

JANAÍNA PAULA MALVEZZI TORRACA DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

**EROS E CIVILIZAÇÃO EM LUIZ VILELA:
A REPRESSÃO SEXUAL EM CONTOS NO AMBIENTE ESCOLAR**

Três Lagoas - MS
Abril - 2013

JANAÍNA PAULA MALVEZZI TORRACA DA SILVA

**EROS E CIVILIZAÇÃO EM LUIZ VILELA:
A REPRESSÃO SEXUAL EM CONTOS NO AMBIENTE ESCOLAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. Rauer Ribeiro
Rodrigues**

Três Lagoas - MS
Abril/2013

TERMO DE APROVAÇÃO

JANAÍNA PAULA MALVEZZI TORRACA DA SILVA

EROS E CIVILIZAÇÃO EM LUIZ VILELA: A REPRESSÃO SEXUAL EM CONTOS NO AMBIENTE ESCOLAR

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras no Curso de Pós-Graduação, Área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues(UFMS/CPAN) - Presidente

Prof.^a Dr.^a Sandra Regina Goulart Almeida(UFMG) - Titular

Prof.^aDr.^a Eliana da Mota Bordin de Sales(UFMS/CPAR) – Titular

Prof.^a Dr.^aMarisa Philbert Lajolo (Mackenzie)– Suplente

Três Lagoas - MS, 04 de abril de 2013.

À minha mãe, Sonia, início.
Ao meu marido, Sandro, vida inteira.
Ao meu filho, Isaac, continuidade.
Amores incondicionais.

Agradecimentos

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.*
(Dante Alighieri)

Àquele que é, cujo nome está acima de todo nome, a razão pura da qual falava Kant.

Ao Professor Doutor Rauer Ribeiro Rodrigues. Mais que mestre, um amigo que confiou em meu potencial, acreditando/já-sabendo que eu era capaz de voar mais alto do que pensava.

À Professora Doutora Kelcilene Grácia-Rodrigues, pelo acolhimento, pelas dicas, pelo carinho, pelo profissionalismo.

À Professora Doutora Eliana da Mota Bordin de Sales e ao Professor Doutor Ricardo Magalhães Bulhões, pelas valiosas sugestões feitas na Banca de Qualificação.

À tia Nazira Izabel Domingues, pelas infindáveis horas lendo comigo e para mim, ajudando-me no projeto e neste trabalho, orientando e sonhando comigo, me amando e se deixando ser amada, sem a qual eu não teria conseguido, definitivamente.

Ao tio João de Altayr Domingues, pela segurança de também ser meu pai.

À dona Yara Torraca, pelas infindáveis horas com o Isaac, sempre o amando e cuidando dele para que eu pudesse me dedicar a este trabalho.

Ao João Carlos e Lígia Domingues, primeiros mestres da família, meus inspiradores (agora, inspirando-me ao doutorado).

À minha irmã Naiara Malvezzi, pelo amor e força, sempre. Meu norte.

Ao meu pai Nelson Malvezzi, que mesmo longe sempre me incentiva.

À Raquel Celita e Rosana Araújo, amigas de verdade.

À Direção e Coordenação das Faculdades Integradas Urubupungá e Colégio XI de Agosto de Pereira Barreto - SP, queme esperaram nestes dois anos de estudo e dedicação, acreditando em meu sucesso.

À CAPES, pela bolsa que me ajudou a tomar a decisão de deixar a profissão de advogada, e seguir meu sonho de ser professora.

Aos amigos: tia Leninha, Fabian, Cícero, Márcia, Vera, Edmilton e prof. Ivo, por sempre me incentivarem a prosseguir, mesmo quando parecia impossível.

Foi num desses fins de tarde que, concentrada na correção de um dever, julgou ouvir vozes de crianças. Ergueu a cabeça e, na penumbra da sala, ficou atenta. Depois de alguns minutos, como não ouvisse mais nada, julgou ser uma ilusão: aquela hora não havia mais aluno na escola, já tinham todos ido embora. Mas, de repente, escutou de novo: pedaços de vozes abafadas. Foi até a porta, que havia encostado, abriu-a e olhou para o corredor e o pátio: não viu viva alma. E então teve uma súbita consciência de que as vozes tinham vindo do outro lado, da área abandonada, onde, num canto, se empilhava o lixo.

Foi até uma janela e, suspeitando já de algo estranho, abriu-a devagar, apenas uma fresta. Viu o térreo vazio, cercado pelo muro, com folhas de caderno na grama rala e já escura. Nada viu de diferente. Mas então ouviu de novo uma voz e, desta vez, com um timbre que a fez entender num segundo o que se passava. Virando a cabeça para o outro lado, ela viu um menino e uma menina, seus alunos, quase sob a janela, no monte de folhas secas; nus, ela de braços e ele sobre ela, os dois mexendo e ofegando, as pernas se agitando descontroladas, as mãos agarrando.

Depois os dois se vestindo, caminhando com cuidado até o muro, ele subindo e espreitando a rua, ajudando-a a subir, eles desaparecendo. No escuro ficou o monte de folhas secas que, da fresta da janela e como que traumatizada, ela agora olhava fixo.

Tudo nela se confundia e se despedaçava. Era mais do que qualquer coisa que ela tivesse visto; era algo que ela quase não podia suportar.

Luiz Vilela
("Meus anjos", 2008, p. 124)

SILVA, Janaína Paula Malvezzi Torraca da. *Eros e civilização em Luiz Vilela: a repressão sexual em contos no ambiente escolar*. Três Lagoas, 2013. 131 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – UFMS/CPTL.

Resumo: Nosso objetivo, neste estudo, é demonstrar, em contos de Luiz Vilela, como é encenado o papel da escola, instituição reprodutora do *status quo*, como repressora sexual. Nosso *corpus* se compõe dos contos “Triste”, “Depois da aula”, “Com os seus próprios olhos” e “Meus anjos”. Como referencial teórico, utilizamos na parte literária as seguintes obras: *A chama dupla: amor e erotismo*, de Octavio Paz, publicado em 1995; *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, publicado pela primeira vez em 1957; para compor a parte psicanalítica usamos as obras *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, de Herbert Marcuse, publicado pela primeira vez em 1955; *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*, de Marilena Chauí, lançado em 1984; *O erotismo*, de Georges Bataille, lançada em 1957, e *Freud e o inconsciente*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, lançado em 1984. Perguntamo-nos: Como a civilização é figurativizada nos contos do autor, em especial naqueles que tratam de erotismo? De que maneira descrevem a repressão sexual dentro da sociedade e da escola? Qual a função da autoridade institucional que se depreende desses contos e cujo tema é o erotismo no âmbito escolar? Qual função a escola representa nessas narrativas? Nossa primeira hipótese é de que a escola, por meio das personagens que figurativizam a autoridade institucional, é movida por ideologia repressiva ao erotismo, em decorrência do ideário cristão dominante na sociedade. Outra hipótese que levantamos é a de que, em Luiz Vilela, o erotismo vivenciado, no âmbito escolar, por crianças e adolescentes, desnuda as entranhas de uma sociedade repressora de ideologia cristã. Comprovamos que esses elementos estão configurados nos contos de Luiz Vilela, mostrando como o erotismo no ambiente da escola transforma as pessoas, jovens ou não, e a repressão sexual, principalmente a imposta pelo cristianismo, marca a vida de quem a sofre.

Palavras-chave: Erotismo; Escola; Espaço; Infância; Psicanálise; Sexualidade.

SILVA, Janaína Paula Malvezzi Torraca da. *Eros e civilização em Luiz Vilela: a repressão sexual em contos no ambiente escolar* [*Eros and civilization in Luiz Vilela: sexual repression in tales in the school environment*]. Três Lagoas, 2013. 131 fls. Dissertation (Masters, Literary Studies) -UFMS/CPTL.

Abstract: Our goal in this work is to demonstrate, in Luiz Vilela's short stories, how is staged the role of the school, as reproductive institution of the *status quo*, as a sexual repressive foundation. Our corpus consists of the tales "Triste" ("Sad"), "Depois da aula" ("After school"), "Com os seus próprios olhos" ("With your own eyes") and "Meus anjos" ("My angels"). The theoretical framework used in the literary works as follows: *Eros and civilization: a philosophical inquiry into Freud*, by Herbert Marcuse, first published in 1955; *Sexual repression: that our (un) known* by Marilena Chauí edited in 1984; *Two fold flame: love and eroticism*, Octavio Paz, published in 1995; *Poetics of space*, Gaston Bachelard, first published in 1957; to compose the psychoanalytic piece of work we used *Freud and the unconscious*, Luiz Alfredo Garcia-Roza, released in 1984. We ask ourselves: How civilization in tales of the author is figured, especially those dealing with eroticism? How do these short stories describe sexual repression in society and school? Which is the function of institutional authority to be drawn from these tales, whose topic is eroticism in schools? Which function represents the school in these narratives? Our first hypothesis is that the school, through characters that represent institutional authority, is driven by repressive ideology to eroticism, due to the dominant Christian ideals in society. Another hypothesis that we rose in Luiz Vilela, is that the eroticism experienced in the school, for children and teens, bare the entrails of a repressive society of Christian ideology. We prove that these elements are configured in tales of Luiz Vilela, showing how the eroticism experienced under the repressive school naked bowels of a society of Christian ideology.

Keywords: Childhood; Eroticism; Psychoanalysis; School; Space; Sexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I – Eixos teóricos.....	17
1.1 Eixo literário.....	20
1.2 Eixo psicanalítico.....	35
II – Erotismo e repressão em Luiz Vilela.....	51
2.1 “Triste”	55
2.2 “Com os seus próprios olhos”	64
2.3 “Meus anjos”	70
2.4 “Depois da aula”	76
2.5 O <i>topos</i> erótico no espaço escolar.....	82
CONCLUSÃO.....	86
Referências.....	91
Anexos.....	96
Memorial.....	125
Índice.....	131

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é verificar o modo pelo qual o ficcionista Luiz Vilela encena a repressão sexual em contos onde o cenário é o ambiente escolar.

Com mais de vinte livros publicados, entre coletâneas de contos, antologias, novelas e romances, o escritor Luiz Vilela (nascido em 31 de dezembro de 1942 em Ituiutaba, Minas Gerais), desde o lançamento de sua primeira obra (*Tremor de terra*, Prêmio Nacional de Ficção de Brasília, 1967), é reconhecido, de acordo com Ítalo Moriconi, como um dos maiores contistas brasileiros de todos os tempos, que o incluiu na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, publicada em 2000.

Em 2005, a revista *Bravo!* publicou um número especial, “100 Livros Essenciais — o ranking da literatura brasileira em todos os gêneros e em todos os tempos” — e incluiu entre os livros o *Tremor de terra*, observando que o autor “de lá para cá, tornou-se referência na prosa contemporânea”. E a revista acrescenta: “Enquanto alguns autores levam tempo para aprimorar a escrita, Vilela conseguiu esse feito quando tinha apenas 24 anos”.

No fim de 2004, ainda a revista *Bravo!*, em sua “Edição 100”, fazendo um ranking dos 100 melhores livros de literatura, nacionais e estrangeiros, publicados no Brasil nos últimos oito anos, levando em consideração “a relevância das obras, sua repercussão entre a crítica e o público e sua importância para o desenvolvimento da cultura no país”, incluiu *A cabeça* em 32.º lugar.

Apesar desse reconhecimento e da repercussão polêmica de algumas de suas narrativas, conforme registra a tese *Faces do conto de Luiz Vilela* (RAUER, 2006, p. 9

e 18, p. ex.),¹ o estudo da ficção deste escritor nos programas de pós-graduação ainda é incipiente. Por outro lado, há centenas de artigos publicados, inclusive na internet, citando-o. Cabe destacar o grupo de pesquisa criado em maio de 2011, na UFMS (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul), a partir de proposta do professor Rauer, que coordena o Grupo, o GPLV (Grupo de Pesquisa Luiz Vilela, <http://gpluizvilela.blogspot.com>), formado por estudantes e pesquisadores da obra do autor. O Grupo, além de divulgar estudos acadêmicos sobre a obra, também visa a reunir, em qualquer formato (impresso, online, áudio, vídeo, entre outros), críticas e informações sobre o escritor.

Para retratar o embate do erotismo e da civilização, vida e morte que impulsionam o homem, optamos por utilizar as obras de Herbert Marcuse, *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (2010) e *A chama dupla: amor e erotismo* (1995), de Octavio Paz. A repressão sexual será destacada usando-se a obra *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida* (1991), de Marilena Chauí. Descreveremos o espaço utilizando *A poética do espaço* (2008), de Gaston Bachelard. Valemo-nos de *Freud e o inconsciente* (2011), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, para mostrarmos, nos contos, conceitos elaborados por Freud e analisados e comentados por Garcia-Roza.

Essas obras constituirão os subsídios usados na descrição e análise dos contos do escritor Luiz Vilela. É importante frisar que escolhemos autores que estudaram, citaram e analisaram as obras de Freud (Marcuse, Paz, Chauí e Garcia-Roza), e não diretamente a obra freudiana. Há, nas obras de nosso referencial, pontos de vista que decorrem e se diferenciam das posições iniciais de Freud e que são mais adequados para a análise que empreendemos.

Vamos compor um quadro geral do amor, da sexualidade e do erotismo, para então tratarmos de nosso recorte, que é temático ao se voltar para a repressão sexual, e de uma categoria narrativa, o espaço, nos contos que tenham por cenário a escola.

Margareth Laska de Oliveira, em seu artigo *O erotismo na literatura brasileira contemporânea*, fala do erotismo presente no conto “Cadela”, de Luiz Vilela (em *O fim de tudo*, 1973), mostrando a intertextualidade e a violência presentes. Diversos estudos mencionam ou estudam o erotismo na ficção do autor. Apresentamos alguns destes estudos no início do Capítulo II, desta dissertação.

¹Respectivamente, comentário de Heraldo Lisboa e crítica, em forma de carta aberta, de Luís Gonzaga Vieira.

Vejam os contos de Luiz Vilela nos quais a escola se presentifica de algum modo: “Meu amigo”, em *Tremor de terra* (1967); “Longe de tudo”, “Triste”, “Filosofia” e “Meio dia”, em *No bar* (1968); “Aprendizado”, “Com os seus próprios olhos” e “O professor de inglês”, em *Tarde da noite* (1970); “Surpresas da vida” e “Meus anjos”, em *O fim de tudo* (1973); “Depois da aula”, em *Lindas pernas* (1979); e “Calor”, em *A cabeça* (2002). Além desses, nas novelas e nos romances o espaço escolar também é cenário ou é invocado. Dos contos em ambiente escolar, alguns tematizam a repressão sexual e outros a repressão em sentido mais amplo, o que, aliás, parece ser uma constante em toda a obra do escritor:

A repressão familiar e social é o tema de diversos contos de Vilela, seja no universo do amor infantil seja na abordagem de outros assuntos. No âmbito do erotismo que envolve crianças e adolescentes, [...], a intervenção restritiva do adulto surge — e de forma trágica — em “Carta” [de *O fim de tudo*], por exemplo, e é caricaturizado na figura de Carolina, ou “Creolina”, a tia solteirona da novela *O choro no travesseiro*. [...] Vemos, portanto, que o universo adulto se contrapõe ao desejo erótico infantil não só por ser normatizador e repressor, mas por ser universo de pessoas reprimidas e frustradas. Como a pauta da vivência das crianças se dá no âmbito familiar, é nele que, de início, se resolve ou se tornam complexas as relações amorosas, a sexualidade e o erotismo, **o que posteriormente é referendado pela vivência na escola**. A internalização da culpa, nas crianças e jovens, e a índole repressora do familiar adulto reprimido, são movimentos complementares de lógica única. Mas o conto “Calor”, da coletânea mais recente de Vilela, *A cabeça* (2002), indicia uma superação dessa espécie de *hui clos* do Eros, se não no âmbito do referente histórico, ao menos na proposição ficcional. (RAUER; GRÁCIA-RODRIGUES, 2008, negritos nossos).

Considerando esses aspectos, o presente estudo apoia-se nos contos de Luiz Vilela que tratam da repressão sexual e cujo cenário é o intramuros escolar: “Triste” (professora assedia aluno), “Com os seus próprios olhos” (diretor aborda aluno que o viu em carícias com outro aluno), “Meus anjos” (professora se choca com a sexualidade infantil), e “Depois da aula” (professora tenta descobrir autor de desenho caricato).

Em consulta ao Banco de Teses da Capes feita em setembro de 2010, encontramos nove estudos que estudam a obra de Luiz Vilela. Em consulta ampla, que também incluiu os *sites* Domínio Público e Lattes, listamos um total de vinte trabalhos, entre dissertações e teses. Em janeiro de 2013, no *blog* do GPLV, estão relacionados vinte trabalhos.² Porém, constatamos ainda não haver nenhum que aborde o papel da escola quanto ao erotismo e repressão sexual, juntos. Localizamos um estudo geral

²Camargo(2009); Costa(2004); Dalla Palma(2008); Farias(2011); Ferreira(2008a); Ferreira(2008b); Franjotti(2011); Majadas(1992); Majadas(2004); Maroca(2009); Passos(2010); Pereira(2010a); Pereira(2010b); Rauer(2006); Sena(2010); Silva(2005); Siqueira(2006); Tamura(2006); Vaz(2008); Wider(2007).

sobre o erotismo, o de Isaias Farias, cuja dissertação sobre esse tema no romance *Graça* foi defendida em 2011, e encontra-se disponível no blog do GPLv.

O tema que nos propomos estudar é relevante do ponto de vista da obra de Vilela e do ponto de vista de ser questão fundamental no âmbito escolar, pois nos estudos que mencionamos não há resposta para as questões motivadoras desta dissertação:

1. Como a civilização é figurativizada em contos de Luiz Vilela, em especial naqueles que tratam de erotismo?
2. De que maneira os contos de Luiz Vilela descrevem a repressão sexual dentro da sociedade e da escola?
3. Qual a função da autoridade institucional que se depreende de seus contos cujo tema é o erotismo no âmbito escolar?
4. Qual função a escola representa nessas narrativas?

Nossa primeira hipótese é a de que a escola, por meio das personagens que figurativizam a autoridade institucional, é movida por ideologia repressiva ao erotismo, em decorrência do ideário cristão dominante na sociedade.

Outra hipótese que levantamos é que, em Luiz Vilela, o erotismo vivenciado, no âmbito escolar, por crianças e adolescentes, desnuda as entranhas de uma sociedade repressora de ideologia cristã.

Para comprovar nossas hipóteses, a partir do referencial teórico escolhido, nosso objetivo é demonstrar como há, em Luiz Vilela, diferença conceitual entre amor, sexualidade e erotismo. Outro objetivo é demonstrar que os contos do escritor mimetizam a repressão sexual existente na sociedade, mostrando-a como decorrente da luta pelo poder e controle da sociedade. Para tanto, descrevemos o modo pelo qual os contos desse autor retratam situações nas quais os controles sociais se valem da ideologia cristã. Em suma, pretendemos descrever de que modo Eros, civilização e repressão sexual se entrelaçam e estão configurados.

Nossa proposição é de que, nos contos de Luiz Vilela ambientados na escola, a ideologia cristã, dominante na civilização ocidental, é instrumento de repressão sexual. Para isso, descrevemos os conceitos de erotismo, amor, sexualidade e repressão sexual.

Demonstramos de que modo, no discurso dos contos de Luiz Vilela cujo cenário é a escola, a instituição reproduz o aparelho repressor cuja origem está no cristianismo, em especial o católico, dominante na sociedade ocidental, mostrando que o escritor deixa evidente esse conjunto de fatores em sua obra.

Interpretamos os contos do *corpus* diante do referencial teórico, para comprovar a proposição de que a obra de Luiz Vilela explicita a ação civilizatória da repressão sexual católica diante da força incontrolável de Eros.

Optamos por apresentar nosso trabalho em dois capítulos, assim divididos:

No primeiro capítulo, expomos os eixos teóricos, separados em literário e psicanalítico. Na parte literária, apresentamos os conceitos de amor, erotismo e sexualidade presentes na obra *A chama dupla: amor e erotismo* (1995), de Octavio Paz. Destacamos os conceitos de espaço na narrativa e a simbologia apresentados por Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2008). Para auxiliar desse tópico, nos valem das definições de focalização por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes em *Dicionário de teoria narrativa* (1988), e de público e privado, presentes na obra *História da vida privada* (2009), que tem como organizador Georges Duby. Usamos ainda a teoria da epifania, proposta por James Joyce e analisada por Paulo Vizioli em *James Joyce e sua obra literária* (1991). O ensaio “Mulheres na sala de aula”, escrito por Guacira Lopes Louro, presente em *História das mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore será usado para demonstrar, historicamente, o papel da mulher dentro da sala de aula, uma vez que dos quatro contos analisados, três possuem mulheres professoras. No eixo psicanalítico, a primeira obra utilizada é *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (1999), de Herbert Marcuse. Apresentamos também a repressão sexual, tendo como objetivo descrever o conceito de repressão sexual, em especial na sua interface com a religiosidade, usando a obra *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida* (1991), de Marilena Chauí. Para mostrar a interdição nos valem de *O erotismo*, de Georges Bataille. E para explicar os conceitos psicanalíticos usados a obra é *Freud e o inconsciente* (1984), de Luiz Alfredo Garcia-Roza.

O segundo capítulo traz a análise do nosso *corpus*. Dividimos este capítulo em cinco partes, as quatro primeiras para cada conto e a última para destacar o *topos* erótico em cada narrativa analisada. Assim, verificamos de que modo os contos escolhidos podem ser entendidos a partir de nosso referencial teórico. Analisamos os textos a partir de elementos discursivos e procedimentos narrativos, tais como, entre outros, o espaço cênico e a ambientação, o narrador e a focalização, a construção da epifania e o diálogo.

Mostramos, a partir da análise dos contos sob o referencial teórico, que Luiz Vilela coloca em sua obra uma visão sobre sexo e erotismo marcada pela repressão sexual que aflige a sociedade. Para Vilela, a escola, ambiente onde o saber deveria ser o

aspecto mais importante, é lugar onde visualizamos a repressão sexual em todos os graus e patamares sociais: desde a criança até o diretor, autoridade maior naquele espaço.

I

EIXOS TEÓRICOS

Erotismo, sexualidade, amor e repressão constituem os eixos centrais que delineiam nossa pesquisa. Neste capítulo, procuramos definir esses conceitos, tendo sempre presente o modo como eles se apresentam na obra de Luiz Vilela, tal como a descreveremos no segundo capítulo. De modo que, para o estudo do tema da repressão sexual na obra de Luiz Vilela é necessário que, antes de qualquer comentário, mostremos a diferença conceitual entre amor, erotismo e sexualidade. Sobre tal reflexão, sigamos Otávio Paz, em *A chama dupla: amor e erotismo* (1995), quanto às finalidades do erotismo:

Um dos fins do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade. [...] O sexo é subversivo: ignora as classes e as hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite: dorme e somente acorda para fornicar e voltar a dormir. Nova diferença com o mundo animal: a espécie humana padece de uma insaciável sede sexual e não conhece, como os outros animais, períodos de cio e períodos de repouso. (PAZ, 1995, p. 14).

Portanto, de acordo com Paz, o erotismo é o domador do sexo, criado pelo homem para conseguir viver em sociedade. E principalmente para que a sociedade continue a existir. O sexo está em todos, sem distinção: homem, mulher, criança, rico, pobre, quem está no poder e quem é comandado.

Herbert Marcuse, em sua obra *Eros e civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (2010), afirma que, para Freud, houve uma mudança no

sistema dominante de valores humanos, que foi da satisfação imediata para a satisfação adiada; do prazer para a restrição do prazer; do júbilo para o esforço; da receptividade para a produtividade; da ausência de repressão para a segurança. É a transformação do princípio de prazer em princípio de realidade, conceitos estes que explicaremos mais adiante. O homem passa a reprimir seu desejo sexual por constatar que, na sociedade, não é possível que esse desejo seja satisfeito sempre e sem controle. Caso assim fosse, não haveria ninguém responsável pelo sustento, pela produção, e a sociedade pereceria.

A repressão passou a fazer parte indissolúvel da vida humana. A repressão sexual tem, pois, na conceituação original de Freud, caráter econômico. Isso ocorre porque “a repressão sexual desvia as energias das atividades sexuais para o trabalho” (MARCUSE, 2010, p. 37). Marcuse, ainda citando Freud, afirma que o inconsciente armazena, retém os objetivos do princípio de prazer derrotado:

A repressão é um fenômeno histórico. A subjugação efetiva dos instintos, mediante controles repressivos, não é imposta pela natureza, mas pelo homem. [...] a repressão externa foi sempre apoiada pela repressão interna: o indivíduo escravizado introjeta seus senhores e suas ordens no próprio aparelho mental. (MARCUSE, 2010, p. 37).

Marilena Chauí, em *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida* (obra lançada em 1984), cita Freud para afirmar que desde a infância há repressão da libido, e que essa barreira sexual é a causa de doenças e distúrbios físicos e psíquicos (CHAUÍ, 1991, p. 19).

A religião cristã, ao longo da história e como princípio norteador de seus preceitos, reprime e controla a sexualidade — o sexo é visto como fonte de pecado, devastador, mortal, caso não seja usado como fonte de procriação:

A vinculação do sexo com a morte e, conseqüentemente, do sexo com a procriação, faz com que, na religião cristã a sexualidade se restrinja à função reprodutora. Embora o sexo esteja essencialmente atado ao pecado, todas as atividades sexuais que não tenham finalidade procriadora são consideradas ainda mais pecaminosas, colocadas sob a categoria da concupiscência e da luxúria e como pecados mortais. [...] Donde toda uma pedagogia cristã que incentiva e estimula a prática da continência (moderação) e da abstinência (supressão) sexuais graças a disciplinas corporais e espirituais, de tal modo que a elevação espiritual traz como consequência o abaixamento da intensidade do desejo [...] (CHAUÍ, 1991, p. 87).

As sociedades ocidentais, em sua maioria, são majoritariamente de natureza cristã — e, em particular, católicas. Chauí informa que a religião, e se refere em especial às cristãs, usa do matrimônio para reprimir a sexualidade (cada cônjuge deve praticar sexo somente com seu cônjuge); para reprimir o corpo (o corpo é pecaminoso,

sendo tanto receptáculo da tentação como provocador dela); para controlar o desejo (pela confissão, que “vigia” a prática de atos libidinosos pelo corpo e pela mente — por meio da fantasia ou do sonho — e pune o pecado, com o que purga a carne) (CHAUÍ, 1991, p. 102-109).

Narrativas que tratam da repressão sexual são constantes na literatura brasileira. Temos o tema, por exemplo, em *O ateneu*, de Raul Pompéia, em *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, em *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, para citarmos somente alguns romances; o tema também é mote de centenas de poemas e contos. Na área do conto, avulta a produção de Luiz Vilela, autor de cerca de 130 contos publicados, dos quais por volta de quatro dezenas envolvem o tema do erotismo.

Ao dividirmos nosso eixo teórico em duas partes, buscamos enriquecer a análise do nosso *corpus*. O eixo literário é complementado pelo eixo psicanalítico, conforme fica evidenciado na interpretação dos contos.

1.1.Eixo Literário

Este eixo escora-se em Octavio Paz através dos conceitos de amor, sexo e erotismo. Traz Gaston Bachelard e sua posição sobre o espaço literário. Osman Lins desenvolve a ideia de ambientação, aqui aplicada. Para mostrarmos a epifania presente nos contos, nos valem de James Joyce. Guacira Lopes Louro justifica, em três dos quatro contos, a razão de ser professora.

1.1.1.Amor,sexo e erotismo

Neste tópico, apresentamos as concepções de Octavio Paz sobre o amor, sexo e erotismo. Ainda que não explicitado, o que se segue sempre tem por referência o pensamento de Paz.

Não há como falar da diferenciação que Paz³ elabora sem citar a seguinte definição:

a chama é “a parte mais subtil do fogo, que se eleva e levanta ao alto em forma de pirâmide”. O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama rubra do erotismo e esta, por sua vez, sustém e ergue outra chama, azul trémula: a do amor. Erotismo e amor: a chama dupla da vida. (PAZ, 1995, p. 8 – aspas no original).

Porém, é comum que haja confusão entre os três conceitos, pois

sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações daquilo a que chamamos vida. O mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível. (PAZ, 1995, p. 12).

Paz começa a diferenciação entre erotismo e sexualidade afirmando que o primeiro possui infinitas formas de se manifestar, “em todas as épocas e em todas as terras”, por isso, “[o] erotismo é variação incessante; o sexo é sempre o mesmo” (PAZ, 1995, p.13).

De acordo com Paz, “na sexualidade, o prazer serve a procriação; nos rituais eróticos, o prazer é um fim em si mesmo ou tem fins diferentes da reprodução” (PAZ, 1995, p. 10). Quando o homem pratica o sexo, tem o poder de suspender sua função original: a procriação. Essa afirmação corrobora o afirmado por Marcuse, o homem inventou o erotismo para sentir prazer sem necessariamente reproduzir-se.

Paz faz uma comparação entre o erotismo e a poesia. O elemento que faz a intersecção entre eles é a imaginação: “O agente que move tanto o acto erótico como o poético é a imaginação. É a potência que transfigura o sexo em cerimónia e rito, a linguagem em ritmo e metáfora” (PAZ, 1995, p. 10).

Ao comparar erotismo e metáfora, Octavio Paz mistura a poesia existente entre poesia e prazer. Ele diz que a relação da poesia com a linguagem é parecida com a do erotismo e sexualidade. Quando um poema é escrito, a linguagem ali usada diverge do seu fim natural, que é a comunicação. O erotismo faz com que o sexo seja feito divergindo do seu fim natural, que seria a procriação, a reprodução. E essa divergência,

³ Neste trabalho, usamos a obra *A chama dupla: amor e erotismo*, de Octavio Paz, em sua tradução para o português de Portugal. Por este motivo, transcrevemos conforme aquela modalidade de nossa língua. (Edição brasileira: PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994).

essa maneira diferente de dizer algo é aquilo que chamamos de metáfora. Há metáfora no erotismo.

Para traçar a diferença entre sexualidade e erotismo, devemos lembrar que o erotismo é exclusivamente humano, foi inventado pelo homem. Já a sexualidade é também vegetal e animal. Há certas plantas que, assim como os homens e os animais, reproduzem-se pelo método da copulação. É importante ressaltar que as células, por exemplo, multiplicam-se por gemação, por esporos e outras modalidades, por autodivisão.

Outra diferença entre erotismo e sexualidade é que o primeiro “é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo” (PAZ, 1995, p. 13). Ainda segundo o autor, há aqui algo muito importante ao falarmos sobre sexo: quando este é praticado, há sempre o plural de sexos. Mesmo quando o chamado “prazer solitário” é realizado, “o desejo sexual inventa sempre um par imaginário... ou muitos” (PAZ, 1995, p.13).

A sexualidade animal também deve ser diferenciada do erotismo humano. O erotismo do homem pode ser realizado com alguém inventado, criado, imaginado. O ser humano, e só ele, tem a capacidade de realizar um ato sexual com alguém submisso ou ativo. Essa possibilidade do diferente, de algo que pode ser mudado constantemente, daquilo que nunca é igual é outrofator que diferencia sexualidade e erotismo. Segundo Paz,

Os animais acasalam sempre da mesma maneira; os homens olham-se no espelho da universal cópula animal; ao imitá-la, transformam-na e transformam a sua própria sexualidade. Por mais estranhas que sejam as cópulas animais, umas ternas e outras ferozes, não há mudança alguma nelas. (PAZ, 1995, p. 13).

O erotismo foi criado para controlar o sexo. Caso isso não acontecesse, não haveria sociedade, pois o instinto sexual seria imperioso, e impediria que o homem evoluísse. O homem é o único ser vivo que não possui uma regulação fisiológica da sua sexualidade. Outros animais, como os cães, passam por períodos específicos para procriação, como o cio. Depois, por períodos de repouso, onde recuperam suas energias e repõem o que gastaram. No homem o desejo sexual é constante, ininterrupto. O erotismo foi então inventado para que servisse como para-raios para as constantes descargas elétricas do sexo. O erotismo é ambíguo: defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva.

Portanto, o erotismo é criação e destruição, vida e morte. Eros e Thanatos.

O instinto de vida (Eros) e o instinto de morte (Thanatos) andam lado a lado. São instintos inerentes ao ser humano. Este nasce com os dois lados em constante batalha. O homem cresce tendo a certeza de seu fim. Ao morrer, a matéria corporal voltará ao estado de origem, regredirá à imobilidade. Esses instintos são genéticos e inconscientes. Mas o instinto de morte tende a acelerar esse processo de retorno à inércia. Juntamente com o instinto de vida, dá origem a muitos comportamentos humanos ambivalentes, como amor/ódio, atração/repulsão, afetividade/agressividade. “O erotismo [...] É caprichoso servidor da vida e da morte” (PAZ, 1995, p. 14).

Isso acontece, pois em todas as sociedades há permissões e proibições, que se destinam a controlar o instinto sexual. Essas regras foram criadas para que a sociedade pudesse desenvolver-se. Sem elas, a consumação desse instinto destruiria a família, e conseqüentemente, tudo que dela provém.

As regras que se destinam a dominar o sexo são inúmeras e estão sempre mudando. Todos os dias aparecem novas proibições, desaparecem outras, o que não era permitido até ontem hoje é recomendado. Em todas, há constantemente dois termos: abstinência e permissão. E normalmente estão ligados ao calendário religioso.

Mas também há variação no fundamento das regras: pode deixar de ser algo imposto pela religião para transformar-se em norma individual. “O significado da metáfora erótica é ambíguo. Melhor dito: é plural. Diz muitas coisas, todas diferentes, mas em todas elas aparecem duas palavras: prazer e morte” (PAZ, 1995, p. 15).

Uma das primeiras aparições do amor, no sentido estrito da palavra, é o conto de Eros e Psique, de Apuleio. Eros é um deus que se apaixona por uma moça mortal, personificação da alma, Psique. Eros é divindade cruel, e suas flechas não respeitam nem a mãe e nem o deus maior, Zeus.

Já no amor há poesia. O amor está intimamente associado à poesia.

Paz faz diferenciação constante entre amor e erotismo:

O amor é uma atração para uma única pessoa: para um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas o amor atravessa o corpo desejado e busca a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. (PAZ, 1995, p. 25).

Não é por qualquer pessoa que sentimos amor: escolhemos a pessoa amada. Já o erotismo tem vida própria, vontade própria: escolhe sozinho, independente da nossa vontade.

Porém, Octavio Paz faz uma advertência: não podemos confundir o sentimento amoroso e a ideia de amor adotada por uma sociedade e uma época. O sentimento amoroso pertence a todos os tempos e lugares. Mas às vezes a reflexão sobre o amor converte-se na ideologia de uma sociedade; neste caso, está-se diante de um modo de vida, uma arte de viver e morrer. Esse amor é um saber e uma prática. O adepto deve cultivar sua mente, seus sentidos, aprender a falar, em algumas vezes calar-se, e aprender a sentir. Pode ser comparado a uma escola de sensibilidade e desinteresse.

Paz faz uma metáfora englobando os três conceitos (amor, sexo e erotismo):

[...] o sexo é a raiz, o erotismo é o caule e o amor é a flor. E o fruto? Os frutos do amor são intangíveis. Este é um dos seus enigmas. (PAZ, 1995, p. 28).

Octavio Paz diferencia também o amor no Oriente e o amor no Ocidente:

[...] no Oriente o amor foi pensado dentro de uma tradição religiosa; não foi um pensamento autônomo mas uma derivação desta ou daquela doutrina. Contrariamente, no Ocidente, desde o princípio, a filosofia do amor foi concebida e pensada fora da religião oficial e, às vezes, enfrentando essa religião. (PAZ, 1995, p. 28).

Assim, o amor ocidental manifestou-se frente à religião, fora dela e até contra ela. É fruto da filosofia e do sentimento poético que transfigura em imagem tudo aquilo em que toca (PAZ, 1995, p. 27-28).

1.1.2. O espaço

Neste sub-capítulo, fazemos uma exposição das reflexões propostas por Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2008), obra na qual o autor examina filosoficamente imagens simples, espaços amados.

Bachelard faz suas primeiras explicações relacionando a imagem ao que encontramos no poema. Ora, poema é diferente de narrativa; porém, para Bachelard, a imagem poética é importante a partir do momento que é mutável, tem vida própria, e não se sabe em qual grau será sua influência:

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar. (BACHELARD, 2008, p. 2 – grifo do autor).

A imagem poética é variacional. Por esta razão, é usando a fenomenologia que será possível reconstruir a subjetividade das imagens e medir sua amplitude, sua força, seu sentido. Segundo Bachelard, para percebermos a ação psicológica de um poema, teremos de seguir dois eixos de análise fenomenológica: “um que leva às exuberâncias do espírito, outro que conduz às profundezas da alma.” (BACHELARD, 2008, p. 7). Para o autor a “imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significativa.” (BACHELARD, 2008, p.11) e “esta sob o signo de um novo ser: esse novo ser é o homem feliz.” (BACHELARD, 2008, p.13).

O autor usa imagens de espaços simples, que denomina de felizes, para expor seus conceitos e explicações. Espaços como a casa, o ninho, os cantos. Estes espaços íntimos participam da vivência humana, desencadeando sentimentos e lembranças. Citamos alguns destes espaços apenas superficialmente, pois não possuem ligação direta com o objetivo do nosso trabalho. Em outros, nos aprofundamos, pois são espaços diretamente ligados à interpretação do nosso *corpus*.

Bachelard considera a casa como o nosso primeiro universo. A casa é o abrigo primordial do homem, ela o acolhe e o faz sonhar; na casa ele pode desfrutar a solidão. Para o autor, se estudarmos fenomenologicamente os verdadeiros pontos de partida da imagem, serão revelados concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu, ou seja, a casa que protege o humano.

Nosso objetivo está claro agora: pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. (BACHELARD, 2008, p. 26).

Segundo Bachelard,

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fosses de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade. (BACHELARD, 2008, p. 29).

Na casa, e principalmente na casa natal, estão todas as lembranças da família. A casa pode ser considerada uma metáfora da família. É ali que buscamos refúgio, proteção, no momento em que ela é tomada se acaba a vida, os sonhos, as idealizações. Sobre a casa natal, expõe Bachelard:

Em suma a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Mais do que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos. Cada um de seus redutos foi um abrigo de devaneio. Foi ai que adquirimos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, de um devaneio que só a poesia, em sua obra, poderia concluir, realizar. (BACHELARD, 2008, p. 34).

Assim, para além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa não existe mais. Bachelard coloca a questão do sótão, do porão e da cabana, a partir de duas formas de se imaginar a casa: verticalmente ou centralizadamente. Através da verticalidade se chegará ao sótão e ao porão:

Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. [...] No porão também encontramos utilidades, sem dúvida. Enumerando suas comodidades, nós o racionalizamos. Mas ele é a princípio o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele concordamos com a irracionalidade das profundezas. (BACHELARD, 2008, p. 36-37, itálico do autor).

Um exemplo para essa obscuridade do porão são alguns contos de Edgar Allan Poe. O porão é a loucura enterrada, dramas murados, aquilo que é reprimido, escondido, não exposto.

Sobre o sótão:

Finalmente a escada do sótão, mais abrupta, mais gasta, nós a subimos sempre. Ela traz o signo da ascensão para a mais tranquila solidão. Quando volto a sonhar nos sótão de antanho, não desço jamais. (BACHELARD, 2008, p. 43).

A outra maneira de imaginar a casa, através da centralidade, levará para o sentido da cabana. A casa é imaginada com toda a simplicidade, a primitividade, o aconchego de uma cabana. Esta é a solidão centralizada. Está ligada à pobreza, à distância; logo, à solidão.

Para Bachelard, a casa é um “*centro de proteção*” que se torna o “*centro de um devaneio*”. E a casa pode assumir dois papéis de proteção:

1. em que ela não luta,
2. em que ela luta com o universo.

Para exemplificar a casa que protege sem lutar, Bachelard utiliza Baudelaire, em uma situação de neve. A casa acolhe o homem do frio como uma mãe que envolve um cobertor nos ombros do filho. Por isso, segundo o autor, “o inverno [...] é um reforço da felicidade de habitar.” (BACHELARD, 2008, p. 57). É nesse momento que se sente a maior alegria em ter onde abrigar-se do frio universal.

Para tratar da casa que luta pela proteção, o autor vale-se de Henri Bosco. Em uma grande tempestade, a casa luta de maneira defensiva para manter-se viva, protegendo assim o seu habitante. Dessa maneira a imagem criada é novamente a de uma mãe que ampara o filho contra a agressividade do universo manifestada na tempestade. Passada a tempestade e vencida a luta, “a choupana transformou-se em fortaleza de coragem para o solitário que nela deve aprender a vencer o medo” (BACHELARD, 2008, p. 62). Sendo assim, o heroísmo da casa passa a habitar o homem.

O autor destaca a questão de “uma ritmanálise da função de habitar” que seria exatamente dar um maior valor aos pequenos ritmos da vida ao invés de apenas deixar-se levar pelos grandes ritmos do universo. Expõe a preocupação que o homem deveria ter, preocupando-se mais com o ser do que com o ter.

Segundo Bachelard, as palavras cotidianas não perdem suas possibilidades poéticas. O autor comenta o que Bergson cita a respeito de uma gaveta (metáfora polêmica – o filósofo não gosta de argumentos em gavetas) para introduzir a diferença entre imagem e metáfora. Para o autor, as metáforas são abundantes e as imagens são raras, efêmeras e empregadas de maneira temporária.

A imagem, ao contrário da metáfora, é doadora de ser: “[...] obra pura de imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do falante” (BACHELARD, 2008, p. 88).

Segundo o autor, é perigoso transformar uma metáfora em pensamento por ser esta uma falsa imagem já que não é produtora de expressão.

Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e armários, o autor retoma o contato com a insondável reserva dos devaneios de intimidade, pois a nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade sem o armário e suas prateleiras, sem a escrivaninha

e suas gavetas, sem o cofre e o seu fundo falso. O espaço interior do armário é um espaço de intimidade que não se abre para qualquer um nem se abre todos os dias. “No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino” (BACHELARD, 2008, p. 91-92).

O autor associa o livro ao cofre e ressalta que os escritores dão seu cofre para lermos. “No cofre estão as coisas inesquecíveis; [...] para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial” (BACHELARD, 2008, p. 97).

O cofre é um objeto que ao se fechar toma o seu lugar no espaço exterior. No momento em que se abre, o seu volume já não tem mais sentido porque uma nova dimensão é exposta: a dimensão da intimidade, que pode ser infinita. Uma casa pode estar escondida dentro de um cofre. Assim,

[...] o poeta traduziu para o concreto um tema psicológico bem geral: sempre haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz as imagens morrerem. Imaginar será sempre maior que viver. (BACHELARD, 2008, p. 100).

O cofre é a prisão de objetos e o sonhador está preso dentro de seus segredos.

Com o ninho e, principalmente, com a concha, mostra uma série de imagens que desperta em nós uma primitividade. O ninho recebe grande valorização no mundo dos objetos inertes e, para os pássaros, é uma morada quente e afetuosa. A imagem do ninho representa na literatura, de um modo geral, uma puerilidade. Associa-se a casa simples: a casa-ninho é o lugar natural da função de habitar e volta-se a ela como o pássaro volta ao seu ninho. Esse ninho produz uma espécie de contradição: é precário e desencadeia em nós uma ilusão de segurança, um apelo a confiança no mundo.

Bachelard afirma que para o poeta é difícil falar da concha, pois é a sua formação e não a forma que permanece misteriosa.

A fenomenologia quer viver as imagens da função do habitar, da forma mais simples possível e seria interessante propor uma fenomenologia da concha habitada:

O ser que se esconde, o ser que “entra em sua concha” prepara “uma saída”. Isto é verdadeiro em toda a escala das metáforas, desde a ressurreição de um ser sepultado até a súbita manifestação do homem há muito tempo taciturno. (BACHELARD, 2008, p. 123, aspas no original).

Para estudar a imagem da concha, primeiramente, seria preciso resolver as contradições que nela existem: é rude no exterior e suave na intimidade. Pode simbolizar o lugar de tranquilidade que todos buscam, um quarto secreto e profundo. Porém, podem ser ofensivas quando se tornam conchas-armadilhas. Assim, como os ninhos, as conchas mostram a função do habitar.

Bachelard aborda o assunto dos cantos e para maiores esclarecimentos:

[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa. (BACHELARD, 2008, p.145).

Eles permitem desfrutar a solidão, transmitem segurança, imobilidade e o silêncio, pois nos cantos não falamos a nós mesmos e sim, ficamos imersos na calma dos nossos pensamentos.

Bachelard fala ainda dos microespaços, que na verdade abrigam os macroespaços. Segundo o autor, “o grande espaço [...] está contido no pequeno” (BACHELARD, 2008, p.165). Os espaços miniaturas são apenas imaginados e não podem ser vividos como a casa e o quarto.

O autor afirma que se a imensidão não é um objeto e que se fosse possível analisar as impressões ou imagens trazidas ou produzidas por ela, a análise da imensidão se daria na fenomenologia. Considerando que o imenso não é um objeto, a fenomenologia da imensidão remete imediatamente à consciência imaginante. Ao se deparar com o vasto, o homem o interioriza e produz o devaneio, que é sempre particular. “A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo” (BACHELARD, 2008, p. 190). Exemplo dessa convivência mais íntima do pequeno com o grande é a imensidão da floresta. Este seria um espaço de transição psicológica, uma vez que inclui uma grandeza oculta, uma profundidade. Dessa forma, é possível dizer que a imensidão é um estado de alma, portanto, um tema poético inesgotável.

O estudioso constata que só é possível entender o espaço exterior quando ele é transformado em interior. Ou seja, não é possível categorizar o espaço interno, é preciso voltar-se para o texto literário e considerar os valores humanos. Não é possível enxergar o espaço como algo distante ou separado do texto, pois ele sempre dirá respeito a algo que foi vivido, sentido, imaginado ou recordado pelas personagens.

Bachelard destaca que imagens circulares projetam segurança, conforto e comodidade. Portanto, ao projetarem essa sensação de unidade, elas concentram e centralizam a ideia de vida. O oposto acontece em imagens pontiagudas. Elas afastam, uma vez que projetam a sensação de perigo e desconforto, e carregam elementos do primitivo.

1.1.3. Focalização

O espaço dos contos que transcorrem em ambiente escolar, no âmbito da obra de Luiz Vilela, passa pela focalização das personagens, de modo que o efeito de sentido buscado pela cena narrada cria símbolos que remetem, simultaneamente, a questões arquetípicas, tais como teorizadas por Bachelard, e a questões históricas, contextuais, de amplo espectro ou pontuais, contemporâneas, no âmbito da discussão entre o público e o privado.

A focalização, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), refere-se ao conceito identificado também por meio de expressões como ponto de vista, visão, restrição de campo e foco narrativo (REIS, LOPES, 1988, p. 246). Precisamos esclarecer que focalização vincula-se ao campo da narratologia, ou seja,

pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo da consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.), atinge a sua qualidade, por traduzir certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. (REIS & LOPES, 1988, p. 246-247).

Ou seja, a focalização é questão que afeta substancialmente a narração. De acordo com Massaud Moisés (2009), as respostas às perguntas “quem narra? e de que perspectiva?” correspondem ao ponto de vista (MOISÉS, 2009, p. 362). Moisés adota a denominação “ponto de vista” para explicar focalização. Mais adiante, Massaud Moisés faz a seguinte afirmação:

[...] Uma terceira noção está-lhe implícita, a que distingue entre autor e narrador: o primeiro refere-se ao escritor, um ser determinado, socialmente diferenciado, que redige histórias fictícias para o desfrute e o aprimoramento

do leitor; o narrador é o contador das histórias, espécie de *alter-ego* ao qual o escritor transfere a incumbência de narrar. (MOISÉS, 2009, p. 362 – itálico do autor).

Ora, se o narrador é uma espécie de *alter-ego* do escritor, então o que encontramos em uma narrativa é, mesmo que disfarçada, a cosmovisão do escritor. Senão vejamos:

[...] o ponto de vista, além de condicionar a avaliação de um romance, articula-se estreitamente com o modo como o autor ou/e o narrador vê as coisas e o mundo: em grande parte, a cosmovisão de um escritor manifesta-se por meio do ponto de vista, sobretudo na medida em que o ângulo visual determina, deforma ou informa, tudo o mais que se contém num texto narrativo. (MOISÉS, 2009, p. 363).

Assim, destacamos a cosmovisão de Luiz Vilela através da focalização de seus narradores, através da maneira como eles olham para os acontecimentos que se desenrolam diante de seus olhos.

Há também, quanto ao espaço, a distinção entre o espaço público e o espaço privado. Essa definição se faz necessária pois nos contos muitas vezes o que é público para um, precisa ser privado para outro. A diferença entre estes dois conceitos colabora na análise dos contos.

Para expormos os conceitos de público e privado, reportemo-nos à etimologia. De acordo com Georges Duby (2009), a definição de privado é a seguinte:

Nos dicionários da língua francesa compostos no século XIX, ou seja, no momento em que a noção de vida privada adquiria seu pleno vigor, descobro de início um verbo, o verbo *priver*, significando domar, domesticar, e o exemplo dado por Littré, “um pássaro privado”, revela o sentido: extrair do domínio selvagem e transportar para o espaço familiar da casa. Descubro em seguida que o adjetivo *privado*, considerado de maneira mais geral, também conduz à ideia de familiaridade, agrega-se a um conjunto constituído em torno da ideia de família, de casa, de interior. Entre os exemplos que escolheu, Littré cita a expressão que se impunha em seu tempo: “A vida privada deve ser murada.” (DUBY, 2009, p. 16 – aspas e itálico do autor).

O sentido de privado é algo que inspira familiaridade, dentro, interior. O autor cita muro, “murada”, encoberta do restante da sociedade.

Assim, o público é seu oposto. Ainda de acordo com Duby,

Eis-me então remetido à palavra *público*. Definição, de Littré: “O que pertence a todo um povo, o que concerne a todo um povo, o que emana do povo”. Portanto, a autoridade e as instituições que sustentam essa autoridade, o Estado. Esse primeiro sentido evolui para uma significação paralela: diz-se público o que é comum, para o uso de todos, o que, não constituindo objeto de apropriação particular, está aberto, distribuído, resultando a derivação no substantivo *o público*, que designa o conjunto daqueles que se beneficiam dessa abertura e dessa distribuição. (DUBY, 2009, p. 17 – grifos do autor).

O que é público é para o uso de todos. Aquilo que todos podem saber, ver, ouvir, sentir.

Juridicamente, o significado de ambas as palavras pode ser assim definido:

Portanto, aquilo que juridicamente escapa, de um lado, a esse poder cuja natureza é especificada pela palavra *publicus*, poder do povo, e, do outro, à intrusão da multidão. A *res publica* engloba todo o domínio pertencente à coletividade e que, por isso, é, de direito, considerado *extra commercium*, que não deve constituir objeto de troca no mercado. Ao passo que a *res privata* encontra-se por contraste *postain commercioe in patrimonio*, isto é, na dependência de um poder diferente, o do *pater familias*, principalmente exercido no quadro fechado, voltado sobre si mesmo, da *domus*, da casa (DUBY, 2009, p. 18, grifos do autor).

O público e o privado muitas vezes se misturam.

Veremos tais questões, aqui apresentadas como referencial, na análise dos contos de Vilela.

1.1.4. A epifania

A palavra *epiphanéia* (manifestação, aparição) é de origem grega (*epi* = sobre; *phaino* = aparecer, brilhar). Com sentido místico-religioso, pode ser a aparição ou manifestação divina (HOLANDA, 2009, p. 541). Há ainda a definição de caráter literário, assim exposta por Affonso Romano de Sant’Anna (2007, p. 163) como o “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação”. São atos comuns, do dia-a-dia, que resultam em um instante de arrebatamento, de iluminação, quando se percebe uma realidade que deixa assombro. É algo rápido, mas que traz uma reviravolta na vida de quem vive esse momento. Para Massaud Moisés, é “o momento de lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio” (MOISÉS, 2009, p.156). Mas é em James Joyce que encontramos a definição que melhor se adéqua ao propósito de nosso estudo. A definição feita por Joyce e aqui explicada por Paulo Vizioli é a seguinte:

Por epifania [James Joyce] entendia uma súbita manifestação espiritual, tanto na vulgaridade da fala ou do gesto, quanto numa frase memorável da própria mente. Acreditava ser função do homem de letras registrar essas epifanias

com extremo cuidado, visto serem elas os momentos mais delicados e evanescentes. (VIZIOLI, 1991, p. 28).

James Joyce apresentou seu conceito nos capítulos finais do romance *Retrato do artista quando jovem* (2005). Este romance foi inicialmente lançado em 1964 e tem como protagonista Stephen Dedalus⁴, que muitos críticos consideram *alter ego* do autor.

Inicialmente, epifania era um termo pagão, usado para designar uma aparição divina, fantástica. A religião católica apropriou-se do termo, mudando seu significado. Para o catolicismo, passou a ser a anunciação da presença divina de Cristo na realidade humana. Corresponde ao episódio pelo qual aos pastores é revelada a natureza messiânica do menino Jesus, nascido na manjedoura.

A personagem Stephen Dedalus re-significa novamente o termo, e o usa para nomear revelações (*revelatio*), situações em que o cotidiano, o corriqueiro, o ordinário assumem um sentido de algo mais amplo, aquilo que ainda não foi visto ou pensado.

Dialogando com Aristóteles, poderíamos dizer que a epifania seria a face física (textual) da emoção que desencadeia a catarse.

A epifania em Luiz Vilela foi abordada de modo mais extenso, e com rigor, por Ronaldo Vinagre Franjotti (2011). Ele destaca que o conceito de epifania criado por Joyce teve como base teórica a doutrina escolástica de São Tomás de Aquino, onde “as coisas belas são as que, ao serem vistas, agradam”. Joyce parte da expressão “serem vistas”, e compreende todos os tipos de apreensão estética. Portanto, as epifanias seriam tipos especiais de apreensões estéticas. Nas palavras do próprio filósofo medieval, “*ad pulchritudinem tria requiruntur: integritas, consonantia, claritas*” – três coisas são necessárias para o belo: a integridade, a harmonia e a iluminação.

Por integridade podemos entender a apreensão do objeto como um todo. À síntese da percepção imediata vem a análise da apreensão, a consciência da harmonia das partes do objeto observado, tanto a harmonia interna como a que é feita com o meio que o circunda. E têm-se então a iluminação, a revelação. Corresponde à *quidditas* escolástica, a quiddidade da coisa. É nessa iluminação que o leitor/espectador sente a verdadeira emoção estética, contemplando, e não agindo.

Portanto, a epifania é um processo que ilumina o objeto (*iluminatio*) para que este revele (*revelatio*) então sua verdadeira essência. Depois que se percebe a coisa

⁴ Inicialmente, o nome do protagonista seria *Stephen Hero*, o que posteriormente foi modificado pelo autor, tornando-se *Stephen Dedalus*.

como coisa, que se analisa de acordo com sua forma, apreende-se como tal, vê-se que é a coisa que é, e nenhuma outra coisa mais (essência ou natureza real de algo).

Nos contos que estudamos, a epifania é, normalmente, descoberta arrasadora para as personagens e, conforme propõe Londina Pereira (2010), desvela para o leitor a cosmovisão autoral.

1.1.5.A razão de ser professora

Vejamos com Guacira Lopes Louro o perfil da professora brasileira ao longo dos dois últimos séculos.

Guacira traça a saga histórica das mulheres até a possibilidade de atuação dentro da sala de aula. A autora cita o depoimento de uma professora tida como a “primeira feminista do Rio Grande do Sul” (LOURO, 2010, p. 464), Ana Aurora do Amaral Lisboa, que embasa sua decisão de ser professora em dois fatores: o primeiro, o fato de considerar-se “muito feia e até defeituosa [...] desconfiada e retraída” (LOURO, 2010, p. 463); o segundo fator, o de gostar de ler. Esse depoimento foi feito no final do século XVIII, por volta do ano 1879.

Para essa professora, Ana Aurora, o magistério se apresentava como alternativa ao casamento. As moças que se consideravam “feias e retraídas” eram fadadas ao magistério. Elas não se casavam, e conseqüentemente não tinham filhos de sangue, mas compensavam essa falta tendo alunos, “filhos espirituais”. Cumpriam, assim, sua função feminina.

Essa imagem perdurou até os meados do século XIX, com resquícios até bem depois. A solteirona era vista como uma mulher que havia falhado. Diametralmente oposto a isso, as mulheres que não casavam e seguiam a carreira de professora tinham mais instrução do que as outras, ganhavam seu próprio sustento. Apesar disso, as professoras tinham que doar-se, viver para sua profissão, seus alunos: “De certa forma, essa mulher deixa de viver sua própria vida e vive através de seus alunos e alunas; ela esquece de si” (LOURO, 2010, p. 466).

Outra característica das antigas professoras era a de que deveriam ser “severas, de poucos sorrisos, cuja afetividade estava de algum modo escondida” (LOURO, 2010,

p. 466). E ainda: “mulheres sem atrativos físicos, por vezes quase bruxas, munidas de uma vara para apontar o que está escrito num quadro-negro” (LOURO, 2010, p. 467).

Essas mulheres precisavam ser disciplinadoras de seus alunos e alunas e, para tanto, ser disciplinadoras de si. Não podiam ter contato com seus alunos, especialmente o contato físico. Essa distância indicava autoridade. A repressão sexual, que parecia ser uma escolha e não um destino definido socialmente, engessava os corpos em bolhas inexpugnáveis.

1.2. Eixo Psicanalítico

Este eixo apresenta Herbert Marcuse interpretando filosoficamente o pensamento de Freud. Traz Marilena Chauí falando sobre a repressão sexual em sentido amplo. O erotismo frente à interdição é tratado com base no ponto de vista de Georges Bataille. E Luiz Alfredo Garcia-Roza elenca os conceitos apresentados por Freud numa visão mais condizente com a contemporaneidade.

1.2.1. Eros e civilização

O ser humano possui características animais. Quando obedece aos impulsos, age como os seres que não são dotados de raciocínio lógico. Assim, o homem precisou controlar seus impulsos para que pudesse evoluir para a sociedade civilizada. Se seguisse apenas seus instintos básicos, seria impossível continuar vivo. Não preservaria a espécie, não viveria em sociedade e não evoluiria. Viveria apenas para satisfazer-se, e acabaria por destruir-se. “A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de suas necessidades – é abandonado.” (MARCUSE, 2010, p.33).

A realidade externa, aquilo que o homem precisa para socializar-se, faz com que os impulsos animais convertam-se em instintos humanos.

Marcuse afirma que o que antes era satisfeito imediatamente passou a ter satisfação adiada; o que antes era prazer passou a ser restrição do prazer; o júbilo passou a ser esforço (trabalho). “Freud descreveu essa mudança como a transformação do *princípio de prazer em princípio de realidade*.” (MARCUSE, 2010, p.34, itálicos no original). Quando ocorre essa mudança, “[...] o ser humano que, sob o princípio de prazer, dificilmente pouco mais seria do que um feixe de impulsos animais, converte-se num ego organizado” (MARCUSE, 2010, p. 35).

Ser civilizado, portanto, é agir contra os instintos, reprimindo-os.

Ao reprimir o instinto sexual, o ser humano acaba por desenvolver outro lado: a função da razão. Mas qual é essa função? A razão é a capacidade que o homem tem em distinguir entre o que é bom e o que é mau, o verdadeiro e o que pode ser enganoso, o certo e o errado. Passa a pensar, a deduzir, a reter em seu cérebro fatos passados, a chamada “memória”. Consegue focar sua atenção em determinado assunto se este lhe desperta curiosidade ou interesse. “Torna-se um *sujeito* consciente, pensante, equipado para uma racionalidade que lhe é imposta de fora”. (MARCUSE, 2010, p. 35, itálico no original). A razão é um instrumento exclusivamente humano, que além de capacitar a sociedade a progredir, lhe aprisiona e cerceia qualquer tentativa de prazer. Apenas um lado da atividade mental se manteve à margem dessa organização do aparelho mental, e isto fez com que ficasse fora do domínio do princípio de realidade: a fantasia. Esta se mantém sempre ligada ao princípio de prazer.

O desejo e a alteração da realidade deixaram de pertencer ao próprio homem e passaram a ser “organizados” pela sociedade. É ela quem domina o prazer que é pulsão humana.

Marcuse diz que o grande acontecimento traumático no desenvolvimento do homem é a substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade. “Segundo Freud, esse evento não foi único, pois repete-se ao longo da história da espécie humana e de cada um dos seus indivíduos” (MARCUSE, 2010, p. 36).

Outra conclusão traumática é a de que a plena satisfação das necessidades humanas é impossível: o princípio de realidade “vence” o princípio de prazer. O homem abre mão do prazer momentâneo para depositar suas crenças de felicidade em acontecimentos futuros e adiados.

Quando Freud afirma que o princípio de realidade tem de ser constantemente imposto para que o homem continue a se desenvolver, aparece um fato que não se pode contestar: nunca a repressão ao princípio de prazer será inteira e confiável.

O princípio de realidade é construído a partir de um sistema de instituições baseadas na lei e na ordem. O indivíduo está constantemente em contato com regras de comportamento, que requerem uma autorrepressão de seus instintos e pulsões. Isso resulta em leis, convenções e tabus. Segundo Marcuse (2010), Freud não levou em consideração o fato de que os homens são desiguais. Há aqueles que são dominados e aqueles que dominam. A penúria de alguns é resolvida graças àqueles que são constantemente dominados, condenados ao trabalho forçado.

A sexualidade fica, então, renegada, reprimida, escondida para que o homem possa evoluir socialmente e economicamente.

O conteúdo primário da sexualidade é a “função de obter prazer a partir de zonas do corpo”; esta função só “subsequentemente foi colocada a serviço da reprodução”. Freud sublinha repetidamente que sem a sua organização para esse “serviço” a sexualidade impossibilitaria todas as relações não sexuais e, portanto, todas as relações sociais civilizadas – mesmo no estágio de genitalidade heterossexual adulta [...] (MARCUSE, 2010, p. 55 – aspas no original).

O controle e a renovação eternos que o homem deve ter em relação ao princípio de prazer servem para que ele possa se dedicar ao seu crescimento. Mas qual crescimento? Basicamente, o econômico. O princípio de realidade é guiado pelo princípio de desempenho, pois deriva da organização social erigida em função da esfera do trabalho, propagadora da alienação e da dominação. A vitória do princípio de realidade sobre o princípio de prazer foi obtida pela dominação de uma parte da sociedade pela outra.

[...] a cultura “impõe um pesado ônus de libido privada de finalidade, e pesadas restrições à vida sexual são inevitáveis.” (MARCUSE, 2010, p. 57 – aspas no original).

O homem deve, portanto, trabalhar para ganhar. Para que ele trabalhe cada vez mais (gerando mais lucro, mais renda, e conseqüentemente, mais dominação) há que se esquecer a reivindicação de gratificação intemporal e inútil, de eternidade de prazer. Há que se ter o controle do ócio. O homem deve trabalhar muito, mas precisa relaxar, descansar. Se o Estado deixasse que o próprio indivíduo determinasse como seria esse descanso, talvez a “ordem” e o crescimento diminuíssem. Marcuse afirmou que “O controle básico do ócio é realizado pela própria duração do tempo de trabalho, pela rotina fatigante e mecânica do trabalho alienado [...]” (MARCUSE, 2010, p. 60). Então,

há bem pouco tempo, mais precisamente quando o homem atingiu o recente estágio da civilização industrial, a técnica de manipulação das massas criou uma indústria de entretenimentos. Ou seja,

[...] o Estado chamou a si diretamente a execução de tal controle. Não se pode deixar o indivíduo sozinho, entregue a si próprio. Pois se tal acontecesse, com o apoio de uma inteligência livre e consciente das potencialidades de libertação da realidade da repressão, a energia libidinal do indivíduo, gerada pelo id, lançar-se-ia contra as suas cada vez mais extrínsecas limitações e esforçar-se-ia por abranger uma cada vez mais vasta área de relações existenciais, assim arrasando o ego da realidade e seus desempenhos repressivos. (MARCUSE, 2010, p. 60).

Ao organizar a sexualidade, o homem reflete as características básicas do princípio de desempenho e sua organização social. Quando reprime os instintos, o homem os isola e reduz a funções subalternas. Ocorre a dessexualização socialmente necessária do corpo: “a libido passa a concentrar-se numa parte do corpo, deixando o resto livre para ser usado como instrumento de trabalho” (MARCUSE, 2010, p. 61).

O instinto sexual, sozinho, não tem limites:

Originalmente, o instinto do sexo não tem limitações extrínsecas, temporais e espaciais, ao seu sujeito e objeto; a sexualidade é, por natureza, “polimorficamente perversa.” (MARCUSE, 2010, p. 61 – aspas no original).

São consideradas perversões praticamente todas as manifestações que não são ou não servem para a procriação. Tudo que fugir da intenção de perpetuação da espécie é tida como perversão pela organização social do instinto sexual. Assim, Marcuse cita a motivação de Freud quando passou por este ponto:

A Freud deu que pensar por que o tabu sobre as perversões é sustentado com uma tão extraordinária rigidez [...] as perversões são não só meramente detestáveis, mas também algo monstruoso e terrível [...]. As perversões parecem fazer uma *promesse de bonheur* maior do que a da sexualidade “normal”. (MARCUSE, 2010, p. 61 – aspas e itálico no original).

A origem dessa “promessa de felicidade” é revelada quando pensamos no caráter exclusivo dos desvios da normalidade. Portanto,

[...] as perversões expressam a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem de procriação e contra as instituições que garantem essa ordem. A teoria psicanalítica vê nas práticas que excluem ou impedem a procriação uma oposição à continuidade da cadeia de reprodução e, por conseguinte, da dominação paterna – uma tentativa para impedir o “reaparecimento do pai”. (MARCUSE, 2010, p. 61 – aspas no original).

Segundo Freud⁵:

Quanto mais um homem controla suas tendências agressivas em relação a outros, mais tirânico, isto é, mais agressivo se torna em seu ego-ideal... mais intensas se tornam as tendências agressivas de seu ego-ideal contra o seu ego. (FREUD, 1950, p. 79-80 *apud* MARCUSE, 2010, p. 64).

A origem da repressão instintiva se dá logo nos primeiros momentos da infância, quando o trauma do nascimento liberta as primeiras manifestações do instinto de morte, o impulso para retornar ao ventre materno, lugar de paz, aconchego, suprema felicidade (Nirvana).

Assim,

É na criança que o princípio de realidade completa seu trabalho, com tal meticulosidade e severidade que o comportamento do indivíduo adulto pouco mais é do que uma repetição padronizada das experiências e reações infantis. (MARCUSE, 2010, p. 66).

A criança carrega (e reproduz), então, desde o ventre, problemas da humanidade que ainda não foram resolvidos, aspectos que estão ligados ao homem:

[...] a Psicologia descobre que as decisivas experiências infantis estão ligadas às experiências da espécie — que o indivíduo vive o destino universal da humanidade. O passado define o presente porque a humanidade ainda não dominou a sua própria história. (MARCUSE, 2010, p. 68).

O que temos latente, aqui, é a certeza de que a plena satisfação das necessidades humanas é impossível, pois o princípio de realidade vence o princípio de prazer. Essa conclusão é traumática para o homem.

1.2.2. A repressão sexual

Marilena Chauí, em sua obra *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*, publicada em 1984, faz um estudo do que conhecemos por repressão sexual, mostrando e provando sua existência, sua necessidade e os problemas que dela decorrem. Quando

⁵ FREUD, Sigmund. *The Ego and the Id*. 1950. In: MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 2010, p. 64.

usa, no subtítulo, o prefixo *des* entre parênteses, sugere que muitos homens simplesmente ignoram que ela exista.

Ao longo da obra, a autora reafirma algumas ideias e proposições de Freud (e consequentemente de Marcuse) e Paz: a repressão existe para que o homem possa viver em sociedade. É um fator de sobrevivência, de organização social.

A definição de repressão sexual feita por Chauí envolve diversos aspectos como a questão da cultura de um povo ou sociedade, sua história, tendo no sexo algo perigoso:

A repressão sexual pode ser considerada como um conjunto de interdições, permissões, normas, valores, regras estabelecidos histórica e culturalmente para controlar o exercício da sexualidade, pois, como inúmeras expressões sugerem, o sexo é encarado por diferentes sociedades (e particularmente pela nossa) como uma torrente impetuosa e cheia de perigos – estar “perdido de amor”, “cair de amores”, ser “fulminado pela paixão”, beber o “filtro de amor”, receber as “flechas do amor”, “morrer de amor”. (CHAUÍ, 1991, p. 9 – aspas no original).

O indivíduo, segundo Chauí, interioriza as proibições e permissões individualmente graças a procedimentos sociais (como a educação e a religião). Porém, ao transgredir algo, esse mesmo indivíduo expulsa para longe da consciência aquilo que pode causar dor, sofrimento e culpa. O sexo, que supostamente deveria ser meramente biológico e natural, sofre modificações quanto ao seu sentido, função e regulação ao ser deslocado do plano da Natureza para os da Cultura e da História. Nos dicionários vernáculos, lembra-nos Chauí, reprimir significa, numa das acepções, ocultar, dissimular, disfarçar. Quanto mais o indivíduo consegue ocultar, dissimular e disfarçar o caráter sexual daquilo que está sendo reprimido, mais a repressão sexual será eficaz.

De acordo com Chauí,

[...] antropólogos e psicanalistas consideram que o momento da passagem do sexo “natural” ao sexo “cultural”, isto é, simbolizado e sujeito a códigos, ocorre com a determinação do primeiro e mais importante dos interditos: a proibição do incesto. (CHAUÍ, 1991, p. 10).

Vejamos como Chauí explica essa passagem. O incesto que serviu para que Freud elaborasse o conceito designado por ele de *complexo de Édipo* aparece na tragédia grega de Sófocles, escrita por volta de 427 anos antes de Cristo. É originalmente uma peça de teatro.

Inicia-se com o povo parado, em pranto, gritos e preces, diante do palácio do rei de Tebas, Édipo. Esse aparece desolado, mas ameaçador, e promete descobrir a causa

do infortúnio da população, e caso seja um humano, mandará matá-lo. Espera o regresso de seu cunhado, Creonte, que foi a Delfos consultar o oráculo sobre o culpado pelas repetidas desgraças. Fica sabendo, então, que o criminoso vive em Tebas, e é o mesmo que matara o rei Laio, soberano que reinou antes de Édipo.

Édipo desconfia de Creonte, de uma trama para roubar-lhe o poder. Creonte traz o adivinho Tirésias, cego, que conhece o culpado, mas recusa-se a nomeá-lo, ameaçando Édipo com desgraças ainda maiores caso continue a procurar o culpado. Jocasta, a rainha, também pede que Édipo pare com a busca, mas ele insiste.

Sabe-se que Édipo tornara-se rei de Tebas porque livrara a cidade da perseguição da Esfinge (monstro com cabeça e seios de mulher, corpo de cachorro, rabo de dragão, asas de pássaro e unhas de leão), que devorava as virgens de Tebas. Édipo decifrou o enigma que ela propunha, salvando a cidade, e tornando-se rei (pois o antecessor, Laio, havia sido morto por salteadores numa estrada).

Édipo viera de Corinto para Tebas porque soubera não ser filho legítimo de Polibo e Mérope; parte, então, em busca de seus pais verdadeiros. Enfrenta malfeitores no caminho, e mata o mais velho deles. Pesava também uma maldição sobre a casa de Laio e Jocasta: seu filho o mataria e se casaria com a mãe. Para evitar esse horror, Jocasta entregara seu filho recém-nascido para ser morto. Maldição semelhante pesava sobre Édipo, que foge de sua família com medo de matar o pai e casar-se com a mãe. Jocasta suspeita que Édipo possa ser seu filho, mas tenta tranquilizar-se por achar que ele havia sido morto ainda bebê.

O desenlace acontece quando um pastor vem a Tebas e conta a Édipo que de fato, ele não é filho de Polibo e Mérope, podendo regressar a Corinto, pois para lá fora o pastor que o encontrara no fundo de um despenhadeiro, com uma pedra amarrada aos pés, à morte. O rei atenta-se para as marcas que tem nos tornozelos, e para seus pés deformados. Tudo se encaixa. Édipo e Jocasta reconstroem a história. Jocasta se suicida, e Édipo fura os próprios olhos e sai de Tebas, banido.

Freud partiu do mito e da tragédia de Édipo-Rei e elaborou um conceito: complexo de Édipo, também chamado de complexo nuclear. De acordo com Chauí,

Trata-se de um sistema ou uma rede intrincada (donde, complexo) de afetos e fantasias que a criança possui, entre os três e quatro anos, ao perceber que faz parte de uma tríade ou relação triangular constituída por ela, pela mãe e pelo pai. Esse complexo seria nuclear não só por ser universal, presente em todas as culturas, mas por ser o ponto central de cuja resolução ou irresolução depende nossa vida pessoal, psíquica, afetiva, sexual. Nossa saúde e nossa doença. (CHAUÍ, 1991, p. 63).

Chauí relata que Freud possuía uma teoria da sexualidade, e que, para ele, a libido existe em nós desde o nascimento. A partir dela organizam-se as relações entre dois princípios: o princípio de prazer (querer imediatamente algo satisfatório e querê-lo cada vez mais) e o princípio de realidade (compreender e aceitar que nem tudo é imediato, que nem sempre pode ser conservado e muitas vezes não pode ser aumentado).

Quando aprendemos a tolerar nossas frustrações, colocamos em prática o princípio de realidade. Também da libido, nascem dois princípios antagônicos que lutam incessantemente em nosso inconsciente: Eros (do grego, amor), e Thânatos (do grego, morte).

Otávio Paz também trata do tema. Considera que a questão edipiana se atém mais à questão sexual do que à questão do erotismo. Seria, pois, do âmbito do Eros e não do âmbito civilizatório: “O famoso complexo, qualquer que seja a sua verdadeira pertinência biológica e psicológica, está mais perto da mera sexualidade do que do erotismo” (PAZ, 1995, p. 78). De modo que se instaura, assim considerando, uma aporia entre o que normalmente é considerado do âmbito da cultura civilizatória e o que é do âmbito dos instintos. Tal fricção, como veremos, presentifica-se nos contos de Luiz Vilela.

1.2.3. O erotismo e a interdição

O escritor Georges Bataille, em seu ensaio *O erotismo* (2004), acredita que o erotismo deva ser analisado tendo-se em vista o homem, num sentido que a atitude científica não pode captar. O erotismo, sobretudo, não pode ser analisado independentemente da história das religiões, pois, segundo ele, todo erotismo é sagrado.

Ao contrário do que possa parecer, o termo “sagrado”, no âmbito do erotismo, não se relaciona, propriamente, à religiosidade habitual. Assemelha-se à religiosidade por pertencer à esfera do imaginário ou da espiritualidade. Dessa forma, para Bataille, o erotismo também é uma “religião”. Todo o problema do erotismo concentra-se, então, na oposição alma e corpo; sagrado e profano.

No capítulo que trata da transgressão no casamento e na orgia, Bataille expõe o conceito de religião:

Em um sentido, o mundo sagrado é apenas o mundo natural que subsiste na medida em que ele não é inteiramente redutível à ordem instaurada, à ordem profana. [...] em outro sentido, o mundo sagrado supera o mundo profano à ação conjugada das interdições. [...] neste sentido, é uma negação do mundo profano e determinado pelo que este último o nega [...] (BATAILLE, 2004, p. 178).

Bataille inicia a colocação sobre o erotismo afirmando que suas obras ditam o erotismo de dentro da religião. E explica:

O teólogo, é verdade, fala de uma teologia cristã, ao passo que a religião de que falo não é, como o cristianismo, uma religião. É sem dúvida, a religião, mas ela se define justamente pelo que, desde o início, não é uma religião particular. Não falo de ritos, nem de dogmas, nem de uma comunidade, mas somente do problema que toda religião se colocou: assumo esse problema, como o teólogo faz com a teologia. Mas sem a religião cristã. Se não fosse o fato de, apesar de tudo, o cristianismo ser uma religião, eu até me sentiria afastado dele [...] (BATAILLE, 2004, p. 49-50).

A partir dessas ideias, podemos dizer que o desenvolvimento do erotismo não é exterior à religião, e que o cristianismo, ao se opor ao erotismo, condenou a maioria das religiões. No plano do erotismo, tudo o que acontece com o corpo é resposta aos movimentos vivos que nos excitam interiormente, e está ligado aos aspectos sedutores e surpreendentes do corpo sexuado. A partir daí, Bataille revela que sem experiência, não se pode falar de erotismo nem de religião.

O autor destaca a questão da interdição, que conseqüentemente traz à transgressão, ambas as experiências contraditórias e ao mesmo tempo ligadas, unidas.

Na relação entre a interdição e a transgressão, esconde-se a energia do erotismo e das religiões, pois, onde a interdição atua, a experiência não acontece, ou ela acontece apenas furtivamente, permanecendo fora do campo da consciência; ou ela não atua (BATAILLE, 2004, p. 56). Assim, o erotismo e a religião são inacessíveis para nós na medida em que não os situamos no plano da experiência interior.

Entender as interdições é entender a atitude humana. No momento em que transgredimos a interdição, há a angústia, principalmente quando essa interdição ainda atua em nós e cedemos ao impulso a que ela se opunha.

A partir do momento que cedemos à interdição, não temos mais consciência dela, e experimentamos a angústia, sem a qual a interdição não existiria: é o que conhecemos como pecado, nos diz Bataille.

1.2.4. O inconsciente

Garcia-Roza apresenta o desenvolvimento dinâmico do pensamento freudiano partindo do “cogito” cartesiano até chegar ao “cogito” de Freud. Enquanto um esclarece o – *Penso, logo sou*, o outro, conforme Lacan afirma – *Penso onde não sou, portanto sou onde não me penso*. É entre estes dois pontos que o autor comenta os conceitos de Freud, na obra *Freud e o inconsciente* (2011).

O interesse às suas ideias está na articulação que o autor faz entre certos fatores dos séculos XVIII e XIX, período conhecido como “pré-história da psicanálise”: o surgimento de uma variedade enorme de discursos sobre a sexualidade. Conceitos como sexualidade, desejo, recalque, repressão, tabu e suas ligações com o inconsciente enriquecem cientificamente o conteúdo deste trabalho.

É possível distinguir nos textos selecionados de Vilela a presença do *cogito* freudiano quando se percebe ocultamentos e faces ocultas delineadas nas personagens e no desenvolvimento das ações. São os sujeitos inconscientes dando profundidade aos conteúdos, delineando ou não, identificando ao leitor o hiato entre o dizer e o ser, entre o “eu falo” e o “eu sou”. O objetivo ao usarmos este livro foi facilitar a explicitação entre a lógica do inconsciente e o desejo que a anima, de forma que este conteúdo possa apresentar oportunidade para diferentes leituras do texto e enfrentar a diversidade na compreensão de sua leitura.

O que apresentamos a seguir é o pensamento de Garcia-Roza, ainda que não explicitado.

A psicanálise (epistemologicamente) é uma teoria e uma prática que rompe com a psiquiatria, a neurologia e a psicologia do século XIX. Já estava presente numa série de discursos e práticas dos séculos XVIII e XIX.

O século XVI foi notavelmente um século de incertezas e de confusão resultantes da derrubada das grandes verdades que haviam sido acumuladas por mais de dois milênios. Assim,

Desde a autoridade de Aristóteles até a fé na Igreja e nas instituições do mundo ocidental, tudo foi abalado por este século crítico, aturdido pelas grandes descobertas, pelas invenções e pelas transformações políticas e religiosas. O resultado foi um semicaos no interior do qual o homem ficou entregue à perplexidade e à dúvida. (GARCIA-ROZA, 2011, p. 25-26).

Este semicaos, essa destruição, resultou no Eu, na certeza da interioridade. O século XVII foi o período em se realizou o apartamento entre razão e desrazão; este momento foi o de emergência a loucura, quando a razão produziu a loucura. Michel Foucault fez descrição minuciosa das condições em que isso se deu. Porém, para nosso trabalho, isso não se faz necessário. Levantamos aqui apenas alguns aspectos da relação entre loucura/asilo, e saber/poder psiquiátrico.

A loucura ficou oculta pela ignorância por longo tempo, aparecendo com a racionalidade do séc. XVIII. “Literalmente a loucura não existia, o que existia era a diferença e o lugar da diferença” (GARCIA-ROZA, 2011, p.27). Antes do século XVII, louco não era uma entidade diferenciada. Tinha-se a denúncia da loucura, mas não a definição de especificidade nem de suas formas de aparição. Foi a visão cartesiana do mundo que impôs a oposição entre razão e desrazão.

Não foi Descartes o produtor da loucura, ele situou, ao nível do discurso filosófico, uma realidade que transcendia a questão da razão e desrazão. O ponto a ser destacado na visão cartesiana da loucura é o de que ela não atingia o pensamento, apenas o homem (GARCIA-ROZA, 2011, p. 27). Não havia um pensamento louco, pois pensamento era aquilo que, por ser regulado pela razão, opunha-se à loucura. “O homem pode ficar louco, o pensamento não” (GARCIA-ROZA, 2011, p. 27). Ficar louco implica a perda da racionalidade.

No século XVII, chegou-se à seguinte linha de raciocínio: se o que distingue o homem do animal é a racionalidade, o louco identifica-se com o animal, e então foram adotadas, com os considerados loucos, práticas empregadas para se domar animal bravo, pois a loucura, além de desrazão, é furor (GARCIA-ROZA, 2011, p. 28).

O passo seguinte ao da denúncia de loucura não era a cura, mas o controle disciplinar do indivíduo – o louco não era curado, era domado. Destacamos aqui o momento em que loucura deixa de se desrazão para se tornar paixão

descontrolada. Portanto, a cura não é a recuperação da verdade, mas o retorno à ordem (GARCIA-ROZA, 2011, p. 29).

Garcia-Roza levanta uma perspectiva importante: a loucura passa a ser perversão da paixão e da vontade e não mais um equívoco da razão. O saber psiquiátrico perde lugar para o poder psiquiátrico, e a loucura é encarcerada para ser domada (GARCIA-ROZA, 2011, p. 29).

Outro aspecto de grande relevância a ser destacado na obra de Garcia-Roza é o interrogatório e a confissão. O interrogatório tem como objetivo buscar antecedentes e obter uma confissão, evidenciando assim a articulação entre o poder e o saber psiquiátrico (GARCIA-ROZA, 2011, p. 29). Quando o corpo do indivíduo não mostrava a substância louca, a procura recaía sobre a família do louco. A loucura era doença mental, não possuindo corpo:

Se a marca de sua realidade não se inscrevia no corpo, deveria aparecer sob a forma de Predisposições que se revelariam através de lembranças infantis. Daí o interrogatório: ele era a forma de se chegar a essas lembranças, individuais e familiares, que indicariam os antecedentes da doença. Antes de aparecer no indivíduo a loucura já estava presente como disposição hereditária. [...] A família é a loucura hipostasiada. (GARCIA-ROZA, 2011, p.29).

Porém, o saber pelo interrogatório era insuficiente, sem valor terapêutico, apenas provava a verdade. O objetivo final do interrogatório era a confissão, por parte do louco, de sua loucura, pois indicava a submissão do paciente à vontade do médico; e possuía uma função catártica: através dela o doente se livrava do mal. (GARCIA-ROZA, 2011, p.29-30).

O sonho é o acontecimento que mais se aproxima da loucura e permite sua compreensão. Freud tomou esse fato como princípio de análise, dando grande importância aos sonhos. (GARCIA-ROZA, 2011, p. 30-31).

Charcot, que era neurologista e professor de anatomia patológica da Faculdade de Medicina de Paris, iniciou os estudos sobre a histeria. O que ele não esperava era que de seus estudos o componente sexual desempenhasse um papel preponderante. Este médico recusou-se, porém a aceitar a ligação entre a histeria e a sexualidade. Isso foi o suficiente para que Freud daí partisse, usando essa ligação como núcleo central de suas investigações.

Só a partir do momento em que Freud abandona a técnica da hipnose é que tem pleno acesso ao fenômeno da defesa (que mais tarde seria chamado por ele de recalque).

Referindo-se ao momento de nascimento da psicanálise, Freud coloca a teoria do recalque como pedra angular.

Freud verificou que pacientes esbarravam com uma resistência destes a que as ideias patogênicas se tornassem conscientes. Detectou que todas essas ideias eram aflitivas, capazes de despertar emoções de vergonha, autocensura e dor psíquica. Surgia a ideia de defesa como uma forma de censura por parte do ego do paciente à ideia ameaçadora, forçando-a a manter-se fora da consciência; e a resistência era o sinal extremo dessa defesa (GARCIA-ROZA, 2011, p. 38).

Porém, defesa e recalque não são sinônimos. Defesa é um termo mais amplo, que designa o mecanismo pelo qual o ego se protege de uma representação desagradável e ameaçadora (GARCIA-ROZA, 2011, p.38).

A importância concedida à sexualidade para a compreensão da neurose como para a compreensão do indivíduo normal, torna-se cada vez mais central em Freud.

Há uma teoria que é inteiramente atribuída a Freud, mas que teve início em Herbart: toda ideia é regulada pelo que se chama de princípio de autopreservação. Essa autopreservação não se opõe a uma possível destruição da ideia, mas à sua inibição. Cada ideia tem uma certa energia que a faz romper ou não o liame da consciência. Caso rompa essa linha, é percebida; do contrário, permanece em estado de tendência, lutando para se tornar consciente (GARCIA-ROZA, 2011, p.44).

Sigmund Exner foi a influência mais forte sobre Freud quando este escrevia sua psicologia. Exner trabalhava como assistente no laboratório de fisiologia da Universidade de Viena. Ele escreveu um artigo que tratava da concepção quantitativa do funcionamento do sistema nervoso, usando como termos centrais a soma de excitação, canalização de excitação, função de inibição, afirmação do princípio de prazer-desprazer como um princípio regulador do psiquismo (GARCIA-ROZA, 2011, p.45). Exner foi professor de Freud.

Há que se levantar a questão do prazer-desprazer: dentre as sensações que constituem o conteúdo da consciência, Freud destaca a série de sensações de prazer e desprazer – o que viria a ser chamado mais tarde de princípio de prazer é praticamente identificado com o princípio de inércia. O prazer e o desprazer seriam as sensações correspondentes à própria catexia, que é a concentração de energias mentais sobre uma representação.

As experiências de satisfação e a de frustração vão constituir dois resíduos: estados de desejos e os afetos. O desejo e os afetos vão produzir dois mecanismos

básicos para o funcionamento do aparelho psíquico: a atração de desejo primária e a defesa primária (recalcamento) (GARCIA-ROZA, 2011, p.55).

Osonho é um estado onde há uma diminuição das necessidades orgânicas e um desligamento dos estímulos externos. Se o bebê não está atormentado por nenhuma necessidade, como fome ou sede, ele dorme. Assim como ele dorme depois da mamada, o adulto adormece depois da refeição e da cópula. No sono o indivíduo se encontra no estado ideal de inércia (GARCIA-ROZA, 2011, p.58). Os sonhos são realizações de desejos, reproduzem o modelo da experiência de satisfação. Nos sonhos, as conexões são absurdas, contraditórias ou estranhamente loucas – por compulsão associativa ou é pelo esquecimento que atinge parte das experiências psíquicas do sonhador (insuficiente catexia do ego). O que é recordado é fragmentado/desconexo. Além disso, os sonhos carecem de descarga motora: ficamos paralisados. Já a lembrança dos sonhos é fraca e, portanto, causam pouco dano.

A pessoa que sonha sabe o significado do seu sonho, apenas não sabe que sabe, porque a censura a impede de saber. O que é interpretado psicanaliticamente não é o sonho, mas o seu relato. A função da interpretação é a inteligibilidade do sentido oculto.

Em sua obra, Garcia-Roza destaca que Freud afirmou ser o sonho uma forma disfarçada de realização de desejos, incidindo sobre ele uma censura cujo efeito é a deformação onírica. O que recordarmos após o despertar e que relatamos ao intérprete foi submetido a uma deformação cujo objetivo é proteger o sujeito do caráter ameaçador dos seus desejos. O sonho recordado é um substituto deformado de um conteúdo inconsciente, ao qual se pretende chegar através da interpretação (GARCIA-ROZA, 2011, p.63-64).

Freud compara a censura dos sonhos à censura da imprensa (interna). Relata ainda que existe pelo menos um ponto em todo sonho no qual ele é insondável – um umbigo, por assim dizer, que é seu contato com o desconhecido (GARCIA-ROZA, 2011, p. 71).

Os sonhos possuem um sentido: realizações de desejos. Um desejo é uma ideia (*Vorstellung*) ou um pensamento: algo completamente distinto, portanto, da necessidade e da exigência. O desejo se dá ao nível da representação tendo como correlato os fantasmas (fantasias), o que faz com que, contrariamente à pulsão (*Trieb*), que tem de ser satisfeita, o desejo tenha de ser realizado (GARCIA-ROZA, 2011, p.83).

Garcia-Roza destaca que Freud buscou uma ideia de Aristóteles, de que um sonho é o pensamento que persiste no estado de sono. Freud mostrou que esses

pensamentos, por exigência da censura, são deformados pela elaboração onírica, que, além da condensação e do deslocamento, lança mão da figuração, o que torna os pensamentos oníricos irreconhecíveis para a consciência (GARCIA-ROZA, 2011, p.84).

O pensamento, que é matéria prima do sonho, não é portador apenas de um sentido, mas também de um valor. O desejo diz respeito sobretudo ao valor do sentido (GARCIA-ROZA, 2011, p.84).

Garcia-Roza salienta que Freud questionou-se acerca de onde vinham os desejos que se realizavam nos sonhos. E levantou as seguintes hipóteses: eram restos diurnos não satisfeitos, desejos que foram despertados durante o dia e não satisfeitos; eram restos diurnos recalçados, desejos que surgiram durante o dia, que em vez de terem sido impedidos por causas externas, foram suprimidos; e desejos que nada têm a ver com a vida diurna. Porém, nem todos os desejos são capazes de produzir um sonho – um desejo insatisfeito durante o dia pode contribuir para o induzimento de um sonho, mas sozinho é incapaz de produzir um sonho.

Freud estuda também a libido. A libido é caracterizada como uma energia aproveitável para os instintos de vida. Segundo os estudos de Freud, o ser humano possui uma fonte de energia distinta para cada um dos instintos gerais. Para Freud, a produção, o aumento, a diminuição, a distribuição ou o deslocamento da libido proporciona a possibilidade de se explicar os fenômenos psicosexuais.

A mobilidade é uma característica importante da libido, entendida como a facilidade de alternância de uma área de atenção para outra. Na área do desejo sexual a libido vincula-se a aspectos psicológicos e emocionais.

A energia relativa aos instintos de agressão ou de morte não possuem uma denominação específica como a libido (instinto da vida). Essa energia supostamente tem os mesmos atributos da libido, porém Freud não chegou a elucidar essa questão.

Ao estudar e definir o conceito de libido, Freud também definiu a catexia. Segundo ele, a catexia é o processo por meio do qual a energia libidinal contida na psique é relacionada ou aplicada em uma representação mental de um indivíduo, coisa ou ideia. Uma libido catexizada perde a mobilidade original, não podendo mais se mover em direção a novos objetos, uma vez que torna-se enraizada na parte da psique que a atraiu e a segurou.

Como exemplo da relação entre libido e catexia podemos dizer que, sendo a libido uma quantidade em dinheiro, a catexia é o ato de se investir esse dinheiro. Se uma parcela do dinheiro (libido) foi investida (catexizada) e permaneceu nessa

hipotética aplicação, ficando uma quantia menor no montante original para que possa ser investido em outro lugar. Outro exemplo pode ser encontrado nos estudos psicanalíticos sobre o luto ao se interpretar o desinteresse da pessoa enlutada em suas ocupações normais e a grande preocupação com o recente finado. Isso pode ser interpretado como uma retirada de libido dos relacionamentos habituais e uma extrema catexia na pessoa perdida, dessa forma a teoria psicanalítica se dispõe a compreender como a libido foi catexizada de forma inadequada.

Garcia-Roza explica a posição de Freud como defensor de que a libido era amadurecida através da troca do objeto ou objetivo, argumentando que os homens são “polimorficamente perversos”, querendo dizer que existe uma enorme variedade de objetos que podem tornar-se uma fonte de prazer. Ao mesmo tempo em que as pessoas se desenvolvem, elas também se fixam em diferentes objetos de acordo com a etapa de desenvolvimento: a etapa oral (prazer dos bebês na lactação); a etapa anal (prazer das crianças no controle da defecação); e a etapa fálica (prazer genital). Na concepção freudiana, cada fase é uma progressão visando ao amadurecimento sexual, caracterizada por um forte Eu e pela capacidade de retardar o desejo por recompensas.

Muitos dos conceitos e das definições elencados por Garcia-Roza foram também discutidos e analisados pelos outros autores de nosso referencial, como Marcuse, Paz e Chauí. Cada um reforçando e corroborando o outro, mas sempre acrescentando algo para melhor explicar, mais aprofundar.

II

EROTISMO E REPRESSÃO EM LUIZ VILELA

Nosso tema e os contos que compõem nosso *corpus* já foram objeto de outros estudos que abordaram a obra de Luiz Vilela. Apresentemos esses estudos, para em seguida empreendermos nossa leitura dos contos de Vilela.

Em *Faces do conto de Luiz Vilela*, Rauer (2006) discorre longamente sobre sexualidade. Destaca a sexualidade e o erotismo infantil (e juvenil) ao falar dos contos “Essas meninas de boa família”, da coletânea *Lindas pernas* (1979), e “Calor” e “Suzy”, presentes em *A cabeça* (2002). Os contos “Dez anos”, “Meus oito anos” e “Em dezembro”, todos compilados em *No bar* (1984), também são levantados e destacados por terem o erotismo infantil e juvenil como ponto principal.

Rauer mostra que Vilela fala de relações tumultuadas envolvendo relacionamento sexual também em *O inferno é aqui mesmo*, romance publicado em 1979. Ainda referindo-se à sexualidade presente em obras de Vilela, destaca o romance *Graça* (1989), em que o autor lança mão do erotismo e das relações sexuais para narrar o relacionamento de um casal atípico. Já no conto “Cadela”, presente em *O fim de tudo* (1973), há a questão da violência sexual e sua ligação com a repressão (religiosa, no caso). Em “Ousadia”, conto presente em *Tarde da noite* (1972), Rauer destaca que Luiz Vilela traz o olhar do marido para o corpo da esposa que dorme, olhar que na maior parte do tempo está carregado de desejo. Desejo sexual sublimado em erotismo. Ainda nesta obra, a sexualidade infantil retorna no conto “Suzana”, que Rauer nomeia como “conto-piada”.

Outro tema citado por Rauer e que faz parte de nosso enfoque neste trabalho é a oposição entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, termos estes criados por Freud e analisados por Herbert Marcuse em *Eros e civilização* (1999). Rauer refere-se a Marcuse ao falar sobre os narradores e o processo histórico na obra de Vilela.

Por seu lado, Paula Gerez Robles Campos Vaz (2008), em sua dissertação, intitulada *Configurações do amar: as afetividades em Luiz Vilela*, trata principalmente sobre o sexo na obra do escritor. Ela mostra o amor ea sexualidade diante da interferência de diversos fatores, inclusive da Igreja. Usa a mudança nos arranjos familiares (afetivos e sexuais) que aconteceram ao longo dos tempos para analisar contos de Vilela. Afirma que essa mudança gerou transformações nos relacionamentos, e que a sexualidade passou a ser mais aberta.

Já Aline de Jesus Sena (2010), ao escrever *Da submissão à dominação: as mulheres na obra de Luiz Vilela*, descreve a maneira como as personagens femininas da obra de Luiz Vilela passeiam pela submissão até chegarem à dominação, trajetória percorrida exemplarmente pela personagem Edna, da novela *Te amo sobre todas as coisas* (1994). Aline fala do sexo, o sexo sob o enfoque principalmente feminino, sua evolução: do sexo feito para satisfazer ao homem, do sexo para procriação, do sexo como fonte de prazer e do sexo como forma de dominação.

Isaias Leonidio Farias (2011), ao escrever *O erotismo no romance Graça, de Luiz Vilela*, discorreu sobre toda a história do erotismo até chegar em Epifânio e Graça, personagens da obra. Ele estabelece que o erotismo é o ponto central para pensar o texto de Vilela, pois é a partir dele que as personagens se revelam, ao público e a si mesmas. Trata sobre a repressão (sob a forma de interdição) e a influência da religião, afirmando ser o erotismo e o riso literário os fios condutores da narrativa de Vilela. Estende sua análise afirmando que o erotismo é o tema para a construção de contos, novelas e romances desde suas primeiras publicações.

Ronaldo Vinagre Franjotti (2011), na dissertação *O mundo como Graça e representação: epifania, polifonia e nihilismo em Luiz Vilela*, analisa o romance *Graça* à luz de três conceitos: a polifonia, de Mikhail Bakhtin, a epifania, de James Joyce, e o nihilismo existencialista que decorre de Schopenhauer. Destaca a questão da sexualidade, do erotismo presente no romance, já destacada por Isaías.

Wania de Souza Majadas(1992) contribuiu consideravelmente com seu trabalho *O diálogo da paixão na obra de Luiz Vilela*. Ela analisa toda a obra produzida por Vilela até 1989. Destaca a permanente sensação de que as obras de Vilela transmitem

incompletude da situação amorosa, a exploração do apelo passional, observável principalmente no romance *Graça* (1989).

Por essa breve exposição, constatamos que nosso estudo se insere em uma longa tradição da fortuna crítica de Luiz Vilela. A seguir, descrevemos analiticamente os contos⁶ de nosso *corpus*.⁷ A sequência adotada para essa descrição foi a da data de primeira publicação em livro, de cada conto.

⁶ Em anexos, reproduzimos os contos que compõem o *corpus* desta pesquisa.

⁷ Em nossas análises, usamos a obra *Contos eróticos*, coletânea de Luiz Vilela publicada em 2008, que engloba, entre outros, os quatro contos de nosso *corpus*.

2.1. “Triste”

O primeiro conto a ser descrito analiticamente é “Triste”, publicado por Luiz Vilela na obra *No bar*, em 1968. O conto narra o conflito interior de um alunodepois de passar a mão nos seios da professora, após ser desafiado pelos colegas. E sua decepção ao ver a reação da professora e perceber sua intenção sexual para com ele.

Narrado em terceira pessoa, o conto inicia-se com a ação de Eduardo, aluno de Dona Yara que, desafiado por Roberto (colega da sala), passa a mão nos seios da professora. Esta leva um susto com a atitude inesperada, e grita: “descarado, descarado”. Eduardo queda-se envergonhado.

Na continuação da aula, fica como que “bêbado”, com o mundo sumindo à sua frente. Lembra-se do colega lhe acenando, e na sensação macia em sua mão.

Percebe que a professora está pensativa, olhando o pátio, parada. “Parecia ter se esquecido da sala, dos alunos...” (VILELA, 2008, p. 51).

Outros alunos falam com Dona Yara, que se mantém calada, inerte. Depois, ela fala com eles de um modo estranho, como se não estivesse ali, “[...] ela permanecia longe, distante da sala.” (VILELA, 2008, p. 52).

Ao ouvirem o sino, os alunos preparam-se para sair, e então os olhares de Dona Yara e Eduardo se encontram: ela com uma expressão desconhecida e ele confuso e com vergonha. Ela determina que ele permaneça na sala.

Os outros meninos saem, e ficam somente Dona Yara e Eduardo. A escuridão e o silêncio, do lado de fora da escola, em decorrência da chuva que se aproxima, faz com que a angústia de Eduardo aumente.

Mas o silêncio de Dona Yara é o que mais lhe preocupa. Ela ficabastante tempo parada, olhando para fora, sem dizer nada. Depois, senta-se e ficafolheando um livro, pensando em algo que ele não conseguia definir.

Pensa que talvez seu castigo seja ficar ali sem fazer nada, como fizera Dona Fernanda, outra professora, uma vez.

Lembra-se da provocação feita no recreio pelos colegas, o que o levava a passar as mãos nos peitos de Dona Yara. Resolve contar a ela sobre o desafio e dizer que ele nunca faria uma coisa daquelas se não fossem as provocações dos colegas. Pensa nos pais e se preocupa ainda mais.

O barulho dos trovões, a ventania, a agitação da chuva chegando.

Lembra-se então da fala do pai sobre a professora: “Dona Yara parece ser uma moça triste.” (VILELA, 2008, p. 54). Para Eduardo, o modo de olhar dela era distante, perdido, parecia isolada num outro mundo, diferente.

Ele percebia que às vezes ela olhava-o de modo mais demorado na sala, sem que ninguém percebesse.

A mãe achava que havia alguma coisa de errado na vida de Dona Yara, talvez pelo fato de ela morar sozinha num quarto de hotel. Era esquisito, não era certo. O pai dizia que a mãe vivia imaginando coisas por pensar daquele jeito.

Ninguém sabia se a professora Yara tinha parentes, pais, irmãos.

Dona Yara era diferente de Dona Fernanda: a primeira era calada mas boazinha. “Ela nem parecia ser professora: parecia ser uma irmã mais velha dos alunos.” (VILELA, 2008, p. 56).

Eduardo arrependeu-se do que havia feito: seu arrependimento doía. Ele estava apavorado.

A professora às vezes usava um vestido vermelho, decotado, e curvava-se sobre a carteira para corrigir os exercícios. Nestes momentos, Eduardo via quase tudo, e sentia vontade de enfiar a mão lá dentro. Mas ela demorava em levantar-se. O aluno então ficava em dúvida se ela não percebia que ele ficava olhando, se percebia e não se importava ou se fazia de propósito para ele ver. Ele ficava incomodado ao pensar que podia ser de propósito.

Começou a chover pesadamente. Dona Yara fechou a porta, pois pingava lá dentro. E a sala ficou quase escura. Ela tentou acender a luz, que não acendeu.

Então Dona Yara chamou Eduardo, que se levantou, chegando próximo a ela. Mas não a olhava.

Ao conversarem, Eduardo fica com vergonha. Desvia o olhar, mas a professora insiste. E diz que não havia ficado com raiva pelo que o menino fizera, causando espanto nele. Chama-o de “bonzinho”, “bonitinho”, “amorzinho”. Até que Eduardo pede para ir embora. Dona Yara então chama-o de “bobinho” (VILELA, 2008, p. 58).

E ele, chorando, se vai.

A profissão de professora era (e ainda é) aquela caracterizada por ser a de alguém que conduz, que mostra o que é certo e errado, e além de ensinar os tradicionais português, matemática e ciências, deveria também agir como “mãe”, ensinando discernir o bom do ruim. Tal justificativa já era vista na primeira lei de instrução pública do Brasil, de 1827:

As mulheres carecem tanto mais de instrução, porquanto são elas que dão a primeira educação aos filhos. São elas que fazem os homens bons e maus; são as origens das grandes desordens, como dos grandes bens; os homens moldam a sua conduta aos sentimentos delas. (BRASIL, Decreto-Lei Imperial de 15 de outubro de 1827. Disponível em <<http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb05a.htm>>, acesso em 10 fev 2013).

Mas Dona Yara era vista pelos alunos como “uma irmã mais velha” (VILELA, 2008, p. 56), e não como mãe ou professora. Quando ela ia à escola “com aquele vestido vermelho, decotado, e curvava-se sobre a carteira para corrigir os exercícios” (VILELA, 2008, p. 56), Eduardo sentia desejo, pulção. O erotismo é evidenciado desde a infância, desde o início da vida humana. Há também a evidência da interdição, da proibição, pois ele sabia que era proibido qualquer tipo de contato com a professora, tanto que reprimia seu desejo, ficando com “medo até de olhar e ela ver que ele estava olhando” (VILELA, 2008, p. 56). O incesto como interdição/tabu fica subentendido: quando os alunos (incluindo Eduardo) veem na professora uma irmã mais velha, e há desejo por ela, é como se o desejo fosse pela irmã. Incesto. Tabu. Interdição.

A cor vermelha detém muitos significados. Atentemos para a explicação que o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2009), nos dá a respeito das cores, primeiro no âmbito que nos importa aqui, o da tradição cristã:

O simbolismo da cor pode assumir também valor eminentemente **religioso**. Na tradição cristã, a cor é uma participação da **luz criada e incriada**. As Escrituras e os Padres da Igreja não fazem outra coisa senão exaltar a grandeza e a beleza da luz. O Verbo de Deus é chamado *luz que procede da luz*. [...] A interpretação das cores está ligada às normas da Antiguidade, evoca as pinturas egípcias arcaicas. A cor simboliza uma **força ascensional** no jogo de sombra e de luz, tão impressionante nas igrejas romanas, onde a sombra não é o inverso da luz, mas acompanha a luz, para melhor valorizá-la e colaborar na sua plena manifestação... [...] A arte cristã acabou por atribuir, num processo paulatino e sem fazer disso regra absoluta, o branco ao Pai, o azul ao Filho, o vermelho ao Espírito Santo; o verde à esperança, o branco à fé, o vermelho ao amor e à caridade, o preto à penitência, o branco à castidade (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 227 – negritos e grifos dos autores).

O vermelho está no vestido de D. Yara. A cor é mencionada quando o narrador nos revela o desejo de Eduardo pela professora. Desejo infantil, marcado por gesto de carícia que se esgotaria em si mesmo. Na sequência, com o cair da tarde, a sala vai ficando escura. Há sombras onde havia luminosidade. Tal jogo indicia que a luz surgirá para plenamente se manifestar.

Reportemo-nos então à explicação sobre a cor vermelha baseada na simbologia egípcia:

O vermelho, na melhor das hipóteses, [era] violência temível; na pior, maldade, perversidade. O vermelho é a cor maldita, a cor de Seth e de tudo aquilo que é prejudicial. Os escribas mergulham sua pena em tinta vermelha para escrever as palavras de mau agouro, com os nomes de Apopis, o demônio-serpente da adversidade, ou de Seth, o deus do mal, o Tifão do Nilo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 227).

Se, antes, o vermelho era símbolo do religioso com o espírito santo, aqui ele surge como manifestação demoníaca, como indução do mal. E é assim que a professora surge ao aluno: como o bem que se transfigura na tentação.

Ainda no dicionário de Chevalier e Gheerbrant, há uma interpretação dos psicólogos para o vermelho:

Os psicólogos distinguem as cores quentes e as cores frias. As primeiras favorecem os processos de adaptação e de ardor (**vermelho**, amarelo, laranja); têm um **poder estimulante, excitante**. As segundas favorecem os processos de oposição, de remate (azul, índigo, violeta); têm poder sedativo, pacificante (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 229 – negrito nosso).

Assim, juntando essas interpretações da cor em si, podemos pensar que Dona Yara, talvez de modo inconsciente, ao usar o vestido vermelho e decotado desperta o desejo nos alunos, em opção de erotismo de sua latente vontade sexual.

Eduardo lutava com suas emoções e desejos. Queria “enfiar a mão lá dentro” (VILELA, 2008, p. 56). Mas reprimia sua pulsão, pois sabia ser inapropriado tocar os seios da professora. Entretanto, ficava em dúvida sobre o motivo de Dona Yara fazer aquilo: “Será que ela não percebia que ele ficava olhando? Ou percebia e não se importava? Ou fazia de propósito para ele ver?” (VILELA, 2008, p. 56). Essa dúvida deixava Eduardo pensativo, e quando achava que era de propósito, “sentia um arrepio no corpo” (VILELA, 2008, p. 56). E então negava, repetidamente e em pensamento, que havia passado a mão nos seios de Dona Yara por que ele queria.

A justificativa que Eduardo tenciona dar para seu ato era a de que fora provocado. Provocado pelos colegas, principalmente por Roberto. Possivelmente os outros amigos sabiam que, um dia, Dona Yara havia dito a Eduardo que ele era o aluno de quem ela mais gostava. No conto não há informação de que essa declaração foi feita sigilosamente. A provocação era uma maneira de se vingarem. Sabiam que se ele passasse a mão nos seios da professora, se prejudicaria. Mas não imaginavam que fosse acontecer justamente o contrário.

A vida de Dona Yara fora da escola era um mistério, particular, privada. Ninguém sabia como era, se ela tinha família, irmãos, pais. Ela morava sozinha em um quarto de hotel, e isso era motivo de desconfiança por parte da mãe de Eduardo, que

dizia ser “sempre esquisito. Não é certo” (VILELA, 2008, p. 55). Já o pai achava normal, pois afirmava que “hoje as coisas mudaram muito, não é mais como no nosso tempo” (VILELA, 2008, p. 55). Ele achava Dona Yara triste. A opinião do pai havia influenciado a opinião de Eduardo, que passou a considerá-la triste também. O olhar da professora, sempre distante, sempre vago, isolando-a noutro mundo, encobria sua vida particular, sua vida privada. Mas então Eduardo a percebia olhando para ele de um modo mais demorado, sem que ninguém mais percebesse “e, nesses instantes, era como se ela descerrasse um pouco as cortinas daquele mundo distante e solitário que ele percebia por trás de sua tristeza” (VILELA, 2008, p. 55). Ele fantasiava penetrar na particularidade da vida da professora, na vida privada dela. Mas era só isso.

Ao ficar sozinho na sala de aula quase escura pela tempestade que caía lá fora, Eduardo pensou na justificativa que daria a ela, caso conseguisse falar algo. Então, ela pediu que ele se aproximasse, e ele foi. Ela pediu que ficasse mais perto, e ele chegou. E ela disse:

— Por que você não olha para mim? Está com vergonha? Não precisa ficar com vergonha (VILELA, 2008, p. 57).

Nesse momento ele começa a descobrir a intenção verdadeira de ser mantido lá, sozinho, com ela. Mas ainda nada estava claro, era só um vislumbre da resposta às dúvidas que tinha com relação à Dona Yara. Tentou dizer algo, mas parou, pois não sabia como dizer. Dona Yara mostrou-se compreensiva. Ele queria negar, dizer que não queria. Mas ela justificou-se no lugar dele:

— Eu sei, eu não fiquei com raiva (VILELA, 2008, p. 57).

Eduardo começou a internalizar a descoberta recente. A professora não havia ficado com raiva por ele ter passado a mão em seus seios? Aquilo não estava certo.

E então teve sua revelação. Nesse exato momento, tem um momento de epifania, uma iluminação — e verbaliza a descoberta:

Não, não era isso, ela não entendera, ela não devia estar falando assim, sorrindo, não era isso: não é isso, Dona Yara (VILELA, 2008, p. 58).

Além de não ter ficado com raiva, ela ainda sorria, portanto, parecia ter gostado. Aquilo não era possível. A vergonha tomou conta dele. A professora chama-o de bonitinho, segurando-lhe o queixo. Ele fica ruborizado.

Dona Yara questiona se ele sabe que é bonitinho. Eduardo tem sua descoberta confirmada pela negativa em discurso indireto livre:

Olhou para ela: não a conhecia, aquela não era Dona Yara, não havia mais Dona Yara (VILELA, 2008, p. 58).

A professora continua chamando-o por adjetivos no diminutivo, com a nítida intenção de demonstrar carinho e provocar intimidade:

— Você é um amorzinho...
[...]
— Um amorzinho... (VILELA, 2008, p. 58).

Eduardo toma coragem para pedir para ir embora. Ele ainda não estava pronto para aquilo. E então, começa a descoberta para Dona Yara:

— Embora?
Ela deixou-o (VILELA, 2008, p. 58).

Ela fica perplexa. Para confirmar, ela pergunta novamente, e a resposta explode como uma epifania:

— Quer dizer que você não quer ficar aqui comigo?
Ele não respondeu. Olhava para o chão.
— Hem? Você não quer ficar aqui comigo?
Respondeu que não, com a cabeça. Sentiu lágrimas nos olhos (VILELA, 2008, p. 58 - negrito nosso).

Dona Yara também passa pela experiência epifânica. Isso a desestimula. Ela fica tão perplexa que exterioriza a Eduardo sua decepção:

— Bobinho. Você não entendeu nada, hem? Pensei que você já fosse mais sabido... (VILELA, 2008, p. 58).
[...]
— Pensei que você já entendesse mais as coisas... Vai, pode ir. Eu não estou te segurando. A chuva já parou. (VILELA, 2008, p. 59).

A epifania vivenciada pela professora é a típica epifania joyceana, aquela que surge pelo diálogo e na qual há três estágios: a percepção de que Eduardo não agirá como pensou que agiria; a consciência deste não-agir de Eduardo pelo seu pedido para ir embora e seu choro mudo; e a iluminação de que ele ainda era ingênuo, “bobinho”.Então ela o deixa partir.

Portanto, temos duas epifanias. Duas revelações. A de Eduardo, e a de Dona Yara.

A origem do nome da professora nos revela algo interessante: Iara, ou Yara, é um nome indígena, que significa progenitora da água, senhora das águas, mãe d'água. Há uma lenda amazônica que dizia ser Iara uma índia muito bonita, grande guerreira, a melhor da tribo, adorada por seu pai, o pajé. Isso causava grande inveja em seus irmãos, que decidiram acabar com a vida dela enquanto dormia. Iara ouviu o plano, e achou por bem se proteger, matando-os antes. O pai, para vingar a morte dos filhos, jogou-a nas águas do Rio Solimões. Os peixes acharam-na tão bela que a transformaram em sereia.⁸

Essa é uma versão da lenda, mas podemos tirar daí o significado de “mãe da água”. Mãe, aquela que cuida, que protege, que ensina. Mas também a sereia que enfeitiça, que engana, que ludibria, que mata. A professora que educa e cuida, mas que pode seduzir (e matar). Eros e thânatos.

Um ponto que merece destaque é o fato de o olhar ser recorrente no desenrolar dos fatos. É uma constante o verbo “olhar” ou a menção aos olhos. A questão do olhar é repetida vinte e quatro vezes ao longo da história. O velar e o desvelar. O abrir e fechar dos olhos, olhando e desviando o olhar. A focalização do narrador passando pelos olhos de Eduardo, misturando-se, revelando ao leitor a confiança sendo destruída, a inocência desaparecendo.

Eduardo, ao ser desafiado pelos colegas a passar as mãos nos seios da professora, impensadamente assim o faz. E imediatamente arrepende-se. Age por impulso, e reprime-se. A civilização impondo seu poder e seu objetivo: reprimir os instintos primitivos do homem, aprisionando-os. Ao reprimir seus instintos, Eduardo chega a ficar abobalhado, como ficou no dia em que bebeu escondido a pinga do avô. Fica inebriado, “bêbado” com a sensação que sentiu. O prazer misturado com a vergonha. A natureza brigando com a civilização. Isso deixa o menino mal. Fica incomodado pelo que fez, sabendo que é considerado errado.

Eduardo passa a mão nos seios da professora. Seio é a parte do corpo da mãe de primeiro contato do bebê; é por ali que ele se alimenta, se aconchega, sente-se seguro. Seio é vida. Eros. É pelo eros que Eduardo prova aos amigos que tem coragem, que pode. Mas é também pelo eros que ele se arrepende, reprime-se. Thanatos. Morte, desejo enclausurado, escondido.

O nome “Eduardo” tem por significado “guardião das riquezas”, “guardião abençoado, afortunado”. Também não é por acaso que ele tem este nome. Para que

⁸ Texto disponível em <http://www.brasilecola.com/folclore/iara.htm>. Visualizado em 02 de janeiro de 2013.

realmente fosse alguém abençoado, afortunado, deveria adequar-se às regras societárias, não desrespeitando a professora. Passar as mãos nos seios de Dona Yara, aos olhos de todos, era uma infração gravíssima. Fica imaginando qual seria sua punição, dada pela professora, por tê-la desrespeitado. Fica imaginando a reação dos pais. Fica em desespero.

Porém, há uma reviravolta nos sentimentos de Eduardo. Ao perceber que Dona Yara o manteve na sala de aula depois que todos haviam ido embora, ambos sozinhos, com a intenção de que acontecesse algo mais entre os dois, ele não suportou mais e pediu para ir embora. Dona Yara fica perplexa, quase não acreditando no pedido, tanto que o faz confirmar seu pedido para ver se era aquilo mesmo.

O que era uma suspeita em Eduardo torna-se uma certeza. Dona Yara sente carinho especial por ele. A professora já havia ficado várias vezes olhando demoradamente para ele, sem que os outros percebessem.

Ao pedir que Eduardo chegue mais perto, lhe segurando o queixo, forçando-o a olhá-la diretamente, ao acariciar os cabelos e ao chamá-lo por adjetivos no diminutivo (bonzinho, bonitinho, amorzinho), Dona Yara começa a deixar sua vontade até então reprimida vir à tona. Quando a mãe de Eduardo comenta que acha esquisito uma moça morar sozinha em um quarto de hotel, demonstra sua desconfiança com relação ao comportamento da professora.

Os espaços do conto são decisivos. A sala de aula pode ser entendida analogicamente como a casa, lugar onde encontramos proteção. Ali deve ser um ambiente que inspira saber, onde os estudantes vão em busca de conhecimento. Porém Eduardo encontrou na escola a razão de sua tristeza. A escola representada pela professora. Mesmo inconscientemente, Eduardo sabe que a professora é alguém em quem ele poderia confiar, tanto que havia decidido revelar à ela o motivo de ter passado a mão em seus seios. Mas não achou coragem suficiente para abrir a boca e falar.

Quando o narrador nos revela que fora da sala de aula o tempo estava ficando escuro, está prestes a chover, entendemos que algo dentro da sala também está prestes a mudar. A visão de Eduardo se dá pela porta aberta. Pela porta ele vê as nuvens escuras que cobrem o céu. E o calor que faz pode ser entendido como o nervosismo que sente. Eduardo sabe que algo está em vias de acontecer. E sente medo, insegurança. A segurança do lugar escola está ameaçada. Ele até pensa em ir embora, mas tem que ficar, enfrentar o que lhe espera.

E fez-se silêncio depois da saída de todos os outros alunos. O silêncio é outro ponto de ameaça. Ele diz muito. Diz tudo, mas veladamente. Eduardo tenta ouvir barulho lá fora, onde escurecia por causa das nuvens carregadas. Mas o silêncio estende-se a todos os lugares: lá fora, e lá dentro, na sala de aula. Dona Yara está quieta, silenciosa. E aquele silêncio o enerva.

Ao olhar para o relógio na parede, vemos através da visão de Eduardo. É o modo como ele percebe o que acontece. A focalização. Ele olha para o relógio, em seguida para Dona Yara, que está olhando para o pátio. Olhar para o relógio indica preocupação. O tempo. Aquele que não conseguimos dominar, que nos domina e atropela. Os segundos passando, os minutos. E nada acontecia. Olhar para a professora, aquela a quem ele havia acariciado, mas se arrependera. Não olhou para os colegas, nem para nada além do relógio e da professora. Ambos são motivo de preocupação. Ao focar relógio e professora, mostra sua preocupação com o tempo que se esvai, e nada acontece.

Mas quando algo acontece, é o fim. Fim da confiança em Dona Yara. Fim da crença na figura da professora. Fim da crença naquele lugar. Nas pessoas, talvez. E a tristeza é o próprio Eduardo.

2.2. “Com os seus próprios olhos”

“Com os seus próprios olhos”, conto que integra a coletânea *Tarde da noite*, foi publicado em 1970.

No conto “Com os seus próprios olhos”, um diretor de escola chama um aluno, Ivo, até seu gabinete. Este aluno havia visto o diretor em uma praça, numa noite, acariciando e abraçando outro menino. O fato de ter sido flagrado faz com que o diretor fique apreensivo, e ele usa sua posição dentro da escola para pressionar o aluno a falar o que realmente viu e deixar claro que não deve contar a ninguém. Os olhares trocados dentro da sala do diretor são decisivos na conversa deles. O diretor olha para o aluno que o flagrou em ato libidinoso e proibido. Olha de forma aterradora, ameaçadora, dominadora. Ao mesmo tempo em que seus olhos temem a publicidade do que fez, suplica pelo olhar que seja mantida a discricção. Já os olhares de Ivo para o diretor são de alguém que teme pelas consequências do que havia visto acidentalmente. O erotismo reprimido, que decorre da sociedade, da religião e da família, coíbe a sexualidade entre um adulto e uma criança e pessoas do mesmo sexo. Os olhares entre Ivo e o diretor dizem mais que as palavras trocadas entre eles, apesar de o diretor insistir para que Ivo responda suas perguntas. O poder exercido pelo diretor sobre o aluno é usado para reprimi-lo.

Este conto é narrado em terceira pessoa, sendo que a voz desse narrador pouco aparece, deixando para os diálogos a principal mola da evolução da história.

Inicia-se com o aluno batendo fracamente na porta. O olhar do narrador e sua focalização criam a impressão de que a história corre por si só, criam um efeito de neutralidade. Porém, ao longo do conto, vemos que nada é neutro. Tudo tem uma razão, um foco.

O diretor o recebe. O nome do aluno é Ivo.

Há apenas duas personagens, e elas são masculinas. O diretor, homem maduro, prestes a completar cinquenta anos, casado, pai de três filhos (sendo a menor da idade do aluno Ivo, ou seja, dez anos); profissional aparentemente querido (pois todos os alunos e professores da escola que dirige lhe prestarão homenagem em seu aniversário, que se aproxima). E Ivo, aluno inteligente, estudioso, educado, corajoso.

O conto retrata basicamente um diálogo entre o diretor (que no conto não tem nome próprio) e o aluno Ivo, que o viu acariciando outro menino em uma praça, quando estava a caminho da casa da avó.

O diretor faz diversas perguntas ao aluno, tirando todas as informações que considera importantes daquele que lhe tinha “nas mãos”. Começa elogiando Ivo, dizendo que ele “sempre foi um menino muito sincero” (VILELA, 2008, p. 114).

Ao todo, no texto, são sessenta e cinco indagações feitas pelo diretor ao aluno. Há algumas feitas para reforçar outras, outras feitas à beira do desespero, mas todas com a nítida intenção de coibir qualquer intenção de Ivo de contar o que viu a outras pessoas.

O diálogo é uma característica importante e extremamente marcante na escrita de Vilela. Há diversos trabalhos, resenhas, reportagens, críticas e estudos que corroboram essa afirmação.⁹ Vilela é considerado “mestre” na arte do diálogo, instrumento este nem sempre fácil de ser utilizado. Ao perscrutar o quê Ivo havia visto da cena na praça, o diretor sonda também o que ele pretende fazer com tal informação.

O diretor, na maior parte do tempo olha para fora da sala onde se encontram, olha para o pátio. As vezes em que dirige o olhar ao aluno, o faz de forma ameaçadora, encabulando-o, intimidando-o. Quando não olha para o aluno, deixa-o aflito, ansioso.

Antes do diretor anunciar o motivo que o havia levado a chamar Ivo, lembra-o de um episódio no qual havia sido premiado por ter dito a verdade, “mesmo quando isso possa ser pior para você, te trazer algum castigo” (VILELA, 2008, p. 114). Há uma ameaça velada nessa lembrança, para que o aluno responda as perguntas com honestidade, pois assim teria a chance de, mesmo sofrendo algo, receber um prêmio. Ivo se recorda deste fato, pois expõe em voz alta: “O senhor disse que o prêmio que eu merecia por ter dito a verdade era maior do que o castigo que eu merecia por aquela pilantragem” (VILELA, 2008, p. 114).

O nome Ivo tem em sua origem “filho do arco; ativo; vigilante”. O uso deste nome e não doutro parece proposital. Aquele que é vigilante, que fica sempre alerta, observando tudo e todas as coisas. E todos temos na lembrança a cartilha de alfabetização: “Ivo viu a uva” (destaque nosso).

Mesmo passando pelo “Jardim Velho” sem se deter em nenhum lugar, Ivo viu o suficiente para ficar enervado e desesperado com o que poderia lhe acontecer. Passa a maior parte do tempo olhando para o chão: “O menino olhou para o chão, e ficou

⁹ Entre outros: Majadas (2000); Majadas (2011); Negreiros (2010); Rauer (2006); Sanches Neto (2011); Silva (2005) e Siqueira (2006).

mexendo no tapete com a ponta do pé” (p. 113); “O menino olhava para o chão.” (p. 114); “[...] O menino olhou para o chão” (p. 116); “O menino, encolhido na cadeira, olhava para o chão.” (p. 116); “O menino ficou olhando para o chão.” (p. 117); “O menino ficou olhando para o chão, tentando fixar os olhos no tapete, que parecia se ondular e afundar-se.” (p. 118); “O menino estava olhando para o chão.” (p. 118); “O menino olhou para o chão.” (p. 119).

Quando olhava para o diretor, às vezes era por não ter entendido a pergunta feita pelo homem, outras por querer mostrar verdade, sinceridade, ou a pedido do próprio diretor.

Conforme as perguntas ficam mais íntimas, quando o diretor fala do que fazia com o outro menino na praça, seus carinhos e abraços, Ivo fica mais apavorado.

O diretor o faz jurar ter realmente visto todos os detalhes levantados na conversa, usando a vida como garantia: “Com os seus próprios olhos? Jura? Você quer cair morto aqui agora se estiver mentindo?” (VILELA, 2008, p. 118). Esse juramento mostra o aumento da tensão entre as duas personagens. Jurar é algo “sagrado”, algo importante. Ao jurar, Ivo coloca sua honestidade como garantia. E seu comportamento indica ser ele um menino honesto.

O diretor vive um conflito. Externo, público por ter sido flagrado por Ivo acariciando outro menino. Mas há os conflitos internos, privados, impostos pela sociedade e religião, onde um homem não pode envolver-se com um menino, um homem não pode envolver-se com outro homem, um homem casado não pode envolver-se com outra pessoa que não seja sua esposa. Ao envolver-se com outro homem, o diretor infringe uma regra imposta pela sociedade. Ao envolver-se com um menino, infringe também regra judicial. Comete crime e comete uma transgressão, confrontando-se com o interdito.

Fica então à mercê do sigilo de um menino, Ivo. Menino inteligente, educado, com boa memória, sincero, corajoso. Virtudes na vida em sociedade que, para o diretor, naquele momento, têm uma duplicidade de sentido, são valores ambíguos. Ivo pode tanto manter-se calado, sendo fiel ao sigilo cobrado pelo diretor, como espalhar a conduta desonrosa tida pelo dirigente da escola. Aquilo que era desonroso deveria continuar privado, em secreto, e nunca ser divulgado, nunca tornar-se público.

Ivo é chamado para falar com o diretor. Bate antes na porta, ao que é atendido e convidado a entrar pelo diretor. Passa pela porta. Neste momento, algo fica para trás. A

porta simboliza a entrada em outro espaço, o espaço que amedronta, tanto pela figura que lá se encontra como pelo que os dois irão conversar.

O diretor espera Ivo sentado à mesa, com um livro aberto. Livro aberto. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), além da associação imediata com sabedoria, livro simboliza universo. Aberto ou fechado: a simbologia associada ao livro assim se dá:

Um livro **fechado** significa a matéria virgem. Se está **aberto**, a matéria está fecundada. **Fechado**, conserva o seu segredo. **Aberto**, o conteúdo é tomado por quem o investiga. O coração é, assim, comparado a um livro: **aberto**, oferece seus pensamentos e sentimentos; **fechado**, ele os esconde. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 555 – negritos do autor).

O livro estava aberto. O diretor tinha intenção de mostrar à Ivo que iria tomar seu segredo: o menino deveria lhe dizer tudo que sabia.

Antes de começar seu interrogatório, o diretor cruza as mãos. Defende-se, protegendo a si próprio. Faz um escudo, preparando-se para arrancar de Ivo a confissão do que tinha visto no Jardim Velho.

O nome do lugar onde o diretor encontrou-se com o outro menino é Jardim Velho. A palavra “jardim” é imediatamente uma simbologia ao Paraíso, ao Éden, ao lugar que Deus deu de presente ao homem, mas que este perdeu por causa da sua desobediência. Transgressão; pecado; interdição. Mas o adjetivo velho dá um sentido especial: remete-nos à ideia de que a prática do homossexualismo e pedofilia pelo diretor era algo antigo, que sempre acontecia. E que o “paraíso” já estava ultrapassado. Os prazeres terrestres eram mais atuais e melhores.

Há outro detalhe importante: o Jardim Velho ficava perto da igreja. O antro da religião, das interdições, da repressão. Mas apenas ficava “perto”. Ou seja, esse lugar (a igreja), estava fora do “paraíso”; perto, mas fora. A palavra “Jardim” contamina toda a narração.

Ao chamar Ivo à sua sala, o diretor começa a inquiri-lo. Elogia-o e indaga sobre o que viu. Usa o interrogatório com o propósito de tirar de Ivo a confissão daquilo que pode comprometer sua reputação como homem e como diretor. Tira as palavras da boca de Ivo, mesmo quando este demora a responder. Pressiona, acua. Uma figura que ora ameaça, ora se faz taticamente protetora. Sabe que não pode ser muito contundente, pois não terá a garantia do sigilo, da cumplicidade do aluno que ali se encontra, temeroso, quase em pânico. E praticamente mudo. É do diretor a tarefa de usar aquele momento e seu cargo para continuar diretor. O interrogatório nos remete à Garcia-Roza. O objetivo

do interrogatório é a obtenção de confissão. O diretor precisa que Ivo lhe diga, em voz alta, o que havia visto.

Conforme afirmou Sérgio Paulo Rouanet no artigo intitulado “O olhar iluminista” (1988), o olhar do homem primitivo tinha um alcance limitado, porque sendo poucas suas necessidades seu raio visual era restrito. O olhar do homem civil, pelo contrário, poderia em princípio ver muito, devido à complexidade da vida civilizada e ao progresso da ciência, mas esse potencial foi truncado pela imposição artificial de obstáculos, no interesse dos governantes. O olhar foi reprimido autoritariamente, e desviado do seu verdadeiro objeto. Ele foi educado para não ver. O preconceito é uma cegueira induzida socialmente. Ele é inculcado desde a infância pelo clero e pelos tiranos, para que sua supremacia se perpetue. Segundo Rouanet, a repressão mergulha o mundo nas trevas, para impedir a ação do olhar. Esse preconceito é sempre concebido como um obstáculo, uma venda que inibe o olhar. Ao passar o tempo todo olhando para o chão, Ivo reprime o que viu. Ele sabe que o que viu é algo proibido. Algo talvez terrível. Esse “talvez” se confirma com a exigência do diretor de que Ivo sempre responda de forma audível, e não somente com meneios de cabeça. Quando pede as respostas em voz alta, o diretor faz com que Ivo escute suas próprias respostas. Vai inculcando em Ivo as perguntas e as respostas. O olhar, fonte do desejo, torna-se arma de repressão, certeza de domínio, dupla confissão de derrota.

Ao analisarmos a conduta coercitiva do diretor em relação à Ivo, para que este não revele nada a ninguém, nunca, podemos relacioná-la a uma afirmação dada por Paul Heinrich Dietrich, o Barão de Holbach, em sua obra *O sistema da natureza*, publicada pela primeira vez em 1770:

Afasta pois, ó ser inteligente, a venda que cobre tuas pálpebras; abre teus olhos à luz; serve-te do archote que a natureza te apresenta, para contemplar os vãos objetos que te perturbam o espírito. Chama a experiência a teu socorro; consulta tua razão; [...] e breve verás que só o delírio criou os fantasmas que te inquietam (HOLBACH, 1973, p. 3, *apud* ROUANET, 1988, p. 131).

É como se o diretor alertasse Ivo de que seria bem mais seguro para ele ficar calado, esquecendo o que havia visto, tornando aquilo uma lembrança incerta, quase um sonho, um delírio. O que era privado e havia se tornado público, deveria continuar privado, só que agora era um fato privado para três pessoas. Ninguém mais deveria saber. Melhor esquecer.

As muitas perguntas feitas pelo diretor a Ivo serviram de pacto entre eles, algo que ficou sacramentado pelo juramento proferido por Ivo.

A escola, local de onde deveriam sair exemplos de virtude, boa conduta, civilidade, respeito às leis morais e civis, acabou por se tornar um lugar ameaçador, repressor. Ameaçador e repressor pelas palavras, perguntas e juramentos feitos e impostos pelo diretor, figura máxima naquela instituição. O diretor, aquele em quem todos os demais deveriam se inspirar.

O diretor usa do cargo, de sua alta posição, e da persuasão e autoridade que o cargo lhe empresta para coibir, amedrontar Ivo, o aluno que o flagrou em carícias com outro menino. Coage Ivo a prometer que nunca contaria a ninguém a cena que presenciou.

A epifania, neste conto, ocorre antes da história ser narrada. Quando Ivo vê a cena entre o diretor e o outro menino, acontece a iluminação. Provavelmente o aluno nunca havia visto um adulto em uma atitude como aquela com outro menino. Provavelmente também nunca havia visto o diretor em atitude mais carinhosa com ninguém. Essa descoberta cala a voz de Ivo. Ele decide então que nada vira. A confirmação pode ser observada quando o diretor pergunta a Ivo se ele iria contar a alguém o que havia visto, e logo depois pergunta, querendo saber a justificativa que o menino teria para não o fazer. Ivo responde simplesmente que não contaria porque não queria.

2.3. “Meus anjos”

O conto “Meus anjos” é parte da coletânea *O fim de tudo*, publicada pela primeira vez em 1973.

Na narrativa, uma professora, Dona Carmem, presencia o ato sexual entre dois de seus alunos num terreno vazio, na escola, sobre um monte de folhas secas; a furtiva visão dos corpos infantis na vivência amorosa desestrutura a vida da professora. Ela tem sonhos avassaladores, sexuais, que a impelem a deixar de ir à escola. A epifania se evidencia, no enredo do conto, com a descoberta de que os alunos, tão docemente chamados de “anjos” pela professora, na verdade não o são. A epifania mostra que a fortaleza pública da professora Carmem, elogiada por todos na escola em que atua, desmorona em decorrência dos seus fantasmas privados, interiores, da repressão inculcada em sua vida aparentemente perfeita. A Diretora não esperava que a professora se licenciasse tão cedo, pois desconhecía os limites e a interioridade de sua subordinada.

Inicia-se com a história da professora Carmem: mulher que já devia ter passado dos trinta anos, solteira, sem informação sobre namorados recentes. Há ainda a descrição de que não era feia e “tinha excelentes qualidades: era inteligente, educada, e no trabalho sobressaía das companheiras por sua dedicação e seu entusiasmo” (VILELA, 2008, p. 121).

Destaca-se ainda a bela voz da professora, tão bela que era usada para prestar homenagem a Deus, que lhe dera esse dom. Tanto ela quanto a família eram muito católicos (um dos irmãos ia sagrar-se padre), “fato que levava algumas pessoas a lhe dizerem que ela também acabaria entrando para o convento” (VILELA, 2008, p. 121). Percebe-se, portanto, a presença da religião, da religiosidade, forte, pungente, na família e na vida da professora.

Corria boatos de que Dona Carmem tivera um “namoro infeliz, que teria deixado marcas, marcas que a teriam transformado numa pessoa diferente da que ela fora” (VILELA, 2008, p. 121). Esse seria o motivo por não gostar muito de conversar.

Essa professora era diferente das demais colegas, de acordo com a Diretora da escola. Não gostava de feriados, férias, dias que não precisava estar com seus alunos. Mas a Diretora sabia que Dona Carmem, um dia, se sentiria saturada, esgotada, cansada. Ela dizia que esse dia chegava para todos, para uns mais cedo, para outros mais tarde.

Quando mais tarde Dona Carmem pediu uma semana de licença, a Diretora achou que chegou mais cedo do que ela esperava.

Dentro da sala de aula, Dona Carmem era amável, comunicativa, sorridente com seus alunos, a quem chamava carinhosamente de “meus anjos”, pois via nas crianças a pureza e a inocência que não mais encontrava nos adultos.

Dona Carmem queria cumprir bem o dever de ensinar, mas, além disso, o que a movia era algo que ela nunca havia contado a ninguém:

era sua identificação com o mundo das crianças [...] aqueles rostos de olhar transparentes, aquelas bocas de riso limpo, as conversas e os gestos sem malícia — eles eram o que havia de melhor sobre a terra, eram o que salvava, o único refúgio para uma alma como a sua. [...] Aquilo era como a essência de sua alma. (VILELA, 2008, p. 122).

Um fim de tarde, quando todos na escola já tinham ido embora e Dona Carmem julgava estar sozinha, ouviu vozes de crianças. Procurou pelos sons, e quando os encontrou, ficou paralisada: “um menino e uma menina, seus alunos, quase sob a janela, no monte de folhas secas: nus, ela de braços e ele sobre ela, os dois mexendo e ofegando, as pernas se agitando descontroladas, as mãos agarrando” (VILELA, 2008, p. 124).

Esse acontecimento destrói sua vida: “Tudo nela se confundia e se despedaçava. Era mais do que qualquer coisa que ela tivesse visto: era algo que ela quase não podia suportar” (VILELA, 2008, p. 124).

As sensações que tem são aterradoras: fica “zozna, transtornada, derrubada pelo que acabara de ver. Eram duas crianças e, no entanto, os seus movimentos e gemidos, a febre e a fúria e os estertores finais... **Era terrível.**” (VILELA, 2008, p. 125, negrito nosso).

Lastima ter ficado “olhando, olhando cada coisa, olhando tudo. Duas crianças; tinham dez anos... **Fora terrível.**” (VILELA, 2008, p. 125, negrito nosso).

Apela para as forças divinas, “quase em desespero: ‘Meu Deus, ajudai-me’” (VILELA, 2008, p. 125).

Pensa na porteira da escola, Dodora, uma mulher gorda e rude, imaginando que talvez ela pudesse ter patrocinado aquele encontro. À noite, na solidão de seu quarto, ela não para de culpar-se, e “sente medo, muito medo: medo das coisas, medo dela própria — de repente tudo se tornara inseguro e ameaçador” (VILELA, 2008, p. 125/126).

Vencida pelo cansaço, sonha estar carregando o menino nu nos braços, segurando o sexo dele e tentando enfiá-lo nela, sem conseguir. “Deitou-se no ladrilho

molhado de urina, e o menino estava em cima dela e investia, e não entrava” (VILELA, 2008, p. 126).

E vai mais longe nas imagens oníricas: “Nua em sua cama, deitada de lado, com as pernas encolhidas: Dodora atrás, sentada na beirada, dominando-a com um braço, e, com a outra mão, em golpes fortes e rápidos, ia enfiando o cabo da vassoura” (VILELA, 2008, p. 126).

Faltou à escola, pediu licença de uma semana para viagem, o que confirmou à Diretora que todos os professores têm seu dia de saturação.

A história da professora recatada esconde a história da mulher reprimida sexualmente, aquela que vê no sexo algo sujo, pecaminoso, nojento. Esta mulher vive tranquilamente, essa é sua face pública. Em seu interior, em seu íntimo, paira uma ânsia reprimida, um desejo desde sempre dominado, escondido. Quando assiste ao ato sexual de dois alunos, ato este que deveria ser privado, mas que ao ser presenciado torna-se público, suas neuroses escondidas tornam-se públicas também. Tornam-se públicas dentro de limites, pois ela pede licença de seu trabalho, mas não informa o motivo de tal requisição.

Ao presenciar o ato sexual das crianças, acontece a descoberta. Dona Carmem começa a ter seu momento epifânico: “E ela vira tudo, vira mesmo o momento em que o corpo da menina estremeceu com a penetração” (VILELA, 2008, p. 125). Essa visão manifesta dentro dela todos os atos não vividos e toda a inocência dilacerada. Seus lindos anjos, puros, tornam-se realmente humanos, com desejos físicos, sexuais, passíveis de realizações. E então ela percebe que foi terrível. “Fora terrível.” (VILELA, 2008, p. 125). A focalização do narrador, pelos olhos de Dona Carmem, neste momento, revela a repressão sexual explodindo e destruindo o “mundo perfeito” criado pela professora. Ela via em seus alunos “anjos”, que na verdade eram apenas seres humanos, com desejos, vivendo o erotismo desde sempre.

A expressão “terrível” é retomada duas vezes, mostrando como Dona Carmem encara o fato de dois de seus “anjos” terem feito algo que ela nunca havia experimentado: o sexo.

Dona Carmem tem pudores, mas têm também desejos reprimidos, que justificam a sua impotência para o sexo, e tudo isso se explica pelos símbolos fabricados pelo inconsciente liberado. O órgão genital masculino é substituído pela imagem de um cabo de vassoura, e o lugar onde ela pretende realizar a relação com o aluno é sujo (RESENDE, 1988, p. 176-177).

No conto, o corpo de Dona Carmen sofre punições, mesmo que sob a forma de sonhos. Ela é forçada ao ato (segura por Dodora), sodomizada. O sexo é a fuga e, ao mesmo tempo, a purgação dos pecados, a satisfação dos desejos reprimidos, sempre ansiados, mas nunca realizados.

Os sonhos tidos por Dona Carmem são essenciais neste conto. Conforme nos mostra Garcia-Roza,

[...] os sonhos desagradáveis são também realizações de desejos. Seu caráter desagradável vem do fato de que seu conteúdo escapou, em parte, à ação da censura, deixando aflorar um desejo inconsciente que, por ser inaceitável para a consciência, produziu ansiedade. (GARCIA-ROZA, 2011, p. 86).

Aqui está a chave para entendermos quem é Dona Carmem. Em seus sonhos, ela está ao lado do monte de folhas secas, sujeira, lixo, podridão. Vê o que os meninos fazem, e eles riem para ela, zombando. Então ela carrega o menino nos braços e entra em uma casinha. A casa, no diminutivo. O primeiro simbolismo tirado daí é no sentido pejorativo. “Casinha” é o lugar onde fazemos nossas necessidades fisiológicas, o banheiro, que antigamente ficava fora da casa principal, em lugares humildes. Quando meninas brincam, geralmente elas brincam de “casinha”, fingindo serem adultas: cozinham “de mentirinha”, casam-se “de mentirinha”, têm filhos “de mentirinha”. Vivem “de mentirinha”, sonhando, imaginando.

Para Bachelard, a casa é lugar de aconchego, de proteção, de refúgio. Quando Dona Carmem sonha com uma casinha, em seu inconsciente há uma fuga para um lugar que deveria proteger. Mas ela tenta fechar a porta várias vezes, e a porta não se fecha. A proteção não acontece. Então ela se entrega ao desejo reprimido, o desejo por “seus anjos”. Ela vive no sonho aquilo que conscientemente não ousa viver, não pensa. Tira a roupa, empecilho para o prazer naquele momento, mas fica de frente para a parede, como que recebendo um castigo. O conflito agiganta-se, inclusive em seu sonho.

Segura o sexo do menino, tentando enfiá-lo nela. É ela quem toma a iniciativa de praticar o sexo, é sujeito agente. Mas não consegue realizá-lo. O interdito que trabalha até no sonho.

Ela deita-se no ladrilho molhado de urina, que nos remete ao banheiro, mais uma vez. Há uma ambiguidade no banheiro. Além de ser lugar onde deixamos nossos dejetos, é também onde tomamos banho, onde nos purificamos, nos limpamos.

Então, há uma inversão: o menino vai para cima de Dona Carmem, e investe para penetrá-la, mas também não consegue. Está agora em sua cama, nua, deitada de

lado com as pernas encolhidas. Essa posição é conhecida como posição fetal, pois é assim que os fetos ficam quando estão no útero. Em forma de concha. A concha possui muitos significados. Para nós, importa aquele onde mostra um ser acorrentado (BACHELARD, 2008, p. 122). Mas também

[...] O ser que se esconde, o ser que “entra em sua concha” prepara “uma saída”. Isto é verdadeiro em toda a escala das metáforas, desde a ressurreição de um ser sepultado até a súbita manifestação do homem há muito tempo taciturno. (BACHELARD, 2008, p. 123).

Dona Carmem ressurgue, vivendo em seu sonho seu desejo, sua pulsão. Mas é Dodora, a porteira da escola, quem a domina com um braço, e com a outra mão enfia-lhe o cabo da vassoura. A professora tem uma relação sexual. Com um objeto símbolo da limpeza, uma vassoura, ou melhor, com o cabo dela. Vemos que até inconscientemente a repressão tem lugar.

Vilela traz duas faces da questão sexual: a que envolve as duas crianças de dez anos que iniciam sua vida sexual precocemente e a da mulher madura reprimida, não vivida, bloqueada. Assim, em sua obra, Vania Maria Resende chama a atenção para a falta de clareza, para o que fica subentendido:

O contista não se ocupa de descrever ou de fazer colocações claras sobre os valores dominantes; o comportamento da professora, que é de família tradicional, canta na igreja e é educadora dedicada à rotina escolar, denota a repressão social, familiar, religiosa, escolar etc. reinante. (RESENDE, 1988, p. 177).

A história pública é aquela que fica evidente no conto, passível de ser lida por todos, quando uma professora de ensino primário, bonita, inteligente, aplicada profissionalmente, que venera seus alunos, vendo neles a pureza humana perdida quando adultos, num final de tarde, na escola, presencia o ato sexual entre duas crianças de dez anos. Chocada, tem sonhos horríveis, e pede licença de uma semana para viajar.

No texto, encontramos indícios que nos levam a descobrir outra história, mais cruel, sofrida. Encontramos os traumas religiosos, a repressão sexual existente na sociedade cristã. A professora exemplar, aparentemente feliz e resolvida, é na verdade alguém incompleto, carente sexualmente. Essa é a história que ninguém, além dela própria, conhece. É a história secreta, privada. Ela cresceu no seio de uma família tradicional e religiosa, e quase se tornou freira. Isso acarretou intimamente recalques, alguns talvez até inconscientes, impedindo-a de viver plenamente, de se entregar, de sentir prazer.

No encontro das duas histórias, a pública e a privada, obtemos o seguinte efeito de sentido: a fortaleza humana, a professora perfeita, desmorona ao ver o corpo da menina estremecer durante a penetração. Nessa hora, Dona Carmen percebe que nada viveu, que existe sexo, penetração, prazer sexual. Descobre que mesmo quem ela mais idolatrava, seus entes mais puros e doces, eram mais completos e vivos que ela.

Ao final de um conto, se o autor articulou um final imprevisível e inevitável, o leitor sentirá a tentação de voltar ao início para extrair do texto o que antes era apenas sugestão. Isso é feito com total maestria no conto de Vilela; aliás, é constante em toda a sua obra.

Torna-se público ao leitor não ser ela uma fortaleza, uma mulher inatingível pelas ações humanas. Ao pedir afastamento do lugar que ama estar (a escola, a sala de aula) e das pessoas por quem vive (seus anjos, seus alunos doces e puros), aparece a pessoa comum, com bloqueios, com travas, limites. Continuam privados para a sociedade os motivos que a levaram a isto.

2.4. “Depois da aula”

O último conto a ser analisado é “Depois da aula”, que foi publicado na coletânea *Lindas pernas*, lançada por Luiz Vilela em 1979. O enredo da narrativa enfoca o momento em que uma professora descobre uma caricatura sua, após ver três de seus alunos saindo da sala de aula. Retém esses alunos depois do horário, com a intenção de descobrir o autor do desenho jocoso. Na tentativa de elucidar o fato, há uma nítida disputa de poder entre as duas mulheres do conto: a aluna, menina, jovem, bonita, e a professora, mulher madura, feia. Acontece um embate entre elas, e a motivação de cada uma é diversa; a mulher e a menina vendo-se uma na outra, mas em momentos diferentes.

“Depois da aula” é narrado em terceira pessoa, por um narrador que frequentemente mistura-se com os pensamentos da personagem Gema. Inicia-se com a professora Dona Berta refletindo sobre algo, enquanto três alunos a aguardam, observando-a. A calma estudada, as palavras usadas para falar com eles, tudo tem por objetivo descobrir o autor de desenho jocoso, caricato, feito por um dos três alunos e que fora deixado em sua mesa.

A narrativa apresenta duas personagens femininas e duas masculinas. Dona Berta, professora madura, aparentemente severa, solteira, magra, cabelos compridos. Gema, aluna, menina ainda, bonita, loira, olhos verdes, paquerada por muitos meninos. Hugo, aluno comportado, que tirava as melhores notas, protegido por Dona Berta. E Ronaldo, moleque, o que fala o que quer, desleixado, arteiro.

Dona Berta voltava para sua sala mais cedo quando viu os três alunos saindo de lá. Pela reação, percebeu que haviam feito algo. Descobriu logo que a aula reiniciara: um desenho feito a lápis, com intenção caricata, de uma mulher de pernas compridas, ossuda, cabeleira imensa, um grande bigode. E embaixo, escrito com letras grandes: “Dona Aberta”.

Isso havia deixado a professora profundamente consternada. Não sabia qual dos três havia feito aquilo. Mas prometera a si mesma que descobriria. Tentara primeiro por uma pergunta, o que criou um começo de luta entre os meninos. Então, sua própria batalha começaria. Há ainda a batalha entre ela e a menina, pois havia ficado evidente que o desenho tinha sido por um dos meninos. Gema sabia, mas se recusava a falar, a delatar.

No decorrer da história, há o aumento da tensão entre as duas personagens femininas.

A fala do narrador onisciente mistura-se com os pensamentos da personagem Gema. Ela reflete se conta ou não à professora quem é o autor de tão feio desenho. Pesa os prós e os contras, lembra as diversas vezes em que a professora a perseguiu. E cada vez mais fica convencida de que aquele é o momento para simplesmente não colaborar. É o momento de se vingar: “Mas a perseguição dos outros dias ela não se lembrava não. Pois muito bem, ela ia ver. Não diria absolutamente nada. Nem uma palavra. Não tinha nada com aquilo. Não fora quem fizera o desenho.” (VILELA, 2008, p. 33). Ela sabia que as promessas que Dona Berta fazia, dizendo que nada iria acontecer a quem havia feito o desenho, eram mentirosas, enganadoras, falsas. “Dona Berta era tão boazinha, né? Ela não faria nada. Era bem capaz mesmo. Como se não a conhecessem. Quem ia ser bobo de acreditar? Claro que ela faria alguma coisa” (VILELA, 2008, p. 34), pois “Dona Berta era cruel e vingativa” (VILELA, 2008, p. 34).

Os pensamentos da menina em relação à professora revelam desejo de vingança que chega ao sadismo:

Desde o começo que a perseguiu. Agora chegara sua vez. Queria ver como Dona Berta faria. Ela já estava até com voz de choro. Queria ver ela chorando ali na frente dos três. Queria ver Dona Berta humilhada e vencida, pagando por tudo o que fizera de ruim. (VILELA, 2008, p. 35).

Há um momento que Gema sente pena da professora. Um momento breve. Sente “[...] pena de sua feiúra, de seus olhos inchados e vermelhos, de seu ar de súplica e desamparo. Por pouco não falou” (VILELA, 2008, p. 35). Acontece então um fato de extrema relevância, quando Gema deixa vir à tona aquilo que a movia — o prazer:

Alguma coisa a deteve – alguma coisa obscura, mais profunda e mais forte do que a compaixão que sentira: o prazer de ver aquela pessoa sofrendo e dependendo dela. A professora estava tão entregue em seu sofrer, tão miserável, que isso provocava-lhe uma reação física que tinha algo de sexual. (VILELA, 2008, p. 35).

Prazer sexual. Prazer em ver a dor de outra pessoa, prazer em ver outra pessoa dependendo dela. A dor que causa prazer. Interdito.

Dona Berta percebe esse prazer nos olhos da menina. E isso muda sua atitude: de súplica e desamparo passa a assustadora. Ameaça os alunos. Entra em uma espécie de letargia, durante um tempo relativamente longo. Os alunos ficam também em suspenso,

esperando. A professora então pega um livro e lê, em silêncio, ou finge que lê. Os alunos sabiam que ela não havia desistido, apenas fingia calma.

Gema, numa atitude de desafio, finge que lê também. E começa a pensar em Ronaldo. Pensa na admiração que sente por ele. E lembra-se do dia em que ele a convidara para mostrar “uma coisa muito bacana” nas árvores. Ela havia pensado que era algo como um ninho de passarinho, e fora. Sentiu subitamente “a mão dele entrando em sua blusa e segurando seu seio” (VILELA, 2008, p. 37). Tentou escapular, mas ele a segurava. Então foi amolecendo, e sentiu uma sensação profunda que a dominou, e “seu corpo vergou para trás como um arco – essa hora escutou a voz dele como que por entre as nuvens dizendo com espanto: ‘você está gozando! você está gozando!’ ” (VILELA, 2008, p. 37). Ficou em choque, deu-lhe as costas e foi embora.

Passou então vários dias sem falar com ele. Mas não o esquecia, não esquecia aquela mão, as palavras, os olhos. E sentia vontade de repetir o que havia acontecido, sentia vontade de fazer muito mais, fazer tudo com Ronaldo. Tudo o que ela, sozinha, fazia no banheiro ou no quarto. Sabia que era cobiçada por muitos, mas apenas Ronaldo tivera coragem de tocá-la. Percebia que ele também queria novamente, mas fingia não entender. Não sabia direito por que fazia assim, se para deixá-lo com mais desejo, ou por que tinha medo. Medo de outras coisas acontecerem. Tinha certeza que aquilo nunca aconteceria com Hugo. Mas Ronaldo era diferente.

O porteiro vai embora, deixando a chave com Dona Berta. Ficam somente os quatro no colégio. Gema percebe que se alguém os procurasse, não saberia que estavam lá dentro.

Essa situação, o escurecer e o silêncio da professora, cria nos três alunos um clima de nervosismo e pânico que faz com que Hugo não aguente e grite com Gema para que ela fale logo que havia sido o Ronaldo, pois ela havia visto. Ronaldo começa a falar também, e uma pequena discussão se inicia.

A professora também grita pedindo que eles parem. O silêncio reina novamente. Ela para em frente à carteira de Gema e a ameaça, dizendo que se ela não falasse, iria dar-lhe um tapa na cara. E Gema, sem se mover, responde que fora Hugo.

Quando Gema é convidada por Ronaldo para ver algo interessante, e vai, imagina encontrar ninhos de passarinho ou algo parecido. A presença do ninho na esperança de Gema nos remete a algo que protege, que é seguro. O ninho é o esconderijo da vida alada, um lugar de simplicidade e tranquilidade. Mas o ninho é também a casa. Ao se casarem, homem e mulher conquistam um lar, o “ninho de amor”,

onde o sexo é permitido, o gozo pode acontecer sem restrições, sem interferências. Ela não imaginava que nem ninho nem tranquilidade a esperavam. O que ela sentiu com Ronaldo acariciando-lhe os seios não foi nada tranquilo. Foi intenso, profundo, tanto que a fez chegar ao orgasmo, sensação que ela nunca havia experimentado com ninguém a não ser sozinha, escondida. A sexualidade patente, latejante, lancinante em seu corpo.

A focalização das personagens neste conto é decisiva para a interpretação das ações de cada uma. O narrador fala através dos pensamentos de Gema, do seu olhar. Ao esperar pelo que Ronaldo faria quando estavam nas árvores, fecha os olhos, a pedido dele. E nesse momento sente o prazer. Sente a sexualidade aflorar através das carícias de Ronaldo. Mas os olhos estão velados, fechados: a repressão domina, o interdito banido.

A história da professora que tenta a todo custo descobrir o autor de determinado desenho caricato é, na verdade, uma amostragem do que o desejo pode fazer com alguém. Dona Berta deseja ser Gema. Dona Berta, solteira, feia, com certa lentidão mental, desengonçada, cruel e vingativa. Recalcada. Aparentemente nunca se envolveu fisicamente com ninguém por conta de seus traços físicos nada atrativos.

Gema é menina nova e bonita. Cobiçada por muitos meninos, inteligente, esperta. Dona Berta percebe isso, e deseja ser como Gema; deseja ser Gema. Ser bonita, ser desejada, ser amada. Como não consegue, persegue a aluna, deixando de dar-lhe as notas merecidas, colocando-a sempre abaixo das notas dadas a Hugo.

A professora se vê na aluna. Vê a beleza que não tem, a cobiça pelos homens que nunca terá, a juventude que não mais voltará. Vê as infinitas possibilidades de vida que a garota possui, e que jamais farão parte de sua vida, pois é solteira, encaminha-se para a velhice e, principalmente, é feia. Talvez este motivo seja o principal. O motivo que a leva a cometer maldades, a praticar perseguições.

A professora dirige-se aos meninos apenas no início da narrativa. Depois de perceber que não havia sido Gema a autora do desenho, seu foco de investigação passa a ser a menina. Acaba por obrigar Gema a contar-lhe quem fez a caricatura. Sua posição de professora deixa-lhe esta opção. É superior à aluna. Ou melhor, encontra-se em posição superior.

Ao manterem-se calados, os meninos deixam para as mulheres a disputa pelo poder: poder de quem realmente consegue manipular, tirar o que quer dos outros. Esse poder também está em Gema. Ela sabe quem desenhou Dona Berta de maneira tão

perversa. Ela tem o nome daquele que humilhou a professora. Gema brinca e delicia-se com essa resposta tão desejada pela mulher. Sente prazer em não dizer. Sente prazer em ver o desespero na fala estrangulada e chorosa da outra, em saber que depende apenas dela para que aquele sofrimento termine. E prazer maior em decidir que não falará nada.

Quando Dona Berta busca a resposta através da menina, torna-se submissa a ela. Quase chora, sofrendo desesperada ao perceber que a solução do seu problema está nas mãos daquela que sempre perseguiu. É uma mulher sozinha, e sozinha permanecerá. A fuga, a morte, a solidão são comuns às personagens dominadas pelo ‘Outro’ – seja ele o recalque particular ou o mecanismo social inquietante.

Gema, ao querer um novo encontro com Ronaldo, fica submissa a ele. Como sentencia Lacan, “o desejo do homem é o desejo do Outro” (PASSOS, 1986, p. 165). Gema, ao mesmo tempo que deseja, é desejada. Deseja Ronaldo. É desejada pela professora. Desejos de níveis diferentes, mas desejos. “Ser sujeito ou objeto do desejo, note-se, depende da perspectiva do olhar” (PASSOS, 1986, p. 166).¹⁰

Gema deseja, ainda, a vingança. Esse é o único desejo realizado no conto. Pois ela se vinga da professora quando, no final, ao dar o nome do autor do desenho, o faz enganando, mentindo para salvar seu objeto de desejo.

A história da professora feia, solteira, desengonçada, que vê a aluna jovem, bonita, inteligente, desejada, mostra o olhar da mulher adulta submetendo a jovem ao seu poder, ao seu domínio. A história da menina constantemente preterida, provocada, perseguida pela professora feia e burra, e a chance de vingar-se num episódio que só ela pode solucionar, mostra o poder da mais jovem submetendo a mais velha às suas vontades. A história da menina seduzida pelo menino atrevido e corajoso, fazendo-a sentir um prazer que nunca antes tinha experimentado, e assim, ficando quase à sua mercê, mostra a submissão feminina ante o poder do homem de articular fatos e situações.

São três situações diferentes que mostram a submissão feminina, mesmo que essa submissão seja diante de outra mulher. O desejo de ser a outra. O desejo de vingar-se da outra. O desejo sexual da menina. Reprimido no primeiro e último casos, satisfeito no segundo.

A professora também tem um olhar sobre os fatos e, principalmente, sobre a aluna. Olha para Gema vingando-se, com raiva. Quando Dona Berta pede a Gema para

¹⁰ Frise-se que Cleusa Rios estuda contos de Cortázar, não os contos de Luiz Vilela, mas o raciocínio aplicado às narrativas do escritor portenho se presta perfeitamente às do escritor mineiro.

delatar o autor do desenho, espera que a menina realmente fale quem foi. A professora sabe que foi Ronaldo, o liberticida, aquele que representa a natureza, eros, a vida, pulsão. Mas Gema é a juíza dos fatos, aquela que decide como será o final do embate. Entrega Hugo, o reprimido, o “certinho”, aquele que representa o Estado, as regras, as punições em si mesmo, a civilização, a morte. É como se Gema devolvesse à professora uma resposta à perseguição sofrida em sala de aula: Berta é reprimida, terá de volta a repressão, para castiga-la.

Os comportamentos de Gema e Dona Berta, no embate que travam, nos mostram como as decisões cruciais na vida daqueles que internalizam a repressão sexual entrelaçam vidas, tradições familiares e imposições religiosas, gerando sofrimento e dor.

Cada personagem encena sua tragédia sob um manto da escolha individual, da liberdade de ação, quando são títeres de um destino traçado pela sociedade patriarcal. Seus corpos, tanto o da menina quanto o da professora, petrificam, robotizam, negam o tempo todo o desejo que os corrói. Colocam-se, inexpugnáveis, em bolhas, as quais somente homens livres, figurativizados pelo menino arteiro, são capazes de romper. Mas em Gema vemos uma contradição, pois ela vive Eros quando entrega Hugo no lugar de Ronaldo.

O desejo se forma e é conformado na lembrança, e a rememoração do passado faz cada um reviver todas as dores e repressões a cada momento em que o desejo surge. O desejo é uma violência íntima capaz de fazer a bolha se romper. A incomunicabilidade não é nem escolha nem destino, é uma impossibilidade em universo no qual exista o desejo. As personagens em luta expressam comunhão erótica, e cada uma se vinga a seu modo do passado de mutilações.

2.5. O *topos* erótico no espaço escolar

Neste subcapítulo trazemos alguns itens que julgamos importantes e que não foram anteriormente tratados.

Os pronomes de tratamento usados para designar as professoras pelo narrador em três dos contos evidencia uma “aparente” maneira respeitosa: no conto “Triste”, a professora Yara é “Dona Yara”; no conto “Meus anjos”, a professora é “Dona Carmem”; e no conto “Depois da aula”, a professora é “Dona Berta”. Aparente, pois no conto “Triste” a professora deseja seduzir o aluno; pois em “Depois da aula” a professora usa da desforra na aluna para vingar a juventude que não mais possui; pois em “Meus anjos” o sonho de Dona Carmem não é nada respeitoso, nada puro, nada casto.

Já no conto “Com os seus próprios olhos”, é a personagem Ivo quem se dirige respeitosamente ao diretor. Esse diretor não possui nem nome próprio, conforme já analisado anteriormente. Ivo o chama por “senhor”. O respeito, ali, vem do temor resultante da posição de poder do diretor.

A escola como instituição social reflete a sociedade e a perpetua com mais intensidade que a modifica. Herbert Marcuse, em sua obra *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud* (2010), usou conceitos psicanalíticos para a compreensão da repressão sexual, conceitos esses que esclarecem trechos da criação de Vilela.

No conto “Triste”, ao passar a mão nos seios da professora, Eduardo vive Eros. Vive seu desejo, sua libido. Mas ao arrepender-se e conter-se, deixa a civilização dominá-lo. Essa civilização aparece como educação; ele não se autorizou mais a sentir prazer. Quando Dona Yara sente o toque de Eduardo, assusta-se, repelindo-o. Mas assume o prazer sentido e busca seduzir esse aluno, já liberta de qualquer sansão.

Em “Meus anjos”, Dona Carmem é o retrato que se pede de uma “boa moça”: admirável, rica, inteligente, dedicada, educada, entusiasmada pelo trabalho, com bela voz, destaque na igreja, e futuro talvez destinado ao convento. No convívio diário na sala de aula, sentia-se plenamente feliz e amava, amava seus alunos “anjos”. No entanto, ao ver dois deles praticando relação sexual, sente-se atingida e ameaçada. Seu mundo se desfaz. Vencida, afasta-se do trabalho mais cedo do que imaginava a diretora.

Já em “Com os seus próprios olhos”, o diretor que apresenta comportamento típico do cargo que ocupa, ao liberar sua libido com um menino e ser surpreendido por Ivo, submete-o a interrogatório.

Novamente um interrogatório aparece em “Depois da aula”, para descobrir o autor do desenho caricato. Percebemos traços da civilização no comportamento de quem tem o poder e usa-o em alguns momentos com o prazer de martirizar os três alunos mantidos até depois do período escolar. Com que prazer um deles fez a caricatura e escreveu “Dona Aberta”. Ao pressionar os alunos, a professora recebe uma acusação falsa. Gema não revelou o autor do desenho já que a lembrança do contato físico com Ronaldo lhe era muito especial.

A civilização, no seu controle da libido, faz florescer o poder para manutenção da própria espécie. O poder manifesto dentro da escola de certa forma reflete a posição de Marcuse ao afirmar que há indivíduos, grupos ou classes sociais cuja penúria é resolvida graças à condenação permanente de outros indivíduos, grupos ou classes sociais à penúria e ao trabalho forçado. A vitória do princípio de realidade sobre o do prazer foi obtida pela dominação de uma parte da sociedade sobre outra.

Chauí corrobora teoria freudiana quando afirma que:

[...] a contenção do princípio do prazer [...] tinha um pressuposto: os seres humanos vivem em estado de penúria e precisam trabalhar para sobreviver. É preciso, portanto, que a libido não só seja reprimida para que energias se dirijam ao trabalho, mas também que o prazer aprenda a protelar-se e, em certos casos, a suportar frustrações definitivas. (CHAUÍ, 1991, p. 156).

Essa afirmação pode ser identificada em “Triste” quando Eduardo, ao conter sua libido, sabe que não deve envolver-se com a professora. Reprime-se.

Em “Com os seus próprios olhos”, o medo do diretor de que Ivo revele seu envolvimento com o outro menino sugere que ele terá mais cuidado, caso haja uma próxima vez.

O conto “Meus anjos” revela a força da influência religiosa e familiar. A repressão sexual fica evidente quando sonha.

Já em “Depois da aula”, Gema não quer se deixar arrastar novamente pelo desejo que sente por Ronaldo. Justamente por essa razão mente para Dona Berta, protegendo seu sedutor.

Por sua vez, Bataille, em sua obra *O erotismo* (2004) traz à tona a discussão sobre a interdição interferindo no erotismo. É possível comprová-lo em “Triste” quando Dona Yara repreende Eduardo gritando que ele era descarado. Também no momento

que Eduardo pede para ir embora, ao entender as intenções da professora. No conto “Com os seus próprios olhos”, a interdição aparece no momento em que Ivo vê o diretor da escola onde estuda acariciando outro menino. Ele (Ivo) é a própria interdição. Em “Meus anjos”, a religião que influencia a vida de Dona Carmem é interdição aos prazeres carnavais: um relacionamento que poderia ter sido e que não o foi, e uma continuidade na escola que se quedou, encerrada. Com Gema, em “Depois da aula”, a interdição é manifesta no desejo que ela tem medo de satisfazer com Ronaldo, mas que fazia sozinha no quarto e no banheiro.

Através de Garcia-Roza é possível estabelecer, dentro dos contos, um hiato entre sexualidade, desejo, recalque, repressão e tabu e suas ligações com o inconsciente (sonho).

Sexualidade e desejo são representados pelo toque de mão nos seios da professora (“Triste”); pelas carícias do diretor no menino (“Com os seus próprios olhos”); pela relação sexual entre duas crianças e pelo sonho da professora que as viu (“Meus anjos”), e pela lembrança do orgasmo sentido e a vontade da repetição pela aluna (“Depois da aula”).

O recalque, a repressão e o tabu são verificados em “Triste” no recuo de Eduardo ao convite velado feito pela professora; em “Com os seus próprios olhos”, na situação homossexual e pedofilia vividos pelo diretor; em “Meus anjos”, no sonho da professora que simbolizou tudo que ficou reprimido e recalado; e em “Depois da aula”, na fuga de Gema, que desejava Ronaldo.

A escola, nos contos de Vilela, mostra de forma ficcional a repressão que ainda hoje persiste intramuros. Situações que ficam camufladas. Seduções e olhares subentendidos, gestos escondidos, vozes convidativas, ambientes e momentos sugestivos, propícios à sedução e à sexualidade.

Por trás dessa visão essencialista da diferença sexual está a crença em identidades fixas e padrões de comportamento e interações sociais com base em qualidades supostamente inatas. Conceitos comuns advindos dessa noção estereotipada e tendenciosa deram origem a vários mitos que predominaram sobretudo no século XIX, e que foram aos poucos sendo desconstruídos, como por exemplo, o mito da mulher monstro, da histérica, da louca e de seu oposto, igualmente estereotipado, o da mulher anjo.

Por fim, interessante se faz nos referirmos à capa da antologia de contos que tem como foco o erotismo, usada para retirarmos os contos analisados, *Contos eróticos* (2008). Isaías Farias, em artigo publicado na Revista Carandá, fez um breve comentário a respeito dela:

Começo por aquela apetitosa capa vermelha com um sutil tapa-sexo adornado por uma azeitona providencial. Adorável atração visual e agitação de meu ânimo. Uma silhueta apenas, sugerindo-me a curva sedosa de um corpo que me convida: *Contos eróticos*. São vinte fotografias com uma iluminação impecável. Uma *petite morte* a cada leitura. (FARIAS, 2009, p. 274).

A mulher aparece servida como se fosse uma bebida, um drinque, pronta para ser sorvida. Reproduzimos a capa no anexo 4, mais adiante. A ambiguidade presente nesta capa sugere, assim como nos contos analisados, um convite ao prazer, às delícias do amor e às suas dores, ao seu lado sofrido. O álcool, quando ingerido em doses moderadas, é agradável, descontraí, mas quando ingerido em excesso, é maléfico, mortal.

CONCLUSÃO

Este trabalho aborda o tema da sexualidade em contos de Luiz Vilela cujo cenário é a escola, e o recorte é o da repressão sexual. Encontramos no espaço escola um reflexo da sociedade que castra, que ameaça, que proíbe. Desejos que querem ser libertos, querem acontecer, e ficam escondidos, dilacerando almas e vidas. Fazendo sofrer.

A escola é um espaço que proporciona proximidade entre as pessoas. Carteiras enfileiradas, salas repletas, corredores que se interligam e favorecem contato. Regras a serem cumpridas: preceitos estatutários, morais, sociais, familiares, escorados em uma fundamentação religiosa. Intermediando esse espaço escolar e o aluno, encontramos a figura do professor.

Assim, na função de educador, o professor é o agente que conduz as atividades na escola. Além de formador/condutor, é modelo, exemplo a ser seguido, é pai, é mãe, é amigo. O diretor, os funcionários e os próprios colegas também se relacionam uns com os outros, favorecendo a sedução, muitas com caráter erótico e incestuoso, imperceptíveis às vezes. Tais situações originam sentimentos de culpa, de conflito e em alguns casos fantasias sexuais, encontráveis na obra de Luiz Vilela.

Na análise dos contos de nosso *corpus*, foi possível identificar na escola elementos repressivos existentes na sociedade, como a luta pela manutenção de *status quo*: vejamoso comportamento superior do diretor em “Com os seus próprios olhos” e a

dificuldade da professora em “Meus anjos” para continuar em suas posições social e profissional.

De modo que a civilização, que é figurativizada na escola pela repressão à sexualidade, mantém o poder e a ordem. O homem precisou controlar seu instinto sexual para conseguir manter-se e sobreviver. Esse controle, presente em todos os contos analisados, marcados pela ideologia cristã, fica profundamente evidenciada em “Depois da aula”.

Luiz Vilela, ao discutir a repressão sexual na nossa sociedade e escola, deixa subentendidos conceitos freudianos que transparecem nas narrativas analisadas: pulsão, desejo, sublimação, erotismo, complexo edipiano, recalque, libido, sexualidade infantil, satisfação, sonho, perversão, instinto.

Em três dos contos, a autoridade institucional é exercida por um poder quase despótico (“Triste”, “Com os seus próprios olhos” e “Depois da aula”). Já em “Meus anjos”, verificamos a anulação da autoridade institucional pelo poder da repressão sexual. Nos textos escolhidos, a escola é o instrumento que Vilela figurativiza para simbolizar o poder repressivo da sociedade.

A hipótese de que a escola é movida por ideologia repressiva ao erotismo, em decorrência do ideário cristão dominante na sociedade, fica retratada pela tradição religiosa da atividade docente que pede professores dóceis, dedicados, pouco reivindicatórios, mais associados à imagem feminina. Isso reforça a docência mais como um sacerdócio do que como uma profissão. Das quatro narrativas, três apresentam personagens femininas na função de professoras.

A outra hipótese levantada, a de que o erotismo vivenciado, no âmbito escolar, por crianças e adolescentes, desnuda as entranhas de uma sociedade repressora de ideologia cristã pode ser comprovada em todos os contos: no medo de Ivo em tornar público o que o diretor havia feito (“Com os seus próprios olhos”); no temor e prazer de Gema na carícia recebida de Ronaldo (“Depois da aula”); no sigilo do encontro das crianças para a prática do ato sexual e na desconstrução íntima vivenciada pela professora (“Meus anjos”), e na dificuldade de Eduardo em assumir conscientemente o prazer de passar a mão no seio da professora (“Triste”).

Em Luiz Vilela, ecoam conceitos encontrados em Octavio Paz sobre o amor, sexualidade e erotismo. A evidência da percepção de amor nestes contos de Luiz Vilela pode ser encontrada em Dona Carmem, a professora de “Meus anjos”, que ama seus alunos enquanto os considera inocentes e puros – parece haver uma sublimação do

erótico por parte da professora, que ama sua profissão, pois ela está constantemente em contato com seus “anjos”. Mas não tem um amor em sua vida pessoal. Não há ninguém que a espere em casa, alguém a quem possa tocar, expressando e demonstrando seu Eros sexual. Ela não pode viver sua feminilidade, sua sexualidade. É reprimida e reprime-se.

Já a sexualidade manifesta-se em todos os contos relatando o prazer físico, a vontade ou o medo dele. As crianças praticando ato sexual em “Meus anjos”; o orgasmo de Gema ao ser masturbada por Ronaldo, no conto “Depois da aula”; a certeza de que teria algo mais que o toque das mãos de Eduardo pela professora Yara, em “Triste”; e o envolvimento do diretor e de outro menino em “Com os seus próprios olhos”.

O erotismo, em nosso *corpus*, encontra-se sempre associado à sexualidade, mas nem sempre ao amor. No conto “Triste”, o decote do vestido vermelho da professora Yara é convite irresistível ao prazer (que, neste caso, prazer desconhecido). Em “Meus anjos”, o erotismo manifesta-se no sonho de Dona Carmem. No conto “Com os seus próprios olhos”, o diálogo entre o diretor e Ivo é quase perverso. Já em “Depois da aula”, a inveja da professora Berta pela juventude e beleza de Gema, a lembrança de Gema do que sentiu com Ronaldo nas árvores.

A repressão sexual existente na sociedade pode ser identificada na escola representando a luta pelo poder de forma mimetizada através do diálogo do diretor com o aluno Ivo (“Com os seus próprios olhos”), da disputa entre dona Berta e Gema (“Depois da aula”), do despeito da professora Yara quando não seduziu Eduardo (“Triste”) e da desistência do exercício do magistério pela professora Carmem (“Meus anjos”).

A sociedade vive o princípio de realidade, que é reproduzido pela escola. O mundo ocidental, conforme explicado por Paz, vive o amor frente à religião, fora dela e contra ela. O mesmo aplica-se ao sexo e ao erotismo. Eros e civilização amalgamam-se para o bem e para o mal, conforme estão representados nos contos de Luiz Vilela.

As autoridades escolares (professoras e diretor), personagens de Vilela, são adultos reprimidos sexualmente. As crianças também. O diretor vive um amor proibido por um menino. A professora Carmem sentiu a repressão sexual originada pelo catolicismo desde sempre em sua vida: ia entrar para um convento, e como não o fez, dedicou-se ao sacerdócio do magistério, pois via em seus alunos criaturas angelicais, enviados dos céus. A religião pulsa em seu inconsciente. Em todas as personagens, a pulsão, o desejo, o olhar, causam sofrimento, pois são manietados pela sociedade.

Concluimos, pois, que a visão de Luiz Vilela sobre sexo e erotismo está profundamente marcada pela repressão sexual constituída a partir do cristianismo, em especial da religião católica. O cenário escolar surge, na obra de Vilela, como ponto marcante em que o processo civilizatório de índole repressiva da sociedade humana se reproduz, modelando de forma irremediável novas gerações igualmente reprimidas. Ao descrever o sofrimento que lateja nas pulsões irresolvidas ou reprimidas, a obra de Luiz Vilela termina por ser uma denúncia que condena a civilização e essa nossa sociedade que produzem, reproduzem e não conseguem superar a repressão sexual que causa tanto sofrimento.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Edição bilíngue. Trad. e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 3 v.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- CAMARGO, Áureo Joaquim. *A Poética da Simplicidade: Os menores contos de Luiz Vilela*. 2009. 104 p. Mestrado. Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Letras. Orientadora: Sheila Dias Maciel.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* [mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números]. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COSTA, Cristiane Henriques. *Escritores jornalistas no Brasil – 1904/2004*. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – UFRJ. Orientador: Muniz Sodré.
- DALLA PALMA, Moacir. *A violência nos contos e crônicas da segunda metade do século XX*. 2008. 229 p. Doutorado. Universidade Estadual de Londrina – Letras. Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.
- DUBY, Georges (org.). *História da vida privada*. Trad. Maria Lúcia Machado. Vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FARIAS, Isaías Leonídio. *Confesso que pequei*. *Carandá*, Revista do Curso de Letras do Câmpus do Pantanal — UFMS, Corumbá, MS, n. 1, 2009, p. 274-277.
- FARIAS, Isaias Leonídio. *O erotismo no romance Graça, de Luiz Vilela*. Campo Grande, 2011. 98 f. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) – DLE/CCHS/UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.
- FERREIRA, Elioenai Padilha. *“Nunca Mais”: amorte nos contos de Luiz Vilela*. 2008. 130 p. Mestrado. Universidade Federal do Paraná – Letras. Orientadora: Raquel Illescas Bueno.
- FERREIRA, Yvonélio Nery. *A trama existencial ou “infernal” dos contos de Luiz Vilela*. 2008. 124 p. Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia - Letras. Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2011.

FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. *O mundo como GRAÇA e representação – epifania, polifonia e niilismo em Luiz Vilela*. Campo Grande, MS, 2011, 123 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) – PPGMEL, UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 23. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

MAJADAS, Wania de Sousa. *O Dialogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. 1992. 248 p. Mestrado. Universidade Federal de Goiás – Letras. Orientadora: Ana Maria Lisboa de Mello.

MAJADAS, Wania de Sousa. *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. Uberlândia: Rauer Livros, 2000 [2. ed., Prefeitura de Goiânia, 2011].

MAJADAS, Wania de Sousa. *Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras*. São José do Rio Preto, 2004. 216 f. Tese (Doutorado em Letras, Teoria da Literatura) – Ibilce, Unesp.

MAJADAS, Wania de Souza. *Palavra e silêncio em Luiz Vilela*. In: _____ *Carandá*. Corumbá, nº.3, p. 301-307, 2011.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MAROCA, Viviane Monteiro. *Nos rastros dos novos: o fazer crítico e literário do Suplemento Literário do Minas Gerais (1966-1975)*. 153 p. Belo Horizonte, 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura – Literatura, História e Memória Cultural) – UFMG. Orientadora: Haydée Ribeiro Coelho.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2009.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. São Paulo: Objetiva, 2000.

MURICY, Katia. Os olhos do poder. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 479-486.

NEGREIROS, Gil. O diálogo de ficção entre personagens nos contos de Luiz Vilela: uma análise da oralidade no texto escrito. *Estudos Linguísticos*. São Paulo, 39 (3): p. 715-723, set-dez. 2010.

OLIVEIRA, Margareth Laska. *O erotismo na literatura brasileira contemporânea*. Paranaguá, PR, 2007. 57 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso), FEFCL.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PASSOS, Lavínia Resende. *A imagem pelas palavras: o processo narrativo de Luiz Vilela e seu desdobramento hipertextual no cinema e na televisão*. Belo Horizonte, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFMG.

PAZ, Octávio. *A chama dupla: amor e erotismo*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1995.¹¹

PEREIRA, Londina da Cunha. *O chiste epifânico em Luiz Vilela*. Campo Grande, 2010a. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.

PEREIRA, Rodrigo Andrade. *Resignação e tormenta: contos de Luiz Vilela configuram um Bildungsroman?* Três Lagoas, MS, 2010b. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues] e GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Vilela e Sabino: intertexto e autoria. *Abralic*, Anais. 2008. Disponível em <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/RAUER_RODRIGUES.pdf>, acesso em 8 ago. 2011.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 v., xiv, 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) — FCL–Ar, Unesp. Disponível em: http://www.4shared.com/document/MG7CwCq6/RAUER_Rauer_Ribeiro_Rodrigues_.html, acesso em 8 ago. 2011.

REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. Trad. Ary Blaustein. 5. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 125-148.

SANCHES NETO, Miguel. *De peixes e de homem*. Resenha disponível em <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/2011/12/perdicao-resenha-2.html>, acesso em 10 fev. 2013.

¹¹ Há uma edição brasileira: PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Canibalismo amoroso*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SENA, Aline de Jesus. *Da submissão à dominação: as mulheres na obra de Luiz Vilela*. Campo Grande, 2010. 149 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) — PPGMEL, UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.

SILVA, Julieta Maria Rodrigues da. *A presença da oralidade nos contos de Luiz Vilela*. 2005. 119 p. Mestrado. Universidade de São Paulo – Linguística. Orientadora: Leonor Lopes Fávero.

SIQUEIRA, Neusa Lucas de. *Manifestação da oralidade em contos contemporâneos: organização e interação nos diálogos literários*. 2006. 144 p. Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Língua Portuguesa. Orientadora: Leonor Lopes Fávero.

TAMURA, Celia Mitie. *A pornografia da morte e os contos de Luiz Vilela*. 2006. 146 p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas - Teoria e História Literária. Orientador: Antonio Arnoni Prado.

VAZ, Paula Gerez Robles Campos. *Configurações do amar: as afetividades em Luiz Vilela*. 2008. 209 p. Mestrado. Universidade Estadual de Londrina – Letras. Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 1. reimpressão, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VILELA, Luiz. *Contos eróticos*. Belo Horizonte: Leitura, 2008.

VILELA, Luiz. *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Liberdade, 1973.

VILELA, Luiz. *Os novos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VILELA, Luiz. *Perdição*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VILELA, Luiz. *Tarde da noite*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU, 1991.

WIDER, Maria Rita de Oliveira. *O Eu e a Máscara em “O choro no travesseiro”, de Luiz Vilela*. Três Lagoas, MS, 2007. 118 p. Mestrado. UFMS – Letras – Estudos Literários. Orientadora: Sheila Dias Maciel.

BIBLIOGRAFIA¹²

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DURIGAN, A. J. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GAIARSA, José Ângelo. *Sexo, Reich e eu*. 3. ed. São Paulo: Ágora, 1985.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.

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

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.

MANTEGA, Guido. *Sexo e poder*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida*. São Paulo: TAQ, 1984.

ROUGEMONT, Denis. *História do amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

STEARNS, Peter N. *História da sexualidade*. Trad. Renato Marques. São Paulo: Contexto, 2010.

THERBORN, Göran. *Sexo e poder*. Trad. Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

VAITSMAN, Jeni. *Flexíveis e plurais*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

¹² Na BIBLIOGRAFIA, elencamos as obras que foram consultadas, mas não foram citadas.

ANEXOS

ANEXO 1

OS CONTOS

Transcrevemos aqui, integralmente, os contos do nosso *corpus*, seguindo a sequência de data das respectivas obras onde foram lançados.

Triste

Aconteceu num segundo: ela debruçou-se sobre a carteira, ele olhou para trás - e então passou a mão nos seios dela, que recuou bruscamente, gritando “descarado! descarado!”

Não sabia direito o que acontecera depois; sentira o rosto pegando fogo, como no dia em que bebera escondido a pinga do avô, tudo foi ficando cinzento e sumindo: a voz de Dona Yara sumiu, a carteira sumiu, a classe sumiu.

Agora ela estava lá na frente, escrevendo no quadro-negro.

— É para copiar o ponto? — alguém perguntou.

— É — ela disse.

Ele leu no quadro: “O cão”, escrito com letras grandes, em cima, e embaixo três linhas já. Começou a copiar: “O cão é um animal irracional, vertebrado, mamífero” — o lápis ia escrevendo, mas ele não pensava no ponto: pensava em Roberto lhe acenando, pensava naquela sensação macia em sua mão rápida, pensava em Dona Yara de olhos arregalados, “descarado! descarado!”, o mundo escurecendo e sumindo.

Olhou para o relógio na parede: quase quatro e meia; tinha de correr para acabar o ponto. Olhou também para Dona Yara, agora ao lado do basculante, olhando para o pátio. Em quê ela pensava? No que acontecera? Ela não tinha mais a cara de espanto e raiva que o aterrorizara. Já fazia uns cinco minutos que estava ali, parada daquele jeito, o giz na mão. Parecia ter se esquecido da sala, dos alunos...

— Dona Yara, é só isso? — um aluno perguntou.

Ela não respondeu, nem se mexeu- como se não tivesse escutado.

— Dona Yara...

O aluno ia repetir, quando ela se voltou e disse:

— O quê?

— O ponto é só isso?

— É. É, sim. Só isso.

Falava de um modo estranho, como se somente sua boca estivesse falando, enquanto ela permanecia longe, distante da sala.

— É um ponto pequeno, não é? — ela disse, e todos perceberam que ela não dissera aquilo para ninguém ali, que ela só dissera, que ela estava longe dali, o olhar perdido, a boca falando sozinha.

— Alguns pontos são pequenos... Uns são grandes, mas outros são pequenos...

O sino bateu. Ele ajeitou os cadernos para sair.

— Podem sair.

Os alunos se levantaram — e então os olhos dos dois se encontraram: os dela com uma expressão que ele nunca vira antes, uma expressão que não era de maldade ou de vingança, mas que fez seu coração se apertar de medo e seus olhos se desviarem, numa confusa sensação de vergonha.

— Você fica.

O barulho dos meninos, ecoando no corredor, chegava até a sala: ele na carteira, olhando para os cadernos, e ela na mesa, olhando para o livro.

Escurecia depressa; escuridão de chuva. Pela porta aberta, ele viu as nuvens escuras cobrindo o céu. Fazia calor. Prestou atenção, para ver se ainda escutava voz ou barulho de gente lá fora — mas tudo estava silencioso.

Ia chover muito. Se fosse embora agora, era capaz de chegar em casa antes da chuva; mas se ficasse ali mais tempo, teria de esperar ela passar.

Para quê Dona Yara o mandara ficar? Não lhe dera linhas para copiar, não fizera nada, nenhum castigo, estava quieta lá na mesa, o que ela queria? Você fica — a voz enérgica, mas não zangada. Era para ele ficar, ia haver qualquer coisa, ela lhe diria alguma coisa ou faria alguma coisa: mas já fazia meia hora que estavam ali, e não tinha havido nada.

Olhou para o rosto dela, buscando uma explicação: ela passava devagar as páginas do livro, mas ele percebeu que ela não lia, só passava, como ele fazia quando tinha de estudar e não estava com vontade e ficava pensando em outras coisas — em quê ela estava pensando? Por fim desistiu: aceitou o silêncio e a imobilidade dela, e ele ter de ficar ali esperando sem saber o quê. Cruzou os braços sobre a carteira.

Talvez o castigo fosse aquilo: ele ficar ali esperando. Uma vez Dona Fernanda fez os alunos ficarem de pé a aula inteira, enquanto ela, sentada, lia um livro; depois o sino bateu, e ela foi embora sem dizer palavra. No dia seguinte, ficaram sabendo pela diretora que aquilo tinha sido o castigo por terem matado a aula da véspera. Talvez Dona Yara estivesse fazendo a mesma coisa; e então era só ele esperar, não tinha de copiar linhas nem nada.

Procuraria uma coisa em que pensar, para o tempo passar depressa.

Lembrou-se do recreio:

“Você é medroso, Eduardo.”

“Medroso é a avó.”

“Então quero ver você passar a mão nos peitos de Dona Yara.”

“À hora que você quiser.”

“Passa nada.”

“À hora que você quiser.”

“Na aula.”

Mas não pensara que fosse acontecer aquilo, os olhos arregalados, “descarado! descarado!”

Estava arrependido. Mas se não tivesse feito o que fez, todo mundo ia pensar que ele era medroso — ele não era medroso. Roberto dissera aquilo só para provocá-lo. Era uma coisa que ele nunca teria feito se não tivesse sido provocado. Devia contar tudo isso para Dona Yara. Ela precisava saber. E agora, o que ela pensaria dele? Um dia ela lhe dissera que ele era o aluno de que ela mais gostava.

E agora? E seus pais, quando eles ficassem sabendo? Não queria nem pensar...

Sentia as gotinhas de suor escorrendo pelas costas. Se pudesse tirar o blusão... Mas não teve coragem de pedir a ela.

Trovões, a ventania lutando com as árvores, papéis e folhas secas rodopiando em nuvens de poeira.

Arriscou nova olhada à mesa: Dona Yara estava olhando para o pátio, com aquela mesma expressão perdida. Lembrou-se do que o pai dissera: “Dona Yara parece ser uma moça triste.” Depois disso, sempre a achava triste. Era alguma coisa nos olhos, aquele modo de olhar, como se ela estivesse olhando para longe, uma coisa que estivesse muito longe, perdida. Sentia-a isolada num outro mundo, diferente e distante, e então a achava triste. Era, no entanto, essa tristeza que o ligava misteriosamente a ela. Às vezes, sem que ninguém mais na sala o percebesse, ela olhava de modo mais demorado para ele, e, nesses instantes, era como se ela descerrasse um pouco as cortinas daquele mundo distante e solitário que ele percebia por trás de sua tristeza.

A mãe dissera:

“Há qualquer coisa de errado na vida dessa moça...”

“Só pelo fato de ela ser triste?”, perguntara o pai.

“Não é por isso. Acho muito esquisito uma moça morar sozinha num quarto de hotel.”

“Antigamente podia ser; hoje as coisas mudaram muito, não é mais como no nosso tempo.”

“Mudaram, mas nem tanto. Uma moça morando sozinha num quarto de hotel é sempre esquisito. Não é certo.”

“Você vive imaginando coisas, Alice.”

O que o pai queria dizer com isso, “você vive imaginando coisas?” O pai sempre dizia que a mãe vivia imaginando coisas. Mas era esquisito mesmo uma moça morando assim sozinha, num quarto de hotel. Esquisito e triste. Dona Yara tinha vindo de outra cidade. Ele nunca soubera se ela tinha pais, irmãos; ela nunca falara nisso.

Dona Yara quase não conversava fora do assunto da aula. Mas não era chata nem ruim, como Dona Fernanda, que também conversava pouco: “Meninos, menos conversa e mais estudo.” Dona Fernanda era a mulher mais chata do mundo, disso não tinha a menor dúvida. E o pior era que ela nunca ficava doente. Já tinha rezado muitas vezes para ela ficar doente, mas ela nunca ficava. Dona Yara não: era calada mas boazinha, todos gostavam dela. Ela nem parecia ser professora; parecia ser uma irmã mais velha dos alunos.

E ele fizera aquilo... Como era aborrecido: ter feito uma coisa que a gente queria não mais ter feito... Podia pelo menos ter sido com Dona Fernanda. O castigo decerto ia ser muito pior, mas ele não estaria com aquele arrependimento doente. Era até capaz de ele rir, de aquilo ser engraçado. Com Dona Yara não fora nada engraçado; ele ficara apavorado.

Não pensara que fosse acontecer aquilo. Sentia-se até mal lembrando. Mas Roberto não ia escolher Dona Fernanda, por que ela era feia e, além disso, quase não tinha seio. Tinha dia que ela parecia não ter nenhum e tinha dia que ela parecia ter um pouco. Roberto disse que era seio postiço, seio de borracha, que as mulheres compravam nas lojas.

Dona Yara não: quando ela vinha com aquele vestido vermelho, decotado, e curvava-se sobre a carteira para corrigir os exercícios, ele podia ver quase tudo. Dava vontade de enfiar a mão lá dentro. Mas tinha medo até de olhar e ela ver que ele estava olhando. Seu coração batia tanto, que ele tinha a impressão de que o blusão mexia e que, se ela olhasse para ele, veria isso — mas ela ficava curvada sobre a carteira e só olhava para ele no fim, para dizer alguma coisa sobre os exercícios. Será que ela não percebia que ele ficava olhando? Ou percebia e não se importava? Ou fazia de propósito para ele ver?

Quando ele pensava que era de propósito, sentia um arrepio no corpo. Mas não, não, não era isso o que ele quisera fazer, não tinha nada a ver com isso; fizera porque

fora provocado, para não ser chamado de medroso. Dona Yara precisava saber disso, precisava contar tudo a ela, como acontecera: não foi por querer, Dona Yara, foi o Roberto, eu não queria fazer isso — mas nunca teria coragem de falar, pois só de pensar, suas mãos já estavam frias. Se ela ao menos dissesse alguma coisa, começasse a conversar com ele... Aí era capaz de ele ter coragem. Mas ela continuava quieta lá na frente, olhando para fora...

A chuva caiu pesada. Pingava na porta, e Dona Yara levantou-se para fechá-la. A sala ficou quase escura. Ela foi acender a luz: a luz não se acendeu, devia ser a chuva. Ela voltou para a mesa.

Agora nem ele nem ela podiam olhar para o pátio. Ele cruzou os braços sobre a carteira e afundou neles o rosto. Ficou ouvindo o barulho da chuva.

De repente ergueu a cabeça: fora a chuva? Olhou para Dona Yara:

— A senhora me chamou?

— Chamei. Venha cá.

Ele se levantou e foi.

— Chegue mais perto.

Ele chegou.

— Por que você não olha para mim? Está com vergonha? Não precisa ficar com vergonha.

— Dona Yara, eu...

Não sabia como dizer.

— O que aconteceu...

— Eu compreendo, não precisa dizer.

— Eu não queria...

— Eu sei, eu não fiquei com raiva.

Não fiquei com raiva? Mas não era isso o que esperava ela dizer — não fiquei com raiva?

— Eu não ia ficar com raiva de você, um menino tão bonzinho...

Não, não era isso, ela não entendera, ela não devia estar falando assim, sorrindo, não era isso: não é isso, Dona Yara.

— Eu não queria.

— Eu sei, bem; não tem importância, eu não me importei. Foi uma coisa à toa. Se ainda tivesse sido um outro... Mas você, um menino tão bonzinho...

Ela segurou-lhe o queixo:

— Não é mesmo? Um menino tão bonitinho...

Ele baixou os olhos, ruborizando.

— Sabe que você é muito bonitinho?...

Olhou para ela: não a conhecia, aquela não era Dona Yara, não havia mais Dona Yara.

— Você é um amorzinho...

Ela acariciou-lhe os cabelos:

— Um amorzinho...

— Dona Yara, eu quero ir embora.

— Embora?

Ela deixou-o.

— Quer dizer que você não quer ficar aqui comigo?

Ele não respondeu. Olhava para o chão.

— Hem? Você não quer ficar aqui comigo?

Respondeu que não, com a cabeça. Sentiu lágrimas nos olhos.

— Bobinho. Você não entendeu nada, hem? Pensei que você já fosse mais sabido...

Ele mordeu o lábio, tentando reter as lágrimas, que escorriam quentes pelo rosto.

— Pensei que você já entendesse mais as coisas... Vai, pode ir. Eu não estou te segurando. A chuva já parou.

Ele caminhou até a carteira e pegou os livros.

Não olhou para ela: foi saindo, não queria olhar para ela, nunca mais queria olhar para ela.

Com os seus Próprios Olhos

Houve um batido fraco na porta.

— Entre – disse o diretor.

A porta se abriu, e um menino entrou.

O diretor estava sentado à mesa, com um livro aberto.

— O senhor mandou me chamar?

— Mandei. Sente-se; pegue essa cadeira aí.

O menino pegou a cadeira e sentou-se.

O diretor cruzou as mãos e recostou-se.

— Como vão seus estudos, Ivo?

— Bem, obrigado.

— Você vai ser o primeiro outra vez, este mês?

— Quero ser... – o menino sorriu.

— Você será. Você é estudioso e, além disso, muito inteligente...

O menino olhou para o chão e ficou mexendo no tapete com a ponta do pé.

— Você sabe para quê eu mandei te chamar?

— Não, senhor.

— Faz alguma ideia?

— Não.

— Nem imagina mais ou menos?

— Não, senhor.

O diretor ficou um instante em silêncio.

— Ou imagina e não quer dizer?

— Não, senhor; não imagino.

O menino olhava para o chão.

O diretor levantou-se e foi até a janela. Ficou olhando para fora, de costas para o menino.

— Tenho umas coisas para conversar com você, Ivo – disse, sem se voltar. – Foi para isso que eu mandei te chamar.

Sentado, o menino olhava atento para ele.

— Você foi sempre um menino muito sincero. Desde que você entrou para aqui, você foi um dos meninos que mais admirei; não só pela inteligência, mas também pela

educação que você tem a pela coragem de dizer sempre a verdade, mesmo quando isso possa ser pior para você, te trazer algum castigo. Lembra aquela vez que vocês se esconderam no vestiário?

— Lembro sim, senhor.

— Quando eu disse que se eu descobrisse o autor daquilo, ele ia pagar caro...

— Lembro.

— E o que você fez?

— Eu confessei que era eu.

— E eu, o que eu fiz?

— O senhor me perdoou.

— E o que eu disse, você lembra?

— Lembro sim, senhor.

— O que eu disse?

— O senhor disse que o prêmio que eu merecia por ter dito a verdade era maior do que o castigo que eu merecia por aquela pilantragem.

— “Pilantragem”... -o diretor sorriu. — Você tem a memória boa...

Continuava imóvel, e o menino, sentado na cadeira, olhava para ele.

— Foi isso mesmo... — sacudiu a cabeça devagar. — Pois muito bem; e se eu te perguntasse agora algumas coisas? Você responderia só a verdade?

— Responderia.

— Você não mentira nem um pouco?

— Não, senhor.

— Nem uma só vez?

— Não, senhor.

O diretor ficou em silêncio. Cruzou as mãos atrás.

O menino esperava, olhando atento para ele.

— Está bem. É o seguinte: você saiu de casa ontem, à noite?

— Saí sim, senhor.

— Aonde você foi?

— À minha avó.

— Ela mora perto da igreja, não é?

— É sim, senhor.

— Quer dizer que você tem de passar pelo Jardim Velho?

— Tenho.

— Então você passou lá, ontem, à noite...

— Passei.

— Passou?

— Passei sim, senhor.

O diretor ficou em silêncio. Continuava de costas para o menino.

— Então era você mesmo – disse, numa voz mais baixa.

O menino não disse nada.

— Era?

— Senhor?

— Era você mesmo que passou lá, ontem, à noite?

O diretor voltara-se para ele. O menino olhou para o chão.

— Era?

— Era sim, senhor.

— E você me viu, não viu?

O menino sacudiu a cabeça.

— Viu?

— Vi.

— Você reconheceu que era eu?

O menino sacudiu a cabeça.

— Sim; eu sei que você me reconheceu.

O diretor voltou a olhar para fora.

— E você viu com quem eu estava?

— Vi sim, senhor.

O menino, encolhido na cadeira, olhava para o chão.

— Com quem eu estava, Ivo?

O menino olhou para ele:

— Com quem? Não, com quem eu não reconheci, não.

— Não – disse o diretor, com um gesto de impaciência. – Não é isso. Não é isso o que eu estou perguntando. Era uma mulher que estava comigo?

— Mulher? Não, senhor.

— Quem era então?

— Quem?

— Quem estava comigo?

— Um menino.

— Você tem certeza?

— Tenho, eu vi.

— Você viu. Quer dizer que você viu também o que eu estava fazendo com ele; o que nós estávamos fazendo.

— Como?

— Você viu se nós estávamos fazendo alguma coisa?

O menino ficou olhando para o chão.

— Viu?

O menino não respondeu.

O diretor voltou-se para ele:

— Você não disse que responderia ao que eu perguntasse? ... Viu ou não viu?

— Vi.

— O que era? Você sabe o que era aquilo?

— Sei.

— Sabe mesmo?

O menino sacudiu a cabeça.

— Jura que sabe, ou você está respondendo à toa?

— Não, senhor.

— Você sabe?

— Sei.

— Você entendeu o que era aquilo?

O menino sacudiu a cabeça.

— Quer dizer que você viu mesmo o que eu estava fazendo com ele?

Sacudiu a cabeça.

— Você viu que eu estava abraçado com ele?

— Vi.

— E que eu estava passando a mão nos cabelos dele e no rosto dele, você viu?

Sacudiu a cabeça.

— Viu?

Sacudiu a cabeça.

— Diga.

— Vi.

— Tudo isso que eu te disse?

O menino sacudiu a cabeça.

— Com os seus próprios olhos? Jura? Você quer cair morto aqui agora se estiver mentido?

Sacudiu a cabeça.

O diretor parou de falar. O menino ficou olhando para o chão, tentando fixar os olhos no tapete, que parecia se ondular e afundar-se.

O diretor voltara à janela. Agora tinha enfiado as mãos nos bolsos do paletó.

Lá fora ia escurecendo, e o gabinete já estava na penumbra. Gritos apagados vinham do campo de futebol, onde os meninos aquela hora treinavam.

— Você sabe o que significa isso, Ivo? Você pode imaginar o que significa para um homem como eu o fato de um menino como você ter visto o que viu ontem?

O menino estava olhando para o chão.

— Quantos anos você tem? Onze?

— Dez.

— Dez... Você acha que eu já tinha feito aquilo antes, Ivo? Que eu já tinha procedido daquele jeito outras vezes, como você viu ontem?

— Não, senhor.

O diretor voltou-se para ele:

— Não mesmo? Ou acha? Pode dizer...

— Não, senhor.

— É verdade. Eu nunca tinha feito assim, nem uma vez só em toda a minha vida. Nunca tinha feito isso...

O diretor ficou em silêncio.

— Você sabe que eu sou casado, não sabe? Que eu tenho três filhos. O menor, uma menina, é da sua idade...

— Eu sei.

— E a minha idade?

— Cinquenta anos, o senhor vai fazer; em setembro. Nós até vamos fazer uma festa para o senhor.

— Festa?

— É, o senhor não sabia? Todas as turmas juntas; vamos fazer uma festa para o senhor em setembro.

O diretor abaixou a cabeça.

Caminhou de volta para a mesa e tornou a sentar-se.

Ficou olhando para o livro.

Olhou para o menino:

— Vou te perguntar só mais uma coisa; depois você poderá ir embora.

— Sim, senhor.

— Você contou para alguém?

— A festa?

— Não, ontem.

— Não, senhor.

— Vai contar?

— Não, senhor.

— Por quê, Ivo?

O menino olhou para o chão.

— Por que você não vai contar?...

— Eu... Eu não quero...

— Sei; compreendo... Eu sabia que você não contaria. Você é um menino bom...

O diretor ficou algum tempo olhando para o livro.

Olhou de novo para o menino:

— Mas você nunca vai esquecer isso, não é?

O menino não respondeu.

— Pode ir – disse o diretor. - Era só isso.

O menino despediu-se e saiu.

O diretor ficou só no gabinete, os olhos fixos no ar.

Meus anjos

Embora ela não dissesse a idade, sabiam, na escola, que Dona Carmem devia ter passado dos trinta anos. Ela não se casara, nem sabiam de namorados recentes em sua vida. Muitos se admiravam disso, pois não só ela não era feia, como também tinha excelentes qualidades: era inteligente, educada, e no trabalho sobressaía das companheiras por sua dedicação e seu entusiasmo. Além disso, pertencia a uma tradicional e rica família da cidade, uma família muito estimada.

E, como se não se bastassem todas essas coisas, tinha ainda Dona Carmem uma bela voz, que era ouvida aos domingos pelos que frequentavam a missa das dez na igreja matriz. Ao cantar, queria ela não apenas exibir o seu dom, mas, principalmente, com a sua fé, homenagear Aquele de quem o recebera. Tanto ela quanto sua família eram muito católicos – um dos irmãos estava às vésperas de se ordenar padre, fato que levava algumas pessoas a lhe dizerem que ela também acabaria entrando para o convento.

Ela sorria, dizendo que não, e, a uma insistência, limitava-se a repetir que não, nunca pensara em ser freira. Dona Carmem não era muito prosa, embora também não chegasse a ser calada. Amigas de há mais tempo, no entanto, descreviam-na como mais alegre e expansiva quando mais jovem, e algumas falavam num namoro infeliz, que teria deixado marcas, marcas que a teriam transformado numa pessoa diferente de que ela fora.

Mas, se esse era o seu retrato nas relações com as pessoas do convívio diário, dentro da sala de aula, com as crianças, o retrato mudava: ela era mais comunicativa, sorria com mais facilidade, era uma pessoa bem mais à vontade. E ela sabia disso. Não apenas sabia: ela fazia questão de dizer para os outros. Dizia que, estando ali com as crianças, sentia-se inteiramente feliz. Ela amava seus alunos – como se fossem seus filhos. Mas era outra a expressão que usava: “meus anjos”.

Anjos que tinham, entre ele, alguns “diabinhos” – a quem ela não menos amava. Qualquer professor tem seus momentos de cansaço, aborrecimento, enfado, quando nada é melhor que um feriado ou uma dispensa mais cedo das aulas. Ela não: parecia achar ruim quando isso acontecia; “Você ainda está no começo”, explicava, com bom humor, a Diretora, que já tinha uma longa experiência do assunto. “Deixa passar mais

tempo; seu dia de saturação também vai chegar. Para uns ele chega mais cedo, para outros mais tarde; mas para todos ele chega. É uma coisa normal.”

Dona Carmem sorria. A Diretora sabia do que falava; mas de uma coisa ela não sabia, nem suas colegas: o que a sustentava em sua dedicação. Não era apenas empenho em bem cumprir o dever; era algo muito mais profundo e que ela nunca dissera a ninguém: era a sua identificação com o mundo das crianças, o único mundo onde ainda podia encontrar inocência e pureza. Aqueles rostos de olhar transparente, aquelas bocas de riso limpo, as conversas e gestos sem malícia – eles eram o que havia de melhor sobre a terra, eram o que salvava, o único refúgio para uma alma como a sua. Ninguém sabia disso. Não contara nem contaria isso jamais a ninguém. Aquilo era como que a essência de sua alma.

A escola era um prédio velho, em que ela própria, quando criança, estudara. De tempos em tempos davam-lhe uma reforma e havia muito que falavam em o demolir para a construção de um novo prédio, que atendesse melhor às necessidades do ensino – a cidade crescera muito naqueles anos, e continuava a crescer.

Num estilo antigo, a escola ocupava quase um terço do quarteirão com suas diversas áreas e pátios, que se dividiam numa simetria caprichosa e sem muita lógica. Os mais entendidos diziam que se tratava de uma imitação de gótico. E, como que para confirmar, de um modo oblíquo, essa opinião, contavam-se misteriosos casos acontecidos lá, casos que iam passando de uma geração a outra: casos de doidos, criminosos, tarados... Uma versão mais recente dava como certo ser a escola, à noite, ponto de encontros amorosos de “anormais”. Para quem ouvira falar em tudo isso e contemplava pela primeira vez o prédio, não era difícil acreditar; mas, para os professores e alunos que o frequentavam diariamente, a escola era apenas um prédio antigo como qualquer outro, sem nada de especial.

As salas se ordenavam pela série. A do 4.º ano – no turno da tarde, a sala da Dona Carmem – era a última do corredor. Depois dela, havia o pátio e as outras áreas. As aulas começavam à uma hora e terminavam às quatro. Às sete, o portão era fechado a cadeado pela porteira, Dodora, uma mulher gorda e rude, de expressão carrancuda e enigmática. Nesse período – de quatro às sete -, a escola se esvaziava.

Os meninos tinham permissão para continuar pelos pátios até as seis, hora em que Dodora tocava um apito. Uma hora ainda restava para as professoras que, por acaso, tivessem permanecido para concluir ou adiantar algum trabalho, o que raramente acontecia: antes que o apito tocasse para os alunos, já há muito que as professoras

tinham desaparecido. Nisso também Dona Carmem era uma exceção, pois gostava daquele silêncio e daquela tranquilidade e aproveitava-os sempre que podia.

Foi num desses fins de tarde que, concentrada na correção de um dever, julgou ouvir vozes de crianças. Ergueu a cabeça e, na penumbra da sala, ficou atenta. Depois de alguns minutos, como não ouvisse mais nada, julgou ser uma ilusão: aquela hora não havia mais aluno na escola, já tinham todos ido embora. Mas, de repente, escutou de novo: pedaços de vozes abafadas. Foi até a porta, que havia encostado, abriu-a e olhou para o corredor e o pátio: não viu viva alma. E então teve uma súbita consciência de que as vozes tinham vindo do outro lado, da área abandonada, onde, num canto, se empilhava o lixo.

Foi até uma janela e, suspeitando já de algo estranho, abriu-a devagar, apenas uma fresta. Viu o térreo vazio, cercado pelo muro, com folhas de caderno na grama rala e já escura. Nada viu de diferente. Mas então ouviu de novo uma voz e, desta vez, com um timbre que a fez entender num segundo o que se passava. Virando a cabeça para o outro lado, ela viu um menino e uma menina, seus alunos, quase sob a janela, no monte de folhas secas; nus, ela de braços e ele sobre ela, os dois mexendo e ofegando, as pernas se agitando descontroladas, as mãos agarrando.

Depois os dois se vestindo, caminhando com cuidado até o muro, ele subindo e espreitando a rua, ajudando-a a subir, eles desaparecendo. No escuro ficou o monte de folhas secas que, da fresta da janela e como que traumatizada, ela agora olhava fixo.

Tudo nela se confundia e se despedaçava. Era mais do que qualquer coisa que ela tivesse visto; era algo que ela quase não podia suportar.

Fechou lentamente e quase que mecanicamente a janela e foi andando até a mesa, onde parou de novo – zozna, transtornada, derrubada pelo que acabara de ver. Eram duas crianças e, no entanto, os seus movimentos e gemidos, a febre e a fúria e os estertores finais...

Era terrível. E ela vira tudo, vira mesmo o momento em que o corpo da menina estremeceu com a penetração. E ela nada fizera: ficara olhando. Devia ter impedido, mas ficara olhando, olhando cada coisa, olhando tudo. Duas crianças; tinham dez anos... Fora terrível. Sentia-se abalada e sem forças para pensar com clareza. Levou as mãos ao rosto, quase em desespero: “Meu Deus, ajudai-me!” Como poderia encarar as duas crianças no dia seguinte? Como poderia ela própria se encarar agora depois daquilo?

Foi andando devagar pelo corredor, em direção à saída. As janelas das salas fechadas: parecia nelas enxergar qualquer coisa como um sorriso de zombaria. As

paredes, os cantos, as sombras – cada coisa insinuando um mesmo segredo maléfico e triunfante.

E Dodora, onde estava Dodora? Encontrou-se sentada no fundo da cantina: imóvel, silenciosa, impenetrável – como uma grotesca e misteriosa estátua antiga. Não teria visto aqueles meninos? Ou, quem sabe, teria ela própria arranjado aquilo? Diziam que era ela que patrocinava os encontros amorosos à noite. Talvez fizesse algo parecido com as crianças. Que segredos ocultava aquele rosto? Por que a olhava demoradamente? Por que sempre a olhava assim quando saía tarde? O que queria dizer aquele olhar?

Na solidão de seu quarto, a cabeça ainda febril, ela não podia dormir. Tinha medo, tinha muito medo; medo das coisas, medo dela própria – de repente tudo se tornara inseguro e ameaçador. Vencida, enfim, pelo cansaço, dormiu. Mas vieram os sonhos. O que estava acontecendo? Por que os meninos a olhavam com aquele olhar estranho? Por que sorriam? Eles estavam fazendo gestos obscenos. Ela estava ao lado do monte de folhas secas, vendo o menino e a menina fazerem, e eles riam para ela. Carregando o menino nu nos braços, entrou numa casinha e fechou a porta várias vezes, e a porta não se fechava. E então tirou rápido a roupa e ficou de frente para a parede – e segurava o sexo do menino, tentando enfiá-lo nela, e não conseguia. Deitou-se no ladrilho molhado de urina, e o menino estava em cima dela e investia, e não entrava. Nua em sua cama, deitada de lado, com as pernas encolhidas: Dodora atrás, sentada na beirada, dominando-a com um braço, e, com a outra mão, em golpes fortes e rápidos, ia enfiando o cabo da vassoura.

Foi o primeiro dia que Dona Carmem falhou. Doença foi sua alegação. E quando, na manhã do outro dia, ela pediu licença de uma semana para uma viagem, a Diretora nem por sombra se opôs: nenhuma professora teria autoridade moral do que ela para pedir isso. Mas não deixou de comentar com as outras o que já havia comentado com a própria Dona Carmem: que todo professor tem o seu dia de saturação. O dia dela chegara, fora simplesmente isso o que acontecera. Embora, admitia, esse dia tivesse chegado mais cedo do que esperava...

Depois da aula

A professora, Dona Berta, à porta da sala, olhava para o pátio já deserto. Os três alunos, sentados em lugares diferentes, a observavam com atenção. Quando ela se voltou, eles baixaram os olhos para as carteiras. Veio andando e parou outra vez na frente:

— Então – disse, a voz estudadamente calma: — Quem fez isso? – e ela mostrou de novo a folha de caderno com o desenho.

Era a segunda vez que a mostrava. O desenho, feito a lápis, tinha visível intenção caricata: era uma mulher, uma mulher de pernas compridas, ossuda, a cabeleira imensa e um grande bigode. Como se não bastassem as semelhanças com o original, o autor ainda havia escrito embaixo, com letras grandes: “Dona Aberta”.

Tinha encontrado o desenho na sua gaveta, depois do intervalo. Retornando mais cedo aquele dia, antes de o sinal tocar, topara com os três alunos saindo da sala: pela reação deles, logo percebeu que tinham feito algo de errado. Eles negaram que tivesse feito qualquer coisa. Mas, pouco depois, ao reiniciar a aula, ela foi abrir a gaveta e deu de cara com o desenho. Não sabia qual dos três o tinha feito. Mas saberia. Oh, se saberia - nem que tivesse de levar o resto de sua vida para descobrir isso. E fora esse o motivo porque mantivera os três alunos ali, na sala, depois da aula.

Sua primeira tentativa, porém, ao perguntar quem fizera o desenho, conseguira apenas um começo de briga entre os dois meninos, que se acusavam mutuamente. De qualquer forma, uma coisa pelo menos ela já ficara sabendo: que não fora a menina. Mas qual dos dois meninos? Ronaldo? Hugo?

— Quem? Quem fez isso? – repetiu.

Agora, em vez de briga, recebia como resposta o mutismo dos dois.

— Eu já disse que não farei nada com quem confessar. Só quero saber quem foi. Quando souber, nós iremos embora. Mas enquanto não souber, nós não iremos. Posso ficar aqui até a noite, isso não faz a menor diferença para mim. Para vocês também? Querem ficar aqui até a noite?

Eles mudos. Ela esperando.

— Então? Não vai dizer?...

Esperou mais um pouco.

— Não?... Está bem...

A professora andou na direção da menina e os olhos dos meninos a acompanharam, na expectativa do que ela ia fazer.

— Gema, você vai dizer: quem fez o desenho, quem fez isso? - e novamente mostrou a folha.

A menina olhou com atenção, como se fosse a primeira vez que via o desenho - mas não só já o tinha visto nas duas outras vezes que a professora o mostrara, como também ainda o vira no exato momento em que ele fora feito.

— Quem? Quem fez isso?

A menina baixara os olhos.

— Eu ficaria muito triste se você agisse como eles - disse a professora, se referindo aos meninos. — Uma menina de tão boa família, tão inteligente e bonitinha. Eu ficaria muito triste. Calar diante de uma coisa tão feia, tão baixa, uma coisa digna dos piores moleques de rua... Não, eu sei que você não vai fazer isso. Eu sei que você vai dizer quem foi.

Sabe, né? Pois se enganava redondamente: não ia abrir a boca para dizer um a. Inteligente e bonitinha - agora era assim, né? Mas a perseguição dos outros dias ela não se lembrava, não. Pois muito bem: ela ia ver. Não diria absolutamente nada. Nem uma palavra. Não tinha nada com aquilo. Não fora ela quem fizera o desenho. Que Dona Berta descobrisse quem fora. Ficariam ali até a noite? Então ficariam. Só queria ver o que Dona Berta diria para seu pai quando ele, estranhando a demora, resolvesse vir até o colégio e a encontrasse ali, de castigo. Só queria ver o que ela diria.

Quem fez... Será que ela era tão burra assim, meu Deus, tão burra que nem podia calcular isso? Hugo ia fazer uma coisa daquelas? Não era o aluno mais bem comportado da classe? Não era o que tirava as melhores notas? E então ele ia fazer aquilo? E Ronaldo? Não era dos mais moleques? Já não fizera outras artes antes? É verdade que, olhando para os dois agora, não dava pra perceber: Ronaldo até parecia menos o culpado porque estava mais tranquilo e tinha o ar de quem não fizera mesmo absolutamente nada. Já Hugo não parecia assim: tinha uma cara esquisita e ficava só mexendo e olhando para os lados. Não seria mesmo fácil para Dona Berta saber. Só se ela contasse. Bastava ela dizer “Foi o Ronaldo” - e Dona Berta acreditaria. Mas ela não diria. Não diria nada.

— Por quê, Geminha? Por que você não quer dizer?... - e a voz da professora tinha agora um tom quase de choro.

Por quê. Ora, por quê. Porque não queria, pronto. Também, que chateação. Criar tanto caso com um desenho. Até que ele ficara bacana. E ela não era assim mesmo? Ela não tinha as pernas compridas? Não era ossuda? Não tinha uma cabeleira imensa? E não tinha também um bigode? Só que o seu bigode não era tão grande quanto o do desenho. E também ela não se chamava Dona Aberta: chamava se Dona Berta.

— Seria muito mais fácil — continuou a professora. - Seria muito melhor para todos. Vocês iriam embora e pronto, não haveria nada.

Não, não haveria, não. Era capaz. Acreditara muito nisso. Dona Berta era tão boazinha, né? Ela não faria nada. Era bem capaz mesmo. Como se não a conhecessem. Quem ia ser bobo de acreditar? Claro que ela faria alguma coisa. Só não podia saber o quê. Mas é claro que ela faria. Todo mundo sabia como ela era. Não deixaria a coisa ficar só por isso. Dona Berta era cruel e vingativa. Ainda mais uma coisa daquelas.

Pensando bem, ela só podia ser assim. Uma mulher que, além de tão feia, ainda era burra. Tinha de ser mesmo cruel e vingativa. E devia ser por isso também que a perseguia - porque ela era bonita e inteligente. Só podia ser, pois era boa aluna e fazia sempre tudo direitinho. E Dona Berta nunca lhe dava as notas que merecia, eram sempre abaixo das notas de Hugo, que ela vivia protegendo. E porque o protegia? Muito claro: só para provocá-la. Via isso muito bem. Via perfeitamente por que Dona Berta fazia certas coisas. E, às vezes, ela nem disfarçava. Dona Berta devia ter uma raiva dela — uma raiva imensa. Só porque ela era uma menina linda, de cabelos loiros e olhos verdes, e que todos os meninos viviam paquerando. Podia imaginar como fora Dona Berta em menina: nenhum menino devia se interessar por ela; devia ter sido uma menina comprida, desengonçada, feia, todo mundo fazendo piadas com ela. Dona Berta não se casara. Quem iria se apaixonar por uma mulher como aquela? Não tinha jeito nem de pensar. Se ainda fosse inteligente ou boazinha. Mas nem isso. Era burra e ruim. Desde o começo que a perseguia. Agora chegara sua vez. Queria ver como Dona Berta faria. Ela já estava até com voz de choro. Pois queria vê-la chorar. Queria vê-la chorando ali, na frente dos três. Queria ver Dona Berta humilhada e vencida, pagando por tudo o que fizera de ruim.

— Você gostaria que alguém fizesse isso com sua mãe, Geminha? — perguntou, quase patética em sua mágoa e feiúra, a professora. — Você gostaria? ...

É claro que não gostaria, mas ninguém ia fazer isso com sua mãe, porque sua mãe não era feia, nem burra, nem ruim.

— Você acha que isso é bom?... Você acha?... — a voz saía estrangulada.

A menina ergueu os olhos e fitou a professora: e, então, por um instante, teve pena dela; pena de sua feiúra, de seus olhos inchados e vermelhos, de seu ar de súplica, e desamparo. Por pouco não falou. Alguma coisa a deteve – alguma coisa obscura, mais profunda e mais forte do que a compaixão que sentira: o prazer de ver aquela pessoa sofrendo e dependendo dela. A professora estava tão entregue em seu sofrer, tão miserável, que isso provocava - lhe uma reação física que tinha algo de sexual.

A professora notou: viu, nos olhos da menina, um brilho diferente, uma fixidez mórbida, um começo de sorriso. E então a expressão de súplica e desamparo sumiu – e quando sua voz se ouviu de novo, tinha um tom assustador:

– Vocês vão me pagar caro...

Ela deu meia-volta e foi andando devagar até a mesa. Puxou a cadeira e sentou-se. Ficou imóvel, de olhos baixos, os braços estendidos sobre a mesa. Os três a observavam atentamente, esperando o que ela ia fazer. Por uns dez minutos ela ficou assim, inteiramente imóvel, e, como estava de olhos fechados, chegaram a pensar que ela houvesse adormecido.

Então ela se mexeu, e novamente ficaram atentos, certos de que ela desceria do tablado e faria alguma coisa. Mas ela não se levantou: abriu a gaveta, tirou um livro, e, calmamente, começou a ler. Não esperavam por aquilo; depois daquela ameaça, tinham certeza de que ela faria alguma coisa com eles. Em vez disso, pegava um livro e calmamente começava a ler. Não entenderam. O que ela estaria planejando? Desistido é que não tinha, ainda mais depois da ameaça. Sabiam que ela não desistiria enquanto não soubesse o culpado. Mas não conseguiam perceber o que ela estava planejando. A única coisa que podiam fazer é esperar, para ver o que acontecia. Ficariam mesmo ali até a noite? Lá fora já começava a escurecer.

A menina, com provável intenção de desafio, de ver quem resistia mais tempo, também pegara um livro e começara a ler, aparentando absoluta tranquilidade. Mas, na realidade, não lia nada, apenas fingia. De vez em quando olhava disfarçadamente para a professora, que lia imperturbável (ou estaria também fingindo?) e para os dois colegas: Hugo, que estava sentado à frente, tinha uma cara cada vez pior e continuava a se mexer nervosamente, mudando a todo instante a posição do corpo na carteira; Ronaldo, mais atrás, na mesma fileira, olhava tranquilo para a janela. Admirava como ele conseguia ficar assim, como ele não se revelava.

Sempre sentira uma confusa admiração por Ronaldo, admiração por seu desleixo, suas respostas inesperadas aos professores, suas artes improvisadas, como

aquela: em menos de cinco minutos fizera o desenho. E havia aquele dia, aquele dia em que Ronaldo a chamara para mostrar “uma coisa muito bacana” lá nas árvores. Ela fora, pensando que fosse um ninho de passarinho ou alguma coisa parecida que Ronaldo tivesse descoberto. Ao chegarem lá, Ronaldo disse: “Agora fecha os olhos.” Ela fechou. E de repente, sentiu a mão dele entrando em sua blusa e segurando seu seio. Tentou escapular, mas Ronaldo a segurava e ia passando a mão, enquanto dizia: “deixa, deixa”. E então ela fora deixando, fora amolecendo, enquanto uma sensação profunda ia ganhando todo o seu corpo, dominando-a, até atingir uma intensidade insuportável, e então seu corpo vergou-se para trás como um arco. Essa hora escutou a voz dele, como que por entre nuvens, dizendo com espanto: “Você está gozando! Você está gozando!” Depois, quando fora voltando, notou que estava amparada nos braços dele, e viu então seus olhos fitando-a, assustados e maravilhados. Sem dizer nada, ela deu-lhe as costas e foi embora.

Durante vários dias não falara mais com ele, nem o olhava. Mas não se esquecia – não se esquecia daquela mão, daquelas palavras, daqueles olhos. E sentia vontade de estar lá de novo, entre as árvores, e deixar que Ronaldo acariciasse seus seios, e que ele pegasse em suas coxas, e que enfiasse a mão em sua calcinha e fizesse tudo com ela, tudo o que ela, nua, fazia sozinha no banheiro ou no quarto. Não pensava em nenhum outro colega. Só pensava em Ronaldo. Muitos viviam olhando para seus seios e suas coxas. Mas Ronaldo fora o único que tivera a coragem de chamá-la até aquele lugar escondido e fazer aquilo. Percebia que ele vivia doido para fazer de novo. Era só ela topar. Mas ela fingia não entender, fingia não estar nem lembrando daquilo. Não sabia direito por que fazia assim: se para deixá-lo com mais desejo, ou se porque tinha medo. Ronaldo era tão seguro de si, tão atrevido, que ela tinha medo que outras coisas acontecerem. Com Hugo, por exemplo, ela não teria medo: conhecia-o bem, conhecia sua família, era de inteira confiança; de vez em quando ele ia estudar na casa dela e todos lá gostavam dele. Só que Hugo nunca faria aquilo, nunca teria coragem. Ronaldo uma vez fora também estudar com ela; a mãe não achara “nenhuma graça” nele. Era muito diferente de Hugo; fora criado em outro meio, com outra educação. Era impressionante a tranquilidade com que fazia certas coisas – a tranquilidade, por exemplo, com que mentira e vinha aguentando a mentira. Mas aquilo já era covardia. Ele devia confessar que era ele que tinha feito o desenho. Agora, por causa dele, os dois tinham de pagar também?

O porteiro apareceu na porta da sala e perguntou se podia fechar o portão: Dona Berta disse que podia e pediu a ele que deixasse uma chave com ela. O porteiro entregou a chave e foi embora. Escutaram o rangido do portão sendo fechado.

Agora só havia eles ali, no colégio. Se alguém da família chegasse procurando, encontraria o portão fechado e não saberia que eles estavam ali dentro. Dona Berta devia ter pensado nisso e agido assim de propósito.

A consciência disso, o progressivo escurecer lá fora e o impassível silêncio da professora lendo o livro na frente foram criando entre os meninos um clima de nervosismo e pânico, que finalmente explodiu através de Hugo: ele se levantou e gritava para a menina:

— Você viu, Gema! Por que você não diz? Você viu que foi o Ronaldo! Você sabe que foi ele!

— Então diz, Gema, então diz que fui eu. Você viu, então diz.

— Sem-vergonha! – gritou Hugo para Ronaldo. – Covarde! Por que você não diz?

— A Gema vai dizer. Ela viu. Diz, Gema.

— Você também é uma covarde! – gritou Hugo para ela. – Só porque eu tiro notas melhores do que você, é por isso que você não quer contar, covarde!

— Conta, Gema.

— Vocês todos são covardes! Cachorrada!

— Pára! - gritou a professora, tampando os ouvidos.

Fora um grito tão agudo que parecia vibrar ainda no silêncio da sala.

Dona Berta então se levantou e veio andando na direção da menina, os outros dois olhando assustados.

Parou em frente à carteira:

— Agora você vai dizer – disse para a menina. – Juro que você vai dizer. Se não disser, eu lhe meto a mão na cara!

A voz subira de repente, fazendo estremecer a sala.

O silêncio agora era insuportável.

— Então – a professora disse, e sua voz era de gelar: - quem fez o desenho? Foi o Hugo ou foi o Ronaldo?

Dessa vez, mas sem se mover, sem erguer os olhos, a menina respondeu:

— Foi o Hugo.

ANEXO 2**BIBLIOGRAFIA DE LUIZ VILELA**

Tremor de terra(contos). Belo Horizonte: edição do autor, 1967. 9. ed., São Paulo: Publifolha, 2004.

No bar(contos). Rio de Janeiro: Bloch, 1968. 2. ed., São Paulo: Ática, 1984.

Tarde da noite(contos). São Paulo: Vertente, 1970. 5. ed., São Paulo: Ática, 1999.

Os novos(romance). Rio de Janeiro: Gernasa, 1971. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, [anunciada para 2013].

O fim de tudo(contos). Belo Horizonte: Liberdade, 1973. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, [anunciada para 2013].

Contos escolhidos(antologia). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

Lindas pernas(contos). São Paulo: Cultura, 1979.

O choro no travesseiro(novela). São Paulo: Cultura, 1979. 9. ed. São Paulo: Atual, 2000.

O inferno é aqui mesmo(romance). São Paulo: Ática, 1979. [3. ed]. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

Entre amigos(romance). São Paulo: Ática, 1983.

Contos(antologia). Belo Horizonte: Lê, 1986. 2. ed.Introd. Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Nankin, 2001.

Uma seleção de contos(antologia). São Paulo: Nacional, 1986. 2. ed. São Paulo: Nacional, 2001.

Os melhores contos de Luiz Vilela(antologia). Introd. Wilson Martins. São Paulo: Global, 1988. 3. ed. São Paulo: Global, 2001.

Graça(romance). São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

O violino e outros contos(antologia). São Paulo: Ática, 1989. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000.

Te amo sobre todas as coisas(novela). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Contos da infância e da adolescência(antologia). São Paulo: Ática, 1996. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

Boa de garfo e outros contos(antologia). São Paulo: Saraiva, 2000. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2004.

Sete histórias(antologia de contos). São Paulo: Global, 2000.

Chuva e outros contos(antologia). São Paulo: Editora do Brasil, 2001.

Histórias de família(antologia de contos). Introd. Augusto Massi. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

A cabeça(contos). São Paulo: Cosac &Naify, 2002.

Histórias de bichos(antologia de contos). São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

Bóris e Dóris(novela). Rio de Janeiro: Record, 2006.

Contos eróticos. (antologia). Belo Horizonte: Leitura, 2008.

Perdição(romance). Rio de Janeiro: Record, 2011.

Era aqui(contos). Rio de Janeiro: Record, [anunciado para 2013].

ANEXO 3

TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE LUIZ VILELA

CAMARGO, Áureo Joaquim. *A poética da simplicidade*: Os menores contos de Luiz Vilela. 2009. 104 p. Mestrado. Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Letras. Orientadora: Sheila Dias Maciel.

COSTA, Cristiane Henriques. *Escritores jornalistas no Brasil – 1904/2004*. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Comunicação) – UFRJ. Orientador: Muniz Sodré.

DALLA PALMA, Moacir. *A violência nos contos e crônicas da segunda metade do século XX*. 2008. 229 p. Doutorado. Universidade Estadual de Londrina – Letras. Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

FARIAS, Isaias Leonidio. *O erotismo no romance Graça, de Luiz Vilela*. Campo Grande, 2011. 98 f. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) – DLE/CCHS/UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.

FERREIRA, Elioenai Padilha. “*Nunca Mais*”: *amorte nos contos de Luiz Vilela*. 2008. 130 p. Mestrado. Universidade Federal do Paraná – Letras. Orientadora: Raquel Illescas Bueno.

FERREIRA, Yvonélio Nery. *A trama existencial ou “infernal” dos contos de Luiz Vilela*. 2008. 124 p. Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia - Letras. Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.

FRANJOTTI, Ronaldo Vinagre. *O mundo como GRAÇA e representação – epifania, polifonia e nihilismo em Luiz Vilela*. Campo Grande, MS, 2011, 123 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) – PPGMEL, UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.

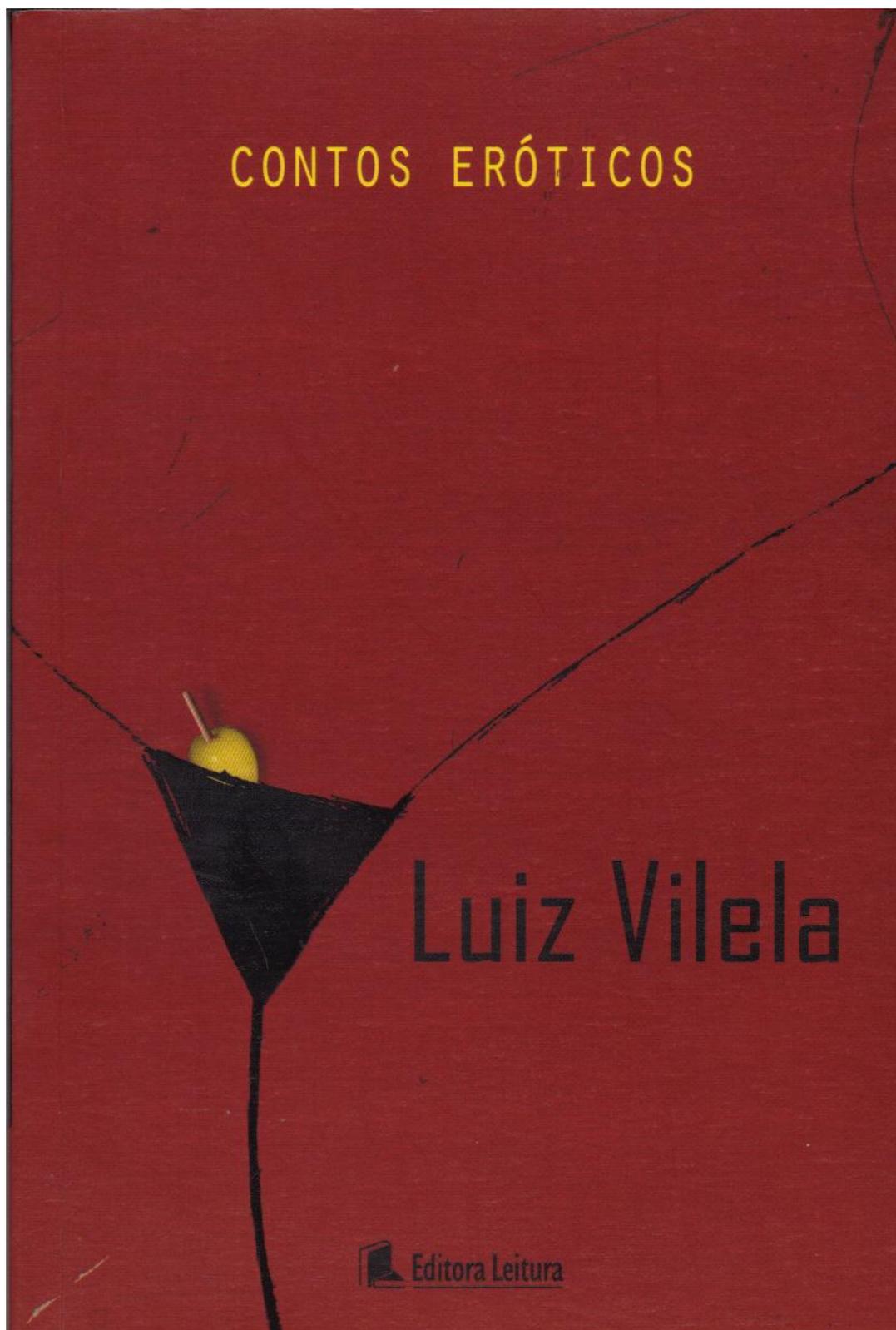
MAJADAS, Wania de Sousa. *O dialogo da compaixão na obra de Luiz Vilela*. 1992. 248 p. Mestrado. Universidade Federal de Goiás – Letras. Orientadora: Ana Maria Lisboa de Mello.

MAJADAS, Wania de Sousa. *Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras*. São José do Rio Preto, 2004. 216 f. Tese (Doutorado em Letras, Teoria da Literatura) – Ibilce, Unesp.

MAROCA, Viviane Monteiro. *Nos rastros dos novos: o fazer crítico e literário do Suplemento Literário do Minas Gerais (1966-1975)*. 153 p. Belo Horizonte, 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura – Literatura, História e Memória Cultural) – UFMG. Orientadora: Haydée Ribeiro Coelho.

- PASSOS, Lavínia Resende. *A imagem pelas palavras: o processo narrativo de Luiz Vilela e seu desdobramento hipertextual no cinema e na televisão*. Belo Horizonte, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFMG.
- PEREIRA, Londina da Cunha. *O chiste epifânico em Luiz Vilela*. Campo Grande, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.
- PEREIRA, Rodrigo Andrade. *Resignação e tormenta: contos de Luiz Vilela configuram um Bildungsroman?* Três Lagoas, MS, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.
- RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. *Faces do conto de Luiz Vilela*. Araraquara, SP, 2006. 2 v., xiv, 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) — FCL–Ar, Unesp. Disponível em: < <http://www.ebah.com.br/faces-do-conto-de-luiz-vilela-pdf-a63266.html> >, acesso em 8 ago. 2011.
- SENA, Aline de Jesus. *Da submissão à dominação: as mulheres na obra de Luiz Vilela*. Campo Grande, 2010, 149 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) — PPGMEL, UFMS. Orientador: Rauer Ribeiro Rodrigues.
- SILVA, Julieta Maria Rodrigues da. *A presença da oralidade nos contos de Luiz Vilela*. 2005. 119 p. Mestrado. Universidade de São Paulo – Linguística. Orientadora: Leonor Lopes Fávero.
- SIQUEIRA, Neusa Lucas de. *Manifestação da oralidade em contos contemporâneos: organização e interação nos diálogos literários*. 2006. 144 p. Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Língua Portuguesa. Orientadora: Leonor Lopes Fávero.
- TAMURA, Celia Mitie. *A pornografia da morte e os contos de Luiz Vilela*. 2006. 146 p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas - Teoria e História Literária. Orientador: Antonio Arnoni Prado.
- VAZ, Paula Gerez Robles Campos. *Configurações do amar: as afetividades em Luiz Vilela*. 2008. 209 p. Mestrado. Universidade Estadual de Londrina – Letras. Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.
- WIDER, Maria Rita de Oliveira. *O eu e a máscara em “O choro no travesseiro”, de Luiz Vilela*. 2007. 118 p. Mestrado. Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Letras. Orientadora: Sheila Dias Maciel.

ANEXO 4



(Capa da antologia usada para as análises dos contos)¹³

¹³ Capa de Vanderlucio Vieira.

MEMORIAL

Sou Janaína Paula Malvezzi Torraca da Silva. Nasci em São José do Rio Preto – SP, aos 27 de setembro de 1974. Filha mais velha de Nelson Aquiles Malvezzi, hoje Agente Fiscal de Rendas aposentado, e de Sonia Mary Domingues, hoje Diretora de Escola aposentada, cursei o ensino fundamental em escolas públicas. O ensino médio foi cursado em escolas particulares.

Desde muito cedo tive contato com a leitura. Minha mãe era professora, e depois diretora de escola, e incentivava-me a ler muito. Li tudo o que encontrei: desde livros para crianças na biblioteca da escola, gibis na casa do tio, jornais na casa do avô, até uma coleção do Monteiro Lobato e Graciliano Ramos. Entendo que foi essa liberdade e diversidade em escolher o que ler, e os exemplos que tive (minha tia e meu tio – irmãos de minha mãe – também eram professores e diretores de escola, e também liam muito) que fizeram com que me apaixonasse por leitura, mais especificamente por literatura.

Minha mãe contava-me histórias para dormir (hoje conto para meu filho de cinco anos). Eu contava histórias para minha irmã mais nova, e brincava de professora (na época, eu era professora de geografia). Era a melhor aluna em Língua Portuguesa, História e Geografia. Por diversas vezes, ganhei medalhas pelas excelentes notas que recebia.

Meu sonho de adolescência era cursar jornalismo (para continuar lendo e escrevendo – outra paixão minha: a escrita). Mas prestei vestibular para outros cursos, e passei em direito, em 1992. Tinha 17 anos.

Graduei-me inicialmente como Bacharel em Ciências Jurídicas pela Universidade Metodista de Piracicaba, em 1996. Poderia ter cursado direito na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo, mas por ter apenas 17 anos, minha família não permitiu que eu morasse sozinha em uma cidade como São Paulo.

Após o término da faculdade, passei um semestre preparando-me para o exame de admissão na OAB no Curso Marcato, na cidade de São Paulo. Ingressei na Ordem dos Advogados do Brasil em abril de 1997.

Advoguei na cidade de Potirendaba – SP por aproximadamente 03 anos, quando me mudei para Pereira Barreto – SP. Nesta cidade, advoguei de julho de 1999 até o ingresso no mestrado, em fevereiro de 2011.

Em 1999, fiz minha primeira especialização. Foi na cidade de São José do Rio Preto – SP, na UNIRP – Centro Universitário de Rio Preto, em Direito Processual Civil.

Em 2000, iniciei o curso de Letras – Licenciatura Plena, que terminei em 2002. Cursei Letras nas Faculdades Integradas Urubupungá, em Pereira Barreto. Como gostava muito de ler e escrever, e queria aperfeiçoar meu próprio idioma, fiz esse curso. Apaixonei-me. Depois de terminá-lo, fiz uma especialização *lato sensu* em Docência do Ensino Superior, em 2004.

Comecei então a substituir algumas aulas no Colégio XI de Agosto, de Pereira Barreto. Ministrei aulas em Paranaíba – MS, no ensino médio, em Literatura, por um semestre, em 2004.

Neste mesmo ano, ministrei aulas em Iturama – MG, no ensino fundamental, em Língua Portuguesa, por um semestre.

Em 2004, comecei também a substituir aulas no curso noturno de Letras das FIU. Em 2005, depois de um ano apenas com substituições, um professor precisou deixar algumas aulas de Redação no Colégio XI de Agosto, que usava, naquela época, o material do Positivo. Esse professor indicou-me para as aulas que ele estava deixando, e assumi então, as aulas de Redação no Ensino Fundamental II. Pouco tempo depois, outra professora mudou de cidade, e também deixou as aulas de Língua Portuguesa. Assumi todas as aulas de Língua Portuguesa do Colégio, Ensino Fundamental II (sétimos, oitavos e nonos anos).

Também em 2005, fui chamada para assumir uma sala de primeiro ano do Curso de Letras, na disciplina de Língua Portuguesa. Comecei a ministrar as aulas, mas um fato pessoal mudou drasticamente minha vida: perdi meu primeiro filho com 23 dias de vida. Isso fez com que algumas partes da minha vida profissional precisassem ser alteradas. Deixei algumas aulas como professora, alguns processos como advogada, mas não deixei de ler e estudar.

Porém ainda faltava algo na minha formação como professora. A paixão já havia despertado, o dom a florado. Cursei então Pedagogia – Licenciatura Plena, graduando-me pela terceira vez, em 2007.

O sonho de fazer uma pós-graduação *stricto sensu* surgiu. A paixão pela leitura e pela escrita, e principalmente por literatura fizeram com que eu começasse a procurar por um curso onde pudesse continuar minha viagem pelas letras. Tentei uma primeira vez, em São José do Rio Preto, o mestrado em Letras. Não consegui entrar. Isso só aumentou minha gana.

Fui aceita como aluna especial no Mestrado em Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS. A disciplina que escolhi foi “Poéticas do conto”,

ministrada pelo Professor Doutor Rauer Ribeiro Rodrigues. A curiosidade e a vontade de conhecer mais sobre esse tipo de texto (o conto) motivaram minha escolha pela disciplina. Mais tarde, o fato de saber que o professor da disciplina era estudioso de Luiz Vilela fez com que eu percebesse ter realmente feito a escolha mais do que certa sobre o que estudar.

O desafio de algo que eu nunca tinha feito me estimulou a passar dias estudando, dedicando-me à preparação para ingresso no processo seletivo.

O projeto feito para o ingresso no mestrado foi pensado com muito cuidado, depois de avaliar o que eu realmente gostava e me incentivaria pesquisar. O fato de escolher Luiz Vilela como autor a ser estudado se deu pois suas obras já haviam sido indicadas por mim aos alunos que tive quando professora do ensino fundamental. Eu conhecia seus contos na posição de professora. Agora os saborearia como aluna, estudiosa. As conversas com o professor da disciplina, suas aulas, os caminhos que mostrou para mergulhar no texto foram decisivos para chegar onde estou. Minha pesquisa tem como ponto fundamental o erotismo na escola, e minha dissertação tem por título *Eros e civilização em Luiz Vilela: a repressão sexual em contos no ambiente escolar*.

Ao saber da classificação no processo seletivo, comecei a preparar-me para poder dedicar meu tempo exclusivamente ao estudo e à pesquisa que um curso como o mestrado exige. Fui aos poucos parando de advogar, e quando as aulas do mestrado começaram, em fevereiro de 2011, eu já não era mais professora e pouco tempo depois também não advogava. Fui contemplada com uma bolsa de estudo oferecida pela CAPES. Graças a ela, pude aproveitar tudo que o mestrado oferece aos alunos.

As disciplinas cursadas no primeiro semestre do mestrado foram:

Seminários de dissertação, ministrada pelo Professor Doutor Rauer Ribeiro Rodrigues. Avaliando a importância dessa disciplina na minha formação, e principalmente no mestrado, vejo que ficou muito mais fácil escrever. As atividades que realizamos foram, em sua maioria, feitas e corrigidas coletivamente, o que possibilitava que cada aluno aprendesse com os erros e acertos dos outros.

História, literatura e sociedade, ministrada pelo Professor Doutor Éverton Barbosa Correia. A disciplina foi muito proveitosa quando, ao fazer o trabalho final, pude perceber as diferenças na separação das ideias, como a interpretação, a análise e o comentário. As obras indicadas pelo professor para serem lidas foram muito importantes.

Teorias do gênero poético, ministrada pelo Professor Doutor José Batista de Sales. Apesar de ser uma disciplina que trabalha poesia, foi importante ter cursado-a, pois através das análises textuais feitas, melhorei minha maneira de escrever, corrigindo vícios que trazia desde a época que advogava.

No segundo semestre de 2011, cursei as seguintes disciplinas:

A ficção brasileira contemporânea, ministrada pelo Professor Doutor Antonio Rodrigues Belon. Conhecer textos de leitores contemporâneos, ver suas diferentes formas de tecer as tramas de seus textos proporcionou-me mais facilidade quando escrevo.

Teorias da narrativa, ministrada pela Professora Doutora KelcileneGrácia-Rodrigues. Creio que essa disciplina foi uma das mais relevantes, por vários motivos: fizemos seminários, e ouvimos da professora conselhos e instruções que serão úteis quando estivermos diante de alunos; estudamos cada uma das partes que compõem uma narrativa, e é exatamente o que estou usando para montar minha dissertação. Ao terminarmos esse crédito, pudemos aplicar o que estudamos ao fazer o trabalho final da disciplina, e fiz isto em um dos contos que analiso em meu trabalho.

Ao longo desse primeiro ano de mestrado, participei de eventos bastante importantes e interessantes.

Conheci pessoalmente o escritor que motiva minha pesquisa, o que foi muito prazeroso e produtivo. Quando desse encontro, o professor que me orienta, doutor Rauer Ribeiro Rodrigues, em reunião com suas orientandas, fundou o grupo de pesquisas GPLV – Grupo de Pesquisa Luiz Vilela. Esse grupo começou formado basicamente por alunas do mestrado que pesquisam Vilela, e por ex-alunos, hoje mestres, que também tiveram nos textos do escritor mineiro o caminho para seus trabalhos. Inicialmente, coube a mim o cargo de Diretora de Publicações e Coordenadora de Eventos. Trabalhos apresentados e/ou publicados, informações, obras lançadas e comentadas, notícias, divulgação de eventos e constante atualização da fortuna crítica são algumas das funções do grupo. O trabalho coletivo ensina e educa. Vejo que a cada dia adéquo-me ao que esse trabalho significa, ou seja, nossos esforços individuais, quando somados no todo do grupo, agigantam-se. Tem sido fundamental.

Uma das atitudes que me impressionou foi a forma como o professor Rauer conduziu nossos primeiros meses no mestrado. Foram horas e horas de encontros coletivos e individuais com cada aluna, conversando e estimulando-nos em nosso início como pesquisadoras. Imaginava que os professores orientadores fossem menos

acessíveis e mais autoritários, mas o que vivi me surpreendeu. As reuniões que tivemos me mostraram que estava completamente enganada: ele sempre esteve próximo, preocupado em todas as ocasiões mostrar o lado positivo quando uma das integrantes do grupo desanimava, às vezes na pesquisa, às vezes em seus trabalhos ou incumbências. Com o passar do tempo, fui ficando mais segura e confiante, e aproveitando cada vez mais o trabalho em equipe.

O projeto foi sendo melhorado e repensado em conjunto com o professor Rauer. As reuniões coletivas e individuais para orientação foram importantes, pois aprendíamos e crescíamos com os erros e acertos de cada uma.

Participei como ouvinte do GEL – Grupo de Estudos Literários, que aconteceu em julho de 2011. Assisti orientandas do professor Rauer apresentando trabalhos, e isso foi mostrando que esse tipo de participação é muito enriquecedor.

Ainda em julho de 2011, participei também como ouvinte, da ABRALIC. Esse congresso foi interessante no sentido de poder assistir outros estudiosos do erotismo que, assim como eu, buscam mais e mais informações.

Em agosto, participei como ouvinte do II Encontro Regional do Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste – GELCO, que foi realizado no *campus* de Três Lagoas da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS.

Em outubro, participei do VI Seminário de Pesquisa, realizado pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS, *campus* de Três Lagoas. Nesse evento, promovido pelo Mestrado em Letras, os mestrandos puderam debater com professores convidados de outras instituições seus trabalhos recém-iniciados. Tive como debatedora a professora doutora Joana Muyliaert, da Universidade Federal de Uberlândia. Ela contribuiu muito na sequência da minha dissertação, pois indicou autores para pontos que ainda estavam gerando dúvidas.

Em novembro, participei, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, do III Encontro Regional: O insólito como questão na narrativa ficcional; X Painel de Reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional – Re-Memorando Murilo Rubião: 20 anos de sua morte. Apresentei artigo escrito em co-autoria com o professor Rauer Ribeiro Rodrigues, cujo título foi *O tatu e o albatroz: o insólito metafórico em “O buraco”*.

Ainda em novembro, participei do XIII Simpósio Nacional de Letras e Linguística e III Simpósio Internacional de Letras e Linguística, na Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. Apresentei artigo escrito em co-autoria com o

professor Rauer Ribeiro Rodrigues, cujo título foi *Repressão Sexual como história submersa no conto “Meus anjos”, de Luiz Vilela*.

Já em 2012, participei do 2º CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários e 5º CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários, na Universidade Estadual de Maringá, no Paraná. Apresentei o artigo *O feminino submisso em “Depois da aula”, de Luiz Vilela*, escrito em co-autoria com o professor Rauer Ribeiro Rodrigues.

Tive o resumo de um artigo aceito no GEL 2012, mas problemas de saúde impediram-me de apresentá-lo.

Tenho artigos escritos, prontos para serem publicados. Pretendo ter publicado, neste semestre, um artigo na Revista *Graphos*, Qualis B1. Pretendo ainda enviar e publicar artigo na Revista *Alea*, Qualis A1.

Enviei o artigo apresentado no CIELLI e tive sua publicação nos anais do congresso.

Concluí que a pesquisa que tenho realizado pode estender-se em um trabalho mais profundo, possivelmente um trabalho no doutorado. A repressão sexual, alunos, professores, diretores, enfim, o ambiente escolar e seus personagens são pontos riquíssimos a serem estudados. E Luiz Vilela proporcionou-me textos maravilhosos como base para esses estudos que se iniciaram no mestrado.

Creio que esse trabalho integra-se com a sala de aula. Adolescentes que estão descobrindo seus corpos, seus desejos, seus limites, alunos do Ensino Fundamental. Estas personagens da vida real foram retratados em contos de Luiz Vilela. E os professores e diretores, partes fundamentais do ambiente escolar, também são descritos e expostos em suas faces mais íntimas. A pesquisa que possivelmente se seguirá após o mestrado poderá ajudar os envolvidos a entender como o processo todo acontece.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10
I EIXOS TEÓRICOS	17
1.1. Eixo literário	20
1.1.1. Amor, sexo e erotismo.....	20
1.1.2. O espaço.....	24
1.1.3. Focalização.....	30
1.1.4. A epifania.....	32
1.1.5. A razão de ser professora.....	34
1.2. Eixo psicanalítico	35
1.2.1. Eros e civilização.....	35
1.2.2. A repressão sexual.....	39
1.2.3. O erotismo e a interdição.....	42
1.2.4. O inconsciente.....	44
II EROTISMO E REPRESSÃO EM LUIZ VILELA	51
2.1. “Triste”.....	55
2.2. “Com os seus próprios olhos”.....	64
2.3. “Meus anjos”.....	70
2.4. “Depois da aula”.....	76
2.5. O <i>topos</i> erótico no espaço escolar.....	82
CONCLUSÃO	86
REFERÊNCIAS	91
BIBLIOGRAFIA	95
ANEXOS	96
Anexo 1 Os contos.....	97
Anexo 2 Bibliografia de Luiz Vilela.....	120
Anexo 3 Teses e dissertações sobre Luiz Vilela.....	122
Anexo 4 Reprodução da capa da antologia <i>Contos eróticos</i>	124
MEMORIAL	125