

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

PABLO ANDRÉS ROTHAMMEL

Marcas do erotismo em *O louva-a-deus*, de Antônio Carlos Resende

Dissertação apresentada como requisito parcial e último
para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de
concentração em História da Literatura

Orientador:

PROF. DR. MAURO NICOLA PÓVOAS

Data da defesa: 05/02/2013

Instituição depositária:
Sistema de Bibliotecas – SIB
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande, fevereiro de 2013.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ao Manuel Tassara (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, José Martín Rothammel (*in memoriam*), por ter me obsequiado livros e discos desde a minha primeira infância.

À minha mãe, Celia Frutos de Rothammel, por não ter deixado faltar livros em casa, mesmo nos momentos economicamente desfavoráveis, e por jamais ter imposto qualquer tipo de restrição ou censura ao tipo de leitura praticada.

Ao meu irmão, Marcelo Martín Rothammel, de quem lembro, na infância, comentando a leitura de *Cazuza*, de Viriato Correa, e *Um capitão de quinze anos*, de Júlio Verne, gestos que também me estimularam a ler.

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas, pela compreensão e paciência, e à sua esposa, Marina de Oliveira, pela amizade e carinho.

À senhora Ada Korn, proprietária da Editorial Ada Korn, em Buenos Aires.

À CAPES, por ter-me agraciado com uma bolsa de estudos durante o primeiro ano deste Mestrado.

À Profª. Dra. Alice Moreira, coordenadora executiva do Delfos, e aos seus bolsistas, que tão bem me atenderam na PUCRS, em Porto Alegre.

À minha tia e madrinha, Lucía Martina Frutos, ora em Bovril, na Argentina.

Ao meu tio Tomás Vicente Frutos (*in memoriam*) e à sua esposa, tia Rosa Alderete de Frutos, e aos meus primos, Cláudio Frutos (*in memoriam*) e Laura Frutos, em Buenos Aires.

À família Tassara: Carlos, Alejandro e Julia, em Rosario, Argentina.

À família Lewin: Fredi, em Buenos Aires, e Roberto, Elza e Gustavo, em Paraná, Argentina.

À minha professora de Português no 1º e 2º graus, Gladis Bellagamba Beheregaray, que me ensinou a gostar de Literatura e me permitiu trabalhar com a obra de Antônio Carlos Resende numa avaliação escolar.

Ao amigo, médico, poeta e editor Marco de Menezes, uruguaianense ora em Caxias do Sul.

Ao Prof. João Batista de Barros Minuzzi, de Uruguaiana.

Aos professores da PUCRS Campus Uruguaiana, Maria de Lourdes Villela, Gonçalina Alves Simões, Elvira Mercedes Domínguez Parcero, Edison Brito e Maria Antunes Bernardes Saenger (*in memoriam*).

Ao Elisandro Ribeiro, de Uruguaiana.

Ao livreiro Gilberto Oliveira, do Mundo dos Livros, em Uruguaiana.

Aos amigos Ronei Alemida e Licínio Nelsis, de Uruguaiana.

Ao José Henrique Nicolli Soares, de Curitiba.

À amiga Laura Piacenza (*in memoriam*), de Paraná, Argentina.

Às professoras e amigas, Laura Hang, Maria Guadalupe Martínez, Gabriela Redín, Soledad Bergara de Didier e Adriana De Cesaris, do Liceo Municipal de Santa Fe, Argentina, e Laura Wagner, da UADER, em Paraná, Argentina.

Aos professores Miguel Koleff, Richard Brunel Matías e Maria Lucia Segabinazi Dumas da UNC, em Córdoba, Argentina.

Às professoras Graciela Carielo, Graciela Ortiz, Marisa Tazioli, Regina Maria Mattos Abreu e Maria Lúcia de Andrade Serra, da UNR, em Rosario, Argentina.

Ao casal amigo, professor Hugo Armando Loggio, da UNER, e Marta Sansoni, em Concordia, Argentina.

Aos professores Joaquina Balcinha e Juan Chávez (*in memoriam*), do Instituto Superior Josefina Contte, em Corrientes, Argentina.

À professora e amiga Geruza Queiroz Coutinho, da UNSA, em Salta, Argentina.

Aos professores e ex-colegas da UFPel, Ana Lourdes da Rosa Nieves Fernández, Ana Pederzoli Cavalheiro, Uruguay Cortazzo González, Paulo Ricardo Silveira Borges e Urânia Pereira Sperling.

Aos funcionários administrativos Vinícius Rezende de Lacerda e Newton Guidotti e à bolsista Juliana Rocha, da UFPel.

Aos professores e amigos Paulo Roberto dos Santos e Inara de Oliveira Rodrigues, gaúchos ora em Ilhéus.

Aos amigos teuto-argentinos, Mariano Mastropaolo e Nina Dreher, na Alemanha.

Aos amigos Sofia Fasano, de Santa Fe, Juan Bautista Lucca, de Rosario, e Leonardo Casarotto, de Gualeguaychú, Argentina.

Ao amigo Adrián Alcaraz, de Federal, Argentina.

Aos professores da FURG, Artur Emilio Alarcon Vaz, José Luís Giovanoni Fornos, Adriana Gibbon, Cláudia Mentz Martins e Joselma Noal.

Ao secretário do PPG-Letras da FURG, Cícero Vassão.

Aos amigos do Cassino, Mariza Corbetta, Daniele Corbetta Piletti e Alessandro Veleda Arabidian, pelo apoio e incentivo dados.

À Carmen Dorneles, de Rio Grande.

Ao Jair Adriano, de Rio Grande, ora em Bento Gonçalves.

Ao amigo Douglas Duarte, de Rio Grande, que me incentivou na etapa final desta dissertação.

Ao professor e amigo Adrián Canteros, de Santa Fe, pela força e apoio em diferentes circunstâncias da vida.

Ao Daniel Mottura, de Santa Fe, Argentina.

Meu agradecimento especial ao Sicro Agostinho Miranda, de Rio Grande, pela amizade, compreensão, incentivo e, sobretudo, por suas atitudes nobres.

*A linguagem perverte o corpo.
Nessa intenção, sempre adiada, brota o desejo.*
Samira Chalhub

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar a novela *O louva-a-deus*, do escritor Antônio Carlos Resende, a partir da temática erótica presente na obra. Com esse fim, identificam-se a natureza do erotismo e as suas manifestações, apoiando-se, principalmente, nas teorias desenvolvidas por Georges Bataille e Francesco Alberoni. Constata-se que, além da vinculação óbvia com o elemento sexual, existem outras marcas – a violência, o proibido, a transgressão, a morte, a salvação – que evidenciam a presença do fenômeno erótico na trama.

Palavras-chave: Antônio Carlos Resende; *O louva-a-deus*; literatura sul-rio-grandense; literatura brasileira.

RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo analizar la novela corta *O louva-a-deus*, del escritor brasileño Antônio Carlos Resende, a partir de la temática erótica presente en la obra. Con ese fin, se identifican la naturaleza del erotismo y sus manifestaciones, apoyándose, principalmente, en las teorías desarrolladas por Georges Bataille y Francesco Alberoni. Se constata que, además de la vinculación obvia con lo sexual, existen otras marcas – la violencia, lo prohibido, la transgresión, la muerte, la salvación – que evidencian la presencia del fenómeno erótico en la trama.

Palabras clave: Antônio Carlos Resende; *O louva-a-deus*; literatura de Rio Grande do Sul (Brasil); literatura brasileña.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1 ANTÔNIO CARLOS RESENDE: BIOGRAFIA E RECEPÇÃO CRÍTICA.....	18
1.1 Compêndio biográfico.....	19
1.2 Fortuna crítica.....	21
2 VISÕES SOBRE O EROTISMO.....	33
3 INTERDIÇÕES, TRANSGRESSÕES E TENSÕES ERÓTICAS NA ESTÂNCIA HIDALGO... 	46
3.1 Características formais e aspectos temáticos periféricos da narrativa.....	47
3.2 O erotismo em <i>O louva-a-deus</i> : revelações e ocultamentos.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	85

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Não existe interdição que não possa ser transgredida”, adverte Georges Bataille (2004, p. 97). A afirmação categórica do pensador francês acaba remetendo a uma velha máxima: tudo o que é proibido é mais estimulante. Recordo a ocasião em que estava na casa de um amigo e colega da 8ª série e vi, sobre um armário, um livro que me chamou a atenção mais pelo título do que por outros aspectos, até porque ainda me prendia bastante ao formato das publicações. Tratava-se de um exemplar de *O rapaz que suava só do lado direito*, a segunda novela do Antônio Carlos Resende. O nome da obra já seria um gancho suficientemente eficaz, quem sabe, para despertar a vontade de lê-lo. Mas era pouco provável no meu caso, que contava com interesses de leitura específicos: ainda não conseguira me desprender totalmente dos Sheldons, Robbins e afins. Como se vê, para um leitor incipiente (e, constata-se, também insipiente) a concorrência era pesada.

Foi, na verdade, um comentário de meu amigo o que acabou despertando de fato a minha curiosidade. Quando lhe indaguei o que era aquilo, a resposta foi algo como: “É um livro, mas minha mãe não deixa eu ler porque diz que não é pra minha idade”. Pronto, a literatura não poderia contar com melhor estratégia de *marketing*. Daí a procurar um exemplar na biblioteca do colégio foi um passo.

A leitura da novela impactou-me por vários motivos. O tema abordado, é claro, foi um deles: pré-adolescente que eu era, como não me identificar com a angústia do personagem Quito? Mas não era só isso, havia outras coisas que para mim se revelavam. Era a primeira vez que lia algo narrado por meio do fluxo de consciência. A sintaxe nervosa, a pontuação caótica, a linguagem informal, o tom confessional, tudo sabia-me a novo. Sem falar no fim trágico da história, um suicídio que destoava dos finais convencionalmente felizes aos quais me habituara.

O caminho natural foi procurar outras obras do mesmo ficcionista; assim acabei chegando a *O louva-a-deus*. Novo impacto. Aos poucos ia amadurecendo como leitor, apurando gostos, identificando nuanças, apreendendo estilos. Pedi à professora de

Português que me deixasse trabalhar o autor, numa espécie de seminário sobre escritores sul-rio-grandenses que ela estava organizando como avaliação da disciplina. Vi-me obrigado a pesquisar vida e obra do Resende. Descobri que havia mais por ler. E fui lendo.

Antônio Carlos Resende foi um autor muito popular no Rio Grande do Sul, no fim dos anos 1970 e início dos 1980. Obteve um sucesso de público que foi acompanhado de uma boa aceitação da crítica. Mas, por alguma razão, foi deslocando-se para a margem do sistema literário do Estado, embora, com menor ou maior frequência, nunca tenha deixado de escrever e publicar.

Em quase todas as novelas resendianas há alguns elementos recorrentes: entre outras coisas, a presença de personagens masculinos angustiados, medíocres, que se perfilam mais como anti-heróis, como já foi observado em outra dissertação sobre o autor (SILVA, 1996, p. 15). As personagens femininas, ao contrário, são de personalidade forte: mulheres de ação, ao redor das quais os machos se apagam, inseguros e medíocres. Entre ambos, sempre a marca do erótico promovendo o diálogo... ou o embate. Mas, qual a natureza desse erotismo? De que maneira ele se apresenta em suas tramas?

O propósito desta dissertação é desvendar as marcas do erotismo em uma das obras mais emblemáticas de Antônio Carlos Resende. Do universo ficcional do autor, chegou-se num primeiro momento a três possibilidades: *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena*; *O rapaz que suava só do lado direito* e *O louva-a-deus*, as suas três novelas iniciais, não por acaso as primeiras que eu li do autor.

A escolha recaiu sobre a última delas por várias razões. Uma, de índole pessoal, baseada simplesmente no meu gosto estético, e outras, que se apoiam em diferentes critérios. Descartou-se o primeiro título por ser obra detalhadamente analisada na dissertação de Mestrado *História de amor: uma análise da obra de Antônio Carlos Resende*, de Martha Dreyer de Andrade e Silva; cabe salientar que embora contemple todas as oito primeiras narrativas do autor, o trabalho pouco se detém em *O louva-a-deus*. A segunda novela, embora conte com farto material relativo ao universo erótico, não é tão rica quanto *O louva-a-deus*, sobretudo por um aspecto técnico. Nesta novela, tem-se a presença de dois protagonistas, Silvina e Reinaldo, que narram as suas

experiências. Por estarem intercalados um ponto de vista feminino com outro masculino, as potencialidades do texto veem-se aumentadas, o que, conseqüentemente, oferece mais subsídios para pesquisar.

O primeiro capítulo desta dissertação divide-se em duas partes. Inicialmente, faz-se um apanhado da vida e obra de Antônio Carlos Resende. Após, propõe-se um levantamento da fortuna crítica do autor, abarcando-se o período que vai da publicação de sua primeira obra até a da novela em questão. Inclui-se, aí, a recepção crítica da única novela sua traduzida para outra língua, no caso, a edição argentina de *Magra, pero no mucho, las piernas fuertes, morena*. Uma pesquisa sobre o espaço de Resende no cânone sul-rio-grandense e brasileiro também foi realizada. Para tanto, foram necessários deslocamentos a alguns centros de documentação, tanto no estado como no exterior. Recorreu-se a lugares tais como Biblioteca Rio-Grandense e Biblioteca Central da FURG, ambas em Rio Grande; Biblioteca Central da UFRGS, Acervo *Correio do Povo* e Espaço de Documentação e Memória Cultural Delfos da PUCRS, todos em Porto Alegre; Biblioteca Nacional de la República Argentina e Biblioteca del Congreso de la Nación, ambas em Buenos Aires. Também houve um encontro, em sua residência particular, com a senhora Ada Korn, proprietária da antiga editora de mesmo nome (atualmente fora de atividade), que gentilmente me obsequiou um exemplar de *Magra, pero no mucho, las piernas sólidas, morena*, além de revelar, em amena conversa, algumas curiosidades relativas à publicação da obra na Argentina.

A seguir, no segundo capítulo, aborda-se o referencial teórico em torno da questão do erotismo. Para tal, utilizam-se, principalmente, as teorias desenvolvidas por dos maiores especialistas do século XX no tema do erotismo: o francês Georges Bataille, que teorizou sobre o tema em vários ensaios, especialmente em *O erotismo*. Além disso, são levadas em consideração algumas das ideias apresentadas pelo pensador italiano Francesco Alberoni, em obra homônima à de Bataille, e pelo também francês Alain Badiou em entrevista a Nicolas Truong, publicada em livro sob o nome *Éloge de l'amour*, sem tradução no Brasil até a presente data.

O terceiro capítulo também consta de duas partes. Na primeira, a dissertação cede lugar à observação de certos elementos temáticos presentes em *O louva-a-deus*, que não o tema central mencionado. Igualmente são observados alguns aspectos formais

da obra, tais como o foco narrativo e a linguagem utilizada, bem como o diálogo do texto com outras manifestações artísticas.

Somente após esses passos parte-se para a análise de fato a novela, conforme o tópico teórico do erotismo, na segunda parte do terceiro capítulo. A partir daí, tenta-se identificar de que maneira o erótico manifesta-se na sua trama. Embora verifique-se que aflora de maneira óbvia, através de atividade sexual descrita ou insinuada em diferentes momentos e circunstâncias da ficção, procura-se reconhecer outras marcas que sinalizem a ocorrência do erotismo.

O louva-a-deus, publicado na transição dos anos 1970 para os 1980, é contemporâneo de um período em que a exploração da temática sexual intensifica-se na indústria do entretenimento, em gradações que vão do lúdico ao pornográfico. Vive-se a indulgência complacente de uma anistia publicitada como “ampla, geral e irrestrita”. No cinema, as pornochanchadas levam um grande público a frequentar as salas de cinema; durante anos os filmes do gênero encabeçariam as listas de recordistas de bilheteria. A cantora Gretchen, prefigurando uma vertente musical que perdura até hoje, encarrega-se de levar ao *mainstream* o erotismo coreografado dos *dancings*, em *performances* televisivas que parecem saídas diretamente dos salões dos bordéis ou dos palcos dos *night clubs*. No mercado de revistas masculinas, os “catecismos” clandestinos de Carlos Zéfiro cedem lugar à *Status* ou à *Playboy*. São publicações que se incumbem de estimular, com parcimônia, a libido burguesa de uma classe média que se consolida em decorrência de um processo acelerado de urbanização nacional, na esteira de um “milagre econômico” que já começa a dar sinais de esgotamento. Por outra parte, as mulheres podem contar com a versão brasileira da revista estadunidense *Cosmopolitan*: através das páginas de *Nova*, o prazer feminino começa a ser não só despudorizado como também institucionalizado.

O campo da literatura, como é de se esperar, não permanece indiferente às novas demandas do mercado consumidor. Lança-se uma grande quantidade de títulos, ao mesmo tempo em que se promovem outras formas de divulgação. Entre elas, a promoção de uma série de concursos de contos eróticos, como os da já mencionada revista *Status*, que acabam obtendo repercussão positiva e enorme sucesso. Rodolfo Franconi aponta essa disseminação em seu estudo sobre erotismo e poder na literatura brasileira:

[...] começamos por notar que o tema do *erotismo* emerge dos textos de forma óbvia: mesmo nas narrativas onde menos se espera a sua presença. O número de textos de temática erótica que se produziu desde meados dos anos 70 é, sem dúvida, significativo. (FRANCONI, 1997, p. 16)

Jesus Antônio Durigan, em estudo sobre a relação erotismo-literatura também identifica o fenômeno, ao apontar que um grande número de publicações literárias da época impregna-se de conteúdo erótico:

São inúmeros os textos de autores brasileiros contemporâneos que se constroem a partir de representações eróticas. As ficções de Clarice Lispector, Lygia F. Telles, Nélide Piñón etc., manifestam características eróticas como traços constitutivos. A. Callado, Ivan Angelo, Ignácio Loyola Brandão, Fernando Gabeira e tantos outros se preocupam em representar o erótico sob variadas faces. (DURIGAN, 1985, p. 90-91)

Ressalta, porém, que há certos elementos recorrentes, como a violência, o jogo, o sonho, a lembrança ou “quaisquer outros elementos que sirvam para o erótico se acoplar [...]” (DURIGAN, 1985, p. 91). Afirma, ainda, que algumas constantes se apresentam nesse *corpus*:

É a *representação textual de uma representação cultural (social) da sexualidade, parasitária*, que, na ficção, se apresenta sob a forma de um *jogo*, um *espetáculo* em que o erótico se define a partir de seu *próprio processo constitutivo*. [...] a representação se constrói quase sempre a partir da *transgressão* (de todos os tipos) de uma proibição, e seu *objetivo é a consecução do prazer*. (DURIGAN, 1985, p. 91, grifos do autor)

Não por acaso, esses aspectos mencionados são tópicos recorrentes ao longo de toda a produção resendiana. Cabe destacar, no entanto, que tais elementos estão onipresentes, por diferentes circunstâncias e motivações, especialmente com muito mais intensidade no desenvolvimento da trama da novela *O louva-a-deus*. É o que se busca mostrar, com o auxílio de referencial teórico relativo ao estudo da matéria erótica,

principalmente em seu ensaio *O erotismo*, ao longo do desenvolvimento desta dissertação.

1 ANTÔNIO CARLOS RESENDE:

BIOGRAFIA E RECEPÇÃO CRÍTICA

Serão feitos aqui um resumo da biografia do autor e uma análise de como o autor é visto e entendido no sistema literário sul-rio-grandense e brasileiro, a partir da historiografia e da crítica dessas literaturas. A fortuna crítica limitar-se-á ao período de sua produção ficcional compreendida entre 1978 e 1980, a saber, *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena*; *O rapaz que suava só do lado direito* e *O louva-a-deus*, bem como a fortuna crítica argentina relativa à publicação de sua primeira obra no país vizinho, *Magra, pero no mucho, las piernas fuertes, morena*, em 1986.

A circunscrição ao período citado, no caso do Brasil, justifica-se na medida em que abarca o *corpus* das obras de Resende editadas até a publicação da novela objeto desta dissertação. No caso da Argentina, entretanto, abriu-se exceção pelo fato de tratar-se de uma tradução assíncrona com a versão original brasileira.

1.1 Compêndio biográfico

Antônio Carlos Resende nasceu no município gaúcho de Cachoeira do Sul, em 27 de abril de 1929. Bom aluno durante a adolescência, foi indicado pelos colegas para ser o orador da turma na formatura do ginásio. Acusado de comunista, a solenidade foi, contudo, cancelada. Em contrapartida, viria a ser o orador na formatura do curso colegial. Formou-se em Direito em 1945, ocasião em que novamente o escolheram orador. Exerceu apenas dois anos a advocacia; curiosamente, sua única causa ganha tratou de uma questão inédita referente a direitos autorais (CADEMARTORI, 1990, p. 10-11). Foi, porém, como locutor esportivo que desenvolveu sólida carreira em diferentes meios radiodifusores de Porto Alegre e Rio de Janeiro. É na então capital nacional que ocorreu sua primeira experiência literária: enquanto trabalhava como divulgador da editora Nova Fronteira, traduziu o romance *Pombinha branca*, do escritor chileno Enrique Lafourcade. Entre 1965 e 1977, novamente em terras gaúchas, dirigiu a Televisão Educativa no Rio Grande do Sul.

Sua estreia como ficcionista deu-se em 1978, com a novela *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena*, publicada em edição conjunta do Instituto Estadual do Livro e da editora L&PM, e que teve boa acolhida da crítica e dos leitores. Em 1979, pela RBS/Editora Globo, publicou *O rapaz que suava só do lado direito*. Em edição popular, vendida em banca de jornais, essa obra tornou-se seu maior sucesso comercial, com tiragem estimada em 40.000 exemplares. *O louva-a-deus* foi editado em 1980, também através da parceria entre RBS e Editora Globo, tendo uma segunda edição em 1992, desta vez pela Mercado Aberto. Em 1986, foi lançado na Argentina *Magra, pero no mucho, las piernas fuertes, morena*, com tradução de María Julia Peycere, pela Editora Ada Korn.

Após essa trilogia de sucesso de crítica e de público, Antônio Carlos Resende continuou publicando regularmente até 1993: *Pedro e Lia* (Globo, 1981), *Por que me olhas, Maria Carolina?* (L&PM, 1983), *Igual a ti só no Inferno* (L&PM, 1988), *O sétimo* (L&PM, 1991), *Fiéis infieis* (Movimento, 1993). Após um período de silêncio, voltou ao mercado editorial com *Mortes do amor* (L&PM, 2000) e *Jairo e seus diabos* (Artes e Ofícios, 2001). Outro hiato ocorre até a publicação de *A obra-prima do teu*

corpo (L&PM, 2007). *Roubai-vos uns aos outros* (L&PM, 2009) é a sua última obra editada até o presente momento.

1.2 Fortuna crítica

Primeiramente, é interessante apontar que o autor é pouco conhecido fora de seu Estado de origem. São escassas as referências à sua obra em estudos de alcance nacional que contemplam ou mesmo constroem o cânone brasileiro. Não há nenhuma citação ou comentário a respeito de Antônio Carlos Resende em, por exemplo, *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi. O autor tampouco figura em *História da inteligência brasileira* (sete volumes), nem em *Ponto de vista: crítica literária* (quinze volumes), ambos de Wilson Martins, ou mesmo em *A literatura no Brasil*, obra coletiva dirigida por Afrânio Coutinho, embora este tenha lhe reservado um verbete em sua *Enciclopédia da literatura brasileira* (limitado apenas aos dados biográficos e ao elencamento da obra).

Mesmo seu conterrâneo de Estado, Carlos Nejar, em *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*, limita-se a citá-lo como participante do grupo Quixote, ligado à Geração de 45, cujo líder era Paulo Hecker Filho. A referência é por demais econômica, além de trazer dados incorretos: “Vale salientar ainda o romancista [sic] Antônio Carlos Rezende [sic] (*Magra mas não muito, as pernas sólidas* [sic]), o teatrólogo Fernando Peixoto, o ensaísta e filósofo Gerd Bornheim, e a cronista e atriz Ivette Brandalise” (NEJAR, 2011, p. 675).

Na historiografia literária sul-rio-grandense, Luiz Marobin, em *A literatura no Rio Grande do Sul* e, em texto praticamente idêntico, em *Painéis da literatura gaúcha*, refere-se a Antônio Carlos Resende como autor que desenvolve intimismo tenso e obsessivo, “caminho pouco trilhado no Brasil” (MAROBIN, 1985, p. 226). Ao analisar *O rapaz que suava só do lado direito*, faz importante referência aos aspectos formais do texto:

A forma desse intimismo é, até certo ponto, revolucionária. A partir do gabinete do psicanalista alemão Dr. Rodolfo Wild, que o psicanalisado associa a Adolfo Hitler, até o assassinato indireto do pai e o suicídio. Quito fala sem ordem, sem pontuação, sem separação das frases, sem coordenação das

ideias e dos sentimentos, sem distinção do bem e do mal.
(MAROBIN, 1985, p. 226)

Marobin é original ao enxergar aspectos ideológicos despercebidos por outros críticos: “esse intimismo caótico parece ter endereço, [...] o humor, a sátira, além de desmoralizar o mau uso da psicanálise, parece vergastar a direita opressiva, a ditadura” (MAROBIN, 1985, p. 226). Todavia, o crítico não deixa de fazer uma leitura de cariz conservador ao, além de mesclar autor e obra, tecer uma apreciação moralista:

É difícil, para mim, imaginar o Antônio Carlos Resende, menino estudioso do Colégio Anchieta, rapaz-ouvinte atento dos venerandos mestres nas aulas de religião, agora mergulhando personagens num subsolo sujo, corrompido, desagregado. Mas devo reconhecer que, no final, deixou uma réstia de luz, à entrada do caos. No delírio da morte diz a personagem: “Acreditas em Deus” [...] É o grito de alerta e da esperança. (MAROBIN, 1985, p. 226)

Regina Zilberman, em *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*, classifica os autores de acordo com eixos temáticos sincrônicos: “A visão do gaúcho”, “História e poder”, “A cidade e seu habitante”, “A mulher: escritora e personagem”, “Humor à gaúcha” e “O escritor – um ser social”. Reserva um espaço a Antônio Carlos Resende entre os autores que tratam da cidade e seu habitante.

Segundo Zilberman, nas obras desses autores, o social está presente, porém não através do prisma da divisão e das lutas de classes. O que há, de fato, é a violência representada através de algum desequilíbrio, seja de viés econômico, político e ideológico, sendo este último no sentido amplo, como conjunto de normas e valores que reprimem o indivíduo. A autora aponta que

Antônio Carlos Resende centraliza a ação de suas novelas num caso de amor: as personagens, masculinas, são tomadas de paixão avassaladora, perdendo o controle sobre si mesmas e tornando-se joguetes das mulheres que amam. O amor torce a normalidade da vida dos homens, que deixam de ocupar uma posição de mando e acabam perdidos, regredindo a situações

infantis, como Quito, de *O rapaz que suava só do lado direito*.
(ZILBERMAN, 1985, p. 70-71)

Em *Roteiro de uma literatura singular*, estão presentes ainda alguns eixos temáticos desenvolvidos em *Literatura gaúcha*, mas nele Zilberman também lança mão de uma análise diacrônica, recurso predominante em *A literatura no Rio Grande do Sul*. Em ambos os textos Antônio Carlos Resende é incluído como representante da literatura intimista, categoria de autores heterogêneos como Tânia Faillace, Caio Fernando Abreu e Luiz Antonio de Assis Brasil, numa linha que vem de Reynaldo Moura, Dyonélio Machado, Telmo Vergara e Athos Damasceno Ferreira.

Quanto ao aspecto formal, a autora lembra que nas obras de Resende predomina o fluxo de consciência (ZILBERMAN, 1992.b, p. 141), e que o cenário é quase sempre urbano. Mesmo em *O louva-a-deus*, cuja ação transcorre numa fazenda da campanha, a temática não apresenta características regionalistas: “Abdicando dos traços que o identificariam ao Regionalismo, Resende introduz a técnica da introspecção, interessado em pesquisar as reações dos protagonistas ao surgimento do amor e do sexo” (ZILBERMAN, 1992.b, p. 142).

Ao analisar *O rapaz que suava só do lado direito*, Zilberman enxerga no texto o desenvolvimento temático da dualidade família-vida autônoma. Observa ainda a relevância do aspecto formal da novela e a importância da relação entre forma e conteúdo para o desenvolvimento da trama:

Apresentado em primeira pessoa a um interlocutor passivo e paciente, o escritor justifica a técnica na medida em que o relato é dirigido em parte a um psicanalista. O recurso facilita o transcurso do evento exclusivamente no presente e faculta a aderência total do narrador ao narrado. Os acontecimentos dirigem-se para a frente, e a palavra do narrador dá conta antes de sua atividade que propriamente de especulações ou divagações pessoais. A estratégia escolhida assegura tanto o andamento acelerado da ação, como a visão dos eventos a partir da interioridade do herói. (ZILBERMAN, 1992.b, p. 142)

No fascículo reservado a Resende na coleção “Autores Gaúchos”, publicada pelo Instituto Estadual do Livro em 1988, Ligia Cademartori ressalta os aspectos formais e a técnica narrativa predominante nas novelas do autor. Caracteriza-as como antifolhetins, na medida em que contrariam as características convencionais do folhetim, ao apresentarem personagens “vencidos pela paixão e nunca triunfantes” (CADEMARTORI, 1990, p. 17). Por outro lado, ela considera que o uso da primeira pessoa permite a interiorização do personagem e que a utilização de frases com pontuação desordenada é funcional ao clima narrativo desenvolvido.

Volnyr Santos, em *Apontamentos de literatura gaúcha*, classifica a literatura do Rio Grande do Sul em seis linhas temáticas: “A gauchidade em questão”, “Reconstrução heroica”, “O meio rural”, “O intimismo”, “A visão judaica” e “Errância”. Inclui Antônio Carlos Resende no grupo dos intimistas, ao lado de Patrícia Bins, Tânia Faillace, Lya Luft.

Santos faz um breve levantamento das obras de Resende publicadas até 1980, menciona que o autor utiliza com frequência o fluxo de consciência e também atenta para o fato de *O louva-a-deus* desenrolar-se em área rural, sem se caracterizar, todavia, como literatura regionalista. É o único crítico que menciona a tradução de *Pombinha branca* realizada por Resende.

A interpretação feita por Léa Masina, em artigo intitulado “História das paixões”, no livro *Percursos de leitura*, é bastante original. Isto porque, além de levantar questões mencionadas por outros ensaístas – a paixão como *leitmotiv* e o alinhamento das obras de Antônio Carlos Resende à literatura intimista –, foge da categorização simplista quando se refere a *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena*:

[A obra] surpreende pela abordagem do tema, livre dos ranços intimistas e dos arroubos líricos que infestaram os textos da época. *Magra* foge tanto ao esquema político-engajado quanto ao confessionismo intimista do período, que mascarava a realidade através de um arcabouço requintado de linguagem. (MASINA, 1994, p. 49)

A autora faz mais observações quanto ao aspecto formal das obras de Resende, especialmente de *Magra...* Chama a atenção para a existência de um narrador que se

dirige a um interlocutor e “instaura a instância da confidência” (MASINA, 1994, p. 49). Aponta para aspectos linguísticos e especificamente sintáticos do texto:

Transitando entre a objetividade narrativa e a confidência, numa linguagem solta e informal composta pela justaposição e pela sucessividade, a personagem Romano conta a história de sua paixão: se esta o desestabiliza e destrói, por outro lado resgata-lhe o sentido da existência. Misturando referenciais da realidade e da fantasia desmedida, o escritor transfere às personagens a responsabilidade pelo exercício da vida, que envolve renúncia e loucura. (MASINA, 1994, p. 49)

Também observa que a “ficção de Resende situa o erotismo como centro das ações” (MASINA, 1994, p. 50) e o reconhece como um legítimo revigorador do gênero novela no Rio Grande do Sul, na medida em que, através da apreensão de comportamentos, o autor

[...] cria um painel de personagens que, ideologicamente identificados com uma classe média urbana, funcionam como arquétipos de sua própria realidade, propiciando a aproximação dos leitores. Soma-se a isso o trabalho com a linguagem, dotada de humor e contemporaneidade, o que lhe assegura verossimilhança na tradução das crises individuais, ao mesmo tempo que resgata os textos do risco do melodrama. (MASINA, 1994, p. 50)

No *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*, organizado por Luiz Antonio de Assis Brasil, Maria Eunice Moreira e Regina Zilberman, há um verbete para Antônio Carlos Resende, de autoria de Jaime Ginzburg. Nele, associa-se o ficcionista à linha temática do erotismo e ressaltam-se os aspectos psíquicos das personagens, com “relacionamentos que envolvem dificuldades, assimetrias afetivas entre parceiros e impulsos fora de controle” (GINZBURG, 1999, p. 21).

Ademais, reconhece-se a importância da técnica narrativa e dos aspectos formais em *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena*: “Nesse livro, a ansiedade do protagonista, motivada por elementos eróticos e agressivos perturbadores, é representada com precisão pelo autor, através de recursos estilísticos como a

composição de períodos muito longos e a fragmentação de estruturas sintáticas” (GINZBURG, 1999, p. 21).

Por último, Luís Augusto Fischer, em *Literatura gaúcha*, num recorte diacrônico da vida literária sul-rio-grandense, inclui Antônio Carlos Resende no período “Anos 1960 e 1970: a literatura durante a Ditadura”, alinhando-o a autores de temática urbana. Limita-se a mencioná-lo com brevidade, embora não deixe de reconhecer-lhe qualidades, inclusive formais:

A vida urbana estava em causa, naturalmente, e muito se escreveu sobre ela ou a partir de suas sugestões. Um caso interessante é Antônio Carlos Resende (1929), que estreou com a novela *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena* (1978) e publicou vários outros títulos, sempre com linguagem segura e quase sempre enfocando relacionamentos e circunstâncias da vida na grande cidade. (FISCHER, 2004, p. 122)

Com relação à recepção crítica à obra do ficcionista, faz-se aqui um apanhado do que foi registrado na imprensa sul-rio-grandense e brasileira quando da publicação das três novelas, o que abarca o período entre 1978 e 1980. No que diz respeito à imprensa argentina, o levantamento refere-se a 1986, ano do lançamento de sua única obra traduzida. Em todas as esferas, é possível identificar um quase consenso que assinala o mérito da obra ficcional em questão.

Nas suas críticas em tom de crônica no “Caderno de Sábado”, Guilhermino Cesar, ao resenhar *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena*, aponta Resende como uma revelação nas letras brasileiras, ao afirmar que “um dia se haverá de dizer que ele marcou uma posição singular para o Rio Grande do Sul na moderna novelística [...]” (CESAR, 1978). O crítico também chama a atenção para o fato de na obra não se apoiar no regionalismo tão em voga à época: “Parece-me que Resende escreveu sem sujar as mãos no pitoresco, nas peculiaridades do ‘lugar onde’” (CESAR, 1978).

Quanto a *O rapaz que suava só do lado direito*, entende que é “escrito com a mesma fluência e limpidez do anterior” (CESAR, 1979). Vê a obra positivamente como um retrato da geração daquela época (final da década de 1970), chegando a percebê-la

como um documento: “Novo ciclo foi aberto à implantação de uma literatura documental, que institucionalize também, em obras de ficção e poesia, a mentalidade que estamos vivendo” (CESAR, 1979).

Sobre *O louva-a-deus*, Guilhermino Cesar o considera o fechamento de uma trilogia que vai além da mera sequência cronológica, havendo, entre as três novelas, uma “unidade secreta”:

Cada uma dessas três novelas é completamente autônoma com relação às demais. Contudo, elas se acham unidas por um fio interior que não proveio, quer-me parecer, da “vontade” do escritor, mas sim dos componentes de sua personalidade, de sua visão mais ampla e totalizadora, da realidade em que se move. (CESAR, 1980)

Novamente, o crítico vaticina um lugar de destaque para Resende na posteridade. Mas é quando analisa o conjunto de personagens das três novelas que Guilhermino Cesar mostra a visão crítica aguçada com que enxerga a trilogia:

A personália resendiana constitui algo novo para nós, sobretudo nestas bandas do Sul. A finura da análise, nesse autor, sem cair no psicologismo gratuito, de gabinete, jamais refoge à vida e suas contingências naturais, ao que nela existe de prosaico; de la sorve, com avidez, as pequenas minúcias da guerra morosa [sic], interpretando a linguagem erótica implícita nos pequenos gestos, as palavras distraídas, nos costumes pessoais, e com isso construindo uma trama não isenta de angústias e paroxismos. (CESAR, 1980)

É interessante apontar que entre os textos selecionados por Maria do Carmo Campos (2008), em *Caderno de Sábado: páginas escolhidas – Guilhermino Cesar*, não consta nenhuma das três críticas mencionadas, ou mesmo outra qualquer referente à obra de Resende.

Também no “Caderno de Sábado”, Antonio Hohlfeldt analisa o paralelismo entre *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena* e *O rapaz que suava só do lado direito*, ao apontar certas coincidências entre as obras: o tipo feminino ideal, a

estruturação dos trabalhos e o narrador que presentifica as ações através de narrativa retrospectiva: “Tanto o livro de estreia quanto o seguinte são novelas fortemente centralizadas num eixo que gira em torno de um personagem [...]” (HOHLFELDT, 1979). O crítico ainda chama a atenção para as características românticas dos personagens das duas obras: na primeira, Eulália mantém-se inacessível; na outra, o protagonista Quito é punido com a morte, ao desafiar as convenções sociais.

Hohlfeldt faz referências aos aspectos formais das duas obras. Comenta o uso de frases coordenativas aditivas e o fato de ambos os narradores não serem totalmente oniscientes e oferecerem uma narrativa linear. Por último, vê Antônio Carlos Resende (junto a Josué Guimarães) como “nosso único ficcionista de características populares, sem abrir mão de dados que permitem a reflexão a respeito de nosso momento” (HOHLFELDT, 1979).

Em texto sobre *O rapaz que suava só do lado direito*, publicado na *Folha da Tarde*, Heitor Saldanha não caracteriza o suicídio de Quito como um desfecho romântico. Como argumento, lança mão de uma leitura psicanalítica: “A nós nos parece certo que ele procurou esvaír-se em sonho, o grande sonho de sua juventude marcada. O que não é nada romântico, se compreendermos que o sonho é o fundo da ‘realidade’” (SALDANHA, 1979).

Por último, dentro da crítica local, é importante fazer referência à enquete “As melhores obras de ficção da literatura sul-rio-grandense”, publicada pelo periódico *Zero Hora* em 16 de maio de 1992, na qual 40 intelectuais do Estado apontaram dez narrativas como as mais representativas.

Entre os resultados, aparecem algumas menções a obras de Antônio Carlos Resende: *O rapaz que suava só do lado direito* é citado por Donald Schüller; por sua vez, *O louva-a-deus* é apontado por Flávio Loureiro Chaves; enquanto que *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena* é mencionado por Maria da Glória Bordini, Paulo Bentacur e Tania Carvalhal.

Fora do âmbito sulino, publicaram-se algumas resenhas em importantes periódicos do eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Jorge de Sá, em texto no *Jornal do Brasil*, considera que *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena* apresenta densidade

dramática e que para isso utiliza elementos como o sensualismo, a incoerência humana e a violência. Tais elementos, todavia, estariam contrapostos à pureza do personagem protagonista, Romano. Com relação à oralidade presente na narrativa, o crítico aponta que “às vezes corre o risco de ameaçar a verossimilhança do texto” (SÁ, 1978).

Antonio Carlos Viegas, também no periódico acima mencionado, entende que Antônio Carlos Resende explora o território da cultura urbana, transcendendo a dimensão geográfico-temporal: “É um livro atual sem ser imediatista” (VIEGAS, 1979). Com relação aos aspectos formais, aponta como o tempo vertiginoso e a linguagem utilizada, com “a pontuação um tanto caótica”, são funcionais ao bom desenvolvimento da trama, “que o enfoque urbano requer” (VIEGAS, 1979).

Com a afirmação taxativa de que Antônio Carlos Resende escreve para quem gosta de ler, Sérgio Escovedo faz uma leitura de *O rapaz que suava só do lado direito* que destoa das realizadas pela maioria dos críticos. A personagem principal não seria Quito, o pai, a namorada ou a amante, mas sim a relação de poder que se estabelece principalmente entre pai e filho, centrada na luta de gerações.

A obra seria um “documento sobre o machismo, especialmente o encontrado no Sul, na Porto Alegre de ruas tão conhecidas do autor” (ESCOVEDO, 1979). O crítico expõe dois aspectos formais da novela: o estilo da narrativa, que elimina parágrafos e pontuação convencional, e a linguagem utilizada, que lança mão de gírias e modismos, o que daria “uma referência exata do presente” (ESCOVEDO, 1979).

Coube ao gaúcho Flávio Moreira da Costa, em coluna no semanário *IstoÉ*, fazer os comentários mais negativos com relação a *O rapaz que suava só do lado direito*. Assinala que falta ambição por parte do autor e que o uso da primeira pessoa confessional acaba por filtrar e limitar a ação do livro. Reconhece que na obra há coerência analítica, porém, categoricamente, contrapõe que “Henry Miller, com este material em mãos, faria muito melhor” (COSTA, 1979).

Como já foi mencionado, Antônio Carlos Resende teve sua primeira novela traduzida e publicada na Argentina em 1986. Embora tenha tido uma ótima acolhida da crítica, tal fato não se viu refletido no número de exemplares vendidos.

Durante o processo de coleta de dados, em conversa informal com Ada Korn, proprietária da editora homônima sediada em Buenos Aires, foi informado que o insucesso nas vendas de *Magra, pero no mucho, las piernas fuertes, morena*, acabou por interromper o projeto inicial de traduzir e publicar outras novelas do autor.

Em artigo na revista *Humor Registrado*, intitulado “Resende: el Brasil que no leemos”, Juan Carlos Martini observa que, apesar de não se tratar de uma novela social, através da visão de “Romano, el eficiente narrador de los acontecimientos” (MARTINI, 1986), podem ser vislumbradas as mudanças sociais brasileiras inerentes ao final da década de 1970, principalmente o aceleração da urbanização. Ressalta, porém, que se trata antes de mais nada de uma novela de amor e de loucura.

Com relação aos aspectos formais, comenta que a narração em primeira pessoa dá um caráter ambíguo à história, já que “impide constatar que los datos de la realidad y la volubilidad de Eulália sean tal como él nos cuenta” (MARTINI, 1986). É esse recorte narrativo, todavia, que permite ao autor construir uma narrativa encantadora e cruel.

No periódico *Tiempo Argentino*, a crítica Estela dos Santos traça, em “Literatura brasileña actual”, um breve histórico da literatura brasileira do século XX, com ênfase na ficção produzida a partir da publicação de *Grande sertão: veredas*. Chega, assim, até a literatura da década de 1980, constatando quão desconhecida é pelo grande público na Argentina.

Tem um ponto de vista diferente no que se refere à técnica narrativa: “seductora ‘nouvelle’ narrada por una *falsa segunda persona*, pues su interlocutor nunca interviene” (SANTOS, 1986, grifo meu). Aponta também para o que considera semelhanças entre o estilo confessional da obra e a temática do tango (“La escritura es habla”) e vê o protagonista como uma espécie de Quixote à Woody Allen, que “con la confesión desahoga la vergüenza de su pretensión romántica” (SANTOS, 1986).

Na resenha “Un suicidio romántico”, publicada no jornal *Clarín*, Jorge Zicolillo entende que *Magra, pero no mucho, las piernas sólidas, morena* é uma tentativa de síntese de questões antagônicas que historicamente instigam o ser humano: a vida e a morte (e, por analogia, o amor e a loucura). O crítico vê Resende como “sólido narrador brasileño, de estilo ascético y contundente” (ZICOLILLO, 1986).

Por último, é importante fazer um comentário sobre o interesse acadêmico sobre a obra de Resende. Até a presente data, segundo informações fornecidas pela base de dados da CAPES na Internet, há apenas um trabalho de pós-graduação *stricto sensu* sobre a obra do ficcionista gaúcho. Em *História de amor: uma análise da obra de Antônio Carlos Resende*, dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira da UFRGS, defendida em 1996, sob a orientação da Profa. Dra. Márcia Hoppe Navarro, a pesquisadora Martha Dreyer de Andrade e Silva centra-se na problemática amorosa das novelas do autor. Para tal, analisa as seguintes narrativas: *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena; O rapaz que suava só do lado direito; O louva-a-deus; Pedro e Lia; Por que me olhas, Maria Carolina?; Igual a ti só no Inferno; O sétimo e Fiéis infieis*.

Embora trate também da questão do erotismo, para o qual se utiliza das ideias de Bataille, o enfoque do trabalho é, porém, politemático. No texto são considerados outros elementos recorrentes na temática resendiana, tais como a violência, o desejo pelo proibido, a morte e a salvação:

Nas sete primeiras novelas de Antônio Carlos Resende podemos verificar a presença de elementos itinerantes: o erotismo, a “atração fatal” entre homem e mulher, o perfil de “devoradora” com que é construída a personagem feminina e a angústia da personagem masculina diante disso, além da indecisão do homem, entre entregar-se de vez ou fugir. [...] O que ocorre na oitava narrativa é a presença de duas personagens – um homem e uma mulher – buscando, ao mesmo tempo e de modos diversos, reconstruir suas vidas e seus amores – e angustiadas por esse fato. (SILVA, 1996, p. 10)

Analisando as referências a Antônio Carlos Resende e as críticas à sua obra, verifica-se que o autor é praticamente desconhecido dentro do sistema literário nacional. Isto ocorre na medida em que é ou omitido ou apenas brevemente citado nas obras da historiografia e da crítica literárias brasileiras contemporâneas.

Contudo, ainda que o autor não tenha lugar assegurado no cânone nacional, é possível afirmar que a sua produção teve uma excelente acolhida na historiografia e na crítica literárias do Rio Grande do Sul. Nestas, foram reconhecidos positivamente tanto

os aspectos temáticos e expressivos como os formais e narrativos das novelas em questão. Verificou-se, no entanto, que, embora o novelista tenha conquistado reconhecimento e espaço no cânone literário sul-rio-grandense, sua posição nesse sistema tem permanecido estática, à espera de uma atualização.

Sua única obra publicada na Argentina teve boa recepção da crítica especializada, o que pode ser comprovado pelo teor das resenhas publicadas em periódicos locais, que se limitam ao período de lançamento do livro no mercado. Não foram, assim, encontradas resenhas ou outros textos críticos posteriores a 1986.

2 VISÕES SOBRE O EROTISMO

A tentativa de definir o erotismo constitui em si um contrassenso, pois verbalizar pressupõe ordenar e sistematizar elementos, lançando mão de procedimentos que se baseiam na racionalidade e na lógica. Como assinala Lúcia Castello Branco, o terreno do erótico é instável, e o desejo “percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos” (BRANCO, 1994, p. 65).

Isso não tem sido empecilho, entretanto, para que, ao longo da história, o ser humano venha procurando uma explicação para algo que lhe é tão caro e imediato:

Entre poetas, sexólogos, maníacos e oportunistas reside um impulso comum: a necessidade de verbalizar o erotismo, de escrever a linguagem do desejo, de decifrar o “enigma do amor”, numa tentativa, talvez, de negar a morte em que irremediavelmente nos lançamos ao trilhar os caminhos de Eros. (BRANCO, 1994, p. 65)

Em seus exercícios de especulação, muitos pensadores perceberam a associação existente entre erotismo e morte. Longe de ser paradoxal, a relação ocorre na medida em que no surgimento de toda nova vida advém, como contraparte, o perecimento de algo – um ser, um acontecimento ou uma situação. Para se formar uma nova vida, é preciso que outra deixe de existir. Essa tese, aceita por muitos filósofos, é desenvolvida em detalhes pelo escritor francês Georges Bataille.

No livro *O erotismo*, publicado originalmente em 1957, Bataille caracteriza as particularidades da sexualidade especificamente humana. Afirma que, por um lado, a prática sexual é uma das coisas que o homem conserva de sua animalidade. Porém, o autor assinala que a diferença com relação aos animais é que “os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, o que diferencia o erotismo e a atividade sexual simples como uma pesquisa psicológica independente do fim natural que ocorre na reprodução com a prole” (BATAILLE, 2004, p.19). No entanto,

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente na medida em que ele coloca a vida interior em questão. O erotismo está na consciência do homem, o que faz como que ele seja um ser em questão. [...] se o erotismo é a atividade sexual do homem, ela o é na medida em que difere da atividade dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é todas as vezes que não for rudimentar, que não for simplesmente animal. (BATAILLE, 2004, p. 46)

Porém, há que frisar que o homem, mesmo nos casos em que se comporta animalmente, busca uma espécie de reencontro, de recuperação da animalidade, que já não é tarefa animal, e sim propriamente humana. Portanto, o que caracteriza o ser humano não é viver fora da animalidade, senão num lugar situado entre o desejo de voltar a ela e a impossibilidade de poder fazê-lo.

O ser humano constrói um mundo afastado da animalidade, isto é, racional, planejado, ordenado, previsível, o que lhe proporciona segurança. Por momentos, não obstante, sente ânsias da animalidade perdida, da intensidade do apetite animal, em que identifica uma imagem de liberdade.

A liberdade que o ser humano persegue não pode, no entanto, mais ser o retorno ao mundo apetitivo do animal, do mesmo modo que a violência humana não pode olhar para trás e participar da violência inocente do animal. No homem surgiu a consciência – particularmente, a consciência da morte –, que divide as possibilidades da vida entre o permitido e o proibido. Este conhecimento é irrenunciável e irrevogável.

Aquilo que no ser humano funciona sem o consentimento da consciência passa despercebido, visto que ela não o ratifica, daí a semelhança com o impulso animal. Só se torna evidente na forma de pecado, de queda, de culpabilidade. Sempre que pensa nele, fá-lo negativamente, como transgressão da normalidade.

A transgressão não consiste no desconhecimento da norma ou na insensibilidade a ela. Pelo contrário: é uma estreita observância da ordem social, que precisa, a modo de oxigenação, de exceções.

O campo do erotismo é o campo do gozo, o qual transcende o caráter físico. Trata-se do gosto pela transgressão. Esta não pertence ao racional, do mesmo modo como a proibição não nasce da razão, mas do sentimento de aversão para com aquilo que aterroriza o homem, que é, fundamentalmente, a morte (e a violência).

Pretender acabar com a morte e a violência não é, absolutamente, algo racional. Não é a proibição que nasce da razão; é o contrário: a razão nasce da proibição. Aquela é apenas um modo de pensamento que se opõe ao raciocínio caótico: trata-se de pensar como se a morte e o caos não existissem ou, em todo caso, fossem anomalias. A razão é, em certo sentido, irracional. Entretanto, o caráter humano está impregnado destas proibições relativas à morte.

A onda expansiva dessas proibições no âmbito da morte atinge a sexualidade, na medida em que esta se situa perto daquela. Aproxima, assim, o homem à experiência da morte: “Considerada em seu conjunto, a vida é o imenso movimento composto pela reprodução e a morte. A vida não cessa de engendrar, mas para aniquilar o que ela engendra” (BATAILLE, 2004, p. 133).

O significado que tem a transgressão da proibição sexual, então, vai além da capacidade ou não do ser humano de reprimir os apetites naturais. O sentido de tal transgressão tem relação com a fascinação que a morte gera no homem: “No extremo, contudo, queremos resolutamente o que coloca nossa vida em perigo” (BATAILLE, 2004, p. 133).

Por que se diz que sexualidade e morte estão abraçadas? Afirmar Bataille que “para nós, que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela coloca em jogo sua continuidade, quer dizer, ela está intimamente ligada à morte” (BATAILLE, 2004, p. 22). Reciprocamente, tirar o ente da continuidade, quer dizer, violentar a sua individualidade, é sempre algo caracterizado por suma violência.

Passar do estado normal ao desejo erótico pressupõe uma dissolução relativa do ser indivíduo. Na sexualidade, o indivíduo rompe a sua unidade orgânica, seus fluxos já não circulam pelo interior do seu corpo, rompe-se em pedaços, que se conectam com os pedaços de um corpo que anteriormente era alheio.

Na biologia romântica, o amor e a morte relacionam-se, sendo esta última o preço da reprodução sexuada, já que, em condições ótimas, os seres unicelulares reproduzem-se por mitose, não morrendo nunca. Bataille modifica um pouco este ponto de vista, ao dizer que tanto a reprodução sexuada como a assexuada implicam a morte dos seres descontínuos, que são os progenitores.

O que ocorre é que, enquanto nesta última a morte do “progenitor” coincide, na sua realização, com o nascimento de dois (ou mais) organismos novos, na primeira dá-se uma prorrogação. Ao se pensar nos micro-organismos que compõem o corpo humano, é possível também ver neles indivíduos, isto é, seres descontínuos que entram em relação uns com os outros, formando novos seres nos quais já não subsistem ou, pelo menos, não o fazem sem mudar de natureza.

Algo análogo ao que ocorre na fusão do óvulo e do espermatozoide é encontrado na união sexual entre humanos. Na reprodução, a morte está implicada, e no erotismo há uma fascinação pela morte. A sexualidade e a morte pertencem uma à outra:

A morte de um é o correlativo do nascimento do outro, que ela anuncia e do qual ela é a condição. A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que cede o lugar; em seguida, da decomposição, que sucede a morte, e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres. (BATAILLE, 2004, p. 85)

Deste modo, a sexualidade animal também está relacionada com a morte. Porém, ao não haver no animal a consciência da morte, tampouco a vivência sexual abre nele um interrogante existencial. O animal não vive a sexualidade com a mesma intensidade psicológica com a que vive alguém que, tendo consciência de sua individualidade e de sua mortalidade, experimenta o sexo como aquilo que anula essa individualidade e o coloca diante daquilo que tanto o angustia e fascina: a morte.

Tudo isto ocorre mesmo considerando-se que o nível de consciência fica, no ato sexual, claramente debilitado. Daí Bataille afirmar que

A angústia elementar ligada à desordem sexual é significativa da morte. [...] A associação da violência da morte com a violência sexual tem esse duplo sentido. Por um lado, a convulsão da carne é tanto mais precipitada quanto mais estiver próxima do enfraquecimento, e, por outro lado, o enfraquecimento favorece a volúpia, com a condição de que ele lhe conceda tempo. A angústia mortal não leva necessariamente à volúpia, mas a volúpia é mais profunda na angústia mortal. (BATAILLE, 2004, p. 164)

O erotismo aparece como forma de uma sexualidade proibida e vivida como transgressão, como travessura. O que rodeia a sexualidade é o mesmo que aquilo que a intensifica, dando-lhe o caráter erótico e convertendo-a numa aventura psicológica. O agente fundamental disto tudo é o trabalho. O mundo do trabalho e o surgimento das proibições são simultâneos. As exigências que uma produção eficiente impõe estão altamente relacionadas com as técnicas de disciplina e regularidade.

A questão é reduzir o acaso, ou seja, os efeitos não esperados, ao mínimo, o que implica uma importante medição e controle do tempo, introduzindo nele ritmos, durações, regularidades, repetições, associações. A razão é uma imagem concreta do pensar, a que o faz girar em torno da busca do tempo útil, evitando o caos e as misturas improdutivas:

No campo de nossa vida, o excesso se manifesta na medida em que a violência suplanta a razão. O trabalho exige uma conduta na qual o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Ele exige uma conduta razoável em que os movimentos tumultuados que se liberam na festa, e geralmente no jogo, não são admissíveis. (BATAILLE, 2004, p. 62)

Todavia, Bataille afirma que o próprio sexo é uma forma de violência, e o trabalho, mais do que uma sublimação, supõe a criação de um âmbito no qual a sexualidade está excluída. O mundo do trabalho, como base da civilização, implica eliminar, em seu seio, toda violência.

Tanto a morte como a sexualidade aparecem como signos de desordem, de arracionalidade, de anulação da existência discreta ou individual. Não obstante, o

mundo do trabalho, para conseguir sustentabilidade, precisa de um reverso, a festa, o prazer.

Com relação à religião e ao prazer, o autor desenvolve a ideia de que o erotismo se dá através de uma sexualidade vivida como transgressão, como festa, como ruptura com os códigos sociais e com o próprio “eu”: “Mas, em todos os lugares – sem dúvida desde os tempos mais antigos – nossa atividade sexual é restringida ao segredo, em todos os lugares, mesmo que em graus variados, ela aparece contrária à nossa dignidade” (BATAILLE, 2004, p. 168). Ainda na mesma linha de raciocínio, afirma Bataille:

Falamos de erotismo todas as vezes que um ser humano se conduz de uma maneira que estabelece um contraste com as condutas e julgamentos habituais. O erotismo deixa entrever o *reverso* de uma fachada da qual a aparência correta nunca é desmentida: no *reverso* são revelados sentimentos, partes do corpo e das maneiras de ser das quais comumente temos vergonha. (BATAILLE, 2004, p. 170-171, grifos do autor)

O ponto em que erotismo e religião se encontram é precisamente esse: a festa. E, segundo Bataille, não há maior festa que a religiosa. Pelo viés antropológico, a festa aparece como o necessário reverso da Lei; um reverso, no entanto, interno, inerente à própria Lei. A transgressão confirma a Lei e também é o lugar no qual se fixa uma série de condições que possibilitam o levantamento, sempre temporal e contextual, da proibição.

Assim, por exemplo, a celebração de um casamento identifica-se com o ritual em troca do qual se suspende a proibição que recai sobre a sexualidade e a vida erótica. Não é que somente o sexo exterior à vida conjugal seja uma transgressão, e sim que o próprio ato do matrimônio seja uma transgressão e, como tal, pautada e prevista na Lei.

Do ponto de vista econômico, a festa é o exorcismo do excedente, daquilo que Bataille denomina “parte maldita”. Ele considera que a vida põe em disputa grandes quantidades de energia que derivam em uma abundância excessiva, um desperdício. O movimento vital e a produção acarretam sempre um excedente dificilmente controlável.

Longe de levantar uma teoria econômica considerada como reflexão acerca da necessidade de distribuição de recursos escassos, isto é, uma economia centrada na necessidade, Bataille traz à tona uma teoria econômica entendida como busca do canal mais adequado para transportar o inevitável excedente. Tratar-se-ia, então, de uma economia centrada na consumação.

Todos os canais de consumação parecem encontrar um limite: o crescimento ou a reprodução acabam por multiplicar o excedente até conduzir o hábitat para um modelo análogo a uma panela de pressão. Não haveria, finalmente, outra saída do que o puro desperdício sem sentido, dilapidação inútil que não recaia no círculo acumulativo. Tal é a prodigalidade própria da sexualidade erótica e da violência gratuita, que por isso são os elementos característicos da festa:

A conduta erótica opõe-se à habitual como a despesa à aquisição. Se nos comportamos de acordo com a razão, tentamos adquirir bens de todas as espécies, trabalhamos para aumentar nossos recursos ou nossos conhecimentos, esforçamo-nos por todos os meios para nos enriquecer e possuir cada vez mais. É, em princípio, sobre tais condutas que se funda nossa posição no plano social. Mas no momento da febre sexual, conduzimo-nos de maneira oposta: gastamos nossas forças desmedidamente e, às vezes, na violência da paixão, dilapidamos recursos consideráveis sem proveito. (BATAILLE, 2004, p. 266)

No mesmo sentido, continua Bataille: “Queremos nos sentir o mais longe possível do mundo onde o aumento de recursos é a regra. [...] Queremos um mundo virado de pernas pro ar, queremos o mundo ao inverso. A verdade do erotismo é a traição” (BATAILLE, 2004, p. 267). A festa é esse evento no qual é celebrada a natureza, ao mesmo tempo em que a limita. Sendo pura arte efêmera, na natureza sucedem-se criação e destruição, sem falta de consentimento nem de significância humana.

O erotismo é festivo na medida em que se situa na outra face da ordem: no caos, em que proibição e prescrição, decomposição e mistura, amo e escravo, lucro e prejuízo, mesclam-se:

Na orgia, o movimento da festa ganha essa força dissipadora que geralmente pede a negação de todos os limites. A festa é em si a negação dos limites impostos à vida ordenada pelo trabalho, mas a orgia é o sinal de uma desordem total. Não foi o acaso que determinou que, nas orgias das Saturnais, a ordem social fosse ela própria invertida, o senhor servindo o escravo, o escravo estendido sobre o leito do senhor. Esses excessos tiraram seu sentido mais agudo do acordo arcaico entre a volúpia sensual e o êxtase religioso. (BATAILLE, 2004, p. 175-176)

Bataille identifica, ainda, três tipos de erotismo. Um é o erotismo dos corpos, que ocorre na nudez, na obscenidade, em que surge um transtorno e os corpos mostram-se como possessão individual e sedutora. Outro tipo é o erotismo dos corações, que, vinculado ao amor divino, ao amor puro para com Deus, dá a liberdade como condição de estabilidade do ser. Um exemplo deste erotismo, aponta Bataille, é o êxtase de Santa Teresa de Ávila diante da magnificência divina.

Por último, o erotismo sagrado, vínculo essencial entre a realidade do sagrado nas religiões arcaicas, a festa e a orgia, típicos da exuberância dos ritos e das iniciações. Assim, o erotismo em seus diversos aspectos corresponde a uma espécie de distorção do ser humano, incluindo não só aquilo que se refere à vida, mas também a presença mesma da morte; alguns ritos de iniciação presentes em muitas religiões comprovam-no.

Entende-se por sagrado aquilo que se opõe ao profano. É um fenômeno religioso (tabu, ritual, símbolo, mito, um demônio, deuses, Deus etc.), uma revelação: todo fato religioso revela o sagrado na mente dos que a receberam. Qualquer pessoa pode vivenciar uma experiência interior. Toda aproximação a um conhecimento do erotismo e da religião é uma experiência pessoal. No erotismo, os objetos que estão em jogo são os corpos:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos sujeita à individualidade do acaso, à individualidade

perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração deste perecível, temos a obsessão por uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. (BATAILLE, 2004, p. 25-26)

O homem arcaico descobriu que a passagem do descontínuo para o contínuo dá-se no acesso à morte. O erotismo atinge o ser no mais íntimo. Se a morte é essa ruptura da descontinuidade, o sagrado é aquela instância que justamente oferece e garante essa continuidade do ser, e que por meio de um rito revela-se aos que participam nessa experiência, inclusive nos ritos solenes, onde os participantes assistem à morte de um ser descontínuo.

O erotismo evoca a ideia da morte; é esta que permite que o indivíduo se abra à negação de sua vida individual. A vida é mortal, mas não a continuidade do ser que se atinge por meio da morte. Mas onde reside essa vinculação do erotismo, na experiência interior do ser humano, com o sagrado?

Os primeiros homens tiveram que fixar e impor a si mesmos certas restrições. São as interdições (o proibido), as quais, na essência, foram determinantes para que tomassem certas atitudes com relação aos mortos, bem como com a atividade sexual.

Todo símbolo, imagem erótica ou religiosa insuflou nos seres humanos condutas regidas pela interdição; em alguns, não obstante, provocou condutas contrárias. Ou seja, a experiência que todo homem arcaico realizava dirigia-se a condutas tradicionais (interdição) ou a condutas de ruptura (transgressão); em outras palavras, à Lei e à sua violação.

O erotismo acabaria caindo no domínio da transgressão, que as religiões como o Cristianismo se encarregariam de suprimir. A verdade das interdições é a chave da atitude humana:

Se obedecemos à interdição, se estamos a ela submetidos, dela não temos mais consciência. Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual a interdição não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão finalizada, à transgressão bem-sucedida que, ao manter a

interdição, mantém-na para *gozar dela*. *A experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la*. É a sensibilidade *religiosa* que liga, sempre estreitamente, o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia. (BATAILLE, 2004, p. 58-59, grifos do autor)

O ser descontínuo – o homem – enfrenta-se com a angústia nessa possibilidade de alcançar a continuidade. Desse modo, somente a morte traz a continuidade; o homem descobre na experiência do sagrado que é possível uma continuação do seu ser. A orgia, a festa, todo elemento dos ritos das religiões antigas mostram o espetáculo do sagrado; neste, os participantes vivenciam uma experiência reveladora: o sagrado é atraente, êxtase incomunicável e íntimo.

Toda experiência mística o é. Atinge-se, assim, a esfera na qual o ser descontínuo alcança a continuidade por meio do sagrado, ainda que, desde as primeiras religiões, essa experiência seja erótica.

Aliás, todo símbolo é sedutor, pois provoca uma perturbação no indivíduo, sendo que as manifestações do sagrado possuem traços de uma clara dimensão erótica. Deixa-se aberta a possibilidade de abandonar o estado de descontinuidade; isto, porém, unicamente através de um rito de iniciação. Bataille explica o porquê: “A continuidade nos é dada na experiência do sagrado. O divino é a essência da continuidade” (BATAILLE, 2004, p. 185).

Na medida em que se impôs certas normas e leis para regular a sua conduta, o homem descobriu também a possibilidade de transcender o universo que essas regras impunham. A transgressão deu a ele a capacidade de decidir entre a continuidade que o respeito à Lei prometia e a descontinuidade do seu ser que a conduta transgressora acarreta.

Transgredindo, o homem descobre os seus poderes mais ocultos. Por outro lado, “por meio de sua atividade, o homem construiu o mundo racional, mas nele sempre subsiste um fundo de violência” (BATAILLE, 2004, p. 61).

A violência surge com a transgressão à Lei. Torna-se claro aqui que existe um movimento no próprio homem que excede os seus limites, o movimento de violência de um ser racional. O que advém com a morte é a imposição de certas interdições vinculadas a ela. Toda morte é violenta na medida em que finaliza a real existência do homem; o medo torna-se, assim, uma constante em sua vida. A possibilidade de morrer o angustia, porque para cada indivíduo, a morte é o reflexo do seu destino.

Isso fica demonstrado já em épocas remotas, a partir do momento em que se começa a sepultar os cadáveres, hábito que convergiria finalmente para a dimensão do sagrado. O culto aos mortos passaria a ser uma forma de respeito e de temor à realidade que o homem descobriu: anuncia-se, desse modo, a fragilidade e a finitude do corpo – entidade material que lhe é própria, bem como primordial via do erotismo. Como o cadáver será inevitavelmente vítima da decomposição, busca-se preservá-lo de outras formas de violência.

Como contraponto, é importante levar em consideração a visão de outro filósofo contemporâneo, o francês Alain Badiou, sobre uma questão que, se nem sempre se superpõe ao elemento erótico, ao menos o tangencia: o amor. Para este pensador, essa é uma experiência total, um sentimento essencial, que se encontra, porém, ameaçado na sociedade contemporânea.

O fundamental no amor consiste em o indivíduo aproximar-se do outro com a condição de aceitá-lo na própria existência de forma completa, inteira. Isso é o que diferencia o sentimento amoroso do mero interesse sexual, o qual, segundo o filósofo, fixa-se sobre o que os psicanalistas denominaram “objetos parciais”, isto é, a ação de extrair do outro emblemas-fetichê, aquilo que provoca interesse e faz com que o desejo seja excitante. Mas com isso não se está negando a sexualidade, que é um componente do amor, embora este não se resuma àquela.

Badiou defende que, pouco a pouco, a totalidade daquilo que o outro é torna-se um complemento da própria existência:

En primer lugar, el amor habla de una separación o desunión, que puede ser la sencilla diferencia entre dos persona, con su subjetividad infinita. Esta separación es, en la mayoría de los casos, la diferencia sexual. Cuando este no es el caso, el amor

de todas maneras impone la confrontación con dos figuras, dos posturas con representaciones diferentes. (BADIOU, 2012, p. 33)

É uma ideia que se opõe à definição que Bataille faz do erotismo dos corpos, no qual o homem pratica a fusão como uma tentativa de recuperar a continuidade perdida. Mesmo consciente da fugacidade do ato da cópula, o ser humano procuraria retornar à unicidade. Badiou, no entanto, afirma que

[...] hay en el amor un primer elemento que es una separación, una disyunción, una diferencia. Hay un Dos. El amor habla, primero y antes que nada, de un Dos. El segundo punto tiene que ver con que, precisamente porque habla de una separación, en el preciso momento en que este Dos está por mostrarse, por entrar en escena como tal y experimentar el mundo de una manera nueva, solo puede tomar una forma aleatoria y contingente. Es lo que llamamos “encuentro”. El amor inicia siempre con un encuentro. Y a este encuentro yo le doy estatuto – de alguna manera metafísico – de acontecimiento, es decir, de algo que no ingresa en la ley inmediata de las cosas. (BADIOU, 2012, p. 33-34)

Aceitar que o amor esgota-se no próprio encontro é, no entendimento de Badiou, uma concepção romântica. Para o filósofo, mais do que um produto, o amor é um processo, uma construção:

Pero el amor no puede reducirse al encuentro, porque es una construcción. El enigma presente en la reflexión acerca del amor tiene que ver con la pregunta por la duración que lo realiza. Lo más interesante, en el fondo, no es la pregunta por el éxtasis de los comienzos. Se da, por supuesto, un éxtasis al comienzo, pero un amor es ante todo una construcción duradera. Digamos entonces que el amor es una aventura obstinada. El filón aventurero es necesario, pero no lo es menos la obstinación. (BADIOU, 2012, p. 37)

Abandonar o amor diante do primeiro obstáculo, da primeira diferença mais séria, da primeira irritação, seria descaracterizá-lo. Um amor verdadeiro é aquele que triunfa no tempo, é durável, apesar dos empecilhos que o espaço, o mundo e o tempo lhe opõem.

3 INTERDIÇÕES, TRANSGRESSÕES E TENSÕES ERÓTICAS NA ESTÂNCIA HIDALGO

Como foi mencionado, o que se propõe aqui, em primeira instância, é apontar as marcas do erotismo presentes na narrativa de *O louva-a-deus*. No entanto, configura-se também importante identificar e analisar outras questões inerentes à novela. Comentar-se-ão, pois, por um lado, as características formais do texto, aquelas que acabam por ser funcionais ao desenvolvimento da história e à estruturação da trama. Por outra parte, serão levados em conta os aspectos temáticos periféricos, os quais dialogam com o tema central da obra, seja corroborando-o, seja contrapondo-se a ele. Tais considerações terão um caráter mais sucinto. Isto não significa, no entanto, que não sejam pertinentes para aquilo que se pretende demonstrar nesta dissertação.

3.1 Características formais e aspectos temáticos periféricos da narrativa

Inicialmente, serão descritas algumas particularidades paratextuais das duas edições que *O louva-a-deus* teve até o momento. A primeira, de 1980, foi publicada na Coleção RBS/Editora Globo, em sua Série Especial¹, com uma extensão de 115 páginas, cuja numeração começa no capítulo 1. Contando-se a dedicatória (para a sua mulher e para José Paulo Bisol) e a epígrafe (com fragmentos dos escritores franceses Marcel Proust e Louis Aragon), são 117, distribuídas em 17 capítulos sem nome, que contam apenas com a indicação numérica.

Há, na primeira orelha do livro, um texto de autor anônimo apresentando a obra. A capa, de Roberto Miguens, faz alusão ao título, por meio de um desenho estilizado do inseto.

Já a segunda edição, de 1992, foi lançada pela Editora Mercado Aberto, sob o número 48 da Série Novelas. Não apresenta diferenças textuais com relação à primeira edição, exceto pelo fato de os capítulos omitirem a numeração. Consta de 109 páginas, no entanto aqui a contagem parte da folha de rosto.

Um excerto da crítica que Guilhermino Cesar publicou sobre a obra, no *Correio do Povo*, em 1980 (embora a fonte não esteja especificada no livro) ocupa a primeira orelha, enquanto alguns dados biobibliográficos de Resende são apresentados na segunda orelha. A capa, de Leonardo Menna Barreto Gomes, reproduz a obra *O rapto*, de Pablo Picasso, em que uma figura feminina, embatendo-se entre dois homens, parece representar ao mesmo tempo o papel de vítima e de algoz. Na contracapa, por último, transcreve-se um fragmento da novela.

Houve na Argentina, ainda, o projeto de adaptar *O louva-a-deus* à teledramaturgia, em formato de minissérie, a qual receberia o nome de *El saltamontes*.

¹ A Coleção RBS/Editora Globo publicou, em sua série padrão, sete títulos de autores gaúchos, lançados em edição econômica. Já a Série Especial contou com dois volumes: além de *O louva-a-deus*, foi publicado *A volta do viajante apressado*, de Mozart Victor Russomano, em 1979.

Seis partes do *script* chegaram a ser elaboradas, em 1986, mas a adaptação acabou sendo cancelada².

Com relação aos aspectos formais, é importante comentar como se estrutura o foco narrativo. Duas vozes narram os acontecimentos, os protagonistas Silvina e Reinaldo, alternadamente. As manifestações dos narradores, sempre no tempo presente, estão, além disso, permeadas de diálogos em discurso direto, o que proporciona uma leitura amena e ágil. Quem inicia a narração é ela, mas logo na terceira página, sem nenhuma marca textual, há uma mudança brusca de narrador, e é ele quem passa a ter voz. Ao todo são 49 alternâncias entre ambos, de modo que cada narrador intervém 25 vezes.

Por se tratar de uma narrativa em que o erotismo é o elemento temático predominante, a utilização de duas vozes – feminina uma; masculina a outra – apresenta com mais eficácia a percepção de mundo dos protagonistas e o contraste entre o universo de cada um.

Por outro lado, a forma como essas vozes se intercalam é irregular: só no terceiro capítulo, por exemplo, ocorrem 18 mudanças de voz; o sexto, em troca, é todo do ponto de vista de Reinaldo. Essa falta de regularidade, embora mostre certo desequilíbrio em favor do pensamento de Reinaldo, evita que a narração ocorra de maneira esquemática.

O foco narrativo dá-se através do fluxo de consciência, variando do monólogo interior ao solilóquio, dentro da classificação proposta por Carvalho (1981). Em função disso, a estrutura frasal e a sintaxe utilizadas passam longe do rebuscamento; pelo contrário, deixam transparecer a informalidade do pensamento dos protagonistas:

O discurso do narrador é fluído, nervoso e coloquial [...]. A ordenação do discurso em função de um destinatário, associada à alta coloquialidade, age sobre o leitor de modo a posicioná-lo como confidente, ainda que passivo, de dramas e segredos que, como ocorre na espontaneidade da fala, inesperadamente vão nos sendo revelados, formando um pacto de cumplicidade entre o narrador e aquele a quem se destina seu discurso. [...] A

² Informação obtida junto ao DELFOS – Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUCRS.

pontuação tumultuada é inseparável do clima narrativo. Além disso, é esse mecanismo que assegura a presentificação do discurso, influenciando no ritmo da narrativa. (CADEMARTORI, 1990, p. 17)

Como se viu, a escolha do foco narrativo não se dá por acaso. O próprio Antônio Carlos Resende manifesta em entrevista que, como autor, se preocupa com os aspectos teóricos da literatura:

Leio bastante crítica literária. [...] Tento saber quais são as técnicas, mas elas vêm mais, direta ou indiretamente, pelas leituras de livros ficcionais. Claro, alguém que pretenda ser escritor tem de estar razoavelmente atualizado com o que pensa a crítica internacional e nacional. Um livro que quase sei de cor é *A ficção do fluxo de consciência*, de Robert Humphrey. (ANTÔNIO CARLOS RESENDE, 1990, p. 5)

A linguagem utilizada é coerente com a história, o tempo e o espaço da narrativa. Também o é com os narradores: trata-se de um registro coloquial, mas usado com polidez, condizente com adultos instruídos, leitores cultos. O léxico remete ao Sul do país, com predominância da forma de tratamento *tu*, mas sem o uso de vocábulos exóticos ou regionalismos pitorescos. Embora a maior parte da ação se passe na zona da Campanha sul-rio-grandense, o autor abre mão daquilo que constituiria a representação de um socioleto campeiro³.

A única exceção ocorre quando se faz referência a uma espécie de trova cantada por um peão, na qual aparecem marcas fonéticas típicas da fala popular: “tá todo mundo com fome, louco pra comê o home” (*O louva-a-deus*, 1980, p. 107)⁴.

³ Isto remete a Borges, por quem, aliás, Resende nutre admiração: “He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano*, de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos” (BORGES, 2007, p. 285).

⁴ Em diante, nas referências a trechos de *O louva-a-deus*, será utilizada a notação OLAD.

Com relação aos aspectos temáticos, além do erotismo, a ser tratado nesta dissertação em capítulo específico, há tópicos que merecem ser comentados. Certas tensões políticas e sociais coetâneas à obra, publicada em 1980, ainda sob o regime militar ditatorial iniciado em 1964, servem de matéria ficcional na novela.

Em um trecho do texto, Reinaldo conta a Antoninha, esposa do seu amigo Lino, o episódio de sua formatura no ginásio, em instituição católica. Motivado por uma leitura sobre a realidade russa, faz alguns comentários inocentes em sala de aula, passando a ser perseguido por um dos padres professores, que o acusa de comunista. Aparentemente sem importância, o incidente toma proporções maiores, e o corpo diretivo da escola acaba opondo-se à sua indicação para orador na festa de formatura. O seu nome é finalmente vetado, e como todos os colegas lhe fossem solidários, a solenidade é cancelada.

Há muito de autobiográfico aqui, pois o próprio autor viveu uma situação análoga na sua adolescência⁵. Em outro trecho, o protagonista, ao lhe sugerirem que publique alguns de seus textos no jornal, questiona, não sem uma dose de ironia e mágoa, se estariam dispostos a dar espaço a um marxista. Embora a ditadura desse sinais de fadiga e promovesse, a partir de 1979, a “abertura” política que anistiava presos e proscritos, o momento histórico ainda requeria certos resguardos ideológicos.

No texto, também estão presentes alguns aspectos estéticos da literatura. Através dos protagonistas – principalmente de Reinaldo, *alter ego* de Resende – comenta-se sobre alguns autores pertencentes ao cânone literário: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Italo Svevo, Carmen Laforet, H. A. Murena, Oscar Wilde, Virginia Woolf e, o único brasileiro mencionado, João Guimarães Rosa.

Em outra passagem de *O louva-a-deus*, Reinaldo refere-se com desdém a dois autores da etapa mística que viveu na juventude: Carlos de Laet e Jackson de Figueiredo, cujos nomes, por serem representativos do pensamento conservador, soam anacrônicos. No entanto, é a menção a Irving Wallace, à época autor de um grande número de *best-sellers*, que evidencia a recorrência da dicotomia alta literatura *versus* literatura de

⁵ Este episódio e outros da escola encontram-se ficcionalizados com mais detalhes em *Jairo e seus diabos*, de 2001, em que Antônio Carlos Resende narra sua vida juvenil na Cachoeira do Sul natal, antes da partida para Porto Alegre. Além disso, há outras marcas autobiográficas que podem ser identificadas em mais novelas suas.

entretenimento. Para o protagonista, gostar desse autor é critério para desabonar parcialmente a conduta de Nehyta, jovem mulher por quem se vê assediado⁶.

Em algumas partes da novela, lança-se mão de referências à música erudita para ilustrar, tal qual a trilha sonora de um filme, algumas passagens importantes. Esse recurso serve, principalmente, para acentuar o estado emocional do narrador, como neste trecho, em que se menciona Beethoven: “Preencho os pensamentos em cadeia a ouvir a Sétima Sinfonia do Grande Surdo e me censuro por não me disciplinar como ele e produzir alguma coisa permanente [...]” (OLAD, p. 71). Já neste fragmento, espírito e compositor são outros: “[...] como o silêncio da casa me angustia ligo o rádio e tocam Mozart, este ao menos é previsível, gostaria de escrever com a simplicidade dele” (OLAD, p. 80). Entretanto, há um fragmento de *O louva-a-deus* em que a música serve como um contraponto indicativo da violência que está prestes a ser praticada, de importância central para a trama. Agora é Silvina quem narra:

Me recordo que ouvia a *Pastoral* de Beethoven na Rádio Nacional da Argentina e um deles pediu num tom de criança música moderninha e o que se colocou a meu lado quase não falava e, grosseiro, mudou de estação, não encontrou nenhuma música que agradasse e desligou. O moço do violão começou a cantar uma espécie de balada, uma história de certa morena que deu carona a três malfeitores e se deu mal. Um arrepio me congelou mas fingi não ter ouvido ou entendido. (OLAD, p. 54)

Por último, vale lembrar, na época, a circulação do conhecimento e de alguns bens culturais se dava por vias diferentes das do presente. Pouco integrado ao centro econômico do país, num tempo em que a televisão não estava onipresente nos lares do Brasil, o Rio Grande do Sul convivia bastante com os países vizinhos, às vezes mais do que com São Paulo ou Rio de Janeiro. Mesmo o interior do Estado parecia ter mais afinidade com o Prata do que com Porto Alegre. Daí ser natural, por exemplo, consumir literatura argentina ou sintonizar rádios em espanhol. Numa época em que ter acesso a uma vaga numa universidade pública brasileira era privilégio de poucos, muitos gaúchos realizavam, inclusive, seus estudos superiores além-fronteira, sobretudo em

⁶ Curiosamente, a obra mais famosa de Irving Wallace, *7 minutos* (o título faz alusão à duração do coito), está impregnada de matéria erótica. A trama, metaliterária, trata do julgamento de um livro censurado que narra as experiências sexuais de uma mulher.

Montevideu, Buenos Aires ou Córdoba. Também a psicanálise encontrava-se muito difundida na capital argentina, ao passo que mal era conhecida no território nacional. Uma realidade que dista muito da atual, mas bem retratada por Resende na novela.

3.2 O erotismo em *O louva-a-deus*: revelações e ocultamentos

A novela *O louva-a-deus* trata da mútua paixão obsessiva entre os protagonistas Silvina e Reinaldo⁷. Ela, médica veterinária, solteira, herdeira da Estância Hidalgo, localizada na região da campanha sul-rio-grandense (o local exato não é mencionado na trama), e cujo controle assumira após a morte de seu pai, convive com a mãe e os empregados do estabelecimento. Ele, homem maduro, recém-desquitado, advogado, escritor frustrado; em decorrência desses dissabores no âmbito do casamento e do trabalho em sua vida na capital Porto Alegre, retorna à pequena cidade de origem (da qual não se informa o nome), no interior do Estado, localizada próximo à estância dos Hidalgo.

Silvina, cuja voz inicia a novela insinuando uma masturbação solitária, é atormentada por um fato do passado que a impede de viver o presente – e, tudo indica, obstruirá a realização do amor – com plenitude, conforme se vê já no primeiro parágrafo da novela:

O campo hoje me sugou as energias, estou quase morta, e agora, debaixo da quentura das cobertas cheirando a sol, é o mel dos meus favos, é o mel.

Me levanto e a culpa ligeira mais a lembrança dos três me apertam o coração; daqui a pouco outra vez o campo, com culpa, visão e tudo, não adianta, e o rosto sem sorriso pra forçar o respeito do capataz e peões. (OLAD, p. 1)

Silvina é uma mulher marcada por um ato de violência profundo: foi estuprada por três rapazes, aos quais dera carona perto de sua estância. Vingou-se, no entanto, dos jovens que a violentaram: depois de aparentar aceitar a situação, e com promessas de mais diversão, convidou-os a ir até a estância, onde lhes ofereceu bebida com soporífero. Uma vez dopados, Silvina tomou uma medida extrema: utilizando suas

⁷ Cabe registrar alguns aspectos em torno do significado da denominação dos protagonistas. Silvina remete a selvagem, silvestre, rústico, não cultivado; já o nome Reinaldo carrega a ideia de realeza, caráter que também se observa no sobrenome de Silvina, Hidalgo, que em espanhol corresponde à palavra “hidalgo”, aquele que tem foros de nobreza.

ferramentas de médica veterinária, castrou-os. Os jovens foram embora, inconformados e revoltados, jurando que retornariam um dia para se vingar dela.

Mas ninguém sabe, de fato, como as coisas aconteceram nesse episódio. Tudo o que há são comentários, especulações e insinuações do povo da região. Cria-se, assim, desde um princípio, um clima de mistério que envolve a personagem.

Essa atmosfera, no entanto, acaba por atrair Reinaldo, homem maduro, separado, advogado desempregado, literato autor de um romance sem sucesso, viciado em jogo, de retorno à cidade de origem depois de 25 anos. De acordo com todas as características citadas, Reinaldo é um ser que emerge do caos:

Estranho esteja de volta a esta cidade que me queimou a adolescência, me expulsou, a entrar neste casarão grávido dos avós e pais. [...] Nesta casa mofada, ao abrir as janelas, me pergunto realmente quem sou, sem me lograr, quem sou, aqui, aos quarenta anos, quem sou, e a única resposta é uma sensação de ter vindo para abraçar as sombras dos antepassados e morrer.
(OLAD, p. 3)

Até aí, as vidas correm em simultâneo, sem ter havido, aparentemente, um cruzamento entre ambas. Nesse presente caótico, Reinaldo parece contar apenas com o surgimento de um milagre redentor, e Silvina vive, com angústia, um dia após o outro, à espera resignada de que os três homens do passado retornem para executar a vingança jurada.

De início, um par de questões chama a atenção, duas espécies de inversão de padrões sociais vigentes no Brasil à época. Primeiramente, embora não haja indicação de data, é possível inferir que a ação transcorre em fins dos anos 1970. Entretanto, na contramão do processo de urbanização brasileiro, grande parte da ação se dá em espaço rural. Lino, o amigo de Reinaldo, enriquece quando se desloca *da cidade para o campo*, o que o torna uma espécie de “novo rico rural”. Não obstante, como já foi mencionado no capítulo relativo à fortuna crítica de Antônio Carlos Resende, esta narrativa passa longe daquilo que se convencionou denominar “ficção regionalista”.

Em segundo lugar, é importante comentar o modo como se constroem as personalidades de Silvina e Reinaldo. Ao contrário da representação usualmente verificável na sociedade brasileira tradicional da época, os papéis dos protagonistas estão trocados. A personagem feminina tem uma posição ativa na produção econômica; já o protagonista masculino possui um perfil ocioso, de quem vive de renda, especulação e jogo.

Embora reconheça que os arquétipos sociais do homem e da mulher vão sendo superados através dos tempos, ao passo que as diferenças entre ambos vão diminuindo, Alberoni comenta a forma como se estrutura a divisão de gêneros na sociedade:

A diversidade entre os dois sexos [...] expressa as mutilações que cada um deles sofreu por causa desse domínio [masculino]. O homem, empenhado em seu trabalho, na vida social, é ativo, quer saber dos resultados finais e se imagina independente, livre de sentimentos, dotado de uma infinita e insatisfeita potência sexual. A mulher, fechada em casa, imagina-se frágil, fraca, necessitada de apoio emocional por parte do homem. (ALBERONI, 1992, p. 10)

Como é possível observar, é uma configuração bastante afastada do que se apresenta na narrativa em questão. Reinaldo é passivo, recém-saído de um malogrado casamento, vacilante econômica e emocionalmente quanto a que caminho tomar dali por diante em sua vida. Por outro lado, ainda que Silvina manifeste atitudes comportamentais associadas ao temperamento feminino (como se verá mais adiante), é dela a voz de comando que rege as relações produtivas na estância.

Inclusive há, logo no início da narrativa, referência à rejeição por parte dos peões ao fato de serem mandados por uma mulher. Ainda que tente ignorar o deboche dissimulado daqueles e tente assemelhar-se a eles, as particularidades anatômicas vem sempre à tona: “Nossa única diferença são os seios livres dentro da blusa que notam mas *fingem não ver*, num *aparente respeito* [...]” (OLAD, p. 2, grifos meus). Logo a seguir, durante a cópula entre um touro e uma vaca, sorrisos insinuantes dos empregados revelam o preconceito e o desconforto com a distribuição dos papéis, em decorrência do que Silvina tece a seguinte reflexão:

Volto ao banheiro do gado imersa nos pensamentos, mas temos de recomeçar a lida; quando no curral outro boi monta numa vaca os homens celebram e se viram pra mim, sorriem pela metade porque têm medo da carranca do Carlindão, eu, apenas revelo a fisionomia de quem está afeita há anos às coisas dos bichos e do campo. E dos homens? (OLAD, p. 8)

Silvina entrega-se quase que por completo às lidas do campo. Embora ela própria admita que “Aqui estou sozinha, marcada, esperança nenhuma, num trabalho que pra mim não tem sentido” (OLAD, p. 2), entende-se a sua atitude como tentativa de, através do trabalho, bloquear ou amenizar a dor do trauma.

Ao mesmo tempo em que impõe, por meio de uma estrutura hierárquica de mando, um distanciamento e um respeito, isso traz consigo uma cumplicidade silenciosa:

Paciência, é preciso tocar. Endureço o olhar que não deve assustar e já enfrento o capataz, o Cruz, e peões com ordem e gestos. O assunto deles, não cansam, só pode ser o de sempre, o que aconteceu comigo e aqueles malditos há três anos, do tipo de não existir mais arame farpado na minha divisa, de que sou campo de ninguém. Chego perto e escondem o risinho sem-vergonha, só não se passam na minha frente porque não têm certeza do modo como reagiria. [...] O Carlindão, um negro de quase dois metros, acho que mataria por mim, foi criado por papai, é nele que confio no caso de um ou outro tentar alguma inconveniência. (OLAD, p. 2)

Vê-se que, embora a percepção da noção de autoridade estruture-se em função do controle da propriedade e da exploração do trabalho físico, é pelo emprego da força e da violência – ou a ameaça latente de vir a utilizá-las – que as relações de produção se desenvolvem e se legitimam. Especificamente, neste caso, é o policiamento de Carlindão que, ao fim e ao cabo, proporciona a tranquilidade necessária para o desenvolvimento das atividades.

Por outro lado, essa entrega física de Silvina ao trabalho pode ser entendida como estratégia que canaliza seus impulsos eróticos. Bataille chama a atenção para esse tipo de comportamento, quando afirma:

O trabalho exige uma conduta na qual o cálculo do esforço, ligado à eficácia produtiva, é constante. Ele exige uma conduta razoável em que os movimentos tumultuados que se liberam na festa, e geralmente no jogo, não são admissíveis. Se não pudéssemos conter esses movimentos, não seríamos capazes de trabalhar, mas o trabalho introduz justamente a razão de os conter. [...] Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu a trégua, a favor da qual o homem deixa de responder ao impulso imediato que a violência do desejo determinava. (BATAILLE, 2004, p. 62-63)

Esse esforço constante no trabalho, devido à natureza do meio no qual se desenvolve, acaba, ironicamente, criando situações de desconforto, justamente no âmbito daquilo que se pretendia evitar.

Reinaldo acaba por encontrar Silvina, por acaso, na estância de Lino, um velho companheiro de adolescência, estabelecendo-se uma imediata empatia mútua. Não lhe parece ser uma pessoa de todo desconhecida, de modo que a primeira reação dele é tentar lembrar-se das circunstâncias em que a conheceu:

Mas me desvio da Antoninha e do Lino com a respiração cortada pela mulher alta que está conversando com ele, quem será? O rosto angulado não me é estranho, vi nalgum lugar da vida. Aí vem ela, de culote, botas, relho, passa rente a mim, se esquiva feminina, nem me olha mas lhe vejo o rosto sobranceiro, não os olhos descidos. Se despede da Antoninha com gestos medidos e olhando pro chão desaparece e logo ressurgue montada num cavalo zaino e se vai num galope fácil. Estonteio.

– Quem é esta visão que saiu daqui? (OLAD, p. 10-11)

A partir desse momento, a história passa a ser, tanto na cidade interiorana como na estância onde predominantemente transcorre a ação, a busca insofrida de Silvina e

Reinaldo pelo amor, diante do qual se percebem impossibilitados, conforme a reflexão de Reinaldo deixa transparecer: “Fui mandado para amá-la até morrer” (OLAD, p. 20). Porém, Silvina, devido à violência sexual da qual foi vítima, é acometida de uma fobia a todo contato íntimo.

O trauma decorrente do estupro não a tornou, porém, uma mulher com ojeriza ao prazer sexual, embora seja somente através da prática solitária que obtém satisfação. Em pensamento confessional, a personagem delata o descontentamento com relação à sua vida afetiva: “Quando preciso de gente tenho os amigos de Montevideú, Buenos Aires, ah, como dói porém a solidão, e onde se esconde o homem que vai me amar?” (OLAD, p. 8).

Reinaldo, desde o momento em que percebeu em Silvina algo ligado ao seu passado – um baile da juventude –, jurou ser o homem predestinado a amá-la e curar-lhe as feridas que sofrera três anos antes. A relação dos personagens poderia, então, ser vista como uma procura pelo prazer pleno, devido à urgência amorosa presente em ambos.

Silvina, no entanto, revela-se uma mulher esquiva e proibida; é alguém a quem o prazer parece estar interdito. O envolvimento de Reinaldo no idílio trará a ordem amorosa no plano sexual, ainda que essa paixão venha a desencadear muitos outros conflitos. Aqui, o amor, longe de ser calmo, desenvolve-se no meio de atitudes e comportamentos confusos e ambíguos.

A presença de Reinaldo é, para Silvina, uma espécie de autoafirmação como fêmea: é capaz de praticar relações sexuais, “ter” um homem, enfim, agir como qualquer outra mulher considerada normal dentro dos padrões sociais hegemônicos. Permite-lhe, inclusive, recuperar a lembrança de que foi ele o responsável pelo despertar de sua libido na adolescência (a recorrente imagem da mão na cabeça), configurando ainda mais, tal qual o desenrolar de uma tragédia, a aproximação entre ambos como um acontecimento inexorável, uma predestinação:

O homem alto que conheci no Lino não pode ser o homem alto que conheci aos sete anos, pode? Nas reuniões do clube achava engraçado seu jeito de dançar e não esqueço a vez em que se aproximou com aqueles olhos, *me pôs a mão na cabeça* e disse

que eu era a menina mais bonita que tinha visto e ia se casar comigo quando eu crescesse, acho que sorri, *sei que por dentro me senti úmida* e depois fiquei pensando nos seus olhos e mãos e *descobri o prazer* e agora de manhã quase roço nele e por pouco não desabo. (OLAD, p. 18, grifos meus)

No entanto, existe a sombra do passado e a aura de mistério e perigo que envolve a personagem. Reinaldo, angustiado pela redescoberta da paixão e pelo novo sentido que procura dar à própria vida, vê-se atraído pela fêmea devoradora, revelando-se a metáfora presente no título.

Misto de curiosidade e desejo, seu primeiro impulso é descobrir algo acerca daquela menina da infância – agora uma mulher madura – que acaba de reencontrar. Primeiramente, indaga à sua empregada, que evita tocar no assunto:

- Jacinta, chegaste a conhecer a filha do Cel. Hidalgo, a Silvina?
- Quando era pequena. Depois nunca mais vi.
- Sabes o que aconteceu a ela?
- Assim por cima, o povo é falador. Tá bom o bife?
- Tá. Hoje comi uma carne oreada ótima lá no Lino. (OLAD, p. 19)

Mas, é após um sonho instigante que decide obter mais informações sobre essa figura que começa a transtorná-lo. Nesse sonho, Reinaldo conta com uns doze anos e se vê montado por ela enquanto muda o pneu de uma bicicleta. Como ela fugisse, sai em sua perseguição, até encontrá-la e abraçar-lhe as pernas. Ela reage, batendo o relho no rosto dele e escapando a seguir, deixando o jovem confuso e com a face sangrando.

Estão presentes no sonho elementos que evidenciam a relação de poder e domínio da fêmea sobre o macho, situação que se projetará sobre a realidade dos personagens. O sonho funciona como uma espécie de epifania que lhe revela uma missão redentora: “Penso e penso no sonho e vai me penetrando uma veemência de ver a Silvina, conversar com ela, tocar na sua alma, ouvir sua história e consolá-la num abraço não pela metade” (OLAD, p. 20).

Assim, prossegue em sua determinação de saber tudo sobre ela, razão pela qual procura o seu amigo Lino:

- Me conta a respeito dela, preciso saber. Depois me ensina como ir à sua estância.
- Queres ir à estância da Silvina, estás brincando?
- Não. Tive um sonho com ela essa noite e preciso vê-la. Não está em mim, preciso vê-la, entendes?
- Claro que não entendo, homem. Sonho? Ver a Silvina?
- Um impulso, Lino, um impulso. Tenho de falar com ela, tenho, hoje mesmo.
- Mas aparecer assim de repente lá, como quem não quer nada?
- Preciso, Lino, preciso.
- Não conheces a mulher! Não é deste mundo
- É o que me instiga, é isso! (OLAD, p. 21)

Como foi mencionado, Reinaldo é um personagem que, de certa forma, ressurge de uma existência caótica. Todos os contextos onde antes esteve inserido foram destruídos ou no mínimo abalados: de seu casamento, resta apenas a vontade de que a ex-mulher, Denise, venha a arranjar outro marido; de seu trabalho, permanece a sensação de fracasso como advogado; de sua vida intelectual, fica a autoria de um livro pouco exitoso pelo qual não sente orgulho ou sequer entusiasmo.

Confiante no encontro com uma paixão desesperada, Reinaldo vai em busca do amor de Silvina, a mulher impossível: “Era a compulsão pra bebida e o jogo, a invencível necessidade de perseguir uma mulher que não existe” (OLAD, p. 3-4).

O jogo tem um papel importante na vida de Reinaldo. Viciado em pôquer, aposta compulsivamente, perdendo grandes somas de dinheiro; tudo leva a crer, embora apenas insinuado, que isso foi o motivo para o fim do casamento com Denise, em Porto Alegre. Mal chega à nova cidade, o protagonista dirige-se ao clube, mas não consegue vaga na roda do jogo alto, modalidade que costuma praticar.

Numa segunda tentativa, porém, obtém um lugar na mesa e entrega-se a uma disputa que termina numa aposta de valor muito alto, precisando assinar, inclusive, um

cheque em branco como caução. Acaba perdendo praticamente todas as suas reservas econômicas para Tejera, adversário argentino de cuja lisura Reinaldo duvida.

É revelador o destaque que o narrador dá aos dois relatos que envolvem o jogo. O primeiro, anteriormente referido, tem uma extensão equivalente a quatro páginas; o segundo, duas e meia. Uma carga erótica pode ser notada nessas partidas de pôquer. São momentos que constituem transgressões comparáveis às praticadas na *festa*, segundo o conceito de Bataille:

A festa não significa necessariamente [...] a suspensão maciça das interdições, mas, em tempo de festa, o que é habitualmente proibido pode sempre ser permitido, às vezes exigido. [...] Sob o ponto de vista econômico, a festa consome em sua prodigalidade sem medida os recursos acumulados no tempo do trabalho. (BATAILLE, 2004, p. 105)

O segundo relato apresenta-se como a revanche entre Reinaldo e Tejera, e a narração se desenvolve também aqui cheia de tensão. Mais uma vez aposta-se alto, e nesse momento a partida parece encaminhar-se para uma desforra do protagonista, mas, novamente, quem vence é o argentino. Tem-se, então, um anticlímax: tudo não passa de um sonho: “Largo as cartas tonto e acordo. Uma ereção me dá vontade de pegar até o Carlindão que vai passando” (OLAD, p. 88).

Como se nota, o narrador, por meio de uma alusão irônica a uma relação homoerótica, acaba ilustrando de maneira óbvia a ligação que se estabelece entre a atividade do jogo de azar e a prática sexual. De fato, ambas se desenvolvem de modo análogo: a respiração, os olhares e os silêncios durante o carteadado contêm grande carga de sensualidade. Embora seja praticado em grupo, o que lhe dá também um caráter de orgia, geralmente a disputa reduz-se, no fim, a um embate entre dois indivíduos. Nesse momento, passa a haver uma sedução mútua entre ambos e, num crescendo, o jogo chega à tensão máxima, a aposta final.

Culmina no clímax, a revelação das cartas, tal qual um orgasmo. Não é à toa que uma expressão como “jogo de sedução” seja utilizada na linguagem cotidiana.

É interessante, também, a visão que Reinaldo tem de certos aspectos da sexualidade. Típico homem de seu tempo e de seu meio, opta, por exemplo, pela promiscuidade (como se verá mais adiante) em detrimento da masturbação, prática socialmente entendida como humilhante a um homem sexualmente ativo:

Deixei fugir outro dia, de bom só aquela mulher, a Silvina, que fêmea. Me ajeitando pra dormir, um início de tesão me lembra que há mais de dois meses não toco em mulher, ah Denise. A última vez foi em Porto Alegre com uma moreninha com cheiro de talco, boazinha de cama. Dou uma volta pela zona e procuro uma que me agrade? Estão já com os donos certos e não sou de instante. Me masturbar seria o fim, o melhor é tomar este comprimido e morrer até amanhã de manhã. (OLAD, p. 19)

Há que lembrar também que, mesmo permanecendo como uma atividade-tabu, a masturbação, se não é vedada, é ao menos tolerada socialmente como exercício masculino. Não obstante, em *O louva-a-deus*, são as personagens femininas que a praticam, comportamento explicitado ao longo da narrativa em várias passagens.

Com relação a Silvina, o primeiro momento é o trecho de abertura da novela, já mencionado. Uma segunda referência à masturbação ocorre durante a reflexão que ela faz após ter reencontrado Reinaldo adulto pela primeira vez: “Não consigo afastar o rapaz alto que me pôs a mão na cabeça e me dá vontade, mas me reservo pra noite” (OLAD, p. 18). A terceira ocasião dá-se numa das primeiras tentativas de intimidade junto a ele, na qual ainda não consegue praticar o ato com penetração:

Está tomando minha mão lentamente, beijando, e a levando ao púbis, murmura que esfregue devagar no ponto que indica e penso que posso desfalecer, ela que é bom, bom, e pressa, mais pressa, e se sufoca num gemido triste alegre que não termina e aos poucos vai perdendo as forças, vira-se contra mim e parece que dorme. (OLAD, p. 73)

A quarta alusão se dá logo após o momento em que Silvina consegue consumir o ato sexual plenamente, com penetração. Pela forma e ocasião em que ocorre, porém, a prática parece ter uma motivação menos fisiológica do que patológica:

À meia-noite me acordo fora dela, me assusto e tateio, procuro-a no banheiro, nas salas, quartos, escritório, na parte de cima vejo que há luz num quarto, bato, entro, e ela está a brincar com bonecas e o bracinho dum boneco está dentro dela e seus olhos longe, na parte de lá do mundo talvez. (OLAD, p. 91)

Há, ainda, outra referência à masturbação feminina; desta vez, entretanto, parte de outra personagem, Nehyta, mulher casada, de Porto Alegre, com quem Reinaldo tem uma relação sexual ocasional. A certa altura dá-se o seguinte diálogo: “– Nunca gozaste no sexo? – Claro, comigo mesma” (OLAD, p. 70).

A procura pelo prazer solitário, através da descoberta e da exploração do próprio corpo, evidencia o estabelecimento de uma autonomia do desejo feminino. É um comportamento indicativo de uma realidade nascente que se estabelece e se apoia em novos paradigmas sociais, conforme menciona Luiz Fernando Dias Duarte, no artigo intitulado “Família, moralidade e religião: tensões contrastivas contemporâneas em busca de um modelo”:

[...] um declínio das formas convencionais da conjugalidade e da reprodução prevalentes na cultura ocidental moderna desde o século XVIII é crescentemente conspícuo, concomitantemente a um reforço das mesmas éticas conjugais, familiares e reprodutivas mais convencionais ou estritas. (DUARTE, 2009, p. 18)

Mas o fenômeno não surge apenas através do dinamismo das relações sociais. Novos estudos no campo da Sociologia apontam que

[...] um aumento da individualização (sob a forma de um subjetivismo [...]) na experiência da moralidade-sexualidade afirma-se de modo geral, concomitantemente a um aumento de demandas e processos de controle estrito da expressão e da experiência sexual. (DUARTE, 2009, p. 18)

Depois de ter visto Silvina na casa de Lino, Reinaldo começa a ficar inquieto e curioso por essa figura de mulher forte, tomando a iniciativa de visitá-la. Sob um pretexto banal, vai até a sua estância e acaba por ser convidado a ficar para almoçar.

Depois da refeição, saem para caminhar pela fazenda e vão sutilmente demonstrando interesse mútuo, através de gestos, insinuações e confissões. Ambos vão refletindo a respeito do que se vai gestando: “[...] me sinto envaidecido com minha decisão e coragem. É a mais linda e vou prosseguir e ver no que vai dar e se me afogar que me afogue” (OLAD, p. 30).

Ela, por sua vez, começa a manifestar seu desejo por meio de detalhes que modificam a sua rotina de vida: “Ficarei o dia com creme protetor no rosto, ele vem amanhã e não quero que me veja com a pele tão crestada” (OLAD, p. 31). Não se pode deixar de notar que as referências de Silvina ao asseio do corpo ocorrem sempre acompanhadas de comentários ligados ao campo do desejo sexual, como neste trecho, no qual, mais uma vez, aliás, faz-se alusão à prática masturbatória:

Agora me dirijo à Casa Amarela, sem forças, exalando desinfetante, só penso num banho; me olho no espelho e não desgosto do corpo enrijecido amorenado e quando me perfume se eleva em mim que na hora de deitar poderei tirar dele todo o prazer, eu, Silvina Hidalgo. (OLAD, p. 8)

Estas relações entre cosmética e libido não são fruto do acaso. Alberoni chama a atenção para o fato de as mulheres terem um erotismo mais desenvolvido na pele, ao contrário do dos homens, que é predominantemente genital, a despeito de essa diferença categórica ter diminuído nas últimas décadas. Daí o interesse feminino em consumir produtos de beleza, asseio e vestuário:

O interesse das mulheres pelos cremes de beleza, pelos perfumes, sedas, peles, tem um significado mais erótico que social. Já no século passado [XIX], um primo de Darwin, Sir Francis Galton, havia demonstrado que as mulheres possuem uma sensibilidade tátil muito mais apurada que a dos homens. Havelock Ellis, em seus estudos, afirmava que as mulheres possuem um extraordinário erotismo cutâneo. Retomando essas observações, Beatrice Faust defende a tese de que os perfumes, as roupas íntimas delicadas, os corpetes, os saltos altos constituem, em seu conjunto, um complexo de estímulos de altíssima carga autoerótica. [...] Resumindo, o erotismo

masculino é mais visual, mais genital. O feminino, mais tátil, muscular, auditivo, mais ligado aos odores, à pele, ao contato. (ALBERONI, 1992, p. 9-10)

Os sentimentos entre os protagonistas vão se precipitando num crescendo, ao ponto de, antes mesmo de concretizar qualquer afeto mais íntimo, Reinaldo começar a sentir ciúmes infundados de Silvina:

Chego no Lino e meu coração se move quando reconheço o carro dela na frente e me interrogo por que está fugindo e por que visita o Lino num domingo. [...] Entro e estão a conversar talvez de negócios, talvez, e já sinto ciúmes das salivas misturadas na bomba do chimarrão e não me conformo com a ausência da Antoninha [esposa do Lino] [...]. (OLAD, p. 50)

Finalmente, Silvina decide contar a Reinaldo, em pormenores, o episódio do estupro. Embora ele diga que prescinde de ouvir a história, ela insiste em narrar sua experiência. Vem à luz, então, o que realmente aconteceu. Na verdade, tem-se a única versão dos fatos, a de Silvina, considerando que em toda a narração não surge nenhuma voz que a corrobore ou desmintá.

Voltando de uma estância vizinha, deu carona a três rapazes, aparentemente cariocas. Em seguida, ameaçando-a com uma arma, forçaram-na a parar o veículo na estrada, com o intuito de violentá-la. Para agravar o trauma, havia o fato de que ela era virgem.

Depois de ser estuprada pelo primeiro, ela decidiu simular uma atitude solidária e de entrega, persuadindo-os a que fossem todos para um lugar mais calmo, uma casinha da estância. A proposta, após breve desconfiança e resistência, foi aceita pelo grupo. Lá, ela serviu-lhes doses excessivas de uísque e conhaque, a certa altura adicionadas de soporífero. Uma vez que os três ficaram dopados, e munida de instrumentos veterinários, Silvina decidiu concretizar sua vingança: um a um os jovens foram castrados.

À medida que se vai evidenciando o desenlace do episódio, Reinaldo, em chave de angústia catártica, vai perdendo a serenidade, e lhe suplica que não prossiga com o

relato: “– Para com essa loucura, para, Silvina, por favor, não quero ouvir! [...] Tem piedade ao menos de mim, quero ir embora!” (OLAD, p. 59) Mas Silvina, em atitude expiatória, prossegue:

– Vais ouvir tudo como aconteceu.

– Não me interessa, Silvina, nunca me interessou. Já entendi.

Abraço-a na esperança de convencê-la e percebo o rosto e as costas molhadas de suor, embora com a chuva tivesse esfriado.

Me sinto sufocar também, um conhaque. Mas não, aí vem ela de novo. (OLAD, p. 60)

Ainda segundo o relato de Silvina, os três jovens acordaram confusos, doloridos, desconfiados de que algo grave lhes acontecera. Contou a eles o que lhes fizera e os obrigou a ir embora. Partiram com gestos ameaçadores e, dois meses depois, enviaram uma carta na qual juravam voltar para se vingar. Apesar dos esforços em esconder o acontecido, a notícia acabou por se tornar pública e se espalhar pela região.

O transcorrer do tempo, aliado ao autoisolamento afetivo de Silvina, foram criando nela o estigma de mulher misteriosa e maldita. A partir do fato descortinado, observa-se o quanto é capital a ideia do estupro em *O louva-a-deus*. Não somente como episódio narrativo que justifica a ação dos personagens, mas também como eixo simbólico que fundamenta o erotismo como tema da novela:

[...] é nele [no estupro] que a sexualidade masculina, como desejo impessoal, descontínuo, irresponsável, se choca frontalmente com o desejo feminino. O homem não compreende a natureza do trauma. Em suas fantasias ele imagina que, se dez mulheres o possuíssem, o derrubassem no chão, o obrigassem a fazer o que quisessem, ele não se perturbaria nem um pouco. [...] Para o homem, o estupro é uma fantasia erótica positiva; para a mulher, negativa. (ALBERONI, 1992, p. 68)

Para a mulher, a relação sexual é um ato de vontade. No homem, o desempenho sexual está condicionado à ocorrência de uma ereção, ato involuntário. Daí ser, ao contrário do que o senso-comum prefere apregoar, atribuição dela, *em princípio*, o

poder escolher consumir ou não a relação sexual. Contudo, através da violação, o homem condiciona à sua decisão a prática da cópula:

A vagina é fechada, não se vê, deve abrir-se. Somente um ato de *vontade* é capaz de fazê-la abrir-se. O pênis, ao contrário, não exige vontade. A ereção é involuntária. Dar-se significa querer. Para o homem, ter uma ereção, desejar, não significa querer. [...] No estupro a mulher não é mais livre para dar ou não dar, é tomada à força. Somente a mulher pode dizer “Tome-me”. Se não o diz, se não se abre, pode ser *dilacerada*. O estupro é uma dilaceração *da vontade*. (ALBERONI, 1992, p. 68-69)

O fato de os homens serem fisicamente mais fortes que as mulheres também é apontado pelo autor italiano como motivo de o estupro ser tão traumatizante para elas. Reside na força muscular e na textura robusta a ambiguidade da expectativa da mulher com relação ao homem. Se bem se sinta atraída pelo corpo dele, também é verdade que lhe é inevitável alimentar certo medo em relação ao sexo masculino:

Mas algo desse medo com relação à força e à violência do homem continua a existir em todos os momentos. É por isso que a gentileza tem tanta importância para a mulher. A gentileza dos gestos indica a da alma, significa que não tem nada contra ela. [...] Por isso a mulher precisa tanto de amor, porque somente o amor, principalmente aquele feito de ternura, afasta para sempre o espectro da violência. O grande e forte corpo viril não é mais perigoso e nele a mulher pode refugiar-se com segurança. A mulher deseja ser abraçada pelo homem, mas o abraço deve ser acolhedor, protetor, amoroso. (ALBERONI, 1992, p. 70-71)

Embora não se refira especificamente ao estupro, Bataille tece considerações acerca da violência que representa para a mulher o seu defloramento. É um construto mítico, na medida em que remonta a épocas em que se evidenciava a relação entre amor e sacrifício. Apesar de que a aceção e a percepção dessa relação amor-sacrifício tenha, através da história da sociedade, se modificado, ou mesmo atenuado, ela ainda sobrevive na atualidade:

O amante não desagrega menos a mulher amada que aquele que sacrifica de maneira sangrenta o homem ou o animal imolado. *A mulher nas mãos daquele que a arrebatou é despossuída de seu ser*. Ela perde, juntamente com seu pudor, essa barreira firme que, separando-a do outro, tornava-a impenetrável: bruscamente ela se abre à violência do jogo sexual desencadeado nos órgãos de reprodução, ela se abre à violência impessoal que a invade de fora. (BATAILLE, 2004, p. 141, grifo meu)

É evidente que no caso de estupro não se aplicam a *perda do pudor* e o *abrir-se à violência do jogo sexual*, entendidos aqui como atos voluntários, embora Bataille lance mão de uma construção semanticamente ambígua no contexto. Além disso, no episódio da novela, há um agravante: a violação foi coletiva. Justo por isso, porém, ironicamente tal premissa se aplica a Silvina. Na tentativa de desvencilhar-se dos rapazes, Silvina simula perder o pudor e finge aceitar o contato íntimo. Há que pensar até que ponto isso não seria motivo para a estigmatizar no seu meio social, mais até do que o estupro em si.

Silvina finalmente propõe a Reinaldo morarem juntos, convite que é aceito por ele. Tudo parece que se encaminha para a normalidade conjugal, à medida que os dias passam. Reinaldo, sabedor do passado dela, cumpre uma função apaziguadora, pelo menos num primeiro momento, através de demonstrações de carinho, de atitudes indulgentes e de gestos de paciência. É a conduta de quem reconhece seu papel terapêutico na vida daquela por quem se sente cada vez mais atraído:

– Nunca mais vais gostar de mim, Reinaldo, nunca mais!

– Claro que vou, Silvina! Se não quiseres, não conta. Mas tem certeza que o que me resta na vida é te amar. Tua história, te juro, em nada vai influir no que sinto por ti, entanto se desejas que participe de tua tristeza, está bem. Depois inventarei toda a alegria, toda a ternura do mundo pra ti, juro.

– Mereces um beijo por isso!

[...]

Ela se ergue e chora, soluça, se sacode, é uma menina, se ajoelha e põe a cabeça nas minhas pernas, aí também com lágrimas lhe enxugo e beijo os olhos e ele deixa.

- Acho que vais me odiar, Reinaldo, vais me odiar!
– Como é que vou te odiar, Silvina? Só tenho amor, te pertença.
Não continues. Está te fazendo mal. Outro dia tu contas.
(OLAD, p. 53-54)

Mas nas tentativas de concretizar a relação sexual é que vem à tona, com mais força, esse perfil de Reinaldo, como neste trecho em que a própria Silvina tece considerações a respeito das atitudes dele:

Ele desvenda o lugarzinho com calma, sem me irritar, me movimentada toda, me desfalece várias vezes, e agora me toca nas margens e quando seu dedo suave me invade um espasmo horrível me dilacera e reproduz os rostos do Beto, Alencar, Marinho, aí me cresce um irreprimível ódio e ligo apertado o sexo intumescido com violência, ele se espanta, caio em mim, choro de dor, raiva de mim, da humanidade, me sacudo em soluços, quero a morte porque doeu e não pude. Ele me consola, beija as lágrimas, diz que o dia ainda vai chegar e vou ficar orgulhosa e contente. Nos abraçamos em pé e ele me adverte no ouvido que devo tratar com carinho aquilo que vai me dar o céu, sempre carinho, não violência, ligo pergunto se me perdoad, se de noite tentaremos e me diz que sim, então lambudo a pretura de suas sobrancelhas e olhos. (OLAD, p. 86)

Entretanto, em determinados momentos, a cordura de Reinaldo cede espaço a atitudes viris, assaz rudes. Paradoxalmente, chega mesmo a desejar bater em Silvina durante uma das tentativas frustradas de praticar sexo, situação em que se mesclam violência e gozo: “[...] começa a pedir, com voz de menina, a mão na cabeça, a mão na cabeça, que ponha a mão na sua cabecinha. Me submeto, mas com vontade de estapeá-la, peço que junte as coxas e impaciente não posso mais e jogo minhas águas” (OLAD, p. 80).

Em outra situação, já depois de terem conseguido chegar à penetração, Reinaldo dá vazão ao seu ego de macho no que há de mais instintivo e animalesco, deixando de lado toda e qualquer delicadeza durante o ato sexual:

Nos abraçamos e beijamos, mando longe posições especiais e vou por cima e a penetro com violência e lhe desenraízo gemidos de uma vida, nem sei se de dor ou prazer, sei que a devasto ao longo da tarde, *mato-a*, depois acendo um cigarro e me digo que criar uma mulher gratifica mais que escrever um livro. (OLAD, p. 102, grifo meu)

Afloram, assim, rompantes de agressividade mais condizentes com a postura de um violador do que propriamente de um amante sensível. A relação entre sacrifício e união erótica é percebida por Bataille: “Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e confere-lhe o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada até as últimas consequências” (BATAILLE, 2004, p. 141).

Para além da situação especial de Silvina, temos aqui um exemplo de como o ideário masculino distancia-se da percepção feminina do desejo erótico: “Nos homens, após o ato sexual, há em geral um decréscimo de interesse pela mulher” (ALBERONI, 1992, p. 21). A mulher sente-se rejeitada diante desse desinteresse, gostaria de permanecer ao lado dele mesmo após a cópula; em contrapartida, o homem, satisfeito o apetite sexual, deseja ver-se livre do outro corpo:

Estamos diante de uma estrutura temporal, diversa nos dois sexos. Há uma preferência profunda do feminino pelo contínuo e uma preferência profunda do masculino pelo descontínuo. Quando as mulheres dizem que apreciam a ternura, os carinhos, e que por isso mesmo os preferem ao ato sexual, não se referem apenas ao aspecto tátil, sensível da experiência. Indicam a necessidade de atenção amorosa prolongada, de interesse contínuo com relação à sua pessoa. (ALBERONI, 1992, p. 22, grifos do autor)

Entre algumas dessas tentativas, Silvina tem outra atitude que transgride aquilo que a sociedade estabeleceu como padrão comportamental feminino: na impossibilidade de proporcionar prazer a Reinaldo através do coito vaginal, e por iniciativa própria, opta por praticar uma felação em seu companheiro. O acontecimento é assim descrito na voz e na visão de Reinaldo, com destaque para a relação assinalada por Bataille entre gozo e morte:

[...] me leva pro quarto aos beijos, me tira a roupa, pede que lhe puxe as botas e fala que está louca, passou a manhã pensando. Nos abraçamos, beijamos, e quando arrisco meu desejo, ri que ainda não é hora, devorada simpatia que se aclara nos dentes, ajoelha, pede a mão na cabeça, quer com a boca, resisto, mas quer porque quer, deixo e *morro como nunca morri na vida*, se fosse sempre desse modo a vida seria a felicidade [...] (OLAD, p. 84, grifo meu)

Porém, mesmo sendo uma forma de sexo passível de estigmatizar quem a pratica ativamente, é importante mencionar que tal conduta é coerente quando se consideram as mudanças comportamentais e sexuais que a sociedade passou a sofrer, com mais magnitude, a partir da década de 1960. David Loth já assinala esse aspecto quando afirma que:

[...] las normas sociales de hoy son menos eficaces en la supresión de prácticas condenadas más enérgicamente. La estimulación oral de los genitales *es un pecado más horrendo* que la simple fornicación. Kinsey comprobó que constituye la técnica de estimulación a la que la mayoría de los norteamericanos recurre en último lugar, pero agregó que casi la mitad de las mujeres experimentadas sexualmente la ha practicado [...]. (LOTH, 1969, p. 23-24, grifo meu)

Além disso, não se pode ignorar que esta modalidade sexual, para além de toda a carga de fetichismo que possa representar para o homem, e com a especificidade com que é realizada neste episódio, é representativa da intenção de Silvina em simular uma entrega incondicional. Aqui, ela dedica-se exclusivamente a proporcionar prazer a Reinaldo, abdicando de qualquer reciprocidade.

Sob um prisma mais poético, Samira Chalhoub vê outras motivações na prática do sexo oral:

Um corpo feito de limites das bordas, erotizando caminhos na circulação pulsional, fechando-se nos orifícios, ao mesmo tempo que é fronteira é também queda dos limites.

De tal forma que a genitalidade seria apenas um dos estilos possíveis que o corpo do Outro demanda e que o sujeito responde iludido em corpo próprio.

Freud dizia da pulsão oral que revela a perda do seio – a recuperação modelar nos “lábios que se beijam a si mesmos”. (CHALHUB, 1993, p. 29)

Como já foi mencionado, a práxis sexual do casal vai se ajustando, alternando momentos de delicadeza, que Reinaldo proporciona não sem uma dose de didatismo – os quais, no entanto, se frustram – com rompantes de agressividade viril. Não deixa de ser irônico o fato de a penetração finalmente ocorrer num gesto rude e violento, a despeito de se pretender evitar qualquer reminiscência traumática à sua amada. Mais uma vez, torna-se difícil dissociar o ato sexual, mesmo consentido, da prática da violação.

A atividade sexual do protagonista não se limita, todavia, à relação que vai tentando consolidar com a jovem estancieira. Paralelamente às investidas que Reinaldo realiza junto a ela, ocorrem duas relações sexuais. De ambas Silvina será sabedora, e sua reação a elas (principalmente à segunda) terá desdobramentos importantes no desenvolvimento da história.

Primeiramente, quando suas investidas junto a Silvina ainda não rendiam nenhum fruto, Reinaldo, na ocasião de algumas de suas estadas na cidadezinha, sofre o assédio de Nehyta, esposa de um amigo de um amigo seu. No primeiro convite, ele resiste, usando como subterfúgio para si mesmo o seu desejo por Silvina: “Podia ter agarrado essa maluquinha excitante, ando a fim de mulher, mas pertenço à Silvina, vai gostar de mim, nos completamos...” (OLAD, p. 68).

Mas, no segundo convite, dá vazão a seu instinto de macho e acaba assentindo com a proposta: “E mesmo com a Silvina a vagar na ideias, só penso agora em preparar o gozo desta mulherzinha cheirosa, contudo não faz caso dos meus beijos e já me pede inteiro, apressada gulosa” (OLAD, p. 69).

Não é um detalhe menor que a justificativa dada por Nehyta para assediar Reinaldo é o anseio de gerar um filho, pois não tivera nenhum até então em seu casamento. Curiosamente, ele fica desconcertado pelo entendimento frio e pragmático

que ela tem a respeito da relação entre sexo, amor e reprodução. A ironia aqui é que não se trata de desvincular o amor do sexo em benefício deste. Pelo contrário, ela justamente faz questão de religar conscientemente a reprodução ao sexo – lembrança incômoda, já que vai na contramão da promiscuidade masculina –, de modo a legitimar o desejo que sente e que quer satisfazer de imediato.

Não ocorre sem espanto, pois, a reação de Reinaldo, como transparece neste diálogo durante a primeira e frustrada investida: “– Vem cá, Nehyta, não estou entendendo. Queres mesmo um filho ou fazer amor? – Só o filho. Infelizmente não há outro processo. – Mas assim sem amor? – Isso, sem amor” (OLAD, p. 68). O desconforto aumenta durante a cópula, que acaba ocorrendo na segunda tentativa dela:

Vou com delicadeza e ela se movimenta instintiva, sabe das coisas, mas logo descubro que simula os ais, ais, e por desaforo alongo, alongo, me embriagando com a querença de lhe dar uma alegria que nunca deve ter alcançado. Parece que chora e isso me agrada, entanto espero por ela, que, sem transição, muda os ais, ais, por um filho, um filho, um filhinho que eu possa adorar, ver o sorriso, aí me dá uma repugnância e lhe derramo um milhão de filhos, ela sorri e sai debaixo a suspirar, os olhos cheios de sol. (OLAD, p. 69-70)

Reinaldo acaba por refletir sobre o ocorrido, numa mescla de vertigem e culpa. Mesmo tendo sido consentida – mais do que isso, provocada, – a prática sexual com Nehyta deixa-lhe um sabor de transgressão e pecado. Chega mesmo a dar ao ato uma conotação de estupro:

Profanador é o que sou. A mulherzinha que saiu não é bem certa e foi violada por um maluco. Nem penso em almoçar porque giro de tontura e ao cuspir acho que joga fora um feto na pia e imagino que estou a um passo da loucura. Aparece uma menina jeitosa, vai me comendo, pedindo um filho e sou incapaz dum não. (OLAD, p. 70)

Outro episódio, de suma importância para o desenlace da trama, é a relação que consuma com a jovem Maria dos Remédios, empregada da Estância Hidalgo. Sutilmente ela vai chamando a atenção de Reinaldo:

Ainda há pouco a Maria dos Remédios me trouxe café e depois se requebrou mordendo o lábio inferior e fechou os olhos, quer, acho que é porque sente cheiro de carne ao fazer nossa cama, não pode se conter e se oferece. Deve ter menos de dezessete anos, não para de me tentar, também pode ser impressão do álcool, nem sei. (OLAD, p. 90)

Por fim, Reinaldo deixa-se seduzir pela juventude menos inocente do que perversa da empregada:

[...] ouço umas batidas na porta [...]. É a Maria dos Remédios diante da cama a me olhar e a dizer que sou o homem mais bonito que viu, me ama [...]. Minhas virtudes se despedaçam e a beijo, sereno, me agarrando na desculpa que é só um beijo, mas quando sinto o gosto de cidró, de macela de sua boca, a felicidade dos olhinhos de raposa, me desmancho sobre o corpo branco, macio, com cheiro de planta agreste, e mordo e crepito, ela a dizer que me adora, fujo com ela, aí a penetro com facilidade e ela não para de falar e diz que já pode morrer, pronto, mais uma, Seu Reinaldo, e agora? (OLAD, p. 90-91)

Ouvindo uma conversa entre peões, Silvina descobre a relação que Reinaldo teve com Nehyta e decide esclarecer o fato com ele, que acaba confessando o ocorrido. A protagonista aceita as desculpas, mesmo porque reconhece que o episódio é anterior ao envolvimento afetivo que ora ambos têm, e aparentemente releva o acontecido.

Já o caso com Maria dos Remédios funcionará como uma espécie de *hybris* que irá desencadear o fim trágico do protagonista. É numa atitude de falsa indiferença que Silvina toca no assunto:

- Acho que estou melhorando. Vamos de novo daqui a pouco?
- Calma, minha querida. Pensas que sou de ferro?
- Penso sim. Pegaste a Nehyta, a mim, a Maria dos Remédios...
- Que história é esta? Enlouqueceste?
- Não adianta, Reinaldo, não negues! A Adelina viu a Maria dos Remédios entrar e demorar em nosso quarto e estavas lá. Depois saiu satisfeita da vida. A Adelina viu.

- É imaginação, é mentira, eu não podia estar lá dentro.
- Estavas, a Adelina não é de mentir. Até ouviu uma conversa baixinho. Ela me contou depois que levantei, um pouco antes do jantar, Ela me contou, nunca mentiu.
- Estás louca, Silvina!
- Não gosto dessa palavra!
- Perdão. Te juro que há um engano em tudo isso.
- Sabes que não há, Reinaldo, sabes. Boa noite. (OLAD. p. 104-105)

Embora pressinta que algo de terrível vai lhe acontecer, é enorme o assombro de Reinaldo com a atitude tomada por Silvina. Ela oferece-lhe um presente, que deve retirar no escritório. Lá, encontra um pacote que, pela dimensão, aparenta conter um quadro: na verdade trata-se de uma colagem de pelos pubianos. Transtornado, vai até a casa do pai de Maria dos Remédios, onde lhe confirmam que a menina teve o púbis extirpado por Silvina: “Chego ao quartinho e ela prorrope num choro de dor quando me enxerga e soluça que a patroa tirou os pentelhos dela com pele e tudo [...]” (OLAD, p. 106).

Na novela há, ainda, outros personagens que se comportam como integrantes de uma estrutura orgânica, funcionando como um contraponto às ações de Silvina e Reinaldo. O grupo está constituído por D. Rosália, mãe de Silvina, e pelos empregados da estância. São eles que rechaçam, em maior ou menor grau, a presença de Reinaldo, a quem atribuem o papel de intruso. Na verdade, mais do que isso, enxergam-no como um profanador que vem romper com a ordem das coisas.

Em determinados momentos isso é manifestado de maneira sutil, como na primeira ida de Reinaldo à estância: “Um peão preto alto forte me olha com desconfiança e até acho com uma ironia enviesada” (OLAD, p. 27). Ou na primeira vez que mantém contato com a cozinheira da casa: “Indaga se quero café, me sento à mesa da cozinha de quartel, tomo o café e descubro uma espécie de compassividade nos olhos da cozinheira que não me agrada [...]” (OLAD, p. 76). Por sua vez, será Carlindão quem, entre os empregados, manifestará mais hostilidade para com ele – “Vejo o Carlindão a me olhar com ódio e ciúmes [...]” (OLAD, p. 90) –, ao mesmo tempo em que mostrará

fidelidade a Silvina. Ela própria, aliás, define-o como “meu anjo da guarda” (OLAD, p. 38).

Mas são de D. Rosália, mãe de Silvina, os maiores gestos de desaprovação à presença de Reinaldo. Na ocasião de sua mudança à estância, ao aceitar o convite para uma vida conjugal, é que ele tem a primeira constatação do caráter irredutível da velha senhora:

[...] encaro D. Rosália, as mesmas mandíbulas quadradas da filha, sorrio para amenizar a surpresa do seu rosto, deve estar inconformada com a filha voltando comigo, ela somente baixa os olhos, meneia a cabeça desaprovando e desaparece, acho que perdi a primeira parada.” (OLAD, p. 75)

O protagonista procura, desde o início, obter algum aceno de condescendência da viúva. Contudo, de nada adiantam os seus gestos de boa vontade. D. Rosália parece ser a voz da razão que adverte Reinaldo da tragédia iminente, embora o faça sem clareza, apoiada numa espécie de devaneio místico que se acentua no decorrer da trama:

- Agora é tarde, meu filho é tarde. [...] A ti eu abençoo, mas se tiveres juízo sai desta casa enquanto é tempo. [...] Casar com ela, mas a Silvina não pode casar com ninguém, Reinaldo! Com ninguém. [...] Então já sabes. O risco é tu que assumes.
- Acredite em mim. Nascemos um pro outro, mas precisamos do seu consentimento pra paz geral. Confie em mim.
- Não posso, mas vou pensar e rezar. (OLAD, p. 82-83)

Quando os acontecimentos trágicos por fim se desenrolam, a advertência vai se transformando em indiferença:

- Agora é tarde, meu filho, te avisei, fui tua amiga, agora é tarde pra fugir.
- Tarde pra fugir?! Não compreendo.
- É tarde. Fiz tudo pra Adelina não contar. Deus tenha piedade de ti. Vou rezar. Boa noite. (OLAD, p. 104)

Não há como não identificar uma instabilidade emocional no uso desse “boa noite”, que contrasta absurdamente com a realidade circundante. Mais sintomático do desequilíbrio patológico da mãe de Silvina, porém, é o gozo que não evita esconder, como se de fato houvesse desejado que a tragédia se desencadeasse. Um transe místico transparece na imagem narrada:

Me lembro de D. Rosália e vou abrindo todos os quartos pra encontrá-la e pedir socorro, está no de costura, só pode estar aqui, giro o trinco e a vejo com um vestido branco, de noiva? Ajoelhada no genuflexório, enroscada em rosários a rezar, não me ouve nem vê, tem um sorriso escarninho no canto direito da boca e continua a rezar. (OLAD, p. 107)

O paralelo entre êxtase religioso e prazer sexual não é descabida, pois ambos se constituem de um transbordamento de uma felicidade imensurável. Segundo Bataille (2004),

esses transe, arrebatamentos e estados teopáticos [...] têm o mesmo sentido: trata-se sempre de um desprendimento em relação à manutenção da vida, a tudo o que tende a assegurá-la da angústia experimentada nessas condições até o momento em que as potências do ser soçobram. [...] A diferença dessa experiência com a da sexualidade diz somente respeito à redução de todos esses movimentos ao campo interior da consciência sem intervenção do jogo real e voluntário dos corpos [...]. (BATAILLE, 2004, p. 386-389)

Assim, como numa orquestra, cada participante vai executando a sua parte, numa organicidade afinada que chega mesmo a atenuar momentaneamente as diferenças hierárquicas:

Enquanto subo, vencido, os degraus da casa, passa o Deco e canta, irônico, à maneira de trovador: “tá todo mundo com fome, louco pra comê o home”. Tomo um gole de uísque sem me acalmar e subo de novo ao quarto de costura, a velha já se ergueu, está com outro vestido a olhar, a exclamar que me avisou, agora só um milagre. (OLAD, p. 107)

Maior evidência de que constituem um todo orgânico, é a colaboração dos familiares na execução do castigo de Maria dos Remédios: “[...] a Adelina contou e a D. Silvina se vingou, o pai e o irmão tiveram a coragem de ajudar, lhe deram uma injeção, dormiu e ao acordar estava com dor e cheia de esparadrapo” (OLAD, p. 106). Aqui, os laços de sangue são postos de lado, e outros critérios de relação e organização de grupo são legitimados.

O comportamento de todos, empregados e patrões, configura o microcosmos da Estância Hidalgo como uma facção religiosa. Tal qual numa seita de fanáticos, todos agem em nome do sagrado – aquilo que não pode ser violentado –, através da preservação da lei, da rejeição das heresias e da punição dos transgressores.

O fim iminente de Reinaldo está carregado de erotismo, de caráter sagrado, que se dá no desejo daqueles que querem sacrificá-lo. Nas religiões primitivas a vítima a ser sacrificada é um ser descontínuo, que,

[...] na morte, é reconduzido à continuidade do ser, à ausência de particularidade. Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e confere-lhe o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada até as últimas consequências. Ela é desejada como a ação daquele que desnuda sua vítima que ele deseja e na qual quer penetrar. (BATAILLE, 2004, p. 141)

Impossibilitado de fugir por qualquer meio, pois Silvina deixou todos os empregados da estância de prontidão, Reinaldo parece transitar do desespero à resignação. Com a visita inesperada de Lino, enxerga a única chance que se lhe depara: sem ser percebido, dirige-se até o carro do conhecido e, contando com o fator surpresa, consegue irromper em fuga rumo à estrada. Na primeira porteira encontra Silvina, que tenta persuadi-lo a desistir da fuga: “– Espera, Reinaldo, quero falar contigo, não há razão para fugir, descobri que te amo, espera, vamos conversar. [...] Se não voltares agora eu me mato, Reinaldo, me mato. [...] Quero conversar, não me deixes.” (OLAD, p. 110-111).

Enquanto travam o decisivo diálogo, Reinaldo chega a titubear, e cogita em capitular e entregar-se a esse desejo desenfreado em que se transformou a sua vida. O

ímpeto acentua-se quando constata os expedientes de que ela lança mão para atingir seu propósito:

Senta na relva, tira as botas, os culotes, e vem vindo só de blusa e calcinha. Não quero mais nada com ela e hesito, paro, deve estar me encantando como as serpentes, minha voz já não se solta, respiro com dificuldade, as mãos suadas escorregam na direção, o sangue deve ter desaparecido do rosto, se não me dominar perco a consciência e ela se enrola em mim e me sufoca, respiro fundo, fundo, ela não para de chegar desabotoando a blusa quadriculada verde, é hoje o dia do meu juízo final, é hoje.

Saio do carro e vou, perdendo o equilíbrio, ao encontro dela, doido pra abraçá-la, beijá-la, morrer duma vez.

[...]

Vou serenando, os pensamentos se acomodam, mas se ela pedir outra vez é quase certo não resista a tanta beleza, se me abraçar agora me entrego. (OLAD, p. 111-112)

Isto não o impede, entretanto, de vislumbrar a aproximação perigosa de Carlindão e de outros empregados. Reinaldo volta à realidade e, num impulso, decide prosseguir com seu plano de fuga. Trata-se, pelas circunstâncias, de uma escolha não isenta de remorso e comiseração: “Largo devagar pela estradinha e ainda lhe ouço os gritos suplicantes, uma adaga me divide o coração, *amor e morte* [...]” (OLAD, p. 112, grifo meu).

Reforça-se, aqui, o caráter indissolúvel deste par opositivo – a princípio antagônico –, fundamental para o desenlace da narrativa:

Para ir até o fim do êxtase no qual nos perdemos no gozo, devemos sempre colocar seu limite imediato: é o horror. Aproximando-me do momento e que o horror me agitará, a dor dos outros, ou a minha, não somente pode me fazer chegar ao estado de alegria deslizando até o delírio, como também não existe forma de repugnância da qual eu não distinga a afinidade com o desejo. Não que o horror nunca se confunda com a atração, mas se ela não pode inibi-lo, destruí-lo, *o horror*

reforça a atração. O perigo paralisa, mas mais fraco, ele pode excitar o desejo. Só atingimos o êxtase, mesmo sendo ele remoto, dentro da perspectiva da morte, dentro da perspectiva do que nos aniquila. (BATAILLE, 2004, p. 421, grifo do autor)

Decidido a voltar a Porto Alegre, antes, porém, dirige-se à pequena cidade e vai até o consultório de seu amigo Caloca, a quem pede que se encarregue dos bens que se vê momentaneamente obrigado a abandonar. Na saída do prédio esbarra em uma Nehyta sorridente, que lhe comunica estar grávida dele. A notícia provoca-lhe desconforto: “[...] não queria que permanecesse nada de mim nesta cidade de que me desterro pra sempre” (OLAD, p. 113).

É importante observar a tensão provocada por este incidente aparentemente banal, que traz em seu bojo um viés irônico. A gravidez de Nehyta contrasta com o momento de angústia vivido por Reinaldo, sobretudo por ter acontecido em decorrência de um ato impulsivo de promiscuidade da parte dele.

A ironia é que esse ato, do qual ele se arrepende, acabou por gerar concretamente um elemento de unicidade, por meio de uma relação com uma mulher pela qual ele não sente nenhum desejo afetivo. Ela, por sua vez, parece ter agido motivada por um capricho inconsequente; não obstante, é possível enxergar em seu proceder o caráter instintivo de um propósito biológico, a reprodução. Manifesta-se, portanto, também aqui, algo daquilo que o ser humano ainda preserva de animalesco.

Ao volante, Reinaldo vai refletindo sobre o presente e o futuro imediato, coadjuvado pela música que sintoniza no autorrádio: *A batalha no gelo*, de Prokofiev, descreve-lhe uma existência implacável. Reconhece-se condicionado a um destino sem escapatória: “Acendo um cigarro, penso na Silvina a me procurar em Porto Alegre, elegante, e vai acabar me encontrando, é certo, e terminarei por voltar” (OLAD, p. 114). A lembrança de um episódio da infância fá-lo constatar o inevitável:

[...] vejo um posto de gasolina e aproveito pra comer um sanduíche e depois peço um conhaque, outro e ainda outros e me impregna a brincadeira medonha que o Lino, Caloca e eu fizemos uma vez com um macho e uma fêmea do louva-a-deus. O macho chegou, meio que ajoelhou e se entregou ao amor da

fêmea, ela esperou ser fecundada e começou a comê-lo aos poucos e nem era com ele. E me vem o desejo de voltar, de ser devorado? Saio do posto e retorno pra cidade, contorno-a e já estou a cento e dez no rumo da estância. (OLAD, p. 114-115)

Ele tem plena consciência de que o mínimo incidente – uma intriga de amigos, uma sedução de empregadas, um ciúmes corriqueiro, um desejo insatisfeito, uma desconfiança banal ou mesmo uma lembrança amarga – servirá de estímulo para uma reação extrema de Silvina. Tudo é apenas uma questão de tempo, a única incógnita é *quando* isso ocorrerá.

Mais uma vez, a música sintonizada no rádio, agora uma composição de Francis Poulenc, parece ilustrar a situação de Reinaldo: “O ‘Gloria’ no *Miserere Nobis* me traduz as ideias, que brilham como a lua cheia à minha frente” (OLAD, p. 115). É interessante apontar o paradoxo de uma música sacra emoldurar um instante de tensão erótica. Ainda assim, o protagonista é capaz de transigir na fatalidade iminente: “E sigo, sigo com a beleza do fim me latejando” (OLAD, p. 115).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A angústia presente na atitude de Reinaldo corrobora as visões sobre o desejo, a princípio antagônicas, de Georges Bataille e Alain Badiou. Ao conduzir-se à fatalidade do encontro com Silvina, o protagonista aparenta aceitar o irremediável da morte na fusão dos corpos, na unicidade que há de devorar a sua existência, como preconiza Bataille. Todavia, conforme Badiou, o seu gesto de entrega é passível de ser interpretado como a obstinação de quem, na procura por concretizar a experiência do amor, não renuncia no primeiro impedimento, persistindo na intenção do retorno.

Assim, ao optar por regressar à Estância Hidalgo, onde Silvina, paciente e tranquila, o aguarda, Reinaldo cede, afinal, ao desejo: “Estendido à espera do corpo dessa mulher vou entendendo o que é morrer de amor ou por amor, só não sabia que a calma seria tanta” (OLAD, p. 115). Mas não há que se precipitar e fazer mau juízo de sua placidez. Ela deve ser interpretada não como a resignação de um condenado, mas como a aceitação honrosa da vítima que, prestes a ser imolada, se encaminha apaziguada ao templo em nome da manutenção do sagrado equilíbrio.

Concomitantemente à paixão entre Reinaldo e Silvina, outras marcas evidenciam a presença do fenômeno erótico, que se apresenta de modo latente, quando não encoberto. Através de uma cumplicidade orgânica, que beira o ritualístico, os habitantes da Estância Hidalgo encarnam um erotismo sagrado, que se manifesta por meio de tensões violentas que punem o herege (Maria dos Remédios) ou tentam expurgar o elemento profano (Reinaldo), seja pela expulsão, seja através da morte.

Além disso, afora a dicotomia interdição *versus* transgressão, que Bataille define como a base do erotismo, outros pares opostos, revelados em diversas gradações, podem ser identificados ao longo do texto. São dicotomias que vão do periférico – literatura culta/literatura de massa, urbano/rural, rusticidade/refinamento, pertencente à comunidade/não pertencente – ao central – feminino/masculino, sexo como procriação/sexo como prazer, trabalho/ócio, patrão/empregado –, proporcionando à obra uma complexidade técnico-temática, a qual pode ser comprovada, desde o início da

narrativa, na constatação da dualidade e alternância de vozes em que a mesma se estrutura.

Esta dissertação analisou as marcas do erótico presentes, explícita ou opacamente, no desenvolvimento da novela. O tema do erotismo em *O louva-a-deus*, contudo, não se esgota aqui. Seria enriquecedor que outras dimensões fossem exploradas, como, por exemplo, as especificamente textuais, trabalhadas por Norberto Perkoski, na linha do que ele denomina “escritura erótica”:

A criação artística humana oscila, em certo sentido, de forma análoga aos movimentos contraditórios do interdito e da transgressão salientados por Geroges Bataille em sua análise do erótico. O trabalho do criador move-se alternadamente em sentidos opostos e complementares. (PERKOSKI, 1994, p. 25)

O louva-a-deus, como de resto toda a obra de Antônio Carlos Resende, merece uma releitura atualizada, que contemple todos os seus aspectos temáticos e retire a novela e o autor de um ostracismo imerecido. Até porque, como se viu no capítulo 1, trata-se de um texto ficcional que contou com uma pequena, porém bastante favorável, recepção crítica.

Nesse sentido, cabe chamar a atenção para ações no âmbito universitário que, se incentivadas e aumentadas, podem despertar o interesse do público leitor como um todo: durante o ano letivo de 2012, o Prof. Norberto Perkoski, da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), incluiu a última novela de Resende publicada até a presente data, *Roubai-vos uns aos outros*, no programa de sua disciplina, no curso de Letras⁸. Já na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus Bagé, a Profa. Zila Letícia Goulart Pereira Rêgo incorporou *O louva-a-deus* como leitura obrigatória dentro da disciplina Teoria da Literatura, do curso de Letras (RÊGO, 2012).

Por outra parte, seria importante que novos trabalhos acadêmicos lançassem luz sobre a obra resendiana, que, embora coesa, presta-se a várias interpretações. Como já foi mencionado, até hoje consta no banco de dados da CAPES uma única dissertação de Mestrado.

⁸ Informação obtida junto ao orientador desta dissertação, Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas.

Por último, fica uma sugestão às editoras: muitos dos títulos de Antônio Carlos Resende encontram-se esgotados, à espera de reedições. Excetuando a primeira e única edição de *O rapaz que suava só do lado direito*, de 1979, nenhuma de suas novelas foi lançada, por exemplo, no acessível formato de livro de bolso – que sempre auxilia mercadologicamente a divulgação de uma obra –, como os volumes muito populares da coleção *pocket* da L&PM, editora que detém, aliás, os direitos da maioria das novelas de Resende.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. Trad. Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- ANTÔNIO CARLOS RESENDE. Porto Alegre: IEL, 1990. Série Autores Gaúchos. v. 21.
- AS MELHORES OBRAS DE FICÇÃO DA LITERATURA SUL-RIO-GRANDENSE. *Zero Hora*, Porto Alegre, 16 maio 1992.
- BADIOU, Alain; TROUNG, Nicolas. *Elogio del amor*. Trad. Ana Ojeda. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007. v. 1.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2010.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.
- CADEMARTORI, Ligia. A dialética da paixão. In: ANTÔNIO CARLOS RESENDE. Porto Alegre: IEL, 1990. Série Autores Gaúchos. v. 21.
- CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *Cadernos de Sábado: páginas escolhidas – Guilhermino Cesar*. Caxias do Sul: EDUCS, 2008.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CESAR, Guilhermino. Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena. *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, Porto Alegre, 18 nov. 1978.
- _____. Fichas de leitor comum. *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, Porto Alegre, 18 set. 1979.

- _____. Uma trilogia. *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, Porto Alegre, 26 jan. 1980.
- CHALHUB, Samira. *Poética do erótico*. São Paulo: Escuta, 1993.
- COSTA, Flávio Moreira da. *O rapaz que suava só do lado direito*. *IstoÉ*, São Paulo, 18 jul. 1979.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2003. v. 6.
- _____. *Enciclopédia da literatura brasileira*. São Paulo: Global, 2001. v. 2.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. Família, moralidade e religião: tensões contrastivas contemporâneas em busca de um modelo. In: VELHO, Gilberto; DUARTE, Luiz Fernando Dias (Org.). *Gerações, família, sexualidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- ESCOVEDO, Sérgio. O suor do lado direito. *Sete Dias*, Jornal do Livro, Niterói, 31 mar. 1979.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.
- GINZBURG, Jaime. Antônio Carlos Resende. In: BRASIL, Luiz Antonio de Assis; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina. *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999.
- HOHLFELDT, Antonio. Quando a psicologia revela algo mais. *Correio do Povo*, Caderno de Sábado, Porto Alegre, 4 ago. 1979.
- LOTH, David. *Pornografía, erotismo y literatura*. Trad. Fernando Lida García. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- MAROBIN, Luiz. *A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

- _____. *Painéis da literatura gaúcha*. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 1995.
- MARTINI, Juan Carlos. Resende: el Brasil que no leemos. *Humor Registrado*, Buenos Aires, out. 1986.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. v. 7.
- _____. *Ponto de vista: crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2004. v. 15.
- MASINA, Léa. *Percursos de leitura*. Porto Alegre: IEL; Movimento, 1994.
- NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.
- PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1994.
- RÊGO, Zila Letícia Goulart Pereira. *Profª Zila: plano de ensino – Turma 11*. Disponível em: <<http://professorazila.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 21/12/2012.
- RESENDE, Antônio Carlos. *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena*. Porto Alegre: IEL; L&PM, 1978.
- _____. *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- _____. *Magra mas não muito, as pernas sólidas, morena*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.
- _____. *O rapaz que suava só do lado direito*. Porto Alegre: RBS; Globo, 1979.
- _____. *O louva-a-deus*. Porto Alegre: RBS; Globo, 1980.
- _____. *O louva-a-deus*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.
- _____. *Pedro e Lia*. Porto Alegre: Globo, 1981.
- _____. *Por que me olhas, Maria Carolina*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. *Magra, pero no mucho, las piernas fuertes, morena*. Trad. María Julia Peycere. Buenos Aires: Ada Korn, 1986.

_____. *Igual a ti só no Inferno*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

_____. *O sétimo*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

_____. *O louva-a-deus*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

_____. *Fiéis infiéis*. Porto Alegre: Movimento, 1993.

_____. *Mortes do amor*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

_____. *Jairo e seus diabos*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

_____. *A obra-prima do teu corpo*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Roubai-vos uns aos outros*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SÁ, Jorge de. O ator tempo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1978.

SALDANHA, Heitor. Posição de um novelista. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, maio de 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

SANTOS, Estela dos. Literatura brasileira actual. *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 21 set. 1986.

SANTOS, Volnyr. *Apontamentos de literatura gaúcha*. Porto Alegre: Sagra; EDIPUCRS, 1980.

SILVA, Martha Dreyer de Andrade. *Histórias de amor: uma análise da obra de Antônio Carlos Resende*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

VIEGAS, Antonio Carlos. Neuroses urbanas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jun. 1979.

ZICOLILLO, Jorge. Un suicidio romántico. *Clarín*, Buenos Aires, 21 ago. 1986.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.a.

_____. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.b.