibidos”, como se verifica nas associações posteriores, principalmente no tocante ao arsênico que a filha pedia antes para matar insetos, veneno que remete a um personagem de Daudet, o Duque de Mora, que utiliza comprimidos justamente de arsênico como fortificante sexual. Não se deve esquecer que na novela de Azevedo há a referência à proibição da leitura de “número pernicioso de livros amorosos e piegas”<sup>263</sup>; a interface entre essa fala e o discurso da sonhadora é inegável. Há em seguida, na análise do sonho, uma associação à *Flauta Mágica*, numa passagem que explicita a relação do besouro com o desejo, pois a tradução literal de “*Verliebt já wie ein Käfer bist dum ir*” é “Estás apaixonado por mim como um besouro”, conforme a nota do tradutor. Nesse turbilhão de associações, surge “uma citação de *Tannhäuser*: / *Weil du von böser Lust besseelt...*”<sup>264</sup> [de acordo com o tradutor, “Porque foste inspirado por tal prazer maligno”]. O “maligno” seria uma referência à leitura? A se pensar numa resposta positiva, a leitura estaria na etiologia do desejo, ou pelo menos no seu percurso, dado que as origens estão cada vez mais perdidas – argumento que ecoa de outras passagens do meu texto.

---

<sup>260</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit. p.289.

<sup>261</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit. p.289.

<sup>262</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit. p.289.

<sup>263</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.19.

<sup>264</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit. p.290.

Posteriormente, Freud se refere ao fato de a sonhadora acreditar que seu marido está “ficando senil”, consideração seguida de uma informação chave para a compreensão de toda a cadeia onírica e sua subsequente rede de associações: em dado momento, surge à cabeça da mulher a expressão “Vá se enforçar!”, endereçada ao marido, fato elucidado por uma outra referência a suas leituras:

Ocorre que, algumas horas antes, ela lera em algum lugar que, quando um homem é enforcado, ele tem uma forte ereção. Era o desejo de uma ereção que havia emergido do recalque sob esse disfarce pavoroso. “Vá se enforçar!” equivalia a “Consiga uma ereção a qualquer preço!” As pílulas de arsênico do Dr. Jenkins em *O Nababo* enquadram-se nisso. Mas minha paciente também tinha conhecimento de que o afrodisíaco mais poderoso, as cantáridas (comumente conhecidas como “moscas espanholas”), era preparado com *besouros esmagados*. Fora esse o sentido da parte principal do conteúdo do sonho<sup>265</sup>.

Na *História do Olho*, de Georges Bataille, há uma passagem em que, numa igreja, Sir Edmond incita Simone a manter relações sexuais com um padre que está perplexo diante dos atos de heresia cometidos contra ele e o local sagrado. O religioso fica no chão da sacristia, amarrado, e o inglês diz para a moça “trepar” nele e recomenda em seguida: “— Agora aperte a garganta dele, justo no canal atrás do pomo-de-adão: uma pressão forte e crescente”<sup>266</sup>. O resultado do enforcamento referido no sonho da paciente de Freud se concretiza de modo irrevogável na narrativa de Bataille, como se observa na seguinte fala do narrador, também participante da aventura:

Simone apertou: um tremor crispou o corpo imobilizado, e o pau se ergueu. Agarrei-o e o introduzi na carne de Simone. Ela continuava apertando a garganta. / Ébria até o sangue, a jovem remexia, num vaivém violento, o pau duro no interior de sua vulva. Os músculos do padre retesaram-se. / Por fim, ela o apertou com tanto vigor que um violento arrepio fez estremecer o moribundo: ela sentiu a porra inundar sua boceta. Então Simone o largou, derrubada por uma tempestade de prazer<sup>267</sup>.

A conjugação entre as referências de Santiago e Freud, associadas aos dados literários encontrados em Flaubert e Zola, assinala a complexidade do discurso ficcional, em se tratando de vozes múltiplas, que emanam da novela de Eustachio de

---

<sup>265</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit. p.290.

<sup>266</sup> BATAILLE, Georges. *História do Olho*, p.82.

<sup>267</sup> BATAILLE, Georges. Op. cit., p.83.

Azevedo. Tais proximidades reafirmam os livros enquanto estimulantes do desejo, daí sua condição emblemática em obras elencadas neste tópico da pesquisa.

### 2.2.3 – Narrativa da Paixão: morte subjacente

Ao me referir à novela *A Viúva* como sendo uma narrativa da “paixão”, não desprezo a ambigüidade em que o termo está envolto. Já em Aristóteles há a demarcação desse estado de coisas: “Entendo por paixões tudo o que faz variar os juízos, e de que se seguem sofrimento e prazer”<sup>268</sup>. Caso se pense de imediato na protagonista da narrativa aqui analisada, tal proposição se mostra devidamente coerente. Mas a análise se segue num paradigma mais acentuadamente agressivo, pois é em Bataille que busco a fonte mais significativa para a abordagem da paixão.

Para ele, a paixão é o instrumento que instiga a atração dos corpos dos amantes, entretanto pode possuir um sentido muito mais violento que a mera atração física dos parceiros, tendo-se em mente que, “a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela [a paixão] antes introduz a perturbação e o incômodo”<sup>269</sup>. Mesmo a paixão considerada feliz impulsiona o sujeito à desordem, que, no final das contas, passa a ser sentida como um grande sofrimento. Assim, pode-se dizer que a consideração de Aristóteles encontra ressonância invertida em Bataille: primeiro o prazer, seguido do sofrimento. Tal fórmula também se encontra nas palavras do Editor a respeito de *Werther*, de Goethe: “O amor e a fidelidade, os sentimentos mais belos do homem, tinham sido transformados em violência e morte”<sup>270</sup>.

O jogo entre paixão e sofrimento n’*A Viúva* já está situado no plano do conteúdo manifesto, para não deixa de fazer alusão à terminologia psicanalítica que se faz muito mais presente em outras passagens desta pesquisa. Assim sendo, seguindo o padrão adotado neste trabalho como um todo, empreendo um *mergulho mais profundo* no texto, com vistas a lhe explorar os variados aspectos da paixão e, por extensão, do erotismo.

Conforme anunciado no capítulo I, Bataille não dissocia as manifestações do erotismo às da agressividade, da violência, da violação, de modo que o cume de tais manifestações é, inelutavelmente, a morte. Diante de tal constatação, no presente tópico

---

<sup>268</sup> *apud* LEBRUN, Gerard. “O Conceito de Paixão”, p.19.

<sup>269</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p.32.

<sup>270</sup> GOETHE. *Werther*, p.319.



adentro a novela para vislumbrar as faces do erotismo/morte que circundam a narrativa de ponta a ponta.

A morte está em todo o texto, especialmente demarcada no epíteto atribuído à protagonista D. Filó, a viúva – correspondente ao título da obra. Tal denominação traz em si o estigma de uma certeza: nós, seres descontínuos, retornaremos à continuidade no momento derradeiro. Nesse sentido, a seguinte passagem do primeiro romance de Dalcídio Jurandir é mais do que elucidativa: “A morte é a volta ao estado natural”<sup>271</sup>. A mesma tônica está presente também em Inglês de Sousa: “A morte é o tributo natural da humanidade à contingência criada”<sup>272</sup>.

A áurea mortífera que cerca a personagem é de tal intensidade que, no decorrer do texto, são inúmeras as mortes que ocorrem. A primeira delas é a do pai de Filó, o capitão Antunes – sem contar o fato de sua mãe ser anunciada como falecida. O narrador dá a entender que o capitão morreu de desgosto por ter concedido a mão de sua filha ao desregrado Hermeto Mozart. Essa morte não é explorada em seus detalhes pelo narrador, que mostra grande gosto pelo aspecto grotesco que finaliza a vida, fato confirmado por meio da minúcia com que expõe o quadro do velório de outro defunto que compõe a cadeia de homens que circundam a viúva, o próprio Mozart, que foi vítima de apoplexia, que, aliás, parecia uma moda entre os ficcionistas do século XIX: “Colado sobre a eça repoisava um caixão mortuário, formado de veludo preto, bordado a ouro, ricamente acabado; um corpo de homem dentro jazia, frio, macilento, quase apodrecido”<sup>273</sup> – conforme já citado antes.

O outro morto que aparece na seqüência é Arthur, o filho de Filó. Nesse caso, mais uma vez, o narrador expõe os destroços humanos com uma postura a qual se poderia denominar sádica:

Com efeito, intumescido, desfigurado, podre, ali estava o corpo de Arthur. / A exalação ia além da graveolência; o cheiro acre do mar confundia-se com o daquela massa putrefata, gélida e encharcada... Era insuportável! / Os cabelos eriçados e ásperos, caíam-lhe molhados por sobre a testa, pálida como a cera... Da boca semi-aberta, escorria um pus esverdeado, de envolto com veias de sangue negro, embrião das larvas que já se formavam... / Os peixes tinham começado já o seu lúgubre festim nos olhos do infeliz; olhos que eram agora dois buracos profundos, circulados por uma crosta de matéria espessa e roxa...

---

<sup>271</sup> JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*, p.283.

<sup>272</sup> SOUSA, Inglês de. *O Missionário*, p.145.

<sup>273</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.8.

enfim, essa própria matéria reçumava fétida dos poros do desventurado artífice, decompondo-o, tornando-o ao que era<sup>274</sup>.

Por ocasião da morte de Arthur, emerge do texto, a princípio, a repugnância das pessoas diante de um cadáver. Seus amigos se incitam: “— Vem vê-lo. Está na rampa, horrivelmente desfigurado”<sup>275</sup>. Na página seguinte: “— Oh! Cala-te! Vem vê-lo, vem vê-lo!”<sup>276</sup>. Nessas falas, há um misto de repugnância e fascínio, como se estivessem todos a contemplar seu próprio futuro estado de continuidade, alcançado com a vinda dela, “a velha dona de todos nós” – para usar a metáfora que acredito ter lido em um dos romances de Dalcídio Jurandir<sup>277</sup>. A angústia diante do corpo desfigurado é a negação da violência que nos aterra. Aí se funda uma verdadeira interdição, pois o morto é a representação mais imediata de nossa finitude, da qual nós temos plena consciência<sup>278</sup>. Essa imagem deve ser banida, enterrada, não simplesmente para que os animais deixem o ente querido em paz, mas principalmente para que seu cadáver deixe de ser uma ameaça de contágio para aqueles que o contemplam<sup>279</sup>. Eis a tônica da *Antígone*, tragédia de Sófocles, em que Polinice e Etéocles, filhos de Édipo, após a morte deste, se digladiam por conta do trono. Acabam se matando mutuamente. Creonte, tio dos mortos e tirano de Tebas, ordena que somente Etéocles receba justo sepultamento, ficando Polinice “sem as homenagens fúnebres, e presa de aves carniceiras”<sup>280</sup>. O cadáver ficaria exposto como que a servir de exemplo aos cidadãos, como que a ameaçá-los do mesmo fim. A tragédia é desenvolvida a partir da atitude de Antígone de dar sepultura ao irmão, seguindo-se daí as conseqüências da desobediência à ordem do tirano para que nenhum cidadão se compadecesse do infeliz. O ápice da história é a morte da heroína trágica, seguida do suicídio de Hémon, filho de Creonte, apaixonado pela moça, e da esposa do tirano, Eurídice, que não resiste à tristeza de perder o filho naquelas circunstâncias.

A última morte referida na novela é cometida diretamente por D. Filó, a morte de Bertino Monteiro, seu amante, aquele que, aos olhos dela, a conduziu à prostituição e à perda do filho. Ela finge adormecer, para esperá-lo rressonar também. Em seguida,

---

<sup>274</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.45.

<sup>275</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.44.

<sup>276</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.45.

<sup>277</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.283.

<sup>278</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p.69.

<sup>279</sup> BATAILLE, Georges. Op. cit., p.73.

<sup>280</sup> SÓFOCLES. *Antígone*, p.122.

munida de um punhal, assassina-o: “— Assim o quiseste, disse a viúva atirando o punhal para um canto”<sup>281</sup>.

Aqui Filó é agente de uma proposição que está arraigada ao conceito de erotismo: a transgressão, que, por sua vez, está articulada à interdição. Para lembrar mais explicitamente Bataille, “Se a união de dois amantes é o efeito da paixão, ela faz apelo à morte, ao desejo de matar ou de se suicidar”<sup>282</sup>. Filó atende ao clamor de sangue sacrificial de sua vítima em homenagem à memória de seu filho.

Em verdade, a personagem concilia as duas noções opostas, interdição e transgressão. Num primeiro plano, ela quebra o interdito, matando Berto, depois, ela mesma se apresenta como guardiã desta mesma proibição, ao procurar a polícia para participar-lhe o crime, pelo qual ela é presa como principal suspeita, para ser, em seguida, condenada a trinta anos de prisão.

O crime cometido por Filó traz em si uma ligação muito estreita entre elementos aparentemente antagônicos: o gozo sexual e o assassinio. Fato é que, na mesma linha das considerações de Bataille, Paglia assegura que “Sexo é poder. Sexo e agressão fundem-se de tal modo que não apenas o sexo é assassino, mas o assassinato é sexual”<sup>283</sup>. Esse aspecto de assassinio atribuído ao sexo é patente em inúmeros casos analisados por Freud, em especial aqueles em que há a deflagração da cena primitiva, em que a criança vê no ato sexual dos pais um ato de violência incompreensível, como ocorre no conto *Como as rãs*, de Haroldo Maranhão, que retrata ficcionalmente a referida visão. Trata-se de uma narrativa em que um menino é incitado a verificar o porquê do barulho que vem do quarto dos pais e se depara com a cena de seu pai, sobre sua mãe, tentando conter os gemidos dela com um travesseiro, ao que o menino tece a seguinte consideração: “Aí eu vi ele pegar o travesseiro e pôr na cara da minha mãe. Então eu passei a ouvir bem baixinho os gemidos, mas também, pudera!, com toda aquela abafação no rosto, que podia muito bem sufocar ela, até matar”<sup>284</sup>. Note-se a evidente associação entre o sexual e o criminal – “sufocar ela, até matar”, matar que possui sentido duplo. Para Freud, há uma estreita ligação entre a libido e a crueldade, que é patente na “transformação do amor em ódio”<sup>285</sup>. Tal dinâmica é evidente em Filó: primeiramente, [li]Berto – [liBERTino] – é alvo de seus afagos e carícias, para, em

---

<sup>281</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.49.

<sup>282</sup> BATAILLE, Georges. Op. cit., p.35.

<sup>283</sup> PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p.223.

<sup>284</sup> MARANHÃO, Haroldo. *Jogos Infantis*, p.22.

<sup>285</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, p.45.

seguida, ser o alvo de sua agressividade extremada – desejo de possuir, desejo de matar, eis uma das tônicas da novela!

#### 2.2.4 – A Cena: a sutileza

Os tópicos precedentes tiveram a função de apresentar a narrativa em sua complexidade, especialmente quanto aos dados referentes ao erotismo que lhe é pungente, bem como expor mais detalhadamente os traços mais marcantes da protagonista, D. Filó, a viúva, e sua relação com os demais personagens.

No presente tópico, será abordada a única cena da novela em que há uma projeção homoerótica. Ela se passa já depois da viuvez de D. Filó e da partida de seu filho Arthur para o Instituto, por ocasião dos passeios que ela fazia com as “amigas antigas” à “floresta próxima”:

Às vezes, dava-lhe para fazer cócegas nas companheiras, rindo sempre; e abraçava-as fortemente, freneticamente; conchegava as faces rosadas daquelas aos seus lábios e beijocava-as com amor, chegando mesmo nestes excessos de arroubamento quase infantil, a dar pequenas mordidelas nos beiços, nos braços, no colo de suas amigas. Quando se sentia fatigada, apanhava de novo flores, aspirava-lhes o perfume agreste e ficava como que envergonhada do que há pouco havia feito... corava e ria... Sempre ria!<sup>286</sup>

Essa passagem é passível de uma leitura ampla, sob diversos ângulos, mas tomo como ponto norteador da análise a seleção vocabular, que já induz a uma certa ambigüidade no tocante à relação entre as personagens. Termos como “companheiras” e “amigas” possuem uma dupla conotação: se, de um lado, remetem à vinculação fraternal entre as pessoas, por outro tendem também a ser vistos com uma tonalidade carregada de um aspecto libidinal evidente. Quanto a “companheiras”, na análise do *Acauã*, já expus um comentário, por isso não o faço aqui. Há que se demarcar que o termo, quando aplicado à empregada de Filó, não possui a mesma conotação que na passagem acima: “Nos primeiros dias, depois da separação de Arthurzinho, ela ficara triste e macambúzia ao lado de sua criada grave, única companheira que tinha em casa”<sup>287</sup>. Quanto a “amigas”, seu tom mais “afetuoso” se encontra, por exemplo, nas cantigas trovadorescas de amigo, em que o eu-lírico feminino canta geralmente a ausência de seu

---

<sup>286</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.15.

<sup>287</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.15.

amigo/amante; mas, para ficar no plano da narrativa, no qual me propus atuar, evoco novamente o *Germinal* de Zola: “Se o *amigo* um dia casasse com ela, sempre se portaria bem”<sup>288</sup>; ou ainda em: “Era sempre assim, não se podia impedir as mulheres de se *amigarem* quando tinham vontade”<sup>289</sup> (grifos meus). Os termos destacados não deixam margem para uma interpretação errônea no tocante à sua associação com a idéia de “amante”.

No que diz respeito aos advérbios usados, “fortemente” e “freneticamente”, estão arraigados ao contexto dos abraços, que possuem uma representação genital muito significativa, como já expus anteriormente. O primeiro dos advérbios representa uma atividade, que, por extensão, em Psicanálise, remete a uma certa dose de masculinidade da personagem; já o segundo indica o estado de êxtase provocado pelo contato físico com as “companheiras”, nas quais Filó fazia cócegas.

Embora o “fortemente” lhe demarque uma ação de intensidade, tal teor é logo em seguida apaziguado pela variante singela do verbo “beijar” que se segue: “beijocava-as com amor”. Note-se o contraste entre os abraços e os beijos, fortes e amorosos, respectivamente. Por fim, prevalece a força, pois o “amor” se derrama em “excessos” que conduzem às “mordidelas nos beiços, nos braços, no colo de suas amigas”. Seguidamente, há um tom extasiante, na utilização do verbo “fatigar”.

Na seqüência, a vergonha funciona como um processo inibidor da libido<sup>290</sup>. Embora a personagem seja investida de um aspecto ativo, o que prevalece nela é uma ênfase na expressão oral, aspecto já demarcado por Freud, que aponta ainda a multiplicidade de alvos sexuais das “mulheres invertidas”<sup>291</sup>. No caso d’A *Viúva*, os alvos são as partes do corpo das companheiras que ela morde. Numa leitura estritamente arraigada às considerações freudianas acerca dos tipos de “invertidos”, Filó estaria no terceiro grupo apontado por Freud<sup>292</sup>, ocasionais, que, devido a restrições quanto ao alcance do objeto considerado normal, se saciam na inversão. Afora esse tipo, Freud aponta ainda os absolutos e os anfígenos; as três categorias já foram apresentadas no primeiro capítulo.

Ainda quanto à atividade inerente à D. Filó, pode-se vê-la de forma sugestiva na distração a que ela se dedica antes de abordar suas “amigas”: “Todas as tardes, suas

---

<sup>288</sup> ZOLA, Émile. *Germinal*, p.353.

<sup>289</sup> ZOLA, Émile. Op. cit., p.176.

<sup>290</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, p.40.

<sup>291</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.25.

<sup>292</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.14-15.

amigas antigas iam-na buscar para passear na floresta próxima; e ela divertia-se em apanhar flores silvestres, esbandalhando-as entre os dedos, soltando risadinhas nervosas”<sup>293</sup>. Tal passagem sugere, por meio do quadro que apresenta, o ato de de[s]florar, que o senso comum associou ao rompimento do hímen no momento do primeiro ato sexual das mulheres.

Quanto ao riso, indica ser um atributo feminino por excelência, quase sempre ligado ao fator libidinal, como no trecho acima. Nesse sentido, não são poucas as personagens em que se verifica tal procedimento. Como não lembrar de uma personagem de Maria Lúcia Medeiros, a menina do conto *Nimbus, Cirrus, Cumulus, Estratus*, que ia “Rindo e reinando”<sup>294</sup> no quintal, onde aborda sexualmente um menino?

Assim, de modo similar, o riso de Filó expressa seu reinado na floresta, outro ponto em comum com a menina, rainha do quintal. Seus reinos representam lugares ermos, distantes de olhares vigilantes, numas representações que indicam a supremacia do desejo, pois aludem simbolicamente ao inconsciente, de onde emanam os desejos.

Embora a cena representada na novela seja inegavelmente carregada de um teor homoerótico, há que se destacar que a atividade homoerótica na história não foi senão uma ponte para o alcance [ou retorno, no caso] da atividade sexual dita normal. Nesse sentido, *A Viúva* se aproxima de um outro texto representativo para a tradição da Literatura Erótico-Libertina, o já referido *Teresa Filósofa*, que Renato Janine Ribeiro classifica como um romance “de amor e sexo, e não de casamento e filhos”<sup>295</sup>. Também nessa narrativa, o enlace amoroso entre Teresa e Bois-Laurier [Ribeiro afirma que esse nome “recorda o loureiro, com seus poderes afrodisíacos”<sup>296</sup>] foi apenas uma espécie de degrau a mais no aprendizado de Teresa rumo ao encontro amoroso com o Conde:

A Bois-Laurier, que estava com um humor encantador e que talvez estivesse bem contente em não me deixar sozinha, entregue à reflexão de minhas aventuras matinais, arrastou-me para o seu leito. Foi necessário dormir com ela. Dança-se conforme a música: dissemos e fizemos toda espécie de loucuras<sup>297</sup>.

---

<sup>293</sup> AZEVEDO, José Eustachio de. Op. cit., p.15.

<sup>294</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. *Zeus ou a menina e os óculos*, 48.

<sup>295</sup> RIBEIRO, Renato Janine. “Literatura e Erotismo no século XVIII francês: O caso de ‘Teresa Filósofa’”, p.219.

<sup>296</sup> RIBEIRO, Renato Janine. Op. cit., p.220.

<sup>297</sup> *Teresa Filósofa*, p.144.

A aproximação entre os episódios das narrativas não se mostra de forma tão proeminente porque em *Teresa Filósofa* as personagens vão além de um mero flerte. Nesse sentido, o clássico anônimo da Literatura Libertina proporciona um diálogo mais imediato com *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, na relação de Léonie com Pombinha, *jogo* que efetuo com mais detalhes no capítulo IV.

### 2.3 – CERTOS CAMINHOS DO MUNDO, DE ABGUAR BASTOS

As manifestações culturais geradas a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 tiveram seus representantes no Estado do Pará. Na Literatura, destacaram-se Bruno de Menezes e Abguar Bastos, autor do manifesto *Flaminaçu* (grande chama), publicado na revista *Belém Nova* número 74, de 15 de setembro de 1927. Menezes, embora tenha escrito consideráveis textos em prosa, destacou-se na poesia, ao passo que Bastos se fez importante na narrativa, e é justamente um dos seus romances que será explorado na presente secção: *Certos Caminhos do Mundo (Romance do Acre)* (1936).

Mais dados sobre o autor: nasceu em Belém, a 23 de janeiro de 1904, e faleceu em São Paulo, em 1993. Seus Romances mais importantes, além do já citado, são: *A Amazônia que ninguém sabe*, de 1931, reeditado em 1934 com outro título, *Terra de Icamiba*; e *Safra*, de 1937. Recebeu o Prêmio Juca Pato de Intelectual do Ano, em 1987. Para José Ildone, Bastos foi “possivelmente o mais moderno entre os modernistas do Pará”<sup>298</sup>.

#### 2.3.1 – Considerações Gerais

Antes de alcançar o tópico principal para a análise que efetuo, apresento breves considerações gerais a respeito do texto de Bastos, para ser menos abrupta a chegada ao ponto principal, bem como torná-la mais lúcida aos olhos do leitor.

O título da narrativa, em seus vocábulos, contrapõe elementos que remetem, respectivamente, ao jogo entre o universal e o local: “Mundo” e “Acre”. Porém o primeiro ganha em relevo, pois o segundo termo está isolado na expressão entre parênteses. É no Acre que ocorre o foco central da ação, especialmente dentro de uma embarcação, “República”, comandada por um dos protagonistas, Sólon. Este é filho do

---

<sup>298</sup> ILDONE, José. *A Literatura na primeira metade do século XX*, p.240.

coronel João Gonçalves, que adoece e morre com o desejo de chegar em um de seus barcos à cidade de Paris, deixando o Acre para trás e configurando, seguindo os passos de Roberto Schwarz (2000, p.13), uma “idéia fora do lugar”<sup>299</sup> – Paris na América? Com a morte do homem, seu patrimônio é dividido entre os herdeiros. A Sólon, cabe uma certa quantia. Uma parte ele usufrui, outra ele entrega nas mãos do Sr. Ronie, “um holandês de grandes recursos, homem de trabalho, com largas idéias e planos dignos de atenção”<sup>300</sup>. Em verdade, Ronie e sua esposa, Chandla, aplicam um golpe em Sólon e ficam com seu dinheiro, além de tentarem envenená-lo.

Depois deste episódio, Sólon passa a ser o comandante do “República”, para viajar para o Acre. Segue-se uma série de considerações do narrador a respeito do ambiente inóspito que se encontra no então Território do Acre: fome(s), doenças, drogas, violências... Numa de suas viagens, Sólon depara-se com a personagem que demarca todo o seu desenvolvimento daí por diante: Rubina. Ela é descrita da seguinte maneira: “Era uma jovem alta, morena, braços roliços, nus, carnudos. Os lábios cheios, sensuais. Cabelos negros, de dois olhos abismais”<sup>301</sup>. A relação entre Sólon e Rubina personifica o embate entre as duas cidades que margeiam o rio Acre: ele representa Penápolis, ela, Empresa. A primeira é dignatária da ordem, a outra, de seu oposto. São configurações antitéticas, uma estaria para a virtude, e a outra, para o vício, vício que é estampado em Rubina por meio do consumo de cocaína.

Após descobrir que sua amada é viciada, Sólon, atendendo a um pedido da própria, a retira em direção a Belém, numa verdadeira fuga da febre do Acre. Porém, um dos passageiros, Jorge, guarda uma caixinha que contém o diabólico “salzinho” e fica tentando Rubina, até que ela, na calada da noite, entra no camarote do homem, para consumir seu desejo. Sólon é avisado por um tripulante de que uma mulher adentrara um camarote da ala masculina, o que não é permitido pela decência do comandante [que representa a ordem – Penápolis]. Este identifica o quarto de Jorge e desconfia de que Rubina está lá dentro. Ele invade o local e se depara com os dois, ela embriagada. Sólon, com um revólver, ameaça matá-los, mas desiste, pois percebe finalmente o que ocorria ali: a febre havia vencido, Rubina estava entregue aos braços do vício. Completamente transtornado, ele ordena que se continue a viagem, que tem como obstáculo próximo um trecho de águas violentas chamado Ajuricaba: “Ajuricaba era o

---

<sup>299</sup> SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar, p.13.

<sup>300</sup> BASTOS, Abguar. *Certos Caminhos do Mundo (Romance do Acre)*, p.19.

<sup>301</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.98.



salto da morte. Na subida, nem tanto, mas, na descida, a violência do declive acabrunhava os comandos”<sup>302</sup>. O resultado de tal descontrole é o naufrágio. Após o ocorrido, ele se encontra na areia, com o cadáver de Rubina em seus braços. Em seguida, puxa-a para dentro da mata: “E carregando-a novamente, foi arrastando-a, arrastando-a, até sumir na mata pelo caminho dos bichos”<sup>303</sup>.

### 2.3.2 – A Iniciação

Como dito anteriormente, o narrador apresenta casos e considerações estupendos a respeito da vida no Acre, mas o maior drama gira em torno da dependência à cocaína. Rubina é a personagem que encarna tal dilema, que já está impresso em seu próprio nome [rubINA = cocaÍNA], dado que ganha relevo diante desta consideração do narrador a respeito da relação entre ela e Sólon:

No entanto, para ele [Sólon], Rubina era um pouco de coca, sonho que o embriagava, que o tirava da terra, como dizia o Alberto. / Rubina era o pior dos tóxicos: o tóxico vivo. Era som e entrava nos ouvidos. Era perfume e entrava nas narinas. Era tato macio para as mãos. Era, também, o beijo que ele comia, trincando-o na língua e espalhando-o no céu da boca, aromático e morno<sup>304</sup>.

Tal configuração permitiu à Walkyria das Mercês<sup>305</sup>, em palestra proferida na X Feira Pan-Amazônica do Livro (2005), afirmar que, nesse romance de Bastos, há um triângulo amoroso entre Sólon, Rubina e a cocaína. Para Sólon, a mulher se compara ao entorpecente, ao passo que ela toma a coca para possuir plenamente o amante, pois sua alegação para ser viciada é a seguinte: “— Porque desejo prendê-lo, desejo que não me deixe, desejo tudo que possa afastá-lo de outras mulheres”<sup>306</sup>; ou de modo mais explícito ainda: “— Gosto [de ti, Sólon], sim, benzinho. Mas a coca é que me faz viver, ela é que me ensina a te querer, a te querer loucamente, benzinho”<sup>307</sup>.

A narrativa é muito nítida no tocante ao início do consumo. Este se dá por intermédio de uma outra personagem: a “Princesa Negra”, codinome da ex-prostituta Adélia. Princesa é uma personagem enigmática, posto que se aproxima da imagem da

---

<sup>302</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.143.

<sup>303</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.251.

<sup>304</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.197.

<sup>305</sup> MERCÊS, Walkyria das. *A Narrativa Amazônica – uma sina Icamiaba?*.

<sup>306</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.185.

<sup>307</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.184.

noite, do mistério, como se vê nos versos que o poeta Juvenal escrevera em sua homenagem: “Vejo as estrelas nascendo do teu corpo, / ó ‘Princesa’, / e sinto que a Noite vai nascer de ti.”<sup>308</sup>. A “Noite” também é uma referência à sua cor, já presente em sua alcunha – “Princesa Negra”: “A ‘Princesa’ era uma negra bonita e tinha uma presença espetacular. Era uma negra admirável, inveja da raça, puro sangue dos trópicos. Maravilhosa, até. Podia ficar célebre, se vivesse no tempo do poeta Baudelaire”<sup>309</sup> – ela própria uma verdadeira “comedora de ópio”! Nessa passagem, Bastos transporta para a narrativa o que Bruno de Menezes fez nos versos do *Batuque* – canta a gente de procedência negra: “Mestre Desidério vai cruzar o rastro dela / porque viu a garupa carnuda / o corpo talhado / a trunfa cheirosa / da mulata orgulhosa que não gosta de ninguém.”<sup>310</sup>.

Adélia é a sacerdotisa que preside o ritual de iniciação de Rubina à cocaína. Numa primeira tentativa, o antigo amante de Rubina, o Fadul, “com as ciumadas dele, atrapalhou a festa”<sup>311</sup>. Mas agora, nessa nova ocasião, em que o amante Sólon está ausente, ninguém pode interromper. Mesmo ante um instante inicial de hesitação, Rubina aceita a proposta de Adélia, pois, segundo esta, “— Não há nada melhor para prender um homem...”<sup>312</sup>, fala que convence definitivamente a outra. Diante da aceitação, as duas mulheres marcam um encontro para o dia seguinte. Na despedida, “A ‘Princesa’ rodeou, com os braços despidos, o busto da amiga, apertou-o. / Rubina teve a sensação de um homem, que a esmagasse”<sup>313</sup>, fato que denuncia a “inversão” da outra.

O elemento masculino evidente em Princesa já se insinua no seu nome, pois este lhe imprime algo de ativo, por meio da línguo-dental /d/, que indica o falicismo proeminente da língua<sup>314</sup>, diferentemente do que ocorreria caso se chamasse Amélia, pois o bilabial /m/ induz aos genitais femininos. Em contrapartida, se, de um lado, Rubina remete à cocaína, de outro, apresenta uma conotação imediatamente mais erótica, pois conduz ao rubi, pedra vermelha, cor cujo simbolismo é mais do que acentuado, não aleatoriamente, mas inserido no contexto do próprio livro, pois Princesa,

---

<sup>308</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.166.

<sup>309</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.165-166.

<sup>310</sup> MENEZES, Bruno de. *Batuque*, p.253.

<sup>311</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.168.

<sup>312</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.169.

<sup>313</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.170.

<sup>314</sup> O mesmo item está presente na Vitória do *Acauã*, só que com o correspondente surdo /t/, conforme mostrado na análise do conto.

já no dia do encontro, passa as mãos pelo corpo da outra, que questiona tais carícias, mas a “Negra” retruca: “— Deixa, meu rubi. É para você despertar”<sup>315</sup>.

A masculinidade de Princesa – que, ao contrário de Vitória, do *Acauã*, não é caracterizada por traços físicos – é acentuada ainda por meio de outras atitudes, que precedem as carícias relatadas acima: “Assim como Sólon fazia, ela fez. Arrebentou-lhe os laços, as calças, as molas da roupa”<sup>316</sup>. Se, antes, o narrador agrupa em par os tópicos Amor/Cocaína, dando a entender que o objeto imediato seria Sólon, em seguida essa expectativa é quebrada, pois ocorre uma inversão – aproveito toda a significação do termo –, já que o objeto é a própria Rubina, desejada por Princesa. Dessa forma, a iniciação à cocaína também é uma inicial sexual, pois Rubina se entrega aos braços da “amiga” [sem comentários para esse tópico – remeto à leitura d’*A Viúva*]: “Os anéis da ‘Princesa’ iam e vinham, largando no corpo da neófita cintilações doiradas. A ‘Princesa’ ia dizendo: — ‘Vejo as estrelas nascerem do teu corpo’...”<sup>317</sup> – note-se praticamente a transposição para Rubina dos versos que o poeta Juvenal havia feito para Adélia. O termo “neófita”, que se repete adiante na narrativa, deixa às claras o caráter ritualístico do episódio, tanto que há uma referência segundo a qual “Fadul interrompera o culto”<sup>318</sup> – palavras que sacralizam o evento: neófita e culto.

Essa passagem se associa ao caso de Pombinha e Léonie, n’*O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, obra a qual trato adiante. Por fim, eis as emanações homoeróticas mais destacáveis no texto de Bastos, no seguinte diálogo entre as personagens:

— És uma bela mulher, meu rubi. Se eu fosse homem, quanta coisa não faria contigo... Há sujeitos que não entendem patavina de amor, nem sei como há mulheres que os tolere. Meu rubi, você é uma tentação! / — Estás me namorando? / — Pode ser. O meu pozinho é capaz de tudo. Juvenal me disse, uma vez, que o que Eva provou não foi maçã, foi coca. / — Doida! / — Doida, mesmo! Tenho vontade de morder-te<sup>319</sup>.

Note-se a subversão do texto canônico, a *Bíblia*, na elaboração de uma verdadeira cadeia semântica: tentação ⇒ mulher; Eva ⇒ maçã/coca. Retomando o igualamento anterior entre RubINA e cocoaÍNA em face da “vontade de morder” de Adélia, há mais uma aproximação considerável: Rubina/cocaína/maçã. Este último

---

<sup>315</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.171.

<sup>316</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.171.

<sup>317</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.171.

<sup>318</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.195.

<sup>319</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.172.

elemento está na base da “tentação” citada pela personagem. O “pozinho” dá acesso a um mundo paralelo, quase de faz-de-conta, pois é uma espécie de pó de pirlimpimpim da personagem de Monteiro Lobato.

Após o diálogo, os atos se consumam: o homoerótico e o da droga. No todo do episódio, observa-se uma associação à perversão. Primeiramente, no sentido psicanalítico, pois a prática sexual evidenciada está na base do dispêndio, já que não visa à satisfação de uma necessidade essencial, como a procriação, por exemplo. Depois, há um alargamento do significado do termo perversão, pois o tomo aqui no sentido barthesiano do conceito. Se, para a Psicanálise, as drogas não se constituem como uma perversão, para Barthes<sup>320</sup>, elas o têm, pois, para ele, a perversão é o próprio princípio do prazer, que é saciado ante o consumo da coca, via oral, uma das fontes primeiras da perversão – pensemos nas diversas práticas orais que não visam propriamente à satisfação da fome:

A “Princesa” debruçou-se, as pálpebras subiram e Rubina encontrou-se a si mesma, nos olhos redondos da amiga. / — Põe a língua. / Ela retirou a ponta rósea da língua e a negra espalhou o pó. / — Não engulas. Deixa assim, até sumir o gosto. Então engolirá, bem devagar... / Por sua vez, sorveu a coca pelas narinas. / — Por que não pões na língua? / — É para mudar a posição. Dá no mesmo<sup>321</sup>.

Note-se que é Princesa quem comanda a ação, atividade já evidenciada anteriormente, em seu nome e em seus atos. Tal atividade é também destacada através da atribuição dada a ela: “Como um vampiro guloso a ‘Princesa’ chupava a garganta que se lhe oferecia inerte”<sup>322</sup>. A masculinidade é evidente no vampiro guloso e na iniciativa de chupar.

Após o ritual de iniciação, sempre que Rubina está prestes a se entregar ao consumo da coca, é a voz de Princesa que ecoa em sua mente, como uma espécie de oração: “As palavras estavam arrumadas na ressonância do pensamento, como um muro: ‘Tudo que vem do amor é bom, ainda que seja a loucura ou a morte’...”<sup>323</sup> – como não pensar, diante dos tópicos “amor” e “morte”, nas configurações do erotismo evidenciadas por Bataille<sup>324</sup>, que não exclui o tópico da agressividade?

---

<sup>320</sup> BARTHES, Roland. Vinte palavras-chave para Roland Barthes, p.329.

<sup>321</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.172.

<sup>322</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.173.

<sup>323</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.194.

<sup>324</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p.19.

Nas crises de abstinência, a sombra de Adélia se faz presente, sempre investida do atributo vampiresco que lhe foi anteriormente demarcado: “O corpo de mogno, belo e nu, deitava-se com ela, açoitando-a, como um *vampiro*. Um riso diabólico acudia e apagava, tremelicando e espocando dentre a polpa dos lábios roxos”<sup>325</sup> (grifo meu) – demarco ainda a ambigüidade contida na “polpa dos *lábios roxos*” [que lábios?!?].

Rubina encontra-se no meio do campo de batalha entre duas forças antagônicas: Sólon e Adélia. O nome do amante remete, de um lado, à imagem da solidão, mas, de outro, à figura do Sol. Ao contrário, Adélia é a expressão da noite, evidenciada em sua cor e em seu epíteto: Princesa Negra. Tal configuração contrapõe Apolo a Dionísio. Assim como Apolo, SÓLon é um representante do dia, da ordem – Penápolis –, pois, na assertiva de Nietzsche, “Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida”<sup>326</sup>, procedimento evidente no personagem de Bastos, que não permite, sequer, que as mulheres durmam nos aposentos masculinos no navio, a menos que sejam casadas com os mesmos homens, o que abre uma *fenda* à interdição do sexo: ele é proibido, a não ser no casamento.

Em oposição ao apolíneo Sólon, tem-se a dionisíaca Adélia, que contém, na sua tonicidade, a inicial do deus do vinho – aDélia. Dionísio representa a embriaguez, que ocorre nos festins em que, via de regra, há uma “desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda a vida familiar e suas venerandas convenções”<sup>327</sup>. Tal “licença” é patente no ato sexual não-convencional praticado entre Adélia e Rubina.

Para Nietzsche, o elemento caracterizador dos dois deuses é o par sonho/embriaguez. Apolo reina no universo onírico, ao passo que Dionísio, no mundo do desregramento e da embriaguez, caracterizado, no romance, pela coca e seus efeitos.

Ao final, no embate entre as duas partes, Dionísio, “o vampiro”, vence, pois suga o sangue da vítima, até consumir-lhe toda a força vital que sustenta seu corpo. Rubina, tal como uma bacante, se entrega aos braços do elemento inebriante, sucumbe ante o êxtase do deus nascido da coxa.

---

<sup>325</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.216.

<sup>326</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, p.40.

<sup>327</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., p.33.

## 2.4 – BELÉM DO GRÃO-PARÁ, DE DALCÍDIO JURANDIR

Dentre os autores da Amazônia surgidos no século XX, um que inquestionavelmente merece ser colocado no rol dos mais criativos escritores da Literatura Brasileira é Dalcídio Jurandir, ganhador, em 1972, do Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra, conjunto não concluído então.

O autor nasceu em Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó, no Estado do Pará, no dia 10 de janeiro de 1909, e faleceu no Rio de Janeiro, em 16 de junho de 1979. Seus romances mais representativos compõem o *Ciclo do Extremo Norte*, constituído de dez títulos: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978). Fora do *Ciclo*, escreveu o romance proletário *Linha do Parque* (1959).

Não são poucos os traços de erotismo na obra de Dalcídio, de modo que só este autor já comporia um *corpus* considerável para a pesquisa. Porém, usando sempre o critério de seleção previamente exposto, tomo como objeto de análise o romance em que há elementos [homo]eróticos mais acentuados, *Belém do Grão-Pará*. No entanto, antes, teço considerações mais gerais acerca da relação do autor com a crítica, da posição que ele ocupa na tradição romanesca e de outros aspectos esparsos do romance escolhido.

### 2.4.1 – Dalcídio e a Recepção Crítica

Este tópico não tem por finalidade apresentar um panorama completo da recepção da obra de Dalcídio Jurandir, mas sim expor informações importantes acerca de recentes contribuições ao estudo da ficção desse autor. Quanto a elementos mais pretéritos, remeto ao levantamento feito por Paulo Nunes<sup>328</sup>.

O referido trabalho de Nunes é demarcado como divisor de águas e corresponde à sua Dissertação de Mestrado, defendida em 1998 e publicada em 2001. A pesquisa é grifada pelo criativo conceito de “aquonarrativa”, que induz à supremacia do elemento

---

<sup>328</sup> NUNES, Paulo. *Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*, p.31.

água em *Chove nos campos de Cachoeira*, seja na seleção vocabular, seja na própria linguagem e no desenvolvimento do texto. No próprio título do romance há a deflagração da água, não só no primeiro e no último vocábulos como também em sua sonoridade: *CHOve noS campoS de caCHOeira*.

No tocante à recepção da obra dalcidiana, Nunes registra, àquela altura, que “é possível contar nos dedos, com pequenas chances de erro, os que pesquisam e produzem no espaço acadêmico das universidades, trabalhos sobre o Ciclo do Extremo Norte”<sup>329</sup>. Felizmente, tal cenário sombrio vem a cada dia se modificando, graças à contribuição de inúmeros estudiosos, dentre os quais o próprio Nunes. A título de ilustração, aponto para o quadro da “atual nova recepção” de Dalcídio, elaborado por Lília Melo e apresentado por Gunter Karl Pressler<sup>330</sup> no seu artigo publicado na Revista *Asas da Palavra* número 17, a segunda dedicada a Dalcídio (tal periódico da Universidade da Amazônia – Unama tem sido um depósito da fortuna crítica desse romancista e de outros literatos do Pará e de fora). O referido quadro cobre justamente a produção entre 2001, ano da publicação do livro de Nunes, e 2004. Nesse período, ocorreram o II Ciclo de Palestras na Unama e duas edições e desdobramentos do Colóquio Dalcídio Jurandir, organizado por Unama e UFPA, dentre outros fatos. Pressler toma o Colóquio comemorativo aos sessenta anos da publicação de *Chove nos campos de Cachoeira* como marco: “Nos últimos anos, podemos observar um interesse crescente para a obra de Jurandir, particularmente, a partir do *Colóquio Dalcídio Jurandir: ‘60 Anos de Chove nos Campos de Cachoeira’* (2001)”<sup>331</sup>.

Engrossando o caldo, há uma série de Trabalhos de Conclusão de Curso, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado produzidos ou em andamento em diversas universidades do País, tomando aspectos os mais variados da obra dalcidiana. Tais pesquisas e sua subsequente publicação tendem a tirar o autor marajoara da situação marginal em que se encontra no Cânone da Literatura Brasileira, mas, sobretudo, a reedição de toda sua obra é de fundamental importância para seu justo reconhecimento.

---

<sup>329</sup> NUNES, Paulo. Op. cit., p.31.

<sup>330</sup> PRESSLER, Gunter Karl. A nova recepção da obra de Dalcídio Jurandir, p.127.

<sup>331</sup> PRESSLER, Gunter Karl. Op. cit., 126.

#### 2.4.2 – Dalcídio e a Tradição Romanesca no Pará

Se, no tópico anterior, ressalta-se o interesse que a obra de Dalcídio Jurandir vem despertando entre os estudiosos, no presente item, exponho sua situação restritamente no tocante à produção romanesca entre paraenses, já que, no panorama geral da Literatura Brasileira, ele se situa, sem grandes complicações, entre os romancistas da década de 1940, especialmente de cunho regionalista, face à qual o autor de forma alguma se reduz.

Assim, o primeiro ponto a destacar é que o gênero romance, entre autores paraenses, ganha inicial relevo com a obra de Inglês de Sousa, já apresentada neste mesmo capítulo. Posteriormente, um nome de destaque é o de João Marques de Carvalho. Em seguida, fechando a tríade por mim traçada, vem justamente Dalcídio Jurandir. Nessa relação estão de fora autores como Bruno de Menezes e Abguar Bastos, mas essa exclusão não se deve à falta de valor estético, mas sim porque montei a cadeia pensando num único aspecto: a relação entre campo e cidade.

Para iniciar a argumentação a respeito desse tópico, utilizo as considerações que já apresentei sobre o Naturalismo em um outro estudo<sup>332</sup>. Segundo o Professor Eidorfe Moreira, graças

ao Naturalismo, algumas capitais nortistas ganharam evidências no plano literário por terem sido objeto de enfoques romanescos, destacando-se neste sentido a capital do Maranhão e a do Ceará, a primeira com *O Mulato* e a segunda com *a Normalista*<sup>333</sup>.

O professor ressalta que os primeiros influxos do Naturalismo no Pará surgiram com a obra de Inglês de Sousa, porém com uma particularidade: o que salta aos olhos são as *Cenas da Vida do* [interior do] *Amazonas*, ao contrário do que ocorre no romance *Hortência*, de Marques de Carvalho, a respeito do qual Moreira tece este comentário:

Se com *O Coronel Sangrado*, de Inglês de Souza (sic), o Naturalismo ampliou e engrandeceu os quadros da vida interiorana da Amazônia, já fixados em *História de um pescador* e em *O Cacaulista*, do mesmo autor, com *Hortência* houve a mudança de quadro e de tema, em vez de rivalidades políticas e crises de consciência, um caso de incesto<sup>334</sup>.

---

<sup>332</sup> CORRÊA, Paulo Maués. *Inglês de Sousa em Todas as Letras*, p.81-83.

<sup>333</sup> MOREIRA, Eidorfe. *O Primeiro Romance Belenense*, p.11.

<sup>334</sup> MOREIRA, Eidorfe. Op. cit., p.12.



Inegavelmente, são poucas as referências à capital, Belém, na obra de Inglês de Sousa, geralmente figurando como refúgio de Miguel, depois da perda da “demanda do Uricurizal” para o tenente Ribeiro: “Miguel, que vivera cinco anos na cidade de Belém, com a sociedade mais culta do Pará”<sup>335</sup>. Ainda n’*O Coronel Sangrado*, o leitor fica sabendo de diversas informações por meio de uma carta remetida a Miguel pelo amigo Júlio, que só é citado essa única vez em toda a obra do autor. Dentre os comentários presentes na missiva, há um que trata do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, festa que vai permear também o *Belém do Grão-Pará*. Porém a cena mais detalhada do ambiente urbano se encontra n’*O Missionário*, quando da chegada do futuro Padre Antônio de Moraes à capital, para seus estudos:

A noite vinha, pesada e escura, envolvendo em lâminas de chumbo o horizonte curto de que se destacavam as torres da Sé, e mais longe as do Carmo (...) Quase em frente ao Ver-o-Peso, onde atracara a galeota do padrinho, o velho casarão do governo fechava a vasta praça verdejante, em que os sendeiros da polícia montada pastavam sossegados, sob o olhar cobiçoso de numerosos urubus<sup>336</sup>.

Embora essa descrição seja detalhada, sua profundidade não passa além daquilo que está na orla. Ela se aproxima da visão que os naturalistas e outros viajantes tinham da cidade, que, durante o século XIX e anteriores, foi a principal porta de entrada ao mundo amazônico – o mesmo panorama será notado pelo menino Alfredo em *Belém do Grão-Pará*. Curiosamente, a referida descrição d’*O Missionário* configura-se como as páginas finais do último romance escrito por Inglês de Sousa. É como se elas fossem uma ponte ou prenúncio da entrada propriamente dita ao cenário urbano, a qual ocorre, conforme se vê no estudo de Moreira, já citado, no *Hortênci*a, de Marques de Carvalho:

Esta [Hortênci]a corria, larga e toda luminosa debaixo do sol, para os lados de Batista Campos e para a rua da Cruz das Almas. Uma carroça repleta de bagagens velhas passava, com o seu monótono barulho oco de rodas mal fixadas aos eixos. O cavalito alongava a tábua do pescoço, enterrava obliquamente as patas na areia do solo, bufava pelas grandes narinas cinzentas, estendia o magro dorso reluzente de suor sob as chicotadas do carroceiro – um preto baixo, reforçado, vestido de drill azul, pés no chão, cabeça coberta por um velho chapéu de massa preta, safado e cheio de buracos. A carroça ia e, destino a

---

<sup>335</sup> SOUSA, Inglês de. *O Coronel Sangrado*, p.42.

<sup>336</sup> SOUSA, Inglês de. *O Missionário*, p.221.

Batista Campos, deixando o sulco das rodas atrás de si. Hortência tomou a direção oposta, voltou à direita, caminhou para o largo da Trindade<sup>337</sup>.

A afirmativa de Moreira contrapõe-se à de Benedito Nunes, segundo a qual, com *Belém do Grão-Pará*, “Dalcídio Jurandir firma em definitivo o seu nome como introdutor da paisagem urbana amazônica na literatura brasileira”<sup>338</sup>.

Tendo em vista a exposição dos argumentos de Moreira, há que se reconhecer um certo exagero na assertiva de Benedito Nunes, sem qualquer demérito, porém, para a obra do escritor marajoara. Na verdade, Dalcídio é a síntese das duas visões anteriores, a de Sousa/interior e a de Carvalho/cidade. Dessa forma, ele é como um grande rio em que desemboca um considerável trajeto histórico, trajeto este já evidenciado na singular relação que mantém com Sousa, no tocante à construção de ciclos de narrativas: um com suas *Cenas da Vida do Amazonas*, outro com o *Ciclo do Extremo Norte*, o que me fez afirmar noutra ocasião que “Inglês de Sousa foi a forma embrionária que adquiriu corpo definitivo em Dalcídio Jurandir”<sup>339</sup>, consideração partilhada por Paulo Nunes, que vê coerência em se classificar o autor d’*O Missionário* “como precursor da moderna literatura de expressão amazônica, na qual se insere Dalcídio Jurandir”<sup>340</sup>.

#### 2.4.3 – *Belém do Grão-Pará*: Monumento Literário

Dentre as inúmeras considerações de Roland Barthes acerca da Literatura, nenhuma, a meu ver, é tão contundente quanto aquela segundo a qual, caso se tivesse que escolher somente uma disciplina para se trabalhar, “é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário”<sup>341</sup>.

Essa noção de Literatura enquanto monumento ganha configuração mais concreta caso se pense em um romance como *Belém do Grão-Pará* (e também os demais de Jurandir, assim como diversos de outros autores), pois, secamente, a narrativa trata da tão sonhada permanência de Alfredo (esse personagem corta todo o *Ciclo*, a exceção de *Marajó*, portanto ele é o Alfa e o Ômega da escritura dalcidiana, retratados na primeira e na última letras de seu nome – AlfredO) em Belém. Ele é aceito na casa

---

<sup>337</sup> CARVALHO, Marques de. *Hortência*, p.49.

<sup>338</sup> *apud* NUNES, Paulo. *Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*, p.29.

<sup>339</sup> CORRÊA, Paulo Maués. *Op. cit.*, p.31.

<sup>340</sup> NUNES, Paulo. *Inglês de Sousa em Todas as Letras*, p.37.

<sup>341</sup> BARTHES, Roland. *Aula*, p.18.

dos Alcântaras, família composta por *seu* Virgílio, D. Inácia e a filha Emília, que recebem uma ínfima mesada da família do rapaz, e passa a estudar no Grupo Escolar Barão do Rio Branco.

Entretanto, tal síntese da narrativa se mostra completamente castradora ante a vastidão de referências a elementos históricos, literários, econômicos, culturais etc. que permeiam o texto, tanto que Vicente Salles assegura: “Não é possível escrever a história social paraense sem o conhecimento de Dalcídio Jurandir”<sup>342</sup>. Como exemplo de tal máxima, aponte-se para o período histórico retratado no romance, demarcado pela decadência da Fase Áurea da Borracha e pela queda do Senador Antônio Lemos, em cuja casaca estavam pendurados, dentre tantos, os próprios Alcântaras, especialmente *seu* Virgílio, que, no dia seguinte à queda, larga a função de administrador do Mercado de São Brás para assumir um cargo subalterno na Alfândega.

Exploro aqui apenas alguns dos elementos que me despertaram o interesse no romance, o que é, indubitavelmente, insignificante diante da riqueza do texto. Nesse sentido, a observação que Josse Fares fez para o *Chove nos campos de Cachoeira* também é aplicável ao presente caso, bem como a todo o *Ciclo do Extremo Norte*: “Para perceber as multifaces que se entrelaçam no romance, seria necessário que o leitor se metamorfoseasse em Argos, com seus cem olhos de perspicácia e vigilância”<sup>343</sup>.

*Belém do Grão-Pará* é um romance basicamente da ruína, palavra tão citada ao longo da narrativa e que é a metáfora que melhor lhe cabe, a começar pela decadência dos Alcântaras (prefigurativa de muitas tantas famílias do tempo do lemismo), renunciada na referência feita a uma obra representativa da *Belle Époque*: “Aquele ‘torre medieval’ em ruína, no Parque Batista Campos”<sup>344</sup>; e acentuada pelos restos queimados do prédio do jornal *A Província do Pará*, pertencente ao Senador. Porém, o título mais forte para as ruínas que permeiam o romance está contido numa manchete da *Folha do Norte* a propósito da greve de 1918: “A desagregação das coisas”<sup>345</sup>, expressão que *seu* Virgílio reconhece que lhe cabe. Porém ele não é o único personagem que toma a expressão para si, *seu* Lício também faz uso dela:

---

<sup>342</sup> SALLES, Vicente. *Chão de Dalcídio*, p.368.

<sup>343</sup> FARES, Josse. Mergulho ansioso nos campos de Dalcídio Jurandir ou bebendo água da chuva nas palmas das mãos, p.54.

<sup>344</sup> JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*, p.62.

<sup>345</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.410.

— Minha senhora, eu sou da plebe. Este seu plebeu aqui teve por um instante uma das chaves de transformador para apagar as luzes da cidade. Preguei boletins no muro, na cara dos praças embalados. Eu sou, sim, pela desagregação das coisas<sup>346</sup>.

Marli Tereza Furtado, que pode ser considerada a mais representativa estudiosa das ruínas em Dalcídio, já no título de seu estudo atenta não somente para as ruínas que marcam o contexto histórico subjacente ao romance, como também aponta o mesmo aspecto no plano dos personagens: *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Para reiterar, Furtado afirma que “na ambientação e nos personagens Dalcídio carrega nas cores e nos tons recriando com maestria um universo fictício no qual a corrosão sobressai como o traço principal do painel”<sup>347</sup>.

Na visita que Alfredo faz ao seu padrinho Barbosa, ele não encontra mais aquilo que a ruína de sua história guarda – “um fragmento de infância”: evocação benjaminiana –, a menina, um ganso branco e o padrinho escutando o gramofone que o vizinho Governador Augusto Montenegro ouvia de passagem. A menina, agora moça, “conversava murchamente”<sup>348</sup>; o ganso, muito velho; o gramofone, “Escuro, mudo, insondável”<sup>349</sup>; e o padrinho encontra-se num estado demarcado por sua própria casa: “Baixa, envelhecida, como se fosse aos poucos se afundando, a casa parecia a consciência da ruína de seu dono”<sup>350</sup>.

Num legítimo drama machadiano, à moda de *Dom Casmurro*, como destaca Furtado<sup>351</sup>, *seu* Virgílio passa toda a narrativa suspeitando que sua esposa, D. Inácia, teria mantido uma relação mais íntima com o Senador Lemos, chegando ao ponto de tecer o seguinte comentário a respeito dela: “Parecia mulher das ruínas dos luxos mortos, das coisas acabadas do leimismo”<sup>352</sup>. Porém a mulher que melhor encarna a decrepitude é a senhora que *seu* Virgílio encontra durante a fuga provocada por sua consciência, pesada pelo ganho com a muamba na Alfândega:

Encontrou na esquina ao pé da Caixa-d’Água uma mulher morena, gorda um pouco, de chinelos, mas tão pálida, que, à luz das lâmpadas que acendiam, se tornava arroxeadas, os lábios roxos-roxos, como murchados. Sua palidez no

---

<sup>346</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.501.

<sup>347</sup> FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*, p.14.

<sup>348</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.101.

<sup>349</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.101.

<sup>350</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.99.

<sup>351</sup> FURTADO, Marli Tereza. Op. cit., p.123.

<sup>352</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.158.

escuro, agora que seguiam para uma travessa escura, lembrava um rosto passado no azeite de dendê<sup>353</sup>.

Essa mulher é uma antiga prostituta, dos tempos áureos. Nessa bela época, ela havia tentado seduzir o homem, mas ele foi fiel à sua esposa. Diante da intenção de Virgílio de lhe dar dinheiro, ela não aceita. Sua decrepitude se assemelha à queda da borracha, pois ela se confunde com a imagem do próprio látex, como se vê na fala de um antigo amante: “Putá, tu tens o rosto de pele de borracha suando. Tens um rosto de pele de borracha nova, mal saindo da defumação”<sup>354</sup>. Segundo a personagem, o termo “Putá” soou-lhe como se fosse “minha flor”, tal a candura com que fora pronunciado. Assim como a árvore, a mulher cedera sua vitalidade para o deleite dos homens, afirmativa que possui maior alcance em *Maibi*, uma das narrativas do *Inferno Verde*, de Alberto Rangel. O marido dá a esposa, Maibi, para um outro rendatário do seringal, e este lhe paga a dívida com o patrão, numa das configurações daquilo que Jamake Highwater chamou de “O corpo como mercadoria”, demarcado pela “comercialização do sexo”<sup>355</sup>, que viria a ser fortemente representada pela chamada indústria pornográfica, mas que pode ser vista, acrescento, mesmo em algumas sociedades tradicionais, em que há ainda a prática do dote, como se fosse um preço que o noivo paga pela mercadoria, a mulher. Passado algum tempo, Maibi desaparece e é encontrada com as mesmas chagas que as seringueiras:

Atada com uns pedaços de ambécima à “madeira” da estrada, o corpo acanelado da cabocla adornava, bizarramente, a planta, que lhe servia de estranho pelourinho. Era como uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira, nascida ao pé da árvore fatídica. Sobre os seios túrgidos, sobre ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada numa argila baça, uma dúzia de tigelas. Devia o sangue da mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo, o leite estava coalhado, — um sernambi vermelho...<sup>356</sup>.

Na figura da prostituta dalcidiana, acentua-se o que já fora prenunciado na “mulher das ruínas dos luxos mortos”, D. Inácia, a exposição da ruína do ser humano:

---

<sup>353</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.495.

<sup>354</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.498.

<sup>355</sup> HIGHWATER, Jamake. *Mito e Sexualidade*, p.168.

<sup>356</sup> RANGEL, Alberto. *Inferno Verde: Scenas e Scenarios do Amazonas*, p.265.

“Aos poucos, Virgílio tentava recompor aquele rosto, a antiga formosura, que fim levou?”<sup>357</sup>.

A narrativa começa por ruínas, “Com a queda do velho Lemos, no Pará”<sup>358</sup>, e termina da mesma forma, no velho casarão da Estrada de Nazaré, imóvel considerado por Furtado “o grande signo da corrosão”<sup>359</sup>. A primeira vez em que tal prédio é citado é na percepção de Emília: “A princípio, Emília supôs uma casa em ruína”<sup>360</sup>. Mas essa suposição é logo confirmada pelas primeiras visitas, na dificuldade em se usar as chaves, e mais ainda pela mudança, da Gentil, 160, para o referido casarão, conforme se nota na fala de D. Inácia a Alfredo: “— Meu filho, a tua Emília nos trouxe a esta ruína aqui. Eu não durmo, pensando que a casa pode cair. As despesas aumentam. Temos que arriscar no jogo [do bicho]. Tu vais me ler o jornal. Mas de quem?”<sup>361</sup>.

Por fim, ocorre a fusão entre o material/casarão e o humano/personagens, nas palavras da mesma fatalista Inácia: “— Caindo estamos nós, meu coirão. Estamos nós, abre aquele vinho ali, meu anjo”<sup>362</sup>. Após isso, ante a ameaça de desabamento, Libânia convoca alguns portugueses que ajudam a retirar as coisas da família de dentro da casa. Fica o constrangimento de D. Inácia, o que obriga Antônio a agir: “Mal o bonde passou, Antônio quebrou a grande lâmpada do meio da rua: / — Assim escuro a madrinha-mãe sai já”<sup>363</sup>. Segundo José Arthur Bogéa, “a desolação se reflete no piano abandonado ‘ao pé da mangueira’”<sup>364</sup>.

Outro dado interessante no romance é referente ao papel do negro na sociedade paraense (e, por extensão, na brasileira). Esse tema já está presente em *Chove nos campos de Cachoeira*, especialmente no conflito de Alfredo em face de sua condição de mestiço, filho de mãe preta e pai branco, conflito que ainda ecoa em *Belém do Grão-Pará*. Tal hibridismo de Alfredo já aponta para uma condição ambígua daqueles que nascem em “zonas fronteiriças”, para usar a expressão de Luis Heleno Montoril Del Castillo. Segundo ele,

---

<sup>357</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.496.

<sup>358</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.45.

<sup>359</sup> FURTADO, Marli Tereza. Op. cit., p.118.

<sup>360</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.245.

<sup>361</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.329.

<sup>362</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.520.

<sup>363</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.524.

<sup>364</sup> BOGÉA, José Arthur. *Bandolim do diabo (Dalcídio Jurandir: fragmentos)*, p.25.

Ser filho de branco parece aproximá-lo [Alfredo] do mundo dos catálogos oriundo da Europa; aproxima-o da civilização e do conhecimento ilustrado; aproxima-o até de um certo exercício de poder da pretensa superioridade do branco. Mas sua filiação negra aproxima-o da natureza dos corpos; do coração das trevas onde está presente o tear imaginário; aproxima-o da volatilidade do mundo falado pré-catalogado; dessa condição inferior a que foi subjugada a raça negra na história<sup>365</sup>.

Porém, a condição de negro não se dá somente por uma questão de fenótipo, pois na genealogia de *seu* Lício há um dado que circunscreve ao pobre de um modo geral a condição de negro, sempre à margem daquilo que Castilo alegorizou na imagem da “Lanterna dos Afogados”, a cidade iluminada que atrai aos excluídos para o martírio, como a candeia atrai os insetos: “O pai, mulato, foi vidraceiro, caldeireiro, morreu numa explosão. A mãe, *branca de cor, negra na condição social*, finou-se numa tábua de engomar, esvaindo-se”<sup>366</sup> (grifo meu). Essa condição movente dos sujeitos é evidenciada ainda de modo contrário, negros querendo se passar por brancos, como ocorre na festa de aniversário de Emília: “Por mais que as moreninhas disfarçam, vestidinhas assim-assim, *talco para desfazerzinho o pretume*, as roxidões, a madrinha Emília não engole, não. Ela quer é as brancuras, as boas famílias”<sup>367</sup> (grifo meu). Essa tentativa das personagens enfatiza o caráter *posticho, inautêntico e imitado* de que fala Roberto Schwarz<sup>368</sup> – penso também na “dentadura postiça” de D. Inácia, que servia para lhe cobrir o que realmente era, como o talco cobre o “pretume” e o cal cobre a ruína do casarão da Estrada de Nazaré.

No tocante à relação mais imediata entre Literatura e História, salta aos olhos a revolta popular ocorrida em São Miguel do Guamá, comandada por Jerônimo Paxiúba, noivo de Etelvina, a fugitiva da casa da vizinha da Gentil Bittencourt. O nome do revolucionário o liga a uma genealogia literária no tocante a revoltas populares, pois o associa ao famoso Matias Paxiúba, de *O Rebelde*, a última narrativa de *Contos Amazônicos*, de Inglês de Sousa. Tal texto trata da Cabanagem, episódio em que Matias Paxiúba, o brasileiro, se defronta com Guilherme da Silveira, o marinheiro, numa alegoria do embate entre o nativo e o português: “parece que o ódio das duas raças, a conquistadora e a indígena, se tinha personificado naqueles dois homens, cujos nomes

---

<sup>365</sup> CASTILO, Luis Heleno Montoril Del. *Lanterna dos Afogados: Literatura, História e Cidade em meio à selva*, p.164.

<sup>366</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.396.

<sup>367</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.382.

<sup>368</sup> SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”, p.93.

eram o grito de guerra de cada um dos partidos adversos”<sup>369</sup>. O final da peleja é favorável a Paxiúba, que afirma com orgulho: “Sou filho da onça, neto do tamanduá e mano do jacaré!”<sup>370</sup>, para mostrar sua força e bravura.

A aproximação dos personagens por meio dos nomes já traz latente em si uma série de referências à Cabanagem, explicitadas, por exemplo, na suposta existência de tesouros enterrados desde aquela época: “D. Inácia maldou que a casa era ainda dos tempos cabanos, que havia ali português enterrado ou dinheiro”<sup>371</sup>. De modo mais imediato, numa pergunta de D. Inácia a sua vizinha Ludovina, a Cabanagem e a revolta no Guamá se associam: “— A senhora não acha que pode virar uma cabanagem?”<sup>372</sup>.

Ainda sobre esse tema, Bogéa registra que *seu* Lício “prevê a volta da Cabanagem”<sup>373</sup>; em seguida, cita: “— Aquele sangue não secou. É plebe, pura. Dele me orgulho, é a minha fidalguia”<sup>374</sup>. Em Inglês de Sousa também há uma referência ao sangue cabano, na única passagem em toda a sua obra em que há uma visão mais favorável à Cabanagem, no conto *O Donativo do Capitão Silvestre*: “Os filhos da Amazônia ainda sentem girar-lhes nas veias o sangue de Paiquecé e de Patroni. No fundo, todos temos ainda alguma coisa dos cabanos de 1835”<sup>375</sup>.

Os exemplos de Dalcídio e Inglês de Sousa são apenas dois dentre os inúmeros que tratam da temática da Cabanagem, porém não é meu intento efetuar um levantamento exaustivo a esse respeito, de modo que cito apenas mais alguns, a título de adendo: José Veríssimo, Marques de Carvalho e Carlos Arruda, na prosa; Bruno de Menezes e Abguar Bastos, por exemplo, na poesia.

#### 2.4.4 – Sob o Signo dos Sentidos

Até o presente momento, explorei aspectos gerais do romance dalcidiano, porém agora adentro de modo mais direto na tônica erótica do texto, utilizando, inicialmente, Libânia e suas relações com os outros personagens como fio condutor.

A situação dessa personagem é demarcada pelo signo da exploração, e no romance tal questão é enfocada em suas várias fases: primeiramente, a criança – ou

---

<sup>369</sup> SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*, p.100.

<sup>370</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.120.

<sup>371</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.383.

<sup>372</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.278.

<sup>373</sup> BOGÉA, José Arthur. Op. cit., p.25.

<sup>374</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.501.

<sup>375</sup> SOUSA, Inglês de. Op. cit., p.59.



melhor, o xerimbabo [D. Inácia afirma: “essa Libânia é um puro bicho. Eu devia te sustentar a folha, mastigar, cuspir verde, desgraçada. Tu nasceste nos matos d’água. Teu pai é um peixe-boi”<sup>376</sup>; e a própria Libânia diz a Alfredo: “— Não sou uma senhorita, aquele-menino. Sou menos que bicho de estimação”<sup>377</sup>] – vem do interior do Estado, para ser agregada à casa de uma família da Capital. Libânia não é mostrada quando de sua vinda à casa dos Alcântaras, mas Alfredo, assim que desembarca para sua sonhada estada em Belém, se depara com a cena de uma menina de nove anos que é retirada de um barco e entregue a uma mulher como sendo sua encomenda, como uma mercadoria, só que sem aquilo que caracteriza a mercadoria num mundo capitalista: a atração do produto. Por isso Castilo assegura ser mais apropriado dizer “anti-mercadoria, no sentido de dizer que a imagem da menina não é nada sedutora, pois sendo exposta, não venderia”<sup>378</sup> – falta a empatia, que, conforme Benjamin<sup>379</sup>, citando Marx, é a alma da mercadoria, conexão feita por Castilo, para quem a menina é representação dos “espólios dos vencidos”, espólios esses que ganham em significação no contraponto com Libânia, bem como com uma outra personagem, somente nomeada como “pequena”<sup>380</sup>, do conto *Velas. Por quem?*, de Maria Lúcia Medeiros: “Fatal foi teres chegado de madrugada, teus olhos de sono, quando ainda a cidade se espreguiçava e teres visto o casario, as ruelas tortuosas, os homens a gritar nomes e coisas”<sup>381</sup>.

Se a menina do romance pode ser lida como uma projeção do passado de Libânia, na personagem de Medeiros pode-se vislumbrar uma projeção do futuro da personagem dalcidiana: passar de geração a geração da família, servindo às senhoras brancas e aos senhores (servindo em todos os sentidos); os seios crescidos, “logo o doutor e o menino, horário estranho, pesada hora, apertavam também, bolinavam, teu corpo ereto, tua cabeça baixa, coração aos pulos”<sup>382</sup>.

Assim como em Medeiros, a cria da casa, Libânia, no caso, desperta no “doutor”/seu Virgílio os desejos mais secretos. A caracterização da personagem deixa isso patente, sob a demarcação de um sentido que corta todo o romance, o olfato:

---

<sup>376</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.388.

<sup>377</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.392.

<sup>378</sup> CASTILO, Luis Heleno Montoril Del. Op. cit., p.182.

<sup>379</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.52

<sup>380</sup> Essa narrativa representa a visita da personagem a uma mulher que lê sua mão e constata todo o sofrimento por que passara. Ao final da história, a “pequena” é chamada de “senhora”, não como reconhecimento de valor social, como no caso das mulheres da família com a qual ela “vivia”, mas sim para demarcar a passagem do tempo.

<sup>381</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. *Velas. Por quem?*, p.11.

<sup>382</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.12.

Mesmo esta [Libânia], rueira, encorpendo a olhos vistos, já se enchendo, como toda mulher, de seus nove-horas, acabaria sumindo. Era só ver os modos dela, quando voltava da rua, quente do sol, suando nas maçãs do rosto de índia, vermelha como se tivesse saindo de uma olaria, e o cheiro... A esta observação tão súbita, seu Virgílio corou, como se alguém tivesse escutado. Libânia, pés de tijolo, a saia de estopa, apressada e ofegante, era a serva de quinze anos, trazida, muito menina ainda, do sítio, pelo pai, para a mão das Alcântaras<sup>383</sup>.

Na citação, há a caracterização de Libânia e o efeito que ela provoca em Virgílio, ainda mais demarcado por meio das reticências que acompanham “o cheiro”, nítida tentativa de silenciar ou recalcar o desejo, tentativa que se parece com a de Édipo, que, ao fugir de seu destino, acaba o encontrando; nesse caso, Virgílio, ao tentar silenciar o desejo, está, paradoxalmente, mostrando-o de modo ainda mais acentuado a si mesmo e ao leitor. Nota-se que há uma certa ambivalência em relação ao objeto sexual, pois há um movimento de atração e repulsão, que é a projeção da contínua alternância entre a interdição e a transgressão, movimento de que fala Bataille<sup>384</sup>; numa perspectiva freudiana, há que se visualizar o conflito entre o Superego e o Id, este preocupado em promover a satisfação, e outro, em contê-la<sup>385</sup>.

Não é somente o olfato que provoca o desejo de *seu* Virgílio, pois a audição também é fonte de estímulo à tentação do homem: “Seu Virgílio ouvia um rumor no banheiro. Tinha chuveiro, sim, mas que não funcionava. Era Libânia no banheiro”<sup>386</sup>. O banheiro é local privilegiado e que coloca outro sentido de prontidão, a visão:

Na confusa percepção de seu futuro, seu Virgílio *olhava Libânia* como a ave que poderia agasalhá-lo nas suas asas, para a maior raiva das senhoras. Vingarse do sexo feminino. *Via Libânia no quarto, no banheiro*, com aqueles dezesseis anos ou quinze, com um tudo de bananeira nova ou semelhante a leitoa criada em casa para a véspera do Círio<sup>387</sup> (grifos meus).

Não somente *seu* Virgílio dá destaque ao papel aqui evidenciado para o banheiro, pois Antônio, o outro agregado da família, que fora “roubado” da casa de uma vizinha rival da Gentil Bittencourt, trazendo consigo somente um “santo de pau”, “meio

---

<sup>383</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.51-52.

<sup>384</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p.109.

<sup>385</sup> FREUD, Sigmund. *Esboço de Psicanálise*.

<sup>386</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.321.

<sup>387</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.411.

comido de bicho, um Santo Antônio”<sup>388</sup>, também o faz, já que, na sua antiga casa, ele supostamente “ia espiar quem se fechava no banheiro”<sup>389</sup>. Na citação em destaque acima, a seleção lexical denuncia intenções significativas, que acendem ainda mais o contraponto que efetuei antes com o conto de Maria Lúcia Medeiros: o senhor se servindo da cria da casa. Nesse sentido, há que se evidenciar elementos que apontam para a subserviência da mulher enfocada: “bananeira” e “leitoa”. No primeiro caso, a passividade total, em que a mulher serve meramente de nutriz ao homem. No outro termo, o elemento sacrificial está muito mais patente, pois a “leitoa” presume os termos morte e, subjacente, o “comer”, que, como se verá a seguir, funciona como um substituto para a satisfação sexual impossibilitada. O elemento sacrificial de que falei evoca o jogo presente nos quadros *A morte beija uma mulher nua diante do túmulo aberto*, de Hans Baldung Grien, e *A morte vestida de lasquenê beija uma jovem*, de Nicolas Manuel Deutsch, apresentados por Bataille como incremento para suas análises acerca do erotismo em suas várias conexões, no campo “da imundície, da decomposição e da sexualidade”<sup>390</sup>. Esse mesmo tópico presente nos quadros usados por Bataille está em um outro, quase similar, também de Grien: *A morte e a jovem*. Sempre há a mesma descrição, a morte segura uma jovem à beira de uma sepultura, ameaçando-a. Essa imagem introduz o aspecto de morte para a mulher evidente no seu contato carnal com o homem, já que o sangue é prenúncio de morte, bem como apresenta os aspectos antagônicos de nossa matéria, a beleza e o frescor da juventude, de um lado, e o terror que nos causa a ameaça da decomposição, de outro. Essas telas parecem ter sido feitas para Bataille analisar!

Em se tratando de artes plásticas, a insistência com que *seu* Virgílio se refere ao banheiro como ponto de emanção do desejo remete ao tema constante das Banhistas, verdadeiro fetiche contemplado – no duplo sentido do termo – por artistas como Jean-Honoré Fragonard, que esteve em atividade plena durante a segunda metade do século XVIII, e os contemporâneos Pierre-Auguste Renoir e Paul Cézanne, que pintaram várias séries de Banhistas na segunda metade no século XIX e início do XX. O voyeurismo de Virgílio faz com que ele dialogue com um conto de Marques de Carvalho, *O Banho da Tapuia*, do livro *Contos de Norte*.

---

<sup>388</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.272.

<sup>389</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.276.

<sup>390</sup> BATAILLE, Georges. Op. cit., p.88.

Nesse conto de Carvalho, o negro Manoel observa durante meses, por entre os arbustos, a mestiça Hortência tomar banho no igarapé. Com o passar dos meses de observação, ele não resiste à força avassaladora do desejo e, assim que a moça se retira das águas e segue seu caminho, ele “para acalmar o veemente anelo insatisfeito, espoja-se, crava os dentes no solo, — esfrega as faces e a fronte no lugar onde a água, escorrendo do corpo da rapariga, tinha ensopado a areia, enchendo-a de frescura”<sup>391</sup>. A terra, a *Magna Mater*, serve de substituta à mulher.

No caso de Virgílio, ele se aproxima de concretizar de fato seu desejo, já na casa da Estrada de Nazaré, quando Libânia dorme: ele se chega, se debruça, fica irrequieto, prestes a, para lembrar do negro Manoel do conto de Carvalho, “espojar-se”. Mas ele não consegue levar a cabo seu intento. Enquanto isso, do quintal, D. Inácia e, a convite desta, Isaura observam o homem em sua abordagem.

No adendo do narrador, enfatiza-se em Inácia o voyeurismo evidente em Antônio e Virgílio: “No fundo, d. Inácia parecia deliciar-se com aquela situação do marido curvado diante de uma cabocla adormecida no chão”<sup>392</sup>. O miar do gato rompe de vez com a tentativa de Virgílio. Ele sai à caça do felino. É ainda no olhar dele que há a associação entre a satisfação alimentar e a sexual:

E como a mulher insistisse, levantou-se da mesa, foi à cozinha, onde deu com Libânia precisamente no instante que suspendia o saiote grosso para catar uma formiga no alto da coxa. Recuou como se estivesse acochado. Voltou para devorar a rapadura e repelir a mudança [para a casa de Nazaré]<sup>393</sup>.

Na impossibilidade de satisfação do desejo sexual/genital, Virgílio se conforma com o contentamento oral, devorando a rapadura, que, assim como Libânia, vinha de longe. Essa relação realça o uso do termo “leitoa”, abordado anteriormente e que funde a intenção fálica à prática oral.

Em certa altura, também Libânia demonstra a prática do voyeurismo, ao observar o namoro entre Emília e Zito Neiva, o primeiro namorado, ainda na casa da Gentil.

Numa outra passagem do romance, Virgílio associa três sentidos, audição, visão e olfato: “Súbito e insidiosamente, naquela noite, lhe deu na cabeça de *escutar* e *espiar* a Libânia soprando o ferro e passou, meio às ocultas, pela porta da cozinha, a sentir

---

<sup>391</sup> CARVALHO, J. Marques de. *Contos do Norte*, p.91.

<sup>392</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.413.

<sup>393</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.289.

aquele *cheiro* de lenha, ferro aceso e adolescência”<sup>394</sup> (grifos meus). Há um ingrediente a mais: o fogo do ferro, numa provável associação de teor libidinal, condensada no nome da personagem: LIBidoÂNDIA – literalmente, terra da libido, ou ainda na aproximação sonora entre liBÂN[H]IA e banheiro; coerente se afirmar que o banheiro é “Libânia”, a “terra da libido” (o mesmo nome pertence a uma prostituta d’*O Cortiço*, de Aluísio Azevedo) – para Barthes, “o nome próprio é, se assim posso dizer, uma avenida régia do sujeito e do desejo”<sup>395</sup>. Esse “espionar” de Virgílio não passa despercebido à moça, que, em dada passagem, “sentia nas costas um olhar, o silêncio, todo o peso daquele gordo homem ali”<sup>396</sup>. Esse mesmo olhar é evidente nos homens quando de um percurso no Ver-o-Peso. Nesse instante, Alfredo reconhece em Libânia uma mulher, pois constata que “os desejos dos homens”<sup>397</sup> são incitados/excitados pela passagem dela: “Nunca tão de perto vira homens assim em torno de uma mulher. E em Libânia descobria, sim, uma mulher”<sup>398</sup>. O epíteto muda depois, “senhora”, na fala de um caboclo, e “senhorita”, na carta de um admirador, daí por diante chamado “o senhorita”. Ela também é reconhecida como mulher por Amália Veiga: “Mas olhem só. Como estão... Cubra isso, esse teu peito, mulher de Deus, pois tu já és uma mulher”<sup>399</sup>.

Assim como Virgílio, *seu* Lício também soma os mesmos sentidos, ao se deparar com a Etelvina, noiva do Jerônimo Paxiúba: “Seu Lício não se cansava de *olhar*, com a banda do olho, *nariz*, *ouvido*, ali farejando o ar, os encantos da Etelvina”<sup>400</sup>.

Porém, conforme já afirmei anteriormente, de todos os sentidos, o olfato é aquele que (re)corta o romance inteiro. Quanto a isso, há inúmeras representantes desse atrativo poderoso. A mais significativa delas é Mãe Ciana, cuja profissão é justamente a venda dos “cheiros”, que ela prepara artesanalmente para vender, descalça, denotando sua relação mais imediata e íntima com a natureza, relação que também é evidente em Libânia, pois os sapatos a incomodam. A tônica do cheiro é a provocação dos desejos. Assim, destaco os versos recordados por Mãe Ciana, os quais se encaixam na relação do Major Alberto com D. Amélia, pais de Alfredo: “*Andei com um cheiro tão teu, / que me*

---

<sup>394</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.243.

<sup>395</sup> BARTHES, Roland. Vinte palavras-chave para Roland Barthes, p.305.

<sup>396</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.370.

<sup>397</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.136.

<sup>398</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.136.

<sup>399</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.71.

<sup>400</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.483.

*rolei pelo chão. / Diabo, esse teu cheiro / é cheiro de perdição.*”<sup>401</sup>. O cheiro está num trânsito constante entre o sagrado e o profano: se, nessa trova, Ciana refere-se ao “Diabo”, em uma anterior ela alude a São Benedito: “*São Benedito, / teu manto cheira / de cravos e rosa, / flor de laranjeira.*”<sup>402</sup>. Mãe Ciana é a guardiã dos poderes afrodisíacos dos “cheiros”, que D. Amélia usava e que provocavam muito ciúme no Major. Na opinião de *seu* Lício, amor antigo de Ciana, ela “é como a árvore pracuuba cheirosa. Madeira muito resistente que cheira a rosas quando se queima ou se corta”<sup>403</sup>. O cheiro é determinante para que *seu* Lício se aproxime de Ciana, num carimbó em que ela dançava: “passou perto, que se via: era da raça das cheirosas”<sup>404</sup>.

Também nessa “raça” podem-se enquadrar D. Amélia, já citada, pois o Major “nos perfumes dela precipitou-se”<sup>405</sup>, e Libânia, que, em dada passagem do romance, encarregada de ir buscar o “cheiro” para D. Inácia, se farta com um dos saquinhos.

O cheiro mexe com o apetite gastronômico de Alfredo, quando ele recebe a tarefa de buscar uma bandeja de doces:

O papel de seda cobria os sortidos, um ar de vento o suspendia, obrigando Alfredo a descer o charão e examinar, colocando direitinho o papel, olhando aquela quantidade, a variedade, hum oh, cheiro! A cada quarteirão, cheiravam mais, lá o diabo do vento arrepiava o papel, virava-lhe as pontas. Tinha que parar de novo, que peso aquele de doces na cabeça! Alfredo engolia saliva, temperava a goela, aquele calor e cheiro o entonteciam<sup>406</sup>.

O desenrolar da ação já é previsível: ele se delicia com os petiscos. Há também o despertar dos apetites sexuais, na rede, com Libânia a seu lado:

Ali estava o que se chamava uma mulher, uma mulher de lenha, fogão, ferro de engomar, sol da rua e *cheiro* da Mãe Ciana. Dormindo, deixava de ter aqueles restos de menina, crescia, mulher-mulher. A palma de sua mão, que grossa! Duro o cabelo, liso e duro de índia e só mutamba. Assim adormecida, Libânia deixava ver bem a saliência selvagem das maçãs, da boca fechada, as comissuras mal a mal estremeciam. E o calor, naquele calor da noite, o calor de Libânia. O sono dela era *exalação de ervas, resinas, essências, cascas e flores pisadas, raladas, misturadas por Mãe Ciana*<sup>407</sup> (grifos meus).

---

<sup>401</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.189.

<sup>402</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.188.

<sup>403</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.505.

<sup>404</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.398.

<sup>405</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.424.

<sup>406</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.355.

<sup>407</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.368.

Aqui Ciana continua sendo a detentora dos mistérios das essências, que exalam do corpo da cabocla e põem calor/fogo em Alfredo. É na rede que o fogo se atíça, no atrito entre os corpos próximos. Alfredo divide a rede com Libânia, pois o quarto dela está cheio de insetos e outras pragas. Antônio dorme embaixo da rede. Numa dessas ocasiões, Alfredo sente vir “um fogo das faces dela, na respiração, do olhar, não sabia”<sup>408</sup>. Ele não ousa concretizar seu desejo, pois ela, a despeito de seu nome [conforme análise anterior – “terra da libido”], comporta-se como Ártemis, ante a ameaça dos homens, como acontece no momento da limpeza da casa de Nazaré, quando um português se atreve a dar-lhe um beliscão na coxa: “Ela saltou, cega, escura, com o balde d’água suja sobre o homem, deu gritos, virou tinas, atirou vassouras, sabão, paus, lixo, e cuspiu nos homens, obrigados a sair para a rua, corridos, à espera que tal onça se acalmasse”<sup>409</sup>. Da mesma forma, se indignou durante um passeio de aeroplano/brinquedo no arraial de Nossa Senhora de Nazaré, no período do Círio, pois os “atrevidos” ficavam lá embaixo observando as moças e assoviando. Somente com Alfredo é que não há toda essa carga de agressividade, afinal ele era o dono da rede:

Alfredo achou demais e se atreveu: a mão, uma pluma, entre os rasgões da blusa num caminho que era um precipício, que iria acontecer? Deu ela um salto, quis afogá-lo na rede, ria-se, mas ria-se, um riso sorrateiro, que provocava e vaivava. Estirou-se novamente, já sonolenta, a mão vigilante no ar, caso Alfredo não se aquietasse. Bastava um olhar sério dela, que logo Alfredo se encolhia, menino, e ela, mulher, de não dar liberdades, sua ama com seus ralhos, recuperando o seu respeito com um simples franzir de testa. Mas era a boba rir-se, adeus ama, ficavam os dois iguais-iguais, ela que se defendesse, voltando a fechar o rosto<sup>410</sup>.

No final das contas, Libânia, assim como Ártemis, para fazer uso das palavras de Vernant a respeito da deusa, está na “fronteira entre o selvagem e o civilizado”<sup>411</sup>. Nesse contexto, Alfredo é um dos poucos personagens que fazem uso do tato, à semelhança de seu tio Sebastião, que fora ferrado pela formiga taoca, o que lhe confere o poder de atração sobre as mulheres, não escapando sequer as brancas, como é o caso de Dolores, que se entrega ardorosamente aos seus braços, tentando salvaguardar somente as aparências. Mas em Alfredo não há toda a intensidade existente no tio, pelo contrário,

---

<sup>408</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.352.

<sup>409</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.299.

<sup>410</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.369.

<sup>411</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos: figuração do Outro na Grécia antiga. Ártemis e Gorgó*, p.19.

há um quê de ingenuidade e de novidade, especialmente inspirado por Libânia, como quando ela pede para que ele tire uma formiga que estava andando em suas costas:

Alfredo largou o prato, correu os olhos pelas costas nuas da Libânia, caçou a formiguinha. (...) Alfredo comia-e-não-comia, agora ciente que seus dedos, aquela mão correu as costas da Libânia. Olhou os dedos. Impossível achar logo a formiga, se formiga e costas eram da mesma cor. Libânia, lavando a louça, cantava que cantava!<sup>412</sup>.

Note-se a distinção na postura de um e de outra. Em breve passagem, Libânia é revestida dos atributos da deusa grega: primeiramente, há o destaque dos “olhos castanhos, ágeis, de caçadora”<sup>413</sup> – Ártemis é a deusa da caça; mas o que há de mais característico em Libânia é a valorização que dá ao fato de ser virgem, como a deusa, o que já ficou sugerido em passagem anterior, quando comentei do beliscão do português. Como mais um exemplo do que estou tratando, aponto para o comentário feito por ela no momento em que insinuava contar aos seus amigos, Antônio e Alfredo, o que presenciara do namoro de Emília com o poeta: “— Eu, hein? Aquela madrinha Emília não é uma santinha, mas não merece que eu ande dizendo... Ela viu que eu vi. E meu dever é fazer que não vi nem eu, *donzela inteira*, devia ver, quanto mais contar”<sup>414</sup> (grifei o pleonasma).

A preocupação da personagem com sua pureza é tamanha que ela chega a apelar para elementos “encantados”. Seguindo o conselho de Mãe Ciana, ela pensa em usar a pena do jurutaí em baixo da rede, para resguardar sua virgindade, e conclui: “Ser donzela dava tanto risco, Mãe de Deus!”<sup>415</sup>. Mas ela consegue se resguardar, graças a seus atributos mágicos: “sou curada de cobra, pajé me defumou, tenho oração”<sup>416</sup>.

Além de ser “vítima” do cheiro de Libânia, Alfredo se defronta com um outro encantamento, no Grupo Escolar – o cheiro das professoras: “Muitas vezes, esquecidamente, ficava a olhar a espartilhada diretora, as professoras, a captar aquele perfume delas, o esquivo e proibido encanto que andava em quase todas”<sup>417</sup>. Quando a ex-artista, mulher do ex-Governador, passa, é também pelo perfume que ele se encanta, fazendo sempre alusão ao cheiro magistral. Ele reconhece o teor afrodisíaco do cheiro

---

<sup>412</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.128.

<sup>413</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.165.

<sup>414</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.429.

<sup>415</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.389.

<sup>416</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.177.

<sup>417</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.173.



das professoras, ao se referir a companheiros de classe, pois “os colegas eram uns vadios, duros de cabeça, um tanto confiados com as professoras. ‘*Talvez devido ao cheiro delas*’, disse consigo o menino”<sup>418</sup> (grifo meu).

O cheiro das professoras não é o mesmo de Mãe Ciana, não é o cheiro das ervas, mas sim o de “vidro de loja”, porém o efeito é o mesmo deslumbramento, como fica patente em diálogo entre Alfredo e Antônio, especialmente no ponto em que este pergunta: “— Mas [o cheiro] facilita o estudo de vocês, é?”; e o outro responde: “— Que facilita... atrasa”<sup>419</sup>. Antônio, pequeno conhecedor de reino dos encantamentos, afirma ter uma oração contra o cheiro das professoras, mas isso é mentira: nada consegue apaziguar os efeitos impregnados em Alfredo.

#### 2.4.5 – Alfredo: Castração

Uma das passagens mais chocantes para Alfredo ocorre logo no começo do romance, quando se depara com uma mulher bêbada que levanta a saia e mostra sua genitália em público. Esse fato o deixa com “os olhos assombrados”<sup>420</sup>.

A mulher, de nome Cordolina, se associa à mãe de Alfredo, D. Amélia, pois ela está “embriagada”. Quanto a isso, sabe-se do drama do alcoolismo de Amélia. Da mesma forma, na visão da performance da desconhecida está nitidamente presente o Complexo de Castração, pois o confronto com os genitais femininos corresponde à confirmação da “ameaça de castração” que o pai, representante da Lei, faz ao pequeno rival, o filho, no jogo edipiano. Num breve estudo, Freud<sup>421</sup> afirma que o terror provocado pela visualização da genitália feminina corresponde a defrontar-se com a cabeça da Medusa, de modo que ser petrificado é similar a ter uma ereção, conforme se verificou no caso de Jerônimo Ferreira, do *Acauã* – Raymundo Moraes descreve o *Acauã* como sendo uma “Ave agourenta que come cobra”, o que traz uma conotação sexual, dado o formato fálico da serpente, e complementa afirmando que “Em Faro há uma lenda sobre essa espécie de gavião. Dizem que ele obriga os homens, com seu canto sarcástico, a chocarem pedra”<sup>422</sup>; no fato de chocar pedras, sabendo-se que a rigidez da pedra na relação com a Medusa remete à ereção, poderia-se vislumbrar uma

---

<sup>418</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.126.

<sup>419</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.435.

<sup>420</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.87.

<sup>421</sup> FREUD, Sigmund. *A Cabeça da Medusa*.

<sup>422</sup> MORAES, Raymundo. *O meu dicionário de cousas da Amazônia*, v.1, p.43.

outra forma de “inversão” no conto, o que não ocorre, pois essa “qualidade” do pássaro não está presente na narrativa, e esse dado está aqui exposto somente para mostrar como o homem é vítima tanto da Medusa quanto do Acauã, tendo sempre a pedra como elemento mediador.

Por conta da associação entre mulher e Medusa, Paglia assegura que as mulheres não são afetadas pelo poder da Górgona, pois elas correspondem à própria – a estudiosa foi referida na análise do *Acauã*. Assim, os episódios de Jerônimo e de Alfredo se associam.

Na análise freudiana, os cabelos de cobra da Medusa são representações fálicas, mas seu significado é diferente do que aparenta, pois se trata da “confirmação da regra técnica segundo a qual uma multiplicação de símbolos de pênis significa castração”<sup>423</sup>.

Além da embriaguez, há a associação mais explícita, efetuada pelo próprio Alfredo, entre Cordolina e Amélia [cordoLIInA – AmÉLIA]:

Alfredo desceu a ladeirinha, se lembrou de outra cena em Cachoeira, a sua mãe nadava no quintal inundado, nadando embora tomasse pé, pois a água subira pouco mais de um metro. Em dado momento, revirando a lama, virou carambola (sic), firmando-se num mergulho com as mãos no fundo, o corpo no ar, o sol em cheio. Agora a comparação entre esta do beco e aquela do chalé deixava ele bem magoado, bem azedo<sup>424</sup>.

A lembrança de Alfredo está de acordo com a consideração de Freud já exposta anteriormente, segundo a qual os meninos passam a acreditar nas ameaças de castração a partir do momento em que se deparam com os órgãos genitais femininos, “provavelmente os de uma pessoa adulta, rodeados por cabelos, e, essencialmente, os de sua mãe”<sup>425</sup>. Os cabelos, que servem para camuflar a “ausência”, são vistos como um amontoado de serpentes, em acordo com a configuração anteriormente exposta a respeito da multiplicação de falos.

A ameaça efetuada pela ação de Cordolina é o prenúncio de uma castração que se concretizará na barbearia. Por brincadeira, D. Amélia, que volta ao barco para buscar algo esquecido, fala a Alfredo que peça o corte “escovinha”, o que ele leva ao pé da letra:

---

<sup>423</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p,329.

<sup>424</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.88.

<sup>425</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p,329.

Mas estremece, como se o barbeiro, com aquela máquina, o tivesse cortado lá dentro do coração. Quis saltar da cadeira, fugir. O *carrasco* nem bem lhe aplicou a máquina a fundo, já lhe *devorava* montes de cabelo e logo com feroz velocidade outro tanto *comia*. E foi se olhando no espelho que Alfredo compreendeu a graça da mãe. Pois não tinha se enganado? *Tio-bimba* puro da cabeça aos pés. Era agora impossível deter aquela *tosquia*. Engoliu resmungos contra a mãe, aquele espelho, grandão, o vaiava, o barbeiro a modo que se deliciava em *rapá-lo*. Ó máquina!<sup>426</sup> (grifos meus).

Os termos grifados deixam margem para os elementos relativos à castração, especialmente tendo-se como referência o fato de determinados objetos servirem de substitutos para o falo, e dentre eles estão os cabelos, como se lê neste comentário de Freud: “Sem o saber, os ‘*coupeurs de nattes*’ [“pervertidos que sentem prazer em cortar o cabelo de mulheres”] desempenham o papel de pessoas que executam um ato de castração sobre o órgão genital feminino”<sup>427</sup>. Mas pode-se objetar que essa citação diz respeito a criaturas já castradas, o que não é o caso de Alfredo. Por conta dessa provável restrição a meu argumento de castração por detrás do corte de cabelo de Alfredo, recorro a um sonho de castração de criança relatado por Freud. Conta ele que um estudante acometido de neurose obsessiva havia tido o seguinte sonho por várias vezes, quando tinha seis anos de idade: “*Ia ao barbeiro para cortar o cabelo. Uma mulher grande e de aspecto severo se dirigia a ele e lhe cortava fora a cabeça. Ele reconhecia a mulher como sua mãe*”<sup>428</sup> (grifo do autor).

Nesse sonho, há a concretização da fórmula elaborada por Freud em outro estudo: “Decapitar = castrar”<sup>429</sup>. Como se vê, é na barbearia que ocorrem as duas castrações, a de Alfredo e a do paciente de Freud. Em uma outra pesquisa, utilizo o mesmo sonho, porém com o intuito de fundamentar a feição de castradora atribuída à mulher, mas teço o seguinte adendo: “O reconhecimento da mulher como sendo a mãe do estudante indica um outro conteúdo latente: o Complexo de Édipo”<sup>430</sup>. No tópico analisado por mim então, não há um enlace mais significativo para o Édipo, porém no tocante a Alfredo isso é patente, caso se atente para o fato de que o encontro com Cordolina o faz lembrar da mãe tomando banho e expondo sua genitália ao ar.

Numa outra perspectiva, Castilo afirma que, “A julgar pela cena da barbearia, o mestiço Alfredo deveria entrar nessa cidade esteticamente formada para receber o tipo

---

<sup>426</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.91.

<sup>427</sup> FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância*, p.49.

<sup>428</sup> FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, p.361.

<sup>429</sup> FREUD, Sigmund. *A Cabeça da Medusa*, p.329.

<sup>430</sup> CORRÊA, Paulo Maués. *Sumos de cada ser: o erotismo na obra de Alfredo Garcia*, p.22.

de indivíduo livre de todas as misturas e cruzamentos que impossibilitassem sua maneira de ser da cidade”<sup>431</sup>. Porém, as marcas de seu hibridismo perdurarão por toda a narrativa.

A cena vivenciada por Alfredo possui similaridade em outra obra, *Os Dias Recurvos: anatomia de uma rebelião*, do escritor paraense Ildefonso Guimarães. A narrativa trata da batalha de Itacoatiara, como ficou conhecido o episódio histórico em que militares e civis sediados na cidade de Óbidos, no Estado do Pará, organizaram um levante contra a ditadura Vargas implantada em 1932. Tal episódio não foi levado em consideração pela História Oficial, tanto que Bogéa afirma: “A História da Amazônia, para o País, estanca na fundação de Belém do Grão Pará, 1616, e, a não ser a Cabanagem, os outros acontecimentos passam longe dos historiadores e ficcionistas locais”<sup>432</sup>. Logo, Guimarães vai contra a corrente dominante, ao valorizar fatos relativos à revolta de Óbidos.

No texto ficcional de Guimarães, após uma reunião para o estabelecimento do motim, dois de seus participantes, o dentista Pereira e o advogado Borges, descem uma rua e se deparam com uma mulher, a “Soluça”, “produto de pesadelo, encarnação de fogo-fátuo a se agitar flutuante, resplandecendo ao luar que lhe transfigura a aparência, pondo-lhe no vulto de espantinho cintilações sulfúreas”<sup>433</sup>.

Essa “figura infernal” continua seu “estranho espetáculo” [há que se lembrar o *Unheimlich* freudiano], bailando diante dos espectadores, entretanto isso ainda não é tudo. De repente, ela dirige-se a Pereira e o segura pelo braço: “— Vem metê cumigo, meu padrinho! — disse e saltou em direção ao dentista, segurando-o pelo braço; a mão, afoita, lhe procurando as *partes*”<sup>434</sup> (grifo do autor). Para se “safar”, Pereira empurra a mulher, que cai “sentada na areia, escancarando as pernas esqueléticas e expondo à intemperança do luar a caverna roxa do sexo – de onde, Pereira é capaz de jurar – evolava uma tênue fumaça branca”<sup>435</sup>.

Tal cena trás à tona o horror gerado pela ausência averiguada na mulher. “Soluça” fecha sua performance com as seguintes palavras:

---

<sup>431</sup> CASTILO, Luis Heleno Montoril Del. *Lanterna dos Afogados: Literatura, História e Cidade em meio à selva*, p.190.

<sup>432</sup> BOGÉA, José Arthur. *Abc de Ildefonso Guimarães*.

<sup>433</sup> GUIMARÃES, Ildefonso. *Os Dias Recurvos: anatomia de uma rebelião*, p.29.

<sup>434</sup> GUIMARÃES, Ildefonso. Op. cit., p.30.

<sup>435</sup> GUIMARÃES, Ildefonso. Op. cit., p.30.

— Vem, meu padrinhozinho do coração! – repete a possessa numa voz de arrepio – Vem metê cum a “Soluça”, purquê a tua hora tá pra chegá. Corre dentro, padrinho! Apaga meu fugo, que num demora tu vai se acabá nu bucho da piraíba. Apurveita, meu padrinho, antis que a bicha cuma o teu troço!...<sup>436</sup>.

A ameaça da castração está melhor ilustrada na previsão de que a piraíba comeria o “troço”/genital do homem. O termo “metê” é significativo, pois somada a comer lembra a metáfora da vagina dentada<sup>437</sup>, alusão mais imponente da castração em determinadas culturas – quanto a esse aspecto devorador da vagina, sempre me vem à mente a Maria Capa-Homem (nome emblemático!), do romance *As Chamas na Missa*, do escritor capixaba Luiz Guilherme Santos Neves<sup>438</sup>. Além disso, um pequeno detalhe da fala de “Soluça” constitui uma cadeia entre as personagens aqui abordadas: “coração”. Tal termo está no radical de CORdolina, portanto aproxima as duas personagens e, por extensão, a própria D. Amélia, que se vincula à Cordolina.

Ainda no caso dos personagens masculinos do romance de Guimarães, o seu pavor é mais acentuado pelo fato de conhecerem determinadas informações sobre “Soluça”. Ela era um dos andarilhos de Óbidos, que desceu na cidade sem que se soubesse ao certo sua origem, “desembarcada no trapiche de Óbidos ninguém se lembra quando, por alguma lancha ou navio”<sup>439</sup>. A mulher é classificada como “doida”, e isso, somado à suposição de sua chegada, lembra a figura da Nau dos Loucos de que fala Foucault<sup>440</sup>. Trata-se de uma funesta embarcação utilizada para carregar sem destino os insanos, pois eles sempre representaram uma ameaça em potencial para os outros, pois, agora conforme o texto de Guimarães, “são habituais esses acessos de loucura [nem sempre, considero] pacífica”<sup>441</sup>. Para Foucault, “todo embarque é, potencialmente, o

---

<sup>436</sup> GUIMARÃES, Ildfonso. Op. cit., p.31.

<sup>437</sup> No tocante a esse tema, aproveito para transcrever o poema *Arreitada Donzela*, de autoria de Bocage, pois ele termina exatamente atribuindo à mulher todo seu poder devorador: “Arreitada donzela em fofó leito, / Deixando erguer a virginal camisa, / Sobre as roliças coxas se divisa / entre sombras sutis pachacho estreito: // De louro pêlo um círculo imperfeito / Os papudos beicinhos lhe matiza; / E a branca crica, nacarada e lisa, / Em pingos verte alvo licor desfeito: // A voraz porra as guelras encrespando / Arruma a focinheira, e entre gemidos / A moça treme, os olhos requebrados: // Como é inda boçal, perde os sentidos; / Porém vai com tal ânsia trabalhando, / Que os homens é que vêm a ser fodidos.” BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Bocage*, p.20.

<sup>438</sup> A título de ilustração a respeito do tópico abordado, atente-se para a seguinte passagem do romance referido: “Confirmou Antônio Arnaut na própria carne a fama de Maria Capa-Homem, a que lhe deu nascimento à alcunha, o vigor alicate da cavidade molusca, da cicatriz maremota, do cono enfurnado entre as pernas de repuxo voraz quando explodia o orgasmo, aniquilando de dor e prazer o homem que lhe estivesse por cima ou por baixo e saciado ficava, do sexo rendido, *virtualmente castrado*, ai, Maria, ai Maria” (grifo meu). NEVES, Luiz Guilherme Santos. *A Chamas na Missa*, p.47.

<sup>439</sup> GUIMARÃES, Ildfonso. Op. cit., p.29.

<sup>440</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*, p.13.

<sup>441</sup> GUIMARÃES, Ildfonso. Op. cit., p.30.

último”<sup>442</sup>, o que ganha mais realce mediante a proximidade do nome Óbidos a “óbito”. A morte está à espreita!

Um último adendo foucaultiano às considerações feitas a respeito de “Soluça” diz respeito à quebra que Freud representa em relação ao pensamento vigente. Trata-se do discurso da loucura. Conforme Chaves, “Se, desde a Idade Clássica, a loucura é ‘ausência de sentido’, a partir de Freud ela é ‘multiplicidade de sentidos’”<sup>443</sup>. Assim, os múltiplos sentidos da fala de “Soluça” são detectados pelo aparato psicanalítico.

Após o contraponto entre as cenas enfocadas, constata-se que, na passagem do romance de Guimarães, há a acentuação do Complexo de Castração evidente em Alfredo, ambos estimulados pela imagem aterradora da genitália feminina, ameaçadora e terrificante como a cabeça da Medusa, reprodução daquilo que se vê durante a cena primitiva.

#### 2.4.6 – Antônio: a magia do número

Na obra de Dalcídio Jurandir, chama-me a atenção a recorrência do número três. Ele aparece no título de um de seus romances, *Três casas e um rio*, além de ser insistente no romance aqui focado. A título de ilustração, aponto dados coletados em *Belém do Grão-Pará*.

São três os membros da família Alcântara, três gordos: Virgílio, Inácia, Emília. Quando Isaura e Emília se encaminham para o armazém do português responsável pelo casarão de Nazaré, pertencente a um patrício seu, ele lhes dá três chaves para experimentar abrir a porta dessa residência, para onde a família se muda após três dias de reparos. Tal imóvel possui três janelas, e três quartos.

Na cidade, há uma caixa-d’água, com “três painéis verdes”<sup>444</sup>, e a ex-prostituta encontrada por *seu* Virgílio possui três filhos, espalhados. Para o cinema, são três os convites conseguidos por Isaura, e são três os músicos que tocam na sala de espera. Além disso, em diversas passagens há a triplicação de vocábulos, como, por exemplo,

---

<sup>442</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit., p.12.

<sup>443</sup> CHAVES, Ernani. *Foucault e a Psicanálise*, p.37.

<sup>444</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.236.

nos seguintes casos: “Mentir, mentir, mentir...”<sup>445</sup> e “Libânia contou três vezes, ele [Zito Neiva, poeta namorado de Emília] repetindo: ‘Juro, juro, juro.’”<sup>446</sup>.

Finalmente, são três os agregados dos Alcântaras: Libânia, Alfredo e Antônio, “como três irmãos, três pecadores, três passarinhos que se agasalham nas próprias penas”<sup>447</sup>. São três sílabas em cada nome, uma recorrência na obra do escritor, como se vê nos próprios Alcântaras. Embora Libânia, Alfredo e Antônio sejam apontados pelo texto como “três iguais”<sup>448</sup>, há que se demarcar determinadas nuances que desmentem essa pretensa igualdade: 1) diferença de gênero, na relação vogal/masculino *versus* consoante/feminino, /L/ibânia, /A/lfredo e /A/ntônio – vale ressaltar que essa não é uma fórmula estanque, pois em relação aos Alcântaras ela é inversa: consoante/masculino *versus* vogal/feminino, /V/irgílio, /I/nácia, /E/mília, o que denota a oposição entre os dois grupos, de proprietários e de agregados – se há esse permuta em relação às iniciais, não o há no tocante à letra final, pois o feminino é indicado pelo morfema –a, e o masculino, pelo –o, perfeitamente de acordo com a gramática da Língua Portuguesa, de modo que esse aspecto é permanente, já que não há permuta de sexo, e os grupos se reconfiguram: virgíliO, alfredO e antônioO *versus* ináciaA, emíliaA e libâniaA; 2) mesmo os três “moleques” estando na condição de agregados, há que se demarcar a situação singular de Alfredo, pois seu nome é o único que possui um elemento diferenciador na segunda sílaba, uma vibrante entremeada: alfRedo – o “artefato” em destaque revela a supervalorização fálica, evidenciada não somente nessa leitura, mas também por meio de diversas passagens do texto em que ele se mostra satisfeito por ter sido considerado “rapaz” ou, principalmente, “homem”, bem como quando usa o aumentativo para qualificar o seu tio Sebastião, aquele a quem as mulheres não resistem: “A imagem nua de Dolores no altar encandeava. E maior foi a sua admiração pelo tio, ah, *tiozão!*”<sup>449</sup> (grifo meu), daí também o seu horror diante da castrada, a mulher bêbada que lhe recepciona na chegada levantando a saia, e do episódio da barbearia, assuntos debatidos no tópico anterior – em anTônio, destaca-se também um fonema que remete ao falicismo da língua, o /t/ em destaque, ao contrário do que se vê em liBânia, pois a bilabial /b/ remete aos lábios genitais da mulher; e 3) mesmo Alfredo e Antônio possuindo a mesma inicial e a mesma letra final, há uma diferença presente no jogo

---

<sup>445</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.283.

<sup>446</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.428.

<sup>447</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.421.

<sup>448</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.420.

<sup>449</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.341.

entre as línguo-dentais sonora e surda: alfreDo e anTônio, marca mais significativa tendo-se em mente que Alfredo mora na casa mas sua família paga uma mesada para sustentar sua permanência, o que não ocorre com Antônio, pois nem família ele tem: “Minha mãe morreu na safra de febre que deu nas Ilhas. Meu pai se sumiu, disque pegado da polícia. Eu não sei. Não sei. Não tenho um cuí, de família. Meu sangue é só eu”<sup>450</sup>; do mesmo modo, a diferença da condição de Alfredo em relação aos outros dois está na sílaba final, pois nele não há a ditongação dos demais: libânIA/antônIO *versus* alfredO – a oposição entre Libânia e Antônio está somente no plano do gênero, conforme já expus anteriormente.

Antônio é o terceiro personagem a se agregar aos Alcântaras e incorpora atributos do número aqui focado. Trata-se do número mágico dos contos de fadas, e a Antônio são atribuídos traços do maravilhoso, pois ele é profundo conhecedor do lendário regional, afirmativa respaldada pelas inúmeras histórias contadas pelo personagem, de Mãe do Mato/Curupira, da asa do urubu-rei, da princesa Jamarina, que tinha as águas como reino... Ele “estoriava, e roças, e bichos e pescarias, e navios apitando no Guamá, fosse ver no trapiche, nem sinal de navio, era a boiúna”<sup>451</sup>. Além disso, ele se diz conhecedor de “orações”, como já visto no caso do cheiro das professoras, e seu aspecto físico é subnutrido, mas, como por encanto, “sendo um caniço, tinha uma força inesperada”<sup>452</sup>. Como Antônio, há outros personagens que se investem da figura do narrador, no sentido benjaminiano<sup>453</sup> do termo, como aquele que transmite uma experiência, dá conselhos, numa associação considerável entre a memória individual e a coletiva. Quanto a isso, Dalcídio é um mestre, como o comprova o romance *Marajó*, só para citar o exemplo mais flagrante da tomada de elementos populares – o *rimance Dona Silvana*, no caso – como matriz para a forma escrita, conforme desvendou Vicente Salles<sup>454</sup>.

Bettelheim assegura que o número três, no inconsciente, “representa o sexo, porque cada sexo tem três características sexuais visíveis: o pênis e os dois testículos no

---

<sup>450</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.421.

<sup>451</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.347.

<sup>452</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.365.

<sup>453</sup> BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

<sup>454</sup> SALLES, Vicente. *Chão de Dalcídio*.



homem; a vagina e os dois seios na mulher”<sup>455</sup>. Esse caráter sexualizado é também evidente em Antônio, pois ele é desbocado, conta histórias que Libânia acha “imundas”, a ponto de o ameaçar: “— Um dia eu te ralo a língua na língua do pirarucu, para te tirar essa imundície”<sup>456</sup>. Em certa passagem, Antônio faz um trocadilho com a palavra “peito”, de Libânia e da tainha, “esticava o dedo maior, dobrando o indicador e o anular, no seu habitual gesto obscuro”<sup>457</sup>. Diante dessas atitudes do menino, Libânia, com “a mão na boca de tanto espanto, se dizia ‘apavorada’ com a perdição do amarelinho tão sabido nas imundícies”<sup>458</sup>.

O alterego feminino de Antônio é Magá, mãe de Isaura, tanto que uma atribuição desta pode ser aplicável ao menino: “boca suja, coração limpo”<sup>459</sup>. Ela solta adivinhações para os demais personagens. Em uma delas, há nitidamente uma ambigüidade: “— Por cima de ti me deito, tudo que tenho eu te meto, se não mexeres com os quartos nada feito”<sup>460</sup>. O coito está configurado na charada, o que provoca o desconforto da filha Violeta. Ao final, a resposta:

— Axi, suas formosura! Nem eu que nunca peguei numa cartilha, crua que sou no ler e no escrever. Qualquer pirralho sabe a adivinha. Vocês, não, porque pensam tudo imoral. É balde dentro do poço, suas sujas, balde dentro do poço, suas sujas, balde dentro do poço, suas infelizes, suas cão com gato<sup>461</sup>.

A intenção jocosa de Magá, embora dissimulada na fala acima, é ironicamente deflagrada em seguida, quando duas moças da casa em frente lhe perguntam “que é que é balde no poço”, e ela responde: “— Uma imoralidade que neste instante acabei de dizer, ora esta”<sup>462</sup>.

Em uma outra passagem do romance, Antônio recebe um qualificativo da parte de Libânia, que o havia escutado no comércio: pícaro. Tal emblema coloca o personagem em contraste a um plano maior da tradição literária brasileira, no sentido de que, aqui, o pícaro recebeu elementos propriamente tupiniquins, que se chocam com a visão tradicional do pícaro espanhol, prevalecendo a configuração do malandro,

---

<sup>455</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, p.259.

<sup>456</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.365.

<sup>457</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.459.

<sup>458</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.459.

<sup>459</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.482.

<sup>460</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.190.

<sup>461</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.191.

<sup>462</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.191.

analisado por Antônio Cândido<sup>463</sup> a partir de Leonardo Filho, protagonista das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida. Cândido afirma que o próprio pícaro narra a sua história, o que não ocorre por completo no caso de Antônio, que toma o fio da história somente em determinadas passagens do texto – como quem diz sempre: “— Estou cantando as minha mauguinhas”<sup>464</sup> –, o que não exclui por completo o traço característico do herói picaresco. Como outro ponto em comum, e talvez o principal, tem-se o caráter servil e a origem humilde do personagem, que passa de mão em mão, vivendo as mais variadas aventuras, o que não ocorre com o malandro. É esse personagem picaresco que fecha em grande estilo a tríade de agregados dos Alcântaras a quem Libânia persegue emitindo os seguintes “epítetos”: “— Pícaro, amaldiçoado, corrido do pai, bandoleirinho, de peito de peixe”<sup>465</sup>.

#### 2.4.7 – Emília e Isaura: “gêmeas na solidão”

Dentre os estudiosos da obra de Dalcídio Jurandir, José Arthur Bogéa é quem aponta elementos [homo]eróticos no universo romanescos do autor. No verbete *Homo/erotismo* de seu livro, Bogéa relaciona sugestões homoeróticas em diversos romances do *Ciclo*, dentre os quais o aqui analisado, *Belém do Grão-Pará*. São dois os casos citados.

O primeiro é o de Nenê, sobrinho de D. Inácia Alcântara, “o único homem da família, com vinte anos, orgulho e consumição da mãe, a d. Vitória Veiga dos Anjos, viúva de um tenente da Força Pública assassinado no interior”<sup>466</sup>. D. Inácia tece considerações a respeito do sobrinho. Segundo ela, a família só produz fêmeas, daí a tentativa de ela ver na vinda de Alfredo a possibilidade de ter um macho: “As Veigas quando geram um homem saem Nenês. Agora eu... Vou criar um afilhado para ser homem. Esperem que vem o homem. Agora, sim, vai dar o jacaré”<sup>467</sup>.

Portanto, a sugestão irônica de D. Inácia denuncia a homoerotismo no sobrinho – ressalte-se ainda uma referência muito breve, também na fala de D. Inácia, mas irônica e sutilmente dirigida ao primeiro namorado de Emília, que lhe escrevia poemas:

---

<sup>463</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias*.

<sup>464</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.422.

<sup>465</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.460.

<sup>466</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.69.

<sup>467</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.70.

“Isso de recitar bostinhas na sala de d. Emília Alcântara é para os *mariquinhas*, de que Deus te guarde”<sup>468</sup> (grifo meu).

Mas o segundo dado exposto por Bogéa é mais importante e justifica a seleção de *Belém do Grão-Pará* para o *corpus* da presente investigação: o relacionamento de Amélia e Isaura. Bogéa<sup>469</sup> cita o seguinte fragmento como ilustração do *affaire* entre as duas: “Ah, magra de osso duro [Isaura], capaz de empurrar a melhor amiga embaixo do trem e de morrer atrás para salvá-la. Magra que Deus, o Demo e a Emília disputavam”<sup>470</sup>.

Ao contrário de Bogéa, Marli Furtado demarca somente que Emília Alcântara “aparece suplantada pela forte personalidade da mãe, afogueada em seu drama de solitária casadoira, e amiga de Isaura, a costureira, com quem mantém tumultuada amizade”<sup>471</sup>. Nas considerações da estudiosa, não há grandes indícios do relacionamento suspeito entre as personagens Emília e Isaura.

A partir da leitura do estudo de Bogéa, acreditei que a sugestão homoerótica fosse um dado circunstancial. Entretanto, o contato direto com a obra surpreendeu-me, pois o relacionamento entre as duas personagens está na base do desenvolvimento da ação. Primeiramente, é por conta da “amizade” entre as moças que Alfredo é aceito na casa dos Alcântaras, pois “Isaura, a prima de Amélia, sorriu para esta, como a dizer: ‘Que sorte pro teu filho, minha prima. E será que merece o que fiz por ele? Olhe que sou a fiadora’”<sup>472</sup>. Tanto que, no final da narrativa, Alfredo se vê inseguro quanto a permanecer ou não com a família de Emília, pois, por conta do malfadado noivado dela com o advogado Viriatinho, conhecido pela alcunha de Porca Prenha, as amigas rompem relações. Por que o noivado deveria ser escondido de Isaura? Por que esta se revolta ao descobrir o ocorrido? Por que se sente traída, assim como Alfredo sente-se um traidor, por não pôr ao conhecimento da prima aquele enlace? São questões que martelam as dúvidas!

A relação entre as duas é de intenso conflito e, estranhamente, de extrema afetuosidade:

Isaura e Emília cultivavam uma briga e uma reconciliação por semana. Na Rui [Barbosa, onde mora Isaura] e na Gentil [onde mora então Emília], viviam as

---

<sup>468</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.379.

<sup>469</sup> BOGÉA, José Arthur. Op. cit., p.54.

<sup>470</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.195.

<sup>471</sup> FURTADO, Marli Tereza. Op. cit., p.120.

<sup>472</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.51.

duas sempre juntas, aos sopapos, lançando uma sobre a outra o que a mão apanhasse, mal de morte ou de bem para toda a eternidade, abraçadas, se dando docinhos na boca, em torno de figurinos<sup>473</sup>.

A troca de docinhos é de uma carga sugestiva considerável, que é acentuada em uma outra passagem, depois de uma das costumeiras brigas entre elas, quando “A costureira, enfezada, deixava-se arrastar até a *alcova* (...) Emilinha revirara-se, com uns ares de criança, sorria. *Beijava a amiga*, passou a adular a costureira, trazia-lhe café, o chá de sucuba para o fígado”<sup>474</sup> (grifos meus).

Mesmo diante dessas cenas mais acentuadas de carinho, há que se destacar a sutileza com que geralmente o narrador expõe o caso – a exceção mais forte é uma passagem em que o narrador usa o verbo “comer”: “Ficaram as duas por largo tempo silenciosas se comendo. Por fim, em silêncio, a costureira andou até a parada do bonde e apanhou o elétrico”<sup>475</sup> – uso por demais ambíguo. No entanto, é através dessa aparente tentativa de esconder que o suposto enlace amoroso vai se anunciando, à semelhança do que ocorre com o drama do alcoolismo vivenciado por D. Amélia, “aquele vício que tanto ela escondia e mais mostrava”<sup>476</sup>. É justamente por meio de interrogações que se reforçam as conjecturas:

Gorda, com seus braços gordos e olhos alarmados, Emília retirava-se do bate-boca. A magra encolhia o peito, os olhos de boi malignos, saboreando a própria raiva. Alfredo não sabia entender. Por vezes tentava ver em Isaura uma pessoa doente ou cheia dum desprezo pelos Alcântaras, a quem estava presa não se sabia bem por quê. Por que semelhante amizade, temperada de furor e desgosto? Ou tudo era por hábito ou próprio de duas amigas aquele furor e pegajoso desentendimento?<sup>477</sup>.

Alfredo indaga-se constantemente sobre aquela “amizade” que o havia conduzido aos Alcântaras, mas ele não é o único a interrogar a esse propósito. Em passagem posterior à citada anteriormente, o narrador questiona também: “Como compreender aquela amizade [de Emília] com Isaura? Apenas pelas vantagens que lhe trazia? Não, não”<sup>478</sup>. O que significaria o “Não, não”? Fica a sugestão e o silêncio que, geralmente, demarcam o texto, os quais são mais significativos em diálogo em que

---

<sup>473</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.52.

<sup>474</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.194.

<sup>475</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.259.

<sup>476</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.88.

<sup>477</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.182.

<sup>478</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.203.

Emília alerta: “— Fala baixo, que mamãe se aproxima. Tu sabes Isaura...”; e a outra interrompe: “— Cala a tua boca, amaldiçoada, cala a tua boca, vaca”<sup>479</sup>. Por que tanto cuidado, tanto sigilo?

Isaura, como boa “amiga”, é mantenedora dos caprichos de Emília, fornece dinheiro para uma consulta à cartomante, para contratar os portugueses que fariam a primeira investida contra o casarão de Nazaré; as entradas para o cinema, distração mais requintada da família, são conseguidas às custas da costureira, que também faz decorações e por isso recebe cortesias para o *Olímpia*, onde as amigas sentam-se juntas, assim como no bonde também. Isaura ainda ensina o ofício de observar os figurinos das mulheres. O prestígio da costureira é inegável na casa dos Alcântaras, pois, aos domingos, sem ela, “não se comia. Seu Virgílio fungava: ‘que amizade, santo Deus. Que foi que houve para essas duas se enrabicharem assim?’”<sup>480</sup>. Mais uma interrogação, que se soma às de Alfredo e do narrador – levemos em consideração o verbo “enrabichar”. Constantemente, a costureira é consultada para opinar sobre assuntos da família, como, por exemplo, a respeito da decoração da casa “nova”. Somente quanto ao noivado de Emília ela não foi consultada, pois iria se enfurecer e detratar o noivo, como acontece de fato posteriormente. Na passagem em que Emília cogita e afasta a possibilidade de exame da opinião de Isaura sobre o noivado, o narrador expõe a seguinte conclusão da moça:

*Afinal. Não sabia por quê, sentia algo de um compromisso pacífico entre as duas, de seguirem solteiras, solteironas, gêmeas na solidão, magra uma e gorda a outra, sempre na mútua destratação, logo abraçadas como se a briga fosse o abre-apetite para um maior e mais desabrido pegadio*<sup>481</sup> (grifos meus).

Trata-se de um pacto de fidelidade? Silêncio/silencio! Para evitar o falatório da amiga, Emília teria que “romper com Isaura”, de modo que, pergunta-se, “Para ganhar o doutor, teria de perder a costureira?”<sup>482</sup>.

Para aumentar ainda mais as responsabilidades de Isaura sobre Emília, é justamente a costureira quem faz a festa de aniversário da filha de Virgílio. Vez por outra, a “magra” dorme na casa da “gorda”, e vice-versa.

---

<sup>479</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.239.

<sup>480</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.163-164.

<sup>481</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.439.

<sup>482</sup> JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., p.439.

Assim, o relacionamento de conflito e de afeto entre as personagens corta o livro de ponta a ponta, e a cumplicidade entre ambas é algo patente, como se vê no episódio da visita ao casarão: Isaura é quem acompanha Emília e praticamente negocia por ela, além de ir, no dia seguinte, com um irmão, tentar abrir a porta, pois elas não haviam conseguido abri-la, de tão travada que estava. O que mais dizer sobre o assunto: expus os argumentos e, agora, sigo o exemplo do narrador, deixo conclusões mais contundentes a cargo de leitor e silêncio, não por pudor, mas sim por respeito à construção do próprio texto de Dalcídio.

## **CAPÍTULO III**

### **SODOMA E GOMORRA**

*Com um gesto impaciente, o andarilho entrou numa rua secundária comparativamente deserta. Ao longo dela, por cerca de um quarto de milha, correu com uma presteza que eu nunca teria imaginado em alguém daquela idade, e que tive bastante dificuldade em acompanhar. Em poucos minutos chegamos a um vasto e tumultuado bazar, com cujos locais o desconhecido parecia bem familiarizado, e onde sua atitude inicial fez-se notar novamente enquanto ele abria caminho para lá e para cá, sem objetivo, por entre o bando de compradores e vendedores.*

Edgar Allan Poe – *O Homem da Multidão*

Até aqui, esta pesquisa testemunhou, especialmente, a presença da lesbianidade na Literatura, entretanto há uma faceta que envolve homens, e tal é o objeto de análise neste capítulo. Quanto a isso, um primeiro e importante ponto a destacar é que, ao contrário do homoerotismo feminino, as manifestações do homoerotismo masculino foram melhor documentadas ao longo da História, bem como são frequentemente perceptíveis nas artes ou em outras formas de expressão cultural.

Como exemplo, nas artes plásticas, atente-se para as esculturas greco-romanas, que são apresentadas numa incontestável caracterização homoerótica, como se vê nas inúmeras imagens de Apolo – no caso grego, para não se recair em uma visão a-histórica em relação ao conceito de homoerotismo, talvez fosse mais apropriado me referir à androginia. Mas o exemplo não quer, de modo algum, atribuir a gregos e romanos a exclusividade no tocante ao tema enfocado, pois traços homoeróticos são visíveis em obras bem posteriores, como se pode verificar na tradição renascentista, inclusive a expressa nos templos religiosos, seja nas esculturas, seja nas pinturas. Acrescente-se ainda as diversas culturas espalhadas pelo globo, em que se prefiguram caracteres homoeróticos.

Em se tratando especificamente da Literatura, são diversos os exemplos dessa ordem. Um dos mais destacáveis é William Shakespeare, especialmente em seus sonetos. Para Harold Bloom, ele é o centro do Cânone Ocidental e “é o inventor da psicanálise; Freud, seu codificador”<sup>483</sup>. Shakespeare, conforme sentenciou Bloom, “ao menos alterou o nosso modo de representar a natureza humana, se não é que alterou a própria natureza humana”<sup>484</sup>. Em seguida, o crítico complementa: “Ocorre que estamos falando da consciência mais aberta e do intelecto mais penetrante de toda a literatura, ultrapassando até mesmo Dante”<sup>485</sup>.

Mesmo os sonetos sendo proeminentes quanto ao assunto abordado por mim, não os exploro, pois na delimitação de meu objeto excluí a poesia, de modo que busco dados similares nos textos dramáticos de Shakespeare. Colm Tóibín, reportando-se ao trabalho de Gregory Woods, refere-se aos primeiros 126 sonetos de Shakespeare e a algumas cenas de certas tragédias do bardo: *O Mercador de Veneza*, focalizando a

---

<sup>483</sup> BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*, p.361.

<sup>484</sup> BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da História da Literatura*, p.42.

<sup>485</sup> BLOOM, Harold. *Op. cit.*, p.46.



figura de Antônio; *Troilus and Cressida*, com destaque à dupla Achilles e Patroclus; e especialmente *Otelo*, na seguinte passagem relatada por Iago:

Tenho dormido com Cássio nos últimos tempos e, incomodando-me uma dor de dente, não conseguia dormir. Há um tipo de homem, de alma tão indiscreta, que em seu sono resmunga sobre seus casos. Cássio é desse tipo, Dormindo ele, escutei-o falar “Doce Desdêmona, vamos nos acautelar, vamos esconder nosso amor”. E, então, ele tomou de minha mão, apertou-a, gritou “Oh, doce criatura!” e beijou-me com força, como se os beijos colhesse pelas raízes, raízes estas que ele encontrava em meus lábios. Depois ele pousou sua perna sobre minha coxa e suspirou e beijou e gritou “Amaldiçoado o destino, que te entregou ao Mouro!”<sup>486</sup>.

A essa citação, Tóibín, sempre guiado pela análise de Woods, acrescenta o seguinte questionamento: “Por que, pergunta Woods, Iago não empurrou Cássio? Entretanto, ele não quer insistir que Iago fosse meramente um protagonista homossexual — isto é, se de fato é um protagonista homossexual”<sup>487</sup>. Não quero aqui desautorizar a argumentação de Tóibín simplesmente pelo fato de ele referir-se ao “homossexual” num contexto temporal distante daquele em que tal nomenclatura foi forjada, o século XIX, mas não poderia deixar de demarcar essa pequena ressalva. Além disso, o estudioso omitiu o fato de que a referida passagem é anunciada por Iago, que está, inegavelmente, mentindo. Isso não desautoriza a observação do estudioso, mas é um dado interessante de se observar.

Para ir além do que Tóibín apresenta, exploro aquela que talvez seja a peça de Shakespeare mais comentada pela crítica psicanalítica, isso desde de Freud: *Hamlet*. Na *Cena I do Ato Quinto*, dois coveiros se preparam para o sepultamento de Ofélia. Eles conversam a propósito do suicídio e da possibilidade de o suicida não ser enterrado no campo santo, dentre outros pormenores do seu *métier*. O Segundo Coveiro se retira para comprar licor, enquanto o Primeiro cava e canta. Hamlet e Horácio o observam à distância. Os amigos se aproximam do trabalhador e com ele travam conversa. O homem ainda cava e canta, e retira um crânio da terra. Ao ser questionado por Hamlet acerca de quem seria aquela carcaça, o coveiro responde que era de Yorick, o bobo do rei, ao que segue esta fala do Príncipe da Dinamarca:

---

<sup>486</sup> SHAKESPEARE, William. *Otelo, o Mouro de Veneza*, p.328.

<sup>487</sup> TÓIBÍN, Colm. *O Amor em Tempos Sombrios*, p.32.

Deixa-me vê-lo (*Segura o crânio.*) Ai! pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio: era um homem engraçadíssimo e de fantasia portentosa. Mil vezes me carregou nas costas e, agora, sinto horror ao recordá-lo! Meu estômago se revolta! Aqui pendiam os lábios que eu beijei não sei quantas vezes. Que fizeram de teus sarcasmos, de tuas cabriolas, de tuas canções, de teus rasgos de bom humor, que faziam toda a mesa explodir em gargalhadas?<sup>488</sup>.

Os laivos de homoerotismo são demarcados no ato de beijar a boca de outro homem, o que acaba por sugerir uma outra conotação ao “Mil vezes me carregou nas costas”. Bloom, a respeito da sugestão do texto, vê em Yorick um “substituto da figura paterna para o jovem príncipe, a quem o verdadeiro pai não prestava muita atenção”<sup>489</sup>.

Como o caso de Shakespeare, há inúmeros outros na História da Literatura, inclusive na Brasileira, conforme venho salientando ao longo deste estudo. Afora a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, já comentada no capítulo primeiro, ressalte-se os exemplos destacáveis de Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha, que exploro de modo mais detalhado no próximo capítulo.

### 3.1 – *O MISSIONÁRIO*, DE INGLÊS DE SOUSA

A exemplo do texto preambular deste capítulo, continuo detendo-me em obras em que figurem aspectos referentes ao [homo]erotismo masculino. Ressalto, porém, que nessa primeira obra o homoerotismo – talvez seja melhor referir-me, nesse caso, a homossexualismo, em compasso com o valor pejorativo da exposição no texto ficcional – se apresenta como elemento circunstancial, não recebendo grande destaque por parte do narrador, podendo, portanto, passar despercebido numa leitura desatenta.

À semelhança do que aconteceu com o [homo]erotismo feminino, tomo a obra de Inglês de Sousa como ponto de partida. Se, ao tratar do outro recorte, debruçei-me sobre um conto, *Acauã*, no presente caso volto-me para um romance, *O Missionário*, cuja primeira edição data de 1891.

Nessa obra, não há propriamente uma cena homoerótica, conforme já sugeri anteriormente, mas sim declarações pejorativas a respeito da suposta

---

<sup>488</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, p.102.

<sup>489</sup> BLOOM, Harold. Op. cit., p.54.

“homossexualidade”<sup>490</sup> do personagem Chico Fidêncio, o rival do Padre Antônio de Moraes, mas abordo esse fato posteriormente, pois primeiramente devo expor uma leitura mais ampla do texto, em alguns de seus aspectos variados.

Em *O Missionário*, no foco central estão Padre Antônio, seu projeto de evangelização da Mundurucânia e seu relacionamento amoroso com a mestiça Clarinha. O destaque maior, porém, é dado ao *affaire* entre os dois, que o narrador classifica como “romance de amor sacrílego”<sup>491</sup>.

Além desse envolvimento “sacrílego”, outros fatos são condenados na sociedade retratada no romance de Inglês de Sousa, a maioria ligada a questões condizentes à sexualidade. Uma delas diz respeito às relações com mestiços, como no caso da seguinte fala de Valadão comentando a respeito da pessoa de Chico Fidêncio: “— Um sujeito que vive amasiado com uma mulata! Quem tem filhas não mete em casa um tipo assim!”<sup>492</sup>. A citação ganha contornos mais acentuados se pensarmos no diálogo com *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, em que toda a carga preconceituosa em torno do mestiço é mais do que acentuada, especialmente a partir de seu título, que equivale a “cor de mula”. Atente-se, por exemplo, para Maria Bárbara, “muito cheia de escrúpulos de sangue. Quando falava nos pretos, dizia ‘os sujós’ e, quando se referia a um mulato, dizia ‘o cabra’”<sup>493</sup>. Os que mantêm relações com negros/mulatos também recebem os mesmos tipos de restrições, como é o caso de Fidêncio, no romance de Sousa.

Numa outra passagem, surge o tópico privilegiado desta pesquisa, no confronto entre o antigo Padre João da Mata e o Chico Fidêncio:

Padre José ficava furioso. Ameaçava *quebrar as bitáculas àquele safado*, e caluniava-o, espalhando que Chico Fidêncio fora condenado no Rio por gatuno e expulso do corpo de permanentes do Pará por maus costumes, *pecados contra a natureza*<sup>494</sup> (os grifos são do autor).

A citação não deixa margem para outra interpretação, a não ser o caráter pejorativo das declarações do Padre. Essa tem sido uma tática de difamação do oponente empregada em vários contextos culturais. Um dos mais famosos exemplos desse procedimento se encontra no *Otelo*, de Shakespeare. Logo no primeiro ato da

---

<sup>490</sup> Uso o termo para enfatizar a carga pejorativa com que o relacionamento sexual entre pessoas do mesmo sexo é demarcado no romance, conforme já mencionado antes.

<sup>491</sup> SOUSA, Inglês. *O Missionário*, p.176.

<sup>492</sup> SOUSA, Inglês. Op. cit., p.75.

<sup>493</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*, p.18.

<sup>494</sup> SOUSA, Inglês. Op. cit., p.44.

peça, Iago, em diálogo com Rodrigo, fala do seu descontentamento em não ter sido escolhido pela autoridade competente para ser seu oficial, mesmo tendo “três grandes nomes da cidade” interferindo a seu favor. O preferido foi, nas palavras venenosas do próprio Iago,

um tal de Miguel Cássio, um florentino, um *sujeito quase condenado a assumir um papel de bela esposa*, um sujeito que nunca liderou um esquadrão até o campo de batalha, um sujeito que conhece as divisões de uma batalha *tanto quanto uma fiandeira...*<sup>495</sup> (grifos meus).

Em Abguar Bastos, há também o personagem Oto, sobre o qual paira uma suspeita. Ele é qualificado pelo superlativo: “engomadíssimo”. Oto era guarda-sanitário, “Ruivo, corado, falava difícil”<sup>496</sup>, e se gabava de ter escrito um livro de versos, ainda inéditos, cujo título é uma metáfora para o próprio Acre retratado no romance de Bastos: “Chão de Enterro”. Segundo o narrador, “Diziam que o Oto era pederasta”<sup>497</sup>. Numa contenda entre ele e um mulato que queria dançar com sua prima Zefa, Oto desfere o seguinte discurso:

— Não lhe dou confiança, por menor que seja, caríssimo. Estou vendo que por motivo de minha rude franqueza está esmorecido. É natural. Está se vendo que nunca frequentou sociedade. Devemos tratar as gentilíssimas damas, por modos de bons costumes, com muito respeito. Não me olhe assim, não tenho medo de seus traços fisionômicos, caríssimo<sup>498</sup>.

Com essa retórica, Oto intimida o oponente. E a festa continuou, ante o clamor do dono da casa: “— Toca a música. Na minha casa ninguém briga. Não quero ‘frevô’. Vá, toca a música”<sup>499</sup>.

Da última citação d’*O Missionário*, depreende-se a oposição entre o natural/hétero e o *contra-natura*/homo. O *status* do hétero é acentuado no fragmento abaixo:

A rede, de que se aproximara lentamente, sentindo nos membros lassos um torpor suave que o convidava ao sono, e um ligeiro tremor que o frio da madrugada lhe dava, continuava a oferecer-lhe o regaço de linho, lavado e

---

<sup>495</sup> SHAKESPEARE, William. *Otelo, o Mouro de Veneza*, p.250-251.

<sup>496</sup> BASTOS, Abguar. *Certos Caminhos do Mundo (Romance do Acre)*, p.204.

<sup>497</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.205.

<sup>498</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.205-206.

<sup>499</sup> BASTOS, Abguar. Op. cit., p.206.

branco. Dentro de poucas horas o dono da casa seguiria viagem, e o mal, se mal havia a temer, seria irremediável. Por que entregar-se a um desespero estéril, teimando em privar-se dos *gozos que a natureza proporcionara à mocidade?*<sup>500</sup> (grifo meu).

Nessa passagem, há a insinuação da aproximação entre Clarinha e Padre Antônio, ação atribuída à natureza, portanto dentro das relações consideradas aceitas naquela sociedade, deixando em segundo plano o fato de homem ser padre. Tal acontecimento delata o movimento cíclico evidente no romance, pois o antecessor de Antônio na paróquia de Silves, Padre João da Mata, também havia se envolvido com mulheres naquela região – Clarinha, a propósito, era resultado de tal enlevo –, o que explicita o preceito naturalista de que o meio interfere na configuração do sujeito, de modo mais acentuado caso esteja associado aos aspectos hereditários do mesmo sujeito, como acontece com o protagonista do romance: “Padre Antônio continuou a andar lentamente, pensando que cem vezes estivera a cair, cedendo à *fatalidade da herança* e à *influência do meio* que o arrastava para o pecado”<sup>501</sup> (grifos meus). Tal citação deflagra o determinismo que envolve o romance, a ponto de eu classificá-lo, certa vez, de “um verdadeiro tratado determinista”<sup>502</sup>.

Esse ar de insulto evidente em Sousa, em Shakespeare e em Bastos adquire um tom mais sugestivo em Machado de Assis, na relação entre os personagens *Píldes e Orestes*, que dão título ao conto. O narrador machadiano, do alto de sua ironia, imprime um elevado grau de sugestão ao relacionamento entre os “amigos”, sugestão homoerótica, evidentemente, já acentuada pelos nomes gregos dos personagens.

### 3.2 – “CACHORRO DOIDO”, DE HAROLDO MARANHÃO

Um estudo que se proponha a analisar o erotismo na Literatura, “obrigatoriamente” deve conter, no conjunto de seu *corpus*, considerações a respeito da obra de Haroldo Maranhão [escritor paraense nascido em 1927 e falecido em 2004], pois, sendo vasta e variada, indo do romance ao conto, ela possui como um dos temas mais recorrentes justamente o erotismo.

---

<sup>500</sup> SOUSA, Inglês. Op. cit., p.184.

<sup>501</sup> SOUSA, Inglês. Op. cit., p.91.

<sup>502</sup> CORRÊA, Paulo Maués. *Inglês de Sousa em Todas as Letras*, p.43.

O autor foi jornalista de berço, pois era neto de Paulo Maranhão, da legendária *Folha do Norte*, onde o ficcionista manteve, na década de 1940, um Suplemento Literário, contando com a colaboração de nomes como Benedito Nunes e Mário Faustino, por exemplo.

A produção literária de Maranhão consta de títulos como os que se seguem: *A Morte de Haroldo Maranhão* (1981), *A Porta Mágica* (1983), *O Tetranelo Del-Rei – O Torto: suas idas e suas venidas* (1980) e *Jogos Infantis* (1986).

Dentre os seus trabalhos que conheço, destaco *Jogos Infantis*, cujo título traz um apelo psicanalítico considerável, pois tal expressão está presente na tradução brasileira de um dos textos de Freud relacionada às pequenas brincadeiras nas quais a criança “faz com uma outra aquilo que a seu ver constitui o casamento”<sup>503</sup> – em *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir, há um prenúncio desses jogos, na fala de Libânia a Alfredo, perguntando quantos galos haviam cantado, pois ela deveria levantar-se da rede em que estavam: “— Mas quantos [galos cantaram]? Ai que bom, queres que te coce o cabelinho, *fazendo de conta que vós é meu marido?*”<sup>504</sup> (grifo meu), porém tal cena não vai além da sugestão.

O referido livro de Maranhão me instiga particularmente a desenvolver um estudo mais amplo sobre ele, no entanto, resisto à tentação e me fixo no recorte privilegiadamente selecionado para a presente pesquisa, o homoerotismo, que aparece de modo crucial em uma das narrativas da obra: “*Cachorro Doido*”.

*Jogos Infantis* é uma coletânea de quinze narrativas em que figura a iniciação sexual, impressão partilhada com outros estudiosos da ficção do autor, como Josebel Akel Fares<sup>505</sup> e Renilda do Rosário M. Rodrigues Bastos<sup>506</sup>. Porém “*Cachorro Doido*” é o único texto em que há a deflagração de um relacionamento entre personagens do mesmo sexo, vivenciado por Carlão e Luizinho. Este, novo no colégio, é questionado por aquele, que, alegando a suspeita que recairia sobre o nome do outro – Luizinho –, afirma-lhe que é melhor arranjar-lhe um apelido que afaste qualquer dúvida quanto à sua “personalidade”, pois mesmo o seu nome sem o diminutivo não é adequado, muito menos o aumentativo: “Não. Luizão não combina com o teu corpo, que é magro pra caralho”<sup>507</sup>. A primeira possibilidade que surge é Acapu, opção logo abandonada em

---

<sup>503</sup> FREUD, Sigmund. *Sobre as teorias sexuais das crianças*, p.201.

<sup>504</sup> JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*, p.369.

<sup>505</sup> FARES, Josebel Akel. Texto e Intertexto do Olhar nos *Jogos Infantis* de Haroldo Maranhão, p.44.

<sup>506</sup> BASTOS, Renilda do Rosário M. Rodrigues. As “Mulheres” de Haroldo Maranhão, p.55.

<sup>507</sup> MARANHÃO, Haroldo. *Jogos Infantis*, p.17.

favor de Cachorro Doido: “E ‘Cachorro doido’, hein? Puta merda, quem é que não tem medo de ‘Cachorro doido’. Tu quer? Se tu quer eu espalho, que daqui a um pouco esquecem essa porra de Luiz e só te chamam de ‘Cachorro doido’”<sup>508</sup>. A proposição de um novo nome para Luizinho é a primeira tentativa de domínio por parte de Carlão.

Em seguida, após ser convidado por Luizinho para estudar em sua casa, Carlão conclui que o novo colega não passa de um “bom dum fresco” e maquina: “Tá na cara. Vou comer hoje o ‘Cachorro doido’. Só na minha cabeça que iam acreditar que o mimoso é cachorro doido, que quem nasce para Luizinho morre Luizinho”<sup>509</sup>. O termo “fresco” é encontrado em *Ribanceira*, de Dalcídio Jurandir, com o mesmo teor pejorativo evidente em Maranhão: “Adeus, ribanceira saudosa! chorava o fresco depois de tanto regalar-se com os machos no abacatal”<sup>510</sup>.

“*Cachorro doido*” foi objeto de análise de Rodolfo A. Franconi, que aborda as representações do erotismo e do poder em ficcionistas brasileiros dos anos de 1980. Ele explora o par erotismo/poder a partir da equação  $C \Rightarrow R$ , em que C representa um controle, um dominador, ao passo que R indica uma resposta, um dominado. Para Franconi, “A trama oferece, com sua economia de situações, os ingredientes básicos que determinam a posição do dominador (C) e do dominado (R), e as decorrentes implicações sexuais determinadas pelo universo em que se inserem”<sup>511</sup>.

Já na casa de Luizinho, para exercer seu poder sobre ele, Carlão alega que só sabe estudar se for sem roupa, porque o calor incomoda, mas traz também uma vantagem: “Calor só é bom porque a gente fica arretado”<sup>512</sup>. Carlão mostra para Luizinho o resultado do calor e o convida a tocar em seu pênis. A partir desse ponto, o texto deixa o desfecho da abordagem no plano da sugestão. Conforme Benilton Cruz, “Tem-se aí o detalhe, o acontecimento, a cena de assédio sexual sem que houvesse o relato. O conto não é um relato de experiência. É a experiência em si. O relato de uma cena proibida, sem distorção”<sup>513</sup>; “sem distorção”, mas também sem a explicitação total, acrescento.

O título do conto, “*O Cachorro Doido*”, carrega em si um forte indício de sua diferença em relação às demais narrativas do livro de Maranhão, pois o uso das aspas

---

<sup>508</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.17.

<sup>509</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>510</sup> *apud* BOGÉA, José Arthur. *Bandolim do diabo* (Dalcídio Jurandir: fragmentos), p.54.

<sup>511</sup> FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e Poder na Ficção Brasileira Contemporânea*, p.87.

<sup>512</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>513</sup> CRUZ, Benilton. Luizinho e Carlão: um paradoxo masculino, p.64.

denota a possibilidade de uma certa ironia, que se confirma adiante, com a verificação de que “quem nasce para Luizinho morre Luizinho”<sup>514</sup>. Também o diminutivo no nome do personagem é índice de uma certa visão estereotipada, denotando grande carga de passividade, que se constitui como atributo maior do feminino, ao passo que o aumentativo em Carlão é demarcador de sua atividade. É nesse sentido que Cruz afirma: “O erotismo de ‘Carlão’ é o da dominação. Uma dominação da cultura masculina, marcada pela virilidade, que começa pelo poder de nomear”<sup>515</sup>, em compasso com a afirmativa anterior de Franconi. A relação entre os personagens reproduz o modelo hierárquico apresentado por Peter Fry e no qual se tem o relacionamento entre o “homem” e a “bicha”. Fry caracteriza esse modelo da seguinte forma: “No ato sexual, o ‘homem’ penetra, enquanto a ‘bicha’ é penetrada (...) o ato de penetrar e o de ser penetrado adquirem, nessa área cultural, através dos conceitos de ‘atividade’ e ‘passividade’, o sentido de dominação e submissão”<sup>516</sup>.

Carlão, enquanto ativo, é briguento, e Luizinho, na extremidade oposta, nunca brigou. Tal caracterização deixa patente o antagonismo entre os dois e mais ainda a atitude de cortesia de Carlão para com Luizinho: “— Deixa, podes deixar, que eu compro as tuas brigas. Sou muito bom de porrada, levei meus cacetes, mas aprendi. Acerto de saída um pontapé no saco. Podes deixar comigo”<sup>517</sup>. Carlão é o emblema [ou anagrama?] do “mACHÃO” brasileiro, dado que, para um crítico de tal manifestação como João Silvério Trevisan, “é, de certa maneira, uma forma exuberante de buscar a homossexualidade, mais do que uma maneira de declinar dela ou simplesmente rechaçar os viados”<sup>518</sup>. A pensar no exemplo de Carlão, não se pode deixar de atribuir uma certa razão à consideração de Trevisan, razão que se amplia, se dermos crédito a considerações freudianas a respeito da atividade muscular, advinda de lutas travadas entre determinados sujeitos. Segundo Freud, o contato entre os corpos pode suscitar um estímulo sexual, daí sua afirmativa: “Em muitos indivíduos, a vinculação infantil entre as lutas corporais e a excitação sexual é co-determinante da orientação privilegiada que assumirá, mais tarde, sua pulsão sexual”<sup>519</sup>.

---

<sup>514</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>515</sup> CRUZ, Benilton. Op. cit., p.66.

<sup>516</sup> FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil, p.91.

<sup>517</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.15.

<sup>518</sup> TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, p.57.

<sup>519</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, p.81.



O estudo de Cruz foi escrito com base psicanalítica, semelhante ao intentado aqui, mas sigo um percurso diferente do dele na presente leitura do “*Cachorro Doido*”, porém sem deixar de reconhecer a contribuição de seu artigo. Assim, me aproximo mais da proposta de análise de Fares, que tem o “olhar” como foco central, especialmente a partir das demarcações do narrador das histórias de *Jogos Infantis*. A estudiosa faz um passeio praticamente por todo o livro, no entanto, como trato aqui somente de uma de suas narrativas, detenho-me ao comentário a respeito do texto em questão. Em uma das sessões de seu trabalho, na qual trata do olhar da mãe, Fares, após constatar que as mães em *Jogos Infantis* empurram suas filhas para os pretendentes, reportando-se ao fato de Luizinho solicitar que Carlão vá à sua casa justamente após o almoço, momento em que sua mãe dorme a sesta, afirma: “A mãe de Luizinho, do ‘Cachorro Doido’ (se é que se pode enquadrá-la neste modelo de mãe), vai dormir a sesta para facilitar o encontro do Luizinho com o Carlão ou vai fechar os olhos para tornar inexistente a homossexualidade do filho”<sup>520</sup>.

Em passagem anterior de seu texto, Fares aborda o olhar de Carlão: “Além da apreensão que se faz do mundo exterior, permeada das experiências subjetivas, ver o mundo é expor o mundo interior. Olhar é sair de si e trazer o mundo para dentro de si”<sup>521</sup>. Tal comentário é seguido desta passagem inicial do conto: “No primeiro dia de aula a gente vê logo quem vai ser amigo da gente e quem não vai. Muito difícil se errar, basta só olhar as caras. Pois foi só bater o olho que vi que o Luizinho era um menino bom, e era”<sup>522</sup>. Os tópicos relativos ao olhar literalmente saltam aos olhos, de modo que dispensam comentários. Porém um aspecto é digno de registro: o duplo sentido no uso do termo “bom”, prenúncio da passividade de Luizinho – “bom dum fresco”<sup>523</sup>, “qualifica-o” Carlão, que, ao contrário, era “bom de porrada”<sup>524</sup> [não se pode esquecer ainda o *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha]. Tal expressão também faz eco à figura de Dona Conceição, do conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis, personagem que recebe o mesmo atributo por parte do narrador da história, antigo hóspede da casa, o qual havia tido uma conversa “estranha” com a mulher quando de sua espera para conhecer a Missa do Galo na Corte: “Boa Conceição! Chamavam-lhe ‘a santa’, e fazia

---

<sup>520</sup> FARES, Josebel Akel. Op. cit., p.50.

<sup>521</sup> FARES, Josebel Akel. Op. cit., p.44.

<sup>522</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.15.

<sup>523</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>524</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.15.

jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido”<sup>525</sup> – as aspas em “santa” estariam em compasso com as do título do texto aqui analisado. Quem conhece esse conto machadiano sabe o quão dúbia é a fala do narrador: “Boa Conceição!”.

Como Fares já explorou quase na sua totalidade os olhares de Carlão e da mãe de Luizinho, associando este à debilidade da censura ou, em certo sentido, ao descuido do superego, volto-me especialmente para um outro olhar que é também destacável, dada sua ambigüidade, no sentido mais lato que esse termo possa ter: o olhar do próprio Luizinho. Portanto, convido a um passeio, dentre outros aspectos da narrativa, pelo foco do olhar de Luizinho. O primeiro momento em que seu olhar se destaca é durante a conversa inaugural com Carlão: “Luizinho olhava com admiração o novo amigo, não deixando escapular nenhum gesto, que o outro falava forte e sacudia as mãos, agitado, olhando para os lados, como se a qualquer momento o ameaçasse um monstro ou um pontapé”<sup>526</sup>.

O olhar de Luizinho continua irrequieto, pois, diante da agitação do amigo, “só seus olhos mexiam-se, as mãos postas nas coxas, bem comportado no banco do recreio, conforme recomendava a Professora Ernestina Jucá”<sup>527</sup>. A postura do personagem acentua uma certa atitude homoerótica.

O terceiro recorte em que há o destaque do que estou rastreando aqui se situa já na sala de aula, onde Luizinho não consegue se concentrar nas atividades escolares, “estava ali mas não estava, ficou o tempo todo espiando o Carlão sentado mais à frente, o cabelo arrepiado, parece que não usava pente, a camisa desmazelada por fora da calça, o sapato sujo de lama e a cara de homem acostumado, no corpo de menino”<sup>528</sup>.

Porém a passagem mais significativa ocorre já na casa de Luizinho. Carlão, expondo sua predileção em estudar nu, ao que o outro não objeta, considera, referindo-se ao seu pênis ereto: “Olha só, é o calor! Ele vai crescendo, crescendo, que fica inchado e quente. Quer ver? Pega. Pega pra tu ver como é que está uma pedra”<sup>529</sup>. Não se pode perder de vista também uma certa condicionante climática dos trópicos, que transforma “os meninos e adolescentes em machos superexcitados”<sup>530</sup>. Aqui Luizinho é incitado por Carlão a fazer uso de dois sentidos, a visão e o tato, respectivamente, numa associação estreita entre ambos, pois é tocando que Luizinho verá melhor o que o amigo

---

<sup>525</sup> ASSIS, Machado de. *Obra Completa: conto e teatro*, p.606.

<sup>526</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.16.

<sup>527</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.16-17.

<sup>528</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.17.

<sup>529</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>530</sup> TREVISAN, João Silvério. Op. cit., p.112.

lhe mostra, e Fares acentua que “O tato, pela inerência do tema – a iniciação sexual – através das imagens que se alternam entre a avidez de pegar e a rapidez do gozo, é o sentido mais recorrente após a visão”<sup>531</sup>. Ante a provocação feita por Carlão, eis a condição do outro: “Luizinho perturbava-se, gago, tenso, tremia, não achava o que dizer, os pêlos dos braços eriçados, foi deixando levar-se com os olhos colados no chão”<sup>532</sup>. – esse olhar escapou à arguta leitura de Fares; em seguida, “Carlão aproximou-se, os olhos brilhavam, facilitava”<sup>533</sup>. Ele insiste, e, finalmente, Luizinho cede: “Delicadamente Luizinho segurou”<sup>534</sup> – o advérbio que abre a sentença indicia, mais que qualquer outro, a condição do personagem.

Mas a dissimulação de seu olhar fica registrada: “olhos colados ao chão”? A indicação do olhar para baixo pode ser índice de que o primeiro sentido provocado por Carlão estava se satisfazendo, pois o olhar baixo pode permitir a visualização dos genitais. Aqui surge aquilo que na *Standard Edition* das obras de Freud foi denominado por seus tradutores de “escopofilia”, termo que também consta da tradução brasileira, porém sem a menor fidelidade ao texto freudiano original, conforme assegura Bruno Bettelheim. Segundo ele,

Seria reconhecidamente difícil encontrar uma única palavra inglesa para expressar o que Freud tinha em mente com *Schaulust* – um vocábulo que combina as palavras alemãs *Lust* (lascívia, concupiscência ou desejo sexual) e *schau* (ver, olhar, contemplar, mirar) – mas uma frase como “o prazer sexual em ver” tornaria claro o seu significado; ou, como o inglês *lust* é uma quase-equivalente do alemão *Lust* e possui a vantagem adicional de poder ser usado como substantivo ou como verbo, poderia ser usado de preferência a *sexual pleasure* (prazer sexual)<sup>535</sup>.

Portanto, o que se deflagra na passagem referida do conto é o “prazer sexual em ver”, ou mesmo, conforme também aparece nos *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, a “pulsão de ver”<sup>536</sup>. Trata-se da curiosidade em visualizar os genitais de outras pessoas. Essa prática pode abarcar uma tendência à perversão, quando for limitada à genitália<sup>537</sup> – o olho “corresponde a uma zona erógena”, diz Freud<sup>538</sup>.

---

<sup>531</sup> FARES, Josebel Akel. Op. cit., p.48.

<sup>532</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>533</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>534</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>535</sup> BETTELHEIM, Bruno. *Freud e a Alma Humana*, p.107.

<sup>536</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, p.34.

<sup>537</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.35.

<sup>538</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.47.

Verifica-se um choque entre o prazer de ver e a vergonha, principal força inibidora da satisfação da pulsão, tanto que Carlão tem que insistir para que ocorra o toque: “— Pega, Luizinho. / — Posso mesmo?”; mais uma insistência, e “Delicadamente Luizinho segurou”<sup>539</sup>. Atente-se para o fato de Carlão reconhecer a passividade do amigo ao denominá-lo “Luizinho”, e não mais Cachorro Doido.

Luizinho representa a visão estereotipada do “homossexual” – uso conscientemente o termo. Quanto a isso, destaque-se o fato de ele ser sensível e passivo à ação de Carlão. Este, por sua vez, está numa posição indeterminada em relação à sua condição ante o parceiro, caso se tenha em mente o fato de o “invertido” eleger uma pessoa do mesmo sexo que ele como objeto sexual, pois o que atrai Carlão são os traços anímicos femininos em Luizinho, a timidez e a vulnerabilidade aos percalços do meio (a escola nova), por exemplo, bem como seu aspecto físico: “— Tira a roupa, tira. Tu tem um corpinho fino, macio, carinha de menina, sabe? Tá gostando?”<sup>540</sup>. A indeterminação a que me referi em relação a Carlão é demarcada por Franconi nos seguintes termos:

em “Cachorro Doido” assistimos, já no florescer da sexualidade, a estereotipia do homossexualismo na nossa sociedade: o “ativo”, macho e ileso, e o “passivo”, feminino e marcado. Nas palavras – e que poder de sugestão têm elas para o “Carlão” –, esse púbere retentor potencial do machismo já se precatou: “corpinho fino, macio, carinha de menina”. O vencedor está garantido e salvaguardada sua masculinidade: não é um homem, seu igual, que, na casa grande e silenciosa, ele está seduzindo (ou, muito menos ainda, deixando-se seduzir...), mas, sim, a um “corpinho de menina”<sup>541</sup>.

Tanto o meu comentário quanto a análise de Franconi reforçam a consideração freudiana segundo a qual o objeto sexual dos “invertidos” nem sempre é investido de características do mesmo sexo. Caso assim fosse, a imitação de atitudes femininas por parte de homens iria contra as expectativas dos “invertidos”. Como argumento para sua tese, Freud toma o exemplo grego:

Nos gregos, entre os quais os homens mais viris figuravam entre os invertidos, está claro que o que inflamava o amor do homem não era o caráter *masculino* do efebo, mas usa semelhança física com a mulher, bem como seus atributos anímicos femininos: a timidez, o recato e a necessidade de ensinamentos e

---

<sup>539</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>540</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.18.

<sup>541</sup> FRANCONI, Rodolfo A. Op. cit., p.90.

assistência. Mal se tornava homem, o efebo deixava de ser objeto sexual para o homem, e talvez ele próprio se transformasse num amante de efebos. Nesse caso, portanto, como em muito outros, o objeto sexual não é do mesmo sexo, mas uma conjunção dos caracteres de ambos os sexos, como que um compromisso entre uma moção que anseia pelo homem e outra que anseia pela mulher, com a condição imprescindível da masculinidade do corpo (da genitália): é, por assim dizer, o reflexo especular da própria natureza bissexual<sup>542</sup>.

O texto de Haroldo Maranhão parece estar calcado nessas considerações de Freud: primeiramente, quanto aos “traços anímicos”, conforme já salientei anteriormente; depois, no ensinamento que Carlão dirige a Luizinho, acompanhado de sua devida assistência:

— Olha, vem cá, vou te dar um conselho: acaba com essa merda de Luizinho que tu fica marcado. É Luiz. Quando perguntarem teu nome tu diz: “Luiz”. Esse troço de Luizinho tu deixa pra casa que aqui a turma é de morte, te seguram e não te largam mais. É “Luiz”. E se alguém te chamar de Luizinho, alguém que te conheça de fora, tu responde: “Luizinho é este aqui!” E agarra os colhões, que o sujeito vê logo que tu és de pouquíssima conversa<sup>543</sup>.

Caso se estivesse aqui tratando de sociedades tradicionais, o tema da “educação homossexual”<sup>544</sup> abordado por Elisabeth Badinter seria representado na sua integralidade. Mas tal não é o caso, pois o contato entre o experiente Carlão e o “ingênuo” [nem tanto assim!] Luizinho não tem por finalidade última a condução deste à heterossexualidade mediada por práticas “homossexuais” (para usar o termo empregado por Badinter), embora no meio do texto tenha-se a impressão oposta, fundamentada no ato de nomear efetuado por Carlão: o outro sairia de sua condição feminina, demarcada por seu nome – Luizinho, nítida junção com a figura da mãe, já que “Esse troço de Luizinho tu deixa pra casa” – e adentraria no universo propriamente masculino, guiado por Carlão, seu mestre e protetor.

Carlão seria, então, o “erasta”, e Luizinho, o “erômena”, projetando, assim, um procedimento pedagógico muito recorrente na Grécia Antiga. Nas palavras de Badinter, “os meninos [em formação] se ligavam a um amante como parte de um processo pedagógico. O objetivo da ligação era explícito: ‘tornar a criança tão boa quanto possível’. Esta era a tarefa do amante, o erasta, que é o mestre do erômena”<sup>545</sup>.

---

<sup>542</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.23.

<sup>543</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.15-16.

<sup>544</sup> BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*, p.79.

<sup>545</sup> BADINTER, Elisabeth. Op. cit., p.81.

Assim, Carlão estaria conduzindo o outro à masculinidade plena, condição que é alcançada mediante provas, não efetuadas naturalmente, como ocorre no caso da menina, que ascende à condição de mulher ante um processo natural, a menstruação, promoção não existente em se tratando do menino.

Carlão, ao aconselhar Luizinho, o está introduzindo no universo dos homens, principalmente reconhecendo o valor simbólico dos genitais: “agarra os colhões”. Tal valor, diria mesmo totêmico, dos testículos transborda do texto da *História do Olho*, de Georges Bataille. Nessa obra, o narrador, sua companheira Simone e Sir Edmond vão a uma tourada na Espanha. Lá, têm conhecimento da existência do hábito de comer os testículos grelhados do primeiro touro abatido, num típico “ritual” de assimilação dos atributos do animal morto. Porém Simone exige os órgãos crus e, à medida que o combate entre touro e toureiro vai se acirrando, ela vai introduzindo um dos testículos na vagina, enquanto o toureiro Granero é mutilado pelo touro:

Em poucos instantes, estarecido, vi Simone morder um dos colhões, Granero avançar e apresentar ao touro a capa vermelha; depois Simone, com o sangue subindo à cabeça, num momento de densa obscenidade, desnudar a vulva onde entrou o outro colhão; Granero foi derrubado e acuado contra a cerca, na qual os chifres do touro desfecharam três golpes: um dos chifres atravessou-lhe o olho direito e a cabeça. O clamor aterrorizado da arena coincidiu com o espasmo de Simone. Tendo-se erguido da laje de pedra, cambaleou e caiu, o sol a cegava, ela sangrava pelo nariz. Alguns homens se precipitaram e agarraram Granero<sup>546</sup>.

Como se vê, Simone, ao “engolir” o testículo, está “sub-metendo” o poder do macho. Assim, Carlão, ao ensinar o valor dos “colhões” a Luizinho, o estaria conduzindo a ser “homem de verdade”, tomando o viés do homoerotismo para tanto. Porém a prática homo no conto não visa o amadurecimento do “erômena”, mas sim a sua simples posse, tal como acontece entre Missunga e Janjão, em *Marajó*, de Dalcídio Jurandir: “É o grito do preto Janjão, maldosamente, uma tarde na casa grande: / — Dona Branca, vá vê o que o Missunga tá fazendo com os outros no capinzá”<sup>547</sup>. Esse fragmento foi rastreado por Bogéa<sup>548</sup> no seu *Bandolim do diabo*, justamente no verbete *Homo/erotismo*.

---

<sup>546</sup> BATAILLE, Georges. *História do Olho*, p.68-69.

<sup>547</sup> JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*, p.19.

<sup>548</sup> BOGÉA, José Arthur. *Bandolim do diabo* (Dalcídio Jurandir: fragmentos), p.54.

Acrescente-se ainda que a tomada do homoerotismo como uma ponte de acesso à heterossexualidade traz à baila a hipótese da bissexualidade, defendida por Freud<sup>549</sup>, conforme já referido em citação anteriormente feita a propósito dos gregos. Segundo tal teoria, estaríamos todos predispostos a uma tendência bissexual, somente havendo a escolha definitiva do objeto sexual durante a puberdade. Essa aparenta ser uma das tônicas da “educação homossexual”, não pautada na afirmação da inversão, mas sim tomada como uma etapa do processo que conduz à heterossexualidade, o que não ocorre no conto de Haroldo Maranhão, pois Carlão é simplesmente impulsionado pelo desejo de possuir. E o conto termina com um questionamento de Carlão, seguido da resposta do outro: “— Me responde uma coisa: tu já fez com alguém? / — Não, não, nenhuma vez. Com ninguém. Eu juro pelo há de mais sagrado”<sup>550</sup>. Esse interrogatório de Carlão remete à idéia de confissão, que, para Foucault<sup>551</sup>, é um bom exemplo de relação de poder, o que se mostra como mais um argumento para a afirmativa do comportamento dominador do personagem.

### 3.3 – O OLHAR VIAJANTE, DE MARIA LÚCIA MEDEIROS: entre amigos

É com pesar que insiro a escritora Maria Lúcia Medeiros nesta pesquisa, pois meu critério de seleção não é dos mais estimulantes para os literatos: só trato aqui de autores já falecidos. Fica o registro de sua partida neste ano de 2005, em 8 de setembro, o que me fez incluí-la no *corpus*. A inclusão não se deu somente pelo critério do óbito, mas especialmente pelo valor literário de Medeiros.

A autora nasceu em 1942, na cidade paraense de Bragança. Graduou-se em Letras pela Universidade Federal do Pará, onde lecionou durante anos. Dentre suas obras, estão: *Zeus ou a menina e os óculos* (1988), *Velas. Por quem?* (1990), *Quarto de Hora* (1994) e *Horizonte Silencioso* (2000).

Isto posto, me proponho a analisar um conto em especial, *O Olho Viajante*, do livro *Zeus ou a menina e os óculos*. No entanto, o faço em contraponto com o conto de Haroldo Maranhão anteriormente analisado, “*Cachorro Doido*”, pois há um aspecto

---

<sup>549</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, p.26.

<sup>550</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.19.

<sup>551</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, p.60.

que deixei de fora quando de sua abordagem. Antes, porém, de proceder ao confronto, destaco um ponto em comum entre os dois escritores: a tematização da palavra.

### 3.3.1 – Estrelando, a palavra

O tom *glamouroso* destacado no título deste tópico não é casual, já que a “palavra” está de fato no centro do debate no momento. São dois os contos que se justapõem, um de Medeiros, outro de Maranhão, *Ter, Ser e Palavras Mágicas*, respectivamente.

O conto de Maria Lúcia, dado o seu teor poético, dificulta qualquer tentativa de uma síntese da narrativa, porém devo expô-la, para não perder o movimento que sigo sempre nas análises. *Ter, Ser* é uma proposição de jogo com as palavras, seus derivados, seus sinônimos..., jogo aqui entendido sempre no sentido barthesiano da palavra, enquanto uma espécie de trapaça da língua. Por exemplo, o título é ponto de partida para tal jogo – sempre essa *Palavra Mágica*, para aludir a Maranhão: “Jogo de beleza e de verdade”<sup>552</sup>, diz o texto – entre a sonoridade e a escrita: “TECER. O verbo surgiu quando ele foi separar um outro que não podia conjugar: ANOITECER”<sup>553</sup>. E o enredo continua, tratando das descobertas de um menino no trato com a língua, com a ajuda do dicionário, “sem que fosse obrigado a ouvir a voz irritante da professora”<sup>554</sup>. A imaginação do garoto não tem limites, o que lhe permite, ao final, escrever algo como um poema, em que a “brincadeira”<sup>555</sup> com as palavras se mostra de modo mais visceral:

*Amarte eu quero,  
em marte.  
Em Marte não quero  
a morte.  
Só quero tirando o r  
poder dizer amo-te.  
E se teço e anoiteço  
amorteço  
sem estar amortecido  
mesmo tecendo amor.*<sup>556</sup>

---

<sup>552</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. *Zeus ou a menina e os olhos*, p.44.

<sup>553</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.43.

<sup>554</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.43.

<sup>555</sup> Este termo carrega também a noção de jogo de Barthes, pois o original em francês, *jeu*, é mais polissêmico que seu correspondente imediato em português, “jogo”, abarcando ainda as noções de “brincar” e “tocar”, por exemplo.

<sup>556</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.45.



Essa é a tônica do conto de Maria Lúcia Medeiros, que, em forma de narrativa, apresenta o processo de construção do poético, centralizado na figura do menino Marco Antônio: “Era um menino ou era um marco? Era um menino atônito marcando a poesia chegando? Ou era, afinal, só um menino que se chamava Marco Antônio?”<sup>557</sup>.

Quanto a Maranhão, seu texto possui um apelo erótico acentuado. As palavras mágicas são pronunciadas ao narrador pela boca de Elisa: “Quando Elisa falou ‘Vamos foder?’, eu tomei um susto dos seiscentos”<sup>558</sup>. O narrador está diante do poder da palavra, não no sentido de salvação, de maldição ou qualquer outro, mas sim do poder de provocação, que lhe aguça a audição e lhe suscita um conhecimento que ele sente no próprio corpo:

Quando ela pressentia que eu estava acordado, mas acordado mesmo, baixinho dizia na minha orelha: “Vamos foder?” Devagar aquelas palavras iam penetrando em mim como labaredas se alastrando, era uma quentura que me invadia a carne, o corpo parecia ferver de febre alta. “Vamos foder?” Logo-logo o peru inchava e endurecia, logo-logo. Foi quando compreendi que certas palavras levantam pesos, têm um poder incrível, palavras são guindastes, que levantam mais rápido que as máquinas um simples pedaço de carne bamba, que é o peru quando está dormindo<sup>559</sup>.

A narrativa se resume no relacionamento sexual entre o narrador e Elisa, relacionamento mediado pelas palavras mágicas que “levantam pesos”, palavras cabeludas que, a princípio, o narrador considera um “absurdo” saírem de “lábios tão lindos”. Essa concessão se aproxima à apreendida pelo narrador de outro conto de Maranhão, comentado no próximo capítulo, *A Violinista*, em que Lastênia ensina ao narrador:

me disse até uns palavrões que eu devia falar no ouvido dela, mas só na hora agá, que isso era gostoso, ela prometia me dizer também, já não recordo quais eram as palavras, quase sempre cabeludas, que eu pensei que palavra cabeluda fosse só para xingar, mas não é nada disso<sup>560</sup>.

---

<sup>557</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.45.

<sup>558</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.57.

<sup>559</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.57-58.

<sup>560</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.64.

O narrador de *Palavras Mágicas* mantém relações sexuais com a Elisa, relações que não são as únicas da moça, posto que ela é sustentada pelo Dr. Pardal, a quem ela não abandona, alegando ao narrador Saulo o seguinte:

“Meu homenzinho: [minha bucinha] é todinha mesmo, todinha tua. Mesmo. De verdade. Essa pessoa que tu falou não tem a mínima importância, a mínima. Tu quer saber de uma coisa? Com ele não consigo gozar, não há hipótese. Claro, ele nem desconfia, o burrão. Ta pensando que é o maior dos machos. Eu tenho até pena, tu sabe? Só não chuto porque eu preciso, só por isso. Macho é tu, Saulo, tu que é o dono desta coisinha peluda que tu sabe fazer gozar, Saulinho. Quando tu esporra, tu esporra quente que me entope toda, tu me deixa encharcada, tu me entorna.”<sup>561</sup>.

Esse fragmento aponta para uma série de inferências psicanalíticas, especialmente o Édipo, bem como para a estreita relação entre sexo e dinheiro, cujo representante mais sintético e representativo está em Machado de Assis – “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada mais”<sup>562</sup>. Entretanto, deixo tais questões de lado, pois este conto não é objeto central nesta pesquisa, mas sim está sendo utilizado para ilustrar uma aproximação paradoxal entre Medeiros e Maranhão: “aproximação”, porque se toma o mesmo ponto de partida, a palavra; e “paradoxal” porque esse mesmo ponto em comum possui configurações opostas. Assim, em Maranhão, há um movimento de contração:

Com o tempo, entendi que Elisa não dizia com todas as letras va-mos fo-der, não. Dizia *vamo* e não dizia foder, dizia *fuder*. Já mais tarde, percebi melhor ainda que Elisa falava era “Vam’ fudê?” Eu sentia uma descarga de eletricidade na espinha, ela sabia disso e sabia de tanta coisa!<sup>563</sup>

Já em Medeiros, o movimento é o contrário, de dispersão, pois “anoitecer” gera “tecer”, que por sua vez se desdobra em “ter” e “ser”, dando título à narrativa. Logo, pode-se observar uma visão antagônica entre os escritores, mas há uma palavra especial que proporciona um ponto de interseção, como se vê na secção seguinte.

---

<sup>561</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.60.

<sup>562</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p.36.

<sup>563</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.58.

### 3.3.2 – Olhar Doido / Cachorro Viajante

A aproximação entre as duas narrativas é uma tarefa que aponta um enriquecimento de leitura para ambas. Como o enredo de “*Cachorro Doido*” já é conhecido do leitor, passo a uma síntese de *Olhar Viajante*.

A narrativa apresenta basicamente o relacionamento entre um homem que vaga pelas ruas em busca de seu amigo, mas sem encontrá-lo. Até que se vê diante de um menino. Ocorre o interesse mútuo. O garoto o espreita de longe. Ao tentar se aproximar do menino, naquele que seria o momento apoteótico dessa relação, a mãe do “efebo” chama por ele e quebra a sintonia, restando, a partir daí, somente a ausência. O sentido dominante nesse conto é o olhar, e o olho, embora seja o ponto mais afastado do objeto sexual, nas palavras de Freud, “é o que com mais freqüência pode ser estimulado”<sup>564</sup>, e isso no conto está patente.

Como dito anteriormente, aprofundo a análise a partir de um ponto comum entre Maranhão e Medeiros [MaRanhãO e MedeIROs – oito letras em cada sobrenome, e três em comum na mesma seqüência – exercício semiológico e prenúncio de contato]. O título deste tópico formalmente sugere uma aproximação estreita entre os contos, pois os elementos que compõem os seus títulos estão no mesmo plano paradigmático, ou sistemático, conforme prefere Barthes<sup>565</sup>. Mas no presente tópico privilegio a leitura de Medeiros, tomando Maranhão como chave de leitura. Partindo dessa premissa, observa-se que o “olhar doido” remete à busca constante do “homem” por seu amigo. De modo análogo, “cachorro viajante”, sem nenhum tom moralista, induz à ambigüidade do andarilho, pois se sabe que o “cachorro doido” denota a “inversão” de Luizinho. Assim, o jogo que formei entre os títulos conduz, de forma mais imediata, à inversão deste viajante do conto de Medeiros.

Nesse sentido, o ponto de contato entre as narrativas se encontra em relevo em uma única palavra: amigo. Em Maranhão, não explorei tal vocábulo, mas no estudo do *Acauã*, por exemplo, ressaltai seu duplo sentido. Logo, quando há a afirmativa de que “No primeiro dia de aula a gente vê logo quem vai ser amigo da gente e quem não vai”<sup>566</sup>, é evidente que esse “amigo” não é um amigo qualquer, assim como o amigo procurado em Medeiros não é um amigo qualquer. Para ser mais incisivo, aproveito a

---

<sup>564</sup> FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, p.87.

<sup>565</sup> BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*, p. 64.

<sup>566</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.15.

seguinte consideração de Camille Paglia: “O olho é a avenida de Eros”<sup>567</sup>; essa máxima é completamente comprovada nos dois contos. Num primeiro momento, o viajante é apenas identificado por meio de um pronome: “De léguas não sabidas *ele* chegara. Tinha o ombro roto, o cabelo em desalinho, e um olho viajante que invadiu a cidade buscando o amigo”<sup>568</sup> (grifo meu). Posteriormente, “ele” passa a ser identificado de outra forma, não menos impessoal que a primeira:

Ao anoitecer do penúltimo dia, um menino voltou-se várias vezes para aquele *homem* esguio, erecto, calças largas enfunadas, gesto de ave pousada, entre barcos, entre as velas. E quando em passos largos, o *homem* adentrou pela porta do Cemitério, o mesmo menino o seguiu à distância, devagarinho<sup>569</sup> (grifo meu).

Tal processo de denominação é evidente nas relações consideradas não ou pouco recomendáveis socialmente. Nesse sentido, a novela *Maria Dagmar*, de Bruno de Menezes, apresenta o mesmo procedimento, só que para encobrir o envolvimento do sujeito masculino com uma amante, num relacionamento extraconjugal:

Quando se sucedeu o inevitável e Dagmar se rendera à insistência do *homem* farejando-a, perseguindo-a, impelindo-a para o abismo, as velhas, mais a irmã, deixaram-se conduzir em galeras de ouro vogando de azúleos mares de lenda, entregues pacificamente aos fatos consumados<sup>570</sup> (grifo meu).

Assim como ocorre com o “homem”, a identidade do “menino” também está incógnita. O “menino”, escondido, observa a conversa do “homem” com o coveiro. Ao ir para sua casa, ele vai mexer no baú do avô já falecido. De lá retira um guarda-chuva com “cabo de madeira envernizado, e pensou no homem”<sup>571</sup>. Tal pensamento ganha em relevo se contraposto ao estado do “homem” na primeira vez que foi visto pelo “menino”: esguio, erecto. A configuração fálica no conto é inegável, não somente na associação entre o cabo do guarda-chuva e a lembrança do homem “erecto”, mas também no próprio olhar, tendo-se em vista que o olhar do viajante “invadiu” a cidade, “penetrou vielas”, “invadiu casarões”. Esse olhar já foi abordado na análise do *Acauã*, de modo que não gostaria de repetir os argumentos. Por conta disso, somente lembro o

---

<sup>567</sup> PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*, p.41.

<sup>568</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.59.

<sup>569</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.60.

<sup>570</sup> MENEZES, Bruno de. *Maria Dagmar*, p.41.

<sup>571</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.60.

caráter fálico do olhar contido em Sófocles<sup>572</sup>: ao perfurar seus próprios olhos, Édipo está efetuando uma auto-castração em termos simbólicos; e acrescento ainda um dado ilustrativo disso, retirado da obra em que esse aspecto fálico do olho se configura de modo mais mordaz, o já referido *História do Olho*, de Bataille. Há uma passagem em que os “heróis” entram numa igreja, Simone aborda o padre que lá está, faz sexo com ele, que sucumbe [termo nietzscheano] ante o ato de heresia. Após ter-lhe proporcionado a morte, no sentido duplo do termo, enquanto morte concreta e enquanto orgasmo, Simone pede para *Sir* Edmond retirar-lhe um olho do padre. Ela assegura que o olho é um ovo – há que se lembrar do episódio relatado na secção anterior deste estudo, em que Simone introduz o testículo/ovo de um touro em sua vagina; tal lembrança já insinua o que ela quer fazer com o olho. Em português, tanto a palavra “ovo” quanto “olho” ganham em falicismo, pois possuem seus próprios “colhões”, para falar a língua do narrador de Maranhão: OvO/OlhO. Simone brinca com o olho do morto, fazendo-o “escorregar na rachadura da bunda. Deitou-se, levantou as pernas e o cu. Tentou imobilizar o olho contraindo as nádegas, mas ele saltou – como um caroço entre os dedos – e caiu em cima da barriga do morto”<sup>573</sup>. Em seguida, o olho/falo é usado de modo mais efetivo:

Joguei-me sobre a moça e sua vulva engoliu meu pau. Eu a fodi: o inglês fez o olho rolar entre nossos corpos. / — Enfie-o no meu cu – gritou Simone. / *Sir* Edmond enfiou o olho na fenda e empurrou. / Por fim, Simone se afastou de mim, tirou o olho das mãos de *Sir* Edmond e o introduziu na boceta. Puxou-me nesse momento para junto dela, beijou o interior de minha boca com tanto ardor que tive um orgasmo: minha porra espirrou nos seus pentelhos<sup>574</sup>.

Em Medeiros, o olho não apresenta tão explicitamente seu teor fálico, mas o possui, como mostrado anteriormente. Ante o fascínio desempenhado pelo “homem”, o “menino” se encontra alheio às coisas do dia-a-dia. Para ele, “As palavras tinham plumas e esvoaçavam”<sup>575</sup>. Em seguida, desfia-se a configuração oral do “menino”, pois, para chamar a atenção, ele assobia e beija a palma da mão para imitar o canto dos passarinhos. Ante o fato, “O homem voltou-se, a mão abriu-se num gesto suave e o olho viajante foi desembarcando, aportando, âncora quase lançada”<sup>576</sup>. Aqui há o contraste

---

<sup>572</sup> SÓFOCLES. *Édipo Rei*.

<sup>573</sup> BATAILLE, Georges. *História do Olho*, p.84.

<sup>574</sup> BATAILLE, Georges. Op. cit., p.85.

<sup>575</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.61.

<sup>576</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.61.

entre a atividade e a passividade: um desembarca, enquanto o outro é o porto, movimento *versus* estaticidade. O “menino” se entrega completamente aos encantos do outro e “riu um riso de navio, um riso de chegada de navio”<sup>577</sup>. Ao contrário do que ocorre no “*Cachorro Doido*”, o ato não se concretiza. Se lá a figura da mãe é apagada, no presente caso é a mãe quem impede a apoteose entre os personagens: “Mas no vento chamado por ele, veio a voz da mãe, veio o nome do menino, veio como onda e separou os dois náufragos, levou pra longe o menino, âncora para sempre recolhida”<sup>578</sup>.

Reitero a discrição quanto à identidade dos personagens, “homem” e “menino”, que são ninguém e todo mundo ao mesmo tempo. No conto de Maranhão, Carlão nomeia Luizinho, mas no conto de Medeiros o “homem” não conhece o nome do “menino”. É a mãe quem se refere ao nome do jovem, é ela quem o nomeia e, por conseguinte, o domina, conforme nos lembra a fórmula de Barthes: “nomear é subjugar”<sup>579</sup>.

Depois do impedimento do enlace, o estranho se ausenta, com o seu “olhar triste”, sem domínio sobre o outro, “O amigo antigo e amado cujo nome...”<sup>580</sup> – o silêncio, sempre o silêncio a respeito do nome, somente a mãe o conhece, o que ela não compartilha sequer com o leitor –, o filho é seu falo, e ela não quer se defrontar novamente com a castração, que, numa perspectiva lacaniana, conforme Jean David Nasio, incide “não exclusivamente sobre a criança, como poderíamos enunciar com Freud, mas sobre o *vínculo* mãe-filho”<sup>581</sup>. No último fragmento citado do conto, finalmente o sentido “oculto” de amigo se acopla ao vocábulo: “amado”.

---

<sup>577</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.61.

<sup>578</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.61.

<sup>579</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*, p.154.

<sup>580</sup> MEDEIROS, Maria Lúcia. Op. cit., p.62.

<sup>581</sup> NASIO, Juan David. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise*, p.37.

## **CAPÍTULO IV**

### **REVENDO OS ATOS**

*O desconhecido deteve-se e, por um momento, pareceu perdido em reflexões; então, evidentemente perturbado, tomou rapidamente um caminho que nos trouxe ao extremo da cidade, por zonas bem diferentes daquelas que tínhamos atravessado até então. Era o mais repulsivo bairro de Londres, onde cada coisa é revestida da pior marca da mais deplorável pobreza e do crime mais desesperado.*

Edgar Allan Poe – *O Homem da Multidão*

O presente capítulo tem por finalidade a inserção das narrativas aqui analisadas no panorama da tradição [homo]erótica na Literatura Brasileira. Não pretendo, de forma alguma, abarcar todas as obras em que haja a tônica do [homo]erotismo, mas sim abordar as mais importantes, sempre exercitando a *flânerie* que venho praticando desde o início do estudo.

Para iniciar, retomo o *Acauã*. O apontamento desse conto como sendo uma narrativa homoerótica indica uma sucinta revisão na historiografia da Literatura Brasileira, se tomada exclusivamente pelo viés homoerótico em narrativas, pois, no caso específico da lesbianidade, a obra tida como a referência primeira é *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

No referido romance, há elementos homoeróticos tanto masculinos quanto femininos. O primeiro é insinuado no jovem Henrique, “que era bonitinho, cheio de acanhamentos, com uma delicadeza de menina”<sup>582</sup>, visão contrariada no decorrer da história, pois o rapaz se envolve em aventuras com mulheres, dentre elas a própria Dona Estela, esposa de seu anfitrião, o comerciante Miranda. Há sugestões homoeróticas também em outro hóspede de Miranda, o velho Botelho, que descobre as aventuras de Henrique e Estela e trata de se mostrar solícito e sigiloso, prometendo ao jovem não contar nada do que viu:

— Falar o quê, seu tolo?... Pois então quem pensa você que eu sou?... Só abrirei o bico se você me der motivo para isso, mas estou convencido de que não dará... Quer saber? eu até simpatizo muito com você, Henrique! Acho que você é um excelente menino, *uma flor!* E digo-lhe mais: hei de proteger os seus negócios com Dona Estela...<sup>583</sup>.

O grifo acima é meu, para destacar o tom de afabilidade de Botelho em relação a Henrique. Tal expressão de afeto ecoa em um conto de Haroldo Maranhão, *A Violinista*, do livro *Jogos Infantis*, referido no capítulo anterior. Nessa história, o narrador Lico conta de sua experiência com a hóspede Lastênia, que ficara na casa da família do narrador após vir para o funeral de seu pai. A moça fica alojada no quarto do Lico. Altas horas, ele dorme e a sente se aproximar, agarrá-lo, tapar-lhe a boca e sussurrar-lhe ao pé do ouvido: “Psiu! Quietinho, queridinho, minha flor”<sup>584</sup>. Tais palavras surtem um efeito

---

<sup>582</sup> AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*, p.30.

<sup>583</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.37.

<sup>584</sup> MARANHÃO, Haroldo. *Jogos Infantis*, p.62.



devastador no personagem, que considera: “aquele minha flor me arrepiou a pele e desceu um frio danado pela espinha, e então ela me apertou como se eu fosse fugir e eu queria tudo menos fugir”<sup>585</sup>.

No tocante à passagem d’*O Cortiço*, cabe dizer que o aspecto mais forte daquele quadro é o comentário posterior do narrador: “Falando assim, tinha-lhe tomado as mãos e afagava-as”<sup>586</sup>. Porém a abordagem do velho, ao contrário da intentada pela violinista Lastênia dos *Jogos Infantis*, é malfadada, pois o rapaz se retira.

Mas é na figura de Albino, “um sujeito afeminado”, que se escancara a imagem do “homossexual”:

Era lavadeiro e vivia sempre entre as mulheres, como já estava tão familiarizado que elas o trataram como a uma pessoa do mesmo sexo; em presença dele falavam de coisas que não exporiam em presença de outro homem; faziam-no até confidente dos seus amores e das suas infidelidades, com uma franqueza que não revoltava, nem comovia<sup>587</sup>.

Albino, à semelhança do Luizinho do “*Cachorro Doido*”, de Maranhão, encaixa-se num estereótipo: frágil, sensível e afeminado. Em termos de lesbianidade, o correspondente seria a não menos sugestiva Leandra, a “Machona” [apelido emblemático]. Ela se aproxima, nesse aspecto, de uma personagem do já referido romance de Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo*, a Carolina, a “mulher-homem” que roubou o grumete Aleixo do protagonista Amaro, o qual inspira o nome do romance. A cena em que tal expressão aparece demarca nitidamente a inversão, a feminilidade em Aleixo e a masculinidade em Carolina: “Bateu a porta e começou a se despír a toda pressa, diante do Aleixo, enquanto ele se deixava estar imóvel, muito admirado para essa mulher-homem que o queria deflorar ali mesmo, torpemente, como um animal”<sup>588</sup>.

Embora a personagem não seja demarcada como lésbica propriamente – pois a adjetivação “homem” lhe vem de sua condição de ativa diante do Aleixo, que continua passivo, a exemplo do que acontecia na sua relação com Amaro –, em Carolina, conforme Denílson Lopes,

cristaliza-se uma proto-imagem da lésbica como mulher forte, ativa, seja pela liberdade de seu comportamento sexual, como na prostituta que seduz

---

<sup>585</sup> MARANHÃO, Haroldo. Op. cit., p.62.

<sup>586</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.37.

<sup>587</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.45.

<sup>588</sup> CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*, p.68.

Pombinha em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890), seja por ser associada ao mundo tradicionalmente masculino do trabalho e do poder, na tradição das donzelas guerreiras, de Luzia-Homem, de Domingos Olímpio (1903) a Diadorim do *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa (1956)<sup>589</sup>.

A fala de Lopes antecipa aquele que, em se tratando de homoerotismo, é o episódio mais significativo do romance, a relação entre Pombinha e Léonie, uma “cocote”, variação tupiniquim do francês *coquette*, cuja prática é definida por Georg Simmel da seguinte forma:

O que caracteriza o coquetismo em sua manifestação banal é o olhar terno, a cabeça meio esquivada. Há nisso uma maneira de se esquivar, ligada porém a uma maneira furtiva de se dar, de dirigir momentaneamente sua atenção para o outro, a quem, no mesmo instante, pela direção oposta da cabeça e do corpo, ela se recusa simbolicamente. Esse olhar, fisiologicamente, não pode durar mais de alguns segundos, de sorte que, voltando-se para, ele já prefigura, como inevitável, o movimento de se esquivar. Ele tem a atração do segredo, do furtado, que não pode ter duração, onde, por conseguinte, o sim e o não estão intimamente ligados<sup>590</sup>.

Essa condição de *coquette* permite à Léonie [nome afrancesado] se distinguir das mulheres como Libânia, que “se atirou aos cães e faz hoje má vida na Rua de São Jorge”<sup>591</sup>, pois o “dizer-sim e o dizer-não”<sup>592</sup> que marcam o olhar da *coquette* acabam por valorizá-la, pois ela atiça o desejo dos homens e em seguida os despacha. Tal procedimento fatalmente eleva-lhe o preço. Só por meio de tais estratégias ela pode obter renda para financiar suas extravagâncias: “Léonie, com as suas roupas exageradas e barulhentas de cocote à francesa, levantava rumor quando lá ia e punha expressão de assombro em todas as caras”<sup>593</sup>.

Não é à toa que Peter Fry tece o seguinte comentário a respeito da personagem: “Enfim, a Léonie reproduz a figura clássica da prostituta bem sucedida. Mais do que isso, é a prostituta querida, que, por sua vez, quer bem ao pessoal do cortiço”<sup>594</sup>.

A relação entre Léonie e Pombinha é sempre envolta em atenções e afetos, que não objetivam camuflar as intenções da mulher para com a moça, como se observa na

---

<sup>589</sup> LOPES, Denilson. “Bichas e letras: uma estória brasileira”, p.37.

<sup>590</sup> SIMMEL, Georg. *Filosofia do Amor*, p.95-96.

<sup>591</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.75-76.

<sup>592</sup> SIMMEL, Georg. Op. cit., p.95.

<sup>593</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.123.

<sup>594</sup> FRY, Peter. Léonie, Pombinha, Amaro e Aleixo: prostituição, homossexualidade e raça em dois romances naturalistas, p.38.

passagem em que Léonie visita o cortiço, e a jovem vai ao seu encontro: “Gostavam-se muito uma da outra. A cocote recebeu-a com exclamações de agrado e beijou-a nos dentes e nos olhos repetidas vezes”<sup>595</sup>. Beijar nos dentes denuncia um elevado grau de afabilidade!

Mas a cena central no relacionamento entre elas ocorre na casa de Léonie, numa ação que decorre por pelo menos três páginas, escritas com muito bom gosto e, sobretudo, sem que houvesse uma condenação por parte do narrador, a não ser no comentário que abre a cena, o qual pode ser entendido como uma transposição dos pensamentos da própria Pombinha: “O passeio à casa de Léonie fizera-lhe muito mal. Trouxe de lá impressões de íntimos vexames, que nunca mais se apagariam por toda a sua vida”<sup>596</sup>.

O acontecimento ocorrido na casa de Léonie é a concretização de uma ação somente insinuada num outro romance brasileiro em que também há uma meretriz de grande estilo, *Lucíola*, de José de Alencar. Paulo, o narrador, tece as seguintes considerações iniciais a propósito da casa de Sá, onde ocorre uma festa:

Entremos, já que as portas se abrem de par em par, cerrando-se logo depois de nossa passagem. A sala não é grande, mas espaçosa; cobre as paredes um papel aveludado de sombrio escarlate, sobre o qual destacam entre espelhos duas ordens de quadros representando os mistérios de Lesbos<sup>597</sup>.

A ação exposta plasticamente em *Lucíola* adquire movimento e se configura enquanto ação propriamente dita n’*O Cortiço*. Após o ocorrido na residência de Léonie, finalmente Pombinha se faz mulher completa: “E feliz, e cheia de susto ao mesmo tempo, a rir e a chorar, sentiu o grito da puberdade sair-lhe afinal das entranhas, em uma onda vermelha e quente”<sup>598</sup>. Está concretizado o rito de passagem para Pombinha, finalmente ela pode se casar, e Léonie foi a sacerdotisa que presidiu a celebração.

Após dois anos de casamento, Pombinha cria aversão ao marido, a ponto de acabar “caindo nos braços de um boêmio de talento, libertino e poeta, jogador e capoeira”<sup>599</sup>. A seguir, sua traição é descoberta pelo esposo, “não mais com o poeta libertino, mas com um artista dramático”<sup>600</sup>.

---

<sup>595</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.127-128.

<sup>596</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.157.

<sup>597</sup> ALENCAR, José de. *Lucíola*, p.34-35.

<sup>598</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.165.

<sup>599</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.272.

<sup>600</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.273.

Ante a incontestável traição de Pombinha, o homem a devolve à mãe. Após esses fatos, a moça se entrega aos braços de Léonie: “Agora as duas cocotes, amigas inseparáveis, terríveis naquela inquebrantável solidariedade, que fazia delas uma só cobra de duas cabeças, dominavam o alto e o baixo Rio de Janeiro”<sup>601</sup>.

O narrador demarca o movimento cíclico envolvendo os personagens: agora, assim como Léonie fizera com Pombinha, esta faz com a filha de Jerônimo, que vivia somente na companhia da mãe, a qual havia se entregue à bebida depois que o esposo fugiu com Rita Baiana:

Pombinha abria muito a bolsa, principalmente com a mulher de Jerônimo, a cuja filha, sua protegida predileta, votava agora, por sua vez, uma simpatia toda especial, idêntica a que noutra tempo inspirara ela própria à Léonie. A cadeia continuava e continuaria interminavelmente; o cortiço estava preparando uma nova prostituta naquela pobre menina desamparada, que se fazia mulher ao lado de uma mãe ébria<sup>602</sup>.

A cena de lesbianidade d’*O Cortiço*, conforme afirmei no capítulo II, dialoga com um texto anterior, *Teresa Filósofa*, em que a protagonista do romance libertino se entrega aos braços de Bois-Laurier:

A Bois-Laurier, que estava com um humor encantador e que talvez estivesse bem contente em não me deixar sozinha, entregue à reflexão de minhas aventuras matinais, arrastou-me para o seu leito. Foi necessário dormir com ela. Dança-se conforme a música: dissemos e fizemos toda espécie de loucuras<sup>603</sup>.

Essa é a contraposição entre dois textos polêmicos que destacam relações lesbiânicas de modo sugestivo. A repercussão desses textos foi grande, entretanto, a temática homoerótica se dilui ante um panorama de aspectos paralelos, ao contrário do que acontece no *Bom-Crioulo*, que coloca o relacionamento amoroso entre dois homens no plano central da intriga, o que lhe confere um papel de pioneiro no tocante à abordagem aberta do homoerotismo masculino na Literatura Brasileira, não sendo, na afirmativa de Lopes, “um dado circunstancial ou estereotipado, como vamos ver em tantas outras obras da literatura brasileira pelo século XX adentro”<sup>604</sup>.

---

<sup>601</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.274.

<sup>602</sup> AZEVEDO, Aluísio. Op. cit., p.274-275.

<sup>603</sup> *Teresa Filósofa*, p.144.

<sup>604</sup> LOPES, Denilson. “Bichas e letras: uma estória brasileira”, p.36.

Quanto a essa projeção para o século XX, pensemos, a título de ilustração, em certas peças e alguns contos de Nelson Rodrigues. Na dramaturgia, tem-se *Toda nudez será castigada*, obra na qual, de acordo com Robério de Oliveira Silva, “Serginho se apresenta como enigma homoerótico. Infantilizado e efeminado, o rapaz efetuará uma transição para uma possível masculinidade, algo indefinido, através do estupro epifânico pelo ladrão boliviano”<sup>605</sup>, com quem foge posteriormente; no mais, remeto ao breve levantamento proposto no ensaio de Silva. Quanto aos contos, destaco *Isto é amor, d’A vida como ela é...*, em que há Fernandinho (sempre o insinuante diminutivo!), que tinha “modos e feições que estavam longe de denunciar a masculinidade”, classificados em seguida como “modos de moça”<sup>606</sup>.

Os romances de Azevedo e Caminha foram publicados, respectivamente, em 1890 e 1895. Embora o conto *Acauã* esteja reunido a outras narrativas de Inglês de Sousa no livro *Contos Amazônicos*, de 1893, sua publicação original é bem anterior. Conforme Vicente Salles, o *Acauã* foi “inicialmente publicado na Revista Brasileira, ano 1, n.33, 1880, pp. 211-223”<sup>607</sup>. Logo, o *Acauã* é uma das narrativas brasileiras mais antigas a abordar o tema da homoeroticidade. Tal é a conclusão a que se chega após o levantamento aqui efetuado.

Cumpr-me, porém, afirmar que não estou suficientemente seguro quanto a apontar de fato o pioneirismo de Sousa no tocante à lesbianidade, pois, assim como sua narrativa estava “perdida” para o enfoque aqui proposto, pode haver ainda uma série de outras em que o tema também possa ser uma recorrência, o que projeta a possibilidade de um permanente processo de rearticulação da historiografia da Literatura Brasileira, daí o gerúndio do título do presente capítulo.

Diante desse processo, como adendo ao que aqui foi apresentado, vale ressaltar a localização do homoerotismo n’*A Viúva*, de Eustachio de Azevedo, um autor esquecido como literato. Ainda em Inglês de Sousa, n’*O Missionário*, há que se demarcar o homoerotismo como um elemento dos mais negativos à imagem do homem, num diálogo frutífero com Shakespeare e Abguar Bastos, autor este que se mostra mais imponente no tocante ao homoerotismo feminino, no mesmo romance *Certos Caminhos*

---

<sup>605</sup> SILVA, Robério de Oliveira. “Nelson Rodrigues e os torneios do homoerotismo masculino”, p.140.

<sup>606</sup> RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...*, p.54.

<sup>607</sup> SALLES, Vicente. Introdução, p.17.

*do Mundo*, com o acréscimo das drogas na trama, o que não é evidenciado em *Olhar Viajante*, conto de Maria Lúcia Medeiros.

De todas os textos de autores paraenses aqui tomados como objeto central da análise, “*Cachorro Doido*”, de Haroldo Maranhão, é um dos poucos colocados num plano de destaque pela crítica por conta do aspecto homoerótico presente nele, conforme a análise de Franconi. É nesse sentido que Benilton Cruz afirma: “*Jogos Infantis* é um achado dentro desse vazio que é a literatura brasileira quando o assunto é sexualidade”<sup>608</sup>. Quanto a *Belém do Grão-Pará*, há que se destacar o roteiro empreendido por Bogéa, o qual me serviu nitidamente de guia.

No caso dos demais, paira o silêncio quase total, de modo que espero realmente ter acrescido um pouco mais de luz sobre a escuridão que os assola.

---

<sup>608</sup> CRUZ, Benilton. Luizinho e Carlão: um paradoxo masculino, p.67.

## POSATO

*E ali, por muito tempo, em meio à confusão que aumentava sem cessar, persisti em minha perseguição ao desconhecido. Mas ele, como sempre, andava para lá e para cá, e durante o dia não se afastou do turbilhão daquela rua. E, como se aproximassem as sombras da segunda noite, fui ficando mortalmente cansado e, parando bem em frente ao andarilho, o encarei resolutamente. Ele não reparou em mim, e retomou sua caminhada solene, enquanto eu, deixando de segui-lo, fiquei absorto em contemplá-lo. “Este velho”, eu disse afinal, “é o modelo e gênio do crime profundo. Ele se nega a ficar sozinho. Ele é o homem da multidão.*

Edgar Allan Poe – *O Homem da Multidão*

No capítulo I, assegurei que não trabalho numa perspectiva dicotômica em relação ao erotismo, ou seja, não vejo diferença essencial entre o erotismo masculino e o feminino, muito menos entre tais manifestações e o homoerotismo, a não ser o fato de neste os atuantes serem do mesmo sexo.

Entretanto, após o levantamento efetuado, pude observar recorrências distintas nas obras que tratam do homoerotismo masculino e do feminino, de modo que não poderia deixar de fechar o texto – seria muita arrogância dizer “fechar a pesquisa” – sem tratar de tal questão, até para que não se configure como uma contradição entre a demarcação prévia de minha postura e os resultados obtidos.

Assim, pude observar que na maior parte das narrativas em que há a presença da lesbianidade ocorre uma carga considerável de sugestão, ao passo que no seu correspondente masculino os fatos, no geral, são muito mais expositivos. Tal distinção possui vinculações muito mais profundas do que minhas “meras” observações. Para justificar essa última afirmativa, aponto para um sonho de atropelamento analisado por Freud:

*Sua mãe mandara sua filhinha embora, de modo que ela teve que seguir sozinha. Entrou então num trem com a mãe e viu sua pequerrucha andar diretamente até os trilhos, de modo que certamente seria atropelada. Ouviu o estalo de seus ossos. (Isso produziu nela uma sensação desconfortável, mas nenhum pavor real.) Olhou ao redor, pela janela do vagão do trem, para ver se as partes não podiam ser vistas por trás. Em seguida, repreendeu a mãe, por ter feito a pequerrucha ir embora sozinha<sup>609</sup> (o grifo todo é do autor).*

A partir da análise, Freud identificou diversos episódios da vida da sonhadora, como, por exemplo, sua relação conflituosa com a mãe, que a impedia de expandir sua vida sexual, daí o fato de a “pequerrucha” ser a própria genitália da paciente. A mãe queria que ela se desfizesse da criança, ou seja, queria que a sonhadora vivesse como se fosse assexuada.

O atropelamento tem nítida configuração sexual, pois representa o coito: a “pequerrucha” sendo “atropelada”. O olhar “para ver se as partes não podiam ser vistas por trás” faz emergir uma lembrança: a sonhadora havia visto o pai no banheiro, nu, por trás.

---

<sup>609</sup> FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*, p.356.



Esse é justamente o aspecto que possibilita o contraponto entre o que há de peculiar quanto aos sexos. Eis as considerações de Freud depois do esclarecimento do sentido dessa parte do sonho: “[A sonhadora] passou então a falar nas distinções entre os sexos e ressaltou o fato de que os órgãos genitais do homem podem ser vistos por trás, mas os da mulher, não”<sup>610</sup>.

Essa configuração dos genitais me conduz a concluir que aquilo que envolve o homem é predominantemente exposto, tal como suas “partes”, ao passo que na mulher tudo é predominantemente escondido. Tal proposição ganha força caso se pense num confronto entre o *Acauã*, de Inglês de Sousa, e o *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, por exemplo; no romance, o caso masculino é patente, aos olhos dos personagens e do leitor, ao contrário do que ocorre no conto, no qual os índices do relacionamento homoerótico são sutis, podendo passar despercebidos aos olhos de um leitor menos experimentado. Em narrativas em que a lesbianidade aparece de modo mais acentuado, como n’*O Cortiço*, o enlace homoerótico está plantado numa base de maior sugestão que nos casos em que há o homoerotismo masculino. Nesse sentido, *O Cortiço* está mais para o *Acauã* que para o *Bom-Crioulo*.

A proposição acerca do feminino é confirmada mesmo por outros meios, como pela utilização da Mitologia Grega, em que aparece a figura da curiosa Pandora, a primeira mulher, presente dos deuses, a qual portava uma bela caixa, da qual saíram todos os males, a exceção da esperança, que continuou dentro dela.

A caixa guarda um simbolismo genital, e nesse sentido poucos autores a deixaram tão explícita – mesmo que inadvertidamente – quanto Mário Ypiranga Monteiro, que cita a expressão “boceta de Pandora”<sup>611</sup>, que transforma o latente em manifesto, se pensarmos no sentido popular, devidamente dicionarizado, que o termo usado por ele carrega.

Diante dos argumentos aqui enumerados, há que se convir: há uma associação entre as formas de expressão e os elementos anatômicos de cada gênero. Porém, tal relação não se dá no nível da exclusividade, mas sim no plano da predominância, conforme expus acima. Mas há quem veja nesse contraponto uma distinção que não levei em consideração em nenhum momento da presente pesquisa: erotismo *versus*

---

<sup>610</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit., p.357.

<sup>611</sup> MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Roteiro do Folclore Amazônico*, p.156.

pornografia. Para Alberoni<sup>612</sup>, o discurso pornográfico seria representativo do imaginário masculino acerca do sexo, ao passo que o erotismo seria compatível com a visão feminina sobre o mesmo dado. Tal divisão se baseia na seguinte distinção: o erotismo seria a expressão de elementos relativos à sexualidade, só que de modo sugestivo, daí a predominância da metonímia, como o quer André Rouillé<sup>613</sup>; ao contrário, o pornográfico seria demarcado pela exposição nua e crua, sem a aura de mistério que envolve a cena erótica, ficando assentado, conforme expõe Nuno Cesar Abreu<sup>614</sup>, na figura retórica da hipérbole.

Logo, minha pesquisa estaria dançando entre os dois conceitos: erotismo e pornografia, mas este não é o caso, pois essa distinção não é tão simples assim, sendo a fronteira entre as duas manifestações não tão precisa quanto se pode considerar a partir da diferenciação acima. Nesse sentido, são mais do que apropriadas as seguintes considerações de Abreu:

A fronteira entre eles [erotismo e pornografia], se há uma, é certamente imprecisa, já que não depende somente da natureza e do funcionamento das mensagens, mas também de sua recepção, de seu posicionamento entre o admissível e o inadmissível, cuja linha divisória flutua no espaço e no tempo<sup>615</sup>.

Fato é que essas manifestações se configuram como transgressoras, posto que se situam no campo daquilo de que não se deve falar abertamente, daquilo que está envolto pelo “Princípio do Segredo”, para usar novamente a apropriada expressão de Foucault<sup>616</sup>. No entanto, não compactuo com a divisão, de modo que ela se encontra apagada em meu estudo, pois a noção de erotismo que tenho considerado não aponta uma preocupação no sentido de demarcar tal distinção. Quanto a essa postura de minha parte, há que se considerar a seguinte afirmativa de Bataille: “Falamos de erotismo todas as vezes que um ser humano se conduz de uma maneira que estabelece um contraste com as condutas e julgamentos habituais”<sup>617</sup>. Desse modo, há que se reiterar o posicionamento de Bataille, a partir da seguinte demarcação de Adauto Novaes: “Sem transgressão, não há liberdade nem erotismo”<sup>618</sup>.

---

<sup>612</sup> ALBERONI, Francesco. *O Erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*.

<sup>613</sup> *apud* ABREU, Nuno Cesar. *O Olhar Pornô: representação do obsceno no cinema e no vídeo*, p.17.

<sup>614</sup> ABREU, Nuno Cesar. *Op. cit.*, p.18.

<sup>615</sup> ABREU, Nuno Cesar. *Op. cit.*, p.16.

<sup>616</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, p.9-10.

<sup>617</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*, p.170.

<sup>618</sup> NOVAES, Adauto. “Por que tanta libertinagem?”, p.19.

No mais, a tarefa a que me propus inicialmente está por hora concluída: fazer o levantamento das principais manifestações do [homo]erotismo entre autores paraenses, de modo que o que foi constituído nos capítulos II e III foi um mapa das referidas manifestações. Porém, compreendi que o simples levantamento dessas obras não seria o suficiente para constituir uma Dissertação de Mestrado aprazível. Diante desse fato, optei por desenvolver também leituras acerca das obras enumeradas, com o propósito de explorar não somente os elementos eróticos que lhes demarcam, mas também outros aspectos que são importantes, na configuração da *flânerie* que demarca todo o meu procedimento. Assim, diante da multidão de textos, escolhi somente alguns, visualizando aspectos variados e, geralmente, negligenciados, por outros olhares.

Um dado que me surpreendeu foi que, ao contrário do que se poderia crer a partir de considerações unânimes segundo as quais as informações referentes à lesbianidade são escassas, nos ficcionistas analisados o homoerotismo feminino se mostra muito mais proeminente e interessante.

Como ganho final da presente pesquisa, atente-se para o fato de estar em compasso com o pressuposto freudiano de que a sexualidade não se reduz à sua função reprodutora, mas sim abarca uma considerável *polimorfia*. Daí o título deste tópico, que, numa dissertação padrão, seria correspondente às Considerações Finais. Em termos sonoros, Posato corresponde ao nome da chamada “pílula do dia seguinte”, Pozato, cuja preocupação maior, evidentemente, é impedir a gravidez. Porém, o “S”, que é a marca não audível, mas existente, da *différance* (com “a”, não com “e”, *différence*), como diria Jacques Derrida<sup>619</sup>, denuncia outro sentido: demarcar a diferenciação entre as manifestações da sexualidade [e, por extensão, de erotismo] que abarquei durante o presente estudo e a visão restrita segundo a qual a sexualidade estaria pautada na função procriadora. Logo, não há necessidade do “Z”, o que, em certo sentido, ressalta a urgência em se reiterar a distinção freudiana<sup>620</sup> entre o sexual e o genital.

Se, nesse primeiro tópico, a audição não é fundamental, numa segunda leitura subjaz um pequeno exercício de escuta psicanalítica – Posato > pós-ato. Trata-se de um duplo sentido: 1) pós-ato de escrita, para mim, e de leitura, para o leitor.

Assim, reitero minha “satisfação” em ter desenvolvido este trabalho, cujos fragmentos, fazendo eco ao discurso de Barthes acerca de seus próprios livros, foram

---

<sup>619</sup> DERRIDA, Jacques. A Diferença.

<sup>620</sup> FREUD, Sigmund. *Esboço de Psicanálise*, p.20.

escritos “Pelo prazer de escrevê-los, de moldá-los, de fingi-los, como se diria etimologicamente”<sup>621</sup>.

Fica, ao final, o prazer do texto, como diria Barthes...

---

<sup>621</sup> BARTHES, Roland. Vinte palavras-chave para Roland Barthes, p.314.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno Cesar. *O Olhar Pornô: representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- ALBERONI, Francesco. *O Erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. 2.ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- ALENCAR, José de. *Lucíola*. 19.ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Bom Livro)
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar & Serafim Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. (Obras Completas, 2)
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa: conto e teatro*. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1974.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Bom Livro)
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Littérature e Psychanalyse: Freud et la creation littéraire*. Paris: Ellipses, 1996. (Thèmes & Études)
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Moderna, 1983.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. 13.ed. São Paulo: Ática, 1996.
- AZEVEDO, Eustachio de. *Dedos de Prosa*. Belém: J. A. T. Pinto, 1908.
- AZEVEDO, Eustachio de. Literatura Nortista: A “Mina Literária”. In: REGO, Clóvis Moraes. *A Mina Literária na Literatura Nortista de Eustachio de Azevedo e n’ “O Pará Literário” de Theodoro Rodrigues*. Belém: UFPA, 1997. p.19-50
- BACHELARD, Gaston. *A água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARRETO, Lima. *Os Melhores Contos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- BARRETO, Mauro Vianna. *O Romance da Vida Amazônica: uma leitura socioantropológica da obra literária de Inglês de Sousa*. Belém: Letras à Margem, 2003.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 14.ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 3.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 3.ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 15.ed. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BARTHES, Roland. Vinte palavras-chave para Roland Barthes. In: BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.291-330 (Coleção Roland Barthes)
- BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.26-29 (Coleção Roland Barthes)
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.65-75 (Coleção Roland Barthes)
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.57-64 (Coleção Roland Barthes)
- BASTOS, Abguar. *Certos Caminhos do Mundo (Romance do Acre)*. Rio de Janeiro: Hersen, s.d.
- BASTOS, Renilda do Rosário M. Rodrigues. As “Mulheres” de Haroldo Maranhão. *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras. Belém: Unama, v.6, n.13, p.55-61, 2002.
- BATAILLE, Georges. *História do Olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BATES, Henry Walter. *Um naturalista no rio Amazonas*. Trad. Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1979. (Reconquista Brasileira; 53)
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo 2 – a experiência vivida*. 3.ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1970.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1. p.197-221

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BETTELHEIM, Bruno. *Freud e a Alma Humana*. 5.ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BÍBLIA SAGRADA. 129. ed. São Paulo: Ave-Maria, 1999.
- BITTENCOURT, Renato. *Freud X Jung: a correspondência e os conflitos*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Trad. Marcos Santarita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BLOOM, Harold. *Gênio. Os 100 autores mais criativos da História da Literatura*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Bocage*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- BOGÉA, José Arthur. *Abc de Ildefonso Guimarães*. Belém: UFPA, s.d. (Série Xumucuí, 5)
- BOGÉA, José Arthur. *Bandolim do diabo (Dalcídio Jurandir: fragmentos)*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1993. v.1.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, n.8, p.67-89, 1970.
- CARPEAUX, Otto Maria. *As Revoltas Modernistas na Literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CARVALHO, J. Marques de. *Contos do Norte*. Belém: Alfredo Augusto Silva, 1900.
- CARVALHO, Marques de. *Hortênciã*. Belém: Cejup/Secult, 1997.

- CASTILO, Luis Heleno Montoril Del. *Lanterna dos Afogados: Literatura, História e Cidade em meio à selva*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- CAVALCANTE, Ilane Ferreira. Masculino/Feminino – uma visão no trágico. In: DUARTE, Constância Lima (org.). *Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura*, Natal, 1 a 3 de setembro de 1993 – Natal: UFRN: Universitária, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. Laços do Desejo. NOVAES, Adauto (org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.19-66
- CHAVES, Ernani. *Foucault e a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988. (Biblioteca de Filosofia)
- CHAVES, Ernani. A Matriz. O Duplo. O Protótipo: figurações do outro em Haroldo Maranhão. *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras. Belém: Unama, v.6, n.13, p.21-27, 2002.
- CORRÊA, Paulo Maués. Acauã de Inglês de Sousa: o conto de base triangular. In: SIMÕES, Maria do Socorro (org.). *Memória e Comunidade: entre o rio e a floresta*. Belém: UFPA, 2000. p.229-244
- CORRÊA, Paulo Maués. Mito e Folclore na Obra de Inglês de Sousa. *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras. Belém: Unama, v.7, n.15, p.47-59, 2003.
- CORRÊA, Paulo Maués. *Sumos de cada ser: o erotismo na obra de Alfredo Garcia*. Monografia de Especialização. Belém: UEPA, 2004.
- CORRÊA, Paulo Maués. *Inglês de Sousa em Todas as Letras*. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- CORRÊA, Paulo Maués. Literatura Comentada. SOUSA, Inglês de. *Contos Seleccionados*. Belém: Paka-Tatu, 2005.
- COSTA, Jurandir Freire. *Estudos sobre o homoerotismo II*. São Paulo: Escuta, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. *A Tradição Afortunada (O espírito de nacionalismo na crítica brasileira)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. (Coleção Documentos Brasileiros; 127)
- CRUZ, Benilton. Luizinho e Carlão: um paradoxo masculino. *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras. Belém: Unama, v.6, n.13, p.63-67, 2002.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Pecca, 1999.
- DERRIDA, Jacques. A Diferença. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Porto: Rés, s.d. p.27-69
- FARES, Josse. Mergulho ansioso nos campos de Dalcídio Jurandir ou bebendo água da chuva nas palmas das mãos. *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras. Belém: Unama, n.4, p. 54, 1996.



FARES, Josebel Akel. Texto e Intertexto do Olhar nos *Jogos Infantis* de Haroldo Maranhão. *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras. Belém: Unama, v.6, n.13, p.43-53, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 3.ed. Curitiba: Positiva, 2004.

FIGUEIRA, Lauro Roberto do Carmo. *Acauã: Fantástico e Realismo Maravilhoso no Naturalismo de Inglês de Sousa*. Dissertação de Mestrado. Belém: UFPA, 1998.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Eurico Corvisiere. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977. (Biblioteca de Estudos Humanos. Saber e Sociedade, 2)

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 8.ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002.

FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e Poder na Ficção Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.

FREUD, Sigmund. *A Cabeça da Medusa*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII. p.329-330

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.83-128

FREUD, Sigmund. *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII p.271-281

FREUD, Sigmund. *Sobre as teorias sexuais das crianças*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. IX. p.191-204

FREUD, Sigmund. *A História do Movimento Psicanalítico*. Trad. Themira de Oliveira Brito. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância; O Moisés de Michelangelo*. Trad. Wanderedo Ismael de Oliveira e Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Trad. Wanderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Esboço de Psicanálise*. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- FREUD, Sigmund. *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Cinco Lições de Psicanálise; Contribuições à Psicologia do Amor*. Trad. Durval Marcondes et al. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982. p.87-113
- FRY, Peter. Léonie, Pombinha, Amaro e Aleixo: prostituição, homossexualidade e raça em dois romances naturalistas. FRY, Peter. *Caminhos Cruzados: Linguagem, Antropologia e Ciências Sociais*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.33-51
- FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2002.
- GAY, Peter. *Freud: Uma vida para o nosso tempo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOETHE. *Fausto & Werther*. Trad. Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- GUIMARÃES, Ildefonso. *Os Dias Recurvos: anatomia de uma rebelião*. 2.ed. Belém: Secult, 2002. (Série Relendo os Municípios; 3)
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HIGHWATER, Jamake. *Mito e Sexualidade*. Trad. João Alves dos Santos. São Paulo: Saraiva, 1992.

- HOFFMANN, E. T. A. *Contos Fantásticos*. Trad. Claudia Cavalcante. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ILDONE, José. A Literatura na primeira metade do século XX. In: MEIRA, Clóvis, ILDONE, José, CASTRO, Acyr. *Introdução à Literatura no Pará*. Belém: Cejup, 1990. v.1, p.161-318
- JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Trad. Ângela Melim. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. 4.ed. Belém: Cejup, 1995.
- JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. Belém: UFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004. (Coleção Ciclo do Extremo Norte)
- KUSPIT, Donald. Uma metáfora poderosa: a analogia entre a Arqueologia e a Psicanálise. In: *Sigmund Freud e a Arqueologia*. Rio de Janeiro: Salamandra.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*. 9.ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LEBRUN, Gerard. O Conceito de Paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.17-33
- LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Série Debates)
- LEITE, Marcus Vinnicius Cavalcante. *Cenas da Vida Amazônica: Ensaio sobre a narrativa de Inglês de Sousa*. Belém: Unama, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, Denilson. Bichas e letras: uma estória brasileira. In: SANTOS, Rick et GARCIA, Wilton (orgs.). *A Escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002. p.33-50
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- MARANHÃO, Haroldo. *A Morte de Haroldo Maranhão*. São Paulo: GPM, 1981.
- MARANHÃO, Haroldo. *Jogos Infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura?*. 17.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção Primeiros Passos, 74)
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978. v. IV

- MEDEIROS, Maria Lúcia. *Zeus ou a menina e os óculos*. 2.ed. Belém: Supercores, 1994.
- MEDEIROS, Maria Lúcia. *Velas. Por quem?*. Belém: Cejup/Secult, 1997.
- MENEZES, Bruno de. Maria Dagmar. In: MENEZES, Bruno de. *Obras Completas de Bruno de Menezes – ficção*. Belém: Secretaria Estadual de Cultura; Conselho Estadual de Cultura, 1993. v.3, p.23-87
- MENEZES, Bruno de. Batuque. In: MENEZES, Bruno de. *Obras Completas de Bruno de Menezes – Obra Poética*. Belém: Secretaria Estadual de Cultura; Conselho Estadual de Cultura, 1993. v.1, p.199-298
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 23.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio II*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Roteiro do Folclore Amazônico*. Manaus: Sérgio Cardoso, 1964. v.1.
- MERCÊS, Walkyria das. *A Narrativa Amazônica – uma sina Icamiaba?*. (inédito)
- MORAES, Raymundo. *O meu dicionário de cousas da Amazonia*. Rio de Janeiro: Alba, 1931. v.1
- MOREIRA, Eidorfe. O Primeiro Romance Belenense. In: CARVALHO, Marques de. *Hortência*. Belém: Cejup/Secult, 1997. p.13-20
- NASIO, Juan David. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise*. 2.ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- NEVES, Luiz Guilherme Santos. *A Chamas na Missa*. 2.ed. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo e Cultural Espírito Santo, 1998.
- NERVAL, Gérard de. *Sílvia*. Trad. Luís Lima. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. (Coleção Novelas Imortais)
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. 2.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)
- NOVAES, Adauto. Por que tanta libertinagem?. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.9-20

- NUNES, Paulo. Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir. In: FARES, Josse & NUNES, Paulo. *Pedras de Encantaria*. Belém: Unama, 2001.
- OLIVEIRA, Elaine Ferreira de. *Cenas da Vida do Amazonas: um estudo do discurso narrativo na obra de Inglês de Sousa*. Dissertação de Mestrado: UFPA, 2003.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O Olhar do Estrangeiro. In: NOVAES, Adauto et al. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.361-365
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Trad. Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1988. (Coleção conquista do Brasil. 2. série; v.131)
- PERRAULT, Charles. *Histórias ou Contos de Outrora*. Trad. Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PESSANHA, José Américo Motta. Platão: as várias faces do amor. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.77-103
- PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Os Pensadores, III)
- PRESSLER, Gunter Karl. A nova recepção da obra de Dalcídio Jurandir. *Asas da Palavra*. Revista da Graduação em Letras. Belém: Unama, v.8, n.17, p.121-129, 2004.
- POE, Edgar Allan. *O Homem da Multidão*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Paraula, s.d.
- RANGEL, Alberto. *Inferno Verde: Scenas e Scenarios do Amazonas*. Gênova: Bacigalupi, 1908.
- RANK, Otto. *Don Juan e Le Double*. Trad. S. Lautman. Paris: Payot, 2001. (Petite Bibliothèque Payot, 23)
- RIBEIRO, Renato Janine. Literatura e Erotismo no século XVIII francês: O caso de “Teresa Filósofa”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.219-229
- ROBERT, Marthe. *A Revolução Psicanalítica*. Trad. Atílio Cancian, J. Guinsburg e Ricardo W. Neves. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. *O Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. (Biblioteca Tempo Brasileiro; 63)

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SALLES, Vicente. Introdução. In: DOLZANI, Luiz. *História de um pescador; cenas da vida do Amazonas*. 2.ed. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado de Cultura, 1990. p.7-17 (Lendo o Pará, 8)

SALLES, Vicente. Chão de Dalcídio. In: JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 3.ed. Belém: CEJUP, 1992. p.367-381

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTIAGO, Silviano. *Vale Quanto Pesa (Ensaio sobre questões político-culturais)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.13-24

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 23.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Cultura Brasileira: tradição – contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p.93-110

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000. p.11-31. (Coleção Espírito Crítica)

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta \* Macbeth \* Otelo, o Mouro de Veneza*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SILVA, Robério de Oliveira. Nelson Rodrigues e os torneios do homoerotismo masculino. In: SANTOS, Rick et GARCIA, Wilton (orgs.). *A Escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002. p.135-152

SIMMEL, Georg. *Filosofia do Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SÓFOCLES. Antígone. In: *Teatro Grego*. Trad. J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Jackson, 1964. p.221-170

- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM Pocket, 129)
- SOUSA, Inglês de. *O Coronel Sangrado*. Belém: UFPA, 1968.
- SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988. (Coleção Resgate/INL)
- SOUSA, Inglês de. *Contos Selecionados: Voluntário, Acauã e A Quadrilha de Jacó Patacho*. Belém: Paka-Tatu, 2005.
- SOUSA, Inglês. *O Missionário*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1992. (Série Bom Livro)
- SOUZA, Eneida Maria de. Sujeito e Identidade Cultural. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Niterói: ABRALIC, p.34-40, março, 1991.
- SPENCER, Colin. *Homossexualidade: uma história*. Trad. Rubem Mauro Machado. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica Literária no Século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.
- Teresa Filósofa*. Trad. Carlota Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000. (Coleção L&PM Pocket, 69)
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Lisboa: Moraes, 1977.
- TÓIBÍN, Colm. *O Amor em Tempos Sombrios*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- TREVISAN, João Silvério. Literatura homoerótica e seus espelhos. In: TREVISAN, João Silvério. *Pedaços de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.159-167
- VALAS, Patrick. *Freud e a Perversão*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos: figuração do Outro na Grécia antiga. Ártemis e Gorgó*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. (Textos de Erudição e Prazer)
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VILLARI, Rafael Andrés. *Literatura e Psicanálise: Ernesto Sábato e a melancolia*. Florianópolis: UFSC, 2002.

WILDE, Oscar. *Aforismos*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Newton, 1995.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Nova Cultural, 1996.