

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
CAMPUS DE ARARAQUARA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
ESTUDOS LITERÁRIOS**

ANA CAROLINA SANCHES BORGES

**ESPAÇO E EROTISMO EM *PRESENÇA DE ANITA*, ROMANCE DE
MÁRIO DONATO**

Araraquara - SP
2008

ANA CAROLINA SANCHES BORGES

**ESPAÇO E EROTISMO EM *PRESENÇA DE ANITA*, ROMANCE DE
MÁRIO DONATO**

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Mestre em Letras, com área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Araraquara - SP
2008

CAPA:

Summer Interior. Edward Hopper, 1909.

Borges, Ana Carolina Sanches

Espaço e erotismo em Presença de Anita, romance de Mário Donato /
Ana Carolina Sanches Borges – 2008

119 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Maria das Graças Gomes Villa da Silva

1. Literatura -- História e crítica -- Teoria. 2. Erotismo.
3. Psicanálise na literatura. 4. Literatura brasileira – Séc. XX.
I. Título.

ANA CAROLINA SANCHES BORGES

**ESPAÇO E EROTISMO EM *PRESENÇA DE ANITA*, ROMANCE DE
MÁRIO DONATO**

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para a obtenção do título de Mestre em Letras, com área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Data de aprovação: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva – UNESP/Araraquara

Membro titular: Profa. Dra. Márcia Valeria Zamboni Gobbi – UNESP/Araraquara

Membro suplente: Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva Amorim – UNESP/Araraquara

Membro titular: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil – UFU/Uberlândia

Membro suplente: Prof. Dr. Nelson Viana – UFSCAR/São Carlos

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao meu pai Júlio e a minha mãe Regina que, pela eroticidade da sua relação, proporcionaram a minha existência. Ao Oziris, pelo carinho, confiança, incentivo e, principalmente, pelo espaço reservado a mim em sua vida.

Agradeço primeiramente a Deus pela realização deste trabalho e pela inspiração de todos os dias. Aos meus pais Júlio e Regina pelo esforço e dedicação nos momentos desta e de outras caminhadas. Aos meus irmãos Juliana e Rodrigo pelo carinho que sempre tiveram comigo e aos meus sobrinhos e afilhados por trazerem renovação ao mundo. Aos meus sogros Ozires e Maria do Carmo pelas palavras de sabedoria e aos meus cunhados pelo respeito e amizade sincera. A toda a minha família pelos incentivos constantes aos estudos e por corrigirem meus erros, transformando-me em uma pessoa de caráter.

Aos amigos Glaydson, Adilton, Roberto e Luciana pela amizade e pelos conselhos. Aos amigos do Pará e de Uberaba que tanto me acolheram nas fases de mudanças, especialmente Karina e Diomário. À Escola de Educação Infantil Sonho Azul por me tornar a profissional que sou hoje. Um agradecimento especial à Vânia e ao Fernando por me ajudar a chegar onde estou hoje.

Aos professores do Curso de Especialização em Crítica Literária e Ensino de Literatura da Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM - pelas disciplinas ministradas e aos colegas da Turma I pelo companheirismo durante as aulas.

Aos professores da UNESP – Campus de Araraquara - que tanto contribuíram para meu aprendizado. Aos amigos de mestrado – Érika e Jacob – pelo acompanhamento e ao professor Sidney Barbosa pelas palavras otimistas. Aos funcionários da Pós-Graduação, especialmente à Maria Clara Bombarda de Brito pelas dúvidas prontamente solucionadas. Aos funcionários da biblioteca pelas correções e às professoras da banca de qualificação, Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Silvana Vieira da Silva Amorim, pelas preciosas sugestões.

Ao meu esposo, Oziris, pelo amor e respeito durante esses dois anos. Agradeço, por fim, a minha orientadora, Maria das Graças Gomes Villa da Silva, pela confiança na minha capacidade e pela competência exercida. Sou grata, em especial, por ter-me ensinado a andar em um momento em que eu estava começando a engatinhar.

Enfim, agradeço a todos que me acolheram durante todo o curso e que compartilharam comigo os momentos de aprendizado e de alegrias em uma etapa que, com a benção de Deus, está sendo cumprida. Mostro minha gratidão àqueles que, apesar de todas as adversidades, sempre acreditaram que eu seria capaz de atingir meus objetivos.

No interior da linda maçã vermelha, esconde-se um verme. Muito devagar, inexoravelmente, o verme devora a maçã. Até que nada mais resta senão o verme. (MILLER, 1975, p. 38)

Aqui, o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. (BACHELARD, 1988, p. 28)

Nenhuma força mental é significativa se não possuir a característica de despertar sentimentos. As idéias só são reprimidas porque estão associadas à liberação de sentimentos que devem ser evitados. (FREUD, *Gradiva*, 1976, p. 55)

RESUMO

Presença de Anita, de Mário Donato, é um romance ousado e erótico. Pelo teor erótico, escandalizou a sociedade da época no ano de seu lançamento (1948). Mesmo sendo uma obra chocante para os padrões vigentes, obteve um sucesso tão grande que, em 1951, fez-se um filme (do diretor Ruggero Jacobbi). Também Manoel Carlos, autor de novelas, lançou sua versão em forma de minissérie no ano de 2001. A presente dissertação visa investigar as relações existentes entre erotismo e a construção do espaço em *Presença de Anita* (2001) para ressaltar a importância do espaço erótico na estruturação desse romance. Os autores que abordam a questão do erotismo como George Bataille em *O erotismo* (1957) e Michel Foucault, com a *História da sexualidade* (1988) analisam-na somente em relação à categoria narrativa da personagem, excluindo a análise do espaço. Os estudiosos do espaço, por sua vez, não abordam o erotismo. É o caso de Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1989) e Iuri Lotman em *A estrutura do texto artístico* (1978). Neste trabalho, erotismo e espaço serão estudados por meio do exame das obras citadas acima, e também por meio de autores como Osman Lins (1976); Sigmund Freud (2002) e outros.

Palavras-chave: Erotismo. Espaço. Romance. Psicanálise.

ABSTRACT

Presença de Anita, by Mário Donato (1915-1992), a Brazilian romanticist and prose-writer, is an audacious and erotic novel. Due to its erotic content, this text was condemned by the Brazilian society when it was published in 1948. Although it was regarded as a scandalous literature in accordance with the moral issues of that time, it became an enormous success and a film based on it was launched in 1951 by the director Ruggero Jacobbi. Manoel Carlos, a Brazilian soap-opera writer, also turned this novel into a TV series. The present dissertation aims at studying the relation between eroticism and the construction of an erotic space in *Presença de Anita* (2001) to emphasize the importance of that in the structure of the novel. Authors such as Georges Bataille in *O erotismo* (1957) and Michel Foucault in the *História da sexualidade* (1988) discuss eroticism with a focus only on the characters and not on the space. On the other hand, scholars that study space do not approach eroticism. As an example, we can mention Gaston Bachelard in *A poética do espaço* (1989) and Iuri Lotman in *A estrutura do texto artístico* (1978). Thus, in this study, eroticism and its relation to space are going to be analyzed in the light of the authors mentioned above along with Osman Lins (1976), Sigmund Freud (2002) among others.

Keywords: Eroticism. Space. Novel. Psychoanalysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 ABORDAGENS TEÓRICAS PARA A ANÁLISE DO ROMANCE.....	23
1.1 A categoria narrativa do espaço e a sua intersecção com <i>Presença de Anita</i>	23
1.2 Pulsão erótica: uma presença constante no espaço.....	27
1.3 A construção do conceito de espaço erótico para a análise do romance.....	33
2 O ESPAÇO ERÓTICO EM <i>PRESENÇA DE ANITA</i>.....	38
2.1 Os espaços privados como lugares de liberação das pulsões das personagens.....	38
2.1.1 A escrita como espacialidade incentivadora do desejo.....	73
2.2 Os espaços públicos como lugares que estimulam os sentidos humanos.....	82
2.2.1 Espaços públicos abertos.....	82
2.2.2 Espaços públicos fechados.....	86
3 ESPAÇO, MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO EM <i>PRESENÇA DE ANI</i>.....	91
3.1 A construção do espaço erótico pela memória de Eduardo.....	91
3.2 A imaginação e a memória de Anita: uma construção do espaço erótico.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
REFERÊNCIAS.....	117

INTRODUÇÃO

A presente dissertação visa investigar as relações existentes entre o erotismo e o espaço em *Presença de Anita*¹ para indicar a importância da extensão erótica na construção do romance. Por não haver nenhum registro de trabalho metodológico sobre o tema, faz-se necessário um estudo em que se alia a abordagem temática do desejo à categoria narrativa espacial. A partir disso, questionar-se-á até que ponto os lugares influenciam o aparecimento do elemento voluptuoso no espaço.

Na pesquisa, um ponto a ser destacado é o valor histórico do momento em que a obra foi concebida. Quais outros textos literários foram escritos no mesmo período que os de Donato? Se houve uma grande quantidade de publicações relacionadas ao erotismo, o que isso representou para a época? Para responder a essas perguntas, é fundamental pensar na história da repressão erótica, pois, se no século XVIII os livros de Sade eram vistos como obscenos, sendo retidos pela censura, isso acabou não sendo muito diferente nos períodos seguintes.

No prefácio de *O mundo do sexo* (1975), de Henry Miller, Otto Maria Carpeaux relata que há uma barreira muito grande entre a literatura e a pornografia. A questão, inclusive, chegou a ser discutida no tribunal: no dia 7 de fevereiro de 1857, Gustave Flaubert e seu editor foram acusados de corromperem os bons costumes devido a alguns trechos presentes em *Madame Bovary* (1857). O advogado do autor nem se dignou a responder à acusação, afirmando que Flaubert era um grande escritor e que não são os grandes escritores que pervertem os costumes já corrompidos. Assim, *Madame Bovary* foi postumamente absolvida e a literatura teve sua primeira grande vitória.

Outros grandes autores como Joyce e Lawrence também passaram por processo parecido, tendo que, em plena década de trinta, vender seus textos por “debaixo do pano”. Vencendo as barreiras da censura social, a partir da década de sessenta, a respeitabilíssima editora norte-americana *Putnam* começou, de forma gradativa, a publicar as obras de Henry Miller. O escritor americano só encontrou valor literário para seus livros no país de Sade: França, mais especificamente, Paris. Carpeaux, grande admirador de Miller, não deixa de enfatizar que sua literatura é “[...] uma grande autobiografia assim franca como ninguém

¹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

jamais escreveu uma; na sua adoração profundamente romântica do sexo sempre há nuances de um humorismo picaresco e pitoresco”².

Na década de cinquenta, Henry Miller liderava um movimento de revolta contra o puritanismo norte-americano que considerava o prazer como pecado, admitindo apenas a repressão dos instintos. Nesse sentido, os textos do autor passaram a ser um tipo de literatura que contrariava os tabus sexuais. Para ele, era possível a existência de uma relação isenta de amor, ou seja, o sexo concebido apenas como deleite carnal.

Nesse período, o mundo estava se recuperando dos traumas provocados pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Se anteriormente os editores haviam sofrido com “[...] um decreto-lei de 29 de junho de 1939, que punia o ‘atentado aos bons costumes’ num capítulo intitulado *Proteção da raça*, a fim de proteger a família e a natalidade [...]”³, agora, com o final da guerra, eles têm a chance de começar uma verdadeira cisão com os modelos sociais vigentes.

Para Muchembled, a história da ruptura inicia-se em 1948 com a publicação do primeiro relatório de Alfred C. Kinsey, abrindo possibilidades para a aceitação da sexualidade como algo necessário e não como “[...] objeto de constrangimento e de pesado silêncio.”⁴. Também foi na época em questão que, segundo Alexandrian, muitos autores se destacaram na temática do erotismo. Georges Bataille, por exemplo, lança seu livro - *L’Erotisme* – em 1957, sendo o primeiro filósofo a se dedicar ao estudo do elemento erótico, uma palavra que tinha “[...] sido até então banida dos estudos filosóficos ou usada num sentido pejorativo –, enquanto os outros faziam teorias sobre o amor como Senancour, ou sobre a sexualidade, como Freud”⁵.

Outro dado interessante para o período foi o surgimento da chamada *Beat Generation*: escritores americanos que, na década de cinquenta, produziam livros com o objetivo de contestar todo um sistema americano (*American Way of Life*) que era exportado para os outros países. Os poetas da cultura *Beat* viveram uma fase de descobrimento da cultura negra, da musicalidade do jazz, da voluptuosidade e da festa. Suas celebrações eram regadas a bebidas e outras drogas. Para alguns críticos, o movimento festejava a vida e a liberdade total e teve como principal representante a figura de Jack Kerouac e sua obra *On The Road* (1957).

² MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Tradução Carlos Lage; estudo Otto Maria Carpeaux. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. p. 6.

³ ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução Ana Maria Scherer; José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 419.

⁴ MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. Tradução Monica Stahel; Apresentação Mary del Priori. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 286.

⁵ ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução Ana Maria Scherer; José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 401.

Segundo Sandra Maria Lapeiz e Eliane Robert Moraes⁶, muitos escritores da década de cinquenta sofreram preconceitos com as suas publicações. Um deles é Georges Bataille que, para publicar *História do Olho* (1928), teve que usar o pseudônimo de *Lord Aush*. Os anos cinquenta, segundo as autoras, são muito ricos nesse tipo de literatura, pois, além de livros como os de Bataille, surgem também os polêmicos *História de O* (1954) de Pauline Réage e *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov. No Brasil, sete anos antes, surge *Presença de Anita* (1948) de Mário Donato. Embora todas sejam consideradas obras eróticas, não deixam de possuir traços distintos umas das outras.

Pela leitura dos livros de Donato⁷, percebe-se que *Presença de Anita* foi o romance que mais utilizou o elemento erótico como temática. O texto, inclusive, difere da literatura produzida por Cassandra Rios e Adelaide Carraro, pois o escritor soube destacar a sexualidade por meio de um trabalho mais estético e sofisticado, enquanto as autoras parecem não apresentar tais características criativas, contentando-se com o que é explícito sem qualquer qualidade muito complexa e arrojada. Além disso, antes mesmo de *Lolita*, Donato cria uma obra esteticamente rebuscada que põe, em primeiro plano, questões existenciais angustiantes que foram sempre abordadas de forma velada, como é o caso do prazer na infância e de seus desdobramentos na vida adulta.

Conforme os anos foram passando, tem-se a impressão de que o autor abriu mão do recurso sensual para se entregar aos temas da política e da família. *Partidas dobradas* (1978), por exemplo, romance vencedor do Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, tem como assunto primordial o abandono dos pais, aposentados, pelos filhos. Sendo um autor de temáticas diversificadas, Donato teve dois de seus livros adaptados para a televisão: *Presença de Anita* e *Partidas dobradas* (este último realizado em dueto com o irmão e escritor Marcos Rey - cujo nome de batismo é Edmundo Donato-, para a TV Cultura em 1981 e em formato de telenovela).

⁶ LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural / Brasiliense, 1985. p. 35-36.

⁷ Mário Donato é natural de Campinas, São Paulo. Nascido no dia 29 de abril de 1915, trabalhou como operário gráfico e funcionário do Departamento dos Correios e Telégrafos de São Paulo antes de se dedicar ao jornalismo. Trabalhou também em *O Estado de S. Paulo*, na *Folha da Manhã*, em *A Cigarra*, *A Gazeta*, *Diário de São Paulo*. Abandonou o jornalismo em 1949 para assumir a direção de programação e, mais tarde, a direção artística de uma emissora de rádio. Três anos depois, foi nomeado vice-presidente da Rádio Nacional de São Paulo. Após lançar-se como poeta, com os livros *Terra* (1938) e *As cigarras emigram* (1944), Mário Donato alcançou grande sucesso com seu primeiro romance, *Presença de Anita* (1948). Com seu segundo romance, *Madrugada sem Deus* (1954), Donato conquistou o Prêmio Câmara Municipal de São Paulo. Publicou em seguida *Galatéia e o fantasma* (1957), *A parábola das quatro cruzeiras* (1959) e *Domingo com Cristina* (1963). No campo da literatura infantil é vasta sua produção, com títulos como *Cinco irmãos bichanos* (1942), *Sargentinho* (1943) e *Espertezas de Jabuti* (1947). Com *Partidas dobradas* (1978), foi vencedor do Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Ao morrer, em 1992 e em São Paulo, deixou pronto o livro, ainda inédito, *O País dos Paulistas*, que conta a história do estado de São Paulo de 1555 a 1964.

Em *Presença de Anita*, encontra-se um erotismo mais elaborado, isto é, tanto o espaço quanto as ações sexuais recebem um tratamento mais esmerado, o que favorece a exposição das angústias vividas pelas personagens. A criação literária surge como a espacialidade propícia à atividade psíquica, em que o eu se mostra em toda sua estranheza, deixando-se dominar pelo desejo. Ademais, a infância recebe destaque quando é entrelaçada às interdições, ao romance familiar e às tensões resultantes do encontro entre o eu e o outro. A estética rebuscada de Donato, encontrada em trechos como quando a protagonista, Anita, deseja acariciar o amante, Eduardo, tendo “[...] repentes de apanhá-lo ao colo, enovelar-se sobre ele, aquecê-lo e contagiá-lo com a sua febre e chorar, chorar por ambos [...]”⁸, diferencia-se, por exemplo, da narração objetiva e direta de *História do olho*, de Georges Bataille, em que o narrador, utilizando-se de termos coloquiais (dando um efeito de proximidade com a realidade) relata as brincadeiras da jovem Simone, a qual “[...] adquiriu a mania de quebrar ovos com o cu [...]”⁹. Nabokov, por sua vez, contrasta com o formato escolhido por Donato e Bataille ao se fixar em um discurso mais indireto, como meio de demonstrar ao leitor as “intenções” de Humbert para com Lolita:

Mas sabia que era tudo inútil e, torturado de desejo, as roupas me apertando miseravelmente, fiquei quase feliz quando a voz tranqüila de sua mãe anunciou no escuro: “E agora todos nós achamos que a Lô deve ir para a cama” [...] ¹⁰.

Com tantas características diferenciando o tipo de descrição erótica utilizada pelos respectivos autores, ainda surge um ponto a ser enfatizado: erotismo ou pornografia? Caminho delicado a trilhar, muitos autores tentam ter uma opinião mais peculiar embora, no fim, não cheguem a uma conclusão exata. Lúcia Castello Branco, em *O que é erotismo* (1984), afirma que:

Definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços ¹¹.

⁸ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 9.

⁹ BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução e prefácio Eliane Robert Moraes; ensaios Michel Leiris; Roland Barthes; Julio Cortázar. São Paulo: Cosaf Naify, 2003. p. 29.

¹⁰ NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. p. 47.

¹¹ BRANCO, Castello Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 7.

Para Castello Branco, apesar de o conceito de erotismo não conseguir ser definido de forma prática, há formas de diferenciá-lo da noção de pornografia. Um modo seria por meio do jogo de palavras: o elemento erótico está relacionado à idéia de união, como na palavra *religare* (da qual deriva *religião*), atingindo outras idéias como as conexões entre vida/morte; cosmo/Deus; ou seja, tudo que tenha o sentido de completude e de totalidade¹². Já o subsídio pornográfico enfatiza um aspecto comercial e consumista, tendo por objetivo principal a industrialização. O termo, originário do grego *pornos* (prostituta) + *grafo* (escrever), designa uma escrita que tem por alvo o comércio do amor sexual; idéia “[...] encontrada já na palavra *pornos*, derivada do verbo *pernemi*, que significa vender”¹³.

Outras diferenciações são feitas por parte da autora: no erotismo, a sexualidade não é mostrada (sexo implícito), o prazer é fruto do gozo como final em si, com o objetivo de reunir os seres e de completá-los no caráter totalitário e não apenas no genital. Na pornografia, a parte sexual é revelada (sexo explícito) e o deleite é vinculado a um pacto comercial, visando o gozo solitário e as relações superficiais, com o contato sexual sendo operado apenas nas áreas genitais (como se o prazer viesse de uma única parte do corpo).

LAPEIZ e MORAES (1985), também tentam fazer sua distinção. Para as pesquisadoras, é difícil traçar limites entre o elemento erótico e o pornográfico. Para tanto, aderem à sugestão do escritor francês Alain Robbe – Grillet: “[...] Pornografia é o erotismo dos outros”¹⁴. Contudo, para elas uma coisa é certa:

[...] seja pornografia ou erotismo, a característica essencial deste discurso é a sexualidade, e supõe-se que ele tenha uma certa capacidade afrodisíaca (ou ao menos pretenda tê-la), isto é, que excite os apetites ou paixões sexuais de seus "consumidores". Provavelmente por isso ele seja sempre atacado e acusado de ultraje ao pudor. Estamos em pleno terreno da obscenidade¹⁵.

Apesar da opinião das autoras, os conceitos de erotismo e de pornografia ainda permanecem em uma “berlinda conceitual”, já que são concepções relativas: o que é

¹² A teoria de Castello Branco sobre um erotismo que visa à totalidade é similar às concepções de dois teóricos importantes para a análise do espaço erótico em *Presença de Anita*: Georges Bataille e Sigmund Freud. Ambos concebem o elemento erótico como um impulso e um desejo de união com os objetos do mundo (Freud), isto é, a busca da continuidade dos seres humanos (Bataille); uma completude que vai além de um momento fugaz, tentando superar a morte e a finalidade das coisas, como se a meta fosse recompor uma antiga natureza que está perdida, inacabada.

¹³ BRANCO, Castello Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 22.

¹⁴ LAPEIZ, Sandra Maria. MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985. p. 8.

¹⁵ *Idem, ibidem*. p. 8.

considerado pornográfico para alguns, pode não o ser para outros. Alexandrian, ao analisar a obra de Isidore Isou, caracteriza-o de pornográfico: “Isou continuou sua carreira de escritor pornográfico (porque se trata aqui realmente de pornografia, isto é, de erotismo sem lirismo, sem concepção da beleza) [...]”¹⁶. Evidentemente, as diferenças históricas, sociais, étnicas, culturais e, até mesmo, individuais devem ser consideradas quando a diferenciação se fizer crucial.

De qualquer forma, ainda que falte uma teoria que dê suporte à tentativa de estabelecer diferenças entre o erotismo e a pornografia, há casos em que o elemento erótico fica mais explícito. Uma dessas ocorrências são os textos que utilizam a sexualidade como instrumento de sensacionalismo, intencionando um acréscimo de vendas sem haver a preocupação com a qualidade artística. É o que fizeram Adelaide Carraro e Cassandra Rios (no âmbito nacional) após o *boom* erótico-literário dos anos cinquenta. Essas escritoras edificaram os temas do prazer e do sexo em seus livros de modo explícito e não podem ser colocadas no mesmo patamar de Jorge Amado, de Nelson Rodrigues e de Hilda Hilst, os quais empregaram o erotismo de modo mais poético e implícito, lançando mão de uma estética mais sofisticada.

Na década de quarenta, o mundo ficava perplexo com a Segunda Guerra Mundial e com a ocupação dos nazistas. No Brasil, mais especificamente, a população sofria os efeitos da ditadura Vargas. O DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) censurava qualquer material que corrompesse os bons costumes (e que contradissesse as leis da política vigente). No entanto, o cenário político era “derrubado” pelas vedetes que faziam as capitais fervilharem, atuando no imaginário dos homens entre os eixos do trabalho e do desejo. Os teatros viviam lotados, pois mulheres lindas viviam se expondo aos olhares dos admiradores. Internacionalmente, com a presença da televisão, *Hollywood* passou a ganhar *status*, representando um ideal de vida pessoal. Os artistas eram aclamados e as mais belas mulheres *hollywoodianas* eram levadas aos campos de batalha para “alegrar” a vida dos soldados. Nesse sentido, o texto erótico passou a ser importante no meio social ao auxiliar os combatentes a darem vazão às suas angústias.

Para Antônio Durigan, essas “[...] poucas indicações talvez já sejam suficientes para mostrar o universo intrincado que abriga a heterogeneidade dos conceitos sobre o que é um texto erótico”¹⁷. O autor ressalta a importância da década de cinquenta para a libertação de uma literatura mais voluptuosa, já que foi uma época em que muito se falou sobre o sexo e as

¹⁶ ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução Ana Maria Scherer; José Laurênio Mello. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 430.

¹⁷ DURIGAN, Jesus. *Erotismo e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986. p.8.

suas teorias. Foi uma verdadeira revolução sexual, tanto no campo das artes quanto no campo social, talvez provocada pelo desencanto com a guerra e pela expectativa de uma guerra atômica que encerrasse de vez com a presença do homem nesse mundo. Os textos libertinos, como em outras épocas, foram uma válvula de escape diante da ansiedade e do medo que as duas grandes guerras provocaram, ou seja, foram uma maneira de aproveitar o momento, uma espécie de *carpe diem*.

Para algumas pessoas, a “obra obscena” é inoportuna para a chamada “ordem social”, pois desvia o homem do trabalho mecânico e produtivo. Por isso, ela é censurada em qualquer época e em qualquer sociedade. O *Kama Sutra*, por exemplo, manual hindu que inicia o indivíduo em variadas técnicas sexuais, não é tão “liberal” o quanto parece ser. Nele, encontram-se “[...] rígidas proibições sexuais, que se referem sobretudo à mulher, sempre submissa à autoridade de seu senhor polígamo [...]”¹⁸.

No que diz respeito à censura, Flávio Moreira da Costa salienta que as tentativas de proibir a sensualidade, ao longo da história da humanidade, “[...] revelaram-se a médio e longo prazos infrutíferas e inúteis, além de muitas vezes criminosas, como a Inquisição”¹⁹. A opinião de Costa é correta no sentido de que o elemento erótico faz parte tanto da camada física, quanto do meio social dos seres humanos. Dessa maneira, ele não pode ser negado à humanidade.

A erotização, tema constante em *Presença de Anita*, fez com que Mário Donato, no ano de publicação do livro (1948), vivenciasse dias de glória, mas também de muita polêmica. Aclamado pela crítica como inovador, ousado e erótico, o texto provocou a ira da Igreja, que ameaçou excomungar o escritor. Embora seja vencedor do Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro com o romance *Partidas dobradas*²⁰, Donato é quase um desconhecido no âmbito literário.

Durante a pesquisa da fortuna crítica sobre o autor e a obra, não foi possível registrar um trabalho sequer nos bancos de teses e dissertações de diversas universidades (dentre elas USP, UNESP e UNICAMP). Os únicos materiais encontrados e, assim mesmo com o auxílio da Internet, foram resenhas construídas a partir da minissérie de Manoel Carlos (2001). O filme realizado por Ruggero Jacobbi em 1951 também não foi localizado. Pela inexistência de

¹⁸ BRANCO, Castello Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 45.

¹⁹ COSTA, Flávio Moreira da. *As 100 melhores histórias eróticas da literatura universal*. Colaboração Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Ediouro, 200. p. 15.

²⁰ DONATO, Mário. *Partidas Dobradas*. São Paulo: Hucitec, 1978.

artigos sobre *Presença de Anita*, a atual dissertação ganha destaque pela originalidade e pela contribuição que possa dar a futuras investigações relacionadas à obra em questão.

Recentemente, passado mais de meio século, o romance voltou às livrarias com as qualidades literárias confirmadas pelo tempo, graças à minissérie (igualmente nomeada *Presença de Anita*) da Rede Globo de Televisão (2001), que se baseou nesse texto. O livro ainda tem o privilégio de ter sido concebido sete anos antes de *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, que muitos pensam ser a primeira encarnação literária da questão das ninfetas.

O romance de Donato narra um relacionamento repleto de paixão e erotismo entre os protagonistas Eduardo e Anita. Ele é um homem casado, mais velho e introvertido, diferentemente de Anita, uma jovem de beleza quase adolescente, solteira e extrovertida. Ela se apaixona por Eduardo e acaba revelando seu relacionamento extraconjugal a Lúcia, esposa do personagem. Com o casamento em crise, ele sugere a Anita que se suicidem. O homem sobrevive ao suicídio, mas a moça não. Por ter sobrevivido, ele é julgado criminalmente, sendo absolvido no fim do processo judicial.

Tempos depois, com o casamento reestruturado, Eduardo descobre seu amor por Diana, irmã mais nova de sua esposa, e decide se separar de Lúcia para viver com a cunhada. A partir daí, surge o espírito de Anita, que o persegue com o objetivo de fazer com que ele se junte a ela no plano espiritual. Apaixonado por Diana, acaba recusando a protagonista. Horas antes de ir ao encontro da amada, Eduardo é perseguido por Anita que, tomada pelo ódio, agride-o. Devido ao ódio que sente, a moça não tem mais permissão para ficar no mesmo plano do amante e desaparece da vida dele.

O desejo, presente nas relações entre as personagens do romance, acaba por erotizar o local graças aos objetos que fazem parte dele. Além dos artigos materiais, outros elementos farão parte da construção de lugares como o que foi citado: os sentidos humanos básicos de visão, tato, paladar, olfato e audição. Assim sendo, para a construção de uma análise que visa a uma sensualização do ambiente²¹, faz-se necessário o estudo de teorias que comportem tanto a categoria narrativa do espaço, quanto o eixo temático do erotismo.

O capítulo inicial possui três partes que darão conta da espacialidade, da erotização e, enfim, da concepção do termo *espaço erótico*. Em relação à primeira parte do capítulo primordial, far-se-á um esboço dos mais importantes trabalhos referentes à investigação dos lugares, dando preferência às pesquisas que abordam as suas divisões, pois serão elas que

²¹ Ambiente: espaço unido ao clima psicológico do momento.

auxiliarão na descoberta dos espaços fechados, dos abertos e, ainda, daqueles que são representados por meio da memória das personagens.

Os graus de influência dos objetos que compõem os locais no romance e as coordenadas espaciais de lateralidade (direito/esquerdo), frontalidade (diante/atrás), verticalidade (alto/baixo), prospectividade (perto/longe), centralidade (centro/periferia), amplitude (vasto/restrito) e interioridade (interior/exterior) auxiliarão na análise a fim de identificar até que ponto a relação entre os móveis e as personagens que os ocupam contribui para a erotização espacial.

Os territórios podem ser analisados de acordo com as sensações obtidas pelos materiais neles existentes. Assim, outro item importante a ser destacado é a presença dos *gradientes sensoriais* que, segundo BORGES FILHO, podem ser entendidos como “[...] os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar”²². Contudo, não se deve salientar apenas a questão dos sentidos, mas também a relação de distância e proximidade que eles podem estabelecer com o lugar a ser analisado. Tudo se dá por meio de uma relação de sensorialidade-espço e de gradatividade.

A exemplo de Alfredo Bosi²³, que estuda o gradiente social presente nas obras machadianas (para ele, Machado retrata as relações interpessoais pelo seu "intervalo social menor", em uma espécie de *continuum*), Borges Filho dará semelhante tratamento aos gradientes sensoriais. Para o autor, os sentidos da visão e do paladar formam os dois pólos da relação entre distância e proximidade. Perceber algo por meio do olhar estabelece uma relação de máximo afastamento entre o ser, o objeto e o espaço, abarcando tudo o que está presente no lugar, em questão de totalidade. Sentir os sabores, por outro lado, deixa transparecer um mínimo comprimento entre duas coisas, pois se subentende que algo precisa estar próximo para ser sentido. Nessa relação de maior distância para a menor, vêm os sentidos de audição, de olfato e de tato, na respectiva ordem. Além dos gradientes sensoriais, a caracterização da esfera erótica pode se dar pelo modo de emprego dos advérbios, dos pronomes, das preposições, dos verbos e das figuras de linguagem.

Na segunda parte do primeiro capítulo, será feita a explanação das idéias mais freqüentes e dos mais importantes pesquisadores acerca do erotismo. Com isso, será observada a união da teoria com a psicanálise. Os conceitos instituídos por Sigmund Freud como pulsão de vida (*Eros*), pulsão de morte (*Thanatos*), zona erógena, Complexo de Édipo,

²² BORGES FILHO, Oziris. *Espço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007. p. 69.

²³ BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

condensação, deslocamento e memória serão utilizados para um melhor entendimento do vínculo entre sexualidade e espacialidade. Todos os termos serão explicados durante o exame.

Portanto, a ciência freudiana será um precioso suporte teórico durante a interpretação do espaço erótico. No entanto, quando se alia a psicanálise como instrumental crítico à literatura para auxiliar na apreciação e compreensão de obras, deve-se ter cuidado para não perder o foco principal: o texto literário. Nesse eixo “complicado e polêmico” entre psicanálise e literatura, Cleusa Rios Passos destaca que “[...] a Psicanálise ilumina-se quando a construção literária dá ‘forma’ a seus conceitos, já que eles nos chegam envolvidos pela inefável magia do trabalho estético”²⁴.

Assim sendo, a abordagem psicanalítica não pode ser encarada como uma práxis literária, pois se trata apenas de um procedimento clínico. Ela deve ser empregada apenas como um meio de orientação interpretativa, isto é, um modo de captar um sentido a fim de se compreender a obra literária. Isso somente é válido se houver o entendimento que tanto a psicanálise, quanto a literatura possuem, como fundamento, a subjetividade construída no alicerce da linguagem. Portanto, a teoria concebida por Freud mantém “[...] um relacionamento complexo com as práticas de leitura e de escrita e com os pressupostos que se faz sobre o porquê de as pessoas escreverem e como os textos afetam os leitores”²⁵.

Finalmente, na terceira parte do primeiro capítulo, haverá a descrição acerca do *espaço erótico*. O termo, que tem como definição “a influência erótica, seja ela sexual ou apenas relacionada à satisfação de um prazer, que um objeto ou uma pessoa possam atribuir à espacialidade literária”, foi construído durante a elaboração da presente dissertação, com base nas leituras realizadas e no processo de análise do romance.

A partir da concepção descrita acima, será analisada a maneira como os objetos influenciam na atribuição do desejo aos lugares, desde um quadro que traz extrema sensualidade ao aposento, como a própria espacialidade corporal que é erotizada ao entrar em contato com outro corpo. Como já foi dito anteriormente, os sentidos humanos serão destacados durante o processo, pois, o contato da pele com o leito, por exemplo, pode trazer um clima de volúpia ao ambiente, incitando, às vezes, o início de uma futura relação sexual. É o que ocorre na *Missa do Galo*²⁶, de Machado de Assis, quando um dos indícios de erotização do espaço se dá pela menção do quadro de Cleópatra, feita pela personagem Conceição.

²⁴ PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Ed. EDUSP, 1995. p. 82.

²⁵ SOUZA, Adalberto de Oliveira. *Crítica psicanalítica*. In BONNICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Ed. UEM, 2003. p. 185.

²⁶ ASSIS, Machado de. *Contos*. Seleção Deomira Stefani. 10 ed. São Paulo: Ática, 1983.

Em relação ao segundo capítulo da dissertação, ele possuirá duas partes. A primeira fará referência aos espaços privados e o tipo de espacialidade será aquele caracterizado por ser única e essencialmente fechada. Como exemplos têm-se o sótão, o quarto, o leito e o carro. Na segunda parte, serão analisados os espaços públicos, que não são unicamente encerrados, já que podem ser caracterizados como abertos (a praça, a praia e a rua) e fechados (o cinema, o teatro e o restaurante).

Como terceiro e último capítulo da dissertação, serão analisados os locais propiciados pela criação da memória e da imaginação. Isso se dá pelo fato de que as lembranças antigas das personagens ou, até mesmo, as informações apreendidas no decorrer das suas vidas, farão com que elas, principalmente o protagonista do romance, Eduardo, relembrem situações em que o espaço erótico se faz presente. Portanto, conforme a teoria utilizada, unindo a psicanálise, o espaço e o erotismo, surge uma estreita relação entre objetos, percepção sensorial e personagens, o que é de extrema importância para a análise da construção do espaço erótico no romance *Presença de Anita*.

1. ABORDAGENS TEÓRICAS PARA A ANÁLISE DO ROMANCE

1.1 A categoria narrativa do espaço e a sua intersecção com *Presença de Anita*

O espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha ²⁷.

O espaço, no romance, tem um papel de destaque na representação da realidade humana, atribuindo-lhe uma imagem e, agindo de tal forma sobre ela, que é possível ver a nu os sentidos e a existência das personagens que compõe o lugar. O mesmo acontecerá com a espacialidade que diz respeito às artes plásticas como a pintura, por exemplo. No mundo do romance, a leitura e a descrição do espaço proporcionam ao leitor sensações que o introduzem no enredo da obra; trama essa em que as personagens estão inseridas.

Quanto ao romance *Presença de Anita*, o espaço pode ser considerado um “[...] conjunto de objetos homogêneos (de fenômenos, de estados, de funções, de figuras, de significações alteráveis, etc.), entre os quais existem relações, semelhantes às habituais relações espaciais (a continuidade, a distância, etc.)” ²⁸. Ou seja, de forma mais simplificada, ele pode ser encarado como uma referência “[...] tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos” ²⁹.

O território romanesco se concretiza na mente do leitor a partir do momento em que as relações espaciais mantidas entre as personagens ou entre as aventuras que lhe são contadas o atingem por meio de uma distância em que ele mesmo toma em relação ao lugar que o cerca. Portanto, o local constituído pelo romance se torna “[...] uma particularização de um ‘alhures’ complementar ao lugar real onde ele é evocado” ³⁰.

Essa categoria da narrativa pode ser vista, ainda, sob a perspectiva de Iuri Lotman. Em seu livro, *Teoria: a estrutura do texto artístico* (1978), o autor demonstra, por meio da análise de poetas como Tiutchev e Zabolotski, como o espaço é encarado (semelhanças e diferenças)

²⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 31.

²⁸ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 360.

²⁹ BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007. p. 17.

³⁰ BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 40.

no processo artístico e lingüístico dos textos, sem se apegar apenas ao estudo isolado do termo. Lotman chama a atenção para o fato de que ao problema da estrutura espacial/artística estão ligados dois outros: o do assunto e o do ponto de vista. Para ele, o ambiente das ações não pertence somente às descrições da paisagem ou do plano de fundo decorativo; mas também a uma extensão que determina em que medida os locais se apresentam ao homem sob a forma de objetos concretos que o preenchem.

Osman Lins, em seu livro, *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), realiza uma análise baseando-se nas obras do respectivo autor. Para Lins, o tempo é uma função espacial, pois o homem, ao se direcionar para algumas cenas, acaba recordando o passado. Assim, na narrativa, a espacialidade e a temporalidade se tornariam indissociáveis. Contudo, em um romance, o estudo dessas categorias deve ser fixado ao universo romanesco e não ao real, pois são elementos ficcionais, isto é, reflexos criados do mundo e que acabam subvertendo a visão das coisas de cada um. O autor afirma que o pesquisador não deve, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade. De forma semelhante, ele tem que observar em qual proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir no espírito mais corpo na medida em que evoca sensações.

A conexão entre o elemento local e o temporal também é enfatizada por Mikhail Bakhtin no seu estudo sobre o *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”). Inicialmente, o termo foi utilizado nas ciências matemáticas, sendo depois fundamentado de acordo com a teoria da relatividade (Einstein). Como não interessa ao autor o sentido específico que o conceito tem para a Física, ele o transfere “[...] para a crítica literária quase como uma metáfora [...]”³¹. Bakhtin, em suas pesquisas, aborda a temporalidade como se ela fosse uma quarta dimensão espacial, em que ambos se fundem, tornando-se visíveis em um todo concreto, isto é, no enredo. É uma relação de reciprocidade em que um manifesta o outro e é, ao mesmo tempo, medido por esse processo.

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1988), desenvolve um estudo distinto se comparado a Lins e a Bakhtin. O autor realiza uma análise sobre a fenomenologia das imagens, mostrando como tais figuras interagem com a narrativa e quais as suas representações para o espaço literário. Para ele, a imagem coloca em ação a atividade lingüística, transportando o indivíduo à origem do ser falante e fazendo com que ele experimente diferenciadas sensações. Além disso, uma representação é capaz de despertar outras reproduções esquecidas e, ao mesmo tempo, sancionar a imprevisibilidade da palavra.

³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998. p. 211.

Bachelard foi quem criou o termo *topoanálise*: “[...] o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”³². Em seu estudo, Borges Filho faz uma releitura do conceito, afirmando que a topoanálise é o “[...] estudo do espaço na obra literária”³³. Para o autor de *A poética do espaço*, a denominação também consiste em um “[...] processo de desfolhamento gradual e paciente das camadas das coisas, até atingir seu significado mais íntimo”³⁴. Seguindo essa linha, os lugares refletiriam o âmago de cada personagem (e de cada leitor) e devem ser analisados de forma detalhada e perspicaz.

Pela forma *sui generis* de interpretar as imagens, a teoria de Bachelard foi bastante consultada durante a análise do espaço erótico em *Presença de Anita* (2001). Para ele, as representações são produtos diretos da imaginação, a qual desprende o ser do passado e da realidade, abrindo-se para o futuro em um processo de devaneio. Em *A poética do espaço* (1988), Bachelard levanta noções gerais associadas à moradia como proteção, sossego e estabilidade, além de explorar, dentro da noção de intimidade, as gavetas, os cofres, os armários, o ninho, a concha, os recantos. O autor também faz um estudo das oposições miniatura/imensidão e interno/externo.

De todas as análises fenomenológicas realizadas por Bachelard, uma que permanece em maior evidência é a da casa, por representar os valores mais íntimos da localidade em que se vive (cada um tem uma perspectiva do ambiente em que deseja habitar) e por refletir os anseios pessoais dos seres humanos. Partindo dessa interpretação, fica exteriorizada a lembrança que cada indivíduo possui de seu primeiro lar, isto é, daquele território ocupado desde a infância, o qual remete sensações de abrigo e de proteção.

A residência é o espaço vital do ser e ele a habita, em sua realidade, por meio do pensamento e dos sonhos. Todo sentimento de bem-estar que sente ou qualquer devaneio surgido fazem com que a pessoa se abra para além da mais antiga memória. Em *Presença de Anita*, não há muitas especificações da casa em si. Contudo, há descrições de locais que apresentam uma afeição domiciliar como o corredor, o sótão, o aposento, etc. O protagonista, Eduardo, por exemplo, parece experimentar certo entusiasmo pelo lar infantil, mais especificamente, pelo corredor. Isso pode se dar ao fato de que, quando pequeno, era nesse espaço em que ele se via separado da presença materna. O homem, agora adulto, tem seus complexos (provavelmente o edipiano) revisitados, fazendo com que, às vezes, o personagem relembre do local e da situação.

³² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 28.

³³ BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007. p. 33.

³⁴ DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. p.44.

Além de representar o espaço físico da habitação, para Bachelard, o lar também consegue remeter às pessoas uma sensação de “antiga residência”: “Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade”³⁵. É por isso que, para o autor, o lar é uma das maiores forças de integração entre as recordações e os sonhos humanos, já que ele consegue revigorar parte do passado.

Quanto à volta do sentimento infantil no espaço primordial, tem-se a impressão que o devaneio se torna o meio mais supremo que existe para vivenciar similar apego, sendo, inclusive, mais forte que os próprios pensamentos. Isso ocorre graças aos poderes do inconsciente que fixam as mais longínquas reminiscências por meio de uma espécie de compressão das fantasias. Elas, por sua vez, não permitem que circunstâncias distintas envolvam a vida real e a confunda com experiências já vividas. Portanto, seria no plano da utopia e não dos fatos que a infância preservaria de modo vivo o passado.

Além da casa, outras figuras são ressaltadas pelo estudo espacial de Bachelard: o *sótão*, as *escadas*, a *luz*, o *armário*, a *fechadura*, os *cantos*, o *quarto*, a *porta* e a *concha*. Todas as imagens são interessantes para a investigação dos locais descritos pelo narrador, principalmente da espacialidade voluptuosa, e serão, no processo de análise do romance *Presença de Anita*, mais bem explicitadas.

A análise dos cenários, essencialmente daqueles marcados pela caracterização erótica, deve ser detalhada, minuciosa, pois somente assim será descoberto seu sentido e sua organização. Conseqüentemente, o estudioso acaba se tornando um incessante observador durante o processo. O *topoanalista* (segundo a teoria de Bachelard), deve ter em mente que todo “[...] lugar é o foco de um horizonte de outros lugares, o ponto de origem de uma série de percursos possíveis, passando por outras regiões mais ou menos determinadas”³⁶. Portanto, na espacialidade das representações, o romance introduz e sugere sua modificação essencial, fazendo com que o leitor perceba como as informações e os acontecimentos reagem sobre os percursos e os objetos e, na presente dissertação, como o espaço consegue ser erotizado por influência dos objetos que lhe pertencem.

³⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 25.

³⁶ BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 45.

1.2 Pulsão erótica: uma presença constante no espaço

Dir-se-ia que a idéia do prazer já não lisonjeia ninguém. Nossa sociedade parece ao mesmo tempo calma e violenta; de toda maneira: frígida³⁷.

Vários autores tiveram como tema de seus estudos a sexualidade e o erotismo. Herbert Marcuse³⁸ analisa o desenvolvimento da repressão na estrutura instintiva do indivíduo, fazendo uma interpretação dos conceitos psicanalíticos criados por Freud. Sugere ainda uma reflexão sobre a tensão presente entre o princípio de prazer (sexualidade) e o princípio de realidade (civilização). Para Marcuse, a carência e o trabalho seriam meios de dominação e o corpo humano, por sua vez, seria um instrumento de labuta (trabalho imposto pela sociedade) e não de satisfação.

Já Francesco Alberoni³⁹ observa o elemento erótico como algo que apresenta diferenças entre homens e mulheres, ou seja, pelo fato de ambos serem gêneros distintos uns dos outros, também apresentam comportamentos sexuais diversificados entre si. Termos como *pornografia*, *beleza*, *orgia*, *estado nascente do amor* e *enamoramento* são considerados pelo autor como essenciais ao eroticismo.

Lou Andreas-Salomé⁴⁰, por sua vez, revela uma visão mais feminista, defendendo a idéia de que a eroticidade não deve ser analisada de maneira fragmentada, objetiva e científica, mas sim de forma subjetiva e humana. Para ela, a excitação erótica é um vínculo recíproco entre dois seres. A pesquisadora ainda aborda temas como *sexualidade*, *elemento feminino*, *maternidade* e *virgindade*. Embora os três autores acima possuam pontos de vista interessantes, para a análise de *Presença de Anita*, as idéias de Georges Bataille⁴¹ e Sigmund Freud⁴² se encaixam melhor aos anseios da dissertação, pois ambos tratarão de conceitos

³⁷ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 57.

³⁸ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

³⁹ ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

⁴⁰ ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Reflexões sobre o problema do amor e o erotismo*. São Paulo: Landy, 2005.

⁴¹ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

⁴² FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

como a pulsão sexual e o conflito entre pulsão de vida⁴³ e pulsão de morte⁴⁴ (*Eros* e *Thanatos*).

Freud, com seus estudos sobre a sexualidade, pode ser considerado um pioneiro na sua área ao ter elaborado uma ciência psicanalítica que divide o aparelho psíquico em três sistemas: o *Inconsciente*, o *Pré-consciente* e o *Consciente*. O psicanalista colocou em evidência a lógica constituída pelos processos não conscientes e destacou, por meio disso, “[...] a dinâmica inconsciente ligada ao *desejo* e ao *recalque*”⁴⁵.

O procedimento decorrido na análise psicanalítica não é um processo que enfatiza a sociedade em geral; ele não tem por objetivo o estudo dos comportamentos sociais. O sistema de Freud é aplicado tanto para a explicação das doenças psíquicas, quanto para o tratamento das neuroses particulares de uma pessoa normal. O tratamento individual apenas levará em conta a vida coletiva e as criações artísticas quando elas forem analisadas em um sentido pessoal. “Nesse sentido, a psicanálise é, não apenas uma teoria psicológica, mas uma interpretação do homem”⁴⁶ e é por isso que ela se tornou tão preciosa ao estudo do espaço erótico em *Presença de Anita*.

As obras de Freud e Bataille⁴⁷ possuem como conceituações essenciais ao erotismo a *busca pelo prazer* e o *afastamento da dor*. Outro ponto trilhado por ambos é a distinção de dois grupos de instintos (ou pulsões): os de *Eros* — vida e amor — e os de *Thanatos* - morte e destruição. Além do mais, eles distinguem a *libido*⁴⁸, que procura apenas suprir o prazer, das relações entre as pulsões entre *Eros* e *Thanatos*, que são instintos contrários em luta no inconsciente individual.

A psicanálise leva em conta o desenvolvimento e a permanência, na vida mental e comportamental adulta, dos sentimentos ou dos acontecimentos infantis. Segundo Freud,

⁴³ Pulsão de vida: articula-se com a estrutura do inconsciente e busca a satisfação dos prazeres, sejam eles sexuais ou não. Tem ligação com *Eros*.

⁴⁴ Pulsão de morte: articula-se com a estrutura do inconsciente e é caracterizado pela ausência de desejos, pelo desinteresse no mundo e pelo repouso constante do comportamento e dos anseios de vida. Possui ligação com *Thanatos*.

⁴⁵ MARINI, Marcelle. A crítica psicanalítica. In BARBÉRIS, Pierre et al (Org). *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 51.

⁴⁶ LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 4. ed. São Paulo: Hucitec / UNESP, 1987. p. 25.

⁴⁷ Freud, considerado o “pai da psicanálise”, serviu de base teórica para os estudos de Bataille. Por isso, os dois compartilham das mesmas idéias de *Eros* e *Thanatos* (respectivamente, pulsão de vida e pulsão de morte).

⁴⁸ *Libido*: “[...] instinto encaminhado apenas para o prazer [...]” (LEITE, 1987, p. 25). De acordo com a teoria de Freud, a libido representa “[...] uma força quantitativamente variável que poderia medir os processos e transformações ocorrentes no âmbito da excitação sexual. Diferenciamos essa libido, no tocante a sua origem particular, da energia que se supõe subjacente aos processos anímicos em geral, e assim lhe conferimos também um caráter qualitativo. Ao separar a energia libidinosa de outras formas de energia psíquica, damos expressão à premissa de que os processos sexuais do organismo diferenciam-se dos processos de nutrição por uma química especial. A análise das perversões e das psicose neuroses levou-nos à compreensão de que essa excitação sexual é fornecida não só pelas chamadas partes sexuais, mas por todos os órgãos do corpo”. (FREUD, 2002, p. 94).

todas as pessoas passam pelas mesmas fases durante o desenvolvimento afetivo. No entanto, acontecimentos específicos podem impedir a passagem para a etapa posterior e, assim, o adulto pode permanecer em um estágio conflituoso que foi originado na infância. A partir do pensamento que ora foi explicitado, Freud criou o termo conhecido como *Complexo de Édipo*⁴⁹.

Ambos os autores tratam da questão da repressão como garantia de civilização. Para Freud, se a censura é um princípio que garante a civilização, então será ela também que desencadeará a origem da neurose. É como se o problema de origem nervosa fosse o preço a ser pago pelo estabelecimento do progresso na sociedade. Isso ocorreria devido ao fato de que os seres entram em uma fase de forte rebelião quando sentem que lhes foram barradas as possibilidades de expressarem suas reações produtivas.

Diante da restrição fixada, os seres humanos tenderão a criar formas alternativas para expressarem seus desejos. Como saída para o conflito, tentarão realizar as aspirações que lhes foram interditas. Uma das possíveis maneiras de escapar são os *sonhos*: modo que a mente humana tem de trazer a si a sensação de que está realizando seus anseios não permitidos, transgredindo o recalque⁵⁰ que lhe foi imposto. Freud faz uma análise sistemática dos sonhos, afirmando que eles são os caminhos para se chegar ao inconsciente. Separando o *conteúdo manifesto do sonho* (narrativa que dele se faz) do *conteúdo latente* (narrativa obtida dele por meio de associações), Freud cria mecanismos que auxiliam nas suas interpretações como a condensação, o deslocamento, a figurabilidade e a elaboração secundária.

O erotismo em Bataille, por sua vez, é elaborado como a presença de duas grandes forças: uma que tende ao individualismo (desejo de vida, descontinuidade) e outra que tende à decomposição do indivíduo (desejo de morte, continuidade⁵¹). Com tais forças operando de

⁴⁹ Originário dos estudos de Freud sobre *Édipo - Rei*, de Sófocles, o Complexo de Édipo é caracterizado, na história do indivíduo, pela atração pela mãe e pelo ciúme do pai durante a fase infantil, sendo uma das primeiras relações do indivíduo com outras pessoas e que irá determinar os processos futuros de ajustamento.

⁵⁰ *Recalque*: interdição imposta pelo consciente ao comportamento humano. Esse recalque também pode ser relacionado à tendência humana de sempre querer caminhar para o *princípio de prazer*, embora seja impedida pelo *princípio de realidade*, que possui a função de barrar a satisfação erótica. Contudo, o desejo é insistente e, com o tempo e com o auxílio das pulsões sexuais, consegue vencer o que lhe foi interdito. Um dos meios de “driblar” esse princípio é a sublimação, termo que será mais bem explicitado posteriormente.

⁵¹ Os conceitos de *continuidade* e de *descontinuidade* são constantes em Bataille. Segundo o autor, os seres que se reproduzem são diferentes uns dos outros: o nascimento, a morte e os acontecimentos da vida interessam apenas a eles, pois nascem e morrem sozinhos. Entre um ser e outro existiria um abismo, uma descontinuidade que somente é recomposta pela continuidade da morte que se manifesta, por exemplo, na ação da reprodução: momento em que, pela união e morte do espermatozoide e do óvulo, surge uma nova forma de vida. Assim, o descontínuo é estabelecido pela solidão e pelo isolamento, enquanto o contínuo é formado pela união e pelo compartilhamento. Na busca da completude pessoal por meio da reprodução, o erotismo domina o cenário entre continuidade/descontinuidade.

forma unida, a eroticidade passa a ser analisada como transgressão⁵² e, ao mesmo tempo, interdição⁵³. De acordo com o desejo presente no eixo entre transgressão/interdição, o elemento erótico passa a ser definido pela relação entre o permitido e o proibido, principalmente no que diz respeito ao ato sexual em si.

Para Bataille, a atividade sexual da reprodução se faz comum tanto aos animais sexuados quanto aos homens, embora, para o ser humano, ela seja definida também como atividade erótica⁵⁴, diferenciando-se da simples necessidade de perpetuação das espécies. Se a pulsão de vida representa o anseio em realizar os mais profundos desejos, sejam eles associados à sexualidade ou não, em relação à pulsão de morte, Bataille afirma que ela encarna uma violência por parte da humanidade. Contudo, mesmo representando um sentimento de horror, há um lado dela que acarreta atração nos homens, pois é um meio de valorização dos seres quando eles se vão.

Mas, se por um lado a morte reflete um caráter de finitude, por outro ela representa o início da vida, pois é por meio da morte do espermatozóide e do óvulo no momento da concepção, por exemplo, que o feto começa a se constituir no ventre materno. Embora o autor defenda a opinião de que a decomposição cede lugar à existência e *vice-versa*, em um ciclo universal, ele também adverte que a atividade erótica não deve ser encarada de modo funesto, pois ela é originária da sensualidade humana e da energia advinda do prazer. Esse jogo de vida/morte no erotismo é tão intenso que pode, provavelmente, explicar o porquê de muitas pessoas se sentirem atraídas por grandes perdas e ameaças. Pessoas com semelhante natureza, quando se deparam com uma notável força interior, querem esgotá-la imediatamente, colocando-se em perigo. É uma situação em que a angústia é superada por ela própria.

Quanto ao artifício da beleza, de acordo com a obra de Bataille, ela é a responsável pelo interesse erótico, principalmente a beleza feminina. O homem se sente completamente perturbado diante da nudez da mulher e isso não é diferente para elas, principalmente quando se desnudam ao ser masculino. É o que ocorre com Diana, cunhada do protagonista Eduardo. Ela deixa transparecer uma excessiva ansiedade ao se despojar de suas roupas diante do parente. No quarto de hotel, o sentimento da jovem faz com que a ação seja realizada de maneira rápida, de tal forma que suas roupas ficam presas ao salto do calçado: “[...] Diana se

⁵² *Transgressão*: violação das leis impostas em relação à pulsão de vida. Para fugir das interdições, o homem começou a caminhar contra elas e, ao violá-las, criou as transgressões, uma forma de “fingir” que as restrições não existem. Desse modo, ele criou, paralelamente, o respeito à lei (interdição) e a sua violação (transgressão).

⁵³ *Interdição*: leis e regras que regem a sociedade com o objetivo de organizar a vida social. Em relação às interdições, pode-se afirmar que são restrições que o homem fez a si durante o desenvolvimento dos instrumentos de trabalho. As proibições diziam respeito, basicamente, em relação aos mortos e ao sexo.

⁵⁴ Erotismo no sentido de satisfação da pulsão sexual.

desnudara completamente. [...] Na pressa de desvestir-se, deixara as roupas caírem no chão, a calcinha ainda presa aos tacões dos sapatos, a pelica amontoada como um urso ferido de morte”⁵⁵.

A beleza é, sem dúvida, um impulso à relação erótica, atuando em um sistema de atração que desencadeia a ação. Conforme a teoria freudiana, o processo pode ser denominado de *objeto sexual* (pessoa de quem origina a atração) e de *alvo sexual* (ação para a qual a pulsão impele). O objetivo seria a união dos genitais durante a copulação, auxiliando na descarga da tensão e na extinção temporária da excitação (um contentamento comparável à saciação da fome).

A estimulação sexual não é restrita apenas aos órgãos genitais. A ela, podem ser acrescentados o beijo e outras carícias que transmitem prazer ao corpo. Há casos, ainda, em que o objeto erótico (no caso, os órgãos sexuais) é substituído por outra parte do corpo, como os pés e os cabelos, por exemplo. Essas áreas, pouco utilizadas como artigos de satisfação, são chamadas de *fetichê*, desde que não ultrapassem a normalidade, ou seja, desde que não se rejeite a matéria sexual específica. Para Freud, “[...] certo grau desse fetichismo costuma ser próprio do amor normal, sobretudo nos estágios de enamoramento em que o alvo sexual normal é inatingível ou sua satisfação parece impedida”⁵⁶.

Conforme a teoria freudiana, os gradientes sensoriais são indispensáveis para que se atinja o alvo sexual. O tato, por exemplo, estimula o aparecimento do prazer quando se encosta a pele com o objeto erótico. Fato semelhante ocorre com o sentido da visão que, muitas vezes, desperta a excitação libidinosa. É o que pode ser comprovado em Bataille quando, em seu estudo sobre o desnudamento, afirma que a ocultação do corpo desperta a curiosidade lúbrica nos seres humanos, pois se almeja conhecer a totalidade por meio da revelação das partes encobertas. Por vezes, o desejo pode ser sublimado na arte, caso se afaste o interesse dos genitais e se volte para a forma do corpo como um todo. Se os sentidos humanos funcionam como fontes de excitação na teoria das pulsões, então uma outra fonte de prazer será tão importante quanto os gradientes sensoriais: a *zona erógena*⁵⁷.

Freud critica, severamente, a idéia popular de que o estímulo sexual não está presente na infância. Para ele, a fase infantil deve ser considerada auto-erótica, pois a criança possui o objeto sexual em seu próprio corpo, além de suas pulsões parciais serem independentes entre

⁵⁵ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 174.

⁵⁶ FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 32-33.

⁵⁷ Zona erógena, para Freud, corresponde ao prazer relacionado diretamente com os órgãos sexuais femininos e masculinos.

si pela obtenção de prazer⁵⁸. Contudo, mesmo sendo uma fase destinada, especificamente, à manipulação dos órgãos genitais, o infante, nesse período, não deixa de exibir comportamentos relacionados ao envolvimento com outras pessoas (como objetos sexuais). É como quando a criança sente necessidade de ver a nudez adulta. Durante o período de latência, ela se apega, sentimentalmente, aos indivíduos que satisfazem as suas necessidades e o seu desamparo. Por esse motivo, seu relacionamento com a pessoa que a assiste se torna, para ela, uma fonte de satisfação sexual⁵⁹, principalmente se esse indivíduo - usualmente a mãe – beijá-la e acariciá-la.

Com relação às pulsões, Freud⁶⁰, em seus estudos, compreendeu a pulsão de vida como um impulso que está sempre em contato com a percepção interna humana, rompendo com a tranquilidade e produzindo tensões, cujo alívio é sentido como prazer. Isso se diferencia das pulsões de morte que possuem, como característica marcante, um trabalho realizado de forma mais discreta, estimulando o aparecimento de instintos propícios à falta de desejo e ao repouso.

A abordagem da categoria narrativa espacial e do eixo temático da eroticidade são concepções essenciais para a presente dissertação e ganham destaque pelo acompanhamento da idéia sobre o espaço erótico. Vale fixar que a construção do conceito apenas foi possível graças à junção dos estudos de teóricos que abordaram, de um lado a espacialidade e, de outro, o erotismo. Não se pode esquecer, todavia, a validade e a importância dos termos empregados pela psicanálise.

⁵⁸ Prazer e desprazer traduzem as relações referentes às quantidades de excitação presentes na mente humana.

⁵⁹ Esse comportamento, próprio da sexualidade infantil, é atribuído ao *Complexo de Édipo*, já citado anteriormente, em que o filho tenta tomar, simbolicamente, o lugar do pai em relação à mãe.

⁶⁰ FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

1.3 A construção do conceito de espaço erótico para a análise do romance

“[...] vivemos na redondeza da vida como a noz que se arredonda em sua casca”⁶¹.

O erotismo pode contaminar o espaço tanto quanto se pode deixar influenciar por ele. Por isso, em uma análise que visa à erotização espacial, o leitor deve observar os objetos presentes naquele determinado território, como eles auxiliam na construção do espaço erótico⁶² e como eles atuam no relacionamento dos personagens do romance. Um abajur, por exemplo, não é um simples artigo. Se ele for citado no texto, é preciso diferenciar a maneira em que foi descrito e se isso remeteu algum sentido voluptuoso ao lugar. Se ele estiver apagado ou se sua luz estiver fraca, pode ser que ali estejam presentes dois amantes que, para manterem contato, irão se aproximar mais. Nessa gradação, um clima erótico é capaz de surgir entre ambos, estimulando a consumação de um possível ato sexual. A escolha dos itens de um espaço, portanto, não é mero detalhe de uma descrição; é um recurso utilizado pelo narrador para evidenciar idéias diversificadas no texto. No caso do exemplo do abajur, ele foi um meio de manifestar a sensualidade presente entre duas pessoas, mas que apenas foi propiciada por meio da relação do objeto com o ambiente.

Alguns elementos ajudam na erotização da espacialidade na narrativa. Os escritores, por sua vez, fazem uso desses recursos como forma de demonstrar a relação prazerosa entre os personagens de um romance, seja em uma cama, em um tapete ou, até mesmo, no espaço do próprio corpo⁶³. Cabe lembrar que o espaço erótico não é construído apenas pelas pulsões sexuais, mas também pelas sensações de satisfação, originadas pela pulsão de vida. Por conseguinte, os prazeres mais diversos podem vir, em certos casos, da contemplação de um quadro em um ateliê, da lembrança da casa natal, do aconchego do colo dos pais, da chuva caindo sobre a pele, do ato de pisar a grama em um parque ou em um jardim, etc.

⁶¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 237.

⁶² Como já foi relatado na introdução deste trabalho, o conceito de espaço erótico é definido pela influência erótica (sexual ou apenas relacionada à satisfação de um prazer) que um objeto ou uma pessoa possam atribuir à espacialidade literária. Vale relembra também que o termo foi construído durante a elaboração da dissertação, com base nas leituras realizadas e a partir, ainda, do processo de análise do romance.

⁶³ Por exemplo, quando mãe e filho sentem prazer ao estarem tão unidos no ato da amamentação.

Em *Presença de Anita*, a pulsão de vida, desvinculada do caráter restritamente sexual, faz com que Eduardo se sinta eroticamente satisfeito e feliz ao se imaginar dirigindo um carro. Em um trecho anterior, o protagonista queria morrer, pois sua vida estava estabilizada em um completo desânimo: seu relacionamento com Anita fora descoberto pela sua esposa, Lúcia, e a amante insistia em um relacionamento que havia se tornado cotidiano e sem graça. Desanimado com tudo, ele sugere à moça o suicídio de ambos. Ela, desde o primeiro momento, ama a idéia. Tempos depois, Eduardo desiste, mas Anita não. Então, em um momento singular, ele atira na protagonista e depois em si mesmo. Ela morre e ele não.

Após o acontecimento trágico, Eduardo apresenta uma saúde física, parcialmente, recuperada. No entanto, ele não deixa de ser julgado por um promotor público, que defendeu as hipóteses do protagonista querer matar Anita e fingir o próprio suicídio. Em uma fase nova de sua vida, decide viver; isto é, sente-se tomado por uma grande pulsão de vida: “Agora queria viver”⁶⁴. Mas, como não está totalmente recuperado, ainda necessita de cuidados especiais. Quando Dr. Cunha, seu advogado, vai buscá-lo de carro para juntos irem ao tribunal (pois nesse dia Eduardo seria julgado), o impulso de vida faz com que o protagonista se sinta revigorado pelo simples fato de gozar a liberdade dentro de um automóvel: “A rápida viagem no carro do advogado lhe restituíra definitivamente o gosto de viver”⁶⁵.

O espaço do automóvel se torna, portanto, um local erótico para Eduardo, na medida em que se sente extremamente satisfeito em estar no veículo, sentindo igualmente o desejo de dirigi-lo: “Se não fosse tarde, pediria ao Dr. Cunha que lhe concedesse alguns minutos ao volante”⁶⁶. O prazer ganha força ao se imaginar dirigindo o carro e pelos termos escolhidos para a descrição: “[...] a marcha intumescendo-se nas conchas das suas mãos⁶⁷; os nervos tensos na poderosa confiança da máquina em movimento”⁶⁸. O verbo *intumescendo* e o adjetivo *tensos* são os marcadores da caracterização erótica, realçando o desejo de gozar a vida, presente em Eduardo.

A descrição das sensações a serem sentidas demonstra como o espaço do veículo e algumas de suas partes possuem a capacidade de erotizar o protagonista. A escolha da expressão *concha das mãos intumescidas* revela a ação de Eduardo de tocar no câmbio. O toque do homem, por sua vez, denota uma sensação de crescimento e de movimento no volume do objeto; mais um índice de erotização do veículo. A pulsão de vida, de repente,

⁶⁴ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 177.

⁶⁵ *Idem, ibidem*. p. 177.

⁶⁶ *Idem, ibidem*. p. 177.

⁶⁷ *Idem, ibidem*. p. 177.

⁶⁸ *Idem, ibidem*. p. 177.

ressurge em Eduardo e faz com que ele imagine outros espaços (como os restaurantes) e outras situações (como a brisa passando diante de si) que nem sempre são consideradas eróticas, mas que, devido à satisfação que agora sente em viver, passam a se erotizar com a presença dele:

[...] Queria viver, viver. Não por Diana, que a moça era acidente sem conseqüências, mas pela vida mesma, a vida vivida com a carne vibrando, o vento correndo livre, os restaurantes convidando a entrar, as luzes piscando dentro da neblina, nas avenidas abandonadas. [...] ⁶⁹

O protagonista não deseja viver pela possível relação sexual que teria com sua cunhada, Diana. A pulsão de vida faz com que Eduardo deseje estar em espaços que propiciam o aparecimento do seu erotismo. Os restaurantes, com suas luzes piscando, chamam a atenção do protagonista, que agora percebe os lugares e seus objetos de maneira mais positiva devido ao impulso que sente em viver. O caráter de positividade é revelado na fixação dos termos *convidar* (alegria ao ser convidado a entrar no refeitório) e *luzes* que iluminam a *neblina*. A existência de Eduardo vai ganhando luminosidade conforme ele conhece sua pulsão de vida, como se um nevoeiro que antes estava presente agora se dissipasse. O fato de o *vento correr livre* também deixa transparecer a sensação de liberdade que ele está sentindo a partir daquele momento. O fato de o narrador heterodiegético⁷⁰ descrever que Eduardo queria viver por si só e não por Diana revela que o moço está completo e realizado consigo mesmo, ou seja, ele não depende de outra pessoa (no caso a cunhada) para estar feliz e satisfeito eroticamente.

Nos trechos analisados, o prazer erótico antes estava recalcado porque Eduardo não estava certo sobre a sua condenação, ou seja, sabia que, se fosse para a prisão, as “coisas boas da vida” iriam lhe ser interditas. Todavia, quando o tribunal declara sua inocência, ele é tomado por uma grande sensação de liberdade, fazendo com que perceba o prazer que pode obter ao dirigir ou ao entrar nos restaurantes. O uso do termo “iluminar” fixa no discurso a idéia de que, a partir de agora, um novo horizonte está se abrindo para o protagonista. O erotismo, portanto, desvincula-se da sexualidade em si para se aliar ao desejo do moço de continuar vivendo. Contudo, o “permanecer vivo” engloba o uso dos objetos materiais presentes no espaço, como a comida e a bebida do refeitório e o volante do automóvel. É

⁶⁹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 177-178.

⁷⁰ Segundo a teoria de Gérard Genette, heterodiegético é o narrador que não participa da história.

interessante notar que, nas situações descritas pelo narrador, o protagonista parece estar sempre dominando o espaço.

Eduardo se sente feliz ao pensar que pode voltar a dirigir um carro, erotizando-se ao imaginar o contato de suas mãos com o volante e também com a marcha do automóvel. Ao fantasiar essas sensações, o protagonista se anima com as novidades da vida, que são seu casamento retomado, o perdão de Lúcia, a companhia dos amigos, as idas aos clubes, as festas em companhia da esposa, a direção do carro e, enfim, da própria vida, em uma nova etapa. A alegria manifestada pelo homem é o erotismo do espaço e do momento, realçados pelo gosto de poder controlar a própria vida, vivendo-a da maneira que deseja. Uma outra forma de descrição do espaço erótico é feita nas obras de Henry Miller, em que o narrador alia, de forma poética, a espacialidade e o erotismo:

Quando se visita uma cidade pela primeira vez, é natural procurar os lugares bem iluminados. Meu instinto, porém, levou-me sempre para os lugares escuros, onde o silêncio da noite é interrompido por gritos obscenos, gargalhadas roucas, palavrões sujos e grunhidos sem sentido... ou ainda, de vez em quando, por um soluço. Ouvir o choro e os soluços de uma pessoa escondida atrás de uma janela fechada, sempre me deixou arrasado. Uma mulher que soluça na escuridão é uma mulher precisando de amor. Procuro me convencer de que seus soluços serão, a qualquer momento, abafados por algum abraço carinhoso e fico esperando para ouvir os ruídos do amor, que vêm logo depois⁷¹.

Se nos trechos anteriores a eroticidade de Eduardo surgia devido à luminosidade que estava chegando a sua vida, no trecho de Miller ocorre justamente o oposto. O narrador em primeira pessoa relata que sente seu *instinto* “aumentar” quando se dirige para *lugares escuros no silêncio da noite*. Portanto, o espaço erótico surge em um ambiente obscuro. O território vai se abrindo para a sexualidade de forma gradativa: o narrador é *levado* para os locais sem luz, depois imagina *gritos* e *gargalhadas*. Se ele pensa escutar o *soluço* de alguém, sua sensualidade o faz fantasiar que é o *choro* de uma *mulher* que logo será *abafado* por *algum abraço*, estimulando nele a vontade de escutar os *ruídos do amor*.

O termo *amor* se transforma em peça chave do discurso, pois revela uma faceta emotiva do narrador, um impulso de vida que não deseja uma eroticidade inacabada, mas sim uma sexualidade completa pelo encontro com outra pessoa. A linha de pensamento construída durante o percurso narrativo, revela, portanto, como o espaço consegue incentivar a

⁷¹ MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Tradução Carlos Lage; estudo Otto Maria Carpeaux. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. p. 109-110.

imaginação de uma pessoa e envolvê-la de erotismo. O narrador, apenas por formar uma imagem das cidades que pode vir a visitar, cria em sua mente todo um cenário erótico que é, no caso, repleto de sons e de visão obscurecida pela falta de iluminação.

Item importante no conhecimento da construção da espacialidade erótica é que as personagens do romance (Anita, principalmente) utilizam os objetos como artifícios, meios de sedução para a conquista do objeto sexual como, por exemplo, as escadas do sótão. Dessa maneira, o local pode contribuir para que a personagem liberte seu recalçamento sexual, transgredindo as interdições institucionalmente impostas. Devem ser unidos à análise dos lugares erotizados, portanto, outros elementos desenvolvidos na trama e que favorecem a transformação do ambiente: são complexos, desejos, inibições, interditos (como a sensação de incesto de Eduardo pela cunhada) que interferem na sensualização das cenas escolhidas. A partir disso, há possibilidades de conhecimento do processo de sexualização nos territórios do romance.

2. O ESPAÇO ERÓTICO EM *PRESENÇA DE ANITA*

Onde existir um rio, um mercado, uma catedral, uma estação de estrada de ferro ou um cassino, lá estará aquele eterno fogo, que engrossa o sangue e torna a boca seca⁷².

2.1 Os espaços privados como lugares de liberação das pulsões das personagens

Os espaços privados, na análise do romance *Presença de Anita*, representam apenas os lugares que são essencialmente fechados⁷³. Um quarto sempre será um território fechado, enquanto um restaurante, por se situar em um ambiente público, é definido como espaço público e restrito ao mesmo tempo. A obra apresenta muitas cenas desenvolvidas em locais reservados, circunscritos, o que permite a indagação: o erotismo, quanto ao caráter estritamente sexual, é permitido apenas se sua ocorrência se der em espacialidades preservadas dos olhares alheios? Parece que sim, pois é o que se nota na leitura deste texto de Donato. Uma das áreas isoladas e caracterizadas pelo erotismo é, como se pode esperar, o leito. Em diversas passagens do romance, Eduardo mantém, sobre a cama, relações sexuais tanto com Anita, quanto com Diana e com Lúcia. Para a protagonista, ele é um dos lugares mais importantes, pois é onde suas ações e seu erotismo serão descritos:

Estava sentada à beira do leito e olhava sem curiosidade para o revólver, reluzente e gelado, ali sobre a colcha arrepanhada. Desejava que aquela arma vibrasse cheia de aflição pela vida curta que escorria, do que seria capaz um punhal, como se tivesse alma e participasse do drama⁷⁴.

O leito é o ponto de apoio de Anita e, no trecho acima, a arma ganha destaque. Embora ela olhe sem curiosidade para o revólver, ele não deixa de ser um registro da dramaticidade que o narrador atribui à cena, a qual recebe também toques de desorganização pela descrição da colcha que está *arrepanhada*, sugerindo algum alvoroço no interior da

⁷² MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Tradução Carlos Lage; estudo Otto Maria Carpeaux. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. p. 109.

⁷³ Definição nossa.

⁷⁴ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 9.

personagem e compondo o tumulto registrado no local. Os termos *vibrasse* e *escorria* fornecem indícios de certa movimentação, como se algo de ruim fosse acontecer no ambiente. O vocábulo *alma*, por sua vez, parece indicar o desejo da personagem de que as armas ganhem vida e, quem sabe, “matem” a angústia que sente. No cenário, há um jogo entre *Eros* e *Thanatos* e, se for levado em conta o pensamento de Bataille (vida e morte como um ciclo necessário ao erotismo), então pode ser encontrada no leito um primeiro índice da presença do elemento erótico, mesmo que seja em uma ocasião de tensão.

A cama, que é lugar de intimidade, de sono e de amor, às vezes representa no romance um local funesto. Ao citar as armas, estaria o narrador afirmando que elas despertam, na protagonista, o desejo do gozo por meio de uma violência que acaba impulsionando os seres para a relação sexual? Seria o referido trecho um indicador do conflito constante de vida e morte (*Eros* e *Thanatos*) presente na jovem? Os questionamentos surgem na análise porque Anita parece reforçar a tensão: “Era o momento de morrer, pensou ela, e estendeu a mão para o revólver, que a sua coxa apertava contra a coberta”⁷⁵.

A palavra *momento* reforça a escolha do suicídio por parte da protagonista. Ela “[...] agarrara-se à idéia e já vivia em função dela intensamente, cega na sua paixão [...]”⁷⁶. No entanto, Eduardo não possui semelhante desejo (ou, melhor dizendo, conflito) e desacredita na possibilidade da morte: “[...] ‘Ora, por que morrer?’ Não haveria resposta. Morria sem causa, porque não havia uma causa para continuar vivendo. [...]”⁷⁷. Como Anita não consegue estimular no protagonista o desejo de uma morte planejada, um suicídio romântico em que os dois pudessem ficar juntos para sempre, ela utiliza a cama para se luxuriar com o homem e, assim, aprisionar sua atenção:

[...] Rolando desvairada sobre o leito desfeito, Anita se deixava tomar sem reservas, excitando-o quando o ardor nele se aplacava, fazendo-o submetê-la a todas as torturas da posse, para que as palavras entre eles perdessem a sua importância, nada mais significassem⁷⁸.

O acolchoado, portanto, transforma-se em um lugar de deleite para Anita. Ao se deixar *tomar sem reservas*, a personagem revela uma entrega absoluta tanto ao protagonista, quanto ao ambiente. Os termos *desvairada* e *desfeito* evidenciam o momento prazeroso, repleto de *ardor* em que os personagens se encontram. Quando a fala entre os amantes perde a

⁷⁵ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 13.

⁷⁶ *Idem, ibidem*. p. 18.

⁷⁷ *Idem, ibidem*. p. 15.

⁷⁸ *Idem, ibidem*. p. 43.

importância, como se mais nada estivesse acontecendo a sua volta, o tempo e o espaço parecem se configurar em uma categoria única.

O narrador passa ao leitor a impressão de que o lugar significa para a protagonista não apenas uma espacialidade erótica, mas também um local de refúgio, pois Anita transfere para a cama uma grande interdição: não conseguir prender a atenção de Eduardo somente com a sua presença. Conseqüentemente, ela o aprisiona utilizando a própria sexualidade. É por isso que uma das maiores expectativas da moça é ser levada para a acomodação pelo protagonista: “[...] ela se refugiava num silêncio expectante, angustiada, como se não soubesse que apenas aguardava o instante em que o amante a deitaria sobre o leito”⁷⁹.

O drama da personagem é algo contínuo no percurso narrativo. Para figurativizar a dramaticidade, o narrador também descreve objetos que circundam a área do leito. É o caso das sandálias de Anita, que “[...] ficavam esquecidas ao pé da cama: eram coisas velhas e desgastadas, tristes na sua desolação de coisas sem vida própria nem desejo”⁸⁰. Os monossílabos *sem* e *nem*, de valor fundamentalmente negativo, mostram uma composição dramática inserida no espaço erótico, incitando sentimentos de aflição e de existência esvaziada por parte da protagonista. Mesmo que seu calçado esteja vazio de *vida própria*, Anita revela, de maneira angustiante, justamente o contrário: está sedenta de paixão pelo amante. É possível, inclusive, que o termo *esquecidas* tenha sido usado com o objetivo de mostrar que, para a protagonista, nada mais importa no seu território a não ser a presença de Eduardo e a lascívia que pode extrair dele.

O vínculo da protagonista com a cama possui tanta força que Eduardo, ao sentir que o relacionamento com a jovem está contaminado pela tensão, nunca hesita: trata de trazer a moça de volta ao espaço como uma forma de escapar e, até, de sublimar qualquer “sobrecarga” existente. É o que acontece na passagem em que Anita, enciumada e nervosa pelo zelo que o homem dispensa à boneca, Conchita, prefere se distanciar do amado:

A cena de ciúmes com Anita se repetia, porque voltava do sonho com os olhos pousados em Conchita. (Oh, Eduardo, por que não permites que te ame?). Tinha de agarrá-la no salto em direção da lareira e trazê-la à viva força para o leito, onde a mantinha sob si, ansiando por que tudo aquilo terminasse, mas logo se fundindo ao calor da amante e capitulando repetidas vezes, numa confirmação de derrota inevitável⁸¹.

⁷⁹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 46.

⁸⁰ *Idem, ibidem*. p. 47.

⁸¹ *Idem, ibidem*. p. 57.

Ao despertar, Eduardo fica a contemplar a boneca em vez de admirar a amante que, por coincidência, está ao seu lado. Isso causa um ciúme intenso na protagonista, que se questiona sobre o motivo de o homem não permitir que ela o ame. A partir da ação de seu companheiro, a jovem decide sair de perto dele e, assim, direciona-se para outro espaço (no caso, a lareira). Ao protagonista, só resta sair em busca da personagem e acalmá-la com seu corpo masculino em um momento tão angustiante para ele. A estratégia do homem fica traçada na escolha da expressão *mantinha sob si*.

A preocupação da jovem em perder o olhar contemplador do amante para a imagem não é uma percepção sem fundamento, afinal, “[...] Conchita era a menina dos olhos de Eduardo [...]”⁸². Durante a narrativa, a boneca revela ser mais um objeto erótico do espaço. Aliás, o protagonista chega a pensar que Conchita e Anita são “a mesma pessoa”; era o que ele afirmava quando a moça queria destruir o artigo e ele lhe falava: “- Não seja boba, Anita. Vocês duas são uma só”⁸³.

Conchita é um nome de origem espanhola⁸⁴ que, por sua vez, deriva tanto de *Concepción* quanto de *concha*. É interessante a figura da concha adentrar na presente análise, pois é uma das imagens estudadas por Bachelard. O autor entende a concha como uma formação bem solidificada e misteriosa, embora nunca se saiba para qual lado ela irá se enrolar no momento de sua formação. Durante o período de sua vida, o molusco vive para construir a casa, ou melhor, não a constrói para viver nela. Trata-se de uma formação lenta e contínua. A figura, além de representar uma vivência moderada, isto é, uma existência que vai se desenvolvendo vagarosamente, figurativiza também a beleza exterior, devido à sua diversidade. Conchita, tão bela quanto à forma extrínseca do animal invertebrado, acaba erotizando o espaço com sua sensualidade própria. Sua voluptuosidade flui de maneira lenta, semelhante à constituição da concha:

[...] Conchita, aquela bailarinzinha espanhola sobre a lareira, com seu saiote rodado, girando volutuosamente na ponta do pezinho calçado de seda, as castanholas mudas entre os dedos, toda num impulso para o alto, despregando-se quase da louça que a peava⁸⁵.

A imagem da boneca, rodando com um *saiote* todo abaulado, trazem à mente do leitor a impressão de que o lugar vai ganhando sensualidade graças aos movimentos encorpados de

⁸² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 14.

⁸³ *Idem, ibidem*. p. 51.

⁸⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 13. ed. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999. p. 269-270.

⁸⁵ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 13.

Conchita, conforme fica marcado pelo próprio narrador na escolha do termo *volutuosamente*. A descrição da vestimenta, inclusive, deixa transparecer uma eroticidade unida à mobilidade e ao contorno do corpo feminino. O deslocamento da boneca sobre a lareira, embora imaginados por Anita e descritos pelo narrador onisciente e onipresente⁸⁶, trazem ao espaço certo erotismo, pois a movimentação é sentida no olhar e na audição:

[...] Chegava a ouvi-la cantar canções brejeiras de cabaré, num giro e regiro constante, as conchas espocando claras, o saiote enfunado descobrindo-lhe as calcinhas rendadas que ameaçavam deslizar-lhe pelas pernas⁸⁷.

Anita desenvolve no plano da imaginação, e não do da realidade, a fantasia de que a boneca (que possui por característica plena a imobilidade) está girando e cantando de forma parecida às dançarinas de *cabaré* e que, nesse movimento, as peças íntimas de Conchita vêm à mostra. Portanto, o espaço passa a ser erotizado mais pelo artifício do devaneio do que por qualquer outro recurso, como os gradientes sensoriais, por exemplo.

Se a concha vazia, como espacialidade da morada habitada, representa um refúgio e uma localidade que já foi utilizada por alguém (no caso, o molusco), então, na constituição de formas, também o corpo humano seria um exemplo de semelhante formação, pois nunca deixa de guardar uma vida adormecida em seu interior. Pode ser por isso que, no final do romance, Eduardo destrói a boneca no intuito de afugentar o fantasma de Anita. Ele parece estar convencido de que, mesmo falecida, a amante se faz presente no interior “oco” da imagem.

A cama, em relação à sexualidade, torna-se um lugar erotizante por excelência, seja para quem quer que seja. No entanto, Anita parece exercer um poder diferente ao dos outros personagens, um domínio que vai além da questão do espaço. Quando ela não consegue fazer com que Eduardo responda aos seus instintos sexuais, satisfazendo-a, ao menos obtém sucesso ao se fazer erótica no leito, deixando a lembrança de sua imagem sensual na mente masculina. É o que acontece com ele quando, ao se lembrar de um quadro que decorava o sótão e que já não está mais ali, pressiona a jovem a fim de saber o seu destino. Querendo saber se ela o havia vendido e onde, ele a interroga, mas em vão. A protagonista não responde ao amado sobre a localização da pintura e o homem vai embora do sótão, levando a imagem erótica de Anita sobre a esteira:

⁸⁶ O narrador é onisciente porque conhece os pensamentos e os sentimentos das personagens; e é onipresente por estar presente no espaço da narrativa.

⁸⁷ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 13-14.

A moça continuou silenciosa. Limitou-se a examinar as unhas pontiagudas, indiferente às suas preocupações, e deixou que o homem, enraivecido, se fosse, levando dela aquela imagem: Anita, as pernas cruzadas sobre o leito, o cabelo louro escorrendo em cascata para o lado, a lima roendo-lhe as unhas docemente, e um cheiro adocicado de esmalte envolvendo-a numa atmosfera de calma e firme excitação⁸⁸.

A beleza e a sensualidade de Anita ganham destaque na cena e contribuem para a erotização da espacialidade do romance. A sensualidade do momento, retida na mente de Eduardo, ocorre mais uma vez no acolchoado da protagonista. A lembrança das suas *unhas pontiagudas*, das *pernas cruzadas sobre o leito*, do *cabelo louro escorrendo em cascata* e do seu *cheiro adocicado de esmalte* acaba chamando Eduardo para uma atmosfera libidinosa que não está presente na esfera da realidade, mas que permaneceu fixada na memória masculina. Tamanha é a carga voluptuosa da situação, que o parágrafo termina descrevendo que o ambiente estava tranqüilo, embora possuísse uma *excitação* inalterável. O narrador, ao detalhar as qualidades físicas de Anita, consegue ainda aguçar os gradientes sensoriais da visão e do olfato durante o trajeto narrativo.

Não é apenas Eduardo que a protagonista seduz na cama. Ela também seduz “o menino do empório”. O território se torna, portanto, um espaço erotizado somente pela *presença* de Anita. A moça realiza um verdadeiro ritual tentador, a fim de “enfeitiçar” o garoto que entra com as compras que ela havia encomendado: “O pequeno subia e encontrava-a desvestindo-se. Hesitava, com a mão no trinco e queria voltar. Ela lhe gritava que entrasse e fechasse a porta, e continuava a desnudar-se como se ninguém estivesse presente”⁸⁹. O termo *hesitava* revela como a sensualidade da jovem afeta o personagem, pois, se assim não o fosse, ele não ficaria tão nervoso, desejando ir embora. O fato de ela se despojar das vestimentas, como *se ninguém estivesse presente*, realça o entrelaçamento que a moça possui com o jogo libertino. Além disso, ela não hesita nos artifícios de perversão e os utiliza com requintes de *striptease*⁹⁰: “Sentada à beira do leito, diante dele, tirava as meias e acariciava os joelhos”⁹¹.

O encantamento (e, até mesmo, passatempo) erótico é a grande arma e, por assim dizer, o melhor trunfo de Anita. Utilizando o espaço e a própria figura, a protagonista ora excita o menino, revelando partes desnudadas de seu corpo e ora barra esse prazer, intimidando-o, já que o personagem é caracterizado como um rapaz extremamente tímido. A

⁸⁸ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 62.

⁸⁹ *Idem, ibidem*. p. 215.

⁹⁰ Ato de se despir em público de maneira lenta e provocante, geralmente ao som de música e executando movimentos eróticos.

⁹¹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 215.

estrutura física de Anita é, para o menino, a expressão máxima da esfera amorosa e, sabendo disso, ela o tortura com as imagens fragmentadas de sua corporeidade:

[...] Quando o ouvia subir pesadamente com as compras, atirava-se desvestida e de bruço sobre o leito, deixando uma perna esquecida para fora do lençol. Ajeitava graciosamente o lençol à altura dos rins, para esconder-lhe o corpo daí para cima, e fingia rressonar. Ele batia e entrava em seguida, como ela lhe recomendara que fizesse, e vendo adormecida, deixava-se ficar com os olhos pregados naquela alvura subitamente revelada, em que tinha desejos de encostar o rosto e depois chorar. Então, como ela sorrisse no sono e se mexesse docemente, as pregas do lençol iam se desfazendo e desfazendo, e lhe descobriam as alvas nádegas e, subindo até às axilas, naquele movimento suave e desesperador, lhe revelavam os seios esmagados contra o travesseiro. Quando saía pé ante pé, ela bocejava e acordava⁹².

A imagem de Anita erotiza tanto o espaço, quanto o menino que lhe trazia as compras solicitadas por ela. Seu corpo se torna, portanto, uma fonte de desejo para as figuras masculinas. Para descrever a sensualidade que parece brotar do corpo da protagonista, o narrador relata que a moça, no intuito de seduzir o garoto, *atirava-se desvestida* sobre a cama e, usufruindo do *lençol* e do *travesseiro*, fazia com que sua pele ficasse *subitamente revelada*. Os termos, ao atuarem como marcadores da caracterização erótica, acabam por abrir possibilidades de revelação do nervosismo do menino que, após contemplar a seminudez feminina, sente vontade de *encostar o rosto* no seu corpo para depois *chorar*.

Para confirmar sua voluptuosidade, Anita consegue trazer o rapazinho ao acolchoado, tentando desvirginá-lo. Contudo, tímido e amedrontado pela sua primeira relação sexual, ele decide desistir, saindo do local: “O pequeno não se atreveu: apenas pediu-lhe licença para ir dormir no divã”⁹³. A protagonista, como que magoada, decide expulsá-lo: “Ela, aí, voltou-se, irritada com a inutilidade dos seus esforços, e expulsou-o do leito”⁹⁴. A maturidade sexual de Anita é notável, pois vendo que o menino a deseja, decide trazê-lo de volta, ou seja, busca o garoto para que ele volte para a cama, reiniciando a relação sexual que fora interrompida pela inexperiência do adolescente:

[...] Horas depois, quando o pequeno, julgando-a adormecida, possuía-a sem tocá-la, Anita foi apanhá-lo ao colo, trouxe-o apavorado para o leito, fê-lo esticar-se e, sem palavra, deitou-se sobre ele docemente deixou-se penetrar e abafou-lhe com beijos quentes os gemidos inaugurais⁹⁵.

⁹² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 216.

⁹³ *Idem, ibidem*. p. 218.

⁹⁴ *Idem, ibidem*. p. 218.

⁹⁵ *Idem, ibidem*. p. 218.

A espacialidade do colchão recobre-se de erotismo com o fluido dos corpos, isto é, com o sangue do órgão sexual masculino do menino que, naquele momento, já não era mais virgem: “Ela não adormece de verdade nem ele já sente a dor do seu sexo ferido, que deitou gotinhas de sangue nos lençóis”⁹⁶. A descrição enaltece o efeito lúbrico no jogo de palavras. Mais uma vez, é revelado o caráter sensual que o corpo da protagonista possui entre o desejo do menino de *possuí-la sem tocá-la*, a vontade dela de *apanhá-lo ao colo* e a ação da protagonista de permitir que ele se encaixe a ela, abafando-lhe *com beijos quentes* os primeiros *gemidos* do adolescente.

A presença de Anita erotiza o ambiente até mesmo após a sua morte; fato que pode ser comprovado quando Eduardo vai ao sótão, na companhia do médico da família (Dr. Eugênio). O protagonista ouve uma música advinda de um toca-disco e se lembra da moça, sobre a cama: “O Dr. Eugênio, sempre ocupado, ligara a vitrola automática [...] A voz displicente do *crooner*⁹⁷, que ela ouvia horas e horas a fio, estendida no leito, a olhar a distância parcamente iluminada dos arrabaldes”⁹⁸. A memória⁹⁹ reforça o domínio encantatório de Anita sobre o amante. O nome da música que Eduardo ouve, traz de volta a imagem da protagonista sobre a cama: “Welcome to my dreams”¹⁰⁰, ou seja, *bem-vindo aos meus sonhos*.

Anita igualmente seduz um velho pintor e, com ele, tem sua primeira relação sexual. No entanto, o ritual é outro, pois ela passa a dançar sobre o colchão, erotizando-o: “Ela ria, ria, e valsava, cantando pedaços de musiquinha misturados com outros que improvisava, agora sobre o leito”¹⁰¹. Ao bailar, a protagonista pretende seduzi-lo, com o intuito de fazer com que ele participe da atmosfera erótica com ela. Contudo, o pintor tenta resistir ao encanto: “[...] o velho não queria beijá-la. Depois de mergulhar por um momento a face entre as suas coxas abertas, largava-a sobre o leito desfeito e ia trancar-se no banheiro, donde não saía nunca”¹⁰².

A cena é conflitante, pois Anita lhe vê negada a possibilidade de estar junto de uma figura masculina. De acordo com o histórico da personagem, ela e a mãe foram abandonadas pelo pai. Apesar disso, elas não continuaram unidas, ao contrário, a figura materna é praticamente uma ausência na vida da jovem desde que ela era criança. Parece que, por isso, o

⁹⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 220.

⁹⁷ Grifo do autor.

⁹⁸ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 298.

⁹⁹ O espaço da memória será tratado, posteriormente, na terceira parte deste capítulo posteriormente.

¹⁰⁰ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 298.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*. p. 70.

¹⁰² *Idem, ibidem*. p. 71.

amor e o abandono maternos cruzam com um desejo erótico interdito, que no trecho abaixo é consumado longe da cama:

[...] Anita permanecia estirada na cama, vagamente temerosa de que ele a desprezasse e não quisesse saber dela, como sua mãe. Mas, não. Dizia-lhe o instinto que não era isso, que era outra coisa de que se tratava. O velho não queria *fazer-lhe mal*, pois não eram casados e ela não passava duma menina. [...]¹⁰³

O emprego do termo *velho* salienta a relação angustiante que parece aproximar-se de um incesto. Tais ligações, ressaltadas pelo temor que a protagonista tem de o pintor a menosprezar e não querer saber dela, *como sua mãe*¹⁰⁴, destacam o drama vivido pela menina Anita. Entretanto, a personagem chega à conclusão que não era nada disso, o homem apenas não queria *fazer-lhe mal*, ou seja, não queria desvirginá-la. Se a figura masculina possui uma “nobre” e respeitosa atitude com a garota, Eduardo, por sua vez, mantém uma relação com o leito diferenciada da do pintor, principalmente quando está com a jovem. Para o protagonista, a cama é somente um lugar onde a relação sexual acontece:

Eduardo surpreendeu-lhe o gesto, empurrou a arma com o pé para fora do leito e, empolgando-lhe a boca outra vez, forçou-a a novo êxtase. E tão duramente a premia sob si, que ela, mais duma vez, se sentiu desfalecer e o prazer escapar-lhe como a asa duma pomba em fuga, que se teme ferir com os dedos na ânsia de agarrá-la¹⁰⁵.

A indiferença de Eduardo, demonstrada na forma pela qual afasta a arma, parece revelar que a ele nada mais interessa no momento, a não ser o ato sexual em si. Para Anita, apenas resta acompanhar, de modo angustiante, o ritmo e o desejo do amante. O espaço erótico ganha um tom de agressividade somente para a protagonista, já que é o homem que comanda a ação sexual. Devido à pressão do amado sobre ela, Anita não consegue viver o prazer “quase” presente. A tensão é tão grande que o narrador descreve o sentimento feminino, comparando-o, metaforicamente, a uma *pomba em fuga*.

O desejo de satisfação (egoísta, pode-se afirmar) é tão intenso em Eduardo que, no acolchoado, ele não se preocupa com a violência do momento; uma ação destrutiva que recobre o corpo da personagem: “Quando emergiu pesadamente, as coxas doloridas do

¹⁰³ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 71.

¹⁰⁴ Anita, mesmo moça, não deixa de lamentar a falta de carinho e atenção por parte da mãe, o que a faz relembrar do abandono materno.

¹⁰⁵ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 13.

esforço, os seios machucados, os ossos todos fundidos no prazer, o amante já se vestira e, de pé, junto da janela, olhava para a rua deserta lá embaixo”¹⁰⁶.

A veemência que a ação sexual inspira em Eduardo ao desnudar as pernas de Anita, acariciando-a “[...] sofregamente [...]”¹⁰⁷, na moça ganha outra significação. A protagonista sente o comportamento colérico do amante e, então “[...] seus olhos, de repente, se enchiam de lágrimas, como se lastimasse a brutalidade dele”¹⁰⁸. Ao mesmo tempo em que se entrega ao prazer, a jovem se põe a chorar. Para ela, a dor é um elemento de prazer e de gozo, o que ressalta o caráter dramático da personagem e põe em primeiro plano o sentimento de gozo entre *Eros* e *Thanatos* no leito dos amantes.

Consumida a “prazerosa violência”, Eduardo sai da espacialidade da cama sem se preocupar com o estado de Anita. O protagonista, além de não acariciar a amante, põe-se a contemplar o mundo exterior, ou melhor, o universo existente do lado de fora da janela. Após a ação sexual, ele não sente a necessidade de permanecer próximo da jovem (o que, para Alberoni, é um sentimento tipicamente feminino). A figura masculina se simpatiza com a amante, mas se sente exaurido pelo amor que se origina dela. Então, prefere ficar diante da janela, abertura espacial que lhe propicia sensação de amplitude: “Ele sempre saía do amor, cansado e só, como duma penitenciária onde lhe tivessem perdoado metade da pena, com a condição de que continuasse vivendo”¹⁰⁹.

Se para Anita o jogo libertino e a presença do amado são marcadores da satisfação erótica que almeja, para Eduardo, eles são medidas de punição e de aprisionamento. Sua condenação é a existência, representada pelo mundo *lá fora*, longe do leito de Anita. A cama, além de ser uma espacialidade a partir da qual a pulsão sexual do protagonista se esvai, é também um lugar cuja tarefa sexual deve ser cumprida, ao dar, supostamente, prazer à protagonista.

Nesse contraponto, *Eros* e *Thanatos* têm papéis preponderantes, aumentando a angústia existencial dos amantes. O tormento da protagonista é marcado pelo abandono da mãe, que prefere perseguir o marido a manter uma relação de carinho com a filha. Já o desespero de Eduardo é realçado pelo amor-desejo que sente pela figura materna da infância e que assombra sua vida adulta. É por isso que ambos os personagens buscam, com sofreguidão, um prazer desmedido que parece nunca estar ao alcance do gozo absoluto. O

¹⁰⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 13.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*. p. 46.

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*. p. 46.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*. p. 13.

protagonista, por exemplo, não consegue esquecer os momentos em que a mãe o deixava chorando para sair de casa com um homem (que não se sabe se é o pai).

O sentimento inquietante aprisiona tanto Eduardo, quanto Anita e os remete a uma existência de tortura e de enclausuramento. A emoção faz com que os amantes procurem, constantemente, um amor obtido a qualquer custo; uma estratégia utilizada pelos protagonistas para tentar se fazer amar pelo outro. Esse anseio é o índice do narcisismo secundário freudiano, uma fase infantil de confronto com o ideal do eu, com o qual o indivíduo irá se comparar por toda a vida e que se formou fora dele. A idealização do eu se constitui pelas exigências do mundo externo, traduzidas simbolicamente pela linguagem, e correspondem às representações culturais e sociais que são transmitidas pelos pais e pelas instituições¹¹⁰.

Além de Eduardo compartilhar os prazeres e as angústias que o acompanham desde muito novo com Anita, no decorrer da narrativa, ele passa a dividi-los com outra personagem: Diana, sua cunhada. Com a jovem, o colchão se transforma em um local onde o conflito do protagonista se manifesta sob nuances diferenciadas. Em um primeiro momento, a irmã de Lúcia possui uma relação de domínio sobre o cunhado, pois, quando ele está internado no hospital, recuperando-se da tentativa de suicídio, ela surge para visitá-lo. O moço se sente eroticamente satisfeito e, ao mesmo tempo, atormentado por não conseguir retribuir aos carinhos da mulher, por não ser capaz de *sorrir-lhe*:

Diana se aproximou rapidamente do leito e parou junto dele. [...] Diana estaria compreendendo que não podia sorrir-lhe, tomar-lhe as mãos, dizer-lhe que a estimava muito, muito mesmo, que sempre lhe quisera bem, mas...? ¹¹¹

A recuperação de Eduardo no leito hospitalar abre a possibilidade de Diana se aproximar dele e, a partir disso, acarinhar-lhe: “Ela lhe apertava o rosto entre as mãos, e como era doce e bom o cheiro que vinha das suas luvas! Eduardo todo se resumia e concentrava nas narinas pelas quais se inteirava da presença da moça” ¹¹². O acessório vestido pelas mãos da moça estimula o aparecimento de uma sensação positiva no protagonista, sentimento que o narrador deixa evidenciado pelo uso da expressão *cheiro bom*. Embora ela já tivesse cedido um beijo ao homem no momento em que chegou ao quarto, a moça não hesita, oferece-lhe um segundo beijo e deixando-o extremamente atordoado: “Quis levar para o sono o gosto e o

¹¹⁰ FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

¹¹¹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.112.

¹¹² *Idem, ibidem*. p. 112-113.

cheiro do segundo beijo que ela lhe dava, mas apenas sentiu o *contato morno e distante*¹¹³ dos lábios de Diana, que premiam os seus como se através duma *placa de vidro*”¹¹⁴.

O protagonista tenta levar para a espacialidade do sono a sensação prazerosa do beijo recebido, isto é, o *contato morno e distante dos lábios de Diana*; mas não consegue. A impossibilidade da ação faz com que ele compare sua falta de potência a uma *placa de vidro*, ou seja, a uma barreira fria e distante que lhe foi imposta. A jovem tem consciência do poder que exerce sobre Eduardo, pois, vendo a *luta* do cunhado em ficar acordado, tentando retribuir o carinho transmitido por ela, resolve beijá-lo outra vez e a cama, por sua vez, torna-se o palco dessa relação entre tentação e resistência: “Diana, entretanto, sentia e acompanhava a sua luta e de novo se curvava sobre ele e lhe tomava a inquieta cabeça entre as mãos enluvadas e agora o beijava outra vez, profundamente, e as suas línguas se tocavam”¹¹⁵.

O espaço erotizado incita Eduardo, ainda sonolento, a reparar na corporeidade de Diana, tão próxima, agora, do protagonista: “Na névoa do seu sono via-lhe os seios, que estavam nus e tremiam”¹¹⁶. Portanto, por mais que a imagem esteja *enevoada* diante de seus olhos, o homem não desiste de reparar no *estremecimento* que recobre o corpo feminino. A presença da cunhada é tão erótica, que o personagem tem seus gradientes sensoriais, principalmente o olfativo, totalmente aguçados, mesmo no momento em que a mulher caminha para longe dele: “Mas Diana se distanciava, e o cheiro bom das suas luvas ia com ela”¹¹⁷. Ao que aparenta, o olfato lhe traz sensações de satisfação e prazer e ele teme que isso se acabe.

A descrição do encontro entre os cunhados revela transgressão. No entanto, o protagonista está sonolento e, por isso, o desejo de Eduardo é revelado nas sensações atribuídas ao segundo beijo de Diana: *Contato morno e distante* e *placa de vidro*. A temperatura sentida pelo gradiente sensorial do tato revela um declínio da sexualidade que ali estava se formando, pois um beijo que era para ser caloroso se transformou em vidro, remetendo à idéia de gelidez.

O trabalho imaginativo do enfermo é retomado na cena *as suas línguas se tocavam*, ressaltando as sensações provocadas pela presença e pelo beijo da cunhada. Fato interessante a ser destacado é a transformação do espaço. O hospital, que é um lugar em que a dor e a doença, na maioria das vezes, estão presentes, metamorfoseia-se em espacialidade de prazer e

¹¹³ Grifos nossos.

¹¹⁴ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 113.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*. p. 113.

¹¹⁶ *Idem, ibidem*. p. 113.

¹¹⁷ *Idem, ibidem*. p. 113.

de cura a partir do momento em que o protagonista se sente excitado e renovado pela presença de Diana.

A influência da cunhada perto da cama do doente é efêmera. Mais tarde, a mesma personagem será humilhada por Eduardo e apenas conseguirá levá-lo para o acolchoado depois de muita insistência. Após o julgamento do protagonista pela morte de Anita, Diana aparece de surpresa no quarto do hotel em que ele está hospedado. O homem, decidido a se redimir com a esposa, Lúcia, não quer manter nenhuma relação com a jovem, a não ser uma relação familiar (cunhado/cunhada). Diana, vendo seus esforços para seduzir Eduardo se esgotarem, engendra a consumação de uma possível relação sexual: “E abrindo-lhe, rasgando-lhe o paletó do pijama, arrastou-o para o leito” ¹¹⁸. Contudo, mesmo utilizando uma técnica desesperadora, ação reforçada pelo uso dos vocábulos *rasgar* e *arrastar*, a tentativa não permite que o colchão se transforme em um lugar de realização prazerosa. Humilhada e desprezada por Eduardo:

[...] Ali, estirada sobre ele, que ainda lhe resistia, teve uma crise de nervos, cravou-lhe as unhas na carne dos ombros e chorou convulsivamente, dizendo-lhe insultos, chamando-o de covarde, que a desprezava, que tinha nojo dela ¹¹⁹.

Embora já tivesse se relacionado sexualmente com o cunhado uma vez, Diana não consegue atingir a eroticidade de Eduardo e nem fazer com que ele ceda a ela novamente, frustrando-se totalmente. O protagonista menospreza a cunhada, sentimento evidenciado pelo fato de a moça achar que ele sente *nojo* por ela. Por conseguinte, a jovem abandona o amado e vai viver no exterior.

A partir da atitude inesperada da parenta, o homem começa a se sentir incomodado ao formar uma imagem mental da mulher com outros homens em seu leito. O espaço erótico do acolchoado começa a exercer uma influência negativa sobre o pensamento de Eduardo, que parece reviver uma situação da infância. Se, quando criança, ele era obrigado a dividir a atenção da mãe com um homem ¹²⁰ que a levava para longe de si, agora, com a perda de Diana, ele revisita o acontecimento. De forma aproximada e na própria imaginação, a cunhada está sendo adorada por outros e continua separada dele. Surge, portanto, uma espécie de retrocesso, de reelaboração e de repetição na diferença, reforçando o complexo edipiano e a forma do protagonista de querer ser amado:

¹¹⁸ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 175.

¹¹⁹ *Idem*, *ibidem*. p. 175.

¹²⁰ Provavelmente o pai.

E a lembrança da Vitoriosa¹²¹ se prostituindo por causa da sua covardia, doeu-lhe então como se uma parte de si mesmo estivesse exposta à tortura e nada pudesse fazer para socorrê-la. Altos, magros, louros, comerciantes, vagabundos, ingênuos, canalhas... Todos eles desnudando Diana consentida, derrubando-a brutalmente sobre o leito ainda quente do sono dela [...] ¹²².

A cama é a espacialidade onde toda ação acontece. Todavia, o cenário é transportado para a imaginação de Eduardo, que pensa na figura de Diana sendo possuída por vários homens. O fato o deixa atordoado, o que pode ser comprovado pelo uso do vocábulo *tortura*. O tratamento permite que a relação conflitante e com tons incestuosos ganhe corpo e o protagonista se sinta livre para dar vazão a suas culpas prazerosas. Ele fantasia o espaço do colchão ora com uma Diana imaculada, dando a impressão de ela estar ali de forma obrigatória, já que são as figuras masculinas, os *vagabundos* e os *canalhas* que profanam o ambiente. Na continuação do relato, o narrador descreve outra Diana imaginada pelo protagonista que, por vezes, é perversa e prioriza a sexualidade como sua principal diversão: “[...] — pobrezinha, era quase uma menina! — e mordendo-lhe os seios pequeninos! Ela chorava. Não, não chorava: ela gozava, gemia, arqueava-se para a frente, queria ver, pegar. A curiosidade duma menina... Ordinária!” ¹²³.

Aqui, o leito possui um caráter contraditório e, em Eduardo, deixa transparecer um complexo edipiano ainda existente. O fato de o acolchoado estar aquecido (referência ao gradiente sensorial do tato) abre a possibilidade de dois caminhos interpretativos. O primeiro corresponde ao ideal de pureza, pois é possível que Diana tenha acabado de despertar de um sono angelical. É uma visão que concorda com o sentimento de santificação que o elemento masculino atribui à figura materna. O segundo trajeto faz alusão à perversidade; a jovem é tratada como *ordinária*, já que parece ter tido a oportunidade de se relacionar com vários homens e durante algum tempo. Esse pensamento pode remeter o protagonista ao desígnio da mãe-prostituta, na tentativa de transferir para a imagem de Diana a culpa pelo abandono maternal que sofreu quando criança. Portanto, recoberta de devaneios, a espacialidade revela um embate entre *pureza* e *perversidade*, qualidades que movem a sensação erótica do amante

¹²¹ Vitoriosa é o apelido que Eduardo dá para Diana assim que descobre que ela é Cíntia, um desenho que, desde adolescente, ele traçava na busca pela mulher ideal. Essa relação ficará mais bem explicitada nos tópicos seguintes.

¹²² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 209.

¹²³ *Idem*, *ibidem*. p. 209.

que, a partir daquele momento, reafirma para si algo já decidido antes da viagem da cunhada: a busca pessoal por uma vida mais tranqüila e sem aventuras ao lado da esposa.

Durante o período em que viveu reconciliado com a esposa, Eduardo exerceu os planos que havia elaborado. Foi esposo e pai de família. Contudo, quando cede aos encantos de Diana e aceita viver com ela, vê-se inclinado a terminar seu casamento; e o faz. Ao falar com Lúcia, surpreende-se com a postura da esposa, que acata a decisão e, “[...] comovido até as lágrimas, beijou-lhe as mãos, feliz por não tê-la magoado [...]”¹²⁴. Talvez, numa tentativa de retribuir a compreensão da mulher, ele resolve passar uma última noite com a ela¹²⁵.

A esposa, levada pela sensação do espírito de Anita estar ali presente, fica amedrontada e obriga Eduardo a acompanhá-la até o quarto. Então, como se sentisse um estremecimento, pegou-lhe “[...] o braço, arrastou-o para o leito e fê-lo deitar-se ao seu lado. Sob as cobertas, sentiram ainda aquela garra de além-túmulo adejar à altura do lustre e recuar para o fundo do quarto”¹²⁶. A partir da aproximação, os objetos que circundam o colchão auxiliam na erotização do local:

[...] A luz mortiça do quebra-luz, o macio e o calor dos acolchoados, o abraço aterrorizado que os jungia, fê-los aos poucos maiores diante do mistério presente que os vigiava, e entre assustados e excitados, como dois amantes que temem uma decepção, mas não podem evitá-lo, beijaram-se profundamente. [...] ¹²⁷.

Um ambiente de suspense é criado pela luminosidade *mortiça* do abajur, pelo amplexo *aterrorizado* dos personagens e pelo fantasma de Anita: o *mistério presente que os vigiava*. Os recursos utilizados pelo narrador marcam a caracterização erótico-espacial, pois por meio de toda tensão existente é que Lúcia permite que Eduardo se aproxime dela, desenvolvendo a relação carnal a partir daí. Além disso, os termos *assustados* e *excitados*, ao serem cingidos, parecem revelar um ponto de partida para o *voyeurismo* dos amantes, que se inflamam de sexualidade com o olhar da protagonista sobre eles. No refúgio e no conforto do acolchoado, o casal se permite ir ao encontro de um erotismo que há algum tempo não se fazia mais presente. Eles se abraçam, tentando selar o desejo sexual de ambos.

¹²⁴ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 261.

¹²⁵ Nessa altura, Eduardo, que já fazia planos em viver com Diana, estava sendo perseguido pelo espírito de Anita, que exigia que ele morresse e fosse viver junto com ela, conforme tinham combinado na época do suicídio.

¹²⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 270.

¹²⁷ *Idem, ibidem*. p. 270-271.

Contudo, no interior de Lúcia há um *recalque*¹²⁸ obstruído e muito profundo, que não permite que ela se sensibilize com o erotismo do momento. Para que a concupiscência seja satisfeita para ambos, Eduardo tenta fazer vir à tona a pulsão sexual da esposa: “[...] fazendo-a despojar-se inteiramente da camisola, insensível ao rubor intenso que a tomava e surdo aos seus protestos, procurou acordá-la para a volúpia que ela ainda não conhecia”¹²⁹. *Ruborizada* e estando presente em um espaço que auxilia e estimula a sensação do prazer, Lúcia, mulher e mãe, que nunca havia sentido o prazer erótico, “[...] cujos mistérios ignorava, e se fazia fender passivamente, ansiosa pelo milagre para ela vedado [...]”¹³⁰, não consegue atingir o ápice erótico.

O leito tem significações diferentes para cada personagem do romance. Para Anita, ele representa um meio de conquistar a atenção masculina. Para Eduardo, ele possui apenas o sentido de “espaço propício” para a ação sexual. O pintor, por sua vez, trata-o de forma sagrada, pois só desvirgina a protagonista no momento adequado, isto é, quando ela já não é tão menina. Para Diana, a cama é o local utilizado para que o cunhado ceda aos desejos carniais de possuí-la. Entretanto, se para os personagens de *Presença de Anita* o colchão denota a sexualidade satisfeita, o mesmo não pode ser atribuído a Lúcia, cuja percepção é totalmente oposta à deles.

Para a esposa de Eduardo, o leito é um espaço de violação dos preceitos que, provavelmente, carrega desde muito nova. Em vez de prestar atenção na relação sexual que está tendo com o marido no momento, ela olha para o canto onde está a figura de *Nossa Senhora*, como forma de sublimar algo que, talvez por uma rígida e tradicional educação, foi-lhe proibido. É um reforço à influência que a cultura tem na formação da identidade, construída a partir de dogmas religiosos e verdades infalíveis e recobertas da noção de pecado:

[...] Lúcia, intimidada, não despregava os olhos daquele canto escuro do dormitório, onde havia meses se esquecia de acender a lamparina para iluminar a imagem de Nossa Senhora e agora parecia ter-se concentrado, de dentes cravados nos lábios, o inferno com todas as suas fúrias encadeadas, pronto para lançar-se sobre eles e consumi-los pela sua luxúria. [...] ¹³¹.

¹²⁸ Como já foi explicitado anteriormente, o *recalque* é uma interdição imposta pelo consciente ao comportamento humano e está relacionado à tendência humana de sempre querer caminhar para o *princípio de prazer*, embora seja impedida pelo *princípio de realidade*, que possui a função de barrar a satisfação erótica.

¹²⁹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 271.

¹³⁰ *Idem*, *ibidem*. p. 271-272.

¹³¹ *Idem*, *ibidem*. p. 270.

Portanto, a cama, espacialidade própria e ideal para que Lúcia libere sua pulsão sexual, torna-se um ambiente de reflexão, no qual a personagem questiona suas obrigações como mãe e como figurativização da santidade. Na busca de manter um padrão amplamente difundido e que impede o pleno contentamento junto ao marido, a intimidade da mulher entra em conflito com os estereótipos, os clichês, que desviam a reflexão individual sobre o sexo, transformando-o no conceito ético-religioso de “pecado”. “São fórmulas que as gerações, em geral, se habituaram a aceitar sem discutir, preferindo manter-se nos limites simplificadores, indicados pelas oposições normal/anormal, puro/impuro, natural ou não etc.”¹³².

Na angústia que os conflitos proporcionam, o instinto sexual de Lúcia não se deixa anular. O espaço do colchão, com a presença de Eduardo junto a ela, faz com que a pulsão mais inconsciente dê sinais de existência: “A carne, provocada, reagiu da sua dormência de tanto tempo, e ela se agitou sob ele, machucada e na iminência de chorar, sufocada pelo medo e ansiosa para que algo mais forte que o temor da morte lhe fundisse as entranhas”¹³³. A relação sexual entre marido e mulher acontece, ainda que esteja presente a assombrção (no caso, Anita) que se interpõe ao casal.

Mesmo diante do fantasma da jovem e do medo que ele lhe traz, a esposa não consegue disfarçar a lascívia que antes estava oculta e que agora é revelada pelo narrador. Por meio da descrição, fica evidente que Lúcia está ávida de desejo para que *algo mais forte* que o medo que a consome lhe penetre *as entranhas*, ou seja, é a busca feminina pela vertigem sexual. E assim, quanto mais erótico se torna o lugar em que marido e mulher se amam, mais o espectro da jovem se distancia, até o ponto de se retirar totalmente.

A assombrção de Anita, presença constante na última parte do romance, parece não ter apenas uma ligação com o elemento sobrenatural. Provavelmente, a aparição aterrorizadora da jovem pode ser relacionada ao desejo recalcado e fortalecido por imposições institucionais (igreja, família, trabalho, etc.) e à idéia da transgressão provocada no casal pela lembrança da protagonista. Diante do fantasma, a apreensão de Lúcia diminui justamente quando o erotismo ganha força no relacionamento com o esposo. A figura da *ameaça entocaiada*, que simulava querer agredir o casal, agora recolhe as garras, no momento exato em que Lúcia aceita a veemência sexual do marido. A força masculina do momento contribui para que a esposa se esqueça dos receios relativos à capacidade de sedução de Anita, dos recalques e, até mesmo, do próprio desejo de gozo:

¹³² PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p. 158.

¹³³ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 271.

Mas o marido, apertando-lhe num abraço nervoso os joelhos sob os seios doloridos, forçou-a a esquecer-se daquela ameaça latente ali junto deles, e Lúcia, agora imobilizada pela sua força, mais incapaz de acompanhá-lo, no gozo, cerrou-lhe em torno do sexo todos os músculos que a sua vontade podia acionar, e deixou que ele, movendo-se, a inundasse sem desenlaçar-la. Mas logo aquela ameaça entocaiada recolheu a garra e, mansa e aquecida, escorreu ao longo da parede e como que resvalou do aposento pelas frinchas das persianas, de olhos baixos diante da cena com que a insultavam¹³⁴.

É um jogo de sobreposição, cuja lembrança da protagonista (como amante) leva Lúcia a encarar Anita tal qual uma sombra em sua vida. Talvez seja um modo de a esposa construir uma barreira que proteja a si mesma do reconhecimento da traição do marido. Para Lúcia, a jovem ainda é uma concorrente e, por isso, ela a vê como um fantasma que, até então, não se dissipou do seu casamento com Eduardo. Conseqüentemente, quando a mulher aceita as carícias do marido (e ele a *inunda* de gozo), a assombração vai embora, porque o sexo se torna mais importante que os interditos pessoais que a impedem de aproveitar o momento.

Da mesma maneira que fazia com a jovem durante a relação sexual, Eduardo, no acolchoado, revela uma sexualidade egoísta e violenta com a esposa: “[...] o desejo dele, raivosamente contido, o impelia para que submergisse sozinho, desacompanhado, esquecido dela e de tudo que era seu, — uma coisa de que ele se servia após desistir de desabotoar-lhe a carne fechada sobre a sua desdita [...]”¹³⁵. O homem parece se esquecer dos sentimentos femininos, vendo a mulher apenas como um corpo a se *servir*; um espaço criado para que ele descarregue seus prazeres.

Seguindo um caminho similar ao de Anita e ao de Diana, que se submetiam de forma absoluta aos desejos do protagonista, Lúcia também se entrega para aplacar a pulsão sexual do marido, sentindo, como elas, a humilhação de ter cedido tanto. Por mais de uma vez, sua estrutura física é utilizada por Eduardo apenas como espacialidade erótica, como se fosse uma estratégia para manter junto de si alguma mulher que não o abandonasse como fizeram as outras, ou ainda, como fez sua mãe. Assim, a esposa se desilude *na sua carne*, mas não deixa de atender à vontade libertina do marido:

E quis compensá-lo pela decepção que ainda essa última vez lhe dava, e submeteu-se a todos os seus caprichos, agora apenas sofrendo na sua carne, o orgulho definitivamente abatido, abrindo-se toda como nunca o fizera,

¹³⁴ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 271.

¹³⁵ *Idem, ibidem*. p. 272.

enquanto alimentara a esperança de um dia poder segui-lo por todos os caminhos em que ele se lançava ardorosamente. E entregue, fácil, já não envergonhada, mas sem palavras, quis que a possuísse como lera em livros que também se fazia. E embora aquilo se lhe agarrasse à dignidade como uma crosta de lama e doesse mais do que um parto, o seu primeiro parto, estrangulou os gritos na garganta e não se desprende dele enquanto não o viu desfalecer de gozo sobre a sua nuca, e lhe soltasse o sexo, cruelmente aberto pelos seus dedos. Depois, os soluços se convertendo numa grande ânsia de lágrimas abundantes, fê-lo deitar-se ao seu lado e ainda quis que a penetrasse uma vez mais.¹³⁶

O encontro amoroso mostra criticamente a falta de comunicação e de sintonia de ambos, marcada pelo descontentamento que a esposa *ainda essa última vez* transmite ao protagonista. Ela sente ter *decepcionado* o marido nas vezes em que se amaram. Por isso, a mulher dissimula o *orgulho abatido*, entregando-se de forma frustrada e esperando *um dia* gozar a vida como o marido. O ato sexual é, para Lúcia, algo dorido e expõe de forma exagerada sua própria intimidade; interpretação evidenciada na escolha do narrador pelas expressões *crosta de lama* e *machucar mais do que um parto*. A passagem revela um desejo recalcado pelo obstáculo ao gozo e pelos conflitos interiores femininos. Tudo isso é manifestado na espacialidade do leito que se configura, portanto, como um ambiente de desacerto, de mentira, de convenções, de pecado, de humilhação e de “fantasmas” que Lúcia guarda a partir de recalques diferenciados, oriundos de experiências que teve ao longo da vida. Outro cenário privado que realça a angústia dos amantes é o sótão, moradia de Anita. O narrador descreve que Eduardo, há poucos dias,

[...] vira operários trocando a fechadura da porta e pintando-a de verde-claro e os rapazes da limpeza lavando com soda a longa escadaria. Outra tarde, alguém esfregava a vidraça do janelão que dava para fora, sobre as portas do armazém¹³⁷.

As mudanças no espaço chamam a atenção de Eduardo que, em breve, conhecerá a nova moradora do sótão: Anita. A moça pede que a fechadura da porta seja trocada, o que parece garantir que a entrada na sua casa será permitida apenas a quem ela desejar. As providências da protagonista e os cuidados que têm como lavar as escadas *com soda* e esfregar os vidros *do janelão* parecem ser índices de uma pulsão de vida a revelar-se nos mínimos detalhes.

¹³⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. 8. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951. p. 230. É importante ressaltar que **esse trecho não existe na edição de 2001**. Ele apenas foi encontrado em uma edição datada do ano de 1951, não se sabendo se por motivos de censura ou, ainda, por erros de gráfica.

¹³⁷ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 27.

O sótão ganha existência e movimento. A presença de Anita traz a promessa de recomeço, de uma nova fase chegando ao espaço: “Agora, lá em cima, na jardineira sob a janela, os gerânios se debruçavam para fora, como espiando quem passava. As cortinas leves esvoaçavam. Alguém morava ali” ¹³⁸. Os *gerânios*, ao se inclinarem para a exterioridade, revelam a atmosfera de busca por uma novidade que a recente moradora acaba emprestando ao lugar. Mais uma vez, tem-se a movimentação na casa, pois as cortinas se agitam. A jovem sente muita atração pelo sótão, pois, para ela, ele parece “transpirar” o passado:

[...] apreciava as casas velhas. Nunca seria capaz de morar sozinha numa casa moderna. As casas novas, de concreto, não têm alma, não têm nada de comum, com as criaturas. São pedreiras artificiais, duras e frias, indiferentes à vida e à morte¹³⁹.

A escolha, portanto, do sótão para moradia é feita sob a batuta da vida e da morte, corroborando o traço dramático que persiste em acompanhar a existência de Anita. Ela demonstra se importar com a história dos lugares, como fica destacado na expressão empregada pelo narrador: *as casas novas não têm alma*. Os detalhes que a protagonista deseja manter, como uma escadaria *de madeira* que não será trocada pela *de pedra*, mostram o desejo de se afastar do que é frio, estável e impessoal: “O seu senhorio, por exemplo, para tornar-lhe o sótão mais confortável, propusera, sem acréscimo de aluguel, mandar substituir a velha escada de madeira por uma de pedra, projetada em dois grandes lances, com degraus mais largos” ¹⁴⁰. A protagonista prefere, portanto, um objeto com história (casas velhas com degraus amadeirados) às coisas novas que não lhe trarão nenhuma contribuição (no caso, um espaço novo, com revestimentos nunca utilizados). A opinião da personagem fica bastante clara na narrativa, quando o locador lhe faz ofertas tentadoras: *Ela não aceitara* ¹⁴¹. Aliás, ela deixa claro que não quer inovações:

[...] Queria o seu sótão abandonado como estava. Só concordara com a pintura impermeável, pois as paredes ressumavam umidade, e mais aquecimento central e um telefone. Mas mesmo o telefone estava escondido dentro do criado-mudo. Aliás, ninguém lhe telefonava ¹⁴².

¹³⁸ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 27.

¹³⁹ *Idem, ibidem*. p. 36.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*. p. 36.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*. p. 36.

¹⁴² *Idem, ibidem*. p. 36.

Embora o espaço seja caracterizado pela vontade de deixá-lo *abandonado*, Anita tem suas exigências para com o lugar, pois não queria que ele ficasse úmido, muito menos gelado. A protagonista também exige um *telefone* que, no discurso, funciona como mais um dos indícios de sua solidão, evidenciada pelo fato de o aparelho ficar guardado dentro de um móvel (coisa atípica para tal objeto) e pelo uso da expressão *ninguém lhe telefonava*. O desamparo é um sentimento constante na história da personagem, que parece reviver por muitas vezes o abandono dos pais, desde quando era criança.

Apesar disso, Anita é feliz em seu lar e, a partir da chegada de Eduardo em sua vida, a jovem passa a se desfazer de qualquer objeto que lhe entristeça e que não lhe traga pulsão de vida. É o que acontece com um quadro que fazia parte da decoração e que ficava sobre uma estrutura móvel. Ele desaparece dali, chamando a atenção de Eduardo: “Sobre o ombro dela viu que a tela desaparecera do cavalete. O trapo de seda estava no chão, ao lado dos restos de jornais que tinham servido para embrulhar o quadro” ¹⁴³. A ausência da pintura é notada devido ao *trapo* e aos *restos de jornais* que estavam espalhados pela casa, marcadores do discurso que revelam o desejo da jovem em iniciar uma nova etapa de sua vida.

O princípio de prazer deve ocupar todo o espaço e por isso Anita revela a Eduardo o que fez com a imagem que antes ali estava presente: “- Vendi o quadro a um belchior. Era tão sombrio, tão deprimente... [...]” ¹⁴⁴. A interpretação que a personagem obtém ao contemplar o objeto a consome de tristeza. Ao relatar o fato ao amante, ela também lhe revela que ele foi o estímulo primordial para a comercialização da obra: “[...] — E, voltando-se para ele, ansiosa, os seios crescendo sob o negligé, na iminência de se atirar em seus braços: — E tu és o sol, Eduardo, a alegria que chega!” ¹⁴⁵. Portanto, de maneira semelhante ao astro solar que tem a faculdade de iluminar a mais densa escuridão, assim é o protagonista para a jovem. Ele possui a capacidade de atrair valores positivos para a vida da amante, que junto a ele se sente completa e realizada.

O erotismo deixa transparente a força que Anita detém ao se utilizar dos objetos ali presentes. A união de ambos contribui, por exemplo, para a estratégia de sedução da protagonista em relação ao garoto do empório. Na ausência de Eduardo, ela “[...] recebia o menino nos trajes mais ligeiros e se movia pelo aposento à procura de qualquer coisa, como se não o visse ou tivesse esquecido a sua presença [...]” ¹⁴⁶ e, nesse espaço, mostrava pequenas partes do seu corpo: “[...] sem meias, as pernas fortes e brancas, disfarçadamente se curvava

¹⁴³ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 42.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*. p. 42.

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*. p. 42.

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*. p. 214.

sobre os móveis e deixava-o admirá-la, descobrir-lhe as formas nuas com os olhinhos perturbados, e ficar sem saber que fazer”¹⁴⁷. Anita utiliza a disposição da mobília para seduzir o menino e para se deixar olhar por ele numa atitude *voyeurística*¹⁴⁸. Um exemplo de subterfúgio utilizado por ela, para atingir o alvo sexual, é arquear-se sobre o mobiliário. Objetos e espaço lhe permitem a ampla manifestação da sedução erótica, tornando-a poderosa perante os homens.

O próprio local contribui para que as figuras masculinas se sintam atrapalhadas, como no caso do garoto do empório que, amedrontado pelas situações “sensuais” que Anita criava, saía correndo sem conseguir girar a chave na fechadura. A manobra da protagonista era tão eficiente que “[...] descuidada, debruçava-se para que o menino lhe surpreendesse os seios intumescidos dentro da camisola entreaberta, e ria, ria quando o via tropeçar pela escada, sem saber por que fugia”¹⁴⁹. Com pleno domínio do momento, a jovem registra a sua presença que, inabalavelmente, sempre acaba erotizando o sótão. É o que acontece novamente quando o adolescente entra no quarto e a vê quase nua. A imagem de uma mulher somente *com calcinhas e tacões altos* acaba se fixando na memória do menino e é narrada de tal forma que se torna mais erótica que a própria nudeza:

[...] Certa vez, ao entrar, deu um grito e levou o braço aos olhos para não vê-la: ela estava apenas de calcinhas no meio do aposento, nervosa, sobre os tacões altos, à procura duma peça com que esconder sua nudez. De costas, ele lhe passou, a seu pedido, as roupas da gaveta, e ela ria, adivinhando-lhe os pensamentos e ajudando-o a possuí-la inteiramente em sua imaginação¹⁵⁰.

O narrador descreve também a idéia que Eduardo faz do lar de Anita, principalmente a julgar pelo armazém, “[...] onde às vezes comprava cigarros, lá em cima não haveria muito espaço para se viver confortavelmente. Duas pessoas não poderiam deixar de olhar uma para outra o tempo todo. O que é insuportável”¹⁵¹. A impressão que o personagem tem do sótão se assemelha ao sentimento de alguém que ainda não conhece o lugar, mas que deixa transparecer uma informação particular: o incômodo de ter que olhar para alguém, o tempo todo, em um espaço pequeno. É possível que essa disposição tenha sido originada na infância, pois o narrador sempre relata que o protagonista, quando menino, tentava alcançar os *joelhos*

¹⁴⁷ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 214.

¹⁴⁸ *Voyeur*: indivíduo que experimenta prazer sexual ao ver estímulos sexuais, objetos associados à sexualidade ou o próprio ato sexual praticado por outros.

¹⁴⁹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 214.

¹⁵⁰ *Idem, ibidem*. p. 215.

¹⁵¹ *Idem, ibidem*. p. 27.

da moça alta, o que passa a idéia de que ele nunca conseguia chegar aos limites dos olhos maternos.

Pelo fato de o sótão se situar no andar mais alto da casa, pode sinalizar um isolamento e uma privacidade que talvez Anita não queira experimentar. O espaço abre possibilidades para se pensar, inclusive, no jogo entre alto/baixo, céu/terra, paraíso/inferno; oposições que são capazes de refletir as escolhas que o convidado da jovem, Eduardo, tem que fazer durante o desenrolar do romance: esposa/amante, vida/morte, casamento/divórcio. De acordo com a elevação, característica do local, de um lado o lar da protagonista consegue revelar um território privilegiado e de outro pode ser considerado uma espécie de céu propiciador do sexo e do erotismo que o homem irá experimentar com a moça. Segundo Bachelard, no “[...] sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento [...]”¹⁵². Da mesma maneira, o prédio abre possibilidades concretas para que os amantes, principalmente Anita, mostrem de que tipos de sentimentos são feitos. O casal, ao se aproximar, revela uma solidão intensa que compartilhará no decorrer da relação.

O local possui uma escada em espiral que, por vários momentos, é citada no romance. Se o lar de Anita pode ser o trajeto interpretativo das idéias opostas e descritas acima, deve-se então salientar que são os degraus que acabam direcionando as personagens para o caminho escolhido. Em um momento, eles servem de percurso para se chegar ao sótão, mas, em outras ocasiões, fazem as vezes de espaço erótico.

Disposta a permitir que Eduardo conheça sua intimidade ao lhe apresentar o lugar em que habita, Anita orienta os passos do amante: “Ela o guiou pela escada e, como após os primeiros degraus ele avançasse com dificuldade por causa da obscuridade que se cerrava, estendeu-lhe a mão seca, virilizada pelos nervos, quente, crispante”¹⁵³. A ascensão espiralada e a escuridão, que dificultam a entrada ao espaço, recebem um significado aconchegante pelo toque da mão *quente, crispante e virilizada* da jovem. Os termos destacados, por se relacionarem ao sentido do tato, trazem uma forte carga semântica de erotismo, aliando-se de forma perfeita à espacialidade da moradora.

A coordenada espacial *alto* (subir) e os sentidos do tato e da visão têm papéis preponderantes, pois tornam o acesso ao mundo de Anita arriscado, misterioso e cheio de promessas: “[...] galgaram toda a escada, uns trinta degraus, ofegantes no escuro, a moça rindo baixinho do esforço que ele fazia, Eduardo satisfeito agora com a oportunidade que lhe

¹⁵² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 36.

¹⁵³ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 33.

dava, de ser conduzido por ela”¹⁵⁴. A ação é prazerosa para ambos e fica destacada pela utilização dos termos *a moça rindo* e *Eduardo satisfeito*. O narrador se mune ainda de verbos que dão idéia de movimento como “[...] contorcendo-se [...]”¹⁵⁵ e “[...] rangiam [...]”¹⁵⁶ para auxiliar na caracterização da espacialidade erótica da escada. O universo enigmático de Anita também fica reforçado pela passagem “[...] em voltas desnecessárias, com sugestões de mistérios pelos cantos”¹⁵⁷, que inspira o desejo do protagonista em descobrir um pouco mais sobre a futura amante.

A espacialidade em que a protagonista reside é mais uma vez erotizada quando o casal desce as escadas sob a luz de vela. O fogo, “convenientemente”, apaga-se: “Desceram, Eduardo na frente, protegendo a chama oscilante da vela, divertido com o inédito da situação, ela rindo do cuidado com que ele pisava, sem poder apoiar-se ao corrimão”¹⁵⁸. Mais uma vez, a descrição privilegia o fato de ambos os amantes estarem satisfeitos e os vocábulos escolhidos para tanto são: ele *divertido* e ela *rindo*. Entretanto, o protagonista caminha para baixo zelosamente, já que parece ter receio de cair. Contudo, apagada a luz e ao se aproximar do homem, a jovem faz surgir a excitação entre os dois:

Aberta a porta da rua, a vela apagou-se e ficaram completamente às escuras. Eduardo deu-lhe o toco de vela e a caixa de fósforos. E a mão estendida, despedindo-se:

— Se me permitir, voltarei para ajudá-la a suportar tamanha solidão.

Anita apertou-lhe a mão e levou-a ao seio:

— Volte, se quiser. Mas... Olhe que sou capaz de me apaixonar pelo senhor -
— disse, num jato, e Eduardo jurou que não enrubescia. Aceitou a revelação sem surpresa, como se a esperasse. Um aroma calmo e bom se desprendia dela, tocado de leve pelo adocicado do esmalte de unhas, que deveria ter usado há pouco¹⁵⁹.

Os sentidos da visão e do cheiro são ativados para registrar o momento. No espaço escuro, Anita e Eduardo têm a oportunidade de estimular as sensações que começam a nascer entre ambos. Ao mesmo tempo em que a jovem sente o toque erótico da mão do protagonista em seus seios, ele, por sua vez, permanece concentrado no cheiro doce e repleto de sensualidade que emana da personagem. Além dessas observações, um termo merece ser destacado no excerto acima: o *esmalte*.

¹⁵⁴ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 33.

¹⁵⁵ *Idem, ibidem*. p. 33.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*. p. 33.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*. p. 33.

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*. p. 37.

¹⁵⁹ *Idem, ibidem*. p. 37.

Durante algumas passagens do romance, muito é citada, pelo narrador, a imagem das unhas esmaltadas de Anita. Há um trecho, inclusive, em que ela se sente incomodada pela falha no verniz: “[...] pôs-se a examinar as unhas pintadas de vermelho-negro. Achou defeito numa delas, abriu a bolsa, destampou um frasquinho e com o pincel começou a deitar o esmalte na parte descascada” ¹⁶⁰. O narrador ainda deixa claro o que a ação da protagonista causa no ambiente: “Um cheirinho adocicado se espalhou pelo quarto. [...]” ¹⁶¹. Se for levado em conta o significado do esmalte na linha cosmética¹⁶², será percebida uma semelhança com as atitudes da protagonista que ora está inclinada a seduzir alguém com seus ornamentos e ora tenta encobrir seus conflitos interiores com uma camada de sexualidade (como faria com o verniz nas unhas lascadas).

A escadaria do sótão ganha cada vez mais eroticidade com o desenvolvimento dos gradientes sensoriais. Eduardo, na obscuridade dos degraus, desata os laços da roupa de Anita, deixando seu *negligé* entreaberto, e se afasta para ver a seminudez da amante: “Agora, os olhos habituados à escuridão, afastou-a para vê-la quase nua à sua frente” ¹⁶³. A ausência de vestimenta da jovem se torna um convite às intenções libidinosas do protagonista. O fato de sua visão estar *habituada* à falta de claridade evidencia como que, por meio do erotismo, espaço e personagem se comunicam. Informação similar ocorre quando, ansioso por uma futura relação sexual com a jovem, o protagonista começa a subir as escadas com Anita no colo. Contudo, os degraus “[...] eram tão abruptos e tamanha a escuridão, que receando cair com ela, depô-la no chão” ¹⁶⁴. Assim, embora a veemência masculina seja bastante intensa, Eduardo prefere “obedecer” ao lugar, desistindo de galgá-lo com a amante em seus braços.

O espaço, a partir de então, passa a exercer grande domínio sobre a sexualidade do protagonista que, ao ficar uns dias sem ver Anita, não consegue mais se concentrar no trabalho ¹⁶⁵. Um dia e após “[...] o almoço foi para o ateliê, mas não pôde fazer nada que prestasse. E logo que bateram as três horas, correu para o sótão, emocionado, os dias da adolescência descobridora acordando dentro dele, maduros de gozo” ¹⁶⁶. Nesse dia, nada transparecia ser um obstáculo para ele. Diante do espaço íngreme, ele não hesitou, apenas

¹⁶⁰ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 10.

¹⁶¹ *Idem, ibidem*. p. 10.

¹⁶² Substância transparente que, aplicada em estado líquido, transforma-se em película dura e brilhante depois da secagem. Pode ser apresentada em cores diversas e aplicada em diversas superfícies, como proteção contra desgastes ou como ornamento.

¹⁶³ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 38.

¹⁶⁴ *Idem, ibidem*. p. 40.

¹⁶⁵ Eduardo é arquiteto, por isso seu local de trabalho é um ateliê.

¹⁶⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 42.

“[...] abriu a porta e galgou as escadas rapidamente”¹⁶⁷. A presença de Anita no local, portanto, reativa o princípio de prazer no protagonista, que sente voltar a emoção *descobridora* dos períodos de jovialidade.

A casa da amante parece substituir o espaço perdido da mocidade de Eduardo e que, naquele momento, foi reencontrado por ele. Sua imagem é convidativa: uma “[...] sala grande, dividida ao centro por dois degraus, que davam acesso a uma parte mais alta, onde ficava o dormitório”¹⁶⁸. O narrador, ao salientar a separação do quarto, acaba por marcar a caracterização do erotismo no local, agindo como se a área de repouso possuísse um significado de “templo propício à luxúria”, afinal, o dormitório está na parte mais alta e mais visível.

Os objetos pertencentes ao sótão e que são desfrutados pela moça ajudam Anita a pôr em prática o seu poder erotizante. Além disso, ela própria é um complemento da espacialidade em que habita. Seus pés, por exemplo, ganham ênfase por meio das suas sandálias vermelhas, sem salto e com uma faixa de couro esticada, “[...] separando o dedo grande dos demais, e outra, mais larga, apertando o peito branco e alto do pé, as suas unhas luminosas aparecendo, como espiando para fora, numa curiosidade cheia de sexo [...]”¹⁶⁹. Uma vez mais, as unhas são citadas. Elas são adjetivadas com o termo *luminosas*, quem sabe na tentativa do narrador de manifestar a eroticidade da personagem, naquele momento e naquele espaço. Assim sendo, o percurso narrativo complementa o trabalho do elemento erótico marcado pela *presença* da personagem no sótão.

A estratégia de trabalho com os pés, ora erotizando o lugar e ora atribuindo sensualidade às personagens, não é algo novo no âmbito literário. Há, inclusive, o desenvolvimento de análises tanto psicanalíticas quanto eróticas sobre esse tipo de literatura. Em *Lolita*, por exemplo, eles são evidenciados quando Valéria, uma das amantes do protagonista, Humbert, tem os pés descritos por ele: “Ela parecia fofa e travessa, vestia-se à *la gamine*, mostrava um bom pedaço de perna lisa, sabia como realçar o branco de um peito de pé nu contra o negro de um chinelo de veludo [...]”¹⁷⁰.

Freud, por sua vez, destaca trabalho semelhante com a descrição dos pés na *Grädiva*, de Wilhelm Jensen. O protagonista, Dr. Norbert Hanold, apaixona-se por uma escultura que possui um jeito único de andar: “Ele a achava ‘viva’ e ‘atual’, como se o artista houvesse

¹⁶⁷ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 42.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*. p. 34.

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*. p. 46.

¹⁷⁰ NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. p. 27.

reproduzido uma rápida visão colhida nas ruas. Chamou a figura do relevo de ‘Gradiva’ - ‘a jovem que avança’ [...]”¹⁷¹. Segundo a teoria freudiana, o comportamento do personagem pode ser visto como *fetichê*: pulsão sexual sendo desviada para outra parte do corpo que tem a possibilidade, inclusive, de virar neurose. Um pouco dessa perturbação, no caso a dos pés, costuma ser normal na fase primária de conhecimento entre duas pessoas. “O caso só se torna patológico quando o anseio pelo fetichê se fixa, indo além da condição mencionada, e se coloca no lugar do alvo sexual normal [...]”¹⁷².

Em *Presença de Anita*, o trabalho com os pés é bastante salientado. Às vezes, a protagonista, “[...] descalça [...]”¹⁷³, aprecia pisar “[...] os tapetes, que comprava de todas as cores, mas sempre vivos e quentes, macios de se pisar [...]”¹⁷⁴. A descrição revela, por meio de vocábulos que indicam calor e maciez, um ambiente que se erotiza pela preferência da protagonista em comprar uma tapeçaria específica que estimule seus gradientes sensoriais. Contudo, se o carpete, em alguns momentos, representa para Anita um caráter sensual e aconchegante, em outros, ele ganha a denotação de refúgio:

Resvalava do leito para o tapete e, enrodilhada sobre si mesma, friorenta na sua nudez dourada pela luz, punha-se a soluçar baixinho, desesperada por não poder, com o seu tão pequenino mistério, subjugar definitivamente o homem à sua carne e com ela libertá-lo para sempre do sonho que o levava para longe do sótão e do seu amor¹⁷⁵.

A protagonista, entristecida por constatar que não tem a capacidade de *subjugar* Eduardo, resguarda-se na tapeçaria, espaço que se torna revelador de sua fraqueza. A angústia sentida pela jovem é revelada pela ação de *soluçar baixinho*, evidenciando um estado doloroso que compartilha apenas com si mesma. Ao deslizar para o carpete, Anita pressente que todo domínio erótico que possui ainda não é o bastante para aprisionar Eduardo consigo. O sentimento que a acompanha fica marcado no desejo feminino de emancipar o amante do devaneio que o separa dela, que o deixa afastado *do sótão e do seu amor*.

Ainda que não tenha como influenciar o homem que ama, a protagonista não deixa de representar um mistério para Eduardo. Por isso, aproveitando uma noite em que ela não está em casa, o moço resolve conhecer seus enigmas, vasculhando os compartimentos de seus móveis: “Ligou o pequeno abajur sobre a camiseira, abriu o móvel e pôs-se a revistar-lhe as

¹⁷¹ FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 21.

¹⁷² *Idem*. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 33.

¹⁷³ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 46.

¹⁷⁴ *Idem*, *ibidem*. p. 46.

¹⁷⁵ *Idem*, *ibidem*. p. 52.

gavetas”¹⁷⁶. A descrição do espaço revela a violação da intimidade de Anita, assemelhando-se a um ato erótico que não está apenas ligado à sexualidade em si, mas a toda reação do protagonista que se deixa levar pelo impulso voluptuoso e prazeroso, pois remexer as gavetas da amante lhe traz satisfação: “Não se preocupava com a ausência dela: não era por ela que lhe revistava as coisas, era por si mesmo”¹⁷⁷.

Por mais que a curiosidade de Eduardo o leve a revolver os bens da moça, alguma coisa em sua essência o faz revelar traços de vergonha, os quais parecem ser verdadeiros: “Enquanto enfiava as mãos por entre as peças de roupas da amante, sentia-se corar. Nunca descera tanto, nunca cometeria maior indignidade!”¹⁷⁸. O protagonista tem, portanto, a sensação de estar caminhando contra os seus preceitos, contra normas que o convertem em um homem digno, afinal, até aquele momento, *nunca descera tanto*. O sentimento de Eduardo surge porque o “[...] espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um”¹⁷⁹. É um local particular e fechado que conserva os materiais que possuem valor para a amante. O motivo de ela preservá-los fora do alcance de visão do protagonista pode ter sido intencional: uma forma de querer ocultar o que os objetos significam para ela.

O gosto pelo prazer, todavia, é mais forte que o rubor de Eduardo e ele decide continuar a vasculhar: “[...] e mesmo sabendo que a vergonha daquele gesto o acompanharia todos os minutos, não recuava, martirizava-se na pressa e na expectativa da surpresa”¹⁸⁰. O protagonista se sente curioso, uma vez que os compartimentos não guardam qualquer artigo, conservam, na verdade, objetos importantes para Anita. Para Bachelard, as coisas guardadas por um indivíduo, acabam revelando rastros de sua privacidade: “São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade”¹⁸¹. Sendo assim, o homem, ao revolver os artigos de Anita, tenta desvendar um pouco da vida pessoal da jovem.

Alguns lugares conseguem prenunciar a existência de uma familiaridade que, às vezes, decide permanecer encoberta ou, até mesmo, ser desvelada apenas a uma pessoa específica. É a não permissão de Anita que excita Eduardo, ou seja, é a aventura da transgressão da interdição que o leva adiante. O local das gavetas se erotiza pelos riscos que o protagonista corre e pelo fato de guardar algo íntimo da garota e que é desconhecido para ele. Todavia, a

¹⁷⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 16.

¹⁷⁷ *Idem, ibidem*. p. 16.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*. p. 16.

¹⁷⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 91.

¹⁸⁰ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 16.

¹⁸¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 91.

busca perde o encanto quando o personagem descobre, sob as roupas brancas, um retrato no interior de um envelope:

[...] Colocou o abajur no chão, para poder ver melhor sem desarrumar todas aquelas peças docemente sobrepostas, tirou o envelope para fora e o abriu. Era o retrato, em ponto grande, dum quadro: uma moça envolta num manto branco, que fugia por um campo de breu, com um lírio seguro pelo caule. Não era Anita. Não tinha dedicatória nem título. [...] ¹⁸².

O papel, dentro de outro, confirma o desejo de Anita de que o artigo fique privado dos olhares alheios. Com a “investigação” finalizada, o impulso que leva Eduardo a violar os mistérios da amante se esvai: “Ficou um minuto, estupidamente, com o retrato na mão, sentindo-se logrado pela ausência dos segredos [...]” ¹⁸³. Como a imagem parecia não ter nada a ver com a protagonista – *Não era Anita* –, ocorre o rompimento do desejo de *voyeurismo* ¹⁸⁴ do homem. O gosto em espionar é uma das constantes atitudes que o personagem exerce com as mulheres no decorrer do romance.

Em relação à amante, o prazer era manifestado muitas vezes no sótão, quando Eduardo contemplava a sua figura, debruçada à janela e “[...] via-lhe o vestido subitamente repuxado, mostrando-lhe até à metade das coxas alvas” ¹⁸⁵. Não importa em qual posição estivesse, Eduardo sempre se deliciava com a visão excitante de Anita, principalmente quando “[...] ela se lhe sentava aos pés, junto da poltrona, e pelo corte do decote lhe surpreendia os seios palpitando sob a blusa frouxa” ¹⁸⁶.

O protagonista parece esperar a passagem da garota naquele espaço. Então, quando isso acontecia, ele a avistava “[...] apenas de calcinhas e sutiã, sobre os tacões altos, [...] lavando no banheiro as pequeninas peças da sua roupa de baixo [...]” ¹⁸⁷. Tinha dias, que ela “[...] saía do banho embrulhada no roupão, os pés metidos nas chinelinhas de couro vermelho, o cabelo arrepanhado no alto, gotejando água e exalando perfume” ¹⁸⁸, deixando o protagonista em estado de excitação. O posicionamento da personagem no local auxilia na

¹⁸² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 16.

¹⁸³ *Idem, ibidem*. p. 16.

¹⁸⁴ Como já foi citado anteriormente, segundo a teoria freudiana, o *voyeurismo* estaria fixado no eixo do olhar e do ser olhado, ou seja, *voyeurismo-exibicionismo*, que obedece a seqüência do “[...] olhar como uma atividade voltada para um outro; do abandono do objeto e um retorno da pulsão escópica para o próprio corpo, transformando a meta ativa em passiva: ser olhado e da introdução de um outro agente, a quem a pessoa se mostra para ser olhada”. (GARCIA-ROZA, 2000, p. 123).

¹⁸⁵ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 92.

¹⁸⁶ *Idem, ibidem*. p. 92.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*. p. 92.

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*. p. 92.

figurativização da sensualidade feminina e funciona, durante muitas passagens do romance, como um dos principais marcadores da caracterização erótico/espacial.

Os elementos, que destacam o exercício de *voyeurismo* a que se submete o protagonista, tornam lasciva a territorialidade da casa de Anita. Os gradientes sensoriais são aguçados, tanto a visão quanto o olfato, pois a imagem da personagem e a exalação de seu ótimo perfume quando sai do banho chamam a atenção do amado. Por outro lado, os odores da jovem, que registram sua presença, marcam de forma alucinatória sua ausência. Ao visitar o sótão, após a morte da protagonista, Eduardo sente que algo, ainda vivo, está habitando o local:

[...] Afinal, a porta se abriu e Eduardo, entrando, sentiu o bafo quente que descia do sótão pela escada em espiral. Um cheiro de uvas passas rijamente amassadas e, no seu bojo, separado, distinto, como um buquê, o aroma adocicado e enjoativo do esmalte para unhas¹⁸⁹.

A importância do gradiente sensorial nesse trecho é fundamental para a interpretação do que está acontecendo no lugar. Novamente, o cheiro do esmalte é descrito, como se nos termos *adocicado* e *enjoativo* o narrador revelasse o descontentamento e a repulsa de Eduardo com Anita. Toda a atmosfera de mistério é criada a partir das sensações que o ambiente traz para o protagonista, que se deixa transportar para o passado. Isso corrobora a informação de Lins, segundo a qual é preciso, na obra de ficção, ater-se não apenas à visualidade, “[...] mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações”¹⁹⁰.

O lugar faz com que o protagonista relembre toda a sensualidade propiciada por Anita e, por isso, Eduardo começa a agir como se a moça ainda estivesse presente. Um erotismo espacial (ou espaço erótico) que é próprio da personagem e que ele recorda quando galga a escadaria do sótão: “A cada passo penetrava no passado, numa grande volta pela escada em parafuso, um passado denso em perfume, cenas acordando e o acompanhando para cima, numa ascensão que lhe doía”¹⁹¹. O narrador se mune da expressão *a cada passo* como que para revelar um retorno temporal que circunda a mente de Eduardo. No sótão, o protagonista imagina um *denso* perfume que pertencia, anteriormente, ao *passado*, mas que agora o leva novamente ao encontro de Anita.

¹⁸⁹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 289.

¹⁹⁰ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. p. 92.

¹⁹¹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 290.

Outra sensação de Eduardo, relacionada à presença da protagonista, é confirmada no trecho: “Se esticasse um braço, pensava, a gelada garra do espectro o apanharia sem demora, e o levaria para o alto num milagre, e talvez o atirasse da janela para que o seu cérebro se partisse de encontro às lajes do passeio” ¹⁹². Se antes a narração evidenciava o esmalte das unhas de Anita, como disfarce sutil do ocultamento de suas garras, agora são estas que recebem destaque. Com isso, o discurso identifica dois momentos: com o verniz, a jovem tenta erotizar os homens nos locais em que aparece; com as *garras*, ela manifesta o caráter agressivo, pronta a feri-los em qualquer situação.

O sentimento de temor de Eduardo é compartilhado, inclusive, por outros personagens que sabiam da paixão entre Anita e o protagonista e que, portanto, ficam sob certo domínio da imaginação erotizante, incitados pelo relacionamento amoroso. Um dos personagens que sentem a presença fantasmagórica da moça é o Dr. Eugênio, médico da família de Lúcia que, ao visitar o sótão com Eduardo, tem a impressão de Anita estar por perto. O narrador descreve o pensamento do protagonista sobre o amigo: “Parecia-lhe ouvir, e não era ilusão decerto, pois o médico, atrás, estava inquieto e subia alongando o pescoço, como tentando ouvir também distintamente, — o seu nome constantemente repetido: ‘Eduardo! Eduardo!’ ” ¹⁹³.

Mesmo com um aspecto assombrador, o aposento consegue manter suas características eróticas, fixadas mais uma vez pela presença odorizada do verniz da protagonista: “Subia, e com ele o cheiro morno de esmalte [...]” ¹⁹⁴. O termo *subir* intensifica a sensualidade do *esmalte* que, por sua vez, atribui voluptuosidade ao local por meio da junção do olfato (*cheiro*) com o tato (*morno*). O processo de erotização da área ganha um acréscimo, pois “[...] aquele aroma enjoativo de esmalte se avolumava como um quisto dentro do bojo da atmosfera de uvas passas” ¹⁹⁵. A esfera erótica e nauseante é comparada às frutas que, em sua essência, possuem um odor doce. Entretanto, a situação toda é angustiante para o protagonista, que sente o conflito total da convivência com o espectro da amante se *avolumar* como um *quisto* em sua vida.

A atmosfera de mistério e libertinagem do drama vivido pelos protagonistas parece chamar a atenção de pessoas que não participaram, diretamente, da relação casual entre Anita e Eduardo. Dr. Eugênio, por exemplo, sente-se excitado e como que contagiado pelo fato de estar em um local que propiciou a vida (o sexo) e a morte (o falecimento do corpo físico) da

¹⁹² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 292.

¹⁹³ *Idem, ibidem*. p. 290.

¹⁹⁴ *Idem, ibidem*. p. 291-292.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*. p. 293.

jovem amante. É como se a presença do fantasma atribuísse a cada personagem uma imagem que mais se adapta ao drama vivido pelo protagonista:

Quando cruzou os umbrais da porta, o médico já esquadrihava todo o aposento, aspirando a tragédia que ali se desenrolara. Andava daqui para lá, numa curiosidade imoral, canina, tocando os móveis, apalpando o macio colchão do leito, acendendo os vários abajures espalhados pelo sótão. Ávido de novidade, nem olhava para Eduardo. Absorvia o drama por todos os sentidos¹⁹⁶.

A *curiosidade imoral* do médico parece incomodar o personagem principal, que tem suas impressões relatadas pelo narrador por meio dos termos *canina* e *ávido de novidade*, marcadores da inquietação que sente com a presença assombrosa de Anita que é, na realidade, um produto fornecido pela sua imaginação. Contudo, há ocasiões em que ele consegue se desvencilhar das lembranças atormentadoras, espantando o fantasma junto a ele: “Eduardo parou no meio do sótão e percorreu-o com o olhar preocupado. Agora não sentia mais nenhuma impressão. Era como se entrasse numa casa estranha. O sótão estava vazio, esvaziado de presença humana”¹⁹⁷. Sem a existência da amante, o local passa a ser percebido por ele apenas como uma atmosfera de objetos, e não o lugar onde as ações erotizantes de Anita tinham campo:

[...] A cama, refeita, a colcha dobrada aos pés: o chão, lavado, nada de sangue: a estante baixa com todos os seus livros. A um canto, o guarda-chuvinha de Anita coberto de teias de aranha. Sobre o criado-mudo, do lado em que ela dormia, uma caixa de bombons entreaberta. Uma fita vermelha escorrendo como golfada de sangue da gaveta escancarada da camiseira, as calcinhas e camisolas de seda alvejando lá dentro, frias, frias de Anita que morrera!¹⁹⁸

A área em que se encontram o médico e o protagonista deixa de ser um lugar de vida para tornar-se um ambiente de lembranças, de morte e de fantasmas pessoais. Portanto, o local sofre um descontrole, transforma-se; tudo fixado pelos vocábulos *cama refeita*; *colcha dobrada*; guarda-chuva *coberto de teias de aranha* e calcinhas *frias*; palavras que revelam um cenário vazio e parado pela falta de Anita. Uma “[...] forma de estabilizar o espaço é associá-lo à imagem das pessoas [...]”¹⁹⁹ e é isso que acontece com o lar da jovem: ele passa a

¹⁹⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 294.

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*. p. 294.

¹⁹⁸ *Idem, ibidem*. p. 294.

¹⁹⁹ POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Tradução Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 101.

apresentar um maior equilíbrio a partir do momento em que é associado à sua imagem. A caracterização espacial ocorre pelo conhecimento do tipo de personagem que o ocupa. O sótão, por exemplo, possui vários móveis que favorecem o despertar do desejo sexual. De modo semelhante, sua dona também está sempre disposta a retirar a “capa” voluptuosa que seus visitantes colocam e se entregar à lascívia estimulada por ela.

De acordo com o que foi relatado anteriormente, fica notório que a jovem possui uma *topopatia* com o lugar em que habita, isto é, uma “[...] relação sentimental, experiencial, vivencial [...]”²⁰⁰, existente entre ela e o espaço. Além da *topopatia*, Anita sente uma *topofilia* pela sua casa, um sentimento “[...] benéfico, construtivo, eufórico [...]”²⁰¹ pelo local. Um traço característico do espaço erótico no romance se constitui no fato da protagonista ser peça-chave para o surgimento de vida e de movimento na sua casa. Apesar de estar morta, ela se faz tão erótica como quando estava viva, e Eduardo a (re)vê por meio de suas ações relembradas, ainda que, por meio das interrogativas, ele questione sua presença:

[...] E as lombadas dos livros, que se desfocavam como se vistas através dum aquário? Não era Anita que passava diante dos livros a fim de alcançar a lareira e tocar a fimbria gelada do saiote de Conchita, para onde olhava agora, cheio de medo? E a lâmpada, que desmaiava como se lhe faltasse o alento, — não era Anita que aquecia as mãos frias sobre ela, como o fazia quando viva? Os pêlos do tapete se dobravam sob o peso de pés invisíveis — os doces e brancos pés de Anita viva, ligeiros e descalços, correndo pelo sótão [...] ²⁰².

Se o sótão é um território coberto de sensualidade por Anita, outro espaço privado que se erotiza com a presença da jovem, ainda menina, é o quarto em que um pintor habita. Certo dia, quando estava a fugir da perseguição e das brincadeiras de meninos que a queriam ter *por namorada*²⁰³, a garota acaba encontrando abrigo na casa do artista. Com treze anos na época, a menina se encanta com o ambiente erótico que é revelado diante de seus olhos:

[...] Era um pintor, e o seu quarto — habitava um quarto só — estava forrado de quadros com peixes, frutas, flores e muitas, muitas mulheres nuas. Ficou envergonhada e abaixou os olhos. Mas não resistiu: tornou a olhar para os quadros e não enrubescou quando o senhor a fitou ²⁰⁴.

²⁰⁰ BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007. p. 157.

²⁰¹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 158.

²⁰² *Idem, ibidem*. p. 295.

²⁰³ *Idem, ibidem*. p. 63.

²⁰⁴ *Idem, ibidem*. p. 64-65.

A solidão do pintor é ressaltada por habitar apenas um cômodo. A palavra *só*, destacada pelo narrador, tanto pode denotar o sentido de adjetivo (solitário) quanto o de advérbio (apenas) em qualquer um dos usos, porém, não deixam de representar o abandono com o qual vive o artista. Não se deve descartar, ainda, a possibilidade de o isolamento refletir um desejo de individualidade. As obras recobrem o espaço de erotismo e, além de alimentos, as pinturas exibem retratos de mulheres nuas. Anita, atraída pela sensualidade das imagens expostas, chega a se sentir à vontade no local.

Depois de lavar os pés sujos no banheiro, ela permite que o pintor a leve, pelo colo, ao sofá que está por perto: “O senhor ajudou-a a enxugar-se, depois apanhou-a no colo para que não se sujasse novamente e foi deitá-la num canapé coberto por uma colcha de veludo vermelho, diante dum cavalete [...]”²⁰⁵. Novamente, os gradientes sensoriais são destacados. A visão auxilia na erotização do estofado que tem por coloração o *vermelho*; e o tato, por sua vez, salienta a maciez do tecido de *veludo*. A união de elementos como o vermelho e o veludo criam toda uma atmosfera sexual ao redor da criança e do homem. O cavalete se torna, por sua vez, mais um instrumento do jogo do *olhar* e do *ser olhado*, ou melhor, do *voyeurismo*.

Após um tempo, Anita e o pintor decidem residir em outra casa. Antes de ir morar com o homem, a adolescente pede para que ele reproduza um quadro dela. Firmado o acordo, ambos vão “[...] habitar uma casinha de arrabalde, sozinhos, e ali, saindo apenas à noite para os teatros e os cinemas, o velho pintor gastou mais dum ano em fazer a tela que sonhava. Chamava-se *A fuga da vestal*”²⁰⁶. O relacionamento pacato entre os personagens se aproximou do ideal da vida de casado: uma existência sem grandes surpresas e sem maiores conflitos, contribuindo para que o casal, unido, descubra novos horizontes.

No tempo em que os dois permanecem juntos, o pintor retrata a protagonista. A imagem é, na verdade, um espaço dentro de outro. A presença de Anita no quadro se revela tão erótica que acaba por contaminar de sensualidade o local em que ambos os companheiros habitam: “Ela, envolta num amplo manto, que parece um sudário, corre, o vento lhe modelando sob o tecido as formas adolescentes. Segura pelo longo caule um alvo lírio, cuja corola se arrasta pelo chão quase negro”²⁰⁷. A figura feminina no quadro, intensificada pelos termos *envolta* e *formas adolescentes* que são complementados, por sua vez, pelo verbo *modelando*, transforma-se em elemento erotizador do espaço na continuação da descrição:

²⁰⁵ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 65.

²⁰⁶ *Idem, ibidem*. p. 75.

²⁰⁷ *Idem, ibidem*. p. 75-76.

[...] Olha para a frente, e os seus olhos luzem. Sob o manto não se lhe vêem mais do que os doces pés descalços, nervosos na corrida, de leve tocando o solo, que no entanto treme sob a sua força. Ela está nua sob o manto, como se tivesse acordado quando as primeiras luzes da manhã tocaram o horizonte, e fugira enrolando-se naquele pano que talvez fosse o dum morto alta noite na cela vizinha: mas a sua carne, viva e quente sob aquela alvura de morte, arde na impaciência dos sentidos despertos, e está toda ela pronta para se abrir em flores rubras como a madrugada, cujas primeiras tintas se adivinham às suas costas. [...] ²⁰⁸

Embora haja elementos positivos como *luzes da manhã* e sensuais como a figurativização de Anita *nua sob o manto*, o retrato do artista dá preferência ao tratamento da morte por meio do uso de palavras que denotam um aspecto mais negativo: *morto; noite e cela*. A mortalidade está presente e permanece em constante tensão com a carne viva e pulsante da protagonista, relacionando-se com a fuga e com a sexualidade. Pronta para se abrir em *flores rubras* e com os sentidos queimando de desejo, bem como a virgem que anseia pela primeira relação sexual, a imagem da garota expõe um sentido voluptuoso à tela. O discurso se torna erótico, na forma de um caçador que aparece para assolar a inocência feminina:

[...] Daquela moita à esquerda decerto saltará para derrubá-la um caçador furtivo, que deixará cair a sua arma, lhe agarrará o pé e a estenderá no chão duro para possuí-la e depois fugir amedrontado do sacrilégio. Não importa: ela foge. O estranho é que fuja para o lado oposto àquele onde nasce o sol e o seu semblante resplandeça, colérico como o dum jovem deus surpreendido em pecado. Falta-lhe na mão um gládio desprendendo o fogo que consome, e o lírio branco e inútil respira fraqueza... Nos seus pés alvos e breves está resumido o seu desejo como numa gota de sangue uma vida inteira que se escoou. ²⁰⁹

O uso de vocábulos com significados opostos como *deus* (virgindade) e *pecado* (libertinagem) e outros que passam idéias semelhantes como *sol* e *fogo* (calor e brilho) realçam o processo narrado de início/fim que parece surgir na descrição das ações existentes no quadro. O ciclo é similar às intenções e atitudes do pintor com Anita, pois ele cria toda uma estratégia para ganhar a confiança da jovem. Somente após finalizar o retrato da protagonista é que ele decide fazer algo que há muito desejava: consumir a relação sexual com a menina que, até então, era virgem. Para tanto, ele pede que, pela última vez, ela dance pelo aposento, como se o artista almejasse trazer ao ambiente um ritual erótico que a

²⁰⁸ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 75-76.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*. p. 75-76.

preparasse para o que estava por vir. A personagem não demora a acatar o pedido do personagem:

[...] Ela soltou as vestes, feliz, e pôs-se a rodopiar pelo aposento. Ainda se lembrava de que chovia e, pela janela aberta, entrava o ar frio de julho. O homem interrompeu-lhe a dança para desvirginá-la, e o fez sem pena dos seus gritos doloridos e os protestos de que era ainda muito pequena e não queria mais. E só a deixou, para chorar perdidamente durante o resto da noite, — mulher, mulher feita, humilhada no orgulho da sua carne, que não sabia tão fraca e covarde²¹⁰.

Como em um ritual de passagem, o “caçador-pintor”, de fato, salta para atacar a indefesa Anita que, no momento derradeiro, protesta com gritos angustiantes. A *chuva* e o *ar frio de julho*, por sua vez, sublinham as mudanças no corpo e na vida da menina. Já a *janela aberta* tem como papel a sinalização das transformações que estão por vir na vida da protagonista, que, a partir de agora, pode ser considerada uma mulher. Da mesma maneira que uma obra de arte abre possibilidades de interpretações, como as que acabaram de ser feitas, um outro trabalho estético cede espaço para a ocorrência do erotismo: a escrita; próximo tópico desta dissertação.

2.1.1 A escrita como espacialidade incentivadora do desejo

Para o registro da obra escrita, muitos instrumentos são utilizados como espaço: o papel, o computador, o pano, etc. No romance, mais especificamente, um local que é privado e que cria condições para o firmamento do erotismo é o papel. Eduardo, arquiteto, mantém desde muito jovem o hábito de desenhar a mesma figura feminina em uma folha quadriculada, a qual se encontra sobre uma prancha em seu ateliê. Durante anos, ele delineia o seu ideal de mulher. Na medida em que o protagonista preenche a lâmina com a forma do corpo feminino, o elemento erótico passa a ser destacado:

Seis meses antes, lápis ocioso, brincando sobre o papel quadriculado que a prancha mantinha estendido, ele traçara um dorso de mulher, um "S" suavemente esguio, as hastes morrendo no esfumaçamento da grafite, quase como uma clava de sol que se desenrola e canta em surdina. Uma cabeleira nasceu ali, desnastrando-se volutuosamente em longas ondas disciplinadas

²¹⁰ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 77.

que se espalhavam nas têmporas imaginárias. "Quase louira", pensou Eduardo. E a borracha, raspando de leve o papel, criou aqui e ali o mistério do reflexo da luz numa cabeleira de mulher. O lápis desceu sôfrego e tracejou o harpejo breve dos rins, inflou a bacia como uma vela de súbito panda e mergulhou na descida vertiginosa das coxas, parando abruptamente no ninho atrás dos joelhos. [...] ²¹¹

Eduardo dá à figura feminina contornos voluptuosos, concretizados nas imagens do *dorso*, da *clava de sol*, da *cabeleira* e das *coxas*; que se não são próprios da corporeidade humana, ao menos se assemelham às suas curvas. Os vocábulos *inflou* e *volutuosamente* permitem que o próprio erotismo do protagonista emane de forma a constituir, plenamente, todos os seus anseios na representação, que é idealizada pelo personagem e exposta ao leitor como uma mulher *quase louira*. O narrador continua seu relato, mas agora revelando outras características:

[...] Debuxou-lhe o pescoço — a forma clássica duma taça de champanha, e logo brotaram por si mesmos os seios da figura, minúsculos e atrevidos no corte do perfil, e sob eles, impassível e monótono, adelgaçou-se o ventre, retraindo-se até a raiz das coxas. E os traços escorreram livremente para baixo, interrompendo-se nos joelhos apertados como com medo, guardando um tesouro ²¹².

No papel, os substantivos *ventre* e *joelhos* ²¹³, um mais estreito e o outro mais apertado, respectivamente, parecem proteger um bem precioso na visão do narrador. A técnica de produção do discurso contribui para que o erotismo seja cada vez maior no espaço. A minuciosa descrição do narrador, inclusive, cria a possibilidade de o erotismo passar do ambiente do papel para a área do corpo, pois a figura feminina começa a exercer um domínio encantatório sobre Eduardo.

Se nas revistas que visam à exibição do corpo, a mulher é “[...] submissa ao desejo masculino e ao mesmo tempo portadora de uma sexualidade voraz e insana [...]” ²¹⁴, aqui não poderia ser diferente. Porém, além do desejo que possui, Eduardo atribui sentimentalidades à figura. Na realidade, a corporeidade traçada reflete os próprios anseios do personagem, que busca prazer no que está fazendo. “A definição do prazer, antes de tudo do gozo sexual, está

²¹¹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 23.

²¹² *Idem*, *ibidem*. p. 23.

²¹³ Os *joelhos* são bastante citados pelo narrador, revelando outra faceta do feticismo no romance.

²¹⁴ LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entreterimento*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 168.

intimamente ligada à percepção que o Sujeito tem de si mesmo e de seu corpo. [...]”²¹⁵. Assim, o protagonista coloca no papel a impressão que tem de si mesmo e, por isso, o corpo feminino se transforma naquilo que ele gostaria de possuir.

Tamanha é a necessidade que Eduardo tem de aproximar a “criação” da sua realidade que, para atingir o seu objetivo, ele tenta dar um nome perfeito à figura. O capricho e a minúcia, no entanto, não estão apenas na escolha de um nome que agrade ao protagonista, mas também na descoberta de uma denominação que seja tão erótica quanto a imagem que ele havia acabado de traçar:

Chamar-se-ia Cíntia, um nome breve e doído, em *i*, *i* tônico, quase gritante, de que se exclama a primeira sílaba individualizante. Ou Lídia? Não, Lídia é casto. Ou Lígia... Não o *g* pesa para o chão como um ventre adiposo. Sílvia, talvez. Mas Sílvia sibila, tem um quê de serpentino. Vilma, então. O *l* é trêmulo, hesitante, e o *m* tardo. E Maria? Nela, o pecado é maternidade: o seu ventre abriga um homem, que é o *i*, e que a incorpora e destrói. Sim, seria Cíntia, a exclamação do *sim* acompanhada da quebreira de amor da sílaba final [...]”²¹⁶.

Eduardo faz vários percursos até chegar ao nome aspirado, cujas sílabas e sonoridades se aliam à aparência física e moral da sua mulher tão idealizada. A vogal *i* não pode ter qualquer som, deve ser pronunciada de forma exclamativa. As consoantes, por outro lado, devem denotar um sentido positivo e, ao mesmo tempo, erótico e, para tanto, o protagonista dá preferência à consoante *c*. O processo de escolha, então, chega a um nome perfeito: *Cíntia*. Assim sendo, o tratamento dado ao espaço lingüístico, em *Presença de Anita*, recebe destaque e como que se erotiza nessa busca pelo nome certo²¹⁷.

Ao se entregar à escrita do desejo, o protagonista abandona seus próprios preconceitos, agindo conforme discursa Barthes: “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu”²¹⁸. Desse modo, a folha e o processo de nomeação ganham eroticidade porque neles está agindo a volúpia de Eduardo, com seu inconsciente sendo constituído “[...] na e pela linguagem, o que sublinha o registro simbólico como aquele dominante no psiquismo e fundante do sujeito do

²¹⁵ MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. Tradução Monica Stahel; Apresentação Mary del Priori. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 98.

²¹⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 24.

²¹⁷ O narrador, em *Lolita* (1955), faz um trabalho com os nomes semelhante ao de *Presença de Anita* (1948): “Lolita, luz de minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama. Lo-li-ta: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo. Li. Ta. Pela manhã ela era Lô, não mais que Lô, com seu metro e quarenta e sete de altura e calçando uma única meia soquete. Era Lola ao vestir os jeans desbotados. Era Dolly na escola. Era Dolores sobre a linha pontilhada. Mas em meus braços sempre foi Lolita”. (NABOKOV, 2003, p. 11).

²¹⁸ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 24.

desejo”²¹⁹.

Na ação do personagem, um “[...] espaço de fruição fica então criado [...]”²²⁰. Para que o fato possa acontecer no romance, não é o leitor que se faz necessário ao narrador, “[...] é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute [...]”²²¹. Portanto, aqui fica comprovada a importância do espaço para a fixação do erotismo em *Presença de Anita*.

Possivelmente, Eduardo utiliza a folha sobre a prancheta para violar suas interdições mais íntimas, tentando assumir que, mesmo casado, ainda não encontrou a mulher idealizada há tanto tempo. O que se percebe é que, “[...] apesar de tantos signos esparsos, a linguagem está quase inteiramente por nascer onde a transgressão encontrará seu espaço e seu ser iluminado”²²². O papel, espaço criativo, metamorfoseia-se em lugar de transgressão. Nele, o protagonista exerce um contínuo exercício de *voyeurismo*, o que permite que Eduardo sublime todas as suas limitações.

No processo relatado acima, a territorialidade da lâmina e a escolha do nome ideal se complementam e se erotizam, revelando o desejo pela mulher perfeita. Conforme diz Poulet: o “[...] lugar dá acesso à mulher, mas também a imagem da mulher dá acesso ao lugar. Dessa curiosa interdependência, ao mesmo tempo topológica e antropológica, o melhor exemplo é seguramente o dos nomes [...]”²²³. Logo, a escolha do nome auxilia na estabilização da sensualidade local: o papel cria *Cíntia*, dá acesso a ela; e a figura, por sua vez, com suas características voluptuosas, abre possibilidades para o surgimento do espaço erótico.

Conciliando esse trabalho com as significações dos variados nomes existentes em *Presença de Anita*, torna-se interessante a análise das identidades de *Diana*, de *Cíntia*, de *Anita* e de *Lúcia*. As nomeações parecem se inter-relacionar e se originar de uma mesma palavra: *Ártemis*. A figura mitológica da divindade “[...] não é fácil de ser apreendida: ela parece escapar e se multiplicar com aspectos diferentes e muitas vezes contraditórios”²²⁴. Por esse motivo, vários autores deram várias denominações e significados à deusa.

Homero criou-lhe adjetivos como *matadora de cervos* e *a que lança flechas*. Tanto a obra de Donato, quanto a de Homero possuem suas semelhanças e uma delas é o relato da graciosidade do andar feminino. Na *Odisséia*, Ulisses compara Nausícaa à divindade: “Deusa,

²¹⁹ FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 116.

²²⁰ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 9.

²²¹ *Idem, ibidem*. p. 9.

²²² FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In MOTA, Manoel Barros (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 32.

²²³ POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Tradução Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 34.

²²⁴ BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: UNB / J. Olympio, 2000. p. 95.

entre os deuses, senhores dos campos do céu, deves ser Ártemis, a filha do grande Zeus: a altura, a beleza e a maneira de andar, é ela”. (*Odisséia*, canto VI, v. 160). Em *Presença de Anita*, Eduardo observa a cunhada, Diana, encantado com o jeito de andar da moça: “Não pôde, entretanto, deixar de admirar a elasticidade do seu passo, a desenvoltura do seu porte semifuso”²²⁵.

Calímaco descreve a deusa como uma “jovem graciosa” em seu *Hino* e, para o poeta, ela representa a guardiã das estradas, dos portos e dos bosques. Em *As suplicantes* de Ésquilo, Ártemis é associada à Hécate (v. 675), protetora das parturientes. Em *Medéia* de Eurípides (v. 397), ela é colocada no mesmo plano que Selene, sendo envolvida nas práticas de feitiçaria (sobretudo porque a arte se dava em lugares selvagens). Ainda em Eurípides (*Fenicianas*, v. 175), por ser relacionada à Hécate, a divindade acaba sendo associada à lua. Como Ártemis é irmã de Apolo, que tende a se tornar o Sol, então ela tenderia a se tornar a noite, a Lua.

Se para os gregos a significação da deusa é tão complexa, os latinos, por sua vez, simplificaram um pouco as coisas. Para eles, Diana é a divindade lunar e, como todo astro, seria protetora dos trabalhos agrícolas, de acordo com o calendário regulamentado pelas fases da lua. O poeta Catulo (poema 34) reúne todos os nomes latinos de Ártemis: Latônia, *Lucina*²²⁶ e Luna (alusão a Delos, local de nascimento da deusa segundo a tradição grega). Um dos nomes dados por Catulo, *Lucina*, pode ser associado a uma das personagens do romance: Lúcia. Pelo brilho da lua, Lúcia e *Lucina* representariam a luminosidade emanada pelo astro. Virgílio, em *Eneida* (canto IV, v. 511), compreende Diana em três aspectos: terrível e subterrânea como Hécate, terrestre e silvestre como Diana e luminosa como Feba. Portanto,

[...] Tudo se passa como se num trabalho de síntese e racionalização permitisse construir um perfeito paralelo entre Ártemis e seu irmão Apolo, a quem Homero dava o nome de Phoibus, em latim Phoebus. Assim, Ártemis, tornada Diana, recebe ao lado dos antigos nomes gregos, como Dictynna, nomes que refletem os de Apolo: *Cíntia*²²⁷, por exemplo, ou Delia²²⁸.

Relacionando os nomes de Cíntia à Ártemis, chega-se, portanto, ao nome Diana. Outro nome que adentra o interessante jogo de significados é o nome da protagonista do romance aqui analisado. Anita, diminutivo de Ana, faz um paralelo com a terminação do nome (*Di*)Ana. Para o nome da personagem, o narrador dá um sentido parecido ao adjetivo que

²²⁵ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 194.

²²⁶ Grifo nosso para destacar a semelhança com o nome *Lúcia*.

²²⁷ Grifo nosso.

²²⁸ BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: UNB / J. Olympio, 2000. p. 97.

Homero empresta à deusa Ártemis (a que lança flechas). Em uma passagem, por exemplo, Eduardo tem a impressão que a amante é quase como “[...] o tremor nervoso duma flecha que vibra no arco antes de soltar-se”²²⁹. O fato de o nome da personagem estar no diminutivo é capaz de remeter à idéia de ela ser menos importante para Eduardo, em comparação com a cunhada dele, Diana. Se no início do romance o protagonista se apegava à Anita; com a morte desta, ele ganha espaço para perceber o valor da cunhada. Isso ocorre quando o protagonista, ao desenhar sua parenta, surpreende-se por ela se assemelhar ao desenho de Cíntia (mulher idealizada).

A partir do momento em que o protagonista descobre que Cíntia e Diana são a mesma pessoa, as outras mulheres perdem interesse para ele. Curiosamente, se ambas as personagens possuem suas semelhanças, o mesmo ocorrerá com os nomes de Anita e de Conchita. O nome da jovem rima com o da boneca, personagem que Eduardo destruirá no final do romance para se ver livre do espectro da amante, pois achava que elas eram a mesma pessoa. Se a jovem possui em seu nome a terminação semelhante ao nome de *(Conch)ita*, deve-se considerar também o fato de que Anita e Conchita são nomes de descendência espanhola²³⁰. No espaço da escrita do desejo, surge mais uma coincidência entre as personagens: a música que parece ser cantada pela boneca:

*El primero tiene “de”,
el segundo tiene “don”,
pero el tercero es con
quien yo me acostaré!*²³¹

Durante boa parte do romance, a copla “[...] que falava de alguém que desprezava dois admiradores com *de* e *don* no nome, para se deitar com o homem que amava”²³², é revisitada, principalmente por Eduardo quando ele rejeita Anita e Lúcia para viver com Diana. Segundo Dr. Eugênio, a cançoneta era antiga e pertencia a uma “[...] velhota espanhola que a cantava

²²⁹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 32.

²³⁰ Pierre Louÿs, autor clandestino da França do *Fin de Siècle*, também criou uma personagem Conchita em *La femme et le pantin* no ano de 1898. A personagem espanhola, uma moça tão jovem quanto Anita, era uma dançarina de cabaré que tinha o poder de destruir os corações masculinos e que acabou destruindo a vida de um homem mais velho. Um outro dado interessante é o fato de Nabokov ter escolhido para sua protagonista um nome espanhol: *Lolita*. Seria uma tentativa dos autores de sugerir, por meio dos nomes, toda uma carga semanticamente sensual nas figuras femininas? Se forem pesadas as atitudes de cada personagem, nos respectivos romances e de acordo com seu relacionamento com os homens, essa resposta parece ser afirmativa, ainda que em uma análise superficial.

²³¹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 14.

²³² *Idem, ibidem*. p. 14.

no Moulin Rouge [...]”²³³. Cabe ressaltar que o espaço em que a senhora recitava a canção ainda é, até os dias atuais, um lugar de significativo erotismo. A composição, inclusive, pode ser associada à vida do protagonista, pois Eduardo escolhe duas mulheres para se relacionar (esposa e amante), mas é apenas com a terceira que ele decide viver para sempre (a cunhada). Ademais, aos leitores a canção consegue se fazer familiar se comparada à música infantil *Terezinha de Jesus*, cujo relato descreve o relacionamento feminino com três homens (sendo o pai considerado o primeiro amor da filha): “Terezinha de Jesus, de uma queda foi ao chão, acudiram três cavalheiros, todos de chapéu na mão. O primeiro foi seu pai, o segundo seu irmão e o terceiro foi aquele a quem Teresa deu a mão”.

O trabalho com a linguagem em *Presença de Anita* faz com que o erotismo se una ao espaço, criando um ambiente em que a escrita se torna um lugar de desejo. Portanto, a forma de relação com os nomes, no romance, parece não ser meramente casual. As nomeações, ao estarem interligadas, demonstram uma relação com Ártemis, realçando a polionímia da deusa. Diana se torna um nome-máscara, correspondendo à psique das personagens do romance e atribuindo-lhes características de forma indireta. Cabe citar a teoria das máscaras de Tomachevski em que o autor afirma que não “[...] só as descrições dos objetos, daquilo que se oferece à vista, mas também qualquer outra descrição pode servir de máscara. O próprio nome do herói é capaz de ter esta função [...]”²³⁴, ou seja, os nomes conseguem designar um traço característico de cada personagem. Portanto, tomando-se por base o significado “caçador” da deusa Ártemis, ter-se-ia Diana, Cíntia e Anita procurando conquistar o amor de Eduardo. Por outro lado, Lúcia, sua esposa, encaixar-se-ia apenas no papel de mãe e esposa zelosa, denotando um sentido de pureza e luminosidade; uma pessoa a quem o prazer foi privado.

O tratamento que Eduardo dá à figura de Cíntia no papel quadriculado, criando um espaço de desejo por meio da escrita, será o mesmo dado aos traços que fará da cunhada, Diana. Certo dia, sozinho com a parenta em um quarto de hotel, resolve desenhá-la. A moça, magoada pela rejeição do protagonista, como “[...] uma leoa zinha irritada, media o aposento a largos passos [...] os olhos apertados, sem dizer palavra”²³⁵. Eduardo, indiferente ao comportamento colérico da cunhada, senta-se na poltrona e fica a rir do comportamento da moça, achando-a “[...] não trágica, mas apenas divertida”²³⁶. O protagonista fica a admirar a elasticidade dos passos de Diana, sem que ela se volte para ele. Então, achando graça da

²³³ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 288.

²³⁴ TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In BRICK, O. et al (Org). *Teoria da literatura II*. Tradução Isabel Pascoal. Rio de Janeiro: Ed. 70, 1965. p. 170.

²³⁵ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 193.

²³⁶ *Idem, ibidem*. p. 194.

situação, o homem se levanta para pegar uma caderneta a fim de riscar os contornos da cunhada:

Rindo, Eduardo levantou-se para tirar do bolso interno do paletó uma caderneta que usava para apontamentos. E, voltando para a poltrona, pôs-se a desenhar a moça, sem olhá-la, rapidamente, cobrindo e recobrando os traços, primeiro o dorso não de todo disfarçado pelo enfunado da pelica, as pernas de efebo, o ventre retraído sob a saia apertada, os seios pequeninos contidos pelo corte do costume severo que ela usava, e, no rosto, onde nada mais lhe importava, o narizinho reto, distante da boca, com as narinas aflantes, vibráteis, sensuais. Tudo em volta dela, magnetizado pela sua fúria, lhe acompanhava o passo e cirandava doidamente, a camiseira se espichando para agarrá-la, os encostos das cadeiras se estorcendo, ela vencendo no esforço o chão em ladeira...²³⁷

A descrição do seu desenho coincide com os traços da Cíntia de seus sonhos. No espaço da poltrona, ele se sente à vontade para representar com calma e atenção os detalhes do corpo de Diana. Ao esboçar o *dorso*, o *ventre*, os *seios* e a *boca*, o homem acaba contribuindo para a fixação do erotismo na planície do papel. Conforme projeta a figura da cunhada, Eduardo imagina que os objetos do espaço estão sendo atraídos pela presença *magnetizante* da moça. A camiseira, os encostos das cadeiras e o chão parecem se inclinar à sensualidade de Diana e, por isso, o ambiente do quarto vai se erotizando, atribuindo, outrossim, voluptuosidade à representação na folha.

Flávia Regina Marquetti possui uma visão interessante sobre o conteúdo sedutor que uma imagem ou uma descrição podem causar no ser humano, mais especificamente no pensamento dos homens. Para ela, não apenas os retratos de “[...] Afrodite nos hinos a ela dedicados, mas também o de Sherazade, de Capitu e tantas outras *femmes fatales*”²³⁸ da literatura, do cinema e da vida [...]”²³⁹ fazem com que a mente masculina solte a imaginação no espaço do papel. Logo, um retrato ou um desenho conseguem se transformar em caminhos poderosos a fim de despertar o prazer diante da visão humana.

Os contornos de Diana trazem para diante dos olhos do protagonista a mulher dos seus sonhos e o resultado lhe será revelador: “Eduardo teve nesse instante um deslumbramento. Daquela tosquidão de roupas que a deformavam, emergia para ele, heróica e nua, as formas trementes como no suspenso dum longo e áspero esforço que a libertava, emergia Cíntia”²⁴⁰.

²³⁷ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 194.

²³⁸ Grifo da autora.

²³⁹ MARQUETTI, Flávia Regina. Encanto de sereia: a permanência de traços arcaicos de imagens de Vênus. In FEITOSA, Lourdes Conde; FUNARI, Pedro Paulo A.; SILVA, Glaydson José da. (Org). *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 178.

²⁴⁰ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 195.

Ao homem é mostrado o que está no mais íntimo do seu ser e o protagonista liberta o ser feminino que tanto desejou. Isso apenas ocorre graças à folha de papel, a qual possibilita que Eduardo sobreponha as figuras de Cíntia e de Diana, surpreendendo-se com o resultado. A técnica se aproxima do trabalho do sonho destacado por Freud, em que o processo central é o deslocamento e a condensação²⁴¹. Para o psicanalista, a construção de figuras coletivas e compostas é um dos principais métodos de atuação da condensação, sendo que uma das formas para que esse processo apareça claramente é o trabalho com palavras e nomes. De acordo com o pensamento freudiano, o protagonista condensa seus recalques, escolhendo, por vias eróticas, o nome e a figura de Cíntia.

Diana, por sua vez, percebe toda a tensão sexual do amado. Numa noite e em um quarto de hotel, a moça pressente a excitação do cunhado a contemplar seu belo corpo feminino. Ela, que anda de um lado a outro no aposento, sente o olhar confiante de Eduardo sobre sua corporeidade, a pousar-lhe “[...] nas pernas nuas, depiladas, primeiro de leve, eletrizando-a, depois sofregamente, e subir-lhe pelas coxas enrubescidas como um réptil inexorável que fosse fendê-la de alto a baixo”²⁴². Para marcar a caracterização erótica no corpo da jovem, o narrador utiliza a figura do *réptil inexorável* para destacar Diana como um espaço de desejo para Eduardo. O olhar masculino caminha para a estrutura física feminina, como um réptil pronto a devorá-la. No entanto:

[...] o réptil não a penetrava, como agora ela queria e para quem entreabria os joelhos finos, na enorme fraqueza que a tomava: coleava-lhe à altura dos rins, enlaçava-se sob os seios e, soerguendo-os, mordiscava-lhes os mamilos, e logo lhe mergulhava por sobre o ventre, desenrolando-se em longas e intermináveis espirais, até sumir-lhe no vértice das coxas e ali, furioso e lento, pesado e refletido, bater, bater e bater, acordando o desejo e mantendo-o desperto, na sua jaula aprisionado²⁴³.

De maneira similar às imagens sobrepostas das mulheres, a descrição do espaço erótico em Diana é semelhante à figurativização de Cíntia. É por isso que o substantivo *réptil* se metamorfoseia em uma espécie de “reprodução” do desejo masculino, assegurando a masculinidade de Eduardo e o seu desejo de possuir sexualmente a cunhada. Os verbos *penetrava*, *entreabria* e *mordiscava* complementam o trabalho com a figura do animal,

²⁴¹ *Deslocamento*: ocorre por meio de um deslocamento para outro objeto contíguo, isto é, no processo de formação do sonho, acontece uma transferência da intensidade psíquica, distorcendo o desejo do sonho que existe no inconsciente. *Condensação*: dá-se por meio de uma relação de semelhança, ou seja, ocorre a nomeação indireta das figuras coletivas durante a construção dos sonhos (relação entre os pensamentos do sonho e seu conteúdo). Geralmente, no sonho, as palavras são tratadas como se fossem coisas.

²⁴² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 197.

²⁴³ *Idem*, *ibidem*. p. 197.

revelando a eroticidade do lugar e do momento. Embora o território seja o do próprio corpo, é nele que, por meio da visão, o espaço ganha sentido erótico. Diana sente Eduardo cobiçando suas pernas e tomando-as em um ponto de pulsão erótica.

Os espaços privados em *Presença de Anita*, portanto, caracterizam-se pela liberação da pulsão sexual. Neles, há a presença de apenas duas personagens, o que transmite segurança e cumplicidade. Elas acabam sendo incentivadas a revelarem suas incertezas, suas angústias e seus desejos mais ocultos. São lugares em que surge o aparecimento do desejo (leito onde Eduardo se relaciona com Anita), do refúgio (ela resvalando para o tapete diante da indiferença dele), da entrega total (Lúcia se entregando ao marido no leito) e do conhecimento de si (Eduardo descobrindo que o desenho de Diana, no papel, possui as mesmas características das de Cíntia, a mulher idealizada). Além disso, um importante espaço privado foi o da linguagem e o da escrita, incentivando a liberação dos recalques e o aparecimento do erotismo. Nessa espacialidade, os sentimentos das personagens acabaram ganhando destaque e os espaços privados se deixaram recobrir de mistérios e de desejos, erotizando-se por isso. No entanto, como podem ser constatados, os espaços públicos também possuem seus elementos erotizantes.

2.2 Os espaços públicos como lugares que estimulam os sentidos humanos

Os espaços públicos, em *Presença de Anita*, são aqueles em que há a presença de mais de duas pessoas. Esses lugares estão divididos em *espaços públicos abertos*, como uma praça ou uma praia, e *espaços públicos fechados*, como um cinema ou um restaurante.

2.2.1 Espaços públicos abertos

Em *Presença de Anita*, a esquina em que se situa o sótão é movimentada. Por ali, passam os bondes que fazem “[...] estremecer a casa inteira, até ao sótão, com suas amplas janelas”²⁴⁴. Na rua, também sobem “[...] amortecidos os pregões dos jornaleiros, anunciando

²⁴⁴ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 13.

os últimos vespertinos [...]”²⁴⁵ e ao longe, tremeluzem “[...] as primeiras lâmpadas dos arrabaldes”²⁴⁶. A serra perde “[...] peso dentro da névoa”²⁴⁷. Todo o movimento indicado pelo narrador na escolha dos verbos *estremecer* e *anunciando*, acaba aguçando os gradientes sensoriais, à medida que a descrição se desenvolve. A rua, por exemplo, consegue ser vista com seus opostos: a iluminação da cidade e também a névoa cobrindo a serra. A narração acaba explorando o deslocamento constante, registrando o cotidiano e abrindo o espaço ao exterior.

Se nos espaços privados os objetos e o erotismo se manifestavam com facilidade, nos locais públicos a ocorrência será mais sutil e tentadora, levando os protagonistas ao desafio das dificuldades. O primeiro contato visual de Eduardo com Anita, por exemplo, é marcado pelo insucesso: “Passando pela esquina do Vento, como o janelão estivesse iluminado, olhou para cima. A moradora debruçou-se para vê-lo. Dava as costas para a luz e Eduardo não pôde lobrigar-lhe as feições”²⁴⁸.

Por não conseguir reconhecer as feições da jovem, o protagonista parece se sentir desafiado a retornar para aquele espaço - desafio que fica marcado no uso da expressão *de propósito* -: “Ficou pensando nisso até o dia seguinte. Dessa vez atrasou-se de propósito, mas saiu antes que escurecesse de todo. Queria ver-lhe o rosto. Sabia apenas que era loura”²⁴⁹. O espaço público, por conseguinte, acaba contribuindo para o desenvolvimento do erotismo e para o aumento de seu grau de intensidade.

A novidade da chegada da moça à cidade encanta o protagonista e o espaço público acaba se unindo ao território privado para que Eduardo e Anita possam se comunicar e dar vazão ao erotismo das pulsões que sentem. Nesse sentido, um vão na parede é o ponto de atração: “Como na tarde anterior, a moça debruçou-se para vê-lo. Eduardo ergueu a cabeça quando passava sob a janela. Era realmente bonita e, vista assim de baixo para cima, não parecia ser delgada”²⁵⁰. Na linha imaginária entre alto e baixo, os protagonistas mantêm a primeira conexão visual, auxiliados por um local que incentiva a originalidade do momento ao conservá-los separados pela altura distinta entre ambos. Após os contatos iniciais, é ainda o mundo externo que abre possibilidades para os amantes:

²⁴⁵ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 13.

²⁴⁶ *Idem, ibidem*. p. 13.

²⁴⁷ *Idem, ibidem*. p. 13.

²⁴⁸ *Idem, ibidem*. p. 29.

²⁴⁹ *Idem, ibidem*. p. 29.

²⁵⁰ *Idem, ibidem*. p. 29.

Quis levá-la a um cinema ou a um teatro, mas a moça não aceitou. Foram passear pelas ruas tristes dos arrabaldes, de braços dados, namorando-se. Sob as árvores, no escuro, ela deixava que Eduardo a beijasse rapidamente no rosto e no pescoço, mas lhe fugia com a boca²⁵¹.

O espaço propicia os primeiros encontros: um lugar romântico como as *ruas tristes* e, ainda, *sob as árvores*. O ambiente deserto permite a aproximação e o contato mais íntimo entre os personagens. Anita evita, nos toques iniciais, a intimidade total a fim de protelar o encontro. O protagonista, por outro lado, deseja retornar de carro, embora a moça prefira andar de bonde, para que pudessem voltar “[...] agarradinhos no último banco, como namorados, dizendo tolices, sem trocarem confidências, que nada se tinham contado de suas vidas particulares”²⁵². O espaço aberto, em *Presença de Anita*, transforma-se também em local da iniciação dos amantes, isto é, o lugar dos toques e do reconhecimento.

Na medida em que os jogos iniciais são arrefecidos, o aumento da pulsão sexual é intensificado: Eduardo e Anita “[...] contratavam um automóvel, que os levava um pouco mais duma hora até às praias do litoral”²⁵³. Ela, “[...] completamente nua [...]”²⁵⁴, corre “[...] de braços abertos para o mar [...]”²⁵⁵ e o protagonista teme que alguém apareça. Na espacialidade aberta da praia, a moça desafia o pudor de Eduardo e se mostra sexualmente, desnudada, para atizar o desejo do protagonista, ambos embalados pelo temor de serem flagrados.

O *voyeurismo* continua entre os amantes. Escondendo-se do protagonista nas ondas do mar, a jovem emerge das águas e o beija “[...] com um grande beijo salgado, a que ele se prestava, como comparsa num drama ensaiado [...]”²⁵⁶. O uso do adjetivo *ensaiado* marca a dramaticidade que Anita desenvolve para a cena do beijo, enfatizando o comportamento calculista da moça ao preparar cada ato amoroso. A atitude reforça o poder de suas garras ocultas pelo esmalte de cheiro adocicado. É, portanto, um estratagema da amante, o qual Eduardo consegue registrar. Para a moça, transforma-se em uma situação sensivelmente erótica e, por isso, Anita queria que o amado “[...] a gozasse sobre a areia, ambos escorrendo água”²⁵⁷. O jogo de excitação, intensificado pelos riscos que ambos os protagonistas correm, é tramado pela jovem. O homem fazia as vontades dela, não por prazer, mas por “[...]”

²⁵¹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 39.

²⁵² *Idem, ibidem*. p. 39.

²⁵³ *Idem, ibidem*. p. 55.

²⁵⁴ *Idem, ibidem*. p. 55.

²⁵⁵ *Idem, ibidem*. p. 55.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*. p. 55.

²⁵⁷ *Idem, ibidem*. p. 55.

vergonha, arrepiado de frio, ansioso por satisfazer-lhe o capricho e levá-la de volta para o carro, que os esperava ao longe”²⁵⁸.

Anita não tem limites e nem medidas. Entrega-se ao exercício de provocar a volúpia de Eduardo como que para reafirmar e exercer sua força sedutora sobre o homem. A protagonista possui o gosto pelo domínio e pelos riscos. Em uma noite em que o carro quebra, “[...] rindo com a idéia que de repente lhe ocorrera [...]”²⁵⁹, a jovem despoja-se das roupas apesar dos protestos do amante e corre pela estrada, “[...] pisando os tacões altos, a luz amarelada dos faróis batendo-lhe cruamente nas ancas ondulantes”²⁶⁰. O uso do termo *cruamente* parece ser uma estratégia do narrador para confirmar a nudez da personagem que, sobre os *tacões altos*, têm seus quadris colocados em destaque ao serem iluminados pela lanterna do automóvel, manifestando na narrativa toda a eroticidade que a figura feminina empresta ao local.

Portanto, a presença de Anita altera todo o ambiente, sensualizando a espacialidade e dominando por completo o protagonista. É um jogo em que *Eros* se entrelaça aos perigos e aos desejos não dominados (embora Anita controle os elementos encantatórios, responsáveis por toda a excitação do momento). Os territórios abertos intensificam a ousadia da protagonista, revelando toda sua voluptuosidade e ansiedade de ser amada e de dominar as cenas. Na verdade, são lugares que propiciam à personagem expressar plenamente o seu poder de sedução e subjugar os homens da maneira que lhe convir.

O comportamento da amante faz aumentar a tensão de Eduardo que, naquela noite, “[...] bateu-lhe, e Anita ria, segura do seu domínio sobre a sensualidade dele e sabendo-o irremediavelmente fixado naquela cena, que o excitaria dali por diante até à exasperação — a que só ela, só ela podia pôr termo”²⁶¹. Um dos momentos em que a protagonista se sente mais confiante em relação ao amado é quando tem a oportunidade de excitá-lo, tendo certeza do *domínio* que exerce sobre ele. Para tanto, a jovem utiliza o lugar que tiver a sua disposição. No trecho acima, o uso de termos como *sensualidade* e *exasperação* mostram, de forma clara, como o tratamento dado ao espaço pelo narrador sublinha o efeito erótico em *Presença de Anita*.

O *voyeurismo*, isto é, o olhar de um ser sobre o outro, é algo constante nos espaços abertos do romance. O protagonista, sentado em um banco e próximo a um lago, observa o par de namorados que está ali perto. Ele sente satisfação e alegria ao perceber que aquele

²⁵⁸ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 55.

²⁵⁹ *Idem, ibidem*. p. 55.

²⁶⁰ *Idem, ibidem*. p. 56.

²⁶¹ *Idem, ibidem*. p. 56.

casal, sentado na grama, “[...] vivia uma hora passageira e não adivinhava o que estava para lhe acontecer. ‘Talvez daí a pouco terão de separar-se e, separados, andarão se procurando pelo mundo, dentro de outros olhos sobre os quais se debruçarem, em outras bocas que beijarem...’ [...]”²⁶². O personagem se deixa dominar pela atmosfera que envolve o casal e logo um traço de melancolia, manifestada na repetição do verbo *separar*, percorre a cena agradável (o que concorre para expor as tensões internas experimentadas por Eduardo).

Os espaços públicos abertos exercem influência sobre Anita e o amante, colocando-os em uma postura *voyeurística*. A protagonista se excita com o exibicionismo, o qual favorece seu poder de sedução sobre o amado. Por sua vez, o homem se sente inibido com o comportamento da moça, mas não deixa de se entregar aos seus caprichos. O clima romântico, proporcionado por um território sem limites, acaba transportando os personagens para momentos prazerosos mesclados de desencanto (sentimento que os aflige, mas não os impede de continuar agindo dessa maneira).

2.2.2 Espaços públicos fechados

No romance, os espaços públicos fechados também exercem atração e favorecem os jogos eróticos levados a cabo pelos protagonistas. Em um restaurante, Diana, que no dia anterior havia convidado Eduardo para tomar um chá, tenta seduzi-lo, mantendo-se “[...] curvada sobre a mesinha, o rosto a poucos palmos do seu”²⁶³. Dela vem “[...] um aroma empolgante [...]”²⁶⁴ que sobe pelas narinas de Eduardo e que lhe põe “[...] fogo nas carnes [...]”²⁶⁵. O protagonista sabe que não é “[...] fácil resistir-lhe”²⁶⁶.

O restaurante então se erotiza, embalado pelo perfume embriagador da moça. A expressão *fogo nas carnes* revela a pulsão sexual de Eduardo “contaminando” o ambiente; fato que é confirmado pelo comentário do narrador: *não é fácil* resistir à tentação. O espaço da mesa auxilia nos efeitos de composição da cena, já que os dedos de Diana “[...] em garra abriam-se e fechavam-se suavemente, mas cheios de força felina, como os dum tigre na

²⁶² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 252.

²⁶³ *Idem, ibidem*. p. 164.

²⁶⁴ *Idem, ibidem*. p. 164.

²⁶⁵ *Idem, ibidem*. p. 164.

²⁶⁶ *Idem, ibidem*. p. 164.

iminência do bote”²⁶⁷. A descrição se apóia novamente no uso do substantivo *garra*, que agora aliado a *tigre* e a *força felina* ressalta a ferocidade erótica da moça; um *bote* pronto a se concretizar no local. Diante da destemida imagem, o protagonista se deixa excitar, principalmente depois de refletir sobre a postura da moça: “Eduardo ficou fascinado por aquele movimento tão cheio de graça e de força. A chave de metal branco caindo-lhe na palma da mão, os dedos afilados e róseos se fechando sobre ela”²⁶⁸.

Os dedos femininos, *afilados e róseos*, chamam a atenção na descrição e complementam a figurativização feita anteriormente da garra. Também a imagem do tigre e o perfume inebriante transformam o encontro dos parentes em algo excitante e tentador. Além dos pés (como nos trechos em que o narrador descreve as sandálias vermelhas de Anita ou quando ela pisa os tapetes), as mãos exercem um papel de fetiche para Eduardo, seduzindo-o. Ele gosta de entregar-se às garras femininas. Isso repete e reforça o estereótipo tradicionalmente aplicado às mulheres, ou seja, a figura da *femme fatale*.

O ambiente se torna quase que mágico sob o toque da imaginação de Eduardo. Contudo, se com Diana os encontros possuem certo ar entorpecedor, por outro lado, as reuniões com Anita costumam ser mais ousadas, como quando, em um restaurante quase deserto, a protagonista decide beber vinho:

[...] O vinho fê-la mais expansiva e risonha. As faces se lhe aqueciam e ela perdia aquele ar que Eduardo achava algo distante, inapreensível, como de quem não se entrega senão pela metade. Saíram rindo da cara admirada dos fregueses que entravam e se aboletavam nas mesinhas, para o último café da noite²⁶⁹.

Anita, em lugares menos freqüentados, sempre dá asas aos seus desejos, revelando-se cada vez mais expansiva. A alegria e o erotismo fazem com que a protagonista prefira os lugares festivos para que tenha melhores chances de perturbar e, ao mesmo tempo, de acariciar de maneira intensa a pele de Eduardo, dando forma ao seu anseio de dominar e de controlar o prazer masculino. De maneira decidida, ela nunca media esforços: por mais que o homem não quisesse, ela fazia com que ele a acompanhasse “[...] a algum baile numa sociedade recreativa de bairro, onde não os poderiam conhecer, e ali, sem descanso, dançava

²⁶⁷ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 164.

²⁶⁸ *Idem, ibidem*. p. 164.

²⁶⁹ *Idem, ibidem*. p. 39.

agarrada a ele, tocando-lhe a face com os lábios secos e dizendo-lhe coisas que o amante achava ridículas e impróprias para o momento”²⁷⁰.

A protagonista prefere os lugares mais movimentados e cheios de alegria, como que para colocar o seu poder de sedução à prova. O baile parece se transformar em espacialidade propícia para as manifestações eróticas que a pulsão de vida da jovem acaba por revelar e, como consequência, sua luxúria acaba transgredindo as interdições sociais. Todavia, as ações voluptuosas da protagonista não se limitam apenas a um tipo de local. Surgem outros espaços estratégicos para os jogos de Anita e um deles é o cinema. Lugares como esses interessam a jovem:

[...] pelo mistério daquelas luzes todas se apagando, a respiração contida em uníssono pela multidão de súbito aquietada, e a presença dele, os contatos proibidos com que o atormentava, sem olhá-lo, as mãos ávidas desabotoando-o e não lhe dando tréguas nem satisfação²⁷¹.

Gradativamente, o sentido do tato vai ganhando corpo devido à penumbra local, favorecendo a criação do erotismo e a completa ousadia de Anita. A protagonista parece se excitar não pelas ações que pratica, mas pelo poder extraído de seus atos exacerbados. Por se tratar de um local proibido para o desenvolvimento de contatos eróticos, gerando por isso tensão, nota-se a utilização dos adjetivos *contida* e *aquietada* como estratégias narrativas as quais marcam o aumento do desejo sexual entre os dois amantes. Além disso, a expressão *o atormentava* revela que a protagonista está no domínio da situação.

Após a sessão de cinema, é no restaurante que Anita completa a erotização de toda a cena: “[...] cedendo à exasperação que acendia nele e depois já não dominava, soltava num gesto, sob a saia, as calcinhas leves, que ele abaixando-se punha no bolso”²⁷². A protagonista exerce grande domínio sobre a sexualidade do amante e ele, por sua vez, entrega-se aos jogos da jovem, atribuindo ao espaço uma atmosfera de total libertinagem. O comentário *cedendo à exasperação*, feita pelo narrador, parece evidenciar uma tensão sexual capaz de remover do restaurante sua principal serventia para dar lugar à atuação de Anita que,

[...] entre o susto da porta abrir-se para o garçom, o chiar das caçarolas e as frases dispersas dos retardatários, sentava-se-lhe nos joelhos e se lhe entregava apressadamente, forçando-lhe um gozo instantâneo e dolorido, de que não participava, mas que a afogueava²⁷³.

²⁷⁰ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 54.

²⁷¹ *Idem, ibidem*. p. 54-55.

²⁷² *Idem, ibidem*. p. 55.

²⁷³ *Idem, ibidem*. p. 55.

O temor de serem flagrados faz com que os gradientes sensoriais estejam aguçados: o tato e a audição concorrem para o jogo erótico do casal, que escolhe as salas reservadas para seu esconderijo e, nele, manter relações sexuais. O gozo que a protagonista não compartilha com o amante apenas lhe é permitido quando corre “[...] com Eduardo para o sótão, em cuja escada, muitas madrugadas, desnudou-se para entregar-se e libertar-se da febre que a contagiara”²⁷⁴. O sótão (espaço doméstico) pode ser comparado ao próprio interior de Anita, isto é, a sua própria intimidade. A escadaria, que complementa a área construída da casa em termos de arquitetura, também serve de estímulo para a entrega final e autêntica da protagonista.

A sensualidade de Eduardo é inteiramente controlada por Anita, a única personagem que possui liberdade para decidir sobre a entrega total do protagonista. Certa vez, desafiada pelo amado, decide pôr à prova seu poder de decisão sobre ele. No teatro, “[...] recuando para o fundo da frisa às escuras, fizera-o possuí-la em silêncio, excitando-o com os gemidos abafados, ali, amedrontados, como dois adúlteros sem ter para onde ir”²⁷⁵. A protagonista se utiliza do gradiente sensorial da audição para excitar cada vez mais seu amante e, assim, fazer com que ele “obedeça” às regras implícitas e estipuladas por ela: dominá-la de forma silenciosa.

Os espaços públicos, no romance, estão sempre em uma perspectiva horizontal. São lugares em que o *voyeurismo* domina os temores e as vontades de transgredir os limites impostos. Ademais, as estratégias utilizadas pelo narrador assinalam algo bastante interessante: a *presença* de Anita é a principal responsável pela sensualização de tudo que está à sua volta. A questão, inclusive, pode ser um caminho para se entender o título escolhido por Donato. *O corpo da protagonista é um dos maiores espaços eróticos do romance*. Sua corporeidade concorre, por exemplo, para atrair e prender o protagonista junto a si, configurando-se como localidade sexual por excelência.

Pelo motivo descrito acima, cria-se a impressão que Eduardo admite ir aos lugares em que Anita lhe recomenda, embora se desvie de qualquer lugar em que Diana esteja. O espaço erótico público revela os escrúpulos de um protagonista que ora se vê preso à amante e ora se vê afastado da cunhada, talvez por horror ao sentimento de adultério mesclado ao de incesto. Cabe salientar que a perturbação de Eduardo é oriunda de dramas interiores mais profundos, cujas raízes parecem estar na infância do protagonista.

²⁷⁴ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 55.

²⁷⁵ *Idem, ibidem*. p. 53.

Outro espaço importante, destacado na análise, é aquele destinado à escrita do desejo. Em locais simples como uma folha de papel, Eduardo pôde liberar seus recalques e admitir seus desejos sexuais e suas idealizações amorosas, como a aceitação da figura de Cíntia/Diana em sua vida. Além do mais, a linguagem e as estratégias de sobreposição dos nomes das personagens femininas contribuíram para que o erotismo se fixasse ao espaço a partir do momento em que o narrador revelou as características sensuais do corpo de Anita e de Diana. Tudo isso, aliado ao tipo de descrição, converteu não somente o cenário, mas também a escrita em um meio de transmitir eroticidade ao leitor.

3. ESPAÇO, MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO EM *PRESENÇA DE ANITA*

Não é indiferente aquilo que uma pessoa crê recordar da sua infância ²⁷⁶.

3.1 A construção do espaço erótico pela memória de Eduardo

A relação de Eduardo com a mãe, na infância, é revisitada pelo protagonista com bastante frequência. As cenas se repetem, os espaços do encontro são erotizados e contrapostos à ingenuidade do protagonista ainda menino. A montagem se aproxima das lembranças encobridoras destacadas por Freud. Segundo o psicanalista, as recordações retêm, na totalidade, o que é essencial na fase infantil e seriam as representantes dos “[...] anos esquecidos da infância tão adequadamente quanto o conteúdo manifesto de um sonho representa os pensamentos oníricos” ²⁷⁷.

Uma dessas situações revividas pelo protagonista ocorre quando ele está com Anita no cinema. Em um cenário caracterizado pela amplitude (relativa à distância do indivíduo com a tela de exibição), o gradiente sensorial da visão ganha destaque, contribuindo para que Eduardo veja seu passado ressurgir e se mesclar ao presente, como se ambos formassem um elemento único: “Do fundo da frisa, colado à amante, ele olhava para a faixa irisada do filme, e subitamente arrebatado para um passado longínquo que não sabia aonde ia dar” ²⁷⁸. O sentimento, descrito pelo narrador, revela a impressão de Eduardo sobre a vida estar passando diante de seus olhos, de maneira análoga a uma película cinematográfica.

De forma subjetiva, a compulsão à repetição revela o trabalho da memória, demonstrando a maneira como Eduardo relembra as experiências infantis já vividas, mas que o acompanharam até a vida adulta. Assim, ele repete, sob o domínio das condições de resistência, suas inibições e seus desejos mais ocultos. O protagonista, sempre que se encontra em um estado de forte pulsão sexual ou com uma pressão angustiante sobre si, acaba recordando os momentos em que estava com a mãe. Quando ele atira em Anita, por exemplo,

²⁷⁶ FREUD, Sigmund. *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*. Portugal: Europa-América, [19--]. p. 79.

²⁷⁷ *Idem*. Recordar, repetir e elaborar. In FREUD, Sigmund. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 164.

²⁷⁸ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 53.

e vê o sangue da amante lhe escorrer pelo ventre, a imagem materna domina a cena e se sobrepõe à da jovem:

[...] O sangue em filete que escorria pelo ventre de Anita morta trouxe-lhe a lembrança daquela moça alta, que se ajoelhava diante dele e com a boca lhe estancava o sangue do braço ferido na vidraça. Ela se erguia, de repente chamada pelo homem, e tudo se obscurecia. [...] Só uma imagem sem palavras, que se desprendia de Anita morta, Anita fiel, e era a moça alta que lhe fugia com o corpo dos soluços impotentes e das mordidas que — ela não sabia! — eram beijos, eram beijos. E antes que precisasse conter os soluços e os gritos que lhe vieram à garganta, premiu o gatilho²⁷⁹.

Diante de Anita sangrando, o protagonista se mantém imóvel e é levado ao passado. Tal como a amante ferida, o protagonista relembra dos próprios ferimentos que a mãe, provavelmente na casa natal, curava. Na cena, uma imagem sem palavras (*moça alta*) é unida à figura de *Anita morta e fiel*, mas somente depois que Eduardo percebe que a mulher *fugiu* com outro. Isso parece remeter tanto à idéia de infidelidade materna, ao escolher estar junto de um homem que não é o protagonista, quanto ao Complexo de Édipo vivenciado pelo garoto. A mágoa do personagem, ao se lembrar que ela o deixava entregue aos *soluços impotentes*, estimula sua ação de apertar o gatilho do revólver. Embora o tiro tenha se direcionado a Eduardo, na verdade, ele pode ter sido encaminhado à mãe.

Assim, o termo *vidraça*, objeto de um espaço qualquer que não é citado, toma o lugar do lar inexistente no trecho. No local rememorado, a imagem feminina se transfigura em *a moça alta*, despersonalização que sublinha a rivalidade paterna na figura do homem que convoca para junto de si a mãe do garoto. A dor do distanciamento é revelada no emprego de *soluços impotentes* e na perda do prazer, provocado pelo abandono do corpo materno. O trecho *das mordidas que – ela não sabia! – eram beijos*, registram de forma clara o sentimento de desamparo que sente o menino Eduardo.

A presença da mulher erotiza o ambiente em que Eduardo se encontra, pois, mesmo na *escuridão* (substantivo comparável ao cinema pelo gradiente sensorial da visão), e mesmo fugindo da criada, ele se sente eroticamente satisfeito quando se depara com a figura maternal: “[...] via-se pequenino, no pavor da escuridão, embrulhado num pijama que lhe embargava os passos, a fugir da criadinha, a quem detestava, para agarrar-se às pernas daquela moça, que depois identificou como sua mãe”²⁸⁰. O protagonista encontra, nas *pernas maternas*, um espaço de amparo e de segurança. Portanto, seu corpo se transforma, para o

²⁷⁹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 20-21.

²⁸⁰ *Idem, ibidem*. p. 53.

garoto, em um dos ambientes de maior importância durante o romance. Quando ela saía do quarto, por exemplo, era sob as suas pernas que ele gostaria de permanecer:

[...] tão alta, que, já grandinho, quando corria para ela, que saía do quarto, ficava com a cabeça sob as suas saias, e chorando para detê-la, mordida-lhe a carne dos joelhos finos, sob aquela onda de cheiro bom que estava dentro dela²⁸¹.

O quarto materno é um território à parte e não parece ser freqüentado pelo garoto, pois a mãe está sempre saindo dele, o que leva Eduardo para debaixo das saias maternas. Insistentemente, o menino se concentra em chamar a sua atenção. É apenas dessa forma, que consegue se relacionar com ela. Quando o menino obtém sucesso na ação, o prazer lhe é retirado, já que é entregue rapidamente à criada. Ela, por sua vez, impede que ele continue *mordendo* os joelhos maternos (uma tentativa não de mastigar a pele da mãe, mas sim de mantê-la um instante a mais perto de si). Ao ficar com a cabeça *sob as suas saias*, o menino revela uma possível aproximação sexual²⁸² que deseja ter com a corporeidade feminina. Por não receber os cuidados almejados, o garoto começa a morder os joelhos da mãe e, ao se comunicar com a pele materna, sente o prazer do olfato e do paladar, já que o contato é feito pela boca.

Tanto no espaço público do cinema, quanto no local privado do corredor rememorado por Eduardo, o erotismo colabora na ocorrência repetitiva dos “velhos” acontecimentos na mente das personagens, concorrendo para que muitas recordações espaciais venham à tona. O protagonista, por exemplo, não conseguiu apagar da lembrança a visão de sua mãe saindo do quarto e, conseqüentemente, a atmosfera do cinema faz com que ele evoque a satisfação que sentia ao estar perto de sua mãe. Assim sendo, a memória²⁸³ do protagonista o auxilia em um processo de desvelamento das reminiscências que ficaram ocultas, retidas seu inconsciente.

²⁸¹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 53.

²⁸² O sexual aqui não tem a ver com a sexualidade em si, mas com a sensação de prazer e satisfação que Eduardo sente ao estar tão próximo da mãe. De acordo com a teoria de Freud, a pulsão sexual não é despertada apenas pela excitação da zona genital, mas também pela presença da ternura.

²⁸³ A memória, segundo a teoria psicanalítica de Freud, é um mecanismo originado no inconsciente. Freud elabora uma teoria original: a memória não deve ser vista como uma faculdade que surge depois do aparato já constituído, mas sim como algo formador do próprio aparato. “Para Freud, não há *psíquico* sem memória”. (GARCIA-ROZA, 2004, p. 45). “Para Bergson, a memória se refere apenas à consciência, como memória-lembrança. Segundo a teoria bergsoniana, a memória exerce uma função adaptativa na vida, enquanto que, para a teoria freudiana, ela está a serviço do princípio de prazer, tendo muito pouco a ver com a manutenção da vida”. (GARCIA-ROZA, 2004, p. 46-47). “Dessa forma, a memória em Freud trabalharia em virtude da satisfação do desejo. Contudo, a memória sempre vem acompanhada pelo signo da diferença, pois a repetição, no ato de relembrar as ações relativas à memória, faz com que seja possível substituir e associar termos ou idéias com outros termos e idéias, extraindo relações entre eles e transferindo afeto de uns para outros”. (FINK, [19--], p. 240).

Eduardo, ao lembrar dos momentos maternos, possivelmente estaria voltando a um passado que lhe trazia segurança, conforto e estabilidade, pois a mãe era aquela que o protegia e que estancava o sangue de seus machucados. São pulsões de vida, resgatadas de seu inconsciente, que o angustiam devido à falta materna sentida na infância e que continuou na vida adulta. Um dos espaços que mais estimulam o surgimento das lembranças e, portanto, dos conflitos do protagonista é o corredor da casa da infantil; um território caracterizado pela separação do menino Eduardo da mãe.

Agora adulto, sempre que é pressionado pela paixão que tem por Anita, o homem se sente incompetente por não conseguir resistir à amante. A pulsão²⁸⁴ que manifesta é maior que o desejo de resistência e faz com que ele sublime²⁸⁵ o sentimento de incapacidade e de tensão, desviando o seu sistema emocional para outro objeto: a lembrança da mãe. Junto à recordação materna, ele traz a experiência ocorrida na primeira morada:

Eduardo então se afastava dela, odiando-se por desejá-la e por submeter-se a todos os seus caprichos, que cada vez mais o algemavam, e se enfiava, pequenino e amedrontado, por aquele longo corredor escuro, de tábuas gementes e grandes cabeças de pregos arredondadas pela limpeza, e saía no toucador da moça, aquela moça, tão alta, que ele a via sempre sob um halo cegante de luz fluindo do teto. Queria alcançá-la, mas, correndo para ela, enfiava-se sob as suas saias macias e quentes, e como a moça não o apanhava ao colo, gritava desesperadamente e mordida-lhe os joelhos delgados, que ela então apertava, num longo arrepio, torcendo-se toda e rindo. [...] ²⁸⁶.

O ambiente se torna importante para o protagonista porque ali está a sua mãe, um sentimento de amor devotado e marcado pela descrição das qualidades femininas: *halo cegante de luz*. Ele se sente eroticamente²⁸⁷ satisfeito ao se lembrar da figura materna. Conseqüentemente, a corporeidade dela se transforma em um lugar mais fundamental que a própria casa da família. Isso se deve ao fato de ele se sentir seguro e aconchegado às pernas

²⁸⁴ Pulsão: “[...] representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente.” (FREUD, 2002, p. 46). Ainda em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2002), Freud afirma que o erotismo pode ser encarado como a existência de necessidades sexuais no homem e no animal, expressadas pela biologia como pulsão sexual. Ironicamente, ele ressalta que o que a nutrição chamará de fome, a ciência chamará de libido. Para Freud, a pulsão pode ser fixada entre o anímico (alma) e o físico (corpo). Uma das coisas que distinguiriam as pulsões entre si, atribuindo-lhes especificidade, seria a relação entre suas fontes somáticas e seus alvos. “A fonte da pulsão é um processo excitatório num órgão, e seu alvo imediato consiste na supressão desse estímulo orgânico”. (FREUD, 2002, p. 46).

²⁸⁵ Sublimação: conceito freudiano que, de acordo com Garcia-Roza (2000, p.133), além de ser caracterizada pelo desvio da pulsão de seu objeto sexual em direção a outros objetivos, mesmo que não apresente relação com a sexualidade, não “[...] deixa de ser uma forma de satisfação da pulsão”.

²⁸⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 56.

²⁸⁷ O erotismo não deve ser tratado apenas como um aspecto sexual, mas também como um meio para chegar às sensações de prazer (como as que Eduardo sente ao entrar em contato com o corpo da mãe).

da moça e, para *alcançar* seu desejo, ele *enfiava-se sob as suas saias macias e quentes*. A relação da mulher com o filho, por sua vez, é uma relação de prazer, já que ela permanece feliz e excitada com as pequenas mordidas do ainda menino Eduardo.

O retorno à infância, um passado remoto do protagonista, torna-se um caminho para que ele revise seu apego com a mãe. É o que pode ser comprovado quando o menino Eduardo se vê sozinho em um local que não o agrada²⁸⁸: “Agora, pequenino e inerte, estava diante do corredor escuro e não se atrevia a mergulhar nele, para alcançar aquele retângulo de luz, a alcova da moça alta, cujos joelhos morderia, desesperado”²⁸⁹. Mais uma vez, o *corredor escuro* é citado, parecendo se transfigurar no espaço de maior tormento para o protagonista. Além disso, o narrador, ao empregar a expressão *morderia desesperado*, deixa evidente como o corpo materno é prazeroso e, ao mesmo tempo, angustiante para Eduardo, tornando-se um gozo quase agônico, visto que se trata do desespero de um menino que sente grande desejo pelo contato com a pele feminina.

O infante Eduardo se sente abandonado e temeroso diante de um lugar que não se atreve em adentrar, um *retângulo de luz* que se revela amplo, extenso e prospectivo demais para seu alcance. Ademais, o garoto não consegue realizar a satisfação total do encontro, ainda que estejam presentes emoções trazidas pelos gradientes sensoriais que são revelados na sua vontade de morder o *tacão dos sapatinhos* e de ter perto de si o *aroma* emanado pelo *céu de sedas* da mulher:

[...] Ouvia o seu riso claro e irritante, mas não podia correr para ela — tão pequenino, que só morderia o tacão dos seus sapatinhos, e o céu de sedas desprendendo aquele aroma que estava dentro dela ficaria longe, longe dos seus olhos²⁹⁰.

O distanciamento da criança em relação à mãe é fixado na utilização do vocábulo *longe*. Por vários momentos no romance parece haver um obstáculo entre eles, principalmente quando o Complexo de Édipo atua sobre a figura masculina (Jacques, que possivelmente é o pai). Em algumas passagens, o homem “priva” o garoto da presença materna: “A moça não o apanhava ao colo, para não desarrumar-se. Ria, encolhendo-se toda e apertando as saias sobre

²⁸⁸ Durante o romance, surgiram vários momentos de *flashbacks* por parte das personagens, principalmente quando Anita e Eduardo relembrou de situações angustiantes da infância em que as mães se faziam ausentes. Segundo a teoria de Gérard Genette, essa estratégia narrativa temporal é classificada como *analepse*, isto é, uma volta ao passado.

²⁸⁹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 196.

²⁹⁰ *Idem*, *ibidem*. p. 196-197.

o ventre”²⁹¹. Depois disso, a mãe pede ao companheiro que leve o menino embora, pois ela fica “[...] como uma bruxa! [...]”²⁹², quando o menino a agarra.

Pelo fato de a corporeidade materna se tornar, para o protagonista, um sinônimo de prazer e um espaço de satisfação, quando a criança insiste em abraçar a mãe, ela não hesita: pede ao homem que afaste de si o filho. O pai atende ao pedido da mulher e, além disso, esfrega a barba cerrada no rosto do garoto, “[...] o que o fazia odiá-lo e bater-lhe na cabeça com os punhos cerrados”²⁹³.

As reclamações femininas têm continuação, já que a mãe relata ao companheiro que o menino a deixou toda lambuzada. Risonha, ela ergue “[...] as saias na frente, até a altura das coxas e mostrando os joelhos, onde o pequeno deixara a marca dos seus dentes. E ele, vendo-a agora do alto, achava-a feia, feia e má”²⁹⁴. De acordo com o eixo de verticalidade (alto/baixo) e em relação ao espaço corporal materno, Eduardo se sente oprimido e rejeitado pela mãe (ela havia pedido para que o levassem para longe dela). Por isso, cria a imagem de uma mãe injusta, como fica claro no uso da frase *agora do alto, achava-a feia e má*. Além de se sentir abandonado, o garoto deve enfrentar a condenação do pai, pois o “[...] homem erguia-o do chão, dizendo que quem veste calça não chora, e balançava-o até que ele deixasse de espernear”²⁹⁵. O protagonista nunca conseguiu se esquecer de que o homem:

[...] o levava pelo corredor escuro, igual ao do sobradão de Augusta, e lá no fim, quando desembocava na sala tristemente alumada por uma pequena lâmpada, entregava-o à criadinha, que lhe dava beliscões nas nádegas para que se calasse e adormecesse. Ouvia o carro chegar e os dois saírem, entre risos. Depois, na fazenda, para onde o tinham mandado, veio a saber, sem surpresa, que ambos haviam morrido num desastre de automóvel e que por isso ele precisava ser um menino bonzinho²⁹⁶. [...]

A cena é lembrada com intensidade e sempre se deixa marcar pela separação. Eduardo se recorda novamente do *corredor* de sua casa que, em algumas vezes em que é citado, parece transmitir a mesma mensagem: *escuro e triste*, indicando a sensação de abandono que sofre o personagem que, mesmo adulto, continuará fugindo das passagens que ligam os cômodos de uma residência. Isso pode ser comprovado quando ele tenta não

²⁹¹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 53.

²⁹² *Idem, ibidem*. p. 54.

²⁹³ *Idem, ibidem*. p. 53.

²⁹⁴ *Idem, ibidem*. p. 54.

²⁹⁵ *Idem, ibidem*. p. 54.

²⁹⁶ *Idem, ibidem*. p. 54.

permanecer muito tempo na escadaria do sótão de Anita; um lugar passível de ser encarado como um corredor, só que na posição vertical.

À medida que o protagonista fica mais próximo do corpo da mãe, sente-se extramente contente e a compara a um *tufo de sedas*²⁹⁷ sufocante (o que, pelo gradiente sensorial do tato, pode ser entendido como algo quente e abafado, características físicas do corpo humano). Nas poucas vezes em que a mulher se abaixava, ou seja, quando ela se fazia acessível a ele, prontamente “[...] o agarravam e o suspendiam, e via que tudo se deslocava à sua volta, e de novo o corredor interminável e a criadinha vindo apanhá-lo para beliscá-lo e fazê-lo fechar os olhos”²⁹⁸. A separação obrigatória da mãe, marcada pelo termo *agarravam*, parece ser o motivo principal que dá movimentação à lembrança angustiante do agora adulto Eduardo. Ele se recorda, até mesmo, de um espaço desequilibrado pela falta materna e de um corredor que insiste em se fazer presente, uma espacialidade *interminável*.

Todas as lembranças inquietantes são, por sua vez, marcadas pelo fato de os pais do protagonista terem falecido, prematuramente, em um acidente de carro (algo que aparenta, de início, ser incompreensível para um garoto que ainda não podia entender o que havia acontecido). Talvez a partir disso, o menino tenha adquirido para si a imagem de uma mãe que o abandonou no intuito de fugir com o homem de barba. Já adulto, Eduardo rememora o barulho do carro, veículo que levou sua mãe para longe e na companhia de outro:

[...] o automóvel ronronando à porta da rua, como um grande gato que quisesse entrar, as vozes deles falando longe, a risada maliciosa da moça, e o rodar da chave que o sepultava e os libertava. Depois, mais rápido, num redemoinho que caminhava para ele e o envolvia, a fazenda com seu ar parado e as vacas leiteiras mastigando pesadamente nos pastos, o avô ralhando, o dedo sujo de terra sobre a letra *i* do alfabeto, e a criada, as pernas curtas, fedendo a cebola, que lhe arrancava a roupa e o enfiava na tina d'água e lhe esfregava as costas com a bucha ainda encordoadas de sementes²⁹⁹.

De forma gradativa, o sentido da audição vai se avolumando e o protagonista passa a se lembrar de sons originários dos espaços exteriores à casa da infância. O carro, por exemplo, é animalizado, como se ressonasse tal qual um felino. Muitos barulhos chamam a atenção do menino Eduardo, como vozes e giros de chave. A risada da mãe também se destaca: é maliciosa. O uso do termo *redemoinho* parece caracterizar certo desequilíbrio tanto no local quanto no sentimento do protagonista. Outros sentidos são adicionados à cena: o tato

²⁹⁷ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 56.

²⁹⁸ *Idem, ibidem*. p. 56.

²⁹⁹ *Idem, ibidem*. p. 56-57.

(quando o garoto toca a terra e tem sua pele molhada pela água e pela esponja), o olfato (odor que vem da criada) e a visão (animais mastigando).

A espacialidade da memória, sobrepondo-se repetidamente às experiências posteriores de Eduardo na vida adulta, demonstra a forma como o protagonista recorda e reelabora as experiências infantis e como as transfere para as relações que busca estabelecer com as mulheres. A descrição da casa natal revela o quanto permanece triste a vida do garoto após a partida da mãe. Ele se sente abandonado, pois não participa da mesma alegria dos que se retiram de carro, principalmente da do homem que detém toda atenção materna.

A paisagem da cena revela o conflito interno, enquanto o avô parece forçá-lo a aprender um abecedário em que a vogal *i* ganha destaque: “[...] o dedo sujo de terra sobre a letra *i* do alfabeto fazendo o contorno”³⁰⁰. Ao ser separado da mãe e obrigado pelo avô a aprender a vogal em questão, o protagonista vive um tormento que na vida adulta lhe servirá de impulso para nomear a figura ideal. Assim, a representação traumática, relacionada ao amor e ao desejo pela mãe, acaba refletindo-se também na escrita, contaminando os espaços criativos e existenciais de Eduardo e de forma condensada dará forma à criação e ao nome de *Cíntia*.

Outro termo que evidencia a carência do menino, isto é, o modo pelo qual ele dá forma ao relacionamento materno, é o adjetivo *alta*, caracterizador da mãe de Eduardo. Além disso, o vocábulo pode ser tomado nos eixos espaciais alto/baixo, pois o protagonista, sendo criança, tende a ver o espaço e a figura feminina de uma perspectiva inferior. Já adulto, a palavra é empregada em outro tempo e lugar, revelando o jogo de elaboração do protagonista: “Diana se aproximou rapidamente do leito e parou junto dele”³⁰¹. A moça lhe parecia mais alta, assim vista de baixo, e era má, cruel, porque não se curvava para ele nem lhe sorria mais”³⁰². Se por um lado Eduardo associa o mesmo adjetivo para a mãe e para a cunhada, por outro, ele sobrepõe as imagens de Anita e da personagem materna em uma cena onírica:

[...] Ele correndo para Anita, já não pequeno, alcançando-lhe as coxas nuas e beijando-as, beijando-as em lágrimas, o gosto do mar, os tacões altos afundando na areia fofa da praia, o *stop* rubro do carro espiando. Anita, grande e alva, estendida na areia, as mãos de unhas vermelhas se fechando em garra no chamado para o amor, a doce arfagem do oceano, e os mamilos dos seios dela duros como duas pedrinhas de gelo que não se fundiam sob os seus beijos. Mordia-os, e ela gritava, a boca do corredor negro caminhando e engolindo-o, os joelhos que se descerravam condescendentes, as unhas

³⁰⁰ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 56-57.

³⁰¹ De Eduardo.

³⁰² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 112.

enterradas na areia sob o peso dela, e de súbito, ele erguido contra um rosto de barba cerrada, as nádegas beliscadas e as buzinas engasgando ao longe³⁰³.

Eduardo, na reelaboração do passado, retoma a experiência infantil e a sobrepõe aos seus relacionamentos com as mulheres, configurando-se como algo traumático que o impede de se realizar plenamente na fase adulta. É por isso que, ao reunir a figura de Anita à materna, ele atribui as mesmas ações à amante. O espaço é descrito de forma totalmente erotizada por meio dos gradientes sensoriais que dominam a cena. Os beijos, as lágrimas, o gosto e a brisa do mar, a maciez da areia, todos são elementos que delatam o desejo pela presença da mãe, configurada agora na imagem da jovem. As várias situações são mescladas em um fluxo contínuo e revelador da angústia que recobre a existência do protagonista. O *corredor negro*, que tanto o angustia e o assombra, recobre-se de erotismo em conjunção com a pulsão de morte. O corredor e o mar, participantes de um mesmo delírio, formam uma antítese espacial, pois um representa a espacialidade estreita e sufocante, enquanto o outro revela um caráter de amplitude e de liberdade, respectivamente. A partir daí, o processo de deslocamento se intensifica e as figuras femininas são unidas:

[...] do retângulo emergia a figura vitoriosa de Cíntia, e o corredor se iluminava, e ele, correndo para ela, e crescendo na corrida, alcançava-lhe os seios e a boca, e a dominava, e já agora a colhia nos braços, tão leve ela era, e erguendo-lhe as saias colava-lhe a boca aos joelhos apertados — e a moça ria, ria, tentando detê-lo, arrepiada, as suas coxas aos poucos se separando...³⁰⁴.

O corredor apenas ganha um significado positivo quando nele está Cíntia, a figura idealizada. É somente ali que Eduardo se completa, pois consegue *dominar* a amada, algo que não obtém sucesso quando se trata da mãe. As *saías* e os *joelhos* maternos, motivos renitentes em suas lembranças infantis, dão conformidade ao espaço erotizado, enquanto o corredor da infância sempre é recordado: A “[...] moça saía, apertando os joelhos, ainda arrepiada pelas suas mordidas, e o aroma bom que estava dentro dela o abandonava, e tudo era frio e mudo ao seu redor”³⁰⁵. O protagonista não sente apenas a ausência da mãe, mas também a eroticidade que emana da sua corporeidade, isto é, o *aroma bom* que ele não tinha mais acesso.

Mesmo quando está junto à Anita, o personagem passa por semelhantes recordações; resultado do processo da memória que ao recordar, repetir e elaborar, acaba permitindo a

³⁰³ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 95.

³⁰⁴ *Idem, ibidem*. p. 197.

³⁰⁵ *Idem, ibidem*. p. 198.

identificação representativa como trauma infantil. É o que ocorre no momento em que a amante o flagra mexendo em suas gavetas, pois, não esperando por isso, Eduardo tem “[...] a sensação de que podia enfiar a cabeça sob suas saias e morder-lhe os joelhos apertados, como em criança o fazia com aquela figura cada vez maior e distante no tempo da sua memória”³⁰⁶. Portanto, o protagonista pensa em exercer com a jovem a mesma atitude que tinha com a mãe.

Como já foi dito anteriormente, o corredor apenas tem sentido positivo para Eduardo quando nele está Cíntia. Então, a partir do momento em que ele descobre que Diana possui todas as características da figura idealizada, escolhendo viver com a cunhada por toda a vida, as lembranças angustiantes desse local abandonam os pensamentos do protagonista. Portanto, o corredor deixa de ser um lugar mórbido e inquietante para se transformar em um ambiente repleto de pulsão de vida. O personagem tem como opção entregar-se ou não a Diana e, na medida em que aceita seu amor pela moça, a territorialidade muda de aspecto e fica tão clara quanto à luz da manhã:

E levou-o de volta pela mão, suavemente, e diante daquele corredor interminável que se abria para ele, mas iluminado agora pela luz da manhã, a **Vitoriosa**³⁰⁷ caminhando mansamente ao seu lado, com a mão na sua, (era a verbena que ela cheirava!), viu que em sua capitulação não havia culpa, não havia pecado. [...] ³⁰⁸.

O protagonista se surpreende por Diana e a figura serem a mesma mulher. A expressão - *era a verbena que ela cheirava!* – parece remeter ao perfume materno, impregnado na criação de Cíntia (o que pode indicar que não houve liberação, mas condensações e deslocamentos, isto é, uma maneira de resistir à angústia da ausência). Com essa estratégia, o protagonista talvez tente escapar do recalque e do interdito, sentindo-se livre para amar uma imagem que substitui, de forma quase plena, a mãe fiel que buscou por toda a infância. A *Vitória* do protagonista marca com nitidez o grau de descoberta do personagem e a satisfação, que agora sente, colabora para que ele nomeie a cunhada de *Vitoriosa*. Diana é Cíntia, a *Vitoriosa*, a *Grande Só*, a jovem fantasiada pelo protagonista e que o acompanhava “[...] em símbolo desde os quase inescrutáveis dias assexuados da infância, emparelhando-se para confronto, com as outras mulheres que foi encontrando à medida que se apossava do mundo, e tripudiando sobre todas elas - a Só Vitoriosa [...]”³⁰⁹.

³⁰⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 213.

³⁰⁷ Grifo nosso.

³⁰⁸ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 247.

³⁰⁹ *Idem*, *ibidem*. p. 25.

Por ela, Eduardo não se entrega totalmente ao amor e com ela o protagonista chegava até a manter um diálogo: “- Esperei muito por você e nunca a encontrei. Você não existe. E nenhum homem vive de sonho” ³¹⁰. A conversa, própria dos dias em que o personagem pensava que nunca ia encontrá-la, é mais um indício da dependência do protagonista em relação ao desenho de Cíntia (a figura encobridora da mãe-modelo). Todavia, ele não tem mais motivos para sua busca desenfreada, pois a amada foi transformada em Diana e ela “[...] era Cíntia, Cíntia Vitoriosa” ³¹¹.

O provável equilíbrio do protagonista somente acontece porque ele transfere a figura imaginária de Cíntia para Diana: “Agora Cíntia não existia mais: morrera e se sepultara nela, e, dela, das cinzas da sua morte naquele instante, Diana renascia, não lúbrica e vulnerável, mas poderosa” ³¹². Assim, ela é transformada por Eduardo de acordo com suas lembranças, as quais, posteriormente, farão com que ele a menospreze na repetição de um processo do qual ele não consegue escapar. O renascimento da moça, na figura idealizada há tanto tempo, ainda não é o bastante para apagar a imagem da mãe. No casarão da família: “[...] havia uma Diana cada vez mais parecida com a Vitoriosa, mas *todas fugiam dele*” ³¹³ pelos desvãos das escadas ou se sumiam nas escuras portas de mogno entreabertas para corredores inexplorados” ³¹⁴.

Por mais que Eduardo se sinta completo com a chegada da amada, isso não anula o sentimento de abandono adquirido com a ausência materna, como indica a expressão *todas fugiam dele*. Mesmo no final do romance, quando já havia decidido assumir o romance com Diana, ele parece retroceder ao sentimento infantil, tendo ciúmes de Anita morta em relação ao também falecido menino do empório: “Anita vinha pelo corredor nos braços dum homem que não era ele, mas sim o menino que crescera, e, oh!, como os odiava, como os odiava!” ³¹⁵. Por esses motivos e por outros relatados anteriormente, tem-se a impressão de que os espaços se tornam eróticos pelo uso da memória e da imaginação, recursos que, quando invocados, contribuem para o desnudamento do drama de Eduardo: um personagem que não consegue se libertar do fantasma da infância, que o assombra e o angustia de forma traumática.

³¹⁰ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 25.

³¹¹ *Idem, ibidem*. p. 245.

³¹² *Idem, ibidem*. p. 247.

³¹³ No excerto, a expressão *todas fugiam dele* se refere às várias mulheres que estiveram na vida de Eduardo. Sua esposa, Lúcia, descia as escadas chorando sob o véu de noiva; sua cunhada, Augusta, não podia ir à igreja devido a um reumatismo; sua outra cunhada, Julieta, passava à frente de braços dados com o marido, Heitor e, finalmente, Diana, corria de Eduardo, largando a almofada com as alianças no chão. Esse dia, lembrado pelo protagonista, parece ser o dia de seu casamento com Lúcia.

³¹⁴ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 279.

³¹⁵ *Idem, ibidem*. p. 299.

3.2 A imaginação e a memória de Anita: uma construção do espaço erótico

Anita possui uma delicada relação com a mãe, Cecília. A ação narrativa no romance revela como se dá a relação entre mãe e filha e como isso contribui para a formação do caráter da protagonista que tanto erotiza o espaço com seus joguetes. A moça, de modo semelhante a Eduardo, sofre com o abandono materno e o fato influencia as relações que mantêm com alguns homens mais velhos, no caso o pintor, com “[...] mais de cinquenta [...]”³¹⁶ anos e Eduardo, quase “[...] um quarentão [...]”³¹⁷.

Se o protagonista, em momentos de tensão sexual retorna à casa natal, recordando-se da mãe, Anita, por sua vez, procura locais que sejam distantes da presença materna, refugiando-se em espaços eróticos que, para a personagem, são o corpo masculino. Para tanto, ela utiliza os recursos disponíveis para prender seus amantes junto de si. Quando menina, por exemplo, ela chegava da escola, arrancando as sandálias e andando descalça pela casa. Então, a “[...] mãe lhe batia por isso. Dizia-lhe que o que gostava era de chamar a atenção e que um dia ou outro se acabaria perdendo”³¹⁸.

A garota não aprova os limites impostos pela mãe. Sempre que se via longe dos olhos e do controle de Cecília, Anita desafivelava as “[...] sandálias e, de súbito, sentindo-se leve e feliz, saía a correr, perseguida dos moleques, que a queriam para companheira nos seus brinquedos, sobretudo de esconde-esconde”³¹⁹. O espaço doméstico, portanto, revela-se para Anita um ambiente de transgressão das regras estabelecidas, pois retirar as sandálias parece ser a forma encontrada para desafiar a mãe, sua primeira transgressão. Trata-se de um local em que a eroticidade da personagem começa a aflorar e também onde ela testa os limites maternos, a fim de colocar em prática seus desejos infantis.

Anita não tem muitas amizades femininas, aliás, jamais “[...] tivera uma amiguinha íntima, nenhuma sequer, nem em sua mãe a tinha”³²⁰. Cecília não parecia se importar muito com a filha, pois “[...] vivia preocupada com o boêmio do marido e em desfazer as encrencas que ele arranjava continuamente”³²¹. A mãe da protagonista, que cuida sozinha do sustento

³¹⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 73.

³¹⁷ *Idem, ibidem*. p. 232.

³¹⁸ *Idem, ibidem*. p. 63.

³¹⁹ *Idem, ibidem*. p. 63.

³²⁰ *Idem, ibidem*. p. 63-64.

³²¹ *Idem, ibidem*. p. 64.

da casa, tem uma vida sem retribuições amorosas, nem mesmo da garota ela parece ter algum carinho ou compreensão. Nas muitas vezes em que o pai da protagonista chega bêbado em casa, ele chama a filha para sentar em seus joelhos e, assim, começa a falar mal da esposa e a fazer caretas, imitando-a.

A protagonista acha graça das caretas que seu genitor faz para fungar como a mãe. O espaço corporal paterno e a situação são repletos de prazer e satisfação para a garota, pois é o momento em que ela toma o lugar materno, afinal, é a ela que o pai procura. São ocasiões em que ela possui a atenção do pai inteiramente voltada para si. Em paga, a criança “[...] beijava-o, beijava-o. Depois, por dois ou três dias, tinha de permanecer fora do alcance da mãe, que a fazia pagar caro as risadas que dera à sua custa”³²². Pode ser que, a partir dos gracejos entre pai e filha, tenha iniciado essa relação tensa entre Cecília e Anita.

A narrativa torna evidente a falta de amor entre as duas personagens, motivada pela ausência de comunicação. O fato é confirmado após a morte da protagonista, pois Eduardo visita a mãe da personagem e ela, por sua vez, descreve o sentimento que ainda possui pela filha: “- Não, ninguém amava Anita. Nem eu mesma. Todos queriam apenas a sua beleza, a sua alegria. Mesmo eu nunca a amei como minha filha. Era apenas filha de meu marido. E o senhor foi como todos os outros”³²³. Por parte de Anita também parece não haver diferença, pois ela costumava chamar a mãe “[...] de Cecília, não de mãe”³²⁴.

A relação de desprezo e de indiferença entre a figura materna e sua descendente é tão clara que uma noite, quando vai morar com Armando, o pintor, Anita lhe revela em qual grau está a situação com sua mãe: “- Meu pai fugiu com outra mulher e minha mãe não se importa comigo. Ela vai dar graças a Deus quando souber que eu não volto mais para casa”³²⁵. Cecília sempre é colocada, pelo narrador, em uma situação de abandono (no sentido amoroso), trabalhando para manter a casa e o marido irresponsável. Simbolicamente, parece que a filha tenta fugir do padrão de comportamento materno, tornando-se objeto de atenção dos homens, aprimorando com eles os jogos que desenvolvia sobre os joelhos do pai e, conseqüentemente, distanciando-se da mãe. A partir daí e talvez por carência, a jovem pede para que o homem a chame de *Anitinha*, tentando ganhar uma intimidade que não tem com a mãe. O narrador, inclusive, relata como é o cotidiano de Cecília e a idéia que a figura materna tem de Anita:

³²² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 64.

³²³ *Idem, ibidem*. p. 142.

³²⁴ *Idem, ibidem*. p. 143.

³²⁵ *Idem, ibidem*. p. 73.

[...] O pai tinha fugido com outra mulher, e sua mãe, que só pensava nele, andava pelas delegacias, pedindo notícias, e não se incomodava com ela. Se a mãe lhe batia, gritava, correndo para o quintal: "Um dia eu sumo de casa!" "Pois suma duma vez, sua ordinária! Você não é minha filha: é filha de teu pai!"³²⁶.

O discurso da mãe, afirmando que Anita é apenas filha do marido e não dela, indica a tentativa de Cecília de transferir para a menina os defeitos do pai que ela, como esposa, não conseguiu corrigir e muito menos aceitar. Impotente com a situação, a figura materna propicia o surgimento da infelicidade e da rejeição no ambiente doméstico, fazendo com que a protagonista apresente uma *topofobia* em relação à casa natal, ou seja, “[...] a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço”³²⁷. Por isso, em locais externos, Anita procura a pulsão de prazer que não é encontrada na presença da mãe e nem no lar.

Mesmo depois da morte da jovem, parece não haver reconsideração do sentimento de Cecília pela filha. No interrogatório sobre sua morte, a mulher relata que não sabia do falecimento da mesma, pois não lia jornais e não ouvia rádio. O fato de o local não possuir os referidos meios de comunicação reforçam tanto a falta de interesse da mãe pela protagonista quanto a ausência de vida, de renovação e de movimento por ali. A descrição que a figura materna faz de Anita, evidenciada pelo narrador, reforça a distância entre elas:

[...] Anita tinha um gênio boêmio e alegre, como o pai, e não se dava bem com ela. Há muito tempo que não a via. Da última vez, aparecera com um quadro que lhe pedira para guardar e não ficara em sua companhia mais do que meia hora, dizendo ter de tomar o trem de volta. Nunca lhe escrevera. Não sabia como vivia: supunha que duma renda qualquer, talvez por um pintor que a seduzira e que, afinal, não se casara com ela, conforme lhe prometera. O pintor chamava-se Armando de L. e Anita usava o seu sobrenome. Sentia muito a morte da filha, mas seu instinto materno lhe dizia que a moça tinha de acabar daquela forma, pois não escolhia as amigas e entregava-se facilmente às pessoas de quem gostava. [...] ³²⁸

Na relação sinuosa que tem com a mãe, Anita condensa as emoções normais existentes na fase do Complexo de Electra³²⁹ e as estende para seus relacionamentos amorosos adultos.

³²⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 71.

³²⁷ BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007. p. 158.

³²⁸ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 137.

³²⁹ O conceito de *Complexo de Electra* foi criado por Carl Gustav Jung, baseando-se no mito grego de Electra, filha de Agamemnon. É definido pela psicanálise como um aspecto comportamental que as meninas têm para com a mãe. Inconscientemente, a filha deseja eliminar a mãe para, somente assim, conseguir possuir o pai. Para Sigmund Freud, esse conceito é definido como Complexo de Édipo Feminino. Freud rejeita o uso do termo

Nos espaços em que se sente segura, a jovem acaba tendo com os homens o comportamento erótico que a figura materna não tem com o pai e que ela, inconscientemente, deseja adquirir. Além do mais, a protagonista os trata de um jeito maternal, uma forma de cuidado que a mãe não dedica a ela. Com o menino do empório, por exemplo, a protagonista mantém um relacionamento materno, desenvolvido no sótão. O local se transforma em uma espécie de “receptáculo” de prazer, de carinho e de atenção, pois Anita faz com que o garoto, na volta da escola, sempre suba e lhe dê “[...] um beijo de boa noite” ³³⁰.

A relação se intensifica a partir do momento em que a protagonista faz perguntas sobre a vida do menino. O ambiente do sótão remete segurança e confidencialidade ao casal, fazendo com que eles se aproximem e que o menino se sinta seguro para contar os detalhes de sua vida, garantindo a atenção de Anita. Chorando abraçada ao garoto, a protagonista descobre que ele é órfão de pai e de mãe e que vive com uma irmã que o agride. No momento da confidência, nasce uma grande identificação entre os dois, pois ela afirma que ele é “[...] ‘seu irmãozinho’ e que ‘sofria como ela’” ³³¹. Depois desse dia, a personagem, segura do domínio que também exerce sobre o garoto, excita-o cada vez mais, “[...] porque era a primeira e se sabia possuída em silêncio por ele todas as noites” ³³².

O leito também é um espaço maternal para Anita e para o menino. Após a relação sexual, o garoto sente a dor que a primeira cópula lhe traz e ela, “[...] despregando-se dele, tratou-o maternalmente e disse que a dor passava logo” ³³³. A descrição, repleta de meiguice, continua durante o coito e é complementada pela imaginação da protagonista, que fica impaciente diante da inexperiência do menino: “Se, dessa vez, ele não se atrever, vai bater-lhe, pô-lo sobre os joelhos e sová-lo como fazem as mães. Depois, quando ele chorar, aí sim, aí, sim... Mas vai bater-lhe e dizer-lhe nomes!” ³³⁴. Os *joelhos*, no romance, são uma constante. Se em relação à figura paterna da protagonista os joelhos representam o espaço erótico, no que concerne à mãe eles presumem ora a excitação (no caso de Eduardo), ora a punição (no caso de Anita).

Se o relacionamento da protagonista com o menino possui algo de materno, mesclado a tons de incesto e sadismo, com o pintor a relação destaca o Complexo de Édipo. Anita o vê

Complexo de Electra por este enfatizar a analogia da atitude entre os dois sexos. Para o psicanalista, o Complexo de Electra é, muitas vezes, incluído no Complexo de Édipo, já que os princípios que se aplicam a ambos são muito semelhantes.

³³⁰ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 215.

³³¹ *Idem, ibidem*. p. 216.

³³² *Idem, ibidem*. p. 216.

³³³ *Idem, ibidem*. p. 218.

³³⁴ *Idem, ibidem*. p. 220.

como a figura protetora do pai que a abandonou ainda quando era nova. Ela conhece Armando ao fugir de meninos que a perseguem, pois vai se abrigar na casa dele. Conforme vai se familiarizando com o lugar, a pulsão erótica da protagonista ganha ascendência, pois ali há diversos quadros de mulheres nuas. O espaço traz prazer e proteção à jovem a partir do momento em que é convidada pelo pintor a visitá-lo todos os dias e a comer os biscoitos de anis que ele lhe oferece. Além da segurança que o homem lhe inspira, a protagonista se sente feliz pelo fato de ele dialogar com ela, coisa que sua mãe não faz. O pintor “[...] quis saber da sua vida, se tinha pai e mãe, se estava na escola, o que queria ser quando crescesse, se já namorava...”³³⁵.

Assim como seria se seu pai fosse uma figura presente, a opinião do pintor é igualmente importante para a personagem. Quando Armando propõe pintar um quadro da jovem, Anita ambiciona que a pintura seja tão sensual quanto à das outras moças que ele havia retratado. Ela não se incomoda com o fato de as pessoas a acharem bonita ou não. “Queria ver como sairia e se ele³³⁶ ficava satisfeito”³³⁷. A espacialidade da casa se converte em um local de estratégias eróticas, pois, exercendo uma função protetora, o pintor vai ganhando a confiança da menina até que ela esteja pronta para se entregar sexualmente a ele.

Quando a protagonista se sente intimidada para posar nua, ele antecipadamente afirma que “[...] a gente só não mostra o que é feio. Mas, se ela não o quisesse, não tinha importância. Podiam continuar bons amiguinhos assim mesmo, não podiam?”³³⁸. E, mostrando que não está zangado, oferece-lhe “[...] os biscoitos de anis que sempre comprava para ela”³³⁹. Como todo bom estrategista, Armando utiliza a gentileza e o sentido do paladar (*biscoitos de anis*) para ludibriar os desejos da menina; subterfúgio evidenciado pelo narrador por meio do termo *para ela*. Assim, se Eduardo fica preso ao perfume do corpo materno, a conquista de Anita (sua preparação para o prazer erótico e sua defloração), por sua vez, prende-se ao cheiro do *anis*, enaltecendo o gradiente olfativo presente nas duas relações. Por outro lado, o sentido da visão propicia o aparecimento do erotismo por meio das obras artísticas presentes na casa, evidenciadas também pela própria presença da figura mais velha e protetora do pintor.

Sentindo-se confiante no lar do pintor, Anita se entrega aos beijos e às carícias do homem, tendo seu primeiro amadurecimento sexual pelos contatos que lhe são erógenos. Ela

³³⁵ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 66.

³³⁶ O pintor.

³³⁷ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 67.

³³⁸ *Idem, ibidem*. p. 67.

³³⁹ *Idem, ibidem*. p. 67.

só “[...] sabia que ele lhe beijara a boca, num beijo só que não acabava nunca, e quando ela abrisse os olhos estava inteiramente despida nos seus joelhos”³⁴⁰. A excitação sexual da garota é tão intensa que os gradientes sensoriais parecem ser anulados, já que ela não percebe o momento em que havia sido desvestida por Armando.

No sofá, a protagonista não fica envergonhada quando ele passeia “[...] vagarosamente os olhos por todo o seu corpo e em seguida acaricia-lhe os seios que apenas despontavam. Ela tremia, mas não sentia medo dele”³⁴¹. O verbo *despontavam* é o marcador da inexperiência sexual de uma garota que está começando a descobrir os primeiros prazeres proporcionados pelo toque das mãos de Armando. No entanto, o conhecimento da sexualidade de Anita é interrompido quando o pintor viaja a fim de vender alguns quadros. Ele fica ausente durante um ano e meio e, quando retorna, a jovem já tem quinze anos. Ao reencontrá-la, finge que não há mais nada entre os dois. Mas a protagonista não aceita perder o lugar de *menina* que tinha com ele:

Dirigiu-se uma tarde para o ateliê, pensando em tudo isso, e quase caiu no choro quando o velho, abraçando-a e beijando-lhe a testa, disse:

- Estás uma moça, filha!

Não, não queria ser moça: queria ser menina e que ele a tratasse como uma menina, como antigamente. [...] ³⁴²

Anita fica magoada com o tratamento de Armando, talvez por recear que ele a abandone como fez o pai. O pintor lhe explica que ambos possuem uma diferença grande de idade e, por isso, não é permitido para eles viverem como um casal. Ao afirmar que eles não podem mais se relacionar, a adolescente “cai em prantos”. Diante das lágrimas da personagem, a figura masculina exerce uma atitude de domínio e de correção: “[...] como ela continuava a chorar, o pintor deitou-a de bruços nos joelhos, ergueu-lhe as saias e deu-lhe umas palmadas”³⁴³. O colo do homem e a sua atitude excitam a pulsão sexual de Anita que sai pelo quarto a valsar, “[...] cantando uma musiquinha que ouvira no rádio do vizinho [...]”³⁴⁴, obrigando-o a correr atrás dela para impedi-la, como se fossem pai e filha.

Quando estão em casa, a protagonista não deixa de desafiar a proteção e o desejo libidinoso que o pintor reprime para não “[...] fazer-lhe mal [...]”³⁴⁵. Ela, como uma criança

³⁴⁰ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 67.

³⁴¹ *Idem, ibidem*. p. 67.

³⁴² *Idem, ibidem*. p. 69.

³⁴³ *Idem, ibidem*. p. 70.

³⁴⁴ *Idem, ibidem*. p. 70.

³⁴⁵ *Idem, ibidem*. p. 71.

mimada, irrita-o com os seus desmandos. Por isso, ele a coloca de bruços sobre os joelhos, erguendo-lhe as vestes e lhe batendo duramente. Quando o fato acontece, Anita ameaça “[...] abandoná-lo e sair pela rua à procura de alguém que tivesse pena do seu sofrimento e quisesse protegê-la”³⁴⁶. Enciumado, ele lhe questiona sobre o que fazer para satisfazê-la totalmente e a jovem o desafia, desnudando-se. A menina manifesta toda sua voluptuosidade e seu anseio por conhecer a sexualidade por completo, não apenas pela excitação das zonas erógenas. O erotismo de Anita se torna um meio de aprisionar os homens e, por isso, ela atormenta Armando, dizendo-lhe que quer ser “[...] *sua* mulher”³⁴⁷. Diante da provocação, ele passa a se refugiar nos quadros que pinta, inibindo seu desejo carnal pela garota.

Em relação a Eduardo, Anita desenvolve os estratagemas que têm à mão, a fim de prender o protagonista consigo. Imaginando-se grávida, a jovem prova ser dona de uma carência afetiva em alto grau. Na suposta gestação, a personagem passa a controlar a atenção masculina por meio da criação de situações que envolvam a presença de uma criança e isso lhe traz segurança, pois pensa que, enquanto o amante estiver preocupado com ela, estará protegida. Decidindo o futuro do filho, ela relata ao amado: “- Já fiz os meus planos. Deixarei o menino crescer. Será parecido com o pai, embora o pai³⁴⁸ não queira saber dele”³⁴⁹. Pela sua atitude e pela repetição que faz do vocábulo *pai*, a protagonista parece manifestar, também, certo ressentimento com uma figura paterna que abandonou tanto a mãe quanto a ela.

Anita trouxe da infância o sentimento de recusa por parte da mãe e passa por semelhante processo ao gestar o “falso” filho do amante. É como se, por meio da gravidez inventada, ela também sofresse a recusa do amante, que uma vez lhe disse: “[...] não seja maluca! Vamos a um médico para liquidar com isso!”³⁵⁰. Eduardo, assim, sugere que Anita aborte a criança, mostrando total desinteresse por ela e pelo bebê. Todavia, a protagonista protege o filho: “- Não, Eduardo, não. O meu filho é meu, só meu!”³⁵¹. A estratégia da protagonista, embora remeta a uma idéia de proteção, é, na verdade, sua derradeira arma, utilizada para manter o amado perto de si:

Anita avançava, ligeira, decidida, com o seu filho ali se formando dentro dela, do seu sangue, da sua carne, do seu hálito, e ela o defendia. Sentia-se

³⁴⁶ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 77.

³⁴⁷ *Idem, ibidem*. p. 77.

³⁴⁸ No caso, é Eduardo.

³⁴⁹ DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 81.

³⁵⁰ *Idem, ibidem*. p. 81.

³⁵¹ *Idem, ibidem*. p. 81.

heróica e pura, talvez uma Valquíria... Não, como uma loba, uma loba! O vento lhe soltava os cabelinhos louros da nuca e a fazia apertar os olhos. Avançava, e os seus lábios pouco a pouco se descerravam num sorriso cheio de força e consciência. Levava ali o seu filho, gestando-se dentro dela, - e o protegia como uma loba!³⁵²

A espacialidade protetora em Anita vai sendo reafirmada no discurso pela utilização dos verbos *protegia* e *defendia* que, juntamente com a figura da *Valquíria* e das garras ocultas metamorfoseadas na imagem da loba, exercem uma força encantatória sobre os homens. O estratagema da gravidez falsa, por sua vez, parece ser um modo de manter o domínio sedutor e a posse sobre Eduardo. Portanto, fica aparente que Anita, “uma loba de unhas esmaltadas e de cheiro adocicado”, está perdendo sua influência sobre o amante e, para recuperá-la, finge-se de mãe zelosa, como uma última tentativa de manter o protagonista preso aos seus desejos.

Ao manter uma postura materna e recatada, a jovem parece perder o fio da linha tênue que a separa da realidade. Em uma tenda à beira mar, a sua imaginação cria vários argumentos em que ela se apóia para encenar seu novo papel. De Anita erótica, ela se transforma em Anita mãe ao afirmar que sabe se comportar em público, como uma última tentativa para o aprisionamento do amado. Assim, ela adota outra representação feminina: a doce mãe que protege o filho, já que, até então, apenas tinha atuado como amante ousada e transgressora (encenação que acabou não funcionando no seu caso com Eduardo). No papel maternal, a personagem relata ao amante que não amamentará na frente de outras pessoas, pois precisa “[...] zelar pela reputação [...]”³⁵³ materna. Diz estar mudada desde que soube que ia ser mãe, e olha Eduardo “[...] à espera da sua reação, da sua alegria ou da sua tristeza”³⁵⁴. Porém, decepciona-se com a alegria do homem ao revelar que havia inventado toda a história.

Se, para manter o amante perto de si, Anita teve uma atitude desesperadora ao fantasiar a gestação, o protagonista, por sua vez, não foi menos presunçoso que ela, já que se importou apenas com as conseqüências que um novo rebento traria para sua vida. À jovem, apenas resta chorar pelo insucesso da sua ação, transfigurada na decepção de um filho que não conceberia, enquanto Eduardo permanece “[...] feliz porque ela não lhe daria um filho, um menino que seria parecido com ele, teria os seus olhos, a sua boca, e teria o seu nome!”³⁵⁵.

³⁵² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 82.

³⁵³ *Idem, ibidem*. p. 83.

³⁵⁴ *Idem, ibidem*. p. 83.

³⁵⁵ *Idem, ibidem*. p. 85.

Pela ausência da família, Anita procura estabelecer, com os homens de sua vida, relacionamentos que se aproximem de algo que lhe faltou: a proteção recusada pela mãe e o prazer experimentado com o pai. De acordo com o fato, a protagonista utiliza a espacialidade ora para gerar prazer, ora para controlar as figuras masculinas de sua convivência, mesmo que, para isso, tenha que usar de estratégias de encenação (como a falsa gravidez inventada na esperança de reconquistar o amor e garantir a presença de Eduardo para sempre junto de si). Ademais, a memória e a imaginação da jovem, relatadas por um narrador em terceira pessoa, são bases em que ela parece se apoiar quando deseja criar situações eróticas, cujo objetivo principal é monopolizar o interesse e a dedicação dos seus amores para consigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação das relações existentes entre o erotismo e a construção do espaço em *Presença de Anita* ressalta a importância do *espaço erótico* na estruturação do romance. Os espaços, sejam eles públicos ou privados, permitem a entrada da sexualidade, contaminando tanto os lugares quanto as personagens. Suas configurações cedem liberdade para que o interior dos protagonistas se revele e as angústias nasçam do drama existencial, radicado na infância. Nesse sentido, o território da memória é fundamental para que os recalques e os complexos sejam revisitados tanto por Anita quanto por Eduardo. Do ato de recordar, brotam imagens amalgamadas que sustentam a elaboração figurativa e associativa dos protagonistas.

Os gradientes sensoriais, cuja atuação ocorre em boa parte do romance, dão sustentação à sensualização de objetos e de pessoas, auxiliando no processo das lembranças. É como se, por meio dos sentidos, o espaço erótico se concretizasse na mente das personagens, interferindo na própria sexualidade. No decurso das ações dos protagonistas, por exemplo, as sensações agem como um tipo de “válvula de escape” dos desejos não realizados, isto é, os amantes transgridem as interdições que lhes são impostas graças ao reconhecimento das percepções. Assim, os ambientes ganham um *continuum* erótico devido à utilização do tato, do olfato, do paladar, da visão e da audição.

No decorrer da análise, o corpo feminino se converte em espacialidade desencadeadora das pulsões, as quais são alternadas em um jogo de vida e de morte. Dessa forma, a corporeidade passa a ser habitada por uma espécie de linguagem do desejo: um sistema repleto de símbolos, de imagens e de afetos, ou seja, uma forma de expressão do inconsciente que remete as personagens ao corpo erógeno, “[...] corpo-linguagem de desejo [...]”³⁵⁶.

Eduardo, ao desenhar os traços de Cíntia, demonstra a angústia de um homem que foi colocado em um caminho ininterrupto, buscando algo que ficou e ainda permanece perdido e “[...] metaforizando a perda originária de plenitude da satisfação pulsional em movimento constitutivo do campo do desejo de desejo, desejo em deslocamento permanente.”³⁵⁷. É por isso que, a todo o momento no romance, ele se questiona sobre a possibilidade de suas amantes, dentre elas Anita, serem a Cíntia idealizada. Sua contestação não pode ser encarada

³⁵⁶ FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 116.

³⁵⁷ *Idem*, *ibidem*. p. 125.

como um esforço do pensamento para negar seus valores, mas sim como uma ação que direciona cada um deles aos seus limites. Na verdade, “[...] contestar é ir até o núcleo vazio no qual o ser atinge seu limite e no qual o limite define o ser. [...]”³⁵⁸.

Ao criar a imagem e o nome perfeitos para sua figura tão desejada, o protagonista acaba construindo um território de prazer graças ao artifício da escrita. Na ação do personagem, um “[...] espaço de fruição fica então criado [...]”³⁵⁹. Para isso acontecer no romance, não é o leitor que se faz necessário ao narrador, “[...] é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute [...]”³⁶⁰. Portanto, isso comprova a importância da união entre o discurso e a espacialidade para a fixação do erotismo em *Presença de Anita*.

A vertente psicanalítica, também de grande valia para o trabalho com a sexualidade e com os lugares no romance, permitiu o exame das manifestações das *pulsões*, do conceito em torno das figuras de *Eros* e *Thanatos*, do processo de *condensação* e *deslocamento* e do registro do *Complexo de Édipo*, no percurso erótico construído pelo ambiente. Ademais, as idéias advindas da psicanálise são preciosas para o entendimento do tipo de relação existente entre as personagens e, até mesmo, de como a memória propicia o reaparecimento de traumas infantis na vida adulta. Por meio dessas conexões, os ambientes podem ser examinados e caracterizados como *espaços eróticos*.

Tal designação auxilia na identificação dos objetos que fazem parte das áreas analisadas, concebendo-os como elementos de caracterização erótica. Os graus de influência dos itens que compõem os territórios contribuem para a investigação da erotização espacial e, ainda, da relação sexual entre as personagens. Para tanto, os espaços são apresentados pelas coordenadas aberto/fechado; público/privado e espaços propiciados pelo mecanismo da memória.

Para complementar a sensualidade dos lugares em análise, diversos gradientes sensoriais são utilizados. Desse modo, os locais podem ser analisados de acordo com as sensações obtidas pelos objetos em questão e nas suas inter-relações com as personagens. Outro elemento importante para a caracterização espacial é o modo de emprego dos advérbios, dos adjetivos, dos substantivos e dos verbos, pois eles são imprescindíveis para o destaque das características sensuais das áreas em questão.

³⁵⁸ FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In MOTA, Manoel Barros (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 34.

³⁵⁹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 9.

³⁶⁰ *Idem, ibidem*. p. 9.

Como fica constatado, o espaço erótico é propiciado por meio da influência libidinosa, seja ela sexual ou apenas relacionada à satisfação de um prazer que um objeto ou uma pessoa possam atribuir à espacialidade do romance. As estratégias utilizadas durante a análise mostram que a *presença* de Anita é a principal responsável pela erotização dos lugares, pois, com seu corpo, ela consegue atrair a atenção masculina e estimular a pulsão lasciva dos amantes. O próprio narrador deixa evidente o fato: “A **presença** ³⁶¹ de Anita, entretanto, lhe reclamava que concentrasse nela as idéias dispersas. Todo o mistério de que ela provinha se resumia na sua figura [...]” ³⁶². Talvez venha daí o título do romance, marcando a importância da personagem para o mesmo, pois é o corpo da jovem que toma conta dos territórios e dos representantes masculinos do romance.

O sótão, por exemplo, parece ser uma extensão da corporeidade de Anita, pois mesmo depois de morta, sua presença é constante. Além disso, seu espectro não impede que ela permaneça tão erótica como quando estava viva. A beleza e a sensualidade da protagonista ganham destaque nas cenas em que ela atua e essa erotização fica retida na mente de Eduardo que, por muitas vezes, a (re)vê por meio de suas ações lembradas. Como a casa fica lúbrica após a sua morte, o protagonista sente toda a voluptuosidade de Anita quando se dirige ao local. O homem sente que a amante ainda está lá, pois ouve suas risadas e sente seu cheiro. A memória, portanto, reforça o domínio encantatório de Anita sobre o amado.

A personagem concede vida e movimentação ao sótão. Sempre disposta a se entregar ao amor, Anita utiliza os vários móveis que favorecem o despertar do desejo sexual para seduzir Eduardo, o menino do empório e o pintor Armando. O jogo erótico é o trunfo mais usado pela protagonista, que utiliza o espaço e a imagem corporal, ora excitando os amantes, ora os intimidando. O ambiente privado, habitado pelo pintor, reflete de início sua solidão, pois ele vive só. Com a chegada de Anita, as obras que ele havia pintado ganham ênfase sensual, devido às observações da jovem. Ela, atraída pelo erotismo das imagens, sente-se à vontade naquele território.

Para Eduardo, o cenário da infância, mais especificamente o *corredor*, é o lugar de maior importância, pois ali está a figura materna. Esse território é utilizado pelo narrador, inclusive, como um meio de demonstrar que a esfera real tem autoridade suficiente para carregar Eduardo de volta ao corpo materno, espécie de re-entrada uterina que permite que as sensações eróticas vivenciadas com as amantes se aproximem do prazer obtido sob as saias da mãe. É um retorno à antiga casa, o ventre materno, o “familiar” que se torna inquietante

³⁶¹ Grifo nosso.

³⁶² DONATO, Mário. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 255.

graças aos efeitos do recalçamento, como destaca Freud em *O Estranho*³⁶³. Portanto, de forma semelhante à espacialidade de Eduardo (local de completude dos desejos que lhe foram interditados), os espaços privados em *Presença de Anita* caracterizam-se pela liberação da pulsão sexual. Tem-se a impressão de que, a todo o momento, as personagens são incentivadas a revelarem suas angústias e seus desejos. A partir disso, nos lugares marcados pela existência da eroticidade, surgem o deleite, o refúgio, a entrega e o conhecimento de si.

Se nos espaços privados os objetos e a sexualidade se manifestam com facilidade, nas esferas públicas a ocorrência é mais sutil e desafiadora, levando os protagonistas a vencer as dificuldades momentâneas. Os locais possuidores das características relatadas acabam contribuindo para que as lembranças das personagens surjam e lhes remetam ao passado. O cinema, por exemplo, leva Eduardo de volta ao ambiente da infância, fazendo com que ele pense na mãe e no quarto do qual ela saía. Sempre que o fato ocorre, ou o protagonista fica extremamente satisfeito, ou permanece em estado de grande tensão sexual.

Espaços públicos que, geralmente, não são eróticos, no romance se tornam. A pulsão de vida faz com que Eduardo queira estar em locais que propiciem o aparecimento do seu erotismo, como os restaurantes. Por outro lado o carro, coisa tão cotidiana e caracterizável como lugar privado (pois está no domínio do motorista), também tem seu ambiente erotizado pela pulsão de vida do protagonista. O mesmo acontece com um espaço que “sofre” o monopólio de uma só pessoa: o papel.

No espaço privado da folha, surge a espacialidade relacionada ao desejo. Além disso, é nela que Eduardo libera suas angústias e seus anseios, originários de uma fase infantil evidenciada pela interdição materna (a figura da mãe deve ficar junto à do pai ou companheiro, afastando o filho de si; um interdito ligado à proibição da manifestação da libido em relação à mãe, como ocorre com o personagem Hamlet, de Shakespeare, que tem sua vida circundada por tal drama). A partir daí, o protagonista constrói a imagem de uma mulher idealizada e, no seu ambicioso pensamento, cria várias nomenclaturas, chegando, no final do processo, ao nome Cíntia. Na busca pela nomeação perfeita, Eduardo dá um tratamento ao espaço lingüístico que recebe destaque, erotizando-se. Portanto, o *espaço da escrita* se transforma em *espaço do desejo*. O local contribui, no final do processo, para que Diana se transforme em Cíntia, deixando o protagonista ansioso com a futura vida que levará agora com a chegada de seu verdadeiro amor.

³⁶³ FREUD, Sigmund. O estranho. In FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, [19--]. p. 235-269.

Se por meio do papel Eduardo dá asas às interdições criadas no inconsciente e a sua inquietante experiência edípica (um Complexo de Édipo que não é ultrapassado pela criança como normalmente deve acontecer, trazendo repercussões para a vida adulta), Anita, por sua vez, utiliza os locais públicos para extravasar seus limites, ignorando qualquer risco de ser flagrada. Desnudando-se na rua deserta ou na praia, ela reafirma sua força sedutora sobre Eduardo, já que os referidos espaços exercem grande influência sobre ambos os amantes. De um lado, a protagonista se excita com o exibicionismo que favorece seu domínio malicioso sobre o amado e, por outro, o homem se sente inibido com o comportamento da moça, embora não deixe de se entregar aos caprichos dela. Portanto, um conceito psicanalítico bastante utilizado como apoio para a interpretação é o *voyeurismo*, já que os personagens sempre ficam dependentes do jogo entre o olhar e o ser olhado.

Assim sendo, o erotismo faz com que a protagonista prefira os lugares mais desertos, para que tenha melhores chances de perturbar e de acariciar, de maneira intensa, a pele do amado. Anita coloca o poder de sedução à prova, transgredindo qualquer interdição social e controlando de forma totalizada a sensualidade e a voluptuosidade de Eduardo, já que é ela quem escolhe os lugares para onde eles se dirigem.

Quanto ao espaço erótico propiciado pela memória e pela imaginação, a relação de Eduardo com a mãe, na infância, é bastante revisitada pelo protagonista. As cenas se repetem e os espaços do encontro são erotizados, revelando um Eduardo ainda menino. A compulsão à repetição revela o trabalho da memória do protagonista, realçando suas inibições, seus desejos mais ocultos e o trabalho do estranho inquietante. O personagem, ao se encontrar em situação tensa e erótica, acaba recordando os momentos maternos que parecem fazer falta na vida adulta. O Complexo de Édipo atua sobre a identificação com a figura masculina, provavelmente o pai, presente na infância do menino Eduardo e que, ao tentar competir com a criança pela atenção feminina, priva-o da presença da mãe.

Na vida adulta do protagonista, o espaço da memória se sobrepõe às experiências posteriores, transmitindo para suas relações amorosas as angústias de seus anseios infantis. Eduardo transfere para a figura imaginária de Cíntia a busca incessante por um amor desejado desde quando era muito jovem. O processo é, na verdade, o resultado do deslocamento e da condensação da imagem materna, a qual contribui para que ele busque, em outras mulheres, uma paixão que ele nem sabe qual é, mas que acaba culminando na cunhada, Diana. É somente com a moça que o homem consegue encontrar um ponto de equilíbrio entre ele e o mundo. Anita também apresenta uma relação delicada com a mãe, Cecília, o que contribui para a formação do caráter da protagonista. Na relação sinuosa que tem com ela, a

protagonista condensa as emoções infantis da fase do Complexo de Electra, estendendo-as para a vida adulta. A jovem, ao sofrer com o abandono materno, acaba transferindo a falta de carinho e de atenção para suas relações com homens mais velhos.

Portanto, o estudo sobre o espaço erótico no romance *Presença de Anita* demonstra o trabalho criativo de Mário Donato no que diz respeito à exposição do trauma infantil e sua repercussão na vida adulta. As imagens criadas dão sentido e existência às personagens. A transgressão, elemento crucial, revela em que ambiente é possível ser encontrado o limite de cada personagem. Aqui, concorda-se com o pensamento de Foucault: “A linha que ela³⁶⁴ cruza poderia também ser todo o seu espaço.”³⁶⁵

Em *Presença de Anita* o espaço erótico dá sustentação à narrativa e a sexualidade se revela por meio de um trabalho sofisticado. Donato cria uma obra esteticamente rebuscada que põe, em primeiro plano, as questões existenciais e angustiantes que foram sempre abordadas de forma velada, como é o caso do prazer na infância e seus desdobramentos na vida adulta. As qualidades literárias em destaque demonstram que o autor não visava o lucro fácil. Assim, as estratégias adotadas para a exposição do desejo, da libido e do recalque assumem forma literária sob o comando da condensação e do deslocamento (metáforas e metonímias), estranhamento que dá forma à inevitável maneira de o homem ser no mundo. Mário Donato é, pois, um autor de méritos, digno de estudos acadêmicos e este trabalho é um primeiro passo para o reconhecimento desse notável escritor brasileiro.

³⁶⁴ A transgressão.

³⁶⁵ FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In MOTA, Manoel Barros (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 32.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução Ana Maria Scherer; José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Reflexões sobre o problema do amor e o erotismo*. São Paulo: Landy, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Contos*. Seleção Deomira Stefani. 10. ed. São Paulo: Ática, 1983.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução e prefácio Eliane Robert Moraes; ensaios Michel Leiris; Roland Barthes; Julio Cortázar. São Paulo: Cosaf Naify, 2003.
- _____. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- BRANCO, Castello Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. A vida escrita: os impasses do escrever. In BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p. 145-170.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: UNB/ J. Olympio, 2000.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas na literatura*. São Paulo: Ediouro, [19--].

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 13. ed. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.

COSTA, Flávio Moreira da. *As 100 melhores histórias eróticas da literatura universal*. Colaboração Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

DONATO, Mário. *Domingo com Cristina*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

_____. *Madrugada sem Deus*. São Paulo: Círculo do livro/ Melhoramentos, 1986.

_____. *Partidas Dobradas*. São Paulo, Hucitec: 1978.

_____. *Presença de Anita*. 8. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951.

_____. *Presença de Anita*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DURIGAN, Jesus. *Erotismo e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

FAROS, Filoteo. *A natureza de Eros*. Tradução João Paixão Netto. São Paulo, Paulus: 1998.

FINK, Bruce. A causa real da repetição. In FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire (Org.). *Para ler o seminário 11 de Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [19--]. p. 239-245.

FOSTER, Barbara; FOSTER, Michael; HADADY, Letha. *Amor a três: dos tempos antigos aos dias de hoje*. Tradução Magda Lopes. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos: 1998.

FOUCAULT, Michel. *A mulher/os rapazes da história da sexualidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. Prefácio à transgressão. In MOTA, Manoel Barros (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *O Ego e o Id*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. O estranho. In _____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, [19--]. p. 235-269.

_____. Recordar, repetir e elaborar. In _____. *O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 163-171.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico. In _____. *O ego e o id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, [19--]. p. 283-290.

_____. *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*. Portugal: Europa - América, [19--].

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. v. 1.

_____. *Introdução à metapsicologia freudiana*. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. v. 2.

_____. *Introdução à metapsicologia freudiana*. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. v. 3.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução F. C. Martins. Lisboa: Vega, [19--].

LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural / Brasiliense, 1985.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. 4. ed. São Paulo: Hucitec / UNESP, 1987.

LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entreterimento*. São Paulo: Annablume, 2006.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MARINI, Marcelle. A crítica psicanalítica. In BARBÉRIS, Pierre et al (Org). *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 45-95.

MARQUETTI, Flávia Regina. Encanto de sereia: a permanência de traços arcaicos de imagens de Vênus. In FEITOSA, Lourdes Conde; FUNARI, Pedro Paulo A.; SILVA, Glaydson José da. (Org). *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 197-216.

MENESES, Adélia Bezerra. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Tradução Carlos Lage; estudo Otto Maria Carpeaux. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

MORAES, Eliane Robert. *Sade: A felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. Tradução Monica Stahel; Apresentação Mary del Priori. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

PANKOW, Gisela. *O homem e seu espaço vivido*. Campinas: Papirus, 1988.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: EDUSP, 1995.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PLATÃO. *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Tradução Jorge Paleikat; notas João Cruz Costa; estudo filosófico Paul Tannery. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Tradução Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço*. São Paulo: UNESP, 2002.

SAVARY, Olga (Org.). *Carne viva: 1ª*. Antologia brasileira de poemas eróticos. Rio de Janeiro: Anima, 1984.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. Crítica psicanalítica. In BONNICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2003. p. 185-196.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In BRICK, O. et al (Org). *Teoria da literatura II*. Tradução Isabel Pascoal. Rio de Janeiro: Ed. 70, 1965. p. 169-204.