

A ESCRITA COMO ESPACIALIDADE INCENTIVADORA DO DESEJO *EM PRESENÇA DE ANITA*
WRITING AS AN INCENTIVATING SPACE FOR DESIRE IN THE PRESENCE OF ANITA

Ana Carolina Sanches¹

RESUMO: *Presença de Anita*, de Mário Donato, é um romance ousado e erótico. Pelo teor erótico, escandalizou a sociedade da época no ano de seu lançamento (1948). Mesmo sendo uma obra chocante para os padrões vigentes, obteve um sucesso tão grande que, em 1951, fez-se um filme (do diretor Ruggero Jacobbi). Também Manoel Carlos, autor de novelas, lançou sua versão em forma de minissérie no ano de 2001. O presente artigo visa investigar como a escrita se torna espacialidade incentivadora do desejo em *Presença de Anita* (2001) para ressaltar a importância do espaço erótico na estruturação desse romance. Os autores utilizados para o estudo foram George Bataille em *O erotismo* (1957), Michel Foucault em *a História da sexualidade* (1988), Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1989) e Iuri Lotman em *A estrutura do texto artístico* (1978). Neste trabalho, erotismo e espaço serão estudados por meio do exame das obras citadas acima, e também por meio de autores como Osman Lins (1976); Sigmund Freud (2002) e outros.

PALAVRAS-CHAVE: erotismo; espaço; escrita; narrativa.

ABSTRACT: *Anita*, by Mário Donato, is a bold and erotic novel. For the erotic content, it scandalized the society of the time in the year of its launch (1948). Even though it was a shocking work by current standards, it was so successful that, in 1951, a film was made (by director Ruggero Jacobbi). Manoel Carlos, author of soap operas, also launched his version in the form of a miniseries in 2001. The present article aims to investigate how writing becomes an incentive space in *Anita's Presence* (2001) to emphasize the importance of erotic space in structuring of this novel. The authors used for the study were George Bataille in *The Eroticism* (1957), Michel Foucault in *The History of Sexuality* (1988), Gaston Bachelard in *The Poetics of Space* (1989) and Iuri Lotman in *The Structure of the Artistic Text* (1978). In this work, eroticism and space will be studied by examining the works mentioned above, and also by authors such as Osman Lins (1976); Sigmund Freud (2002) and others.

KEYWORDS: eroticism; space; writing; narrative.

A escrita como espacialidade incentivadora do desejo

Para o registro da obra escrita, muitos instrumentos são utilizados como espaço: o papel, o computador, o pano, etc. No romance, *Presença de Anita*, mais especificamente, um local que é privado e que cria condições para o firmamento do erotismo é o papel. Eduardo, arquiteto, mantém desde muito jovem o hábito de desenhar

¹ Possui graduação em Letras pelo Centro Universitário Moura Lacerda (2005). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Gramática e Literatura. Atualmente, é Especialista em Crítica Literária e Ensino de Literatura (UFTM) e Mestre em Estudos Literários (UNESP-Araraquara). Atua nas redes estaduais e particulares de ensino de Uberaba - Minas Gerais. karolsanches@yahoo.com.br

a mesma figura feminina em uma folha quadriculada, a qual se encontra sobre uma prancha em seu ateliê. Durante anos, ele delineia o seu ideal de mulher. Na medida em que o protagonista preenche a lâmina com a forma do corpo feminino, o elemento erótico passa a ser destacado:

Seis meses antes, lápis ocioso, brincando sobre o papel quadriculado que a prancha mantinha estendido, ele traçara um dorso de mulher, um "S" suavemente esguio, as hastes morrendo no esfumaçamento do grafite, quase como uma clava de sol que se desenrola e canta em surdina. Uma cabeleira nasceu ali, desnastrando-se volutuosamente em longas ondas disciplinadas que se espraiavam nas têmporas imaginárias. "Quase loura", pensou Eduardo. E a borracha, raspando de leve o papel, criou aqui e ali o mistério do reflexo da luz numa cabeleira de mulher. O lápis desceu sôfrego e tracejou o harpejo breve dos rins, inflou a bacia como uma vela de súbito panda e mergulhou na descida vertiginosa das coxas, parando abruptamente no ninho atrás dos joelhos (DONATO, 2001. p. 23)

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

O narrador continua seu relato, mas agora revelando outras características:

Debuxou-lhe o pescoço — a forma clássica duma taça de champanha, e logo brotaram por si mesmos os seios da figura, minúsculos e atrevidos no corte do perfil, e sob eles, impassível e monótono, adelgaçou-se o ventre, retraindo-se até a raiz das coxas. E os traços escorreram livremente para baixo, interrompendo-se nos joelhos apertados como com medo, guardando um tesouro. (DONATO, 2001. p. 23).

No papel, os substantivos "ventre" e "joelhos²", um mais estreito e o outro mais apertado, respectivamente, parecem proteger um bem precioso na visão do narrador. A técnica de produção do discurso contribui para que o erotismo seja cada vez maior no espaço. A minuciosa descrição do narrador, inclusive, cria a possibilidade de o erotismo passar do ambiente do papel para a área do corpo, pois a figura feminina começa a exercer um domínio encantatório sobre Eduardo.

Se nas revistas que visam à exibição do corpo, a mulher é "submissa ao desejo masculino e ao mesmo tempo portadora de uma sexualidade voraz e insana" (LEITE JÚNIOR, 2006. p. 168), aqui não poderia ser diferente. Porém, além do desejo que possui, Eduardo atribui sentimentalidades à figura.

² Os joelhos são bastante citados pelo narrador, revelando outra faceta do fetichismo no romance.

Na realidade, a corporeidade traçada reflete os próprios anseios do personagem, que busca prazer no que está fazendo. “A definição do prazer, antes de tudo do gozo sexual, está intimamente ligada à percepção que o Sujeito tem de si mesmo e de seu corpo.” (MUCHEMBLED, 2007. p. 98). Assim, o protagonista coloca no papel a impressão que tem de si mesmo e, por isso, o corpo feminino se transforma naquilo que ele gostaria de possuir.

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

Chamar-se-ia Cíntia, um nome breve e doído, em í, í tônico, quase gritante, de que se exclama a primeira sílaba individualizante. Ou Lídia? Não, Lídia é casto. Ou Lígia... Não o g pesa para o chão como um ventre adiposo. Sílvia, talvez. Mas Sílvia sibila, tem um quê de serpentino. Vilma, então. O l é trêmulo, hesitante, e o m tardo. E Maria? Nela, o pecado é maternidade: o seu ventre abriga um homem, que é o i, e que a incorpora e destrói. Sim, seria Cíntia, a exclamação do sim acompanhada da quebreira de amor da sílaba final (DONATO, 2001. p. 24)

Eduardo faz vários percursos até chegar ao nome aspirado, cujas sílabas e sonoridades se aliam à aparência física e moral da sua mulher tão idealizada. A vogal i não pode ter qualquer som, deve ser pronunciada de forma exclamativa. As consoantes, por outro lado, devem denotar um sentido positivo e, ao mesmo tempo, erótico e, para tanto, o protagonista dá preferência à consoante c. O processo de escolha, então, chega a um nome perfeito: Cíntia. Assim sendo, o tratamento dado ao espaço linguístico, em *Presença de Anita*, recebe destaque e como que se erotiza nessa busca pelo nome certo³.

Ao se entregar à escrita do desejo, o protagonista abandona seus próprios preconceitos, agindo conforme discursa Barthes: “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (BARTHES, 2006. p. 24). Desse modo, a folha e o processo de nomeação

³ O narrador, em *Lolita* (1955), faz um trabalho com os nomes semelhante ao de *Presença de Anita* (1948): “Lolita, luz de minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama. Lo-li-ta: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo. Li. Ta. Pela manhã ela era Lô, não mais que Lô, com seu metro e quarenta e sete de altura e calçando uma única meia soquete. Era Lola ao vestir os jeans desbotados. Era Dolly na escola. Era Dolores sobre a linha pontilhada. Mas em meus braços sempre foi Lolita”. (NABOKOV, 2003, p. 11).

ganham eroticidade porque neles está agindo a volúpia de Eduardo, com seu inconsciente sendo constituído “na e pela linguagem, o que sublinha o registro simbólico como aquele dominante no psiquismo e fundante do sujeito do desejo” (FRANÇA, 1997. p. 116).

Na ação do personagem, um “espaço de fruição fica então criado” (BARTHES, 2006. p. 9). Para que o fato possa acontecer no romance, não é o leitor que se faz necessário ao narrador, “é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute” (BARTHES, 2006. p. 9). Portanto, aqui fica comprovada a importância do espaço para a fixação do erotismo em *Presença de Anita*.

Possivelmente, Eduardo utiliza a folha sobre a prancheta para violar suas interdições mais íntimas, tentando assumir que, mesmo casado, ainda não encontrou a mulher idealizada há tanto tempo. O que se percebe é que, “apesar de tantos signos esparsos, a linguagem está quase inteiramente por nascer onde a transgressão encontrará seu espaço e seu ser iluminado” (FOUCAULT, 2001. p. 32). O papel, espaço criativo, metamorfoseia-se em lugar de transgressão. Nele, o protagonista exerce um contínuo exercício de voyeurismo, o que permite que Eduardo sublime todas as suas limitações.

No processo relatado acima, a territorialidade da lâmina e a escolha do nome ideal se complementam e se erotizam, revelando o desejo pela mulher perfeita. Conforme diz Poulet: o “[...] lugar dá acesso à mulher, mas também a imagem da mulher dá acesso ao lugar. Dessa curiosa interdependência, ao mesmo tempo topológica e antropológica, o melhor exemplo é seguramente o dos nomes” (POULET, 1992. p. 34). Logo, a escolha do nome auxilia na estabilização da sensualidade local: o papel cria Cíntia, dá acesso a ela; e a figura, por sua vez, com suas características voluptuosas, abre possibilidades para o surgimento do espaço erótico.

Conciliando esse trabalho com as significações dos variados nomes existentes em *Presença de Anita*, torna-se interessante a análise das identidades de Diana, de Cíntia, de Anita e de Lúcia.

As nomeações parecem se inter-relacionar e se originar de uma mesma palavra: Ártemis. A figura mitológica da divindade “não é fácil de ser apreendida: ela parece escapar e se multiplicar com aspectos diferentes e muitas vezes contraditórios” (BRUNEL, 2000. p. 95). Por esse motivo, vários autores deram várias denominações e significados à deusa.

Homero criou-lhe adjetivos como matadora de cervos e a que lança flechas. Tanto a obra de Donato, quanto a de Homero possuem suas semelhanças e uma delas é o relato da graciosidade do andar feminino. Na Odisseia, Ulisses compara Nausícaa à divindade: “Deusa, entre os deuses, senhores dos campos do céu, deves ser Ártemis, a filha do grande Zeus: a altura, a beleza e a maneira de andar, é ela”. (Odisseia, canto VI, v. 160). Em *Presença de Anita*, Eduardo observa a cunhada, Diana, encantado com o jeito de andar da moça: “Não pôde, entretanto, deixar de admirar a elasticidade do seu passo, a desenvoltura do seu porte semifuso” (DONATO, 2001, p. 194).

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

Se para os gregos a significação da deusa é tão complexa, os latinos, por sua vez, simplificaram um pouco as coisas. Para eles, Diana é a divindade lunar e, como todo astro, seria protetora dos trabalhos agrícolas, de acordo com o calendário regulamentado pelas fases da lua. O poeta Catulo (poema 34) reúne todos os nomes latinos de Ártemis: Latônia, **Lucina**⁴ e Luna (alusão a Delos, local de nascimento da deusa segundo a tradição grega). Um dos nomes dados por Catulo, Lucina, pode ser associado a uma das personagens do romance: Lúcia. Pelo brilho da lua, Lúcia e Lucina representariam a luminosidade emanada pelo astro. Virgílio, em *Eneida* (canto IV, v. 511), compreende Diana em três aspectos: terrível e subterrânea como Hécate, terrestre e silvestre como Diana e luminosa como Feba. Portanto, [...] Tudo se passa como se num trabalho de síntese e racionalização permitisse construir um perfeito paralelo entre Ártemis e seu irmão Apolo, a quem Homero dava o nome de Phoibus, em latim Phoebus. Assim, Ártemis, tornada Diana, recebe ao lado dos antigos nomes gregos, como Dictynna, nomes que refletem os de Apolo: **Cíntia**⁵, por exemplo, ou Delia (BRUNEL, 2000. p. 97).

Relacionando os nomes de Cíntia à Ártemis, chega-se, portanto, ao nome Diana. Outro nome que adentra o interessante jogo de significados é o nome da protagonista do

⁴ Grifo nosso para destacar a semelhança com o nome *Lúcia*.

⁵ Grifo nosso.

romance aqui analisado. Anita, diminutivo de Ana, faz um paralelo com a terminação do nome (Di)Ana. Para o nome da personagem, o narrador dá um sentido parecido ao adjetivo que Homero empresta à deusa Ártemis (a que lança flechas). Em uma passagem, por exemplo, Eduardo tem a impressão que a amante é quase como “o tremor nervoso duma flecha que vibra no arco antes de soltar-se” (DONATO, 2001. p. 32).

O fato de o nome da personagem estar no diminutivo é capaz de remeter à ideia de ela ser menos importante para Eduardo, em comparação com a cunhada dele, Diana. Se no início do romance o protagonista se apega à Anita; com a morte desta, ele ganha espaço para perceber o valor da cunhada. Isso ocorre quando o protagonista, ao desenhar sua parenta, surpreende-se por ela se assemelhar ao desenho de Cíntia (mulher idealizada).

A partir do momento em que o protagonista descobre que Cíntia e Diana são a mesma pessoa, as outras mulheres perdem interesse para ele. Curiosamente, se ambas as personagens possuem suas semelhanças, o mesmo ocorrerá com os nomes de Anita e de Conchita. O nome da jovem rima com o da boneca, personagem que Eduardo destruirá no final do romance para se ver livre do espectro da amante, pois achava que elas eram a mesma pessoa. Se a jovem possui em seu nome a terminação semelhante ao nome de (Conch)ita, deve-se considerar também o fato de que Anita e Conchita são nomes de descendência espanhola⁶. No espaço da escrita do desejo, surge mais uma coincidência entre as personagens: a música que parece ser cantada pela boneca:

El primero tiene “de”,
el segundo tiene “don”,
pero el tercero es con
quien yo me acostaré! (DONATO, 2001. p. 14)

Durante boa parte do romance, a copla “que falava de alguém que desprezava dois admiradores com de e don no nome, para se deitar com o homem que amava” 232, é revisitada, principalmente por Eduardo quando ele rejeita Anita e Lúcia para viver com Diana. Segundo Dr. Eugênio, a cançoneta era antiga e pertencia a uma “velhota espanhola que a cantava no Moulin Rouge” (DONATO, 2001. p. 288). Cabe ressaltar que

⁶ Pierre Louÿs, autor clandestino da França do *Fin de Siècle*, também criou uma personagem Conchita em *La femme et le pantin* no ano de 1898. A personagem espanhola, uma moça tão jovem quanto Anita, era uma dançarina de cabaré que tinha o poder de destruir os corações masculinos e que acabou destruindo a vida de um homem mais velho. Um outro dado interessante é o fato de Nabokov ter escolhido para sua protagonista um nome espanhol: *Lolita*. Seria uma tentativa dos autores de sugerir, por meio dos nomes, toda uma carga semanticamente sensual nas figuras femininas? Se forem pesadas as atitudes de cada personagem, nos respectivos romances e de acordo com seu relacionamento com os homens, essa resposta parece ser afirmativa, ainda que em uma análise superficial.

o espaço em que a senhora recitava a canção ainda é, até os dias atuais, um lugar de significativo erotismo. A composição, inclusive, pode ser associada à vida do protagonista, pois Eduardo escolhe duas mulheres para se relacionar (esposa e amante), mas é apenas com a terceira que ele decide viver para sempre (a cunhada). Ademais, aos leitores a canção consegue se fazer familiar se comparada à música infantil Terezinha de Jesus, cujo relato descreve o relacionamento feminino com três homens (sendo o pai considerado o primeiro amor da filha): “Terezinha de Jesus, de uma queda foi ao chão, acudiram três cavalheiros, todos de chapéu na mão. O primeiro foi seu pai, o segundo seu irmão e o terceiro foi aquele a quem Teresa deu a mão”.

O trabalho com a linguagem em *Presença de Anita* faz com que o erotismo se una ao espaço, criando um ambiente em que a escrita se torna um lugar de desejo. Portanto, a forma de relação com os nomes, no romance, parece não ser meramente casual. As nomeações, ao estarem interligadas, demonstram uma relação com Ártemis, realçando a polionímia da deusa. Diana se torna um nome-máscara, correspondendo à psique das personagens do romance e atribuindo-lhes características de forma indireta. Cabe citar a teoria das máscaras de Tomachevski em que o autor afirma que não “só as descrições dos objetos, daquilo que se oferece à vista, mas também qualquer outra descrição pode servir de máscara. O próprio nome do herói é capaz de ter esta função” (TOMACHEVSKI, 1965. p. 170), ou seja, os nomes conseguem designar um traço característico de cada personagem.

Portanto, tomando-se por base o significado “caçador” da deusa Ártemis, ter-se-ia Diana, Cíntia e Anita procurando conquistar o amor de Eduardo. Por outro lado, Lúcia, sua esposa, encaixar-se-ia apenas no papel de mãe e esposa zelosa, denotando um sentido de pureza e luminosidade; uma pessoa a quem o prazer foi privado.

O tratamento que Eduardo dá à figura de Cíntia no papel quadriculado, criando um espaço de desejo por meio da escrita, será o mesmo dado aos traços que fará da cunhada, Diana. Certo dia, sozinho com a parenta em um quarto de hotel, resolve desenhá-la. A moça, magoada pela rejeição do protagonista, como “uma leozinha irritada, media o aposento a largos passos [...] os olhos apertados, sem dizer palavra” (DONATO, 2001. p. 193). Eduardo, indiferente ao comportamento colérico da cunhada, senta-se na poltrona e fica a rir do comportamento da moça, achando-a “não trágica, mas apenas divertida” (DONATO, 2001. p. 194). O protagonista fica a admirar a elasticidade dos passos de Diana, sem que ela se volte para ele. Então, achando graça da situação, o homem se levanta para pegar uma caderneta a fim de riscar os contornos da cunhada:

Rindo, Eduardo levantou-se para tirar do bolso interno do paletó uma caderneta que usava para apontamentos. E, voltando para a poltrona, pôs-se a desenhar a moça, sem olhá-la, rapidamente, cobrindo e recobrando os traços, primeiro o dorso não de todo disfarçado pelo enfunado da pelica, as pernas de efebo, o ventre retraído sob a saia apertada, os seios pequeninos contidos pelo corte do costume severo que ela usava, e, no rosto, onde nada mais lhe importava, o narizinho reto, distante da boca, com as narinas aflantes, vibráteis, sensuais. Tudo em volta dela, magnetizado pela sua fúria, lhe acompanhava o passo e cirandava doidamente, a camiseira se espichando para agarrá-la, os encostos das cadeiras se estorcendo, ela vencendo no esforço o chão em ladeira... (DONATO, 2001. p. 194)

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

Flávia Regina Marquetti possui uma visão interessante sobre o conteúdo sedutor que uma imagem ou uma descrição podem causar no ser humano, mais especificamente no pensamento dos homens. Para ela, não apenas os retratos de “Afrodite nos hinos a ela dedicados, mas também o de Sherazade, de Capitu e tantas outras **femmes fatales**⁷ da literatura, do cinema e da vida” (MARQUETTI, 2003. p. 178) fazem com que a mente masculina solte a imaginação no espaço do papel. Logo, um retrato ou um desenho conseguem se transformar em caminhos poderosos a fim de despertar o prazer diante da visão humana.

Os contornos de Diana trazem para diante dos olhos do protagonista a mulher dos seus sonhos e o resultado lhe será revelador: “Eduardo teve nesse instante um deslumbramento. Daquela tosquidão de roupas que a deformavam, emergia para ele, heroica e nua, as formas trementes como no suspenso dum longo e áspero esforço que a libertava, emergia Cíntia” (DONATO, 2001. p. 195). Ao homem é mostrado o que está no mais íntimo do seu ser e o protagonista liberta o ser feminino que tanto desejou. Isso apenas ocorre graças à folha de papel, a qual possibilita que Eduardo sobreponha as figuras de Cíntia e de Diana, surpreendendo-se com o resultado. A técnica se aproxima

⁷ Grifo da autora.

do trabalho do sonho destacado por Freud, em que o processo central é o deslocamento e a condensação⁸. Para o psicanalista, a construção de figuras coletivas e compostas é um dos principais métodos de atuação da condensação, sendo que uma das formas para que esse processo apareça claramente é o trabalho com palavras e nomes. De acordo com o pensamento freudiano, o protagonista condensa seus recalques, escolhendo, por vias eróticas, o nome e a figura de Cíntia.

Diana, por sua vez, percebe toda a tensão sexual do amado. Numa noite e em um quarto de hotel, a moça pressente a excitação do cunhado a contemplar seu belo corpo feminino. Ela, que anda de um lado a outro no aposento, sente o olhar confiante de Eduardo sobre sua corporeidade, a pousar-lhe “nas pernas nuas, depiladas, primeiro de leve, eletrizando-a, depois sofregamente, e subir-lhe pelas coxas enrubescidas como um réptil inexorável que fosse fendê-la de alto a baixo” (DONATO, 2001. p. 197). Para marcar a caracterização erótica no corpo da jovem, o narrador utiliza a figura do réptil inexorável para destacar Diana como um espaço de desejo para Eduardo. O olhar masculino caminha para a estrutura física feminina, como um réptil pronto a devorá-la. No entanto:

o réptil não a penetrava, como agora ela queria e para quem entreabria os joelhos finos, na enorme fraqueza que a tomava: coleava-lhe à altura dos rins, enlaçava-se sob os seios e, soerguendo-os, mordiscava-lhes os mamilos, e logo lhe mergulhava por sobre o ventre, desenrolando-se em longas e intérminas espirais, até sumir-lhe no vértice das coxas e ali, furioso e lento, pesado e refletido, bater, bater e bater, acordando o desejo e mantendo-o desperto, na sua jaula aprisionado (DONATO, 2001. p. 197).

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

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

Portanto, os espaços privados em Presença de Anita, portanto, caracterizam-se pela liberação da pulsão sexual. Neles, há a presença de apenas duas personagens, o

⁸ *Deslocamento*: ocorre por meio de um deslocamento para outro objeto contíguo, isto é, no processo de formação do sonho, acontece uma transferência da intensidade psíquica, distorcendo o desejo do sonho que existe no inconsciente. *Condensação*: dá-se por meio de uma relação de semelhança, ou seja, ocorre a nomeação indireta das figuras coletivas durante a construção dos sonhos (relação entre os pensamentos do sonho e seu conteúdo). Geralmente, no sonho, as palavras são tratadas como se fossem coisas.

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

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland. **Fragments de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoiânálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: UNB/ J. Olympio, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 13. ed. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.
- DONATO, Mário. **Presença de Anita**. 8. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951.
- _____. **Presença de Anita**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. **Prefácio à transgressão**. In MOTA, Manoel Barros (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- _____. **Além do princípio do prazer**, psicologia de grupo e outros trabalhos. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

- _____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Tradução Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução F. C. Martins. Lisboa: Vega, [19--].
- LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. 4. ed. São Paulo: Hucitec / UNESP, 1987.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entreterimento**. São Paulo: Annablume, 2006.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- MARQUETTI, Flávia Regina. **Encanto de sereia: a permanência de traços arcaicos de imagens de Vênus**. In FEITOSA, Lourdes Conde; FUNARI, Pedro Paulo A.; SILVA, Glaydson José da. (Org). *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 197-216.
- MILLER, Henry. **O mundo do sexo**. Tradução Carlos Lage; estudo Otto Maria Carpeaux. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.
- MUCHEMBLED, Robert. **O orgasmo e o ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias**. Tradução Monica Stahel; Apresentação Mary del Priori. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Tradução Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Tradução Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- TOMACHEVSKI, Boris. **Temática**. In BRICK, O. et al (Org). *Teoria da literatura II*. Tradução Isabel Pascoal. Rio de Janeiro: Ed. 70, 1965. p. 169-204.

Recebido em 10/06/2019

Aprovado em 10/07/2019