

TEXTO E INTERTEXTOS DO OLHAR NOS *JOGOS INFANTIS* DE HAROLDO MARANHÃO

Josebel Akel Fares.

Doutoranda em Comunicação e Semiótica.

Professora da Universidade Estadual do Pará-UEPA.

Ao Ernani, dedico.

I – O ABRIR AS PÁLPEBRAS DA SANTIDADE À VOLÚPIA*

Quando da minha janela vejo o campanário da Igreja dos Capuchinhos e ouço o planger dos sinos às seis horas da tarde, na memória emergem lembranças do horário das missas dominicais da minha adolescência.

Era por volta dos 12 anos que ganhávamos o direito de abandonar a “missa das nove”, o catecismo — que freqüentávamos à infância toda — e adolecer. Esta fase traça na minha lembrança a superação do medo dos santos de cabelo, do altar de Cristo-morto, do sangue escorrido no mastigar das hóstias. Mas outros medos apareciam.

Foi aos 14 anos que o padre confessor tendo, certamente, dado uma espiada na minha curtíssima minissaia, não sei se por desejo, maldade, cuidado, ou tudo junto, me perguntou: “Tens namorado? Ele já passou as mãos nas tuas coxas?” E eu, menina santa, casta, pura e temerosa às leis da Igreja e da família, tive uma negativa como resposta e muitas noites sem dormir pensando no fato. Foi a minha última missa do galo e minha última estada em confessional.

Não deixei de freqüentar a “missa das seis”. Lá, encontrei meu primeiro namorado. Tínhamos encontro marcado todos os domingos no segundo altar do lado esquerdo, acho que o de uma Pietá. Ficávamos de mãos dadas, cochichando segredos, a celebração inteira, mas fazíamos os gestos sagrados da liturgia. O primeiro beijo aconteceu na volta da missa, quando o dia já permitira a entrada dos raios da noite e encompriávamos o caminho, voltando para casa pela rua dos Mundurucus.

Antes, nas brincadeiras do “pó, rouge ou batom” nunca ousa um batom e a água do “caí no poço” não passara do pescoço. Sob a vigilância do olhar adulto, quase sempre de nossas mães, o beijo-rouge, os afagos da água no pescoço, os apertos de mãos na missa ajudaram na superação dos medos e abriram o caminho para uma vida sexual adulta.

E o olhar daquele confessor inquisitor, renegado e desconjurado, me ajudou no despertar de todo um fiar de possibilidades e fantasias que mais tarde percebi e experienciei.

II - FOCO DA NARRATIVA

O percurso da iniciação sexual genital masculino e feminino seguem roteiros diferentes. Olhares acompanham o trajeto. Da família, da igreja, da vizinhança, com uma ou várias câmeras, todos são aprisionados por um foco de cumplicidade ou de acusação.

A incidência do olhar nos contos que compõem os Jogos Infantis de Haroldo Maranhão será objeto desta leitura. O olhar analisado se dará através do filtro do olhar do narrador. Os contos são construídos na perspectiva do narrador autodiegético, que relata suas próprias experiências como personagem central das histórias. Ele organiza o tempo, manipula distâncias, escolhe cenários, associa artificialmente a reconstituição do tempo da experiência com o ritmo em que ela decorreu. Utilizando-se da focalização interna — quando institui o ponto de vista de uma personagem inserida na ficção que rege a representação narrativa — e da focalização onisciente — quando demonstra a capacidade de conhecimento ilimitada, comporta-se como um demiurgo, controlando e manipulando os eventos relatados.

O narrador pouco dá voz aos demais personagens, as falas aparecem através do discurso indireto livre ou da voz do protagonista. Se o poeta finge, o olhar é o do fingidor. Não se pode contrapor ao discurso autodiegético, pois ele é o fio que constrói a urdidura do argumento, que fia a enfabulação.

O tempo da narrativa é diferente do tempo da escritura. O narrador-protagonista, em alguns momentos, deixa claro o esquecimento deste ou daquele fato, que é um recurso estilístico para demonstrar a seletividade dos fatos que compõem a enfabulação. Em outras passagens, quer deixar a certeza de que o fato está acontecendo naquele momento.

Os narradores, apesar de conviverem no mesmo espaço-tempo, e viverem a mesma fase da vida, não são os mesmos. É como se numa roda de amigos de uma mesma geração, cada um resolvesse contar experiências das iniciações sexuais. O sentimento diante do fato parece ser o mesmo, a fala é parecida, mas é como se cada um mergulhasse nas profundezas de sua memória e trouxesse uma passagem de sua vida para contar.

Desta viagem, flutuam esconderijos, alcovas, quartos, camas ou redes — redes, muitas redes — este é um espaço privilegiado das iniciações sexuais com as empregadas, primas, vizinhas, hóspedes, professoras, quase sempre à luz noturna.

II — VISÃO PANORÂMICA. LUZ GERAL.

A luz é o elemento fundamental para se ver. Ela entra pelo olho através da córnea, passa através da pupila e do cristalino e a imagem focalizada forma-se na retina de cabeça para baixo, como o processo da câmera fotográfica. Para a visão se completar, as substâncias químicas fotossensíveis da retina transformam a luz em imagens elétricas que são enviadas para o cérebro.

A mudança nas condições de luz muda o mecanismo. Quando a luz é fraca, os músculos da íris dilatam aumentando a pupila, o que permite a entrada de mais luz no olho, quando a luz é forte o movimento se inverte. O psicólogo Eckhard Hess, no estudo que chamou de “pupilometria”, iniciado em 1965, assegura que a pupila aumenta diante do objeto de maior interesse, do sabor preferido ou do som mais agradável. Na Idade Média, pupilas grandes eram consideradas atrativas, por isso as mulheres usavam beladona para dilatá-las e parecerem mais sedutoras.

A estrutura do olho é a mesma em todas as pessoas. Os olhos têm um campo visual que se estende de um ombro a outro e desde a testa até a cintura. Mexendo a cabeça podemos ver o que está acima, abaixo e atrás. O que se apreende fora do campo visual é a visão periférica — aquela em que não temos perfeição objetiva, mas impressões, vultos, fantasmas, matéria sutil voejante. Portanto, o sistema de percepção do olho é finito, as formas percebidas terão margens, limites. A imagem tem áreas — centro, periferia, bordas — tem figura e fundo, tem dimensões: tem, enfim, um mínimo de contorno e coesão para subsistir em nossa mente.

O processo da visão, como vimos, envolve olho e cérebro, porém não basta um globo ocular e um cérebro perfeitos e um campo visual iluminado para que tenhamos a mesma capacidade de olhar. As leituras que se fazem da vida e aprendizado do olhar implicam nas experiências individuais e na vivência do ambiente sociocultural.

“Eu gostava de conversar com aquele homem de cabelos brancos (os meus ainda não tinham chegado lá...). Ele tinha idade para ser meu pai e muitas vivências atrás dele. Tinha⁸ muita coisa interessante para contar, e eu o escutava atenta, mas sem tirar os olhos da rua à minha frente — motorista cautelosa que sou. De repente, quando estávamos chegando ao pé da ladeira, reparei na longa fileira de carros que iam subindo, todos com as luzinhas traseiras brilhando vermelhas na rua já escura. Achei tão bonito, que interrompi o discurso do meu passageiro, para comentar:

— Olhe só, seu Eliezer, para essas luzinhas — não parecem um colar de rubis faiscantes? (Seu Eliezer trabalhava com jóias).

Por um momento, pareceu-me que ele não me tinha ouvido, e ficamos em silêncio — mas só por um instante. Logo, seu Eliezer inspirou fundo, e disse, quase com raiva:

— Diacho! Se você não tivesse falado, eu não teria visto essa beleza!

Eu não disse nada — dizer o quê? Que eu fiquei com pena dele — que evidentemente estava com pena de si mesmo, por não ter “olhos de ver” e curtir tantos pequenos momentos bonitos que nos passam despercebidos, todos os dias?

E continuamos a viagem, calados.” (Tatiana Belinky, in *Olhos de Ver*)

Além da apreensão que se faz do mundo exterior, permeada das experiências subjetivas, ver o mundo é expor o mundo interior. Olhar é sair de si e trazer o mundo para dentro de si.

“No primeiro dia de aula a gente vê logo quem vai ser amigo da gente e quem não vai. Muito difícil se errar, basta só olhar as caras. Pois foi só bater o olho que vi que o Luizinho era um menino bom, e era.” (p. 15)

“Diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele que se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar...” (Barthes, 1984, p. 27)

O ser olhado também se coloca diante do espelho dos olhos do outro. Olhares que se cruzam, se afrontam ou se deformam. E mesmo quando não há a troca do olhar, o alvo da câmera percebe, pelo soslaio, pela periferia da visão, pelo olhar de outros olhados. A atenção concentrada pode incomodar ou pode lisonjear o olhado, e, com certeza, em qualquer das situações, o olhar do outro provoca mudança de comportamento, uma pose: “... não que fosse uma bunda dessas escandalosas, nada disso, era

apenasmente bem feitíssima, bundazinha caprichada, que ela arrebitava quando nos presentia bicorando por perto.” (p. 26)

O sentido da visão só acontece quando o ambiente está iluminado. Afirmou-se. Numa linguagem denotativa e científica, poderíamos dizer que a assertiva está correta. Mas a experiência nos revela que com a lua em plenilúnio ou novilúnio, com o sol do meio dia, do alvorecer ou do crepúsculo, com luminárias artificiais ou com a cidade em blecaute, conseguimos “ver com os nossos próprios olhos” ou com a ilusão do olhar-escuro.

A mitologia grega nos coloca frente a duas versões para justificar o olhar vidente de Tirésias, o oráculo que consegue (pré)ver o destino de Édipo, na tragédia Édipo-Rei de Sófocles.

1) Conta-se que, na puberdade, ele viu a ninfa Cárilo, sua mãe, em companhia da deusa Atená banhando-se nua na fonte Hipocrene. Assim que a deusa o viu, ela, com seus poderes divinos, o cegou. Cárilo, descontente, reclamou da crueldade contra seu filho. Então, a filha de Zeus, para minimizar o mal e consolar a mãe, concedeu-lhe dons divinatórios e um bordão mágico para guiá-la. Purificou-lhe os ouvidos para que pudesse compreender e interpretar os pássaros. Prometeu-lhe, por fim, que após sua morte, ele conservaria intacta suas faculdades mentais e os dons divinatórios.

2) Ao atingir a adolescência, Tirésias subiu ao monte Citerão e viu duas serpentes que se acoplavam num ato de amor. Ele as separou e matou a fêmea. Como castigo, o adolescente travestiu-se em mulher. Após sete anos, o tempo necessário para ultrapassar a efêbia, subiu ao mesmo monte, assistiu a mesma cena, e agiu da mesma forma, só que desta vez matou o macho. Recuperado o sexo de nascimento, ficou famoso por ser alguém com a experiência dos dois sexos. Este fato fez com que ele fosse chamado para arbitrar numa discussão, entre Zeus e Hera, sobre o amor. A polêmica girava em torno de saber quem tinha mais prazer no ato sexual, se o homem ou a mulher. Tirésias, sem hesitar, explicou que “se um ato de amor pudesse ser fraccionado em dez parcelas, a mulher teria nove e o homem apenas uma”. Hera, furiosa por ele haver revelado o segredo feminino e com isso provando a superioridade masculina devido a eficiência no prazer da mulher, cegou-lhe. Para compensar a cegueira, em agradecimento, Zeus concedeu-lhe dons divinatórios, o privilégio de viver sete gerações humanas e guardar as faculdades intelectuais após sua morte.

Nas duas versões deste mito, registradas por Junito Brandão, a cegueira deriva de alguma forma de olhar ligada à sexualidade. Ver uma deusa nua em seu banho ou revelar o segredo do prazer feminino são os pecados que conduzem aquele que se tornará um oráculo ao mundo sem luz. O profeta tebano recebe o castigo imposto por figuras femininas superiores. Assim, os deuses os castigam, são eles, na figura de Atená ou de Zeus, que o redimem com a doação dos dons divinatórios: castigo e perdão divinos.

Como no mito, as personagens femininas da obra em estudo cegam, conduzem o macho na escuridão e o recompensam com o gozo. A ausência de luz, imagem recorrente nestes 15 contos, aludem à profundidade da percepção e ao afloramento dos outros sentidos, contrapõe-se à claridade que, ao mesmo tempo, espanta e provoca o medo ou o constrangimento.

Medo do bicho-papão, das bruxas, da mula-sem-cabeça, dos fantasmas. O claro redime os medos infantis. Ver à luz é uma forma de se apoderar do real, de afastar a fantasia dos fantasmas que se apropriam do escuro para espantar as crianças, “...ele pensa que luz espanta fantasma, ora espantar!” (p. 21). Hoffman, na sua novela “Homem da Areia” constrói a metáfora-título a partir do conto popular fantástico. Nesta, a mãe e a governanta de Natanael — o protagonista — associam o momento da dormência entre o sono e o sonho com a chegada de um homem que joga punhados de areia nos olhos das crianças para que elas durmam, e se isso não acontecer, serão levados a um ninho de corujas para que estas biquem seus olhos fazendo-os adormecer.

O interruptor giratório, que possibilita aumentar ou diminuir a luminosidade sobre o ambiente, é acionado ao máximo. A claridade interfere no comportamento dos espectadores, a luz aqui não é redentora, causa espanto e admiração no inusitado ato: “— Foi a primeira vez que vi mulher nuinha em plena luz do dia, e achei esquisito...” (p. 54). “...estávamos encabulados, que afinal era a primeira vez que se fazia na frente dos outros.” (p. 68). Era necessário apagar a luz para o espetáculo continuar: “Aí eu aparecia completamente pelado, tinha tanta vergonha que fechava os olhos...” (p. 13)

Ver com os olhos do escuro ou do quase-escuro, é enxergar vultos, imagens fugidias e vaporosas, que tomam os contornos da imaginação: “Enxergava malmente no escuro ela mudar de roupa e por mais que firmasse a vista, divisava pouco mais que nada...” (p. 27); “... ficava horas de olho arregalado no escuro, vendo elefantes, gatos cadeiras, bondes, aquelas coisas se mexendo, como quando olha as nuvens e algumas parecem brinquedos, pessoas, árvores, xícaras.” (p. 21).

O ambiente escuro é propício para os namorados se esconderem e transgredirem o interdito social. Sem a presença da lua ou dos “spots”, podem conhecer melhor o corpo do amante, excitarem-se e iniciarem-se nos jogos sexuais: “eles dois ficavam no escuro por detrás do bar Fortaleza” (p. 32) / “À noite, namoradinhos ficavam na varanda às escuras e era quando as delícias começavam” (p. 41).

Guiado pelo bordão mágico, Tírsias sempre encontrou e ensinou o caminho da verdade. O bordão-guia dos adolescentes cegos são as mulheres. Eles, dissimulando ou não o desejo de embate com a verdade, deixam-se conduzir por rumos (des)conhecidos e encontram sua identidade masculina no prazer sexual: "...começando por me levar pelo escuro como guia de cego e sem nenhuma-nenhuma cerimônia deitou-se comigo na cama..." (p. 08); "...foi ela que me levou pela mão e eu devia estar dormindo um sono ferrado [...] foi ela que me levou para a porcaria da rede dela, me tirou a roupa..." (p. 78).

O "fechar os olhos" pode servir para tornar inexistente um fato que não se quer presenciar — uma tragédia, por exemplo — ou compactuar. A sabedoria popular atravessa esta questão — "o que os olhos não vêem, o coração não sente" e "o pior cego é aquele que não vê" — e fala sobre a intencionalidade do olhar ao olhar. Nos "jogos" a "cegueira" alia-se à vidência ou ao desejo de prolongar ou intensificar um momento vivido: "...chegava até a abrir a boca e fechar os olhos, a língua dela não ficava parada." (p. 14) / "...a gente de olhos fechados vê tuco-tuco..." (p. 45) / "...eu fechava os olhos para prolongar mais, e prolongava." (p. 67) / "Áurea sorriu e fechou os olhos puxando um suspiro do peito." (p. 72).

A sedução do olhar despe e analisa cada gesto do seduzido ou do alvo da sedução. Sedução não como conquista amorosa, mas sexual, que se (Re)constitui num narcisismo. Antes de brindar a mulher com seu desejo, o ser masculino a desnuda com olhar experiente e como se dissesse "eu sei o que você quer", reabre a ferida fálica feminina. Ao escolher uma mulher entre tantas outras, o homem refaz no imaginário feminino a possibilidade de restauração da unidade perdida com a mãe fálica, ele mente que pode trazer de volta o paraíso perdido, interrompendo o caminho do conhecimento e de crescimento da mulher. À mulher abandonada só resta a recuperação da trilha interrompida: o retorno ao ponto de perdido e a caminhada em busca de si mesmo que o sedutor lhe roubou.

As narrativas míticas, bíblicas, históricas ou literárias estão plenas de alegorias sobre a sedução.

Na alegoria bíblica do pecado original, a serpente é o instrumento da transgressão do interdito divino. A serpente seduz através do olhar e do discurso — "os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses conhecedores do bem e do mal" (Gênesis, 2/3). E, assim, Eva cai em tentação e come a maçã proibida.

D. Juan e Casanova, personagens reais ou fictícios, também simbolizam a volubilidade da sedução. D. Juan não quer amar, quer conquistar, aumentar a lista de seduzidas no catálogo, em que seu criado Leporello registrava os nomes. Casanova se apaixona e sofre ao abandonar suas amantes, mesmo reconhecendo que não pode viver apenas com uma mulher. Neste, há algum tipo de carinho e de entrega, o que não ocorre com D. Juan que é frio, para ele a posse não é essencial, o importante é a entrega da alma.

A posse do desejo da mulher, a divulgação da posse a teatralização do social são os elementos de maior importância para o sedutor. É comum entre os adolescentes a catalogação e os comentários sobre as façanhas amorosas, mesmo que isso não passe de mera fantasia para esconder suas inseguranças sexuais. Na puberdade, os meninos não conseguem ficar muito tempo com uma mulher na cama, não conseguem trocar carinho se não tiverem finalidade erótica.

Os meninos destes "jogos" reúnem-se para contar as vitórias sexuais e trocar experiências de pequenos machos. Apesar de as mulheres, na maioria das vezes, tomarem a iniciativa do ato sexual, eles fazem todo um jogo de sedução, testam e experimentam seus atributos e truques: "Olha, Áurea, vou te contar um segredo, elas dizem que gostam, dizem que sou dos bons" (p. 72) [...] "...uns olhares nos peitos, nas pernas, na bunda, uma geral de alto a baixo, isso aprendi por mim mesmo e tem dado os melhores resultados" (p. 73).

Junto com este olhar que encanta e seduz, as personagens dos contos, também, como nos bailes medievais ou nas festas carnavalescas, usam máscaras para esconder seus olhos e simular situações. Observe-se estes exemplos:

"A gente olhava o Ápio e não dizia que atrás daquele cara de pamonha fervia uma imaginação de deixar bobo qualquer um." (p. 45)

"...quem olhasse a Normélia tinha a impressão de ver uma freira..." (p. 27)

"...quem nos visse imaginava uma tia e o sobrinhozinho bem comportado..." (p. 54)

"...ficava um santinho do lado dela, dava-lhe a mão, todo comportadinho em minha fatiote de marinho." (p. 65)

As máscaras sociais — o pamonha, a freira, o sobrinho, o santinho — servem para esconder as verdadeiras faces dos personagens e não despertar suspeitas familiares ou (des)conhecidos sobre o que acontece à luz noturna (ou não) na intimidade dual onde eles tiram as fantasias sociais e vestem as fantasias sexuais: "um bandalho", uma fogosa, um casal a caminho de um bordel, e uma professora de violino ensinando as primeiras lições de sexo ao menino.

Morte pressupõe ressurreição, renovação, assim como o olhar do fogo. A ardência das chamas mata e o gozo vivifica.

A temperatura das labaredas dos adolescentes dos “jogos infantis” acontece na simultaneidade com os amantes. O masculino queima os objetos dos seus fetiches — “Eu observava o olhar dos homens queimarem as fantásticas pernas, meu olhar devia queimar as batatas das pernas dela” (p. 57) — e o feminino se excita pelos carinhos ou pela presença do macho — “...esperto nem precisava ser para ver que Senira fervia por dentro com um senhor tesão, talvez até maior que o meu...” (p. 38); “...ela veio nuinha-nuinha, senti logo a febrona me queimando a pele”. A queimadura é, aparentemente, provocada pelo macho, é sempre ele quem ateia e abana o fogo.

Além das pernas, a bunda permanece como a parte do corpo mais cultuada pelo homem — um dado da cultura brasileira: uma mulher de costas tem o olhar masculino desviado para a bunda e para as pernas. No jogo sedutor feminino, a mulher percebendo os seus fetiches, utiliza-se deles escondendo ou revelando, através de panos que os apertam ou os deixam livres. A tecla do “zoom” aciona-se, o foco sai do plano geral e vai para as bundas de Senira, Normélia e Áurea. Vejam as cenas, escutem as vozes narrativas:

“Naquele tempo eu nem prestava atenção para detalhes que hoje acho importantíssimo, só enxergava mesmo a bunda na minha frente (p. 26) [...] que a bunda era o que mais me atraía na Normélia.” (p. 28)

“Me esqueci de falar na bunda da Senira, não que fosse dessas bundaças, nada disso. É que trepidava quando ela ia de um lado para outro, um carnaval maluco.” (p.37)

“Quando a Áurea entrou em casa, eu espiei logo para a bunda dela, bunda formidável (p. 71) [...] aquele panorama me deixou maluco, uma das bundas mais fantásticas que já tinha visto.” (p. 73)

Bundas atraentes, bundas formidáveis, bundas trepidantes, bundas enlouquecedoras, uma verdadeira tipologia de bundas. Na classificação seguinte, o narrador especifica seu uso: “Há bundas sólidas que a gente agarra, belisca e morde. Bundas gasosas, que são as que a gente imagina no banheiro. E as bundas líquidas, como a porcaria daquela bunda da Senira.”

Qualquer pessoa pode ser transportada pelo olhar do adolescente para o banheiro dele. O olhar embalsama na memória a imagem do outro que é necessário para o auto-erotismo: o homem evoca fragmentos de experiências eróticas vividas ou imaginadas.

Joana-sem-braço, do conto “Rede de quatro pés”, deixa em Zé Paulo medalhas do jogo erótico assinadas pelas unhas. As marcas no pescoço, nas costas e no rosto são exibidas como troféu, provocando inveja em quem as via. Além de excitar através do olhar das marcas do namorado, Joana trazia no olhar os componentes do fogo, o ardume da sedução. Percebia nos olhares dos outros o desejo e fingia não-olhar, teimava em virar o rosto. Era objeto da masturbação de muitos: “Quando pensava nela as paredes do banheiro ficavam todas espirradas, que eu não agüentava, só de pensar na Joana-sem-braço não agüentava mesmo, ia logo para o banheiro, me trancava horas, com uma raiva danada do Zé Paulo.” (p. 32)

Era inveja do Zé Paulo. O desejo de se igualar a ele — “eu também quero”, desejo de apropriar-se do seu bem — a Joana-sem-braço. A pessoa invejada é portadora de um privilégio e a inveja se constitui no desejo de conseguir um meio para arrebatar dela tal privilégio. Nenhum conseguir “tomar” Joana do Zé Paulo.” (p. 32)

A associação do olhar com a inveja contribui para legitimar sua origem narcísica. O olhar desempenha papel de relevo na constituição da imagem do corpo e da imagem de si. Imagens com as quais o sujeito se identifica muito precocemente, trazendo a marca da idealização, que é uma das dimensões em que se estrutura o narcisismo.

O invejado não compartilha da fantasia, e nem pode, porque todo o movimento se dá no espaço psíquico do invejoso. O invejado sabe que o outro deseja algo dele. Os meninos não desejam o objeto das marcas do personagem, eles desejam o que idealizam acontecer durante o namoro e levam para o banheiro este objeto idealizado — imaginar-se agarrado e lanhado pelas unhas de Joana, era como possuir o objeto desejado.

Outras personagens femininas entram nos banheiros através dos olhares masculinos: Sentira, Pindoba, Regininha, D. Luciana, a vó do Ápio, por exemplo. O objeto do desejo pode ser coletivo ou individual, mas a fantasia, a idealização é particular: “...a idéia vencedora foi do Sabino, que disse a coisa mais certa de sua vida: ‘olha pessoal, cada um pense na sua’.” (p. 68).

Dos cinco sentidos, o olhar é o sentido que domina as vidas humanas. Pesquisas comprovam que 80% das informações recebidas pelo cérebro chegam-nos através da visão. O olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se cânone de todas as percepções, porque ver é ter a distância. Neste sentido, apenas a audição rivaliza com a visão que também capta objetos à distância. Mesmo assim, Santo Agostinho defende que o olho é o mais espiritual dos sentidos: a visão capta o objeto e sem tocá-lo, pode degustá-lo, cheirá-lo, degluti-lo — toca, apalpa, repousa e vicia sobre as coisas sem se apropriar delas.

O olhar sai de si e volta para si sem sofrer alterações materiais. A visão interage com os demais sentidos e se utiliza da linguagem inerente a cada um deles para se expressar. Há uma relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertence ao domínio de um sentido diferente.

O movimento sinestésico nos jogos infantis é, na maioria das vezes, associada ao não olhar, ao fechar os olhos, para que o sentir tome maior intensidade. O tato, pela inerência do tema — a iniciação sexual — através das imagens que se alternam entre a avidez do pegar e a rapidez do gozo, é o sentido mais recorrente após a visão:

“...fechava os olhos e então sentia a respiração forte da Tatá, as mãos dela passeando em meu corpo (...) enxergava tudo-tudo, quer dizer, eu sentia a linguona da Tatá subindo e descendo...” (p. 13)

“Pega pra tu ver como é que está uma pedra.” (p. 18)

O cenário noturno é de silêncio. Os interlocutores falam baixo, abafam gritos, andam descalços. A sinestesia auditiva se constrói não pela possibilidade do ouvir e, sim, do “não ouvir”, pela contração do som, pela necessidade de silenciar o santuário familiar dos brados que excitam, ou para o voyeur poder observar melhor o objeto do seu gozo, ou ainda para flagrar e reprimir o ato sexual de outrém.

“Menino descalço nem arranha o chão, de tão leve, mesmo no silêncio da madrugada.” (p. 22)

“Para dizer tudo, nós nem ouvimos nada, que a mãe deve ter vindo descalça...” (p. 34)

Nas tardes de prazer, a preocupação em não expor os sussurros do “pecado” é da dona da pensão que o impede como o grito. Observe-se a antítese

“Celuuuuuuuu! Ai Dona Celuta botou o travesseiro na boca para abafar, ela mordio o travesseiro e gemia agora baixinha...” (p. 56)

O desenho que na pré-história tinha o efeito mágico, a que, além do poder mágico, tem o caráter pedagógico. A imagem que busca aprisionar os objetos, não é o desenho mental, mas o inscrito que se faz com o instrumento da mão. Esta associação da visão com a audição apresenta-se através da linguagem visual e da linguagem verbal. “A Violinista”, como educadora sexual, utiliza-se deles como procedimento didático e a aprendizagem se efetiva: “Ela me disse como é que eu devia fazer, tintim por tintim, chegou a desenhar no chão para explicar determinadas coisas, que eu fiquei bamba, um doutor.” (p. 65)

A sinestesia olfativa é recorrente como o cheiro da excitação. É no banheiro que o menino tem contato com seu próprio corpo, se masturba: “Se consegue enxergar mesmo, e até sentir os cheiros que se imagina, o negócio vem superdrepessa. [...] ...a gente, de olhos fechados, vê tudo-tudo, entra pelo nariz perfume forte de carne e não de banheiro.” (p. 45)

O olhar provoca o desejo de aproximação, a proximidade do foco acende a vontade de cheirar, lambe, tatear. A personagem também seduz pelos pedidos sussurrados aos ouvidos. Uma explosão sinestésica, com a participação de todos os sentidos humanos, mostra-se neste excerto de “A Violinista”:

“...ela abriu as pernas e quando eu vi já estava pertinho do matagal cerrado, um mato de cheiro forte, era o cheiro de mel, eu espiava de menos de um palmo, aquele perfume doido me invadia o nariz que eu fechei os olhos de tão bom. Ela falou suavzinho que quase não escutei: ‘Beija, filhinho, beija, bebe o licorzinho, bebe’. Nem vacilei nem nada, encostei a boca nela e me deu uma vontade maluca de não beijar mas de passear a língua e secar o melzinho, que eu fui bebendo como se engole mingau [...] era uma coisa parecida com sonho, dava a impressão que eu sonhava, mas que sonhar, nada, eu agarrava com as mãos aquele mar de coxonas e eu ali no meio do mar...” (p. 63)

III — O OLHAR MATERNO: FOCO NO FEMININO E FOCO NO MASCULINO MÃE?

Mãe é fogo! Bem, é a pessoa que faz tudo-tudo para os filhinhos do coração e joga na cara da gente. E é a mulher do pai.

(MARANHÃO, 1987, p. 13)

O complexo de Édipo é entendido como um sistema ou rede de afetos e de fantasias que a criança, na faixa etária de três ou quatro anos, passa a perceber no triângulo familiar composto por ela, a mãe e o pai. Formulado por Freud, o complexo nuclear é assim denominado por ser considerado o ponto central do desenvolvimento humano. Da sua resolução ou irresolução depende a vida pessoal, psíquica, afetiva e sexual do homem.

A criança existe através do olhar da mãe. O cenário primitivo é a intimidade entre mãe e filho, a luz materna suficiente para iluminar o olhar do filho: olhares mútuos postos em espelhamento. Até aqui nada existe para a criança além da mãe. A função dela ultrapassa os limites do contato físico, é mais do que o objeto do amor ou da agressividade, mãe é para o filho o suporte de um fantasma, sua função consiste em significar para o filho o que é falo, por isso é fálica.

Na passagem para o segundo Édipo, o triângulo imaginário constituído pela fórmula narcísica: mãe-filho-falo, o filho se vê diante de um Outro postulado pelo reconhecimento da mãe desse Outro como a Lei do Falo, Lei do Pai ou Lei das Leis.

A entrada de terceiros nesta relação dual vem libertar a criança da prisão do espelho da mãe. O outro informa à criança da possibilidade da construção do Ego Ideal. O pai separa a dupla narcísica, permite que diversifique suas identificações: estilhaça o espelho.

Na tragédia grega, Édipo Rei matou o pai e casou-se com a mãe. Mesmo inconsciente, como no texto de Sófocles, toda criança dirige à mãe o primeiro impulso sexual e ao pai o primeiro sentimento de ódio, de desejo de destruição.

“O complexo de Édipo não é apenas o amor da criança pela mãe (menino) e o ciúme e a inveja do pai, ou o amor pelo pai (menina) e o ciúme e a inveja da mãe, mas as atitudes contrárias ao sexo para agradar a mãe (se menino) ou o pai (se menina).” (CHAUI, 1991, p. 69)

A construção do masculino e do feminino seguem caminhos diferentes. A primeira é mais simples: passa pelo falo materno; castração, renúncia do desejo da mãe — o reconhecimento da possibilidade de amar outras mulheres e ser amado por elas.

A menina percorre o mesmo caminho e quando chega na fase de identificação com o pai tem que refazer as provas. O pênis é o falo universal da infância, o pai tem, ela não. A identificação com ele é inviável. Neste ponto, ressentida com a mãe que lhe concebeu castrada, reinicia a prova, competindo o amor do pai. Esta prova também está perdida: o pai é da mãe. Então, renuncia ao desejo paterno, identifica-se com a mãe e parte para conquista de outros homens na tentativa de compensar sua condição castrada.

MENINO É UMA MENINA QUE TEM PERU.

(MARANHÃO, 1987, p. 08)

Com interesses, o menino e a menina seguem roteiros diversos: os meninos presseguem suas afirmações fálicas, refazem a equação pênis-falo em seu próprio interesse; mentem entre si, mas não se traem diante das meninas e as afastam de seus jogos auto-eróticos. A menina espera obter o seu falo de volta, refazer as estilhaças do espelho no amor heterossexual, que o macho lhe nega. O que para ela é amor, para ele é amizade.

Quando o menino se apaixonar — o que tentará esconder da sua turma — restringirá a paixão ao desejo fálico, e encontrará uma parceira mais experiente, devido ao fato do percurso feminino ter sido mais longo. Ela espera a cura através do desejo, nega o poder do falo.

A defesa do homem é desejar sem amar, a da mulher é amar sem desejar. Daí o pedido das “provas de amor” pelo homem e a permissão e a procura do adolescente por mulheres mais velhas, mais experientes — o que Haroldo Maranhão comprova muito bem nos contos de *Jogos Infantis* (excetuando-se em *Cortininha de Filó* e *Menina-Moça*).

A cultura ocidental discrimina a mulher. A notícia do nascimento de um bebê homem é sempre melhor recebida que de uma menina, ele é a possibilidade de perpetuação da família, do nome.

À mulher, “depois de crescer”, reserva-se o caminho do casamento. Aliado à idéia de matrimônio, surgem os estigmas da “titia”, da maternidade, da boa esposa, da amante sedutora. A situação de hoje complicou mais a vida da mulher, juntou-se a estes modelos, o da mulher-trabalhadora fora do lar. Sustentar o companheiro, os filhos, o lar; o trabalho de carinho e comida é tarefa para “mulher-maravilha”. Se alguma mudança se processa no interior deste molde, o movimento é ralentado e os resultados insígnies.

A menina é vigiada pelos pais para que preserve a virgindade, o menino é estimulado a conquistar maior número de mulheres para que afirme sua virilidade. Exige-se dele que não demonte afeto, que não se envolva, o namoro deve oferecer muito mais experiências sexuais do que oportunidades de crescimento afetivo e emocional. Ele repete o pai autoritário, machão e/ou adota uma postura sedutora.

A mãe reforça a necessidade do casamento da filha, por dois motivos. O primeiro é para salvaguardar a virgindade e enquadrá-la na sexualidade lícita. O outro é como se quisesse livrar-se da rival que tem dentro de casa; para não dividir seu falo com ela, a mãe procura ajudar a filha a encontrar um para si e resolver o complexo de castração. Assim, quando a menina começa a namorar, a mãe incentiva e, ao mesmo tempo, cobre o pretendente de mesuras e mesas.

Dona Jorilda, mãe de Zazá, e Dona Giselda, mãe de Joana e Narcisca encarnam este paradigma.

Ao namorado de Zazá cabe a máscara de futuro marido, os pais da menina fazem “gosto” do namorado. O casal namora numa varanda, às escuras, onde se iniciam sexualmente, sob a vigília da mãe.

Às preliminares impõem-se as dificuldades do amadorismo: o estorvo do desabotoar a braguilha, a sofreguidão ou impaciência da menina ao pegar no pênis ou não querer abrir as pernas demonstram inexperiências. Acompanha este fato, a necessidade de recuperação lúdica e o retorno dos adolescentes às primeiras fases da infância, aquelas em que o prazer não se reveste de dor. O jogo feminino de massacrar o menino, que a desprezou, e a busca de recuperar o falo, protegendo-se na renúncia do prazer dual é mais uma possibilidade de leitura para a atitude da Zazá.

Tudo acontecia aos olhos das frechas das venezianas que davam para o pátio. Como o próprio movimento do namoro, o narrador-personagem dispõe por graus o olhar da mãe: primeiramente, ele insinua e desconfia do “brechar”. “Em dada ocasião me dava a impressão que D. Jorilda, espiava a gente pelas venezianas da sala...” (p. 41) — mas não compartilha a desconfiança com a namorada com medo que ela se intimidasse ainda mais. Deixa para si a tarefa de vigiar a “futura sogra”. No segundo momento, tem um pouco mais de certeza e, inclusive, justifica a atitude materna — “Aquele história de D. Jorilda vir espiar, acho que vinha mesmo [...] o que eu considero mais que natural, que seria desleixo da mãe não dar umas espiadelas de vez em quando...” (p. 42). Por fim, ele tem certeza do olhar escondido e supõe uma outra justificativa — “D. Jorilda vigiava o namoro, que vigiava e sabe lá se não se excitava vendo dois adolescentes se procurando adoidado.” (p. 43)

As justificativas elencadas pelo narrador para o olhar da mãe da menina são de ordem diferente. A primeira, já abordada, liga-se à necessidade de proteção do hímen e a preservação deste para o casamento, é um comportamento social.

O segundo olhar é o do voyeur, considera-se esta forma de ver como um alívio temporário da própria carência, como preenchedor dos vãos da fantasia arrastada pelo desejo unilateral. O namoro da filha pode levar a mão a reviver suas próprias experiências e reavaliar os preconceitos diante do sexo: o espelho onde ela se vê, pode fazer flutuar na memória a lembrança de experiências eróticas ou lhe dá a fantasia necessária à sobrevivência de uma relação abatida pela mesmice cotidiana. No outro lado do espelho, está o namorado da filha que se esmera na performance sexual para agradar não só a filha, mas também a mãe, pois o olhar excitado da mulher mais velha é o feed-back que ele necessita para sua auto-afirmação.

A mãe de Joana-sem-brasão e da Narcisa do conto “Rede de quatro pés” pouco aparece em cena. O olhar de D. Giselda é rápido, mas percebe-se que ela compactua com o modelo casamenteiro ao “empurrar” suas filhas aos braços dos irmãos Zé paulo e o contador da história, preparando doces para a mãe dos rapazes e simulando situações para aproximar as filhas dos pretendentes.

A mãe de Luizinho, do “Cachorro Doido” (se é que se pode enquadrá-la neste modelo de mãe) vai dormir a sesta para facilitar o encontro do Luizinho com o Carlão ou vai fechar os olhos para tornar inexistente a homossexualidade do filho.

“Nascer, pensar que eu não sei?, é sair da barriga da mãe, sair de um lugar quentinho para um lugar frio, que pode aqui fora estar o maior dos calores que é muito mais frio que dentro da barriga da mãe.” (MARANHÃO, 1987, p. 12)

Os pais de filhos homens incentivam a afirmação do menino nas conquistas amorosas, enquanto as mães agem como defensoras dos filhos ante a mulher sedutora, aquela que quer roubar-lhe a sua criança.

As mães reagem à aproximação do menino com a mulher pecadora, achando que ela quer apenas superar sua castração e se vingar do macho. Tem um olhar visionário, aquela que conhece o futuro, que vê melhor que os outros, que percebe o invisível. A vidência é adquirida pela experiência ou pelo que o ditado popular estimula “coração de mãe não se engana”. As matriarcas dos adolescentes de “Rede de Quatro Pés” e de “Viagem ao Curro” participam deste modelo: “via tudo a donada da minha mãe, parece até que adivinhava, via através das paredes, tenho a impressão de que ela sem sair de casa via no escuro as patifarias todas... [...] A minha mãe enxergava longe, quando a gente ia ela já vinha.” (p. 33)

Este olhar translúcido que ultrapassa paredes, ruas e mundo está na premonição, mas também é estimulado pelo medo de perder o falo do filho, o narciso onde se espelha. A personagem Narcisa, como o próprio nome indica, vem colocar em risco a relação espelhada entre filho e mãe.

O adolescente está projetando a relação de amor incestuosa proibida, que não pode ser transgredida, pelo relacionamento com uma mulher experiente, mas que não é a mãe. Esta sabe, desde o início, que a chegada de Narcisa em sua casa pode interferir na sua relação com o filho. Assim, quando anuncia ao filho a chegada da hóspede já é com olhar de prevenção, e mesmo o menino dissimulando o interesse pela professora, ela não se convence e começa a vigiá-los.

É a mulher que procura a rede do homem. O sexo sem casamento debaixo do teto familiar, é uma transgressão — a proibição rejeita, mas o fascínio induz à transgressão. A mãe que vigia surge sem barulho, com olhos de lince no escuro, apalpa a rede. O olhar e o tato lhe dão a dimensão dos fatos. Mesmo o casal tentando ludibriá-la, ficando juntinhos na rede sem se mexer, como os mortos são carregados no interior, a rede tinha quatro pés: “Eram quatro pés e não podiam ser quatro pés, que ninguém nunca viu pessoa com quatro pés, inda mais a escovadíssima da minha mãe.” (p. 35)

Desfazendo a teia cerzada para pegar o filho, a mãe expulsa a rival e castiga o garoto com um arranhão nos ouvidos. O menino compara às marcas eróticas que Joana-sem-braço fazia no irmão, era como se a mãe lhe dissesse “eu também sou capaz de lhe fazer feliz”. No dia seguinte, tem medo de admitir a traição à mãe — “...nem me deu coragem de encarar a minha mãe.” (p. 35), e esconde o espelho confessor: os olhos.

O menino personagem continua mascarado. Não assume seu interesse por outra mulher e compara a ardência do arranhão da mãe à fantasia da ardência de um arranhão desejado. A relação edipiana ainda é forte. O menino narrador também trai a urdidura do texto: “Depois é que Narcisa me disse que ela apalhou bem os pés dela...” (p. 35). O depois não corresponde ao tempo da narrativa, pois não houve possibilidade do depois no fato narrado. O conto se encerra com a mãe arrancando Narcisa da rede e de manhã cedo ela já havia sumido. Onde aconteceu o depois? Talvez o autor, disfarçado de narrador, tenha esquecido de contar aos leitores.

Novamente, a mulher seduz um menino na rede e o “seduzido” dissimula o interesse pela parceira, tentando convencer a mãe e fazê-la de aliada para que o fato não seja “espalhado”. Neco, depois de ter rezado e sido abençoado pela sua “santa mãezinha” na sua cama, foge para a rede da Arduína, uma negra fedorenta, por que ele jura desinteresse. Na narrativa epistolar, escrita no recreio da escola, o filho pede perdão à mãe. Mais um Édipo no “Bilhete”.

Não se sabe ao certo se Dona Celuta foi expulsa da casa da hospedeira por ter o narrador se metido na rede dela ou se havia outro motivo. O certo é que a visita teve que encurtar sua temporada como hóspede da casa do rapaz, logo após a noite em que estiveram juntos, mesmo com o menino morrendo de medo que a mãe ou o pai aparecessem. Ele também não sabe como foi parar na rede dela: “Ela deve ter falado qualquer palavra, só pode ser, ou me olhado assim ou assado e no olhar bispei o convite”. (p. 51)

Neste caso, a incerteza do filho em relação à atitude da mãe ao expulsar a visita da sua casa, é devido ao fato de a matriarca não lhe ter “sapecado o beliscão paraense”, como era costume quando achava que ele estava fazendo algo errado.

Como o ato não se consumou, a estranha marcou um encontro fora do teto familiar. Agora, não haveria a possibilidade do olhar materno impedir a conclusão do prazer. O menino mente, mas não consegue ludibriar a mãe: “ela viu na minha cara que pregava a maior das mentiras, mas só fez me olhar como dizendo ‘á, é?’ ”. (p. 53)

A ambigüidade deste olhar materno expresso através das (in)certezas do narrador, leva a acreditar que se a mãe percebera a trama, ela desautorizou a concretização do ato no espaço do lar e impediu que o envolvimento se esquentasse nas paredes santificadas da família. O menino pressentiu a mãe e fugiu do prazer, optou pelo princípio da realidade. Na ausência, o olhar da mãe percebia e permitia que o menino liberasse sua sexualidade, o que na presença da família ela proibia.

“Viagem ao Curro” é o único conto em que a relação sexual a dois acontece à luz do dia. A claridade propiciou um olhar mais nítido do parceiro, todavia impediu a fantasia que, comumente, se aliou aos “jogos”. O ato foi consumado, talvez, como uma vingança à mãe-hospedeira, mas permitiu a felicidade do menino.

IV — A DORMÊNCIA DO SONO E DO SONHO

FIM é quando acaba as coisas, por exemplo, quando acaba o livro.

MARANHÃO, 1987, p.20)

Depois de por algumas possibilidades de abordagem dos Jogos Infantis de Haroldo Maranhão, me defini por estudar o foco do olhar. Com grande simpatia ao tema, mas sem dimensão real da extensão do assunto, embrenhei-me nas bibliografias.

A cada página virada, surpresas e possibilidades de leitura me seduziam. Bíblia Sagrada, Dicionários Mitológicos, de Símbolos, de Psicanálise, iam completando, esclarecendo o conteúdo e avolumando os rumos.

Quando destaquei as referências do olhar na obra, após e paralelamente à fundamentação teórica, percebi que todos os cantos dos contos estavam repletos de imagem, de olhares que viam no escuro, na penumbra, na claridade; de olhares intencionais e de olhares ocasionais; de olhares frios e de olhares de fogo; de olhares reais e olhares simulados; de olhares que se cruzam ou se confundem com olhares dos outros sentidos...

A profusão de metamorfose da visão me levou a organizar modelos para a abordagem. Como era de se esperar, muitas não acompanharam os paradigmas. Então, ensaiei organizar o estudo em duas partes: um plano geral, uma panorâmica sobre o assunto (II Parte) e uma focalização no olhar materno — um olhar para o feminino e um olhar para o masculino (III Parte).

Muito do lido e discutido não foi abordado ou foi apenas registrado. Todavia, como não pretendo que esta análise se encerre aqui, os fragmentos e anotações poderão ser objetos de estudos mais verticalizados. Sair do olhar difuso e periférico e receber um foco mais profundo e mais límpido é a intenção da focalizadora.

Bibliografia

- ABUCHAIM, Alberto. A castração e o olhar: um estudo da individualização. *Revista TRIEB da Sociedade Brasileira de Psicanálise*. Rio de Janeiro, n. 1, p. 52-61, 1991.
- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Trad. Elia Edol. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Trad. Ana Maria Sherer e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BANDITER, Elizabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARROS, Eneida Bezerra. *Eu Narciso, outro Édipo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. 3.ed. ilustr. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- BELINKY, Tatiana. *Olhas de ver: crônicas anacrônicas*. São Paulo: Salesiana D. Bosco, 1989.
- BÍBLIA SAGRADA. Edições Pastoral. São Paulo: Paulinas, 1989.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BRANDÃO, Juniro. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991, 2 vols.
- BRASIL, Maria de Fátima de Araújo Tavares. Esse obscuro objeto do desejo. *Grêphos Psicanálise*. Minas Gerais, n. 7, out./1989.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CHALHUB, Samira. *Poética da erótica*. São Paulo: Escrita, 1993.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual, essa nova (des)conhecida*. 12.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. Janela do alma, espelho do mundo. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRAND, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2.ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CURI, Thereza Christina Bruzzi. Sexualidade infantil: alguns aspectos. *Grêphos Psicanálise*. Minas Gerais, n. 05, nov./1987.
- DEAVIS, F. O que dizem os olhos. In: *Comunicação não verbal*. Trad. Antônio Dimas. São Paulo: Summus, 1979. (Col. Novas Buscas em Educação, v. 5)
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a sexualidade*. 2.ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1989. (Col. Obras Psicológicas Completas, vol. VII)
- _____. *História de uma neurose infantil*. Trad. José Luiz Meured. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Col. Pequena Coleção das Obras de Freud, vol. 26)
- HOFFMANN, Eta. *O homem da areia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. (Col. Novelas Imortais)
- JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O acalanto e o horror*. São Paulo: Escrita, 1998.
- KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. O desejo da realidade. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MAIOR, Mário Souto. *Dicionário de palavras e termos afins*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- MARANHÃO, Haroldo. *Dicionário maluco*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *Jogos infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- MATTOS, Sérgio Eduardo Cordeiro de. Narcisismo: uma abordagem. *Grêphos Psicanálise*. Minas Gerais, n. 05, nov./1987.
- MEZAN, Renato. A inveja. In: NOVAES, Adauto. *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. Inveja, narcisismo e castração. In: *A vingança da Estíngie: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PARKER, Steve. *O olho e a visão*. Trad. Alicia Brant. São Paulo: Scipione, 1992. (Col. O Corpo Fala)

PAZ, Otávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. NOVAES, Adauto. *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PLATÃO. O primeiro Alcebiades. In: *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: UFPA, 1975. (Col. Amazônica / Série Farias Brito, vol. 5)

REIS, Carlos et al. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Marcos (Org.). Capítulo II: sexualidade infantil. In: _____. *Educação sexual: novas idéias, novas conquistas*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993

_____. Capítulo III: sexualidade na adolescência. In: _____. *Educação sexual: novas idéias, novas conquistas*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993

SEDUÇÃO: DA TRAMA AO DRAMA. Cadernos da Pró-Reitoria. Minas Gerais, n. 04, vol. 01, dez./1991.

SÓFOCLES. Rei Édipo. In: PALMEIRA, Pe. Dias. *Tragédias do ciclo tebano*. Lisboa: Sá da Costa, 1957. (Col. De Clássicos da Sá da Costa)

* Expressão de George Bataille (in "Erotismo", 1988, Prólogo.)

