

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**MARIANA CESTILLE**

**A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA VIOLÊNCIA SEXUAL INFANTIL  
NA OBRA DE DALTON TREVISAN: 1959 A 2014**

**CURITIBA**

**2023**

MARIANA CESTILLE

**A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA VIOLÊNCIA SEXUAL INFANTIL NA  
OBRA DE DALTON TREVISAN: 1959 A 2014**

**The fictional representation of child sexual violence in  
Dalton Trevisan's work: 1959 to 2014**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGE, do Departamento de Linguagem e Comunicação – DALIC, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Naira de Almeida Nascimento  
Coorientador: Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida

CURITIBA

2023



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



MARIANA CESTILLE

**A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DA VIOLÊNCIA SEXUAL INFANTIL NA OBRA DE DALTON  
TREVISAN: 1959 a 2014**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 15 de Fevereiro de 2023

Dra. Edna Da Silva Polese, Doutorado - Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Dr. Marcelo Franz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Rogerio Caetano De Almeida, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 16/02/2023.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Tecnológica Federal do Paraná pelos anos de construção de conhecimento, sobretudo pela educação de qualidade, pública e gratuita que me permitiu realizar a graduação e o mestrado. São anos que jamais serão esquecidos, não somente pelas produções acadêmicas, mas pelo percurso que moldou a minha trajetória pessoal.

Agradeço à minha orientadora, Naira de Almeida Nascimento, pelas sugestões, conversas e paciência durante todo o mestrado.

Agradeço ao meu companheiro, Diego de Andrade Carrillo, pela parceria durante os anos do mestrado. Obrigada.

Por fim, agradeço todos àqueles que estiveram ao meu lado nesses dois últimos anos, nos sofrimentos e ansiedades, principalmente durante o momento da pandemia – longo e sofrido – em que o nosso país passou por um grande descaso com a ciência e, conseqüentemente, com a educação. Foram tempos difíceis. Espero que, daqui em diante, a produção acadêmica possa respirar novos ares de respeito e, principalmente, de investimento, pois por meio da educação é possível construir um país melhor e mais justo.

## RESUMO

CESTILLE, Mariana. **A representação ficcional da violência sexual infantil na obra de Dalton Trevisan: 1959 a 2014**. 2023. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Curitiba, 2023.

Dalton Trevisan publicou obras durante mais de meio século, desde a metade do século XX até começo do século XXI. Essas obras tratam de guerras conjugais, problemas familiares e problemáticas urbanas representadas através do imaginário dos personagens. Dentre essas problemáticas, insere-se o tema da violência sexual infantil, o qual se faz presente em todas as décadas de publicação do contista. Em vista disso, esta pesquisa buscou apresentar, como proposta de estudo, a investigação da representação ficcional da violência sexual infantil na obra de Dalton Trevisan, publicada de 1959 a 2014. Assim, organizou-se o estudo em cinco frentes de leitura. Primeiramente, apresentou-se a trajetória de Trevisan na literatura brasileira, o que se abriu à fortuna crítica do autor, como os estudos de Waldman (1976, 1982, 2013) e Sanches Neto (1996, 1998). A segunda frente se voltou à construção da infância, a fim de compreender o olhar sobre a sexualidade infantil a partir de uma concepção literária. Para tanto, utilizou-se as leituras de Ariès (1986), Dourado (2009) e Engels (1884). O terceiro momento buscou compreender os vários discursos construídos historicamente sobre o sexo e a sexualidade, a partir do que propõe Foucault (1975, 1976, 1984, 2018). O quarto momento apresentou um diálogo entre as práticas de violência e o contexto urbano, evidenciando a temática da modernização dentro da cidade que é palco da violência praticada. Assim, recorreu-se à teoria de Berman (1982). Por último, a partir dos capítulos anteriormente apresentados, investigou-se a persistência da representação da violência sexual infantil em trinta e nove textos ficcionais de Dalton Trevisan, a fim de entender como a temática da violência se desdobrou na obra do contista em mais de cinquenta anos de publicação.

**Palavras-Chave:** Dalton Trevisan. Violência sexual infantil. Narrativas. Cidade.

## ABSTRACT

CESTILLE, Mariana. **The fictional representation of child sexual violence in Dalton Trevisan's work: 1959 to 2014.** 2023. Master's dissertation. Post-graduate Program in Language Studies – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Curitiba, 2023.

Dalton Trevisan published works for more than half a century, from the middle of the 20th century to the beginning of the 21st century. These works of marital wars deal with urban problems and problems through the characters' imagination. Among these problems, the theme of sexual violence against children is inserted. Therefore, this research sought to present, as a study proposal, an investigation of the fictional representation of child sexual violence in the work of Dalton Trevisan, published from 1959 to 2014. Thus, the study was organized in five moments. In the first moment, Trevisan's trajectory in Brazilian literature was presented, which opened to the author's critical fortune, such as the studies of Waldman (1976, 1982, 2013) and Sanches Neto (1996, 1998). The second moment turned to the construction of childhood, to understand the view of child's construction from a literary conception. For that, the theories of Ariès (1986), Dourado (2009) and Engels (1884) were used. The third moment sought to understand the various discourses historically constructed about sex and sexuality, based on Foucault (1976, 1984, 2018). Based on the theorie of Berman (1982), the fourth moment presented a dialogue between the practices of violence and the urban context, highlighting the theme of modernization within the city that is the scene of the violence. Finally, from the chapters presented above, the persistence of the representation of child sexual violence in thirty-nine fictions by Dalton Trevisan was investigated, to understand how the theme of violence unfolded in the writer's work for more than fifty years of publication.

**Keywords:** Dalton Trevisan. Child sexual violence. Narratives. City.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Madonna and Child</i> (1470) .....	25
Figura 2 - <i>A Primavera</i> (1478) .....	26

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	8
1.1 SOBRE O AUTOR.....	12
<b>2 ONDE HABITA A INFÂNCIA</b> .....	16
2.1 A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA: DA PINTURA À LITERATURA .....	24
<b>3 OS DISCURSOS SOBRE A SEXUALIDADE E O SEXO</b> .....	34
3.1 HIPÓTESE REPRESSIVA, GENEALOGIA DO INDIVÍDUO ANORMAL E A CONFISSÃO .....	34
3.2 O PODER OPERANDO SOBRE A SEXUALIDADE E O SEXO.....	43
3.3 PRAZER E MORAL NO CAMPO DA MONSTRUOSIDADE .....	48
3.4 A INTERPRETAÇÃO DOS SONHOS E A SEXUALIDADE NOS SÉCULOS I E II....	53
3.5 OS CORPOS FEMININOS E MASCULINOS NOS PRIMEIROS SÉCULOS DA HISTÓRIA .....	57
<b>4 ESPAÇO URBANO E MODERNIDADE NO UNIVERSO DE DALTON TREVISAN</b> .....	64
4.1 ILUSÕES E MITOS: A CIDADE DUPLEX.....	65
<b>5 NOS BECOS, INFERNINHOS E OUTROS CANTOS DE CURITIBA</b> .....	79
5.1 DO CÉU AO INFERNO: <i>NOVELAS NADA EXEMPLARES, DUZENTOS LADRÕES E MACHO NÃO GANHA FLOR</i> .....	80
5.2 MINI-HISTÓRIAS DO HORROR: <i>AH, É?</i> E <i>PICO NA VEIA</i> .....	90
5.3 O CAFAJESTE MAIOR: <i>O VAMPIRO DE CURITIBA</i> .....	99
5.4 DO CONTO AO ROMANCE: <i>DINORÁ, MIRINHA E A POLAQUINHA</i> .....	105
5.5 VIOLÊNCIA EM SÉRIE: <i>ABISMO DE ROSAS, LINCHA TARADO E NEM TE CONTO, JOÃO</i> .....	119
5.6 OS MANÍACOS DE CURITIBA: <i>EM BUSCA DE CURITIBA PERDIDA, RITA, RITINHA, RITONA, O MANÍACO DO OLHO VERDE E O BEIJO NA NUCA</i> .....	132
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	143
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	150

## 1 INTRODUÇÃO

A obra de Dalton Trevisan, desde a metade do século XX, aborda temáticas que refletem o que está presente no social, nesse sentido, apresentam problemáticas presentes no espaço urbano. O retrato de Curitiba, enquanto uma cidade que sofre o processo de modernização, é construído, na obra do contista, a partir do olhar das populações menos privilegiadas desse processo. São os bêbados, prostitutas e seres perambulantes que, muitas das vezes, narram uma cidade que é feita de diferenças. Nas palavras de Miguel Sanches Neto (1994), “(...) a leitura de um livro de Trevisan não é uma visão segura de cima, de quem olha, por exemplo, uma briga do quarto ou quinto andar, mas sim um encontro, ilusoriamente direto, com a realidade.” (SANCHES NETO, 1994, p. 20).

As diferenças que aparecem na obra do contista, sobretudo de classe e, em alguns casos, de raça, refletem-se no recorte desse estudo, isto é, a representação ficcional da violência sexual praticada contra crianças e adolescentes. As vítimas, em sua maioria, aparecem enquanto crianças que pertencem às classes mais baixas da sociedade e, além disso, muitas vezes são vítimas de personagens da própria configuração familiar. Assim, essas narrativas colocam em jogo uma constituição de família que nem sempre entendeu a criança como um ser que se diferencia dos adultos, isto é, a infância enquanto um espaço protegido. Nesse contexto, o capítulo “Onde habita a infância” propõe entender, ao longo da história, como o olhar sobre a infância e, conseqüentemente, sobre a criança, modificou-se, particularmente dentro de uma sociedade capitalista. Philippe Ariès, em *História Social da Criança e da Família* (1960), elucida questões pertinentes para o desenvolvimento da presente pesquisa, bem como Friedrich Engels, na obra *A origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (1884), que já no século XIX tratava de questões emblemáticas sobre as novas formas de organizações sociais, em especial a institucionalização da família.

Além da infância enquanto construção social, o crime da pedofilia também se construiu socialmente. Esse conceito contemporâneo vem acompanhado de uma visão que enxerga a criança não mais como um miniadulto, mas como um ser que é protegido por uma legislação específica, principalmente no que tange à sexualidade dessa população. É nesse sentido que o capítulo intitulado “Discursos sobre a sexualidade e o sexo” busca entender como o sexo e a sexualidade se fizeram presentes nas sociedades do ocidente durante a história, refletindo, assim, em comportamentos e discursos da contemporaneidade. Para isso, Michel Foucault, em *História da sexualidade* (1976, 1984, 2018), publicado em quatro volumes, propõe conceitos importantes que auxiliam a compreensão sobre o objeto de estudo.

Dito isso, as publicações do autor retratam a Curitiba vivida à margem dos rios, nos becos e regiões periféricas da metrópole. Berman (1987) afirma que “Rousseau, em uma de suas frases mais expressivas, escreveu que casas fazem um burgo, e cidadãos uma cidade”. (WALDMAN, 1987, p. 213). Assim, é nesse sentido que o capítulo “Espaço urbano e modernidade no universo de Dalton Trevisan” se debruça sobre a representação da cidade na obra do contista enquanto um espaço que retrata a modernização de Curitiba e o caos que a acompanha. Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1987), lança luz sobre alguns aspectos que dialogam com a modernização de Curitiba presente na obra de Trevisan, principalmente ao retratar a capital parisiense de Baudelaire no cenário da modernização do século XIX. Ideias propostas por Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana* (1994) também ajudam a realizar a leitura dos textos daltonianos no sentido de uma cidade que é representada literariamente, mas que muitas vezes se faz presente na vida daqueles que de fato a vivenciam.

Ademais, o capítulo em questão ainda trata da representação de sujeitos na obra daltoniana que muitas vezes são avessos ao processo de modernização. Em outras palavras, esses personagens parecem ter dificuldades em encontrar o seu lugar na cidade modernizada. Por consequência, isso se reflete na própria representação da violência praticada, uma vez que é constante o discurso desses personagens pelo viés da desculpabilização, como se esses sujeitos “antimodernos”, se assim podem ser chamados, tivessem dificuldades psicológicas para lidar com as transformações da urbe que, agora modernizada, garante um espaço protegido às crianças e aos adolescentes.

O último capítulo, intitulado “Nos becos, inferninhos e outros cantos de Curitiba”, propõe a análise de textos que estão dentro do recorte da violência ficcional praticada contra a criança e o adolescente em mais de meio século de publicações de Trevisan. O *corpus* de análise envolve narrativas que foram publicadas desde *Novelas nada exemplares* (1959) até as narrativas publicadas em *O Beijo na Nuca* (2014).

Em ordem cronológica de publicação, “O morto na sala” e “No Beco”, de *Novelas nada exemplares* (1959) são as primeiras narrativas que fazem parte do *corpus* do presente estudo e abordam a temática da violência em duas diferentes esferas: doméstica e pública. Esses contos são emblemáticos no que diz respeito à violência contra essa população, uma vez que, já na década de cinquenta, quando Trevisan estreou na literatura brasileira enquanto contista, o autor já tratava da problemática no contexto familiar e urbano. Nesse cenário, Berta Waldman (2013), estudiosa da obra do vampiro, afirma:

O mais perturbador é acompanhar a criança na sexualidade forçada, pois aí a desigualdade atinge o ponto máximo, já que ela não chega a ser parceira do jogo sexual, ainda um mistério latejante. Mas o desequilíbrio das partes é regra nessa zona obscura: o professor seduz a aluna, a professora seduz o aluno; o tarado força a moça numa manifestação de sadismo, o padrasto estupra a enteada, juntando tara, sofrimento e alienação, sintomas que se estendem à classe média, média-baixa, curitibana. (WALDMAN, 2013, n.p)

Os contos “O Herói Perdido” e “Debaixo da Ponte Preta”, da obra *O Vampiro de Curitiba* (1965), também retratam a violência sexual infantil, contudo, apenas na esfera pública. Esses contos, na linha do que propõe Waldman (2013), reafirmam o lugar das vítimas enquanto meninas que fazem parte das classes média-baixa, baixa curitibana. Além disso, é na obra em questão que se encontra a figura emblemática da obra daltoniana: o vampiro Nelsinho. O sujeito, muitas vezes autocolocado como vítima das amarras sexuais, é um dos personagens daltonianos que se apresenta como avesso ao processo de modernização.

“O Terceiro Motorista no Globo da Morte”, “O Velhinho Audaz do Trapézio Voador”, “As Neves de Curitiba” e “O Elefante Vermelho”, de *Abismo de Rosas* (1976), também fazem parte do *corpus* do estudo e chamam a atenção pela intertextualidade presente nos contos. Esse recurso, embora muito utilizado pelo contista, aparece nos contos por retratar duas tramas em série, conforme aponta Sanches Neto (1996). O contista utiliza do mesmo recurso na publicação dos contos “A Mecha Prateada”, “Que Vida, João” e “Espadas e Bandeiras”, de *Lincha Tarado* (1980). Nessa sequência, a intertextualidade ultrapassa a barreira do gênero textual conto e dialoga com a novela *Nem te conto, João* (2013), a qual também é objeto de estudo da presente pesquisa. Todas essas narrativas giram em torno de um casal de amantes, João e Maria, que, apesar da falta de identidade, são reconhecidos em outros textos pelas práticas de violência que vão para além da relação do casal.

“Uma negrinha acenando”, de *Em busca de Curitiba perdida* (1992); os microcontos “10”, “35”, “58”, “63”, “74”, “85”, “140” e “147”, de *Ah, é?* (1994); “Dinorá” e “Dinorá, moça do prazer”, de *Dinorá* (1994), também fazem parte do *corpus* de análise. As narrativas de *Dinorá*, particularmente, tratam da violência em um contexto similar ao do romance *A Polaquinha* (1985), também objeto de análise, ou seja, os casarões de prostituição. Nessas tramas, as meninas, mais uma vez, são de classe baixa e se prostituem por encontrar nessa prática um meio de sobrevivência na metrópole.

Os microcontos “184”, “179”, “50”, “36” e “171”, de *Pico na Veia* (2002); “Numa Rua Escura” e “Sim, Senhor”, de *Rita Ritinha Ritona* (2005); “Tio Beto”, de *Macho não Ganha Flor* (2006); “A Boneca” e “Ezequiel”, de *Duzentos Ladrões* (2008); “A Guria”, “O Padrasto” e “O Maníaco do Olho Verde”, de *O Maníaco do Olho Verde* (2008); *Mirinha* (2011) e “Benedito”,

de *O Beijo na Nuca* (2014), também fazem parte do *corpus* de análise desta pesquisa e chamam a atenção, juntamente aos contos publicados na década de noventa, por retratarem ficcionalmente a temática da violência sexual infantil em um contexto em que essa população já tinha uma legislação que ainda hoje rege seus direitos e deveres, isto é, o *Estatuto da Criança e do Adolescente* (1990). É nesse sentido que o capítulo “Onde habita a infância” busca entender como a institucionalização da família e, sobretudo, a mudança do olhar sobre a infância, refletiu-se nesses textos, bem como a forma como a temática acompanha as décadas de publicação de Trevisan.

Dito isso, a vasta publicação de narrativas que perpassam o recorte da violência sexual infantil serão analisados a partir de uma perspectiva que privilegia o olhar sobre a construção da infância enquanto um espaço protegido, muitas vezes fragilizado e colocado como mercadoria em uma sociedade capitalista. Desse modo, essa “proteção” à infância sempre esteve atrelada à classe social a que pertencia a criança, como ainda acontece atualmente. Em outras palavras, o retrato de uma criança pertencente às classes baixas nas ruas gera menos comoção do que uma criança bem-vestida, pertencente a uma classe mais privilegiada.

É nesse sentido que a presente pesquisa busca analisar a temática da representação ficcional da violência sexual infantil durante décadas de publicações do autor paranaense, as quais acompanharam mudanças históricas, sociais e culturais acerca do espaço da criança na sociedade, sobretudo daquelas que fazem parte das classes sociais mais altas, mas que na obra do contista dão lugar aos personagens das classes média e média-baixa curitibana. Esses textos, portanto, acabam por apresentar certa hipocrisia burguesa, visto que crianças pertencentes às classes mais baixas são vistas a partir de um olhar hostil da sociedade, ainda que haja uma legislação que assegure os direitos dessa população.

Portanto, a presente pesquisa busca analisar a temática da representação ficcional da violência sexual infantil no imaginário literário de Dalton Trevisan considerando todo o recorte temporal desses textos, isto é, mais de meio século. A temática, retratada a partir de um viés que foge do tom de denúncia, apresenta as mudanças que a sociedade moderna trouxe – tanto para as vítimas desses textos quanto para os sujeitos entendidos como abusadores. Nesse contexto, por fim, objetiva-se entender, ainda, por que Trevisan se ocupou, durante mais de cinquenta anos, em publicar narrativas sobre o recorte do presente estudo, rompendo a barreira do conto e publicando outros gêneros textuais acerca desse mesmo tema sensível.

## 1.1 SOBRE O AUTOR

Dalton Jérson Trevisan, nascido em Colombo, região metropolitana de Curitiba, em 1925, estreou na literatura brasileira ainda jovem. Formado em direito pela Universidade Federal do Paraná, exerceu a profissão durante pouco tempo, pois passou a se dedicar à fábrica de vidros e cerâmicas de seus pais em Curitiba. Em meados da década de 1940, Trevisan já escrevia contos, os quais foram publicados posteriormente em folhetins.

Ainda na década de 1940, o contista fundou o jornal *Tinguí*, no qual era editor, cronista e repórter, utilizando pseudônimos para tornar público os seus escritos. O jornal circulou até 1943 e em 1945 o autor publicou o seu primeiro livro, intitulado *Sonata do Luar*. Em 1948, Trevisan publicou seu segundo livro, *Sete Anos de Pastor*. Mais tarde, as duas obras foram renegadas pelo contista.

Em 1946, diante de duas obras publicadas sem muito sucesso, o autor, juntamente a Erasmo Pilotto e Antônio P. Walger, lançou a revista *Joaquim*. Com o objetivo de dar voz aos jovens do contexto pós-guerra, a revista teve vinte e uma edições e contou com a participação de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Candido, Vinicius de Moraes, Candido Portinari, Poty Lazzarotto, entre outros nomes que vieram a ganhar relevância no contexto artístico-literário. A última edição da revista *Joaquim* foi publicada em 1948 e, segundo Sanches Neto (1998):

Foi, para os jovens paranaenses, o laboratório de uma sensibilidade nova que ajudou a desencadear mudanças na tradição do escritor ter que deixar a província, instalando-se na metrópole, para de lá repensar a terra natal. Ela quis pensar o homem a partir de Curitiba e, ao fazê-lo, promoveu uma liquidação dos mitos bairristas. A publicação teve assim um sentido fundante, pois contribuiu para instaurar uma postura descentralizadora, que ainda está em processo, além de ter servido como incubadora para Dalton Trevisan. (SANCHES NETO, 1998, p. 70)

A revista ganhou relevância nacional, sendo um marco para a carreira do autor no cenário da literatura brasileira, uma vez que, como aponta Sanches Neto (1998), “entendê-la é também entender Dalton Trevisan, e vice-versa”. (SANCHES NETO, 1998, p. 171).

Mais de uma década depois do encerramento da revista *Joaquim* é que Dalton Trevisan publicou a sua primeira obra reconhecida nacionalmente: *Novelas nada exemplares* (1959). A obra inaugurou a carreira de contista do autor. Nesse sentido, assim como outras obras publicadas posteriormente, *Novelas nada exemplares* aborda temáticas sociais vivenciadas em uma Curitiba que está se constituindo como um espaço urbano, mas que ainda carrega traços de uma província. O tom utilizado pelo autor nessa primeira obra de grande sucesso é resgatado, posteriormente, em suas mais de vinte obras publicadas até o começo do século XXI. A cidade

de Curitiba, que desde a década de cinquenta foi palco e cenário das narrativas de Trevisan, ainda que nem sempre haja uma referência explícita, muitas vezes se confunde com uma Curitiba que é vivida e experienciada pelo próprio autor.

Nesse contexto, assim como a revista *Joaquim, Novelas nada exemplares* foi publicada em um momento de modernização da cidade de Curitiba, isto é, foi nesse cenário que foram construídos espaços públicos, como avenidas, que tornaram Curitiba uma capital de relevância nacional, embora, na obra do contista, esses espaços sejam lidos como palco de práticas de violência e sobrevivência para aqueles que estão excluídos desse processo de modernização.

Adiante, ainda sobre as publicações do contista, *Cemitério de Elefantes* (1964) é a segunda obra publicada por Trevisan e dá continuidade às temáticas exploradas em *Novelas nada exemplares*, pois segundo Sanches Neto (1996, p. 19), “apresenta uma temática que está relacionada com a província, mas já não mais diretamente oposta à metrópole.”

Em 1965, Trevisan publica *O Vampiro de Curitiba*, obra que se volta ao personagem Nelsinho que, durante as narrativas, apresenta-se como um maníaco à procura de aventuras sexuais. Além disso, *O Vampiro de Curitiba*, segundo Magalhães (2012, p. 23), retrata “a sociedade em que vivemos na voz daqueles situados nos níveis mais baixos da pirâmide social”.

Mais tarde, o título da obra é atribuído ao autor que, pelo perfil reservado, não dá entrevistas e tampouco aparece na mídia, corroborando com a imagem enigmática de um vampiro que vaga pela capital. Essa reclusão, segundo o próprio contista, dá-se devido a sua timidez, que o torna esse vampiro curitibano conhecido somente por meio de sua obra.

Em lances de sorte e persistência, alguns fotógrafos registram imagens do autor em suas andanças, sempre ao longe, por entre arbustos e disfarces, para não desmascarar o algoz da imprensa, o que ajuda a conferir este caráter recluso do autor tão presente na mídia brasileira. Dalton, nos jornais, é aquele que está sempre em busca, por isso, caminha pelas ruas da cidade. Um vampiro de Curitiba, apropriação mais do que necessária para construir a coerência jornalística nas reportagens. (ANDRIOLI, 2010, p. 11)

A reclusão de Trevisan quanto à imprensa e ao seu público é ironizada pelo próprio contista, tornando essa figura insumo para as suas narrativas, como acontece em *Em busca de Curitiba perdida* (1992): “cinquenta metros quadrados de verde por pessoa de que te servem se uma em duas vale por três chatos?”. (TREVISAN, 1992, p. 10).

O apelido de vampiro, atribuído a Dalton Trevisan, também diz respeito à figura construída pelo escritor ao longo das décadas em relação à própria modernização da cidade. Em outras palavras, Trevisan parece encontrar dificuldades, desde o século XX, em lidar com as diferenças e transformações de uma cidade que deixou de ser província para se transformar em metrópole. A exemplo disso é o texto intitulado “minha cidade”, publicado na edição de número

6 da revista *Joaquim* (1945), que mais tarde foi reeditado e publicado na obra *Em busca de Curitiba perdida* (1992). O texto traz elementos de uma província representada por carroças, pelas moças de lenço na cabeça, pelos bêbados e seres que vagam por essa capital provinciana. Nesse sentido, parece haver um interesse maior do autor pela cidade enquanto província.

A reclusão de Dalton Trevisan em relação às multidões, sobretudo em relação à mídia, confirma esse lugar mais pacato que o escritor deseja ocupar. O silêncio parece atrair esse vampiro que foge dos vários olhares que o perseguem na capital. Tem-se, a partir disso, retomando o personagem vampiro, uma espécie de criador-criatura<sup>1</sup>, já que a identidade de Nelsinho muitas vezes se assemelha à de Trevisan.

Posto isso, nas próximas décadas que encerram o século XX, o contista publica uma grande quantidade de obras, dentre elas as que comportam contos e microcontos que são objetos de análise do presente estudo: *Abismo de Rosas* (1976), *Lincha Tarado* (1980), *A Polaquinha* (1985) e *Dinorá* (1994). Todas estas obras reafirmam o espaço de contista de Trevisan na literatura brasileira, com exceção à obra *A Polaquinha*, romance que rompe com os gêneros textuais anteriormente publicados pelo autor.

Ainda que a obra *A Polaquinha* vá de encontro às demais publicações do contista no que diz respeito à forma, as temáticas exploradas no romance não negam a literatura de Trevisan, uma vez que a obra protagoniza uma menina que vive desventuras sexuais como prostituta.

Nesse sentido, compreende-se que em mais de meio século de publicações as problemáticas sociais sempre se fizeram presentes nas produções do contista, pois na obra de Trevisan, segundo Sanches Neto, “é a realidade que o cerca que o conduz a uma obra que tem o poder de representar aquilo que o autor persegue. Não é uma influência gratuita, nascida de um desejo de simulacro, mas a identificação entre uma dada realidade e uma obra.” (1998, p. 214).

É nesse contexto que se inserem as obras publicadas por Trevisan desde o início do século XXI até 2014. Dentre elas, *Rita Ritinha Ritona* (2005), *Macho não Ganha Flor* (2006), *Duzentos Ladrões* (2008), *O Maníaco do Olho Verde* (2008), *Mirinha* (2011), *Nem te conto, João* (2013) e *O Beijo na Nuca* (2014), as quais contêm contos que retratam ficcionalmente o recorte da violência sexual infantil e que fazem parte do *corpus* de análise da presente pesquisa.

---

<sup>1</sup> O termo foi originalmente usado por Camila Del Tregio Esteves e Miguel Sanches Neto no estudo intitulado “Os vampiros de Dalton Trevisan: análise de discurso de criador e criatura”, que trata desse sentido duplo acerca do personagem Nelsinho.

Ainda no que se refere às formas textuais publicadas por Trevisan, cabe ressaltar que, assim como *A Polaquinha*, as narrativas *Mirinha* e *Nem te conto, João* rompem com a estrutura de narrativas curtas, constituindo-se em formato de novelas.

Portanto, a vasta produção literária de Dalton Trevisan se abre para temáticas que se demonstravam relevantes na metade do século XX, mas que se mantêm atuais, como o recorte da violência sexual infantil, nomeadamente contra personagens marginais, pois o tema predominante na obra de Trevisan é a violência, em especial a urbana – tema caro à literatura brasileira desde as últimas décadas do século anterior. A violência contra a criança, aparece, por fim, como uma variante dessa grande temática daltoniana.

## 2 ONDE HABITA A INFÂNCIA

Compreender o espaço da criança na sociedade e os direitos e deveres dessa população consiste também em entender a infância enquanto uma construção social, pois nem sempre essa população foi vista da mesma forma. O estudo sobre o recorte da violência sexual infantil, através das ficções de Dalton Trevisan, resgata alguns fatores que foram essenciais para compreender a infância enquanto um espaço protegido, ainda que essa proteção se faça muito mais presente nas classes mais altas da sociedade. Sabe-se, nesse contexto, que as mudanças nas estruturas sociais que impactaram a forma como a humanidade entendeu a criança não enquanto um pequeno adulto, mas como um ser que tem necessidades e demandas específicas, atingiu primeiramente a burguesia, pois é nesse seio familiar que a criança deixou de exercer atividades adultas e passou, então, a realizar atividades de acordo com a sua fase biológica da vida.

Esse percurso da infância nas sociedades implica em ter um olhar sensível sobre aquilo que está previsto na legislação das crianças e adolescentes, mas que, sobretudo nas classes mais baixas, nem sempre acontecem na prática. A questão do trabalho e exploração infantil é uma problemática ainda presente nas sociedades atuais. Muitas crianças – particularmente as que pertencem às famílias mais pobres – trabalham desde cedo, cedendo espaço para a labuta em vez de realizar atividades que os filhos dos burgueses muitas vezes estão exercendo. É claro que, apesar de esse cenário estar presente nas ficções de Dalton Trevisan, refletindo o que acontece no factual, muitas mudanças já aconteceram nesse percurso da infância.

Para entender esse processo é necessário, essencialmente, resgatar também o percurso da noção de família no ocidente e, dialogando com a presente pesquisa, com a constituição de família dentro do território brasileiro. Esses aspectos são fundamentados nas histórias das sociedades antigas e nas noções primitivas sobre a família, o que, tardiamente, vai afetar como as populações lançam um olhar sobre as crianças e, por fim, sobre a infância. Nesse sentido, várias desigualdades atingem essas concepções desde a Antiguidade, por isso não há como interpretar esses processos como homogêneos, uma vez que as famílias, sobretudo, são regidas por sistemas que favorecem os mais privilegiados dentro do jogo das relações de poder. Em outras palavras, assim como a concepção de família, o novo olhar sobre a infância primeiramente se deu nos lares da burguesia, pois é nesse contexto que, em um primeiro momento, viu-se a necessidade de a criança fazer parte de um mundo que é regido exclusivamente por crianças.

Diante desse cenário, Friedrich Engels, em *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (1884), debruçou-se em entender como as relações de parentesco influenciaram no conceito de família e, conseqüentemente, como a ideia sobre a constituição de família se modificou ao longo da história. Neste estudo, em que o autor propõe alguns conceitos relacionados aos meios de produção e às organizações sociais que influenciaram no modo com que as diferentes sociedades se organizavam enquanto família, o teórico resgata conceitos de Lewis Morgan, antropólogo que buscou entender as relações entre cultura e sociedade, sobretudo a partir das organizações iroquesas<sup>2</sup>.

Dentro das ficções de Trevisan, as práticas de violência se dão a partir de diferentes contextos, dentre eles, a própria organização familiar. Muitas vezes a violência acontece entre padrasto e enteada ou pai e filha, o que resgata uma concepção patriarcal acerca da família. O desejo do homem está acima das virtudes e, nesses textos, como acontece no conto “O morto na sala”, publicado em *Novelas nada exemplares* (1959), refletem-se em vários tipos de violência, isto é, doméstica, sexual e psicológica. Nesse conto, a violência atinge vários patamares, pois parte do pai para a mulher com quem mantém relações e, por fim, configura-se em violência sexual infantil, pois a menina que mora na casa é vítima de brutais violências praticadas pelo homem. Observa-se, nessa narrativa, o aspecto da necessidade masculina em satisfazer suas vontades. As mulheres, particularmente, são vistas como objetos, ideia que está presente em muitos dos contos de Trevisan e que se evidencia em *O Vampiro de Curitiba* (1965), uma vez que o sujeito Nelsinho vaga pela cidade à procura da próxima vítima feminina.

Em “O morto na sala” a violência se torna tão banal – do ponto de vista do pedófilo – que, no desfecho da narrativa, o homem passa a apagar cigarros no corpo da menina. A história trata de forma crua a realidade de mulheres que convivem com a violência doméstica e sexual, ainda que esses textos digam respeito menos à concretização dos fatos e mais ao imaginário dos personagens. Nesse cenário, segundo Sanches Neto (1996), “é possível dizer que *Novelas nada exemplares* é uma antiepopéia, onde Curitiba é a personagem central que representa o drama de seres ilhados em vidas de restritos horizontes.” (SANCHES NETO, 1996, p. 18). Esses horizontes, muitas vezes, são restritos principalmente para mulheres e meninas das narrativas, o que se deve à noção patriarcal de família que vigorou durante o século XX e que, em alguns contextos familiares, está presente até os dias atuais.

Diante desse cenário, a concepção de família conhecida atualmente, no ocidente, nem sempre foi a mesma. Engels (1884) discorre que os próprios nomes atribuídos a parentescos,

---

<sup>2</sup> Os iroqueses foram nativos da região da América do Norte, onde hoje é a cidade de Nova Iorque.

como mãe, pai, filho, filha e irmãos, muitas vezes entraram em contradições com a concepção de família. O teórico afirma que “se tomamos em consideração o papel decisivo da consanguinidade no regime social de todos os povos selvagens e bárbaros, a importância de tão difundido sistema não pode ser explicada com mero palavreado.” (ENGELS, 2014, p. 35). Entre os iroqueses, por exemplo, os títulos de “irmão” e “irmã” poderiam ser entendidos também entre filhos de irmãos, os quais são conhecidos, hoje, enquanto primos. Esse panorama, ao encontro do que propõe Engels, acerca dos estudos de Morgan, reflete, conforme o teórico, em uma noção poligâmica de família, uma vez que um homem, dentro dessas organizações familiares, poderia ter várias mulheres, e as mulheres, por sua vez, vários homens. É claro que essa concepção mais tarde se modificou para o que se conhece como monogamia e, nesse percurso, Engels (1884) chama a atenção para a questão do incesto, pois esse fator determinou, de certo modo, as relações dentro das organizações sociais:

O que significam relações sexuais sem entraves? Significa que não existiam os limites proibitivos vigentes hoje ou numa época anterior para essas relações. Já vimos caírem as barreiras do ciúme. Se algo pôde ser estabelecido irrefutavelmente, foi que o ciúme é um sentimento que se desenvolveu relativamente tarde. O mesmo ocorre com a ideia de incesto. Não só na época primitiva irmão e irmã eram marido e mulher, como também, ainda hoje, em muitos povos, é lícito o comércio sexual entre pais e filhos. (ENGELS, 2014, p. 43)

Nas sociedades ocidentais atuais, a concepção de família é, em sua maioria, fechada na concepção monogâmica, no entanto, a trajetória histórica da monogamia abriu brechas para o incesto e, nesse contexto, para as guerras conjugais, as quais também são ocasionadas pela ideia que, mais tarde, a humanidade vai entender como ciúme. Dalton Trevisan, na década de sessenta, um pouco depois da sua estreia com *Novelas nada exemplares* (1959), publicou uma obra com o título de *Guerra Conjugal* (1969), a qual se debruça sobre esses entraves amorosos: o homem que trai a mulher, a mulher que trai o marido e os jogos amorosos por ciúmes. Esse é um viés também explorado por Nelson Rodrigues, autor brasileiro que publicou várias narrativas acerca dessa temática também durante o século XX.

*Guerra Conjugal*, mais tarde, foi adaptada para o cinema, devido ao alcance que ganhou dentro da literatura brasileira. Na obra, assim como na novela *Nem te conto, João* (2011), o contista optou por utilizar os nomes João e Maria para seus personagens. Com um humor ácido, Trevisan trata, na narrativa em questão, das mazelas dos relacionamentos durante o século XX.

É claro que em *Guerra Conjugal* (1969) os contos evidenciam o humor de Trevisan em tratar as mais diversas situações dentro de relacionamentos amorosos, mas, o que chama a atenção, na linha do que propõe Engels (1884), é a forma com que os casais lidam com a monogamia. Essa configuração monogâmica, mais tarde, vai influenciar o modo com que as

famílias entendem as crianças dentro das configurações familiares, uma vez que, dentro da trajetória histórica proposta por Engels (1884), as nomenclaturas, antigamente, tinham significados diferentes dos que são conhecidos atualmente. A ideia de um relacionamento amoroso entre pai e filho, por exemplo, em sociedades mais primitivas, era concebível, já que não existia a noção de não estabelecer relacionamentos amorosos entre pessoas do mesmo círculo consanguíneo. Juntamente a essa ideia, nota-se o fato de que, nesse momento, a infância, dentro do território brasileiro, não era assegurada por uma legislação específica, reflexo da realidade em que a criança era ainda vista como um miniadulto.

Além do aspecto da violência sexual infantil, Trevisan se ocupou, em suas ficções, em tratar de situações que colocam em jogo a vida monogâmica dos casais. A história do ciúme, apontada por Engels como um fator que surge mais tarde nas configurações familiares, está muito presente nas publicações do contista e, muitas das vezes, transfigura-se em violência nesses textos. Esse é o fator que é evidenciado em *Guerra Conjugal*. Os contos da obra mostram o que o exemplar já traz no título. A ideia patriarcal de configuração familiar, mais uma vez, se faz presente nas narrativas curtas. As figuras masculinas desses textos estão sempre à procura de novos corpos femininos para satisfazer as suas vontades. É como se *Guerra Conjugal* trouxesse um compilado de histórias de vampiros que circulam pela capital: o marido que trai a esposa, os homens que vão até os inferninhos curitibanos para satisfazer as suas vontades. Nesse sentido, ressalta-se que, ainda que numericamente inferiores, a obra de Trevisan também trata de situações em que mulheres tomam esse lugar delegado socialmente ao homem.

Antes mesmo da construção da concepção de monogamia nas organizações sociais, esses traços eram comuns nas relações poligâmicas, pois Engels afirma que:

No rapto das mulheres, encontram-se, já, indícios da passagem à monogamia, pelo menos na forma de casamento sindiásmico: quando um jovem, com a ajuda dos amigos, rapta, à força ou pela sedução, uma jovem, ela é possuída por todos, um em seguida ao outro, mas depois passa a ser esposa do promotor do rapto. (ENGELS, 2014, p. 55)

Diante desse contexto, embora em “Debaixo da Ponte Preta”, publicado em *O Vampiro de Curitiba* (1965), não exista o casamento sindiásmico, é possível notar uma prática comum entre os homens desse tipo de relação conjugal nos abusadores de Ritinha da Luz. A menina, de apenas dezesseis anos, é abusada por vários sujeitos que, um após o outro, não cedem e realizam as suas vontades. Mais uma vez, essas figuras masculinas se aproveitam de situações em que o corpo feminino é objetificado.

Engels discorre acerca de diferentes tipos de organizações familiares que, diante do olhar ocidental do século XXI, parecem esdrúxulas, no entanto, ainda que mais tarde passe a

vigorar o modelo monogâmico familiar, na obra do contista esse modelo é confrontado a todo momento, pois o pai relaciona-se com a filha, violentando-a; homens casados saem à procura de novos corpos femininos etc. Essa realidade é chocante, ainda nas palavras de Berta Waldman (1989, n.p), pois a criança tem a “sexualidade forçada”, uma vez que essas práticas de violência colocam em jogo todo o percurso sócio-histórico que levou à construção de uma legislação voltada para essa população.

Outro ponto a ser destacado é que dentre as configurações de famílias que já vigoraram em várias civilizações, apesar de muitas vezes serem distintas, apresentam a figura da mulher como submissa ao homem, o que, na obra do contista, é retratado através da representação de meninas que são abusadas. É a filha que sofre violência do pai, é a menina que é abusada debaixo da ponte preta por vários homens, é a mulher que é violentada dentro do próprio casamento. Engels, nesse sentido, afirma que “uma das ideias mais absurdas que nos transmitiu a filosofia do século XVIII é que na origem da sociedade a mulher foi escrava da sociedade.” (ENGELS, 2014, p. 58). As relações que colocam as representações femininas como submissas aos homens vigoram até os dias atuais. O conto “O morto na sala” evidencia os diferentes abusos que uma menina e uma mulher podem sofrer, mesmo dentro de seu vínculo familiar. A violência, nesse contexto, só cessa quando o abusador se encontra, conforme aponta o título da narrativa, morto na sala.

A figura feminina como refém da representação masculina é também o principal motivo da falta de denúncia dos vários tipos de violência que as meninas e mulheres sofrem. Em “O morto na sala” a violência entra em um ciclo aterrorizante, até o ponto em que a mãe da protagonista não enxerga o que acontece dentro da própria casa. Esse cenário, embora se estenda para a fase adulta, principalmente das mulheres, necessita de atenção para o fato de que muitas dessas crianças sofrem violências pois são vistas como não-crianças. Em outras palavras, a trajetória da criança nas famílias nem sempre foi a mesma e sabe-se, nesse sentido, que para as crianças menos privilegiadas, a ideia de infância protegida ainda é distante de suas realidades, sobretudo, neste estudo, nas famílias brasileiras, em que a criança, desde cedo, deve trabalhar para conseguir ajudar os familiares a sobreviver.

Diante disso, Philippe Ariès, em *História Social da Criança e da Família* (1960), debruça-se em entender como esse processo da infância chegou ao que conhecemos hoje, ou seja, uma fase da vida protegida e assegurada por uma legislação específica. O autor chama a atenção justamente para o fato de que as crianças viviam em contextos em que os adultos sempre viveram, “de criancinha pequena, ela se transformava imediatamente em homem jovem,

sem passar pelas etapas da juventude, que talvez fossem praticadas antes da Idade Média e que se tornaram aspectos essenciais das sociedades evoluídas de hoje”. (ARIÈS, 1960, p. 9).

A ideia de que a criança deveria ser inserida em um contexto de crianças, ou seja, a escolarização que conhecemos hoje, chegou mais tarde, pois anteriormente a isso, “a criança aprendia as coisas que devia saber ajudando os adultos a fazê-las.” (ARIÈS, 1960, p. 9). Essa mudança na concepção da infância seguiu um processo lento, justamente porque as configurações familiares sempre foram bastante heterogêneas, conforme propõem os estudos de Engels (1884). Assim, é importante compreender que as famílias nem sempre tiveram a função de transmitir afeto entre seus integrantes, sobretudo para as crianças. O teórico francês ainda discorre que “as trocas afetivas e as comunicações sociais eram realizadas portanto fora da família, num ‘meio’ muito denso e quente, composto de vizinhos, amigos, amos e criados, crianças e velhos, mulheres e homens, em que a inclinação se podia manifestar mais livremente.” (ARIÈS, 1960, p. 10). Essa constatação pode levar a entender, paralelamente, os casamentos arranjados, que até hoje se fazem presentes em algumas sociedades. A criança e o adolescente eram vistos como pessoas responsáveis por manter os bens e a honra da família, ideia que, segundo Ariès (1960), sofreu mudanças somente com a educação, ou seja, a introdução dessa população no contexto de escolarização, meio em que as crianças e adolescentes conviviam, e ainda convivem, com pessoas da mesma faixa etária.

Conforme propõe Ariès (1960), a ida das crianças à escola fez as famílias entenderem a necessidade de acompanhar as rotinas dos filhos e lançar um olhar atencioso sobre o aprendizado dessa população. Essa ideia, obviamente, atende, em um primeiro momento, as famílias burguesas, pois as crianças nascidas em famílias que muitas vezes não tinham o básico para sobreviver continuavam trabalhando desde cedo, acompanhando os adultos na labuta e, desse modo, deixando de lado a escola e o desenvolvimento de atividades necessárias para essa fase biológica da vida. Nesse contexto, o capitalismo foi um fator determinante no reconhecimento da criança enquanto um cidadão dotado de direitos e deveres. Sobre isso, Ana Cristina Dubeux Dourado, em *História da infância e direitos da criança* (2009), afirma:

Os processos sociais e econômicos que sustentam a consolidação do capitalismo são os principais elementos geradores das mudanças no papel das crianças na sociedade. Em primeiro lugar, porque o valor econômico dos filhos sofre transformações significativas. As classes média e alta passam a entender que seus filhos deverão dar continuidade a seus projetos de acumulação econômica. Quanto aos pobres, constringidos a migrarem do campo para a cidade, vivem com o peso de ter que conseguir recursos para alimentar seus filhos, numa situação bem diferente de quando viviam da agricultura e potencializavam o trabalho em suas pequenas propriedades com a ajuda das crianças. (DOURADO, 2009, p. 2)

O conto daltoniano que exemplifica a presença do trabalho desde cedo na vida dos menos privilegiados é também “Debaixo da Ponte Preta”, pois embora não seja o foco da narrativa, o texto anuncia que Ritinha da Luz, de dezesseis anos, está voltando do seu trabalho como prenda doméstica. Essa é uma realidade comum em outros textos que são parte do *corpus* do presente estudo, como em *A Polaquinha* (1985), em que a protagonista é introduzida no mundo sexual desde cedo e, ainda jovem, torna-se prostituta, pois é o meio que encontra para sobreviver.

Dito isso, quando a criança passou, pouco a pouco, a ganhar a atenção da família, principalmente devido à educação, Ariès (1960, p. 9) afirma que as taxas de natalidade sofreram uma queda, isso porque o principal papel da criança até então, de perpetuar os bens da família, aos poucos foi ficando em segundo plano, visto que a criança passou a ter outras funcionalidades dentro das organizações sociais. Outro fator que deve ser considerado diante desse cenário são as taxas de infanticídio no século XVII. A criança era “acidentalmente” morta sufocada enquanto dormia com os pais, prática que, segundo Ariès, tornou-se, então, um “infanticídio tolerado” (ARIÈS, 1960, p. 15).

Outro fato que Ariès chama a atenção é a representação dos corpos das crianças, que chegou a acontecer somente em meados do século XIV, pois anteriormente a esse momento as almas dos adultos eram representadas como retratos de crianças. É somente a partir do século XIV que “a criança passou a ser representada por ela mesma, e os retratos de crianças vivas e mortas se tornaram mais frequentes.” (ARIÈS, 1960, p. 19). Esse fato se deve à visão banal sobre as crianças, uma vez que esses seres ainda eram vistos como adultos em menor escala.

A própria privacidade das famílias era algo incomum no contexto anterior ao século XVII, pois segundo Ariès (1960), é somente na virada do século XVII para o século XVIII que as famílias habitam um espaço que não é coletivo. Essa questão se deve à organização das casas, pois sabe-se, até hoje, que em moradias de famílias mais pobres, vários familiares compartilham o(s) mesmo(s) cômodo(s) da casa. É claro que essa organização familiar também se reflete na forma como as crianças eram e ainda são vistas pela ótica de seus familiares. A falta de cômodos suficientes para uma família coloca em jogo a privacidade dos adultos e, particularmente, do espaço da criança. Nesses contextos, muito comuns na realidade brasileira de muitas famílias, a vida adulta se sobrepõe à vida da criança, que ocupa os mesmos espaços de seus consanguíneos. Mais tarde, com a divisão de cômodos que confere às famílias a privacidade necessária para o convívio entre adultos e crianças, há, ainda, a invasão desses espaços que deixam de ser somente da criança e passam a ser palco de abusos e violências. Na obra daltoniana, o conto que representa essa invasão de privacidade que se configura em violência é

também o conto “O morto na sala”. Em um dado momento da narrativa, a menina se depara com o abusador dentro do seu quarto, espaço que se torna cenário de violência sexual.

Nesse caso, a menina que é vítima dentro da narrativa ocupa o espaço da adolescência, o qual, muitas vezes, foi confundido com o da infância. Isso aconteceu porque, segundo Ariès (1960), não existia uma visão clara sobre o que era o período da adolescência. Assim, quando a infância foi diferenciada da adolescência, buscou-se definir o período da infância até se chegar na puberdade.

O olhar indiferente sobre esses dois momentos subsequentes da vida humana se dava pela falta de importância que se atribuía a essas fases. Até o século XVII não havia, conforme discorre Ariès (1960), um termo específico para essas fases da vida. Segundo o teórico, o termo “infância” surgiu como um termo relacionado à dependência, pois são seres que demandam atenção dos mais velhos. Da mesma forma, “só se saía da infância ao se sair da dependência, ou, ao menos, dos graus mais baixos da dependência.” (ARIÈS, 1960, p. 11). Esse mesmo processo aconteceu com o termo “bebê”:

Restaria sempre uma lacuna para designar a criança durante seus primeiros meses; essa insuficiência não seria sanada antes do século XIX, quando o francês tomou emprestada do inglês a palavra *baby*, que, nos séculos XVI e XVII, designava as crianças em idade escolar. Foi esta a última etapa dessa história: daí em diante, com o francês *bébé*, a criança bem pequenina recebeu um nome. (ARIÈS, 1960, p. 14)

Obviamente, o sentido desses termos chegou primeiramente entre a burguesia. Para as classes mais baixas, os conceitos de bebê, infância e adolescência foram tardiamente entendidos como momentos da vida humana que demandam atenção e que, por consequência, deveriam estar regidos por uma legislação específica.

Dito isso, o processo de escolarização foi fundamental para o entendimento dessas fases da vida humana, pois no século XVI, a palavra *petit*, em francês, “designava todos os alunos das ‘pequenas escolas’, mesmo aqueles que não eram mais crianças.” (ARIÈS, 1960, p. 12). É no século seguinte, então, que surge essa diferenciação entre termos que designam as idades da vida.

Segundo Ariès (1960), assim como a infância, a adolescência e a juventude também passaram por descobertas do ponto de vista social. Cada uma dessas etapas, portanto, teve um olhar atento da sociedade em algum momento da história. O teórico ainda discorre:

Tem-se a impressão, portanto, de que, a cada época corresponderiam uma idade privilegiada e uma periodização particular da vida humana: a “juventude” é a idade privilegiada do século XVII, a “infância”, do século XIX, e a “adolescência”, do século XX. (ARIÈS, 1960, p. 16)

A partir disso, os caminhos que levam à representação da criança que se conhece atualmente percorreram trajetórias muitas vezes obscuras, principalmente nas representações artísticas. Mesmo no contexto em que a criança não era vista como um ser que ocupa um espaço protegido, havia representações artísticas da imagem da criança, a qual, muitas vezes, era um signo para a imagem do adulto. Essas representações, portanto, são detalhadas na primeira seção do presente capítulo. Em seguida, a mesma subseção se debruça sobre a representação da criança na literatura, sobretudo brasileira. Com isso, objetiva-se entender a trajetória desses seres enquanto cidadãos e como isso se refletiu na esfera artística-literária.

## 2.1 A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA: DA PINTURA À LITERATURA

As representações da criança nas artes, sem dúvidas, já aconteciam em momento em que a criança tinha pouco significado social. Muitas vezes a imagem da criança era associada à representação “engraçadinha” da infância, ideia que ainda se faz presente na sociedade atualmente. Essa concepção de criança “engraçadinha” permeia o olhar primitivo de que a criança é um miniadulto, e era muito comum nas sociedades quando não se tinha o conhecimento da importância da primeira infância, em que os processos cognitivos da criança estão em uma fase importante de desenvolvimento.

A partir disso, a presente seção busca entender como as diferentes representações da infância aconteciam nas artes, sobretudo na pintura e na literatura. Nesse contexto, é importante entender que “até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. (...) É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo.” (ARIÈS, 1960, p. 17).

A imagem de Jesus Cristo criança foi, durante muito tempo, a referência de criança nas representações artísticas, no entanto, essa representação da criança era, conforme aponta Ariès (1960), algo não mais do que a característica do tamanho. Assim como se tem a ideia de que os anões são miniadultos, a concepção de criança não era diferente. Ariès aponta que “até o fim do século XVIII, não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido.” (ARIÈS, 1960, p. 18).

Antes do século XVIII, período em que “surgiram alguns tipos de crianças um pouco mais próximos do sentimento moderno” (ARIÈS, 1960, p. 18), a infância não tinha importância para os homens, o que se traduz na forma como as crianças eram tratadas no âmbito social. Em outras palavras, as crianças acompanhavam os adultos em suas rotinas, em um espaço que era essencialmente adulto. As crianças conviviam desde cedo com a realidade dos mais velhos: o

trabalho e a aprendizagem que se davam no ver fazer, ou seja, era vendo os adultos exercerem a prática da labuta que se aprendia a trabalhar, pois a escolarização é uma ideia que chegou às sociedades tardiamente, conforme detalhado anteriormente.

Sem dúvidas a presença da religião influenciou a representação predominante da criança enquanto anjo nas artes plásticas. Segundo Ariès (1960), algumas pinturas dos séculos XIV e XV já afastaram a ideia da criança enquanto um adulto reduzido e se atentaram aos traços singulares dessa população. A obra *Madonna and Child*, de Sandro Botticelli, datada de cerca de 1470, é exemplar nesse sentido.

Figura 1 - *Madonna and Child* (1470)



Fonte: National Gallery of Art<sup>3</sup>, 2022.

A imagem da criança chama a atenção nessa representação pela auréola, a qual se assemelha à da mãe. Esse tipo de retrato foi comum na passagem do século XIV para o XV, principalmente devido ao *quattrocento* italiano, em que havia a representação constante de seres de certa forma santificados, representados em imagens semelhantes à de anjos.

Cabe ressaltar que a imagem da criança enquanto anjo não tinha relação com a concepção moderna de que a criança ocupa um espaço protegido na sociedade. O século XV, apesar das representações de crianças em pinturas, ainda estava distante de entender as crianças como seres importantes para as sociedades.

<sup>3</sup> BOTTICELLI, Sandro. *Madonna and Child*. In: *National Gallery of Art*. 2022. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.23.html>. Acesso em: 20 maio 2022.

Na imagem *A Primavera*, também de Sandro Botticelli, há a representação da criança enquanto anjo. A criança representada com asas, arco e flecha está entre vários adultos que festejam a chegada da primavera. A pintura, do século XV, representa o que socialmente acontecia com as crianças nesse momento, ou seja, ocupavam um espaço entre os adultos, sem significado particular.

Figura 2 - *A Primavera* (1478)



Fonte: Le Gallerie degli Uffizi<sup>4</sup>, 2022.

Essas representações instigam um questionamento que Ariès (1960) propõe em seu estudo, isto é, como a humanidade saiu desse ponto para chegar à representação moderna de crianças em álbuns de família?

O outro tipo de representação da criança é a criança enquanto menino Jesus. Ariès define que:

No início, Jesus era, como as outras crianças, uma redução do adulto: um pequeno Deus-padre majestoso (...) A evolução em direção a uma representação mais realista e mais sentimental da criança começaria muito cedo na pintura: numa miniatura da segunda metade do século XII. (ARIÈS, 1960, p. 18)

<sup>4</sup> BOTTICELLI, Sandro. *A Primavera*. In: *Le Gallerie degli Uffizi*. 2022. Disponível em: <https://www.uffizi.it/opere/botticelli-primavera>. Acesso em: 20 maio 2022.

As representações da criança enquanto anjos, presentes nas pinturas mencionadas acima, expandiram a imagem da criança associada à do menino Jesus, pois segundo Ariès, “o sentimento encantador da tenra infância permaneceu limitado ao Menino Jesus até o século XIV, quando, como sabemos, a arte italiana contribuiu para desenvolvê-lo e expandi-lo.” (ARIÈS, 1960, p. 19).

A própria imagem do menino Jesus era associada ao retrato de um homem reduzido. Foi na pintura, essencialmente, que essa concepção mudou. Aos poucos, assim como indicam as pinturas de Botticelli, os traços das crianças passaram a ser mais realistas, deixando de lado a ideia de adulto em menor escala.

Um fato curioso sobre as representações do menino Jesus é que raramente a figura do filho da Virgem Maria aparecia despida. A representação da criança nua na pintura foi mais comum durante os séculos XIV e XV. Nesse cenário, embora a figura da criança fosse constantemente associada à figura do menino Jesus, segundo Ariès, “timidamente no início, e a seguir com maior frequência, a infância religiosa deixou de se limitar à infância de Jesus.” (1960, p. 20).

É possível notar, diante desse panorama sobre a representação da criança, sobretudo na pintura, que a criança era percebida diante da sociedade, no entanto, a ideia de um espaço protegido, atento à representação dessas crianças, ainda era distante.

Segundo Ariès (1960), a ideia de representar a criança atrelada à infância “engraçadinha” se fazia presente nesse contexto porque muitas vezes a criança era vista como um ser similar a um anão, isto é, um adulto reduzido, o qual, por estar em processo de desenvolvimento cognitivo, desempenhava atividades de forma “engraçadinha”. Ariès faz uma crítica a essa visão sobre a criança, principalmente por se tratar de uma ideia equivocada sobre seres que nem mesmo eram reconhecidos como civilizados. Dessa forma, sobre a representação da criança na pintura, a qual sempre estava nos contextos em que os adultos se encontravam, o teórico afirma:

Mais uma vez, não nos iludamos: essas cenas de gênero em geral não se consagravam à descrição exclusiva da infância, mas muitas vezes tinham nas crianças suas protagonistas principais ou secundárias. Isso nos sugere duas ideias: primeiro, a de que na vida cotidiana as crianças estavam misturadas com os adultos, e toda reunião para trabalho, o passeio ou o jogo reunia crianças e adultos; segundo, a ideia de que os pintores gostavam especialmente de representar a criança por sua graça ou por seu pitoresco (...) e se compraziam em sublinhar a presença da criança dentro do grupo ou da multidão. Dessas duas ideias, uma nos parece arcaica: temos hoje, assim como no fim do século XIX, uma tendência a separar o mundo das crianças do mundo dos adultos. A outra ideia, ao contrário, anuncia o sentimento moderno de infância. (ARIÈS, 1960, p. 21)

Essa ideia de infância “engraçadinha” justifica o porquê da representação artística da criança em um momento em que a criança não tinha importância nas sociedades. Essas pinturas que traziam a criança em meio aos adultos se afastam da ideia de álbum de família que se tem atualmente, os quais trazem registros da criança porque ela é um ser importante dentro do contexto familiar, sobretudo nas classes mais altas. Busca-se, nesse sentido, no cenário moderno, registrar as diferentes etapas da vida dessa população: a primeira infância, pois é um momento de descobertas para a criança e para o próprio seio familiar diante de um ser que se constrói na civilização; a adolescência, em que o processo cognitivo ainda desenvolve-se e, juntamente ao avanço, a família burguesa vê nesse ser o futuro da família e da própria sociedade; e, por fim, a juventude, em que o mundo adulto já faz parte da realidade desses seres.

Um outro tipo de representação que se fez presente no século XVI foi o retrato da criança morta. Era comum, dentre as famílias, esse tipo de representação. Muitas vezes, conforme aponta Ariès (1960), a criança aparecia junto à família, a qual se encontrava viva. Esse fato se dá pelas altas taxas de mortalidade infantil no século XVI, fato que era visto pela sociedade como parte de um processo natural, sem que houvesse preocupações alarmantes com essa população que tampouco tinha importância social. No Museu de Versalhes, aponta Ariès (1960), há a representação da família de Luís XIV que traz duas crianças mortas. Dessa forma, é importante ressaltar que embora a criança morta estivesse representada, pouco se pretendia entender e remediar as causas dos altos índices de mortalidade infantil, afinal, se esses seres geralmente tinham tão pouco tempo de vida, por que dedicar tempo para essa população?!

Assim, a representação da criança nas artes, sobretudo, até aqui, na pintura, sofreu um grande percurso até ser representada como se entende hoje, isto é, na forma íntegra que esses seres são compreendidos na sociedade. Na literatura, por sua vez, não foi diferente. Como dito anteriormente, alguns processos históricos foram essenciais para a compreensão da criança enquanto cidadão que necessita de um espaço que é, especialmente, infantil. Assim sendo, a Primeira Revolução Industrial – séculos XVIII e XIX – determinou o início desse processo de reconhecimento da criança enquanto um ser íntegro.

A criança passa a ser objeto de preocupação das sociedades que querem potencializar o presente para preparar seu futuro. Novas expectativas são pensadas para esses futuros cidadãos, cuja inserção na sociedade ganha novos significados, respondendo a oportunidades e limites econômicos que se abrem já desde a Revolução Industrial, que, em meados do século XIX, muda o desenho da economia mundial, lançando os países numa fantástica corrida pelo desenvolvimento científico e pelo progresso material. (DOURADO, 2009, p. 3)

A origem da palavra infância, do latim, advém de *infantia*, que por sua vez significa “in”, negativo, e “fantia”, falar. Ou seja, as crianças não falavam nesse período da vida. Acerca

disso se entende muitos estereótipos estabelecidos sobre as crianças. Ora, se não podiam falar, também não eram dotadas de capacidade para exercer qualquer outra atividade que, hoje, é considerada fundamental para essa fase da vida, como por exemplo frequentar um ambiente escolar de acordo com cada fase da infância. Há, nesse ponto, uma contradição, isto é, ao mesmo tempo em que as crianças eram entendidas como miniadultos, eram também vistas como incapazes.

Dito isso, a partir do momento em que a criança passa a frequentar a escola, particularmente as crianças pertencentes à burguesia, é que se começa a lapidar a importância da leitura e escrita e, sobretudo, da literatura. Assim, Dourado (2009) afirma:

Na Europa, ainda no século XIX, a criança deixa de ser um assunto exclusivamente privado e passa a ser preocupação dos debates públicos dos mais diferentes tipos. Um aparato pedagógico se constrói para atender a essa criança que não mais poderia ser educada pela família. Nesse contexto, em muitos países, a família passa a ser considerada incapaz de criar seus filhos. Os discursos e práticas higienistas identificavam, então, sobretudo entre as classes mais pobres, os potenciais riscos que poderiam afetar as crianças no contato com seus familiares. (DOURADO, 2009, p. 3)

Nesse contexto, a literatura infantil surge como um produto de todo esse processo capitalista, pois se a criança precisa ser educada para que assuma, futuramente, os negócios da família, tem-se, então, a partir daí, a necessidade de que esses seres saibam ler e escrever, isto é, usem livros para desenvolver tais habilidades.

Os adultos, nesse momento, embora já reconhecessem a importância do desenvolvimento da criança através dos livros, viam nos exemplares a oportunidade de adequar as crianças aos moldes moralizantes. A literatura infantil funcionava, especialmente, como uma forma de os adultos atingirem os seus objetivos, pois as crianças continuavam sem voz, ou seja, eram apenas objeto passivo das atuações educadoras dos adultos. Sobre esse efeito da literatura na pedagogia, Dourado (2009) discorre:

As descobertas científicas virão adicionar diversas referências à compreensão do universo infantil, contribuindo de forma significativa para o desenvolvimento da pedagogia. Sobretudo na Europa, a educação da criança vai impregnar-se de teses científicas que visam desenvolver o progresso e a emancipação da sociedade. (DOURADO, 2009, p. 6)

Deve-se lembrar, nesse contexto, que as crianças que tinham acesso aos livros eram as pertencentes ao seio burguês, já que as crianças pobres ficavam à margem desse processo. As crianças das classes mais baixas eram educadas por qualquer adulto que estivesse disponível, sendo assim, não tinham suas necessidades básicas atendidas. Essa temática, da criança desassistida, passou a estar presente em contos dos irmãos Grimm, como a emblemática história de João e Maria, publicada em 1812.

“Chapeuzinho Vermelho”, publicada pelos irmãos Grimm em 1812, ainda que já tivesse sido publicada por outros autores europeus, trata, explicitamente, do tom moralizante vigente na literatura infantil que surgia na Europa no século XIX. No conto de fadas, a criança deveria aproveitar aquilo que a narrativa trazia explicitamente, ou seja, não confiar em estranhos. Obviamente que as entrelinhas da narrativa permitem análises e interpretações muito mais aprofundadas, no entanto, o objetivo desta subseção é apenas entender a representação da criança nessas narrativas e a forma com que esses produtos culturais chegavam à população a que se destinava.

A fábula e o conto de fadas eram os principais gêneros textuais publicados nesse momento. Era através desses textos que a moralização das crianças acontecia. Na Europa, os irmãos Grimm, durante o século XIX, eram protagonistas nessas produções. Assim, outro título que trata da mesma temática moralizante é “Branca de Neve e Rosa Vermelha”, publicada pelos mesmos autores. A importância dos bons costumes é evidenciada durante o conto de fadas em questão, pois se trata de duas irmãs que são bastante opostas, mas que, apesar das adversidades, vivem uma relação harmoniosa: “sempre que saíam juntas, iam de mãos dadas (...)” (GRIMM; GRIMM, 2008, p. 342).

Pode-se observar, nesse sentido, as mudanças que já vinham acontecendo na visão da sociedade sobre a criança. Enquanto nas pinturas mencionadas anteriormente a criança era muitas vezes representada porque tinha um significado outro, agora, na literatura dos irmãos Grimm, os contos de fada dão lugar à representação da criança com objetivo de educar, ainda que em tons moralizantes, a própria criança.

Assim, saindo um pouco do contexto europeu e dando ênfase à literatura infantil no Brasil, é apenas no final do século XIX que a literatura, então, passou a ser produzida para esse público, desvinculando-se da função pedagógica-moralizante. Obviamente que antes do século XIX havia algumas representações da criança na literatura que tinha como público-alvo adultos, no entanto, essas representações dialogavam muito com a representação da criança com um significado outro, isto é, a criança representada apenas com o objetivo de ilustrar esses “miniadultos”.

No Brasil, o percurso da literatura infantil tem sua marca principalmente no final do século XIX. É nesse contexto que surgem gêneros literários para crianças sem o objetivo principal de prepará-las para serem futuros adultos. Obviamente que o processo de construção do conceito de infância ainda estava em percurso, conforme anteriormente detalhado, mas nesse momento a literatura já apontava para a fantasia por ela mesma.

A exemplo disso é a literatura produzida por Monteiro Lobato. As narrativas acerca do Sítio do Picapau Amarelo chamam a atenção nesse contexto. Emília, uma das personagens principais do autor, ganhava atenção por suas ideias mirabolantes e, na maioria das vezes, a personagem era central no Sítio. Além disso, a personagem Emília sempre se mostrou uma personagem independente dos adultos da trama, o que chama a atenção, pois nesse momento, ou seja, começo do século XX, a criança ainda não tinha o seu espaço consolidado no Brasil. Em Monteiro Lobato, tem-se, portanto, uma literatura produzida para crianças, em que a representação da criança é ela por ela mesma, isto é, sem predominar os objetivos moralizantes dos adultos.

Em “A menina do nariz arrebitado” (1921), mais tarde popularmente conhecida como “Narizinho”, Lobato trazia a criança como central à narrativa. A menina Narizinho, além disso, sempre se mostrou muito inteligente, assim como a personagem Emília, muitas vezes se sobressaindo aos adultos da trama. Além disso, as produções de Lobato sempre chamaram a atenção para a relação criança-adulto, contudo, essa relação não tinha o objetivo de adequar a criança protagonista, bem como aquela que entra em contato com essa literatura, aos moldes da civilização. A fantasia, nesse momento, tinha o objetivo por ela mesma.

Assim, a partir disso, a representação da criança na literatura passou por uma trajetória que, pouco a pouco, começou a estar presente em temáticas mais sensíveis, ou seja, a representação da criança que se tem na obra de Dalton Trevisan, em que há a exploração da temática da sexualidade infantil e, sobretudo, da violência contra essa população. Claro que vários textos citados até então pertenciam à esfera infantil, pois é para esse público-alvo que esses textos foram escritos, o que se difere da obra de Trevisan, que é uma literatura adulta.

Dito isso, é necessário voltar ao século XIX para retomar alguns autores que trataram da representação da criança, dialogando com temas sensíveis, na literatura produzida para adultos. Raul Pompeia, a exemplo disso, publicou *O Ateneu* (1888), obra que traz Sérgio, personagem protagonista, que narra suas aventuras durante a época do colégio. Em alguns momentos da narrativa, o personagem trata mais abertamente da sua sexualidade quando transitava entre a infância e adolescência. Falar sobre sexualidade, especialmente infantil, no século XIX, era um tabu, já que a criança, ainda vista como um miniadulto, não tinha preocupações consolidadas vindas do corpo social. É por isso que a obra de Pompeia trata da sexualidade infantil pelo viés da pedagogização do sexo, a qual muito tem a ver com a ciência do sexo que surgiu no século XIX e que Foucault (1974) se debruçou em entender, tópico que faz parte do enfoque da próxima seção do presente estudo.

Outro autor que tratou da temática da sexualidade infantil em sua literatura é Otto Lara Resende. Em *A boca do inferno* (1957) há um compilado de contos que tratam de crianças e adolescentes enquanto protagonistas. A obra foi publicada na mesma década que Trevisan publicou *Novelas nada exemplares* (1959). Nos contos de *A boca do inferno*, Lara Resende mostra as sombras da infância. Em “Três pares de patins”, conto que faz parte do exemplar, há a presença da temática do incesto, pois Betinho, um dos personagens, vive uma tensão sexual em relação à própria irmã.

Dentre os vários autores brasileiros que merecem atenção quanto à temática da sexualidade infantil, destaca-se, ainda, Marcelino Freire, não somente porque é um autor que trata do tema da sexualidade infantil, mas porque publicou textos que dialogam propriamente com a literatura de Dalton Trevisan, isto é, o enfoque da violência sexual infantil. A exemplo disso é a obra *BaléRalé* (2003). Dentre os contos do exemplar, “Papai do Céu” é uma das narrativas que abordam a temática da violência contra a criança. O texto não deixa dúvidas de que o abuso foi consolidado. Embora mais atual do que as primeiras obras publicadas por Trevisan, Freire mostra que as temáticas exploradas por Trevisan não são restritas somente à literatura do vampiro.

Observa-se, nesse sentido, que na virada do século XX para o século XXI, a literatura brasileira produzida para adultos já tinha um grande acervo de publicações acerca da criança e a sua sexualidade. Hilda Hilst, com a publicação de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, na década de noventa, mostra que aquilo que é possível encontrar em *A Polaquinha* (1985), e em outros exemplares de Trevisan, como *Mirinha*, abre as fronteiras para outros autores.

*O Caderno Rosa de Lori Lamby* retrata uma menina, a protagonista Lori, que entra para o mundo da prostituição com apenas oito anos de idade e com o consentimento dos pais. Todos os detalhes da vida da meretriz são registrados no diário de Lori. Com a publicação do exemplar, Hilst chocou seu público, uma vez que, usando de humor ácido – característica também presente na obra daltoniana – a autora brasileira retrata as mazelas desse tema sensível, principalmente em um momento em que, no contexto brasileiro, as crianças ganhavam um espaço consolidado no que diz respeito à legislação.

O exemplar de Hilst muito tem a ver com a literatura de Dalton Trevisan, pois a linguagem empregada é uma linguagem com características infantis, que chama a atenção para a coloquialidade. Além disso, o leitor se sente próximo de Lori ao longo da narrativa, pois assim como na obra daltoniana, muitas vezes parece que o leitor é o interlocutor da história narrada pela menina:

EU TENHO OITO ANOS. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. (HILST, 2018, p. 5)

Na obra de Hilst, a autora parece atingir o máximo da utilização da escrita para representar a polêmica entorno da sexualidade, sobretudo infantil. Após a publicação da obra que traz a protagonista Lori, Hilst recebeu muitas críticas. Sobre isso, a autora afirmou em uma entrevista:

Alguns críticos que gostavam do meu trabalho ficaram decepcionados, achando que eu tinha enlouquecido. Era uma atitude completamente absurda, porque há milênios a Literatura vem abordando a pornografia e o obscuro. Não sei por que tanto espanto, todos temos sexualidade e erotismo, somos seres com esses complementos. Temos sexo, genitália, desejos. Freud já falou disso tudo no começo do século. E passei a ser conhecida como uma escritora erótica, o que é muito estranho pois dos quase quarenta livros que escrevi, só quatro deles tem esse tipo de abordagem. Pra mim foi uma delícia, uma brincadeira que eu considero de muito bom gosto. (HILST apud FERNANDES, 2007, p. 2)

Dadas as similaridades do texto de Hilda Hilst com a literatura que é objeto de análise do presente estudo, na subseção intitulada “Do conto ao romance: *Dinorá*, *Mirinha* e *A Polaquinha*”, a narrativa que protagoniza Lori será mais bem detalhada, a fim de entender o diálogo entre a obra do contista e da poeta brasileira.

Por fim, com o panorama geral apresentado acerca da representação da criança na pintura e na literatura do ocidente, buscou-se entender como, aos poucos, a criança passou a deixar de ser um objeto representado com um significado outro, isto é, muitas vezes ilustrando o conceito de “miniadulto”, como visto nas pinturas de Botticelli, e se tornou uma representação com fim em si mesma. Na literatura do ocidente, tanto a produzida para crianças quanto a produzida para adultos, notou-se como temáticas mais sensíveis, como a da sexualidade, foram aos poucos introduzidas nessa literatura que, até então, representava a criança com fins moralizantes. Obviamente que outros autores poderiam ter sido citados nesse percurso traçado da representação da criança na literatura, contudo, o objetivo central dessa subseção foi apresentar uma visão geral acerca dessas representações infantojuvenis, sobretudo acerca da temática da sexualidade infantil, que é o recorte privilegiado no presente estudo.

### 3 OS DISCURSOS SOBRE A SEXUALIDADE E O SEXO

*O que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado, o sexo, a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo.*

*Michael Foucault*

Durante o século XX, Michael Foucault propôs algumas reflexões acerca da sexualidade, as quais foram publicadas em quatro volumes de *História da Sexualidade*. Nos quatro volumes, o filósofo aponta para questões que chamam a atenção no que diz respeito ao sexo e à sexualidade no percurso da história, além de buscar entender ligações entre sexo e verdade e sexo e subjetividade. Dessa forma, o sexo é proposto por Foucault como um objeto que foi moldado pela história, pela cultura e, sobretudo, pelas relações de poder na cultura ocidental.

Dito isso, é importante ressaltar que a infância, bem como a própria sexualidade infantil, não ocupou um lugar privilegiado nos estudos de Foucault. Contudo, vários dos conceitos desenvolvidos pelo teórico são fundamentais para entender a relação entre sexualidade e infância, a exemplo disso são os cursos dos anos 1974-1975, publicados em *Os Anormais* (1975), em que Foucault propõe alguns conceitos relevantes acerca da relação entre sexualidade, anomalia e mecanismos de poder, relação que também se discute em *História da Sexualidade*.

Nesse âmbito, pretende-se, a partir dos conceitos propostos pelo filósofo, compreender como os discursos sobre sexo e sexualidade foram moldados durante os últimos séculos, principalmente dentro do recorte da sexualidade infantil e da sexualidade de outros corpos que estão presentes na obra de Dalton Trevisan.

#### 3.1 HIPÓTESE REPRESSIVA, GENEALOGIA DO INDIVÍDUO ANORMAL E A CONFISSÃO

Em *História da Sexualidade: a vontade de saber* (1976), Foucault se debruça sobre questões relacionadas à sexualidade, principalmente no século XIX, em que muito se falava sobre sexo e sexualidade em termos de repressão.

Antes de mais nada, cabe ressaltar que, para o filósofo, sexo e sexualidade se diferenciam na medida em que o sexo está mais relacionado ao ato sexual, de forma que é utilizado como viés para discutir sobre sexualidade. A sexualidade, por sua vez, está relacionada

aos discursos, ao agir, sem ficar restrita propriamente ao ato sexual. Nesse sentido, é importante entender a sexualidade como uma história que permeou muitas sociedades ocidentais – contexto sobre o qual o autor se debruça – de maneiras distintas, o que, por fim, foge de uma linearidade histórica e constitui-se quase que como discursos e saberes intrincados.

Dentre esses discursos há a repressão sobre o sexo, o que, para Foucault, é motivo de questionamento. O autor busca entender a predisposição humana em falar sobre a repressão do sexo. Esse discurso certamente permanece nas sociedades ocidentais atuais, ainda que em menor escala. A crítica do filósofo em relação a essa repressão trazida por muitos discursos sobre sexo e sexualidade se atenta ao fato de que essa é mais uma tentativa de proliferar pensamentos e discursos relacionados ao sexo e à sexualidade. Em outras palavras, no período vitoriano, a ideia de se falar sobre a repressão ligada ao sexo era mais uma forma de se falar sobre sexualidade, ideia que se fez presente também durante o século XX.

O falar sobre repressão do sexo, enquanto ato sexual, chamava a atenção nesse período por ser um momento de muitas transformações nas sociedades ocidentais. Para Foucault, as discussões sobre sexo e sexualidade se davam muito mais nos contextos matrimoniais, pois, conforme aponta o autor:

Há dezenas de anos que nós só falamos de sexo fazendo pose: consciência de desafiar a ordem estabelecida, tom de voz que demonstra saber que se é subversivo, ardor em conjurar o presente e aclamar um futuro para cujo apressamento se pensa contribuir. (...) Falar contra os poderes, dizer a verdade e prometer o gozo; vincular a iluminação, a liberação e a multiplicação de volúpias; empregar um discurso onde confluem o ardor do saber, a vontade de mudar a lei e o esperado jardim das delícias – eis o que, sem dúvida, sustenta em nós a obstinação em falar do sexo em termos de repressão. (FOUCAULT, 2014, p. 8)

Tal “pose”, conforme propõe o teórico, fez com que os discursos sobre sexo ficassem restritos às quatro paredes do matrimônio, fazendo, conseqüentemente, que muitas crianças acreditassem que não tinham sexo: “as crianças, por exemplo, sabe-se muito bem que não têm sexo: boa razão para interdita-lo, razão para proibi-las de falarem dele, razão para fechar os olhos e tapar os ouvidos onde quer que venham a manifestá-lo, razão para impor um silêncio geral e aplicado.” (FOUCAULT, 2014, p. 8). Essa repressão é característica de uma sociedade burguesa que estava mais preocupada em interditar o falar e o saber sobre o sexo do que entender os múltiplos discursos sobre a sexualidade, ou seja, a repressão sobre o sexo “é ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio.” (FOUCAULT, 2014, p. 8).

É a partir desse contexto que o teórico propõe um tripé que sustenta a genealogia acerca do sexo e da sexualidade. A do enunciado, a das redes de produção de saber – no sentido da

repressão, do reprimir – e, por fim, das supostas produções de saber, isto é, daquelas que disseminam erros e desconhecimentos.

Nesse âmbito, essa genealogia é proposta em uma rede interligada entre poder, fazer e saber. Não há, assim, como desvincular as instituições de poder ao discutir a história da sexualidade, principalmente a partir do surgimento da biopolítica. É necessário entender a relação entre biopolítica e sexualidade para entender o lugar de tal repressão.

É a partir do século XVIII que surge a biopolítica como uma forma de controle da saúde, bem-estar e, conseqüentemente, da sexualidade da população. É nesse contexto que o sexo passou a ser associado a patologias, principalmente pelas instituições de poder.

O silêncio e o falar sobre sexo, a partir do século XVIII, passou a estar relacionado a uma escala de normalidade, em que, muitas vezes, os sujeitos passaram a ser patologizados ou considerados anormais por terem uma sexualidade outra ao que era considerado normal.

A medicina, especificamente nos séculos XVIII e XIX, buscou explicar fenômenos relacionados ao sexo e à sexualidade dos indivíduos, o que, mais tarde, configurou-se apenas em tentativas de relacionar a medicina ao jurídico. É nesse contexto que as ideias foucaultianas propostas em *Os Anormais* (1975) embasam discussões pertinentes à presente pesquisa, visto que ao tentar explicar a genealogia do sujeito anormal, Foucault discorre acerca de três categorias que consistem na anomalia do século XIX: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e a criança masturbadora. Os três conceitos propostos não serão usados como ferramenta de categorização dos sujeitos abusadores, tampouco para entender se as práticas desses sujeitos dizem respeito ao que se pode considerar normal ou patológico, mas para buscar entender as diferentes discussões sobre sexo e sexualidade e como isso auxiliou na construção do conceito de pedofilia, bem como do pedófilo, sobretudo durante os últimos séculos.

O indivíduo a ser corrigido é a primeira figura que constitui o tripé da anomalia proposto por Foucault. Essa figura, para o filósofo, é típica dos séculos XVII e XVIII. O contexto em que o indivíduo a ser corrigido surge é na relação entre as famílias com instituições vizinhas. A característica predominante dessa figura é, contraditoriamente, que ele é incorrigível. Essa figura esteve tão presente no contexto da Idade Clássica que é difícil determiná-la. Segundo Foucault, “o indivíduo a ser corrigido vai aparecer nesse jogo, nesse conflito, nesse sistema de apoio que existe entre a família e, depois, a escola, a oficina, a rua, o bairro, a paróquia, a igreja, a polícia, etc.” (FOUCAULT, 2010, p. 49).

Esse impasse do indivíduo a ser corrigido se relaciona às discussões acerca da sexualidade uma vez que é a partir dessa figura que se determina as outras duas, isto é, a criança masturbadora e o monstro humano, figuras que, a partir do século XVIII, estão relacionadas à

tentativa de patologizar toda anormalidade que os indivíduos apresentavam quanto ao seu sexo e sua sexualidade. É nesse jogo, portanto, que a medicina e o jurídico trabalham juntos.

O monstro humano, por sua vez, configura-se como qualquer figura que abala os mecanismos jurídicos, pois essa figura apresenta irregularidades que dificultam o julgamento na relação jurídico-biológico, isto é, “só há monstruosidade onde a desordem da lei natural vem tocar, abalar, inquietar o direito, seja o direito civil, o direito canônico ou o direito religioso.” (FOUCAULT, 2010, p. 54).

Há representações exemplares do que foi o monstro humano durante vários momentos da história, ou seja, o homem bestial da Idade Média, os irmãos siameses no Renascimento e os hermafroditas na Idade Clássica. Todas essas figuras representam problemas para o direito, pois corporificam figuras que fogem à “normalidade” do corpo humano. Os hermafroditas, sobretudo, abalam os discursos sobre o sexo e a sexualidade no século XVIII por representarem um problema para a biopolítica acerca de com quem devem se relacionar. Um exemplo trazido por Foucault (2010) é o caso do hermafrodita de Rouen. Segundo Foucault:

Tratava-se de alguém que havia sido batizado com o nome de Marie Lemarcis e que, pouco a pouco, tinha se tornado homem, usava roupas de homem e tinha se casado com uma viúva que, de seu lado, já era mãe de três filhos. Denúncia. Marie Lemarcis – que adotara então o nome de Marin Lemarcis – é levada a juízo e os primeiros juízes mandam fazer um exame médico, por um médico, um boticário, dois cirurgiões. Eles não encontram nenhum sinal de virilidade. Marie Lemarcis é condenada a ser enforcada, queimada e suas cinzas jogadas ao vento. (FOUCAULT, 2010, p. 58)

O caso de Marie Lemarcis exemplifica o que há vários séculos o poder jurídico tem enfrentado como uma anomalia: seres que se distanciam dos padrões “normais” do sexo e da sexualidade. É evidente que desde o século XVIII, momento em que o caso de Marie Lemarcis é datado, a preocupação biopolítica acerca da sexualidade se acentuou, sobretudo com relação à sexualidade de seres que, há não muito tempo, foram considerados anormais. Essa anormalidade, por fim, reflete-se até os dias de hoje. Na sociedade brasileira do século XXI, por exemplo, ainda que haja legislação específica para pessoas LGBTQIA+, essas pessoas são colocadas à margem de uma “normalidade” cisgênero e heterossexual. É claro que, desde o surgimento da biopolítica, muitos avanços aconteceram no que diz respeito às legislações voltadas a essas populações, no entanto, a condenação de seres considerados anormais no século XVIII ainda se reflete em preconceitos nas sociedades atualmente.

A teoria acerca do monstro humano, proposta por Foucault (2010), expressa-se, ainda, em muitos corpos no sistema judiciário brasileiro. Esses corpos, além de hermafroditas, constituem-se também na “mistura de duas espécies (...)” (FOUCAULT, 2010, p. 54). Na obra

daltoniana, por exemplo, o vampiro de Curitiba exemplifica tal monstruosidade humana. Nelsinho é, além de menino, vampiro. Além da mistura das duas espécies, o vampiro é a mistura da vida e da morte, isto é, é um corpo morto que, durante as noites, vaga pela capital pela busca de sangue, de corpos, sobretudo femininos. Essa transgressão é o que caracteriza a monstruosidade: “transgressão, por conseguinte, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro, é disso que se trata a monstruosidade.” (FOUCAULT, 2010, 54).

Se é na obra de Marquês de Sade, no século XVIII, que o monstro moral surge na literatura, por meio das descrições de sexualidade libertina, na obra de Dalton Trevisan, no conto “Sim, Senhor”, publicado em *Rita Ritinha Ritona* (2005), essa transgressão entre corpos de diferentes espécies ainda se perpetua. A narrativa não explicita que o ser que oscila entre um corpo humano e um corpo animal é o vampiro de Curitiba, no entanto, a figura tem traços do que Foucault (2010) afirma ser a transgressão entre espécies. Trata-se de uma criança que está sendo abusada e, nesse instante, o abusador “com uma só pata cabeluda ele abarca o pequeno pescoço.” (TREVISAN, 2005, p. 55).

A definição de monstro moral que, inicialmente, no século XVIII, era jurídico-natural, mais tarde passou a ser jurídico-moral, isto é, esses seres que se distanciavam da normalidade depois passaram a ganhar a característica de monstruosos pela moralidade relacionada aos crimes que cometiam. Em outras palavras, “a criminalidade era, até meados do século XVIII, um expoente necessário da monstruosidade, e a monstruosidade não era o que se tornou depois, isto é, um qualificativo eventual da criminalidade.” (FOUCAULT, 2010, p. 64).

Inserir-se, no que o filósofo define enquanto criminalidade, o crime de pedofilia que, embora reconhecido como crime a partir do século XIX, aqueles que o praticam são vistos como monstros morais, pois tal prática “vem tocar, abalar, inquietar o direito (...)” (FOUCAULT, 2010, p. 54), e é isso que define a monstruosidade humana.

Há uma problemática que reside nessa característica monstruosa atribuída aos pedófilos que se faz presente nas sociedades ocidentais contemporâneas, isto é, tal característica, muitas vezes, leva a crer que esses monstros são sobrenaturais. Em outras palavras, muitas vezes os pedófilos são vistos como sujeitos anormais, isto é, monstruosos, que destoam da realidade. Essa visão ainda é reforçada pela mídia sensacionalista, a qual, muitas vezes, supõe que o sujeito pedófilo é tão monstruoso que beira o sobrenatural, a ponto de não fazer parte do convívio social no qual as vítimas podem estar inseridas. Além disso, cabe ressaltar que o pedófilo, dentro do ambiente punitivo que é a prisão, também é visto como monstruoso. Para o

ladrão ou o assassino, o pedófilo, mais que o esturador, é uma espécie de monstro que não merece socialização dentro do presídio.

A figura do pedófilo, por envolver a prática de sexo com sujeitos que são destituídos de maturidade para tal ato, está atrelada ao terceiro pilar da genealogia do indivíduo anormal proposto por Foucault: a criança masturbadora. Sobre isso, o teórico afirma:

Seu contexto de referência não é mais a natureza e a sociedade como [no caso de] o monstro, não é mais a família e seu entorno como [no caso de] o indivíduo a ser corrigido. É um espaço muito mais estreito. É o quarto, é a cama, o corpo; são os pais, os tomadores de conta imediatos, os irmãos e irmãs; é o médico - toda uma espécie de microcélula em torno do indivíduo e o seu corpo. (FOUCAULT, 2010, p. 50)

A criança masturbadora, ou o indivíduo masturbador, pode ser definida como uma figura universal, a qual compartilha, na verdade, um segredo universal, mas que, segundo o filósofo, “(...) que ninguém comunica a ninguém.” (FOUCAULT, 2010, p. 50). Esse segredo universal se assemelha à hipótese repressiva no sentido do falar sobre o sexo reprimido. Essa repressão, da qual resulta o não-compartilhar o segredo universal da masturbação, cai novamente na tentativa de patologização por parte das instituições de poder. Foucault, em *Microfísica do Poder* (1992), discorre:

Os controles da masturbação praticamente só começaram na Europa durante o século VIII. Repentinamente, surge um pânico: os jovens se masturbam. Em nome deste medo foi instaurado sobre o corpo das crianças – através das famílias, mas sem que elas fossem a sua origem – um controle, uma vigilância, uma objetivação da sexualidade com uma perseguição dos corpos. Mas a sexualidade, tornando-se assim um objeto de preocupação e de análise, como alvo de vigilância e de controle, produzia ao mesmo tempo a intensificação dos desejos de cada um por seu próprio corpo... O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. (FOUCAULT, 1992, p. 146)

Até esse ponto da genealogia do indivíduo anormal é possível observar que tudo aquilo que pertence ao sexo e à sexualidade dos indivíduos e foge à normalidade imposta é considerado anormal. Essa anormalidade, por fim, tende a ser relacionada a problemas psíquicos e a outras enfermidades que dizem respeito a esses corpos que, pouco a pouco, marginalizam-se diante da sociedade. Nesse contexto, a medicina, uma das responsáveis por marginalizar esses corpos e até mesmo condená-los ao aniquilamento:

(...) pretendia assegurar o vigor físico e a pureza moral do corpo social, prometia eliminar os portadores de taras, os degenerados e as populações abastardadas. Em nome de uma urgência biológica e histórica, justifica os racismos oficiais, então iminentes. E os fundamentava como “verdade”. (FOUCAULT, 2014, p. 60)

Os corpos dos onanistas ou das crianças masturbadoras foram julgados como causadores do surgimento de várias doenças. Embora a prática masturbatória fosse caracterizada como um segredo universal, do qual pouco se falava e muito se praticada, instituições de poder relacionadas à medicina buscaram, durante o final do século XVIII e começo do XIX, impedir tal prática. Essa é mais uma das medidas que o surgimento da biopolítica vai instaurar nas sociedades ocidentais.

A denominação “criança masturbadora” surge porque o corpo do onanista também é infantil. Essa prática, dentre as crianças, ganhou um olhar atento da sociedade e, principalmente, das famílias. As instituições de poder, preocupadas com a higiene pública, voltaram seus olhares para esse público. Nesse contexto, pode-se observar que tanto as instâncias particulares – as famílias – quanto as públicas se preocupavam em afastar a criança de qualquer prática masturbatória. Vale que ressaltar que, nesse momento, nas sociedades ocidentais, as crianças eram destituídas de uma legislação específica, no entanto, a biopolítica já traçava estratégias que buscavam afastar essa população daquilo que era considerado um fator determinante para a anormalidade.

Esse percurso da biopolítica acerca da criança masturbadora retoma a hipótese de repressão comentada por Foucault (2014), ou seja, essas estratégias de interdição da masturbação partiam do pensamento que a criança não tinha sexo, conforme anteriormente comentado. A preocupação acerca da sexualidade infantil foi colocada como responsabilidade dos agentes relacionados ao contexto em que a criança estava inserida, isto é, as instituições escolar, religiosa e familiar eram as responsáveis por vigiar as práticas masturbatórias da criança. Enfim, o corpo infantil passou a estar sempre observado por adultos que, em teoria, deviam zelar pela integridade dessa população, mas, sabe-se que muitos desses “responsáveis” também foram e ainda são responsáveis por práticas que depois passaram a ser criminalizadas: a pedofilia.

Ainda sobre a criança masturbadora, há um conceito importante proposto por Foucault: a pedagogização do sexo da criança. Esse conceito engloba a vigilância sobre os corpos infantis por parte de várias instituições. Segundo Foucault, tal pedagogização é:

Dupla afirmação, de que quase todas as crianças se dedicam ou são suscetíveis de se dedicar a uma atividade sexual; e de que tal atividade sexual, sendo indevida, ao mesmo tempo "natural" e "contra a natureza", traz consigo perigos físicos e morais, coletivos e individuais; as crianças são definidas como seres sexuais "liminares", ao mesmo tempo aquém e já no sexo, sobre uma perigosa linha de demarcação; os pais, as famílias, os educadores, os médicos e, mais tarde, os psicólogos, todos devem se encarregar continuamente desse germe sexual precioso e arriscado, perigoso e em

perigo; essa pedagogização se manifestou sobretudo na guerra contra o onanismo, que durou quase dois séculos no Ocidente. (FOUCAULT, 2014, p. 98)

Nesse âmbito, é importante ressaltar que, desde o final do século XVIII, surgiu nas sociedades ocidentais o que Foucault (2014) define enquanto dispositivo de sexualidade. Para o filósofo, o dispositivo é

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. (FOUCAULT, 2014, p. 244)

É sob esse contexto que o teórico afirma que, no final do século XVIII, o sexo se tornou questão de polícia, isso porque havia grande controle por parte das instituições sobre os corpos. Diante disso, em razão da sociedade acreditar que a criança é destituída de sexo, ela se tornou, então, uma das principais responsáveis por manter as práticas onanistas enquanto “segredo universal”.

O que o teórico propõe acerca do segredo universal revela certa contradição acerca das instituições de poder, isto é, as ideias foucaultianas apontam que as instituições, como por exemplo a igreja, interdita o falar e o saber sobre o sexo, ou seja, transformam-no em um segredo, mas, ao mesmo tempo, utilizam dessa interdição como uma estratégia de manipulação sobre a população para que falem sobre o seu próprio sexo. A exemplo disso cabe o fato da confissão. Essa é uma prática utilizada nas sociedades antigas, conforme propõe Foucault, que opera como um dispositivo de sexualidade. A confissão é:

Um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se, enfim, um ritual onde a enunciação em si, independentemente de suas consequências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação. (FOUCAULT, 2014, p. 52)

Ao confessar a verdade sobre os corpos, revelando a verdade sobre o sexo, a confissão atua nos indivíduos como um sistema de produção de discursos acerca da sociedade em que esses corpos estão inseridos. A confissão, para Foucault, está relacionada ao saber a verdade sobre o sexo. E, nesse ponto, cabe ressaltar a diferenciação que o teórico faz entre a ciência do sexo e a arte erótica. Em outras palavras, a ciência do sexo se debruça em entender o sexo do outro e tem como objetivo saber a verdade sobre o sexo, cabendo, nesse sentido, entender a “normalidade” do sexo do outro, já comentada anteriormente. A ciência do sexo sempre esteve

presente nas sociedades ocidentais, pois é também nesse contexto em que a confissão se insere, isto é, “a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda.” (FOUCAULT, 2014, p. 67).

A arte erótica, por sua vez, esteve presente em alguns países do oriente, como China, Índia e Japão, e é caracterizada pela experiência pessoal e intransferível do sexo, pois está relacionada ao uso do prazer pelos próprios indivíduos. Nesse âmbito, o objetivo da arte erótica, diferentemente da ciência do sexo, não é estabelecer a verdade sobre o sexo e sim experimentar a subjetividade.

Ainda sobre o que Foucault (2014) propõe sobre o ato da confissão, essa é dividida em alguns modos de regularização para que se atinja tal verdade sobre o sexo. Assim sendo, o que chama atenção é o modo da medicalização dos efeitos da confissão. Tal medicalização está diretamente associada ao que anteriormente foi comentado sobre o julgamento da normalidade dos sujeitos, isto é, através desse modo de confissão, as questões que se relacionam ao sexo não são mais vistas como culpa ou, no contexto do cristianismo, do pecado, mas sim dentro do grau do normal ou do patológico.

Em outras palavras, a confissão está ligada ao saber sobre o sexo do outro e, entendendo o sexo do outro, há o diagnóstico da normalidade ou da patologia em que o sujeito se encontra. Por isso é que se entende a confissão como um processo terapêutico, pois é através da confissão que se busca entender e saber a verdade sobre o sexo do outro e, segundo o teórico: "a verdade cura quando dita a tempo, quando dita a quem é devido e por quem é, ao mesmo tempo, seu detentor e responsável" (FOUCAULT, 2014, p. 66).

A verdade, citada por Foucault, é o objetivo da confissão quando se trata de sexo e sexualidade. Busca-se saber, falar e entender a verdade do sexo dos sujeitos. Assim, aqueles que proferem a verdade sobre o seu sexo não são detentores de tal verdade, mas proferem discursos às instâncias superiores para que, então, essas instâncias atestem a verdade. Em outros termos, pode-se dizer que mesmo os sujeitos revelando a verdade sobre o seu sexo, ainda dependem de juízes, médicos e outros responsáveis para que seja determinada a verdade. Nesse sentido, ao analisar a genealogia do indivíduo anormal, pode-se dizer que, mesmo os indivíduos atestando a sua verdade, muitos deles foram julgados e até aniquilados por terem uma verdade outra atestada.

O caso do monstro moral, parte do tripé da genealogia do indivíduo anormal, exemplifica essa verdade. Os hermafroditas, por exemplo: buscava-se saber a verdade sobre o seu sexo, para que assim fosse definido com quem esses indivíduos deveriam se relacionar,

mas, mesmo quando a confissão acontecia, muitos desses indivíduos eram sacrificados em nome de uma verdade outra, isto é, a verdade proferida por um médico, por um juiz ou outro profissional detentor de tal verdade. É por isso que a confissão opera no dispositivo da sexualidade e, assim, busca-se saber a verdade sobre o sexo do outro, objetivo, por fim, da ciência do sexo.

### 3.2 O PODER OPERANDO SOBRE A SEXUALIDADE E O SEXO

As relações de poder sempre estiveram atreladas ao sexo e à sexualidade. Isso acontece, ainda hoje, pelo fato de que, a partir do momento em que surge a necessidade de os indivíduos falarem sobre o seu próprio sexo, esse “falar” é enviesado. Em outras palavras, segundo Foucault, o poder está para além do direito, pois é onipresente nas sociedades, isto é, “o poder está em toda parte não porque englobe tudo e sim por que provém de todos os lugares”. (FOUCAULT, 2014, p. 89).

Nesse contexto, percebe-se que a noção de poder proposta por Foucault está diretamente relacionada à hipótese da repressão mencionada anteriormente. A repressão também é uma forma de se falar sobre sexo e sexualidade, que por sua vez se relacionam às redes de poder na medida em que falar sobre tais temáticas implica em falar sobre cultura, história e sociedade.

Não é à toa, que ainda no século XXI, muitos discursos acerca da sexualidade de crianças e adolescentes têm sido discutidos. Essa discussão, no entanto, muitas vezes parte de um lugar de repressão que visa a um modelo estereotipado de reprodução. Há uma preocupação excessiva, nesse sentido, em falar sobre a sexualidade das crianças, principalmente no contexto escolar. Alguns discursos defendem uma “ideologia de gênero”, que não passa de uma falácia acerca daquilo que as crianças entram em contato, enquanto ciência, nas escolas.

Para Foucault, o poder está presente em toda a sociedade e, quando se trata de sexo e sexualidade, não fica de fora, mas interioriza-se aos discursos e saberes. Nesse âmbito, o teórico diferencia o saber do poder, chamando a atenção para o fato de que:

(...) a questão a resolver não será, portanto: dada a estrutura estatal, como e porque “o” poder precisa instituir um saber sobre o sexo? Também não deverá ser: a que dominação global serviu, desde o século até a preocupação em produzir discursos verdadeiros sobre o sexo? Nem tampouco: que lei presidiu, ao mesmo tempo, à regularidade do comportamento sexual e à conformidade do que se dizia sobre ele? Ao contrário: em tal tipo de discurso sobre o sexo em tal forma de extorsão de verdade que aparece historicamente e em lugares determinados, quais são as relações de poder mais imediatas, mais locais, que estão em jogo? Como tornam possíveis essas espécies de discursos e, inversamente, como esses discursos lhes servem de suporte? (FOUCAULT, 2014, p. 92)

Posto isso, o teórico ainda chama a atenção para a questão das resistências, as quais se diferenciam da noção de pureza. Nesse ponto, cabe retomar as configurações familiares comentadas no capítulo “Onde habita a infância”, em que são apresentadas diferentes composições de famílias que fizeram parte das sociedades e que, ainda hoje, privilegiam a presença de um homem e uma mulher cisgênero e heterossexual no matrimônio.

Nesse contexto, a resistência acontece, segundo Foucault, quando esse padrão imposto é contestado. A exemplo disso cabem as populações LGBTQIA+, que durante um longo percurso da história lutaram por direitos já garantidos às populações heterossexuais. Foucault, nesse sentido, chama a atenção para o fato de que para o poder operar, os papéis dentro da sociedade devem estar bem estabelecidos, sobretudo nas relações de dominação. Esses sujeitos, em seus discursos, nunca são neutros, pois, como comentado anteriormente, falam de um lugar enviesado. A luta dessas populações, nesse sentido, busca direitos sobre diferentes sexualidades.

Sob esse mesmo contexto, inserem-se as crianças, que durante um longo percurso da história foram vistas como miniadultos e, conseqüentemente, não tinham direitos específicos assegurados por lei. É claro que não foram as próprias crianças que reivindicaram um lugar diferente do da população adulta na sociedade, mas essa busca da população em fazer com que se entendessem as crianças como pertencentes a um espaço protegido resgata a importância de compreender que a sexualidade da criança é uma sexualidade outra a do adulto. Assim, é nesse contraste que o poder se faz presente na sociedade.

Em outras palavras, desde o período em que a criança passou a ser vigiada devido às práticas de masturbação, houve, então, a exigência de se existir redes de poder que operassem sobre essa população. Aqui, cabe ressaltar que redes de poder incluem a própria família, a qual se tornou a principal instituição vigilante das crianças masturbadoras. Essa vigilância, então, embora tenha surgido em um período em que a criança não era propriamente um cidadão protegido por leis específicas, é possível, ainda assim, perceber o poder atuando sobre a sexualidade infantil, de forma que:

Foi constituída uma ‘sexualidade das crianças’ específica, precária, perigosa, a ser constantemente vigiada. Daí uma miséria sexual da infância e da adolescência de que nossas gerações ainda não se livraram; mas o objetivo procurado não era esta miséria, não era proibir. O fim era constituir, através da sexualidade infantil, tornada subitamente importante e misteriosa, uma rede de poder sobre a infância. (FOUCAULT, 1992, p. 232)

Sob esse âmbito, insere-se um conceito proposto por Foucault que surge anteriormente ao dispositivo da sexualidade, isto é, o dispositivo da aliança. Esse dispositivo tem sua relevância nesse contexto em que o poder atua sobre a sexualidade dos indivíduos, sobretudo da sexualidade da criança, pois surge a partir da ideia ocidental de família. A sexualidade da criança é colocada nesse lugar perigoso porque é somente por esse meio que o poder pode atuar sobre esses corpos. Dessa forma, é possível entender o dispositivo da aliança como um dispositivo que coloca em questão valores muito associados ao cristianismo. Nesse contexto, inserem-se os valores sobre os corpos e sobre a própria configuração de família: homem e mulher cisgêneros e heterossexuais, filhos etc.

Muitas das relações de poder, segundo Foucault, contrapõem-se a essa noção de dispositivo da aliança. Em outras palavras, as próprias populações LGBTQIA+, ao reivindicarem os seus direitos, confrontam tal dispositivo, ou seja, um dispositivo que visa à sexualidade com fim reprodutor. Por isso, segundo o filósofo, é que a sexualidade pode ser entendida como um dispositivo histórico.

Os pais, os cônjuges, tornam-se, na família, os principais agentes de um dispositivo de sexualidade que no exterior se apoia nos médicos e pedagogos, mais tarde nos psiquiatras, e que, no interior, vem duplicar e logo "psicologizar" ou "psiquiatrizar" as relações de aliança. Aparecem, então, estas personagens novas: a mulher nervosa, a esposa frígida, a mãe indiferente ou assediada por obsessões homicidas, o marido impotente, sádico, perverso, a moça histérica ou neurastênica, a criança precoce e já esgotada, o jovem homossexual que recusa o casamento ou menospreza sua própria mulher. São as figuras mistas da aliança desviada e da sexualidade anormal: transferem a perturbação da segunda para a ordem da primeira; dão oportunidade para que o sistema da aliança faça valer seus direitos na ordem da sexualidade. (FOUCAULT, 2014, p. 103)

É a partir da família que surge, então, a necessidade de se atuar sobre a sexualidade dos indivíduos, sobretudo dos indivíduos de tal “aliança desviada”. A criança masturbadora, parte da genealogia do indivíduo anormal, conforme anteriormente mencionado, enquadra-se nesses “problemas” que vieram afligir a família. O poder, nesse sentido, começou a atuar na medida em que a família foi abalada por esses desvios e anormalidades. Daí a importância da família para o dispositivo da sexualidade, pois “tudo se passa como se ela descobrisse, subitamente, o temível segredo do que lhe tinham inculcado e que não se cansaram de sugerir-lhe: ela, coluna fundamental da aliança, era o germe de todos os infortúnios do sexo.” (FOUCAULT, 2014, p. 104). É sob esse âmbito que o filósofo chama a atenção para o fato de que “a família é o cristal no dispositivo de sexualidade.” (FOUCAULT, 2014, p. 104).

Quando se discute a noção de poder a partir do que propõe Foucault, conseqüentemente se chega às noções de biopolítica, a qual foi fundamental para a constituição do capitalismo e

de uma sociedade “normalizada”. Tal normalização tinha como objetivo, durante o século XIX, os corpos, principalmente daqueles indivíduos que de antemão já se julgava como irregulares.

A biopolítica atravessa o capitalismo porque a intenção de se normalizar os corpos enquanto um organismo social se reflete na necessidade que o capitalismo impõe a esse organismo social de maximizar suas produções. Segundo o teórico:

Este biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. (FOUCAULT, 2014, p. 131)

Nesse contexto, tudo aquilo que feria a normalização dos corpos era conduzido a um processo de “correção” ou, nos casos em que não houvesse tal normalização, esses indivíduos eram marginalizados e, em casos mais extremos, aniquilados. Isso se deu, na história da sexualidade, entre diferentes corpos, ou seja, entre todos os corpos que de alguma forma abalasse aquilo que era considerado normal nas sociedades ocidentais.

Segundo Foucault, há, no biopoder, certa predisposição em agir, isto é, espera-se, a partir do surgimento do biopoder, que nem todos os indivíduos se adequem à norma. É para isso que o biopoder surge: para agir contra qualquer anormalidade que possa abalar os ideais da família e de outras instituições.

À vista disso, cabe ressaltar, para além dos sujeitos que abalaram a família já mencionados, as prostitutas. A temática da prostituição, presente na obra de Dalton Trevisan principalmente com a publicação de *A Polaquinha* (1985), ganha espaço no conjunto dos indivíduos anormais porque vem abalar todo um corpo social que até então visava à reprodução.

A figura da mulher, dentro da concepção de família, esteve muito ligada à figura materna, reclusa, que oferece à família o cuidado necessário. A prostituta, então, vem abalar essa concepção, dialogando com o que Foucault propõe como histerização do corpo da mulher, isto é, o contraponto da mulher como reprodutora, protetora do lar. Já é possível perceber aqui como o biopoder age sobre a questão da prostituição: de forma corretiva, tentando “curar” um aspecto que feria a figura da mulher idealizada.

A prostituição, nesse contexto, além de ter sido patologizada junto a outros corpos considerados anormais, foi alvo da biopolítica no sentido de punir, mas também de ser submetida a um poder que visava à economia. Em outras palavras:

A implantação das perversões é um efeito-instrumento: é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações do poder

com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas. E, nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática. Proliferação das sexualidades por extensão do poder; majoração do poder ao qual cada uma dessas sexualidades regionais dá um campo de intervenção: essa conexão, sobretudo a partir do século XIX, é garantida e relançada pelos inumeráveis lucros econômicos que, por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, vincularam-se ao mesmo tempo a essa concentração analítica do prazer e a essa majoração do poder que o controla. Prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e de incitação. (FOUCAULT, 2014, p. 47)

Na obra de Dalton Trevisan é possível encontrar os dois casos: corpos femininos que são colocados como os responsáveis por reproduzir e satisfazer as vontades dos homens e, juntamente a essa ideia, as figuras femininas que são produtos de um sistema que visa ao lucro, isto é, as mulheres que vivem em inferninhos curitibanos e que somente assim encontram meios para sobreviver.

A histerização proposta por Foucault acerca das figuras femininas se relaciona diretamente à quebra de expectativa da sociedade em relação às mulheres. A “mulher nervosa”, conforme propõe o filósofo, “constitui a forma mais visível desta histerização.” (FOUCAULT, 2014, p. 98). Para a burguesia, foi necessário patologizar ou, em outras palavras, considerar como anormais os corpos que muitas vezes eram explorados. Isso aconteceu com a prostituição: as prostitutas, vistas como anormais, corpos “imundos”, eram ao mesmo tempo exploradas por essas classes. Tal pensamento se perpetuou durante o processo de modernização das cidades. Essa população, considerada anormal, foi cada vez mais colocada às margens da organização urbana dos espaços, ao mesmo tempo em que era explorada pelas classes mais altas. Esse processo que ocorreu principalmente durante o século XX na cidade de Curitiba, deixou reflexos na organização social contemporânea, uma vez que essas populações ainda são colocadas à margem de uma sociedade que se desenvolve e não os enxergam enquanto cidadãos, perpetuando preconceitos enraizados às noções de normalidade vigentes durante o século XVIII.

À vista disso podem ser mencionados diversos casos de corpos marginais que sofreram esse mesmo processo no contexto de modernização das cidades. O personagem protagonista do conto “Pensão Nápoles”, por exemplo, é um deles. Diante das modificações que acontecem na cidade de Curitiba, durante o século XX, Chico não encontra um lugar que o pertença além do rio Belém. Ao final do conto, quando Chico está doente, seu corpo é ainda mais estigmatizado: não serve para trabalhar, não consegue mais se relacionar e tampouco viver o sonho que

acompanha o personagem durante todo o trajeto do conto: a ida à Nápoles. Nesse âmbito, Foucault afirma que:

É, sem dúvida, preciso admitir que uma das formas primordiais da consciência de classe, é a afirmação do corpo; pelo menos, foi esse o caso da burguesia no decorrer do século XVIII; ela converteu o sangue azul dos nobres em um organismo são e uma sexualidade sadia; compreende-se por que levou tanto tempo e opôs tantas reticências a reconhecer um corpo e um sexo nas outras classes — precisamente naquelas que explorava. (FOUCAULT, 2014, p. 118)

Nesse sentido, muitos dos corpos que eram marginalizados no contexto do século XVIII ainda sofrem esse processo de exclusão, o que vem a ser representado no imaginário literário de Dalton Trevisan por meio dos inferninhos e becos curitibanos. Vários desses indivíduos ainda lutam pelo reconhecimento da sua sexualidade, principalmente dentro de um campo moral que privilegia valores cristãos, os quais, portanto, serão detalhados na subseção posterior.

### 3.3 PRAZER E MORAL NO CAMPO DA MONSTRUOSIDADE

As redes de poder sempre estiveram atreladas à moralidade. Essa ideia parte de condutas cristãs que, através da confissão, conceito detalhado anteriormente no presente capítulo, buscou-se que os indivíduos falassem sobre a sua própria sexualidade a fim de que as instituições pudessem intervir. Dentre essas instituições, faz-se presente a igreja, a qual sempre exerceu influências sobre a sexualidade dos indivíduos e, por isso, das crianças.

O próprio discurso sobre a sexualidade ser reprimida parte de um lugar que ao mesmo tempo em que busca anunciar a repressão, reprime. Nesse sentido, retoma-se a ideia de que quando os indivíduos anunciam a sua verdade, tendo em vista que essa verdade iria de certo modo os libertar, acaba, contraditoriamente, aprisionando-os. Assim, o campo da moralidade se constrói.

Cabe ressaltar, aqui, que a história da sexualidade detalhada por Foucault não é unívoca, mas parte de vários espaços que permearam e ainda permeiam a cultura ocidental. Nesse contexto, o filósofo afirma que a sua intenção foi “(...) de uma história da sexualidade enquanto experiência — se entendemos por experiência a correlação, numa cultura, entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade.” (FOUCAULT, 2003, p. 9). Desse modo, é preciso compreender que o que Foucault propõe enquanto história da sexualidade não parte de experiências individuais, particulares, mas de um processo cultural. As múltiplas culturas ocidentais nas quais Foucault se debruça para propor a sua genealogia são, portanto,

permeadas pelo poder e pelo saber, e constroem os campos da moralidade que, por fim, muito tem a ver com os valores cristãos. Aqui, cabe ressaltar que a moral cristã comentada pelo filósofo não é vista como uma só, mas está inserida em uma rede de valores que foram construídos de forma heterogênea.

A cultura cristã, que ajudou a determinar, a partir do século XVIII, a anormalidade de indivíduos, é proposta por Foucault quase que como algo internalizado nas sociedades. Em outras palavras, não é necessário que haja a identificação da população com o cristianismo para que valores cristãos sejam colocados em prática. Basta que esses valores estejam tão vinculados às sociedades para que então se reflitam nas redes de poder e saber. Nesse âmbito, o que Foucault mostra é que a moral pode ser praticada não somente por meio de códigos e normas, mas através de julgamentos da sexualidade dos indivíduos ou até mesmo do próprio exercício da sexualidade.

A questão da moral é detalhada pelo teórico através de exemplos da cultura dos gregos antigos. Fazendo referência à Grécia Antiga, o teórico explica a noção de homens éticos, isto é, aqueles que faziam uso moderado dos prazeres. Essa noção é apresentada por Foucault porque se aproxima também da noção que mais tarde o cristianismo irá apresentar como pecado, ou seja, os usos exagerados dos prazeres. Nesse contexto, a *aphrodisia* é um conceito que se relaciona aos prazeres na Grécia Antiga, e por consequência à noção de homem ético, pois diz respeito ao uso dos prazeres em suas variadas formas. A *aphrodisia* pode ser entendida do ponto de vista da moderação e do excesso, e é nesse contexto que reside o homem ético.

Nesse contexto, cabe ressaltar que o sentido de prazer aqui não se refere somente à sexualidade, mas aos prazeres da carne como um todo. Assim, “para o pensamento grego clássico essa força é por natureza virtualmente excessiva e a questão moral consistirá em saber de que maneira enfrentar essa força, de que maneira dominá-la e garantir a economia conveniente dessa mesma força.” (FOUCAULT, 2003, p. 47). No cristianismo, essa noção surge mais tarde nas formas de pecados. Pode-se entender, desse modo, que, por exemplo, a luxúria e a gula são usos em excessos dos prazeres, isto é, aquilo que os gregos antigos tentavam controlar na construção do homem ético.

Ao que se refere propriamente à sexualidade, os gregos consideravam que as pessoas se tornavam reféns de suas energias sexuais quando faziam uso excessivo dos prazeres. Trazendo esse pensamento para a obra daltoniana, a figura do vampiro de Curitiba consiste nesse uso em excesso do prazer sexual, uma vez que o personagem aparece como um ser insaciável, que está sempre à procura de um novo corpo para satisfazer as suas vontades.

Outro conceito proposto por Foucault que diz respeito à concepção de homem ético é a *chrésis*, que se configura como o uso dos prazeres de forma moderada. É através da prática da *chrésis*, então, que os gregos antigos conseguiam atingir a postura do que se entendia como homem ético. Esse conceito se relaciona a uma outra noção proposta pelo teórico que é a de *enkrateia*, ou seja, a própria dominação de si, o autogoverno. Desse modo, o teórico chama a atenção para o fato de que na Grécia Antiga nem todas as pessoas tinham a cobrança sobre o uso dos prazeres. Em outras palavras, essa cobrança se dava principalmente para figuras que ocupavam papéis considerados relevantes para a sociedade:

Estamos bem longe de uma forma de austeridade que tenda a sujeitar todos os indivíduos da mesma forma, os mais orgulhosos como os mais humildes, sob uma lei universal, da qual apenas a aplicação poderia ser modulada pela instauração de uma casuística. Ao contrário, tudo aqui é questão de ajustamento, de circunstância, de posição pessoal. (FOUCAULT, 2003, p. 57)

O que Foucault chama a atenção é que a ideia de *enkrateia* era mais vigiada na Grécia Antiga entre aqueles que assumiam posições de poder. Dessa mesma forma, os prazeres entre essas figuras nem sempre eram os mesmos daqueles que ocupavam posições sociais menos significativas para a sociedade. Em outras palavras, “em todo caso, o termo *enkrateia* no vocabulário clássico parece referir-se em geral à dinâmica de uma dominação de si por si e ao esforço que ela exige.” (FOUCAULT, 2003, p. 61).

Ainda sobre as sociedades gregas antigas, Foucault chama a atenção para o fato de que, entre esses povos, era comum a prática de regimes. Embora o foco dos regimes não estivesse muito atrelado aos atos sexuais, algumas práticas, no que diz respeito ao sexo e à sexualidade, eram recomendadas. Dentre elas, o próprio equilíbrio do corpo e da mente.

Os *aphrodisia* são considerados em bloco, como uma atividade onde o que importa não é determinado pelas diversas formas que ela pode tomar: questiona-se somente se ela ocorre, com que frequência, e em que contexto. A problematização se opera, essencialmente, em termos de quantidade e de circunstâncias. (FOUCAULT, 2003, p. 104)

Sob esse contexto, cabe ressaltar que Foucault não propôs reflexões sobre a cultura grega antiga ao discutir a história da sexualidade porque os via como exemplares no processo de entender as relações entre sociedade, sexo e sexualidade, mas porque visava entender os diferentes discursos sobre tais práticas. A arte erótica, anteriormente mencionada, diferencia-se das práticas de regimes dos gregos antigos porque muitas vezes os atos sexuais em alguns países orientais eram cultuados para o bem próprio. Ao contrário disso, os gregos antigos, segundo o filósofo, buscavam entender como o regime, dentro do contexto dos atos sexuais, poderia levar

à vida e, da mesma forma, à morte, a depender da forma com que os indivíduos lidavam com as práticas sexuais.

Foucault ressalta que diferentemente do que propõe o cristianismo mais tarde, os gregos antigos não tinham condutas de proibições sobre a sexualidade e sobre o sexo, mas sim a ideia de que o regime poderia, então, de acordo com o que era seguido, levar a problemas como a própria morte. Em outras palavras:

A reflexão médica e filosófica descreve-o como capaz de ameaçar, por sua violência, o controle e o domínio que convém exercer sobre si; de minar, pelo esgotamento que provoca, a força que o indivíduo deve conservar e manter; e como uma marca da mortalidade do indivíduo ao mesmo tempo em que assegura a sobrevivência da espécie. (FOUCAULT, 2003, p. 113)

A questão de como os gregos antigos se relacionavam com o sexo e com a sexualidade vai muito além das relações conjugais e de como o regime contribuía para tais relações. O objetivo dos regimes e das relações sempre visava ao governo das cidades, daí a importância de os governadores cultivarem regimes que os tornassem homens livres.

Nesse contexto, é importante destacar que os homens tinham papéis diferentes dos das mulheres dentro das cidades e das relações. Era previsto, por exemplo, que os homens poderiam ter relações extraconjugais. Essa conduta, no entanto, era abominável por parte das mulheres, ou seja, as mulheres casadas jamais poderiam seduzir ou serem seduzidas por outros homens. Essa ideia dialoga com alguns modelos de famílias que estiveram presentes na cultura ocidental, de acordo com o que propõe Friedrich Engels (1884), conceitos presentes no capítulo intitulado “Onde habita a infância”.

Essa concepção sobre o papel da mulher entre os gregos antigos se reflete em pensamentos patriarcais ainda vigentes nas sociedades contemporâneas. Na literatura de Dalton Trevisan tal ideia não poderia ser diferente, uma vez que muitas das figuras femininas são representadas com traços de objetificação. Os homens, por sua vez, ocupam-se em satisfazer suas vontades com esses corpos femininos. Os contos publicados em *Dinorá* (1994) são exemplares nesse sentido, visto que tratam da temática da objetificação do corpo feminino em espaços que são exclusivamente ocupados com vistas ao uso dos prazeres sexuais dos homens.

A questão da fidelidade no matrimônio entre os gregos antigos é colocada por Foucault como diretamente relacionada à moralidade dentro das cidades. Em outras palavras, a moralidade era atrelada ao papel do homem livre na medida em que os homens que ocupavam essa posição eram responsáveis por manter a fidelidade para com suas esposas, ainda que fossem permitidas relações sexuais extraconjugais. Esse controle dos excessos era bem-visto

pela população, pois um homem que não fizesse uso de excessos era considerado, portanto, um homem apto a governar as cidades. Segundo Foucault:

Nessa ética da vida de casado, a "fidelidade" que é recomendada ao marido é, portanto, algo bem diverso da exclusividade sexual que o casamento impõe à mulher; ela concerne à manutenção do status da esposa, de seus privilégios, de sua preeminência sobre as outras mulheres. E se ela supõe uma certa reciprocidade de conduta entre o homem e a mulher, é no sentido de que a fidelidade masculina responderia, não tanto à boa conduta sexual da mulher — a qual é sempre suposta — mas à maneira pela qual ela sabe se conduzir em casa e conduzir a própria casa. Portanto, reciprocidade, porém dissimetria essencial, pois os dois comportamentos, mesmo supondo um ao outro, não se baseiam nas mesmas exigências, nem obedecem aos mesmos princípios. A temperança do marido diz respeito a uma arte de governar, de se governar, e de governar uma esposa que é preciso conduzir e respeitar ao mesmo tempo, pois ela é, diante do marido, a dona obediente da casa. (FOUCAULT, 2003, p. 147)

Esse pensamento, obviamente, reforça a configuração patriarcal de uma sociedade que buscava formar homens livres. Os vícios, dentre eles o sexo, não eram bem-vistos pela população quando se tratava de sujeitos representantes nas sociedades. Tudo isso retoma a ideia de que os regimes, praticados não somente quanto ao sexo e à sexualidade pelos gregos antigos, importavam mais dentre as classes dominantes.

Outro ponto que chama a atenção na sociedade da Grécia Antiga é que as diferentes práticas sexuais não eram rotuladas quando praticadas entre pessoas do mesmo sexo. É claro que isso também se deve porque o termo homossexual só surgiu no século XIX, mas, para além disso, entre os gregos antigos, segundo Foucault, não havia a distinção entre aqueles que se relacionavam com pessoas do sexo oposto ou do mesmo sexo.

Tudo isso implica em entender que na Grécia Antiga o mais importante era como o homem livre construía a sua própria moral. Nesse âmbito, o relacionamento sexual entre um homem mais velho e um homem mais novo era visto de certa forma como um “ensinamento” do mais experiente para o menos maduro. É diante disso que Foucault apresenta a ideia de *philia*, ou seja, “(...) a questão que é colocada então é aquela da conversão possível, moralmente necessária e socialmente útil, do vínculo de amor (destinado a desaparecer) em uma relação de amizade, de *philia*.” (FOUCAULT, 2003, p. 177).

No que tange à moral desses jovens rapazes que se relacionavam com homens mais velhos, Foucault discorre que estes não poderiam ser apenas objeto sexual, daí a importância do conceito de *philia*. Segundo o filósofo, a ideia de um rapaz ser apenas objeto sexual implicava também em abandonar princípios necessários para a formação de um homem livre, haja visto que:

A relação que ele deve estabelecer consigo mesmo para vir a ser um homem livre, senhor de si e capaz de vencer os outros, não poderia estar em consonância com uma forma de relação na qual ele fosse objeto de prazer para um outro. Essa não-consonância é moralmente necessária. (FOUCAULT, 2003, p. 194)

Observa-se, portanto, que a imoralidade era uma preocupação muito maior com os homens do que com as mulheres no sentido de um autogoverno. A mulher, por si só, já era objeto sexual, o que acabava por não entrar em discussão no que diz respeito à formação de caráter, de dominância sobre si. Em outras palavras, o homem livre, aquele que detinha autogoverno e por isso era visto como apto para governar uma cidade, era uma figura atrelada excepcionalmente aos homens, pois aqui a palavra “homem” se refere às figuras masculinas e não homem enquanto um conjunto de indivíduos participantes de uma sociedade. É somente mais tarde, então, que a mulher vai ocupar o lugar que antes era ocupado pelos rapazes da Grécia Antiga, isto é, a mulher, por fim, vai ser observada quanto ao seu comportamento, buscando, então, o autogoverno de si.

#### 3.4 A INTERPRETAÇÃO DOS SONHOS E A SEXUALIDADE NOS SÉCULOS I E II

No que tange o conceito de subjetivação, Foucault se debruçou em entender como os gregos e os romanos produziam modos de subjetivação que muitas vezes divergiam daquilo que o teórico propõe acerca dos gregos antigos. Sobre isso, o filósofo usa da obra *A Chave dos Sonhos*, de Artemidoro, para discutir a interpretação dos sonhos nos primeiros dois séculos da história.

Nesse contexto, Foucault esclarece que aquilo que Artemidoro apresenta enquanto interpretação dos sonhos não diz respeito à moralidade, no entanto, Foucault acaba por fazer uma interpretação das ideias do autor grego para então entender como essas interpretações dos sonhos se relacionavam com o campo da sexualidade e da moralidade. Dito isso, Foucault comenta sobre o papel do sonhador enquanto uma figura vista como importante nos séculos I e II.

Nesse contexto, o autor discorre sobre dois conceitos importantes acerca da interpretação dos sonhos: *enupnia* e *oneiroi*. As duas ideias são, respectivamente, aquilo que diz respeito ao estado atual do sujeito, isto é, as sensações do sonhador sobre o momento presente, e o sonho que visa ao futuro, aquilo que ainda estava para acontecer. Assim, parafraseando aquilo que Artemidoro propõe em sua obra, Foucault comenta que o sujeito que vivia em equilíbrio não sonhava acerca do presente ou dentro que se pode entender como *enupnia*.

Sobre isso, o filósofo chama a atenção para a questão da virtude, discorrendo que virtuoso, nesse âmbito, era aquele que nem nos sonhos cometia atos que feriam a moralidade. Da mesma forma, o virtuoso não sonhava com situações inapropriadas. Nesse contexto, Foucault comenta sobre a temática da prostituição. O sonho, quando era sobre o envolvimento com uma prostituta, feria a moralidade. Entretanto, deve-se reforçar que o envolvimento com prostitutas por si só, no factual, era uma atitude considerada ruim, já que o sexo oposto era visto pela ótica da reprodução. Ainda sobre o julgamento da moralidade, Foucault comenta que um sonho só era visto como bom se ele respondesse a várias leis da natureza.

Um sonho contém um prognóstico favorável se o ato que ele representa é ele mesmo bom. Mas como medir esse valor? Artemidoro propõe seis critérios. O ato representado é conforme à natureza? É conforme à lei? É conforme aos costumes? É conforme à *techné* — isto é, às regras e práticas que possibilitam uma ação atingir seus objetivos? É ele conforme ao tempo (o que quer dizer: será ele realizado no momento e nas circunstâncias que convém)? E finalmente, quanto ao seu nome (tem ele um nome que em si mesmo é de bom augúrio)? (FOUCAULT, 1985, p. 21)

Posto isso, outra questão que pode ser entendida dentro do campo da moralidade é com quem os sujeitos se relacionavam durante os sonhos. Em outras palavras, aqueles considerados como homens livres, no contexto da Grécia Antiga, deveriam aparecer nos sonhos sempre em uma posição superior e ativa. Isso cabe ao que foi anteriormente comentado acerca da relação entre homens mais velhos e rapazes. Os homens mais velhos deveriam sempre aparecer nos sonhos sempre em uma posição superior e ativa, enquanto esses rapazes, vistos como aprendizes, em posições inferiores e passivas. Assim, é possível perceber que os atos sexuais nos sonhos eram vistos como uma representação social desses indivíduos sonhadores. Sobre isso:

Poderia talvez, a título de confirmação, citar uma passagem da *Chave dos sonhos* que mostra bem a comunicação entre o que constitui o indivíduo enquanto sujeito ativo na relação sexual e o que o situa no campo das atividades sociais. Trata-se, numa outra seção do livro, do texto consagrado à significação das diferentes partes do corpo no sonho. O órgão masculino — o que é chamado de *anagkaion* (o elemento “necessário”, aquele cujas necessidades nos coagem, e pela força do qual coagimos os outros) — é significante de todo um feixe de relações e de atividades que fixam o status do indivíduo na cidade e no mundo; aí figuram a família, a riqueza, a atividade de palavra, o status, a vida política, a liberdade e, finalmente, o próprio nome do indivíduo. (FOUCAULT, 1985, p. 36)

Assim como a prostituição era condenável quando aparecia nos sonhos, a prática de sexo oral também. Isso se dava pelo mesmo motivo, isto é, o sexo deveria acontecer com o objetivo da reprodução. Cabe ressaltar, nesse panorama, que a figura do homem era muito mais observada no que diz respeito à interpretação dos sonhos. Foucault discorre:

A paisagem evocada nos capítulos de Artemidoro consagrados aos sonhos sexuais é uma paisagem familiar à Antiguidade. É fácil encontrar neles traços de hábitos e costumes que muitos outros testemunhos, anteriores ou contemporâneos, poderiam atestar. Trata-se de um mundo marcado fortemente pela posição central da personagem masculina e pela importância atribuída ao papel viril nas relações de sexo. Um mundo onde o casamento é suficientemente valorizado para ser considerado como o melhor quadro possível para os prazeres sexuais. Nesse mundo, o homem casado também pode ter sua amante; dispor de seus serviçais, moças ou rapazes; frequentar prostitutas. Enfim, nesse mundo, as relações entre homens parecem incontestáveis, com a reserva, entretanto, de certas diferenças de idade ou de status. (FOUCAULT, 1985, p. 37)

Ainda no que diz respeito à moralidade, no contexto dos dois primeiros séculos d.C, Foucault chama a atenção para o conceito de austeridade. A austeridade seria o cuidado de si em busca de uma verdade. Esse cuidado de si, segundo o filósofo, era visto a partir da ótica social, ou seja, não partia de um egoísmo dos indivíduos, mas de uma percepção em que os sujeitos deveriam cuidar de si para então encontrar um equilíbrio entre corpo e alma.

Para exercer a austeridade, os sujeitos interviam no mundo de modo que pudessem fazer “trocas” com os outros indivíduos que estavam nessa mesma busca. Isso justifica o porquê a austeridade era vista do ponto de vista social. Sob esse contexto, não havia a necessidade de os indivíduos se esconderem em relação aos outros homens. Nas palavras de Foucault:

As exigências de austeridade sexual que foram expressas na época imperial não parecem ter sido a manifestação de um individualismo crescente. Seu contexto é antes de mais nada caracterizado por um fenômeno de um bem longo alcance histórico mas que conheceu nesse momento seu apogeu: o desenvolvimento daquilo que se poderia chamar uma “cultura de si”, na qual foram intensificadas e valorizadas as relações de si para consigo. (FOUCAULT, 1985, p. 43)

Esse cuidado de si se estendia às famílias, isto é, não era somente na esfera pública que essa busca se dava. Todos os homens, das mais diversas idades, deveriam buscar o cuidado de si. Sobre isso, Foucault menciona a importância da filosofia enquanto o próprio cuidado de si, ou seja, os momentos em que os indivíduos reservavam para filosofar eram momentos de busca de equilíbrio entre corpo e alma. Assim, a ideia de que o cuidado de si era uma busca também no outro, pois os mais sábios aprendiam ensinando os aprendizes, recai sobre a própria etimologia da palavra filosofia: *philo*, enquanto amizade, e *sophia*, significando sabedoria. Segundo Foucault, “o cuidado de si aparece, portanto, intrinsecamente ligado a um ‘serviço de alma’ que comporta a possibilidade de um jogo de trocas com o outro e de um sistema de obrigações recíprocas.” (FOUCAULT, 1985, p. 52).

Ainda no que diz respeito a buscar o equilíbrio entre corpo e alma, o filósofo chama a atenção para o estoicismo, pois os estoicos tinham técnicas usadas para conhecerem a si

mesmos. Os procedimentos consistiam em renunciar qualquer atividade supérflua, isto é, os excessos. Buscava-se, nesse sentido, utilizar somente do essencial para viver.

O sexo, nesse contexto, quando acontecia em excesso, também era visto como uma atividade supérflua. Desse modo, na busca em viver apenas do indispensável, os estoicos “(...) queriam mostrar que podemos ter sempre à nossa disposição o indispensável, e que era preciso preservar-se de toda apreensão quando se pensa nas privações possíveis.” (FOUCAULT, 1985, p. 57). Essas privações, então, inserem-se no campo da moralidade na medida em que esses procedimentos usados pelos estoicos refletiam na busca por um papel de “sujeito moral”, ou seja, algo similar ao que os gregos antigos entendiam como “homem livre”. Assim, Foucault afirma:

Através dos exercícios de abstinência e de domínio que constituem a *askesis* necessária, o lugar atribuído ao conhecimento de si torna-se mais importante: a tarefa de se pôr à prova, de se examinar, de controlar-se numa série de exercícios bem definidos, coloca a questão da verdade — da verdade do que se é, do que se faz e do que se é capaz de fazer — no cerne da constituição do sujeito moral. (FOUCAULT, 1985, p. 64)

Dito isso, cabe ressaltar que algumas diferenças são trazidas pelo filósofo no que diz respeito à ideia de cultura de si, o que, para os gregos antigos, relacionava-se ao conceito de homem livre. Para os gregos antigos, a moralidade era diretamente relacionada à vida pública, ou seja, conforme anteriormente mencionado, o homem livre era o homem que não vivia de excessos e, por isso, era visto como apto a governar as cidades. Nos dois primeiros séculos da história, Foucault mostra algumas mudanças acerca disso. A cultura de si, nesse período, relacionava-se à moralidade muito mais a partir da ótica da vida privada. O matrimônio, sobretudo, modificava a forma com que a mulher era vista pela sociedade, pois os sujeitos constituíam-se moralmente também através do casamento. Em outras palavras:

Os contratos de casamento assim desenvolvidos fazem o marido e a mulher entrarem num sistema de deveres ou de obrigações que, certamente, não são iguais, mas são compartilhados. E esse compartilhar não se faz em nome do respeito que é devido à família da qual cada um dos cônjuges é, de certa forma, o representante no estado de casamento, mas em vista do casal, de sua estabilidade e de sua regulação interna.” (FOUCAULT, 1985, p. 71)

Por fim, observa-se, nesse âmbito, que diferentemente do casamento na Grécia Antiga, em que as obrigações matrimoniais aconteciam com o objetivo de mostrar para a sociedade que os homens tinham domínio de si e, por isso, estavam aptos a seres governantes, nos dois primeiros séculos, o objetivo se esgotava no próprio casamento. Para Foucault, nos séculos I e II houve a presença de uma “(...) dissociação entre poder sobre si e poder sobre os outros.”

(FOUCAULT, 1985, p. 87). Portanto, pode-se dizer que esse período anunciou uma nova forma de subjetivação dos sujeitos, uma vez que a subjetivação está diretamente relacionada à cultura de si e, conseqüentemente, à forma com que os indivíduos se relacionavam dentro da sociedade.

### 3.5 OS CORPOS FEMININOS E MASCULINOS NOS PRIMEIROS SÉCULOS DA HISTÓRIA

Nos quatro volumes de *História da Sexualidade*, Foucault propõe conceitos que evidenciam, historicamente, a preocupação social, política e moral acerca do corpo do homem. O corpo da mulher, então, passa a ter regras específicas somente em alguns casos, pois na maioria das vezes, desde a Grécia Antiga, foi visto como um corpo que cumpre, por consequência, aquilo que devia ser desempenhado pelo homem. Isso se deu, no contexto da Grécia Antiga, também pelo fato de que esses povos não diferenciavam os dois sexos – masculino e feminino – mas enxergavam ambos como um sexo só.

Nesse âmbito, o panorama que o filósofo traz acerca da Grécia Antiga revela uma subjetivação que é muito mais atrelada à figura do homem, já que a ideia de homem livre – enquanto aquele que alcança a verdade sobre si – cabia estreitamente aos homens desse período histórico. As cidades, por sua vez, poderiam somente ser governadas por essas figuras masculinas. Nessa busca pelo alcance de uma posição de equilíbrio moral, a mulher acaba ficando em segundo plano, pois o papel desempenhado por essas figuras na Grécia Antiga era muito mais relacionado a satisfazer aquilo que os homens deveriam desempenhar, principalmente no que tange à sexualidade, conforme anteriormente comentado no presente capítulo.

No contexto dos dois primeiros séculos da história, Foucault chama a atenção para algumas mudanças que aconteceram sobre a visão da sociedade acerca da figura feminina, sobretudo no que se refere à sexualidade. Já se sabe que nesse período o cuidado de si foi dissociado da figura de governante, pensamento vigente durante a Grécia Antiga. Desse modo, o casamento, que antes era algo bastante relacionado à vida pública, agora, nos dois primeiros séculos, relaciona-se mais à vida privada. Sob esse contexto, surge a relação entre medicina e filosofia, a qual, segundo Foucault, estava, por consequência, relacionada à sexualidade dos homens e das mulheres.

As atividades sexuais, nesse período, tinham relação não somente com o corpo, mas com a alma. A preocupação sobre o corpo masculino se sobressaía na medida em que o líquido seminal era visto como a força vital. Essa força, no entanto, deveria ser sempre equilibrada,

pois em caso contrário, o excesso poderia ser sinônimo de doenças. É nesse âmbito que a relação entre medicina e filosofia se deu.

Algumas recomendações sobre a vida sexual dos indivíduos eram colocadas em jogo, principalmente para os homens, já que, novamente, o corpo da mulher era visto como sexualmente menos íntegro. Observa-se, nesse sentido, que a sociedade – sobretudo os homens – muito se preocupavam com a sexualidade das mulheres, mas não se falava sobre os prazeres femininos. Assim, o corpo da mulher ganhava maior atenção quando estava gestando. Durante a gestação, várias recomendações eram propostas, dentre elas continuar as práticas sexuais com os seus maridos, o que, obviamente, estava relacionado ao fato de que os homens deveriam manter as suas forças vitais ativas.

O diálogo entre medicina e filosofia, nesse cenário, muito tinha a ver com o alcance de equilíbrio entre as vontades do corpo e o discernimento da alma. Isso, mais tarde, foi objeto de patologização da medicina, entretanto, segundo Foucault, essas patologizações estavam bem distantes da ciência do sexo que apareceu no século XIX e, do mesmo modo, das patologizações apresentadas, mais tarde, pelo cristianismo.

Outro ponto comentado por Foucault que chama a atenção sobre a sexualidade feminina nos dois primeiros séculos é a idade considerada adequada para iniciar a vida sexual. Enquanto os meninos, segundo o filósofo, eram considerados aptos a iniciar a vida sexual com quatorze anos, as meninas, por sua vez, eram consideradas maduras o suficiente – para reproduzir – com dezoito anos. Isso se dava, principalmente, porque os prazeres das meninas e dos meninos não eram vistos da mesma forma. A menina deveria iniciar a sua vida sexual com tal idade porque esse era considerado o momento em que ela poderia reproduzir. Já os meninos, aos quatorze anos, produziam líquido seminal, fato que justificava a importância de iniciar a vida sexual nesse período da vida.

Muitas recomendações sobre o corpo feminino destoavam daquilo que era recomendado para os corpos masculinos. Uma dessas recomendações, segundo Foucault, era a prática de exercícios físicos. Diz o teórico:

Todos os médicos concordam em admitir que esta se situa, para os meninos, em torno dos catorze anos. Mas todos concordam, igualmente, em admitir que o acesso aos *aphrodisia* não deve ocorrer tão cedo. Não se encontra indicação precisa quanto à idade em que se pode começar a ter relações sexuais. Em todo caso, vários anos devem passar, durante os quais o corpo forma os licores seminais sem que seja recomendável evacuá-los. Daí a necessidade de um regime específico destinado a assegurar a continência dos adolescentes. Os médicos prescrevem, em conformidade com a tradição, uma vida de exercícios físicos intensos. (FOUCAULT, 1985, p. 113)

Enquanto os meninos deveriam praticar exercícios físicos para que houvesse tal continência, a recomendação para as meninas era que não praticassem muito exercício, já que isso poderia levar esses corpos femininos a uma forma que era vista muito mais como masculina. Novamente, é possível notar a preocupação, se assim se pode chamar, sobre os corpos femininos associada muito mais à representação estética com que as meninas e mulheres se apresentavam.

Cabe ressaltar, ainda, que nos séculos I e II essas práticas bem-vistas eram muito mais recomendações do que regras que deveriam ser seguidas. Isso se aplica também à convivência matrimonial. Se anteriormente, na Grécia Antiga, o casamento era uma prática que tinha como o objetivo o governo de si, para que assim fosse possível governar as cidades, conforme comentado anteriormente, nos séculos I e II, o casamento deveria ter o fim nele mesmo.

O homem e a mulher, na convivência matrimonial, também tinham certas recomendações a seguir. Foucault fala, nesse âmbito, da estilística da existência, ou seja, recomendações que geravam a boa convivência da comunidade que deveria ser o casamento. O vínculo entre uma mulher e um homem dentro do casamento deveria ter como o objetivo o compartilhamento da existência entre as duas partes, diferentemente daquilo que se via entre os gregos antigos. Nesse ponto, ressalta-se que a estilística da existência, proposta por Foucault, difere-se daquilo que a pastoral cristã vai estabelecer posteriormente na história.

A própria questão do adultério, temática muito presente na obra daltoniana, era vista, na Grécia Antiga, como uma prática possível, conforme anteriormente mencionado. Já nos dois primeiros séculos, o casamento deixa de ter essa possibilidade, principalmente para o homem. Isso se dava porque o casamento também passou a ser uma comunidade. Foucault discorre:

(...) O princípio de moderação da conduta num homem casado se situa nos deveres da reciprocidade mais do que no domínio sobre os outros; ou melhor, no fato de que a soberania de si sobre si manifesta-se cada vez mais na prática dos deveres com relação aos outros e, sobretudo, de um certo respeito com relação à esposa; a intensificação do cuidado de si vai depor, aqui, com a valorização do outro; a nova maneira pela qual a questão da “fidelidade” sexual é as vezes formulada testemunha dessa mudança. (FOUCAULT, 1985, p. 128)

Os interesses dentro do casamento entre um homem e uma mulher deixam de ser meramente físicos e passam a estar relacionados às “relações que ligam dois indivíduos entre si pelo interesse, a afeição e a comunidade das almas” (FOUCAULT, 1985, p. 132). É sobre esse contexto que Foucault comenta sobre um jurisdirecionamento proposto pela pastoral cristã, o qual se diferencia da estilística da existência, na qual um homem e a mulher deveriam trabalhar valores de modo recíproco dentro do matrimônio. Essas recomendações sobre o papel

da mulher, do homem e, sobretudo, do casamento, eram, portanto, muito mais práticas da boa convivência do que julgamentos entre bem e mal.

O panorama trazido por Foucault acerca do olhar sobre a sexualidade nos séculos I e II se estende às relações homoafetivas. Claro que, assim como anteriormente colocado, não havia tal denominação nesse momento da história. Entretanto, cabe ressaltar que algumas mudanças aconteceram em comparação à Grécia Antiga. Entre essas mudanças está, novamente, a ideia de que o matrimônio está na centralidade das relações. O casamento, então, era muito mais bem-visto entre homens e mulheres, o que já coloca em jogo uma certa ótica negativa acerca da relação sexual entre homens. Foucault define que “o prazer sexual está, portanto, no coração da relação matrimonial como princípio e como garantia da relação de amor e de amizade. Ele a fundamenta ou, em todo caso, dá-lhe novo vigor como a um pacto de existência.” (FOUCAULT, 1985, p. 179). O amor, como fator determinante da reciprocidade que deveria acontecer no matrimônio, é visto como natural, assim como a procriação.

A relação de homens mais velhos com rapazes, por sua vez, vista como natural na Grécia Antiga, já começa a enfrentar alguns problemas nesse contexto – muito diferentes daquilo que a ciência do sexo vai propor no século XIX – mas que adianta uma desqualificação acerca das relações entre homens mais velhos e rapazes. Assim, essa relação é vista como não-natural, o que leva, então, a algumas críticas acerca do papel da mulher na relação heterossexual. Essas mulheres são vistas como artificiais, se assim se pode dizer.

Basta olhar de perto, as mulheres são “feias”, intrínseca, “verdadeiramente” (*alethos*): seu corpo é “sem graça” e seu rosto ingrato como o dos macacos. Para mascarar essa realidade, é-lhes necessário um grande esforço: maquiagem, vestes, penteado, jóias, enfeites; elas se dão, para os espectadores, uma beleza de aparência que um olhar atento é suficiente para dissipar. (FOUCAULT, 1985, p. 190)

Pode-se perceber que o corpo da mulher foi, ao longo da história, constantemente colocado sob óticas diferentes acerca da sexualidade. Condutas foram estabelecidas para que esses corpos desempenhassem funções que, muitas vezes, também diziam respeito à função do homem dentro da sociedade. Foi assim na Grécia Antiga, entre os estoicos nos dois primeiros séculos e, mais tarde, com a presença do cristianismo, não foi diferente.

Nesse contexto, Foucault chama a atenção para o fato de que as técnicas sobre si já não eram as mesmas dentro do cristianismo, isso porque diferentemente da cultura pagã, em que o que importava era aquilo que estava sendo desempenhado no agora, no cristianismo os indivíduos eram devotos de um deus que estava no além, ideia muito associada ao futuro.

Surge, assim, o conceito de *Logos*. Nas palavras de Foucault, “*Logos* que é, ao mesmo tempo, princípio de ação reta e movimento de salvação, razão do mundo real e palavra de Deus chamando à eternidade.” (FOUCAULT, 2020, p. 17). É por razão do *Logos* que muitas práticas comuns na cultura pagã ficaram de lado em relação ao cristianismo.

Há, nesse momento, mudanças acerca do matrimônio, o que, por consequência, vai influenciar a forma com que os homens e as mulheres deviam lidar com o sexo e com a sua própria sexualidade. O adultério, que entre os gregos antigos não era uma prática vista pela ótica da traição, já que o homem casado poderia ter relações extraconjugais, entre os cristãos, então, passa a ser pecado e, por isso, uma prática proibida.

Foucault faz referência a Clemente de Alexandria, teólogo e apologista cristão, que viveu no século III, para discorrer acerca das mudanças que o sexo e a sexualidade sofreram nesse contexto. Assim, propõe Foucault:

Certamente, não é a primeira vez que se procura definir que tipo de conduta sexual devem ter os cônjuges; mas, ao que parece, é a primeira vez que se encontra desenvolvido todo um regime de atos sexuais que não se estabelece como tal em função da sabedoria e da saúde individual, mas, sobretudo, do ponto de vista das regras intrínsecas ao casamento. Havia um regime do sexo e uma moral do casamento: eles se sobrepunham, obviamente. Mas temos, neste texto de Clemente, um recobrimento de dois pontos de vista. O que se passa entre os cônjuges, e que os moralistas da Antiguidade não tratam senão por preterição, ao menos brevemente e a distância – contentando-se em indicar regras de decência e de prudência –, está se tornando um objeto de preocupação, de intervenção e de análise. (FOUCAULT, 2020, p. 23)

Fica evidente, nesse período, que o principal objetivo das práticas sexuais era a reprodução. Então, a partir disso, surgiram várias condutas que deveriam ser seguidas pelos homens e, conseqüentemente, pelas mulheres. No entanto, deve-se ressaltar que Foucault chama a atenção para o fato de que as proibições, nesse momento, ainda não eram vistas como pecados da carne, concepção que chegará com um cristianismo posterior.

O que Foucault busca apresentar, fazendo referência a Clemente, é o que se pode entender como uma genealogia do desejo ou, dos desejos dos sujeitos, no contexto do ocidente. Várias práticas, dentre elas a que o casamento é a única relação legítima em que o sexo pode acontecer, dialoga com práticas contemporâneas do ocidente. Claro que isso diz respeito àqueles que seguem a pastoral cristã, os mandamentos etc.

A virgindade também vai ser objeto de preocupação nesse contexto do cristianismo, assim como o é em algumas sociedades ocidentais contemporâneas. Na obra de Dalton Trevisan essa é uma temática muito presente, já que revela que a virgindade das moças de Curitiba implica em um troféu conquistado pelos vários vampiros que vagam pela capital.

Foucault remete a alguns nomes do cristianismo do período, como Basílio de Ancira, para discorrer acerca da preocupação da sociedade acerca da virgindade, a qual era entendida como uma renúncia daquilo que fazia parte do mundo físico, assim como era vista como uma forma de encontrar o equilíbrio entre o corpo e a alma. Foucault aponta:

(...) Os pensamentos se depositam como marcas na alma. E quando vier a morte e a alma for libertada, toda esta escrita miúda, dos pensamentos que tinham permanecido até então velados, aparecerá em plena luz. E nenhum dos atos de pensamento, mesmo os mais secretos, escapará ao olhar daquele que tudo vê. A alma que quer permanecer virgem deve, pois, velar continuamente sobre os movimentos, mesmo os mais secretos, de seu pensamento. (FOUCAULT, 2020, p. 178)

É importante ressaltar que a moral cristã se apoiou, e apoia-se, em conceitos e condutas comuns na cultura pagã. É sobre esse contexto que Foucault aponta que, para Clemente, por exemplo, a moral cristã não é única, mas fruto de múltiplas culturas anteriores. Isso acontece, naturalmente, com outros momentos da história. A própria noção sobre o corpo da mulher e do homem, presente nas sociedades ocidentais contemporâneas, dialoga com condutas propostas por povos antigos. A noção sobre procriação, casamento, práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo, igualmente à sexualidade das crianças, tudo isso percorreu um caminho extenso da história e, certamente, continua sendo moldado por culturas diferentes.

Os resquícios da história muitas vezes permanecem, assim como aconteceu com aquilo que era proposto pela ciência do sexo no século XIX, ou seja, os indivíduos anormais, por exemplo, permanecem nas sociedades com esse fardo histórico. Com a história da sexualidade não poderia ser diferente. Os corpos das mulheres e das meninas, representados na obra daltoniana como objetos de desejo de vários vampiros, sofreram, igualmente, um percurso que também diz respeito a múltiplas culturas e práticas, dentre elas a própria moral cristã. Se é possível falar sobre uma *aphrodisia* do ocidente, então essa técnica foi moldada por condutas e morais que muito tinham a ver com a formação das cidades e das próprias percepções dos indivíduos sobre si mesmos. Da mesma forma, portanto, os temas da sexualidade e do sexo representados na obra de Dalton Trevisan se apresentam chocando morais vigentes na cultura ocidental e, por isso, chamam a atenção para uma série de problemáticas que dizem respeito ao imaginário dos personagens.

Por fim, todo o percurso traçado para detalhar aquilo que foi proposto por Michel Foucault, embora em alguns momentos pareça ter se distanciado da temática da sexualidade infantil, foi crucial para entender como o sexo e a sexualidade foram entendidos ao longo do tempo. Assim, só é possível entender os discursos sobre a sexualidade infantil, objeto de preocupação que sempre esteve nas sociedades do ocidente – em maior ou menor escala, ao

compreender as formas com que os discursos sobre o sexo e a sexualidade aconteceram nas sociedades antigas e chegaram até o contexto contemporâneo. É nesse sentido que se pode concluir que a pedagogia, a economia e a medicina formaram um tríptico que dialogou, ao longo da história, com a sexualidade infantil. Desse modo, a pedagogia, muitas vezes sob influência da igreja, exerceu um papel determinante sobre a sexualidade da criança, já que esteve presente no contexto social, isto é, escolar e familiar, com o objetivo de exercer influência sobre a sexualidade da criança. Assim, a sexualidade infantil, a partir do que propõe Foucault, está diretamente relacionada ao dispositivo da sexualidade, o qual, por fim, sempre foi objeto de preocupação, e de dominação, da igreja e de outras instituições, visando seguir padrões morais e burgueses acerca do corpo infantil.

#### 4 ESPAÇO URBANO E MODERNIDADE NO UNIVERSO DE DALTON TREVISAN

*Confirma-se a hipótese de que cada pessoa tenha em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares.*

*Italo Calvino*

As cidades, como cenários, sempre compuseram narrativas, as quais acompanham o processo em que os espaços deixam de ser províncias para transformar-se em metrópoles. Nesse cenário, as cidades também passam a ser processos, pois acompanham as transformações literárias, não enquanto forma, mas enquanto experiência. Assim, o diálogo entre cidade, enquanto experiência literária, existe no plano do factual e do imaginário. Marco Polo, personagem de Italo Calvino, define:

Basta subtrair as exceções ao meu modelo e em qualquer direção que eu vá sempre me encontrarei diante de uma cidade que, embora sempre por causa das exceções, existe. Mas não posso conduzir a minha operação além de um certo limite: obteria cidades verossímeis demais para serem verdadeiras. (CALVINO, 1990, p. 69)

A representação das cidades permite, na esfera do literário, transpassar o plano do factual e do imaginário e é nesse sentido que o leitor não apenas lê a cidade como mera descrição, mas a interpreta e a vivencia. Gomes (1994, p. 24) ressalta que “a cidade construída pelo discurso possibilita visões diversas, leituras e interpretações que dependem do leitor.” Assim, a cidade de Curitiba na obra de Dalton Trevisan se faz presente durante décadas de publicações, as quais acompanharam mudanças históricas e sociais, oportunizando ao leitor, dessa forma, o contato com diferentes leituras acerca de um mesmo espaço.

Com a publicação de *Novelas nada exemplares*, em 1959, Trevisan introduz no espaço literário brasileiro, a partir de sua ficção, a representação de Curitiba em transformação. Tal aspecto, assim como a Paris de Charles Baudelaire, dialoga com traços da modernização que acompanharam o século XX, momento em que Trevisan não apenas estreia na literatura brasileira, mas publica mais de vinte obras de ficção que anunciam o caos da modernidade, isto é, “experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida (...)” (BERMAN, 2007, p. 24).

A passagem do século XIX para o XX trouxe mudanças que impactaram a arquitetura das cidades e, concomitantemente, as organizações sociais. Assim:

Uma das coisas que podem tornar a vida moderna digna de ser vivida é o fato de que ela nos proporciona mais oportunidades - por vezes até impondo a obrigação - de conversar, de fazer esforço no sentido de compreender o outro. Precisamos aproveitar

ao máximo essas possibilidades; elas deveriam determinar o modo como organizamos nossas cidades e nossa vida. (BERMAN, 2007, p. 15)

Essas oportunidades da vida moderna vêm à tona no século XX atingindo as classes mais privilegiadas da sociedade curitibana. Se por um lado Dalton Trevisan estreia na literatura brasileira como um filho da fábrica burguesa, pois é neste contexto de industrialização que a obra de Trevisan toma corpo, por outro lado, nas ficções do contista há uma predisposição em retratar a face curitibana dos menos privilegiados, não com o intuito de denunciar o que acontece nesses espaços, mas como forma de retratar, ficcionalmente, a modernização da cidade e suas mazelas. As Marias e Joões que vivem nos subúrbios e frequentam os inferninhos curitibanos apresentam um espaço moderno que é feito de oportunidades, mas não para todos, e é nesse sentido que os personagens de Trevisan mostram uma cidade que é real, ainda que faça parte do imaginário desses personagens. É diante desse pano de fundo que a subseção a seguir busca entender as representações do espaço urbano modernizado e não-modernizado na obra daltoniana, atentando-se, sobretudo, a como o tema da violência, muitas vezes, insere-se nesse contexto. Além disso, busca-se estabelecer um diálogo entre a literatura de Trevisan e a de outros autores, como Charles Baudelaire, um dos nomes da literatura moderna parisiense, e Edgar Allan Poe, que tratou, ainda no século XIX, questões vinculadas à modernização da cidade de Londres. Desse modo, pretende-se entender a cidade duplex, conceito proposto por Sanches Neto (1996), dentro da obra do contista, como um microcosmo que se amplia para o macro, e dessa forma dialoga com autores modernos.

#### 4.1 ILUSÕES E MITOS: A CIDADE DUPLEX

Dalton Trevisan, em sua vida pessoal, sempre se mostrou um sujeito avesso ao processo de modernização da cidade, evitando espaços públicos e olhares de curiosos – o que lhe conferiu o apelido de vampiro. Os barulhos da cidade, os quais se tornaram um dos símbolos desses espaços da modernidade, também pareciam tirar a paz do autor, um sujeito sempre recluso que nadou contra a maré da modernização. Além disso, o próprio lugar<sup>5</sup> onde o autor morou grande parte de sua vida, na cidade de Curitiba, aponta para uma personalidade que se coloca contra mudanças. Claro que a obra de um autor não deve ser interpretada como representação fiel daquele que a escreve, ou seja, não se deve entender os textos daltonianos como processos da

---

<sup>5</sup> Um casarão na região central de Curitiba, que ganhou o apelido de “castelo”, pois há anos não é reformado, mantendo as características originais do começo do século XX.

vida pessoal do autor. No entanto, essa aversão do autor à modernização dos espaços é também uma das temáticas que aparece em suas narrativas.

A exemplo disso, um dos contos mais conhecidos da obra daltoniana, “Uma Vela para Dario”, publicado em *Cemitério de Elefantes* (1964), retrata justamente uma sociedade onde o caos da rotina diária se sobressai sobre o lado humano, visto que todos os personagens que circulam pelo espaço por onde Dario está caído não prestam ajuda ao sujeito, pelo contrário, aproveitam-se da situação e furtam seus pertences.

Esse viés da impessoalidade assumido pelos sujeitos da capital é um tema bastante recorrente na obra do contista. O conto “Pensão Nápoles”, publicado em *Novelas nada exemplares*, também trata da temática. Chico, personagem protagonista da narrativa, é um sujeito comum de trinta anos e escriturário. A escolha por um nome comum, já na década de cinquenta, demonstra a tentativa de Trevisan de representar os sujeitos de vidas banais, os quais muitas vezes estão à margem de uma Curitiba que se constrói como metrópole. Essa escolha por um nome comum, que se desdobra ao longo do conto, já estava presente no nome da revista *Joaquim*, que antecede a publicação de *Novelas nada exemplares*, pois a revista foi idealizada por Trevisan na década de quarenta junto a outros nomes do universo artístico-literário no cenário do modernismo brasileiro.

O nome atribuído ao personagem vai dialogar, mais tarde, com os nomes João e Maria de sujeitos que aparecem nas publicações de Trevisan já na segunda metade do século XX. A identidade comum de Chico é aprofundada durante a narrativa, enquanto o personagem está à espera de uma carta vinda de Nápoles, a qual nunca chega. Essa busca pelo desconhecido, mesmo que pareça estar só no imaginário do personagem, demonstra a tentativa de Chico de fazer parte dos grandes acontecimentos do momento, pois no final da primeira metade do século XX a Europa foi palco da Segunda Guerra Mundial e, em seguida, de uma reorganização econômica e social.

Em contraponto à Nápoles, cidade na qual Chico deposita suas expectativas de uma vida melhor, Curitiba, onde o personagem vive, sofre um processo de afastamento do cenário das grandes metrópoles, seja porque o enfoque se voltava, nesse momento, para o continente Europeu, ou pelo fato de que, no Brasil, Rio de Janeiro, paralelamente a São Paulo, ganhava mais atenção do que outras metrópoles brasileiras. Nota-se, assim, que a carta que Chico espera receber representa uma tentativa do personagem de fazer parte do protagonismo mundial, o qual não é atingido nem mesmo dentro da própria cidade onde o personagem vive, uma vez que a vida levada por Chico é uma vida comum de um proletariado que trabalha em um escritório, sempre à espera de oportunidades que o tirem dessa rotina insignificante.

O título do conto, que traz o nome da cidade italiana, carrega também a representação do que Chico vive na capital paranaense, ou seja, a Pensão Nápoles, que marca o fim da trajetória do personagem na narrativa, é também o desfecho de uma sequência de pensões frequentadas pelo escriturário: Primavera, Floriano e Bagdá são algumas das pensões por onde Chico passou. Assim, se no conto os lugares onde Chico viveu são provisórios, o mesmo acontece com a vida amorosa do personagem. Enquanto espera a carta vinda de Nápoles, Chico fica noivo de várias mulheres na capital. Sanches Neto (1996) chama a atenção para a vida solitária do personagem que, assim como outros personagens da obra daltoniana, nas tentativas de consolidar um casamento, “acabam criando uma situação mais dramática ainda.” (SANCHES NETO, 1996, p. 15).

O desejo de ir para Nápoles coloca o personagem em conflito consigo mesmo, pois nessa busca por mudar de cidade, Chico acaba mudando de noivas e endereços dentro da própria Curitiba. Nesse contexto, todos os lugares onde Chico viveu, assim como a Pensão Nápoles, estão próximos ao rio Belém, o qual reforça, durante o conto, o mesmo lugar ocupado pelo personagem socialmente. Em outras palavras, as inundações de lama, causadas pelo rio, inundam os sapatos e as tentativas de Chico de mudar de vida, pois cada vez que Chico se muda, o rio Belém torna a lembrá-lo de suas origens.

O que parece ser uma representação concreta da marginalidade vivida por Chico, o rio Belém, além disso, traz à narrativa outra oposição entre Curitiba e Nápoles. Enquanto a cidade europeia é banhada pelo golfo de Nápoles, dentro do mar de Tirreno, em Curitiba, por sua vez, Chico se depara com o curso de água do rio que traz ao personagem a memória das unhas de barro amarelo de quando era menino. Nesse cenário, o retrato da cidade de Curitiba, representado no conto principalmente pelo rio Belém, dialoga com o que propõe Benjamin (1985) sobre a presença da ambiguidade na poesia lírica de Baudelaire, isto é, a ambiguidade na poesia de Baudelaire “é representada pelas passagens, que são tanto casa quanto rua.” (BENJAMIN, 1985, p. 48). Dessa mesma forma, o rio Belém, que percorre espaços públicos de Curitiba, também acompanha Chico em seus endereços, inundando as pensões onde o personagem vive.

A presença frequente do rio Belém na narrativa o torna quase que um personagem, pois é de onde Chico parte e para onde retorna. A descrição da relação do rio com a população que vive à sua margem é de meninos que tentam pescar lambaris de rabo vermelho e a pouca preocupação da prefeitura em tornar o rio subterrâneo, que se justifica pelos banhos que as mães dão às crianças aos sábados. É nesse sentido que a rua se torna um espaço ambíguo, privado e

público, pois ao mesmo tempo em que é um espaço público, de seres perambulantes, ela também é moradia, pois o fluxo do rio banha os seres que por ali habitam.

Na poesia de Baudelaire o mesmo acontece com a descrição dos espaços, pois as ruas são locais públicos, onde circula a população, mas também são moradia dos chamados *flâneurs*, esses seres que vagam pelas ruas parisienses. Nesse sentido, sobre a figura do *flâneur*, Walter Benjamin (1994) aponta que “entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes.” (BENJAMIN, 1994, p. 35). Essa sociabilidade com o rio, de mães que banham suas crianças nas suas águas, parece justamente se opor ao processo de modernização no qual se desenha cada vez mais forte a oposição entre o público e o privado. Nesse sentido, parece que o *flâneur* desafia essa nova ordem imposta no espaço urbano.

Em “Pensão Nápoles”, o retrato do rio Belém com meninos pescando lambaris de rabo vermelho e mães dando banho nos filhos também aponta para a ambiguidade de uma cidade que é metrópole, mas com traços rurais. É sob esse contexto que surge o conceito de cidade duplex, pois Sanches Neto (1996) define Curitiba, nas primeiras publicações de Trevisan, como cidade duplex, isto é, esse conceito se dá principalmente pela origem do autor que, embora reconhecidamente curitibano, nasceu na cidade de Colombo, região metropolitana de Curitiba, o que acaba por se refletir nas primeiras obras publicadas pelo autor, ou seja, o espaço urbano com traços rurais.

No conto, a vida que o personagem Chico leva enquanto adulto segue o ritmo da urbe, isto é, o personagem trabalha em um escritório e se adequa aos moldes do proletariado. Em contrapartida, Chico cresceu e vive às margens de um rio que caracteriza um cenário rural. Nessa perspectiva, sobre a representação da cidade duplex, Sanches Neto discorre que “optando por esta dupla visitada, Dalton chama a atenção para a convivência de dois mundos num único espaço. Curitiba é colônia e a cidade. Está ligada ao universo rural, sem deixar de ter traços de cidade grande.” (SANCHES NETO, 1996, p. 20). Assim, a dinâmica da capital é construída no conto de forma híbrida, envolvendo dois mundos distintos, mas que dialogam na realidade do escriturário. À vista disso, Gruner e Denipoti (2009, p. 155) afirmam:

E antes que a fotografia ou o cinema, impulsionados pela inovação tecnológica, desempenhassem seu papel de narradores visuais da urbs, a literatura apropriou-se ela própria dos procedimentos e recursos que a tornaram a primeira - e durante um certo período, uma das poucas - narrativa capaz de dizer e interpretar a vida dinâmica, intensa e louca das metrópoles. (GRUNER, DENIPOTI, 2009, p. 155)

Sobre o contexto moderno, Benjamin (1985, p. 46) define que “o escritório torna-se o verdadeiro centro de gravidade do espaço de vida.” Dessa forma, a configuração urbana de Curitiba estabelece o anonimato do personagem na capital. Chico é só mais um sujeito à espera

de um aumento no escritório onde atua e enxerga a chance de ascender socialmente na ida para Nápoles, que depende de uma carta que nunca chega. Nesse sentido, a vida do personagem é colocada em oposição a Alexandre Magno, pois Chico se indaga “— O que na minha idade Alexandre Magno havia...” (TREVISAN, 1959, p. 24), isto é, enquanto Alexandre Magno se tornou rei grego, Chico, aos trinta anos, é apenas um escriturário anônimo que vive à margem do rio Belém. Desse modo, o personagem culpa o rio pela sua frustração, o qual é representado novamente pela imagem do barro: “— Não fosse o rio... — em cueca na cama, limpando sob a unha uma sombra de barro.” (TREVISAN, 1959, p. 24). Há, nesse sentido, a contraposição entre o herói clássico – Alexandre – versus o herói moderno, Chico.

Se na Paris de Baudelaire há a presença do *flâneur* vagando pelas ruas, onde “(...) busca asilo na multidão” (BENJAMIN, 1985, p. 47), em “Pensão Nápoles” a busca de Chico não é diferente. O personagem está fadado às memórias que o rio Belém traz nos dias de inundação, o que não cabe mais à vida que Chico leva, pois o escriturário busca o novo, que também, segundo Benjamin (1985), é o objetivo *flâneur*. Nessa procura pelo novo ou, em outras palavras, na espera pela carta vinda de Nápoles, Chico percorre uma trajetória que envolve outras buscas, isto é, novos relacionamentos amorosos e novos empregos, os quais, por fim, não se consolidam e aproximam o personagem do que Benjamin (1985, p. 48) define como a “(...) última viagem do *flâneur*: a morte.” Esse desfecho, embora não consolidado na narrativa, constrói-se pouco a pouco na medida em que Chico adocece solitário no final do conto.

O personagem, à espera pelo novo, definha às margens do rio Belém. Com tifo preto e pneumonia, o escriturário já não tem mais noiva e nem futuro. A doença, que parece ser o destino final do personagem, aproxima Chico do que vem a ser a última viagem do *flâneur*, como propõe Benjamin (1985). Assim, o personagem se afasta da cidade atraente de seu imaginário, de onde a carta nunca chega, para experimentar o que Denipoti e Gruner (2009) definem como “cidade monstro”. Essa cidade, banhada pelo rio Belém, coloca à mostra as desigualdades de um espaço que se constitui como urbe e, ao mesmo tempo, marginaliza as classes menos privilegiadas. É nessa cidade monstro também que outras narrativas daltonianas, ao representar a cidade que se moderniza, coloca à mostra práticas de violência, principalmente a violência sexual contra crianças e adolescentes, a qual acontece em becos, inferninhos e, em algumas situações, no próprio contexto privado das famílias, em suas residências.

A representação dessa cidade monstro acompanha as publicações de Trevisan pelas décadas seguintes à publicação do conto. É nesse espaço onde estão inseridos os vários Joãos e Marias que buscam na capital o novo, mas que encontram a criminalidade, a prostituição, os

vícios e outros meios de sobrevivência que os levam, por fim, a destinos parecidos com o do *flâneur*.

O retrato da cidade de Curitiba no conto “Pensão Nápoles” coloca em evidência a vida de um sujeito invisibilizado pela nova organização social da metrópole, no entanto, no imaginário de Chico, há um lugar que o espera, “— Ah, Nápoles!” (TREVISAN, 1959, p. 24). Ao final da narrativa, sem emprego, sem noiva, sem futuro e doente, o que resta ao personagem é a vista do rio Belém, onde cospe o sangue causado pela doença, e se lembra do pai, que sempre esteve à sua espera, sem tirar o guardanapo de Chico da mesa. Essas lembranças do escriturário apontam para a negação de suas origens, pois o personagem fugiu de casa há anos na tentativa de uma vida melhor e não mandou o endereço à família e nem foi visitá-la.

Esse percurso que Chico percorre é similar ao de Mirinha, personagem protagonista da novela de mesmo nome. A menina, que sai de casa muito cedo, tenta nadar contra uma maré de obstáculos que encontra em uma cidade onde não há oportunidade para todos. É diante disso, que para a personagem, surge a temática da prostituição. Trata-se de textos que procuram trazer os bastidores de uma cidade que à primeira vista é feita de vitrines e oportunidades, pois embora Trevisan não assuma a perspectiva da denúncia dessas situações, é sob esse contexto que a maioria de seus personagens se insere: Mirinha, Chico, a polaquinha, a “negrinha” de “Uma Negrinha Acenando”, de *Em busca de Curitiba perdida* (1992), dentre outras Marias que vivem sob a mesma perspectiva.

Dito isso, se durante a trajetória de Chico, em “Pensão Nápoles”, o personagem demonstra “(...) que não queria ser enterrado com os pés no rio Belém.” (TREVISAN, 1959, p. 25), o que acontece, no entanto, é o que o escriturário evitou. Doente, Chico ainda sonha com Nápoles, mas naufraga no mar de suas tentativas, pois o que resta ao escriturário é a vista para o rio Belém. Observa-se, aqui, que a experiência atrativa da urbe fica somente no imaginário de Chico, já que o seu destino é a cidade monstro, a qual coloca em evidência o desprivilegio daqueles que não conseguem acompanhar a formação da urbe. Nessa cidade, formam-se seres solitários e anônimos que lançam um olhar periférico sobre a metrópole. É sob essa perspectiva que vários personagens daltonianos enxergam a capital paranaense. Na busca por uma vida melhor, esses personagens retratam uma cidade feita de diferenças para os seres pertencentes às classes menos privilegiadas.

Da mesma forma, na poesia de Baudelaire é possível compreender o retrato de uma cidade moderna que carrega simultaneamente a beleza da urbe e a miséria à margem. Assim, Berman (1987) discorre que “a lição, para Baudelaire, (...) é que a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade

intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar.” (BERMAN, 1987, p. 138). Na Curitiba de Dalton Trevisan não é diferente. Se o fluxo da cidade grande é impulsionado pela beleza dos arranha-céus e das vitrines que se instauram, os seres miseráveis se distanciam desse meio à margem do rio Belém, nos becos curitibanos e em casarões governados por cafetinas.

É pelo olhar de Chico, em “Pensão Nápoles”, e de outros personagens marginais da obra daltoniana, que se compreende a cidade que se forma com suas ambiguidades, onde se instauram as diferenças. Gomes (1994, p. 24) aponta que “o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade” e é nesse sentido que a Curitiba de Dalton Trevisan se forma. É pelo olhar desses seres circulantes, muitas vezes marginalizados, que se lê o que o viajante de Italo Calvino define como “cidades particulares”.

O conto “Cemitério de Elefantes”, publicado na obra de mesmo título, vai ao encontro do conto “Pensão Nápoles” ao retratar as mazelas das regiões periféricas de Curitiba. Assim como a narrativa de Chico, “Cemitério de Elefantes” também se passa nas margens do rio Belém. É nessa região que sobrevivem os bêbados e os que contam com restos de comida para se alimentar.

Além do rio Belém, o Mercado Municipal, denominado como “mercadão” durante o conto, é o pano de fundo da narrativa. É nesse cenário que os “elefantes”, como aponta o título do conto e do exemplar, constroem uma narrativa que não traz nada de especial, apenas a rotina daqueles que não pertencem às classes que podem desfrutar da modernização da capital, pelo contrário, entregam-se aos vícios e buscam restos para sobreviver. Esse parece ser um lugar comum na obra daltoniana, que novamente não se apresenta com a intenção de denunciar essas mazelas, mas sim de tratar de uma população que muitas vezes fica esquecida quando as atenções se voltam somente para os grandes centros.

A ideia de cemitério, presente no título do conto e da obra, simboliza uma população que não tem mais serventia para a sociedade e que habita esse espaço esquecido. Desse modo, a representação do espaço provinciano que está se transformando em metrópole se faz presente durante o conto não somente pelo cenário das margens do rio, mas pelo manguê que os seres circulantes entram para caçar caranguejos. O retrato desse submundo dentro de Curitiba é pano de fundo para personagens que vivem de rabo de peixe, ingá e pinga. Uma faca que é carregada na cintura, afirma o narrador, “é para descamar peixe” (TREVISAN, 1964, p. 125), já que a violência fica de lado nesse cenário. Ao final do conto, surge um personagem também de nome Chico, assim como o protagonista do conto “Pensão Nápoles”, companheiro dos que dormem à margem do rio Belém, que não aceita peixe porque está com barriga d’água.

Essa repetição na obra de Trevisan, assim como os vários Joões e Marias que aparecem nas narrativas, apresentam um mesmo submundo habitado por muitos, pois se no centro da capital paranaense as avenidas ganham vitrines e cores, nas regiões periféricas da cidade é a falta de vida que habita, não somente enquanto aspecto abstrato, mas no sentido físico dos corpos que sentem fome.

Nesse contexto, a influência de autores que vivenciaram a modernidade do século XIX, como Baudelaire, ampara a compreensão sobre os aspectos da modernidade que permearam o século XX, seja por seu aspecto arquitetônico, organizado de forma que as cidades pudessem ser mais harmônicas, ou pela própria organização social que se estabeleceu de forma muitas vezes hostil nos espaços urbanos, indo de encontro ao planejamento arquitetônico dessas cidades. Berman ainda afirma:

É bem possível que esses primeiros modernistas nos compreendam - a modernização e o modernismo que constituem nossas vidas - melhor do que nós nos compreendemos. Se pudermos fazer nossa a sua visão e usar suas perspectivas para nos ver e ao nosso ambiente com olhos mais desprevenidos, concluiremos que há mais profundidade em nossas vidas do que supomos. (BERMAN, 2007, p. 49)

As mudanças trazidas pela modernidade, na cidade de Curitiba, no século XX, mostraram como a ascensão da burguesia, nesse período, contribuiu para que os menos privilegiados, como Chico, em “Pensão Nápoles”, acreditassem na ilusão de que também poderiam ascender socialmente. À luz do que propõe Berman (2007), a modernidade pode ser entendida como um espaço de tempo em que as coisas são feitas de paradoxos. Enquanto a industrialização, durante o século XX, acelerou o processo de crescimento de Curitiba, atraindo populações de regiões próximas para a metrópole em formação, muitos desses habitantes, ao chegar na capital, depararam-se com subempregos e explorações que, mais tarde, configuraram-se em violência, recorte do presente estudo. É esse percurso que as personagens Maria, Mirinha e polaquinha traçam, encontrando, como destino, casarões de cafetinas que as exploram sexualmente.

Esse processo, característico de um sistema que visa à reinvenção dos meios de produção pela burguesia, marginaliza as populações menos privilegiadas. Maria, personagem protagonista da novela *Nem te conto, João*, vive um percurso comum àqueles que buscam oportunidades na metrópole em formação. A menina, que ainda está na escola, vem para Curitiba em busca de melhores oportunidades, mas, vivendo na capital, depara-se com um sujeito, de nome João, que a paga em troca de realizações sexuais. Paralelamente a esse jogo de trocas sexuais com João, a menina se envolve com um sujeito que a abusa, tanto sexualmente

quanto psicologicamente, e é nesse cenário que a representação ficcional da violência sexual se instaura.

Se por um lado, durante a modernidade, a burguesia estabelece um projeto transgressor nas cidades, por outro, aqueles que estão à margem desse projeto capitalista frustram-se diante da pobreza, dos vícios e da violência. Em “Pensão Nápoles”, Chico remete ao proletariado que ainda encontra esperanças de ascender socialmente, esperança essa que é frustrada tardiamente. Esse percurso é similar ao do personagem viúvo do conto “Angústia do viúvo”, publicado em *Cemitério de Elefantes*, o qual mostra a rotina daqueles que perdem suas identidades na rotina do trabalho, deparando-se, para além disso, somente com a miséria da solidão.

O personagem protagonista de “Angústia do viúvo” não tem um nome anunciado pelo narrador, o que se deve à rotina mecanizada que dilui a identidade do sujeito. Entre um café e um cigarro, a bronquite ataca o personagem e é dessa forma que o viúvo sobrevive ao trabalho de calcular percentagem. Já sem expectativas de uma vida melhor, diferentemente do que acontece com Chico, em “Pensão Nápoles”, o protagonista de “A angústia do viúvo” experiencia o que o conto traz no título.

Nesse cenário, reforça-se a disposição de Trevisan em retratar o percurso dos personagens no contexto da modernidade diante dos desdobramentos do capitalismo que são vivenciados sempre à margem por personagens que, muitas vezes, entregam-se a vícios para enfrentar essa posição social. Na rotina de trabalho mecanizada, o viúvo tenta superar o vício de beber e rende-se ao cigarro. Há, nesse sentido, a indicação, durante a narrativa, de que a morte da esposa foi causada pelo próprio marido “— Olhe bem para a sua vítima. Você que a matou. Finou-se de leucemia, que a família atribuiu aos beijos do vampiro sem alma.” (TREVISAN, 1964, p. 30). Essa denominação resgata a ideia de Marx de que “o Capital é trabalho morto que como um vampiro se reanima sugando o trabalho vivo e quanto mais o suga mais forte se torna.” (MARX, 1985, p. 271). Em outras palavras, a negligência do viúvo com a esposa e os filhos se deu pelo trabalho que o consome e aumenta a sua angústia diariamente.

Se a vida do protagonista é mecanizada pela ação de trabalhar, acender cigarros e passar por crises de bronquite, nesse jogo em busca de sobreviver, a família é colocada em segundo plano. É dessa forma, portanto, que os filhos ficam sob a responsabilidade da personagem de nome Angelina, uma vez que o viúvo não assume a posição de pai durante a luta contra vícios antigos.

O conto “A angústia do viúvo” protagoniza aquilo que o proletariado viveu durante a modernização da cidade de Curitiba no século XX. Enquanto a capital se transforma em metrópole e, nesse contexto, avenidas são formadas, vitrines ocupam a região central da cidade,

esses seres menos privilegiados, entretanto, trabalham pela sobrevivência na cidade. Berman (2007), ao definir a presença da burguesia na modernidade, afirma que “na sintaxe de Marx, a ‘burguesia’ é sujeito – por força de suas atividades econômicas responsáveis pelas grandes mudanças – e os homens e mulheres modernos, de todas as classes, são objetos, já que todos se veem transformados.” (BERMAN, 2007, p. 130). Em outras palavras, durante o processo de modernização, a burguesia se vê tomada pela necessidade de reinvenção dos meios de produção e, nesse contexto, o proletariado é objeto das grandes mudanças, uma vez que surgem novas necessidades econômicas. Essas populações são realocadas para (sub)empregos e, dessa forma, encontram os meios para sobreviver, como acontece com os personagens protagonistas das ficções “Pensão Nápoles”, “A angústia do viúvo” e as meninas protagonistas de *Mirinha* (2011), *A Polaquinha* (1985), “Uma negrinha acenando”, de *Em Busca de Curitiba Perdida* (1992) e *Nem te conto, João* (2013).

Esse aspecto do processo de modernização da capital curitibana se assemelha à Paris de Baudelaire, isto é, ao mesmo tempo em que a cidade parisiense é tomada por *boulevards* que transformam a cidade em uma metrópole de grande potencial econômico, essa transformação marginaliza os habitantes que não pertencem à burguesia. A exemplo disso, a narrativa de Baudelaire intitulada “Os olhos dos pobres” contrasta esses dois mundos da paisagem moderna em um só. De um lado, a cidade é tomada por *boulevards*, cafés e vitrines, do outro, o olhar periférico se instaura diante desse mundo burguês. Nesse texto, apesar de Baudelaire chamar a atenção para a relação amorosa de um casal na Paris do século XIX, o texto protagoniza visões distintas de uma cidade que colocou muitas famílias na periferia, ou seja, enquanto o narrador encara a situação de uma “família de olhos” como preocupante diante do processo de modernização, a correspondente amorosa do narrador encara a situação como desconfortável, desejando que a “família de olhos” se retirasse do local.

O texto de Baudelaire é um relato sensível de como a cidade moderna é um espaço desigual. Nesse sentido, a cidade duplex, nas ficções de Trevisan, vai ao encontro dessa perspectiva. Não há, na Curitiba daltoniana, outra forma de se ver a cidade senão pela ótica periférica do capitalismo do século XX, pois se na Paris de Baudelaire os *boulevards* se tornaram símbolo do progresso econômico, ao mesmo tempo em que representam abismos entre as “famílias de olhos” parisienses, na literatura de Trevisan são os parques, pontes e becos criados pela nova arquitetura moderna que mostram esse mesmo abismo.

O conto “Debaixo da Ponte Preta”, publicado em *O Vampiro de Curitiba*, evidencia a ambiguidade desses espaços modernos uma vez que a Ponte Preta, construída em 1944 – momento de aumento do tráfego ferroviário na capital paranaense – tornou-se palco de

violências e passarela de seres perambulantes que ficaram à margem do processo de modernização da cidade. Ritinha, menina de dezesseis anos, é estuprada debaixo da ponte por vários homens que passam pelo lugar. Assim, esse espaço, descrito e vivenciado pelos personagens da trama, deixa de ser somente pano de fundo da narrativa e se torna um lugar simbólico diante da desigualdade que atravessa Curitiba durante o século XX.

A personagem protagonista, nomeada Ritinha, mesmo com dezesseis anos, está voltando da casa onde exerce trabalho doméstico. A menina, assim como os vários Joões e Marias da obra daltoniana, vive à margem do capitalismo instaurado na capital, ou seja, luta pela sobrevivência em um espaço onde, à medida em que avança economicamente, escancara as classes mais baixas desse processo de modernização. No conto, a dimensão da marginalização vivida pela personagem Ritinha é levada a outro patamar, uma vez que a menina passa a ser vítima de violência sexual de vários homens. O recorte da violência sexual infantil, diante do cenário da Ponte Preta, evidencia outro aspecto da modernidade frente aos habitantes da cidade que não acompanham o processo de modernização, isto é, “a degradação do espaço como organizador da vida do sujeito” (NICOLATO, 2004, p. 10). A Ponte Preta, assim como outros locais públicos da obra do contista, expõe um espaço que não é acolhedor, sobretudo, nesse caso, para uma menina, negra e de classe baixa.

Nesse contexto, o conto “Uma vela para Dario”, ao protagonizar um sujeito ofuscado pela multidão que circula pela avenida, igualmente a “Debaixo da Ponte Preta”, evidencia a impessoalidade carregada pela modernização que acompanha a cidade de Curitiba, conforme mencionado anteriormente.

Dario, ao passar mal na rua, não recebe ajuda e tampouco é encaminhado para o hospital, pois “protesta o motorista: quem pagará a corrida?” (TREVISAN, 2009, p. 50). O homem, que sofre de ataque, não pode ser identificado, pois os seus bolsos estão vazios. Já não há mais a aliança em seu dedo e os sapatos são levados. Pisoteado dezessete vezes, Dario está morto no meio fio e, assim, o homem representa um espaço de solidão. Nesse sentido, o conto coloca à mostra as mazelas do processo de modernização, já que os espaços deixam de ser acolhedores, bem como a população que circula pelo centro da cidade.

O trajeto de Dario na cidade, logo no começo do conto, antes de sua morte, também representa o estilo de vida da população durante o processo de modernização. A pressa de Dario antes do acidente remete ao trajeto do viúvo no conto “A angústia do viúvo”, bem como as pessoas que circulam pelo local. O ir e vir nas ruas e a pressa diária também não permitem à população ajudar o homem que sofre de ataque.

A multidão de “Uma Vela para Dario” remete ao conto “O homem da multidão”<sup>6</sup> de Edgar Allan Poe, outro autor que projetou um olhar sensível sobre a modernização da cidade de Londres no século XIX. Nesse sentido, os textos de Trevisan podem ser lidos no sentido da representação de uma cidade, neste caso Curitiba, que não fala por si só, pois diz respeito à representação de outras cidades. Em outras palavras, nessas ficções há uma espécie de microcosmo que pode ser lido como macrocosmo, pois se trata da amplitude de um processo de modernização presente em outras cidades.

Em “O homem da multidão”, de Poe, o narrador acompanha os passos de uma população que circula por uma avenida de Londres apressadamente. A rotina de trabalho se transforma na identidade da população que caminha pelas ruas da cidade londrina. Militares, secretários, comerciantes, empresários, todas essas categorias são facilmente identificadas por um narrador que observa a multidão. O que chama a atenção na relação entre o conto daltoniano e a narrativa de Poe é o modo com que a população se relaciona com a urbe, isto é, evidencia-se a impessoalidade desses espaços na medida em que os passantes se preocupam “(...) apenas em abrir caminho através da turba.” (POE, 2008, p. 5).

O mesmo aspecto presente no conto “A angústia do viúvo” é observado pelo narrador do conto “O homem da multidão”, ou seja, a pressa que a vida comercial exige da população coloca em jogo as relações dentro da cidade. Ademais, o percurso experienciado pelo homem da multidão durante a narrativa chama a atenção para um aspecto evidente na obra de Trevisan, principalmente nas publicações do século XX, que é a modernidade experienciada à margem. À medida em que o homem que o narrador segue se afasta do centro da cidade, vai se construindo um retrato da cidade de Londres que é ocupada por bêbados e seres circulantes que fazem das ruas, abrigos. O desfecho do conto evidencia esse espaço como o lugar ao qual o homem da multidão pertence, uma vez que, nesse contexto, “o ânimo do velho se acendeu de novo, como uma lâmpada bruxuleante.” (POE, 2008, p. 4).

Tanto em “Uma vela para Dario” quanto em “O homem da multidão” os homens que estão diante da multidão não são os narradores dos contos, o que faz com que o retrato de Dario e do próprio homem na multidão seja visto por um olhar afastado. Esse retrato traçado pelo narrador evidencia a hostilidade da cidade no sentido de que, embora diante da multidão, esses homens estão sozinhos. Nesse sentido, a presença de avenidas, pano de fundo das duas narrativas, assemelha-se à representação dos *boulevards* na obra de Baudelaire, ou seja:

---

<sup>6</sup> O conto de Edgar Allan Poe foi publicado pela primeira vez em uma edição inaugural da *Graham's Magazine*, em 1840.

O borbulhante tráfego da rua e do bulevar não conhece fronteiras espaciais ou temporais, espalha-se na direção de qualquer espaço urbano, impõe seu ritmo ao tempo de todas as pessoas, transforma todo o ambiente moderno em “caos”. O caos aqui não se refere apenas aos passantes - cavaleiros ou condutores, cada qual procurando abrir o caminho mais eficiente para si mesmo - mas à sua interação, à totalidade de seus movimentos em um espaço comum. (BERMAN, 1987, p. 190)

O aspecto de ir e vir dentro da cidade é uma temática que retorna nas publicações do contista e, em algumas narrativas, desencadeia o cenário da violência. Tanto em “Debaixo da Ponte Preta” quanto em “Uma Vela para Dario” os cenários são espaços públicos, onde circulam automóveis e pessoas, contudo, ninguém que por ali circula, presta ajuda à Dario ou à Ritinha. Pelo contrário, esses seres circulantes são tomados pelos seus próprios prazeres e interesses, seja abusando sexualmente da menina de dezesseis anos debaixo da Ponte Preta ou furtando os pertences de Dario quando o personagem já se encontra morto.

Nesse contexto, ressalta-se a figura do vampiro nomeado Nelsinho, um dos autores do crime praticado contra Ritinha debaixo da Ponte Preta. O sujeito é um menino de pouca idade, que nasceu na obra daltoniana na década de sessenta, com a publicação de *O Vampiro de Curitiba*. O conto que leva o mesmo título da obra e que abre uma sequência de contos sobre o vampiro, delinea quase que uma caricatura do sujeito Nelsinho. Em primeira pessoa, o vampiro anuncia os seus desejos sexuais e se coloca na posição de vítima da sedução “se não quer, por que exibe as graças em vez de esconder?” (TREVISAN, 1965, p. 3). Durante o conto, o vampiro narra as aventuras sexuais pela cidade, com mulheres casadas, solteiras, de todos os tipos. O que chama a atenção, ao decorrer da obra, é que o sujeito sempre vaga pela rua à procura da próxima vítima. Além da Ponte Preta, Nelsinho descreve suas aventuras no comércio e em bosques em Curitiba, como aponta o próprio título do conto “Contos dos Bosques de Curitiba”.

Há no vampiro uma característica em comum com a figura do *flâneur* de Baudelaire, uma vez que o vampiro vaga por Curitiba e narra a cidade. Entretanto, enquanto o *flâneur* experiencia a modernização de Paris do centro, o vampiro vaga pelos becos curitibanos e pelos inferninhos, onde encontra a miséria, a prostituição e os vícios dos seres periféricos. As próprias vítimas do vampiro são, sobretudo, mulheres e meninas, as quais muitas vezes trabalham em comércios ou que estão vagando pela cidade.

O apelido do vampiro, embora frequentemente seja atribuído à Trevisan pela imagem vampiresca que o autor construiu ao redor de si nas mídias, carrega outro traço de semelhança entre o personagem e o autor, isto é, a descrição de uma Curitiba que, ainda que esteja presente no factual, relaciona-se com a realidade do próprio autor. *O Vampiro de Curitiba* também é a possibilidade de se ler a cidade do ponto de vista de quem a experiencia. A imagem de uma cidade modelo, pouco a pouco desconstituída por Trevisan, anuncia um espaço que,

especialmente em *O Vampiro de Curitiba*, coloca em jogo a segurança que a cidade oferece aos seus cidadãos. Nelsinho é a personificação dos sujeitos que enxergam no espaço urbano possibilidades de saciar as suas necessidades, o que acontece, muitas vezes, pela prática da violência, principalmente sexual, contra meninas e mulheres. Nesse cenário, o objetivo do vampiro é *flanar* pela cidade e seus becos.

As necessidades que Nelsinho busca saciar são, sobretudo, relacionadas à carne. O vampiro está sempre à procura da próxima mulher, seja atrás de um balcão de loja ou pelas ruas de Curitiba. Essa representação do vampiro se desdobra em outras publicações do contista das próximas décadas. *O Maníaco do Olho Verde*, obra publicada já no século XXI, resgata aspectos de Nelsinho que, primeiramente, foram apresentados em *O Vampiro de Curitiba*. Na seção que se debruça sobre a análise dos textos de Trevisan que tratam da temática da representação ficcional da violência sexual infantil será analisada a figura de Nelsinho propriamente. Contudo, aqui, cabe ressaltar que esses maníacos, que muito têm em comum com o personagem Nelsinho, *flanam* por Curitiba em busca de vítimas que, dentro do recorte do presente estudo, são crianças e adolescentes.

Portanto, analisar a cidade dentro da obra daltoniana implica também em entender os processos pelos quais a cidade passou. Embora representada ficcionalmente, a disposição de Trevisan em tratar essa cidade duplex durante décadas de publicação chama a atenção. Isso acontece porque a cidade é, mais do que pano de fundo para essas narrativas, um símbolo textual. Esses textos escrevem e reescrevem sobre a cidade. A província, que mais tarde se torna metrópole, abarca transformações que aparecem nas ficções de Trevisan por meio de uma linguagem que explora os recursos espaciais. As descrições dos becos, dos inferninhos, dos casarões e outros cantos de Curitiba representam um imaginário literário que trata de memórias de uma cidade que muitas vezes nem mais existe. Por fim, esses recursos de linguagem – muitas vezes representados pelo discurso direto que traz marcas de oralidade – revela nos personagens de Dalton Trevisan uma simbologia provinciana, de certa forma saudosista, acerca de uma cidade com valores já inexistentes.

## 5 NOS BECOS, INFERNINHOS E OUTROS CANTOS DE CURITIBA

*Afinal, não se trata de um Vampiro de Curitiba, mas de vampiros que emergem de Curitiba. Na pena de Dalton Trevisan, os vampiros perdem as asas e altura, nacionalizam-se, empreendem um vôo rasante, cujo resultado é sua imbricação numa história de província que, ressaltadas as proporções, é a história do país.*

*Berta Waldman*

A presença da temática da violência sexual contra crianças e adolescentes na obra de Dalton Trevisan é bastante recorrente. Embora nem sempre essa violência apareça de forma explícita, nas entrelinhas das narrativas é possível entender que, em muitos dos cenários, a violência acontece. Antes de se tornar física, a violência assume outras faces contra essa população na obra do contista, isto é, a violência psicológica também é muito presente, visto que muitas das vítimas dos textos que no presente capítulo serão analisados, entram em um ciclo sem saída para a denúncia, pois o medo de denunciar se sobressai. Cabe ressaltar, assim, que a perspectiva assumida pelo contista nesses textos não é a da denúncia, mas a de retratar temáticas como a da violência sexual por um viés que coloca à mostra as mazelas das relações conjugais e familiares.

A temática das guerras conjugais, por exemplo, sempre foi muito explorada pelo autor. Assim como Nelson Rodrigues, dramaturgo que fez o seu nome retratando brigas entre casais e problemas matrimoniais, Trevisan fez o seu nome na literatura paranaense – e brasileira – tratando as mazelas dos relacionamentos. Na cidade, onde essas problemáticas acontecem, a violência se desdobra em várias outras faces. Uma dessas faces, portanto, é a violência praticada contra crianças e adolescentes, recorte do presente estudo.

Os cenários dessas narrativas são muitas vezes as ruas de Curitiba, nomeados no presente capítulo como becos curitibanos. Além disso, a violência também acontece dentro da própria residência onde esses seres vivem. Os chamados inferninhos curitibanos também se tornam palcos para as diferentes práticas de violência contra crianças e adolescentes. É na busca por tentativas de uma vida melhor que, sobretudo meninas, encontram nesses lugares um meio de sobrevivência e é nesse cenário que a violência se concretiza e é banalizada nesses textos, já que se tornou parte da rotina dessas vítimas e, obviamente, daqueles que exploram esses corpos imaturos.

Um aspecto a ser observado, nesses textos, é a progressão literária de Trevisan. Os textos publicados no começo da carreira do contista geralmente são mais longos. Mais tarde, no entanto, o autor adota a concisão narrativa, e surgem o que se conhece como microcontos. O objetivo das subseções posteriores é também tratar dessa progressão, isto é, entender o porquê ao longo de mais de meio século de publicações o autor também inovou nas formas de publicar ficções sobre a temática da violência, adotando novos gêneros textuais.

O recorte do *corpus* da presente pesquisa abrange cinquenta e cinco anos de publicação do autor, desde a publicação de *Novelas nada exemplares* (1959) até *O Beijo na Nuca* (2014). A escolha pelas narrativas que serão analisadas diz respeito principalmente ao recorte da temática, mas também ao modo com que essas ficções dialogam umas com as outras dentro da obra de Trevisan. Nesse sentido, as subseções a seguir dividem-se de acordo com a similaridade existente entre os textos que fazem parte do *corpus* de análise, o que acontece, muitas vezes, pelo próprio recurso da repetição usado pelo autor.

### 5.1 DO CÉU AO INFERNO: *NOVELAS NADA EXEMPLARES, DUZENTOS LADRÕES E MACHO NÃO GANHA FLOR*

A ideia de que a violência é banalizada nas narrativas de Dalton Trevisan se efetiva na medida em que esse tema é muito recorrente, não somente a violência sexual infantil, recorte do presente estudo, mas a violência na sua maior esfera, desde as guerras conjugais, tema que já levou o título de um exemplar do contista, até a violência nos inferninhos curitibanos, lugares onde, sobretudo meninas e mulheres, recebem em troca o mínimo para a sobrevivência na capital paranaense.

Esse cenário, recorrente na obra do contista, não é o único onde a violência acontece, assim como anteriormente comentado. Um dos lugares onde a violência está muito presente nesses textos é no convívio familiar. Esse é o caso do conto “O morto na sala”, publicado em *Novelas nada exemplares* (1959), o qual inaugura a temática da violência sexual contra a criança na obra de Trevisan e o contexto em que o crime acontece é doméstico, entre a família da vítima.

Ivete, de treze anos, é filha de um casal que vive em conflito, pois o pai é caixeiro-viajante e, ao retornar para casa, questiona sempre a esposa sobre quem é o pai da menina. Mesmo após treze anos, o pai de Ivete impõe o drama do questionamento sobre sua filha, alegando que a menina é filha de outro homem. Essa trama, embora em um primeiro momento envolva somente os pais da menina, logo se estende à Ivete.

O primeiro sinal que viola a proteção que deveria ser assegurada pelo convívio familiar de Ivete é o fato de o pai da menina reparar em suas pernas de forma pretenciosa. A narrativa leva o leitor, nesse momento, a entender que o fato de o pai da menina insistir que não é seu consanguíneo, parece isentá-lo do fato de querer se relacionar sexualmente com a própria filha.

A presença do homem na casa atinge Ivete violentamente na medida em que o abuso deixa de ser somente psicológico para se tornar físico. O homem, que passa a apagar cigarros nos braços de Ivete quando descobre cigarros no quarto da menina, vê nessa atitude uma oportunidade de se vingar dos encontros amorosos que Ivete tem com o namorado.

Usava manga comprida, de maneira a esconder as loucas feridas. Às refeições, o outro não lhe despregava os olhos e, se Ivete queria um prato, erguia-se e ia apanhá-lo. A mãe, entre os dois, comia de olhos baixos. [...] Ivete sabia quem era e abria a porta... Ele trazia o cigarro na mão, fumava apenas em tais ocasiões. Erguia-lhe aos poucos a manga e a menina, sem gritar, mordida o lábio com toda a força. Suportava o cigarro até que se desfazia entre as unhas roídas do homem. (TREVISAN, 1959, p. 17)

O que é evidenciado durante a história é o fato de que o homem rotineiramente observa a menina pela janela quando ela se encontra com o namorado, o que reforça a leitura de que esse abusador é também um *voyeur* na trama, isto é, clandestinamente, passa a observar os encontros amorosos da menina que diz não ser sua filha e parece encontrar satisfação em tal prática. Assim como em outras narrativas daltonianas, esse é um detalhe da ficção que fica em aberto para o leitor interpretar.

Dito isso, a busca do abusador em realizar os seus desejos com Ivete se consolida quando o homem beija a menina sem consentimento. A cena aterrorizante leva a menina a comparar a situação com as feridas em seus braços causadas pelos cigarros: “foi pior que a ferida do cigarro. Correu ao banheiro, lavou a boca e escovou os dentes até sangrar.” (TREVISAN, 1959, p. 17).

Os acontecimentos de “O morto na sala” são revelados no texto com digressão temporal, isto é, a narrativa, já no começo, indica o que o texto traz no título: o homem morto na sala e a revolta de Ivete. No entanto, a construção da figura do morto enquanto abusador acontece pouco a pouco, na medida em que os detalhes são revelados.

Alguns elementos sinestésicos evidenciam a brutalidade dos acontecimentos na casa de Ivete: o trauma que o homem causou na menina faz com que, mesmo depois de morto, resgate lembranças e sensações em Ivete que parecem trazer o abusador de volta à vida. Tudo isso leva Ivete a ter uma descarga emocional no final da narrativa, a qual é canalizada na ação de apagar um cigarro no defunto que está na sala: “a menina debruçou-se e examinou a pálpebra, o bigode,

a boca. Ergueu-lhe a manga e, afastadas as contas negras do rosário, encostou o cigarro na mão do pai, queimando-a bem devagar.” (TREVISAN, 1959, p. 18).

A figura da mãe de Ivete, durante o conto, aparece em poucos momentos. No entanto, apesar disso, é possível perceber, nas entrelinhas, que essa figura feminina também vive refém do abusador. Tudo isso faz com que Ivete e sua mãe não consigam fugir do pesadelo que é viver dentro de casa, o que não parece se tornar possível nem mesmo quando o finado está na sala. Essas situações confirmam a proposição de Sanches Neto (1996) de que, em *Novelas nada exemplares*, “os personagens solitários buscam no casamento a saída para o seu drama. Mas acabam criando uma situação mais dramática ainda. Que é a do inferno conjugal.” (SANCHES NETO, 1996, p. 15).

A questão da guerra conjugal, embora não seja o foco da narrativa, acontece no conto na medida em que o abusador assume uma postura confrontante diante de sua esposa. A impressão deixada ao leitor é de que as figuras femininas, neste caso Ivete e sua mãe, ocupam aquele espaço para servi-lo, traço que é recorrente em outros textos que serão analisados no presente capítulo.

Em “O morto na sala”, Trevisan ainda trabalha com contos que têm uma construção textual bastante detalhada acerca dos personagens e suas experiências. Embora algumas lacunas narrativas sejam deixadas para o leitor, o texto não é conciso, pelo contrário: Trevisan está explorando ao máximo os recursos de linguagem dentro desse gênero textual. Isso acontece, igualmente, nos outros contos da obra *Novelas nada exemplares*, a qual marcou o espaço de estreia do autor na literatura brasileira.

O conto “No Beco”, publicado também em *Novelas nada exemplares*, é um conto que, assim como “O morto na sala”, evidencia a violência praticada por um homem que esteve dentro do mesmo convívio familiar. No entanto, antes de a narrativa adentrar no contexto da violência sexual, Joana, protagonista da história, é vigiada por um sujeito de nome João que vaga pelas ruas e a observa pela janela do quarto da menina.

A menina, que dorme junto com os irmãos, diz não querer nada com o sujeito João, contudo, durante a narrativa, acaba por se envolver devido às insistências do homem. Durante o diálogo dos dois personagens, há um momento em que Joana confessa a João que já foi abusada por um sujeito de nome Ezequiel, o qual frequentava a casa de sua tia Rita. É nas entrelinhas que a violência se concretiza, característica comum aos outros textos que fazem parte do *corpus* do presente estudo: “eu me lembro que nunca me beijou na boca. Certa vez foi no quarto, não foi na cama e sim no guarda-roupa. Me arrumou em pé lá dentro com a porta aberta, de maneira que eu fiquei da altura dele.” (TREVISAN, 1959, p. 13).

Joana relata, na conversa com João, que tinha apenas oito anos de idade na época do crime e que logo após os abusos do sujeito, a tia começou a namorar outro homem, e Ezequiel nunca mais apareceu. O motivo de o homem ter aparecido na casa de Joana, segundo a própria menina, foi “com desculpa de namorar minha tia.” (TREVISAN, 1959, p. 13).

O conto traz uma característica que não é comum aos outros textos do contista, isto é, a narrativa marca temporalmente o abuso: "em Curitiba no ano de 1948 ou 49, não me lembro bem, João eu não sei se foi no ano de 1948 ou 49 que um homem veio lá em casa (...)". Além disso, o enredo de “No Beco” mais tarde foi republicado no conto “Ezequiel”, presente em *Duzentos Ladrões* (2008), entretanto, a narrativa apresenta somente o recorte do relato de Joana, sem a perspectiva de que a menina, agora mais velha, relembra do acontecimento.

Em “No Beco”, a linguagem empregada no conto é característica da oralidade, recurso que mais tarde vai se fazer presente em outros textos do contista. Esse emprego da oralização, muitas vezes, parece apontar para uma banalidade do que acontece dentro da narrativa, isto é, em conversas cotidianas entre os personagens, a violência é só mais um acontecimento na rotina dessas figuras.

Ainda em *Novelas nada exemplares*, o conto apresenta a perspectiva de alguém que teve a infância roubada, pois no final de “No Beco”, Joana parece ser assombrada pela figura de Ezequiel. Esse elemento do enredo, no entanto, é anunciado no título de *Duzentos Ladrões*, pois a obra reúne textos que tratam da violência em diferentes contextos, como se todas as vítimas dessas ficções reunidas no exemplar tivessem alguma parte de si roubada por ladrões que vagam pela capital paranaense em busca de satisfazer as suas próprias vontades. Em outras palavras, a máscara do vampiro – assumida sobretudo por Nelsinho em *O Vampiro de Curitiba* – em *Duzentos Ladrões* é ajustável a outros vários sujeitos.

O elemento da intertextualidade, na narrativa em questão, está muito presente, pois quase meio século depois de publicar *Novelas nada exemplares*, Trevisan republica a narrativa de “No Beco” deixando em evidência a representação do sujeito Ezequiel, autor do crime praticado contra Joana. Essa intertextualidade, no entanto, acontece quando o leitor já tem conhecimento dos outros textos publicados por Trevisan, recurso que durante as décadas de publicação do autor se faz necessário para identificar que nem todas histórias e mini-histórias têm as fronteiras bem definidas.

O próprio título atribuído ao microconto “Ezequiel” anuncia o nome do sujeito que, adiante na narrativa, revela-se pedófilo. Tão chocante quanto o abuso cometido por Ezequiel é o fato de que duas crianças, Joana e seu irmão menor, são deixados com um homem que os

familiares da vítima pouco conhecem. As voltas no automóvel, desculpa que o sujeito dava aos familiares de Joana para ficar com as crianças, era vista com inocência.

A narrativa constrói a monstruosidade do abusador pouco a pouco e é consolidada quando Joana, agora mais velha, revela que Ezequiel manteve fantasias com a menina imaginando que Joana fosse sua tia, já que a mulher não demonstrou interesse no sujeito, pois “(...) era um homem feio além disso sem profissão.” (TREVISAN, 1959, p. 13).

Em *Duzentos Ladrões*, o relato de Joana é o mesmo. No entanto, pouco se sabe sobre a identidade da menina que é vítima de violência, uma vez que o conto já começa a partir do momento em que a menina anuncia "em Curitiba no ano de 1948 ou 49, não me lembro bem, João eu não sei se foi no ano de 1948 ou 49 que um homem veio lá em casa com desculpa de namorar minha tia (...)" (TREVISAN, 1959, p. 13). Com isso, o leitor passa a conhecer a profundidade dos acontecimentos somente se já entrou em contato com o texto “No Beco”, pois é em *Novelas nada exemplares* que Joana tem a sua identidade revelada e são comentados aspectos de sua vida pessoal, bem como o seu relacionamento amoroso com o sujeito João, o único, até então, a saber sobre o crime.

Tanto em “No Beco” quanto em “Ezequiel”, o local onde a violência acontece é predominantemente doméstico, pois o sujeito leva Joana até sua casa para satisfazer as suas vontades que não foram realizadas com a tia Rita. Esse cenário é comum entre as narrativas daltonianas, assim como acontece em “O morto na sala”. Pessoas que fazem parte do mesmo convívio social ou familiar da vítima muitas vezes são as que praticam a violência, traço que dialoga fortemente com o factual.

Ezequiel, por sua vez, usa do recurso da desculpabilização para se referir às práticas de abuso contra Joana. Isto é, uma vez que a tia de Joana não quis nada com o sujeito, é então com Joana que Ezequiel satisfaz as suas vontades. Nesse ponto já é possível compreender um recurso que mais tarde vai ser bastante explorado por outros personagens daltonianos, isto é, esses sujeitos justificam as suas práticas criminosas alegando algumas “fraquezas psicológicas”, o que muitas vezes os motiva a praticar tais atrocidades. É sob esse contexto que essas narrativas, embora dialoguem bastante com o factual, não podem ser lidas como fatos consolidados, pois se tratam, sobretudo, de representações ficcionais.

Um outro elemento de “Ezequiel” e “No Beco” que aparece em uma terceira narrativa do contista é o contexto em que a violência acontece, isto é, dentro de um automóvel. Em “Tio Beto”, publicado em *Macho Não Ganha Flor* (2006), trata-se de uma van escolar, a qual a menina abusada usa para chegar todos os dias em casa. No conto, o abusador também faz parte do convívio social da criança, pois é o motorista do transporte escolar da menina. Entre idas e

vindas na *van*, o sujeito começa a deixar todas as meninas em suas casas antes e pede para a menina sentar-se no banco da frente. É nesse momento que a violência começa a ser praticada.

A vítima, de apenas oito anos, não tem seu nome anunciado durante o texto e revela todos os detalhes da violência, até mesmo o conflito que as vítimas sofrem antes de denunciar o abusador, ainda que esse não seja o viés com que Dalton Trevisan trabalha o tema da violência em sua literatura. Após vários dias sendo abusada pelo tio Beto, motorista de sua *van*, a criança decide compartilhar o crime com uma colega da escola, a qual acaba por incentivar a vítima a contar para a sua mãe sobre o abuso.

A partir disso, a vítima do tio Beto, de apenas oito anos de idade, decide contar à mãe sobre o que está acontecendo, mas questiona-se sobre o fato de a mãe não ter percebido sua mudança de comportamento: “então ela não via que eu andava bem nervosa? Roía a unha. Perdida sempre nos cantos. Tipo muda. E qualquer coisinha eu chorava. Só ela não via?”. (TREVISAN, 2006, p. 6).

Por fim, a violência é revelada à mãe da menina, mas após isso, pouco se sabe sobre o que aconteceu com o tio Beto. A vítima passa a frequentar outra escola, em outro bairro, uma estratégia utilizada pela mãe da menina para se afastar fisicamente do crime: “depois do que aconteceu, minha mãe mudou de bairro. Agora estudo na Escola Bom Menino. Pertinho aqui de casa. Só ir direto, a mãe quem leva, só ir a pé.” (TREVISAN, 2006, p. 81).

Tanto o conto “Tio Beto” quanto os contos reunidos em *Duzentos Ladrões* chamam a atenção para o fato de que esses textos foram publicados em um momento em que a população que é vítima nessas narrativas já tinha, no factual, uma legislação específica, ou seja, o Estatuto que assegura às crianças e aos adolescentes um espaço protegido. Assim, esse espaço aparece de forma explícita no conto “Tio Beto”, uma vez que a *van* escolar é típica desse momento em que a criança passa a ser vigiada, o que, contraditoriamente, não acontece no conto. O que chama a atenção, diante disso, é que embora muitas vezes essas ficções vão de encontro aos processos de mudanças acerca dos corpos, das relações e, sobretudo, das legislações sobre os crimes, ainda restam vestígios nesses textos de que essas crianças, já no contexto do século XXI, têm um espaço protegido.

A estratégia usada pelo abusador de deixar todos da *van* em casa antes de violentar a menina se difere da estratégia usada por Ezequiel nos contos “No Beco” e “Ezequiel”, uma vez que o carrasco leva Joana e seu irmão para os “passeios” e pouco se importa com o que pensarão sobre o crime. No entanto, o menino parece atrapalhar o plano do sujeito, visto que Joana relata que “ele pediu a meu irmão que se deitasse porque outro homem ia passar por ali. O outro homem não gostava de criança.” (TREVISAN, 1959, p. 13). A certeza sobre haver um outro

sujeito se aproximando é colocada em jogo na medida em que a própria vítima diz não saber se foi o próprio Ezequiel que simulou uma voz diferente para que o irmão pensasse que, de fato, havia motivo para se abaixar.

Os abusadores que são revelados nos textos de Trevisan apresentam características em comum no que diz respeito às suas estratégias quando suas vítimas são criancinhas. Neste caso, Ezequiel promete para a menina quantas bonecas ela quiser, caso não grite. O maníaco, protagonista de *O Maníaco do Olho Verde* (2008), obra que reúne contos que serão analisados posteriormente, usa da mesma estratégia, pois carrega balas para atrair crianças. Novamente, Trevisan trabalha com o recurso de explorar o já dito, ou seja, as mesmas estratégias são adotadas por personagens diferentes, ainda que pouco singulares.

Em “A Boneca”, publicado também no exemplar *Duzentos Ladrões*, a armadilha usada pelo maníaco é parecida. Conforme aponta o título do microconto, o sujeito oferece uma boneca para uma menina de apenas dez anos: “uma boneca, já pensou? E de cachinho loiro. O tipo lhe dá a mão e seguem por uma trilha no mato.” (TREVISAN, 2006, p. 27). A menina cai na armadilha do abusador e acaba sendo violentada na rua: “quietinha. Senão te pincho no rio!” (TREVISAN, 2006, p. 27). Assim, o medo toma conta da vítima que, após ter sido abusada, volta para casa com tremores e febre. Nesse contexto, observa-se o uso do diminutivo durante o texto, chamando a atenção para o fato de que a vítima é uma criança. Essa estratégia de linguagem também é empregada pelo contista em outros textos.

Ao contrário da mãe da vítima de tio Beto, em “A Boneca”, a mãe da criança, ao perceber o que aconteceu na volta da escola, coloca a culpa na própria vítima, o que faz com que a criança sofra, novamente, violência, pois a mãe “(...) lhe dá umas boas palmadas.” (TREVISAN, 2006, p. 27).

Esse processo de dar voz à violência sofrida coloca a vítima em uma situação de crueldade novamente, pois ao mesmo tempo em que as vítimas desejam externalizar a violência, sentem medo da repressão e do julgamento pós-denúncia. Esses aspectos, comuns às situações de violência que vão além da ficção, explicam o porquê muitas vezes as vítimas de violência sexual, sobretudo crianças e adolescentes, não denunciam. Isso também se deve ao fato de que, muitas vezes, os autores dos crimes são do vínculo familiar da criança e do adolescente. Sobre isso, dados registrados pela Ouvidoria Nacional dos Direitos Humanos sobre violência praticada contra crianças e adolescentes, em 2022, apontam que:

[...] o abusador pode estar dentro de casa ou ser alguém próximo à família. De acordo com levantamento de 2021, o cenário da violação que aparece com maior frequência nas denúncias é a residência da vítima e do suspeito (8.494), a casa da vítima (3.330) e a casa do suspeito (3.098). O padrasto e a madrasta (2.617), e o pai (2.443) e a mãe

(2.044) estão entre os maiores suspeitos nos casos. Em quase 60% dos registros, a vítima tinha entre 10 e 17 anos. Em cerca de 74%, a violação é contra meninas. (GOVERNO FEDERAL, 2022, n.p)

Sanches Neto (1996) discorre sobre a presença da temática da solidão em *Novelas nada exemplares*, uma vez que muitas vezes esses seres que circulam pela capital paranaense estão em busca de preencher um lado não ocupado de suas vidas. Esse mesmo aspecto pode ser observado nas ficções em que a vítima não externaliza a violência sofrida. Em “A Boneca”, além de carregar o peso do crime praticado, a protagonista ainda é culpabilizada pelo ocorrido, tornando-a sozinha no percurso de, de alguma forma, fazer com que o carrasco sofra as consequências do crime cometido.

Os contos “O morto na sala” e “No Beco” podem ser lidos a partir desse mesmo espectro da solidão, proposto por Sanches Neto (1996), pois as meninas, protagonistas das narrativas, têm em comum o sentimento de solidão que o medo da denúncia ocasiona. Em “O morto na sala”, a vítima vive em um ciclo aterrorizante dentro da própria casa e convive com traumas que não são compartilhados com ninguém. É por isso que, mesmo após a morte do carrasco, Ivete parece sentir a presença do finado, como se o ciclo da violência não tivesse fim.

Em “No Beco”, Joana vive um ciclo de violência muito parecido com o de Ivete. Ainda criança, a menina foi abusada por um homem que frequentava a casa da família, o que fez com que a personagem não desse voz ao crime. Somente anos mais tarde é que a menina relata a João o que viveu, mas parece manter ainda um bloqueio sobre a história narrada, pois ao descrever quando foi o acontecimento e quem é o sujeito Ezequiel, apresenta certa confusão acerca dos fatos: “em Curitiba no ano de 1948 ou 49, não me lembro bem, João eu não sei se foi no ano de 1948 ou 49 que um homem veio lá em casa com desculpa de namorar minha tia. Ele se chamava Ezequiel, não sei qual é o sobrenome nem interessa saber.” (TREVISAN, 1959, p. 13).

Os relatos de Joana e de Ivete indicam a presença do trauma em suas vidas. Em “O morto na sala”, Ivete parece viver um ciclo dentro da própria casa, pois sempre volta a lembrar da violência sofrida pelo morto que se encontra na sala. Esse trauma é vivenciado da mesma maneira pela personagem Joana em “No Beco”, o que se evidencia na fragmentação da fala e na confusão que a personagem traz acerca da data do abuso sofrido.

Em “O morto na sala”, muitas vezes Ivete não consegue verbalizar aquilo que sente. Sobre isso, Aleida Assmann, em *Espaços da recordação* (2011), afirma que “as palavras não incorporam o trauma nelas mesmas. Por pertencerem a todos, elas não acolhem nada de incomparável, específico ou único, muito menos a singularidade de um terror persistente.”

(ASSMANN, 2011, p. 277). Nesse sentido, a maneira que a personagem Ivete encontra para externalizar aquilo que sente é apagando o cigarro no corpo do homem que se encontra morto. Assmann (2011) ainda discorre:

[...] o caso do trauma, que transforma diretamente o corpo em uma área de gravação e, com isso, priva a experiência do processamento linguístico interpretativo. O trauma é a impossibilidade de narração. Trauma e símbolo enfrentam-se em um regime de exclusividade mútua: impetuosidade física e o senso construtivo parecem ser os polos entre os quais nossas recordações se movimentam. (ASSMANN, 2011, p. 283)

Posto isso, a solidão vivida pela personagem Joana é relatada pelo personagem João durante a narrativa, quem sempre vai encontrá-la debaixo de sua janela no beco escuro: “por uma semana não apareceu. Se ela morresse eu subiria de joelhos os degraus da igreja. Na rua, não me viu, fez que não viu. Enfiei uma agulha no seu retrato — o sangue pingou da minha mão. Uma noite, Joana estava na janela, parecia triste e só.” (TREVISAN, 1959, p. 8).

Embora a trama de João e Joana ceda lugar à criminalidade durante o conto, o relacionamento dos dois tem sua importância dentro da narrativa, pois João é a quem a vítima confia para relatar os fatos de quando foi abusada. No entanto, João parece não se importar com o ocorrido, uma vez que escuta o relato de sua amante e, em seguida, afirma: “— Eu vou a tua casa.” (TREVISAN, 1959, p. 13), como se o que de fato importasse para o personagem fosse a relação dos dois.

Durante o desenrolar da narrativa de “No Beco”, outro detalhe que chama a atenção é o medo que Joana e João sentem de Tibério, pai da menina. O personagem aparece repetidamente durante os encontros dos dois amantes que muitas vezes acontece pela janela do quarto de Joana. Tibério está constantemente fumando cigarros, os quais muitas vezes são reaproveitados por João e Joana: “ele tossiu, atirou o cigarro para o ar, deixou a porta aberta. Apanhei-o, antes que apagassem, correndo feito um ladrão de peras.” (TREVISAN, 1959, p.7).

A vivência das personagens Joana e Ivete, dos contos “No Beco” e “O morto na sala” respectivamente, aponta também para um traço em comum no contexto doméstico: tanto Joana quanto Ivete obedecem a ordens de dois homens que enxergam em seus lares, oportunidades de exercer o patriarcado. Em “O morto na sala”, o suposto pai de Ivete faz com que a menina satisfaça as suas vontades, colocando-a numa posição onde só resta à personagem a obrigação de cumpri-las. “No Beco”, por sua vez, Tibério, embora não seja autor do crime cometido contra Joana, gera medo na menina repetidas vezes durante o conto, colocando, além disso, a filha para exercer várias atividades domésticas dentro de casa, inclusive cuidar dos irmãos menores: “ela não vinha à janela. Ora proibição do Tibério, ora a costura ou os irmãos menores, dos quais

lavava os pés e cantava para dormirem. Em vez de ir embora, eu olhava a janela fechada.” (TREVISAN, 1959, p. 95).

A posição em que a menina é colocada, isto é, de cuidadora dos irmãos, parece favorecer a ideia de substituição da própria mãe, a qual, conseqüentemente, reflete na posição de Joana enquanto esposa. Esse viés também é explorado por Dalton Trevisan no conto “O Padrasto”, uma vez que o abusador aponta que é por saudade da esposa que abusa da menina de apenas nove anos.

O nome do pai de Joana é mencionado várias vezes durante o conto, em uma tentativa de reforçar a presença masculina dentro da casa da menina. O nome Tibério, além disso, é um nome bíblico<sup>7</sup>, símbolo imperialista, o qual reforça a presença do autoritarismo dentro da casa de Joana. Essa é uma outra característica comum entre algumas narrativas da obra daltoniana: os nomes bíblicos: João, Maria, Tibério, Ezequiel etc. Observa-se, nesse sentido, que enquanto nas narrativas bíblicas as ações tendem a serem modelares, isto é, funcionarem como modelo de ação ou então para castigar as más ações, nessas ficções elas denotam um mundo sórdido de violências e interesses, tornando irônicas as referências bíblicas, pois esse é o viés assumido por Dalton Trevisan: o da sátira, da ironia e da banalização de situações cotidianas.

No conto “No Beco”, a figura de Ezequiel<sup>8</sup>, autor do crime praticado contra Joana, parece profetizar o medo na vida da menina. Essas duas figuras masculinas, Ezequiel e Tibério, apesar de serem nomeadas diferentes do que é recorrente em narrativas de Trevisan, isto é, a insistência no uso do nome João para personagens masculinos, a identidade desses personagens se assemelha a de muitos Joões, como se várias versões de um mesmo personagem aparecessem nessas ficções.

Soma-se a isso o fato de que João, amante de Joana, é o único a saber sobre o crime sofrido pela menina enquanto criança, no entanto, como anteriormente mencionado, o personagem parece não se importar muito com o fato, pois logo em seguida desvia do assunto. Tudo isso reforça traços comuns entre esses homens, isto é, todos eles agem por interesses, ainda que Tibério possa usar da desculpa que está protegendo a própria filha ao impor tarefas e restrições à vida da personagem.

Outra característica curiosa na narrativa é o fato de que esse é um dos poucos textos em que a vítima compartilha o crime com um personagem externo ao ocorrido. É recorrente que o leitor entre em contato com a temática da violência sexual infantil através dos acontecimentos

---

<sup>7</sup> Tibério foi um imperador romano que governou durante a Era Cristã (42 a. C. – 37).

<sup>8</sup> Ezequiel foi um sacerdote bíblico que profetizou durante o exílio dos judeus na Babilônia (século VI a. C.).

relatados nos textos, mas raramente esses abusos são compartilhados pela própria vítima. Esse é o caso de “O morto na sala”, em que a violência é revelada pela descrição dos acontecimentos dentro da casa de Ivete e não através do relato da menina para um personagem externo ao crime.

Portanto, as narrativas analisadas de *Novelas nada exemplares* têm características em comum, ou seja, a presença de personagens de nomes bíblicos que, ao contrário de suas funções na Era Cristã, reforçam uma posição violenta que, conseqüentemente, toma a liberdade das vítimas desses crimes, as quais experienciam um processo solitário ao conviver com seus traumas. Além disso, *Duzentos Ladrões e Macho Não Ganha Flor*, obras publicadas quase meio século após a publicação do exemplar que estreou Trevisan como contista na literatura brasileira, retomam, nos contos aqui analisados, a temática da violência praticada contra crianças, chamando a atenção para a culpabilização das vítimas. Assim, embora no contexto em que essas obras foram publicadas já houvesse uma legislação específica para essa população, esse espaço protegido, que deveria ser assegurado para todas as crianças e adolescentes, é violado, fazendo com que essas personagens, que muitas vezes espelham vítimas presentes no factual, deixem de viver a infância para presenciar um lugar obscuro e solitário que é o lugar das vítimas de violência sexual.

Por fim, a perspectiva da denúncia é pouco explorada nesses textos, já que esse viés não é privilegiado dentro da obra do contista. Entretanto, os recursos de linguagem empregados – como o uso de diminutivos – parece querer evidenciar que se tratam, sim, de crianças relatando situações de violência.

## 5.2 MINI-HISTÓRIAS DO HORROR: *AH, É?* E *PICO NA VEIA*

As mini-histórias publicadas em *Ah, é?* (1994) e *Pico na Veia* (2002) retomam elementos de algumas obras publicadas pelo contista antes da virada do século XX para o XXI. Um desses elementos é a estratégia usada por alguns abusadores das treze narrativas que serão analisadas na presente subseção, ou seja, as vítimas, por serem crianças, são atraídas com brinquedos ou doces. Em troca, essas crianças realizam desejos sexuais de homens e mulheres.

Todas as narrativas publicadas nas duas obras foram intituladas com números, o que chama a atenção para o fato de que, de certa forma, nesses textos, a violência é tão corriqueira que não precisa de detalhes ao ser revelada. Em *Ah, é?* a concisão das mini-histórias chega ao extremo, pois se estende ao título do exemplar. Parece haver, nesse sentido, uma concisão que aponta para o fato de que alguns detalhes são tão óbvios, que podem ser não-ditos. Além disso,

a ironia com que algumas situações são tratadas se mostra também no título do exemplar: *Ah, é?* Evidencia o fato de que não há nenhuma surpresa dentre as temáticas retratadas pelo autor.

Não há particularização dos personagens nesses textos, além de um sujeito adulto qualquer abusando sexualmente de uma criança. Essa é uma das estratégias utilizadas por Dalton Trevisan, isto é, a personalidade de seus personagens é tão comum que parece mais uma repetição. Os nomes dos personagens abusadores, inclusive, são deixados em segundo plano, na maioria das vezes. Além disso, a estrutura concisa das histórias em *Ah, é?* e *Pico na Veia* flerta com o gênero haicai, embora fuja à tradicionalidade desses textos poéticos. Segundo Sanches Neto (1996), Trevisan foge das rotulações dos gêneros textuais:

[...] as suas baladas podem ser lidas como contos e estes como haicais. Tal flexibilidade, criada por uma diluição de fronteiras, faz com que a obra de Trevisan fique sempre à margem das rotulações. E quem ganha com isso é o leitor, que pode apreciá-la segundo sua predisposição. (SANCHES NETO, 1996, p. 124)

No microconto “10” a vítima se chama Ana e é atraída pelo abusador com balas Zequinha, doce característico da cidade de Curitiba, as quais começaram a ser produzidas no começo do século XX e são vendidas até os dias de hoje. Assim, a menina é induzida a levantar o próprio vestido, situação em que o sujeito que descreve a cena se aproveita: “eu vi: duas coxas inteiras, fosforescentes de brancura.” (TREVISAN, 1994, p. 11). Nesse cenário, embora o sujeito abusador não apresente detalhes de sua identidade, é possível perceber que se trata de uma pessoa mais velha, pois o narrador-abusador anuncia “fui para a cozinha atrás da copeira, o dobro da idade e tamanho.” (TREVISAN, 1994, p. 11).

Observa-se, por meio do trecho em questão, que a menina de apenas dez anos é copeira na casa do sujeito. Assim, essa posição assumida pela personagem Ana remete a uma trajetória histórica do estupro. Em outras palavras, sabe-se que muitos abusos foram cometidos em relação às empregadas domésticas, o que remonta uma situação colonial em que o senhor da fazenda – latifúndio – era dono dos escravizados e utilizava-se deles também para satisfazer seus desejos sexuais. Em *Casa Grande e Senzala* (1933), Gilberto Freyre se debruça sobre esse passado marcante que ainda se reflete em muitos contextos domésticos contemporâneos. A própria visão da sociedade sobre as mulatas escravizadas, que via esses corpos como exuberantes, foi usada como desculpabilização dos abusos cometidos contra essas mulheres. Soma-se a isso o fato de que muitas das mulheres escravizadas eram “contratadas” para participar da iniciação sexual de filhos homens nas famílias burguesas. Freyre aponta:

Não eram as negras que iam esfregar-se pelas pernas dos adolescentes louros, estes é que, no sul dos Estados Unidos, como nos engenhos de cana do Brasil, os filhos dos

senhores, criavam-se desde pequenos para garanhões, ao mesmo tempo que as negras e mulatas para “ventres geradores” [...] É verdade que lá como aqui não faltou quem, confundindo resultado e causa, responsabilizasse a negra e seus “strong sex instincts” e principalmente a mulata – “the lascivious hybrid woman” – pela depravação dos rapazes brancos. (FREYRE, 1995, p. 461)

Além disso, o que chama a atenção nessa mini-história, além da prática da violência, que é construída pelo próprio relato do sujeito abusador, é o fato de que esse narrador transfere a culpa da violência para a própria vítima, isto é, acusa que o que aconteceu ali foi ideia da menina, colocando-se na posição de refém de uma criança. Assim, a violência, embora mascarada pelo autor do crime, é descoberta nas entrelinhas da narrativa, pois não há dúvidas de que as balas Zequinha foram usadas como estratégia para que Ana atendesse ao desejo do sujeito não nomeado durante o texto.

A concisão revela a falta de detalhes para a situação. Parece não haver mais nada a ser dito, além daquilo que o próprio abusador anuncia. Trevisan, nesse sentido, chegou ao extremo da brevidade narrativa. É nesse momento da carreira literária de Dalton Trevisan que se pode observar o máximo da sua inovação no sentido de uma concisão levada ao extremo. Desde 1959, com a publicação de *Novelas nada exemplares*, o autor passou a publicar cada vez mais textos em novos gêneros textuais. Em *Ah, é?* essa concisão foi intensificada, chamando a atenção para o não-dito em poucas linhas, pois as lacunas deixadas para o leitor interpretar continuaram em suas microficcões.

O que diferencia “10” do microconto seguinte que trata da temática da violência é a forma com que os textos revelam o horror do abuso sexual infantil. Em “35”, a narrativa é ainda mais curta e direta. Trata-se de um sujeito que revela abusar das próprias filhas, já que se denomina “o galã do barraco”. As filhas mais velhas, segundo o abusador, são o seu alvo, pois o sujeito agarra e beija as meninas na boca. A violência, aqui, é escancarada: “você piou? Apanha sem dó.” (TREVISAN, 1994, p. 28).

O narrador-abusador ainda revela que as meninas foram feitas para satisfazê-lo, ideia que, embora não retratada desse modo explícito em outras narrativas do autor, fica evidente. É o caso de “O morto na sala”, analisado na subseção anterior, em que o pai da menina nega a sua figura paterna como meio de se isentar do fato de que abusa da própria filha, ou seja, já que Ivete não é sua filha, ela deve satisfazê-lo, afinal esse é papel atribuído a menina dentro de casa.

Em “58”, assim como nos dois microcontos já mencionados, a figura abusadora é masculina e, mais uma vez, deixa a temática do abuso nas entrelinhas. No entanto, a vítima, dessa vez, é um menino de oito anos. Essa é uma das poucas histórias em que o sujeito abusado é masculino, já que geralmente as meninas são alvo desses maníacos. Assim, a figura do sujeito

João ressurgue nesse texto como um sujeito que convida o menino para “ver os gatinhos” (TREVISAN, 1994, p. 43). Na volta do suposto passeio, o menino volta horrorizado e o trauma se estende do psicológico para o físico, pois “três dias com febre, nunca mais o mesmo menino.” (TREVISAN, 1994, p. 43).

A narração dos atos, nesse sentido, não funciona como estratégia de procedimento erótico, mas a narração dá lugar ao não-dito, ao lacunar; cabe ao leitor preencher as lacunas conforme sua imaginação. O próprio texto aponta que após visitar os gatos, a criança volta transfigurada, consequência do que aconteceu quando estava com o sujeito. A narrativa não revela mais detalhes e deixa nas entrelinhas a interpretação do leitor sobre o ocorrido. A narrativa se encerra nesse momento. No entanto, observa-se, novamente o uso de um atrativo para a criança, a fim de que, nesse caso, o menino pudesse se distanciar de sua mãe para satisfazer as vontades do abusador.

O mesmo acontece na narrativa intitulada “63”. Nesse caso, o uso de reticências reafirma o fato de que o leitor é responsável por completar o sentido do texto:

— Uma menina, cara. Minha perdição. Quinze aninhos, já viu. Que é uma imagem. “Se não me obedece”, eu digo, “conto pra tua mãe.”  
— ... (TREVISAN, 1994, p. 42)

Esse recurso é bastante explorado pelo autor, uma vez que, na maioria de seus textos, o leitor cumpre um papel importante de completar e interpretar as entrelinhas das narrativas. Sanches Neto (1996) afirma que “se, como é sabido, a literatura só existe no receptor, em Trevisan esta verdade é levada ao extremo, pois ao leitor é delegada a tarefa de preencher as lacunas existentes no texto. Ele funciona como um coautor. É a leitura que completa a obra.” (SANCHES NETO, 1996, p. 124).

Além disso, em “63”, o abusador deixa explícita a chantagem utilizada como estratégia para obrigar a vítima a satisfazer as suas vontades. O cenário do mini-história parece ser um consultório, pois a mãe da vítima está, segundo o narrador, “na sala folheando uma revista.” (TREVISAN, 1994, p. 42). Desse modo, o fato de o cenário ser um consultório remonta novamente a figura do abusador enquanto uma autoridade na narrativa daltoniana, isto é, a figura do médico, assim como a do pai e a do padre em comunidades mais tradicionais, são figuras que não são contestadas.

Nesses textos, é comum que o figura do abusador seja masculina. No entanto, há um microconto publicado em *Ah, é?* que se diferencia dos demais por apresentar uma professora

abusando de uma aluna. Intitulada “74”, a mini-história traz de forma escancarada a violência que acontece em uma sala de aula.

A Gracinha...

— ... sentada no colo da professora. O livro caído no chão.

— As duas se abraçando e se beijando.

— Na boca. De olho fechado. (TREVISAN, 1994, p. 52).

Essas situações que violam a integridade da infância e da adolescência são retratadas ficcionalmente e chamam a atenção para a forma com que esses abusadores se colocam nesses textos. Nenhum desses sujeitos assume a culpa do acontecimento, pelo contrário, há sempre uma desculpabilização que é moldada durante a ficção. Muito dessa desculpabilização se deve ao fato de que esses maníacos sofrem de alguma psicose, pois eles mesmos anunciam tal condição. Por isso é que esses textos muitas vezes destoam da realidade e chamam a atenção para a representação do imaginário doentio desses sujeitos.

Posto isso, ressalta-se que a violência parece ter se tornado tão rotineira entre esses personagens que circulam por Curitiba que não há necessidade em aprofundar os detalhes. Em “74” há meninas, também alunas da professora-abusadora, que espiam a mulher abusar da personagem Gracinha. O texto gira em torno dessa violência praticada pela professora-abusadora, sem aprofundar o acontecimento. Assim, novamente é possível perceber a presença do *voyeurismo*, que parece ser o viés privilegiado da erotização destes personagens daltonianos. Nesse contexto, pode-se dizer que a literatura de Trevisan tem um forte apelo visual, no sentido de ser fundado em imagens, sobretudo nos minicontos, que são narrativas que apresentam poucos detalhes acerca dos personagens e circunstâncias em que estão inseridos.

A mesma concisão narrativa acontece nos três últimos microcontos que foram publicados em *Ah, é?*. “85” é a própria vítima quem narra o abuso. Trata-se de uma menina, pela descrição dos fatos, que é abusada pelo pai. Na hora de lhe dar uma surra, fica explícita a violência física praticada pelo sujeito. A integridade da mini-história é tão concisa que a narradora anuncia em apenas uma frase: “— Meu pai foi me dar uma surra e nessa hora me ergueu do chão pelos peitinhos.” (TREVISAN, 1994, p. 59).

Em *Ah, é?*, embora a riqueza de detalhes não seja o foco do contista, nos textos em que o(a) abusador(a) é identificado(a), há, frequentemente, a presença desses sujeitos enquanto pessoas que fazem parte do mesmo círculo social da vítima. Esse aspecto se estende às narrativas publicadas pelo autor em *Pico na Veia* (2002), as quais serão analisadas posteriormente nesta subseção.

Os dois últimos microcontos, “140” e “147”, são mais ricos em detalhes dos que as narrativas anteriormente comentadas. Em “140”, a vítima também tem quinze anos e é alvo de um sujeito chamado João. Os detalhes de como a vítima se sente mostram uma menina vivendo o horror de ser obrigada a satisfazer as vontades do sujeito: “beijo molhado de língua. De mim o que fazendo? Ele abre o fecho da saia. Só de calcinha. Toda fria, pesada, mole. O peitinho, como bate. E começa a chorar.” (TREVISAN, 1994, p. 95). As mini-histórias desse exemplar, conforme Dalton Trevisan as nomeou, apontam para “um momento de extrema síntese, em que Trevisan escreve as histórias supercondensadas de vidas já previamente conhecidas.” (SANCHES NETO, 1996, p. 126).

Dito isso, o horror vivenciado pela vítima de “140” se amplia na medida em que o carrasco age de modo brutal: “ao tirar a calcinha, ele rasga” (TREVISAN, 1994, p. 95). Nesse microconto, Trevisan reforça a ideia de que no exemplar em questão, a violência é rotineira, pois está a cada esquina, em todos os becos e desencontros familiares, além de que a descrição da sequência de acontecimentos parece anunciar um elemento paródico no sentido da teatralização que chega ao *kitsch*, recurso bastante explorado por Trevisan em suas ficções. A construção dessa imagem, frequente na produção pornográfica, é aqui resgatada e, encenada ficcionalmente, que por consequência cria um efeito “risível”, em uma mistura de paródia e do recurso do pastiche.

No microconto intitulado “147” a forma com que a violência é apresentada não é diferente. Trata-se de um homem já com certa idade, inválido, que se delicia nos braços de uma menina de quinze anos. A idade mais avançada do abusador não parece ser um obstáculo para o sujeito, já que essa característica dos carrascos é comum na obra daltoniana. Isso acontece em obras como *A Polaquinha*, pois desde cedo a menina se relaciona com homens mais velhos; em *Nem te conto, João*, em que a vítima frequenta o local de trabalho de um sujeito de certa idade; em contos como “O morto na sala” e “No Beco”, anteriormente comentados na presente subseção.

Há, nesse contexto, um elemento que chama a atenção nessas narrativas que é a dubiedade nas atitudes de muitas das vítimas. Nem sempre elas parecem ingênuas como à primeira vista se supunha. Contudo, transferir essa malícia para personagens que não gozam de sua maturidade emocional é um ato criminoso, e esse é um dos impasses nas ficções de Dalton Trevisan.

Esse aspecto, juntamente à concisão das narrativas de *Ah, é?*, estendem-se à obra *Pico na Veia* (2002), exemplar que reúne uma série de microcontos que também são intitulados com números. As mini-histórias tratam da violência sexual infantil a partir de uma perspectiva que

privilegia a voz das próprias vítimas. No microconto “184”, de forma muito direta, a criança narradora é identificada pelo uso do diminutivo no texto, apontando que “— O tio buliu na minha periquitinha.” (TREVISAN, 2002, p. 45). O microconto apresenta somente essa fala. Da mesma forma, em “36”, a vítima dá voz à violência sofrida, fazendo uso do diminutivo, pois um menino expõe para a própria mãe que: “— A vovó buliu no meu pintinho. Ela pediu para não contar.” (TREVISAN, 2002, p. 42).

Nesses textos, ao atingir o máximo da concisão narrativa, Trevisan chama a atenção para o fato de que se anteriormente eram necessárias narrativas mais longas para tratar do desenrolar dessas violências – práticas que nem sempre apareciam explícitas – agora, nessas mini-histórias, essa necessidade é colocada de lado, pois a violência se torna direta e objetiva. Assim, não restam dúvidas para o leitor de que esses textos evidenciam crianças sendo abusadas.

Outro recurso explorado nessas mini-histórias é a reconstrução narrativa. Para o leitor assíduo da obra daltoniana, vários dos personagens que aparecem nesses textos são conhecidos. No entanto, as situações são remodeladas, incrementadas e, em alguns casos, repetidas. Daí a importância, novamente, do leitor diante da obra do autor, pois é o leitor o maior responsável por atribuir sentido aos textos, resgatando aquilo que já foi publicado previamente.

Na mini-história intitulada “36” ainda há uma revelação dentro do texto, em que a mãe da vítima revela que entendeu por que o filho da abusadora “(...) é assim... Tão...”. (TREVISAN, 2002, p. 42). Nota-se, nesse contexto, assim como em *Ah, é?*, a importância do papel do leitor nestes textos, uma vez que cabe somente ao leitor preencher as lacunas e, a partir disso, entendê-las no conjunto da narrativa.

O que se conclui acerca dessa narrativa é que o sujeito com quem possivelmente a mãe da vítima se relacionou é o filho da abusadora e, soma-se a isso o fato de o homem parecer ter alguma característica que dialogue com as práticas de violência cometidas pela própria mãe: “Essa não, meu Deus, pensa a nora, iluminada. Afinal, eu entendi. Agora sei de tudo.” (TREVISAN, 2002, p. 42).

Em “179”, por sua vez, a vítima usa um bilhete para anunciar o fato: “Diga para a mãe que estou grávida do seu João” (TREVISAN, 2002, p. 190). Nenhum outro detalhe é revelado, já que essa fala é a integridade do microconto, a não ser o fato de que o leitor assíduo da obra de Trevisan, aqui, resgata o histórico dos personagens de nome João que vagam pela cidade atrás de vítimas, instaurando o horror da criminalidade na capital paranaense. Sobre isso, Sanches Neto (1996) afirma: “este é, então, um momento de extrema síntese, em que Trevisan escreve as histórias supercondensadas de vidas já previamente conhecidas. Nesse sentido, a sua

obra anterior serve de repertório explicativo para a leitura destes instantes ficcionais.” (SANCHES NETO, 1996, p. 126).

Nesses textos, embora a cidade de Curitiba não apareça explicitamente como cenário, sabe-se que esse é o palco de violências privilegiado por Trevisan. O contexto doméstico, espaço que é predominante nessas mini-histórias, passa a deixar de ser relacionado ao conforto para representar a consolidação da violência.

Apesar de as duas obras comentadas nesta subseção terem sido publicadas após a instituição do *Estatuto da Criança e do Adolescente* (1990), as crianças e os adolescentes representados nesses textos ficam à margem da proteção dessa legislação. Exemplo disso é a narrativa “50”, em que a vítima acusa ter trabalhado em uma casa quando tinha apenas treze anos. Nesse âmbito, então, anuncia a menina: “— (...) um dia o patrão me mostrou o pinto. A mulher dele viu, deu um grito forte. Não me assustei com o pinto e sim com o grito.” (TREVISAN, 2002, p. 60). Após o corrido, a vítima diz ter tentado suicídio, pois quis tomar formicida. A patroa, esposa do abusador, impediu o ato, momento em que a narrativa se encerra. Novamente há a presença de uma autoridade abusadora. A legislação sobre assédio sexual, inclusive, mira muito essa figura de autoridade porque a vítima se torna impotente, visto que depende do sujeito abusador economicamente.

Nesse sentido, há, novamente, a presença de uma vítima que é duplamente violentada, isto é, além de o abuso ser contra uma criança, o quadro é intensificado porque essa menina é empregada doméstica na casa do casal. Desse modo, a legislação sobre o trabalho doméstico também é violada.

Ritinha, personagem de “Debaixo da Ponte Preta”, também faz parte dessa categoria, uma vez que a personagem trabalha como empregada doméstica em Curitiba. Ressalta-se, nesse contexto, que a legislação voltada a essa população é muito recente. Foi somente no ano de 2015 que foi sancionada a lei voltada para as empregadas domésticas, a qual não abrange pessoas menores de dezoito anos.

Além disso, essas circunstâncias, em que a vítima é duplamente violentada, remonta, novamente, um contexto histórico já comentado acerca das mulheres escravizadas. A violência, nesse contexto, assumia várias faces, pois muitas vezes as mulheres escravizadas também eram vítimas das próprias senhoras dos engenhos. Nesse âmbito, Freyre aponta:

Quanto à maior crueldade das senhoras que dos senhores no tratamento dos escravos é fato geralmente observado nas sociedades escravocratas. Confirmam-no os nossos cronistas. Os viajantes, o folclore, a tradição oral. Não são nem dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do

marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de bonita dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arranvas as unhas, queimar a cara ou as orelhas. Toda uma série de judiarias. O motivo, quase sempre, o ciúme do marido. O rancor sexual. (FREYRE, 1995, p. 421)

Parece haver, assim, uma subcategoria de vítimas dentro da obra daltoniana: as empregadas domésticas. Nesse sentido, os textos ficcionais de Trevisan dialogam com o filme brasileiro *Que horas ela volta?* (2015), dirigido por Anna Muylaert. O longa retrata uma empregada doméstica, a personagem Val, que é de origem bastante humilde e veio do Nordeste para São Paulo em busca de oportunidades. Na capital, Val trabalha como empregada doméstica na casa de uma família de classe alta. Nesse cenário, a separação de classes é gritante. No entanto, tudo se agrava com a chegada da filha da empregada doméstica na casa. Jéssica, filha de Val, por fim, acaba sendo abusada pelo patrão da casa, ideia bastante semelhante ao que acontece com as personagens de “Debaixo da Ponte Preta” e dos microcontos “10” e “50”.

Dito isso, a última narrativa publicada em *Pico na Veia* que permeia a temática da violência sexual contra crianças e adolescentes é intitulada “171”. Nessa mini-história não há a violência consumada. Contudo, um dos protagonistas revela a obsessão em transformar a esposa em uma figura infantil. A própria narradora aponta: “— Para transar, o meu marido me passa talco no corpo inteiro: eu, nuazinha, com uma chupeta vermelha na boca.” (TREVISAN, 2002, p. 180).

A representação grotesca da mulher transfigurada em criança desperta o horror de um sujeito que se delicia na presença da infantilidade. Isso parece se tornar um segredo entre os dois amantes, pois a narradora afirma: “quando vou comprar na farmácia, digo que é para o meu filhinho, que nem tenho.” (TREVISAN, 2002, p. 180). O uso do diminutivo, nesse texto, resgata o *kitsch*, chamando a atenção para um exagero vulgar que é um dos recursos explorados pelo contista. Segundo Sanches Neto (1996):

Trabalhando com o já existente, Trevisan se apropria não só de linguagens alheias como da sua própria. O que é uma radicalização do conceito de bricolage. Na verdade, sua obra é um duplo bricolage, pois lança mão do kitsch e também de elementos de outros livros de sua autoria. (SANCHES NETO, 1996, p. 11)

Esses microcontos, tanto de *Ah, é?* quanto de *Pico na Veia*, mostram que a figura do leitor é imprescindível, pois é quem dá sentido aos textos no conjunto da obra do contista. A estrutura concisa desses textos reforça a ideia de que o leitor da obra daltoniana pode resgatar de outros textos detalhes que não estão à mostra. Assim, a leitura, nesse sentido, expande-se

para outros horizontes, povoados por personagens de nomes Marias, Joões, Nelsinhos e outros carrascos.

Neste modelo reduzido estão representadas as tendências e recursos do autor. Através da incessante publicação de textos revistos, Dalton investe no conceito de leitura como releitura. Logo, ler *Ah, é?* é reler Trevisan, pois para ele o novo nunca é inteiramente outro, mas é também deparar-se com uma obra que tem autonomia graças a uma recomposição única. (SANCHES NETO, 1996, p. 129)

Além disso, essas personalidades revelam uma identidade comum dentro da obra daltoniana, isto é, a do cafajeste. Esses personagens, sobretudo abusadores, assumem uma postura diante da urbe que é de instaurar o horror da violência. Nem sempre essa violência acontece nas ruas de Curitiba, pois estão nas casas, nos consultórios, na esfera privada. No entanto, sobretudo os sujeitos homens que são autores dos crimes, parecem ser releituras do cafajeste maior: Nelsinho. É nessa linha que a subseção posterior se debruça, a fim de entender como o vampiro, apelido que mais tarde foi designado a Dalton Trevisan, não tem as fronteiras bem definidas com outros personagens.

### 5.3 O CAFAJESTE MAIOR: *O VAMPIRO DE CURITIBA*

Se a figura de sujeitos cafajestes está presente em outras obras do contista, em *O Vampiro de Curitiba* (1965) ela é concretizada. A obra traz o retrato de um sujeito que passou a acompanhar as publicações de Trevisan por mais de cinco décadas. Nelsinho, o vampiro, é protagonista da obra que leva o seu apelido no título e tem uma identidade semelhante à de outros personagens que vagam pela capital paranaense, como os muitos Joões nomeados nas ficções daltonianas.

Nelsinho flana por Curitiba com um objetivo: satisfazer as suas vontades sexuais. As vítimas estão por toda parte. Lojas, becos ou nas suas próprias casas. Esse personagem que parece ter vontades insaciáveis se transformou em uma representação caricata dos carrascos presentes nas narrativas de Trevisan.

Waldman (1982) afirma que o cafajeste é a figura nacional do vampiro e isso se justifica na personalidade de Nelsinho: “se não quer, por que exhibe as graças em vez de esconder?” (TREVISAN, 1965, p. 3). Novamente, aqui, percebe-se a dubiedade atribuída às vítimas do sujeito. Embora não disponham de maturidade, constantemente as meninas são colocadas pelo vampiro na posição de provocadoras dos atos sexuais. A posição de vítima, assim, inverte-se, pois o próprio vampiro se coloca como vítima, pois basta olhar para o Vampiro e pronto! O sujeito enxerga uma oportunidade. As vítimas são muitas. Mulheres e meninas de todas as

idades são alvos e é assim que Nelsinho passa a ser também autor de crimes. Contudo, apesar do apelido pitoresco e da monstruosidade que a figura vampiresca parece instaurar na cidade, segundo Sanches Neto (1996):

Nosso conde Nelsinho não tem um estatuto aterrorizador como os seus parentes, ele está vinculado a uma imagem patética. Funciona, antes de mais nada, como uma paródia da imagem do Vampiro veiculada pelo cinema. Trata-se da desconstrução de um mito da cultura de massa através da apropriação e deformação de atributos. (SANCHES NETO, 1996, p. 29)

Esse retrato patético se confirma na medida em que o sujeito se coloca como vítima de suas próprias aventuras. É nesse cenário, portanto, que Nelsinho reforça a figura de cafajeste. No conto “Debaixo da Ponte Preta”, situação em que Nelsinho atua junto a outros homens, há a presença de uma menina de dezesseis anos que volta da casa onde trabalha de prenda doméstica. Ritinha passa debaixo da ponte preta rumo à casa de sua irmã Julieta, momento em que é abordada por cinco indivíduos, “(...) aos quais se reuniram mais dois. Então violada por um de cada vez e abandonada entre as moitas.” (TREVISAN, 1965, p. 76). Na sequência, a violência se desdobra:

Miguel de Tal, quarenta anos, casado, foguista, largou o serviço às dez e meia. Ao cruzar a linha do trem, avistou três soldados e uma dona em atitude suspeita. Sentiu um tremendo desejo de praticar o ato. Aproximou-se do grupo e, auxiliado pelos soldados, agarrou a desconhecida, retirando-lhe a roupa e com ela mantendo relação, embora à força. (TREVISAN, 1965, p. 77)

Nesse momento, a violência é consolidada: um a um, os homens abusam da menina debaixo da Ponte Preta. A menina, então, foi levada até a delegacia, momento em que deveria relatar o acontecimento do “assalto”, assim nomeado no conto. No relato da personagem, parece haver uma desculpabilização por parte dos sujeitos abusadores e isso começa já quando o crime é intitulado “assalto”, mascarando a situação de estupro. Além disso, durante a narrativa são usados os termos “festinha” e “brincadeira” para se referir ao delito, o que, novamente, reforça o fato de que esses sujeitos encararam a situação como diversão.

Nelsinho está entre os sujeitos que abusaram de Ritinha, no entanto, mais uma vez, ele e os outros carrascos acusaram que foram atraídos pela situação. Todos esses sujeitos que abusaram da menina parecem versões semelhantes à do personagem Nelsinho. Isso se estende aos outros textos em que homens estão na capital à procura de vítimas para satisfazê-los. Assim, a representação desse personagem na literatura daltoniana retoma uma visão objetificada sobretudo do corpo feminino. Através de clichês, as narrativas que envolvem o personagem, como acontece em “Debaixo da Ponte Preta”, colocam em jogo a representação feminina diante

de uma perspectiva que visa à satisfação do desejo. O conto em questão chama a atenção dentro do acervo de Dalton Trevisan por ser a única narrativa que apresenta a violência pelo viés da denúncia, isto é, o momento em que os criminosos e a vítima se apresentam na delegacia. Esse é um viés pouco explorado pelo contista, uma vez que a temática da violência sexual infantil não aparece nas narrativas em tom de denúncia do horror dessas práticas, tampouco para despertar a seriedade desses crimes que cada vez mais ganharam espaço no contexto urbano moderno.

As versões apresentadas na delegacia, as quais aproximam a narrativa daltoniana de um inquérito policial, apontam para um relato dialógico. No entanto, em nenhum momento dos relatos a voz é dada à vítima. São os sujeitos abusadores que apresentam as suas versões confusas sobre o delito. Os depoimentos dos sujeitos Alfredo, Durval, Pereira, Nelsinho, Miguel e Silvio apresentam versões muito pessoais do que aconteceu, sempre tendendo à desculpabilização. Desse modo, o estupro coletivo se consolida nas entrelinhas do conto. Além disso, o conto evidencia que um mês antes do ocorrido, a menina havia sido “deflorada”, contudo, não se sabe se a prática também foi resultado de um estupro.

O primeiro a desfrutar a mocinha foi Durval, o segundo Alfredo, o terceiro Pereira, o menor Nelsinho foi o quarto e ele, Miguel, o quinto. Ritinha submeteu-se de livre e espontânea vontade ao desejo dos outros, quando chegou a sua vez quis se negar, agarrando-a para não ficar desmoralizado perante a família.

Ritinha estava chorando debaixo da Ponte Preta. Não sabia quem lhe havia feito mal, um dos soldados lhe enfiou a túnica na cabeça. Foram apontados pelo moleque José que de longe viu tudo. Quinze dias que o pai de Ritinha morreu de tumor na barriga. Deflorada havia um mês por um soldado loiro de nome Euzébio. (TREVISAN, 1956, p. 80)

Todos os depoimentos dos sujeitos que participaram do estupro coletivo culminam para o retrato da mulher negra, neste caso representada pela personagem Ritinha, que ainda carrega o fardo do período escravocrata. Ritinha está fadada aos serviços domésticos na casa onde trabalha e à servidão sexual dos sujeitos que a abordam debaixo da Ponte Preta. Todos os personagens homens evidenciam esse lugar: o de servidão. Nesse âmbito, não é à toa que esses sujeitos se referem à menina como “negrinha”. Ainda nesse contexto, outro detalhe da narrativa que chama a atenção e reforça essa posição inferiorizada de Ritinha é o fato que o texto induz o leitor a entender que a menina foi atraída pelos sujeitos brancos, de olhos claros e cabelos loiros, revelando, assim, a relação de senhor e subalterna – uma ideia que também remete ao estereótipo do europeu enquanto cidadão civilizado e superior às outras etnias.

Dito isso, a Ponte Preta, um dos símbolos da modernização na capital paranaense, aponta para um lado obscuro da cidade de Curitiba, ou seja, “uma leitura da cidade que aponta para o

outro lado do progresso. Para a sua sombra. É de um espaço assim conformado que vem à tona o cafajeste, essa figura que, como o malandro, co-participa da ficção e da realidade.” (WALDMAN, 1982, p. 125). É uma leitura da cidade como um lugar feito de relações impessoais, em que os seres que por ali vagam, deparam-se com situações que somente um espaço hostil pode proporcionar. Essa situação parece mais uma vez anunciar como os indivíduos das ficções daltonianas encontram dificuldades em se adequar à nova configuração da sociedade moderna. Claro que essa situação não os coloca enquanto vítimas, pelo contrário, expõe o pensamento retrógrado e de certa forma negacionista quanto à nova configuração desse espaço urbano que é a cidade de Curitiba.

Para Waldman (1982), ainda, “embora o cafajeste seja uma figura eminentemente urbana, o seu lugar é sempre deslocado do centro, podendo ser tanto o bairro, o subúrbio, como a província.” (WALDMAN, 1982, p. 125). É nesse contexto que a leitura do sujeito Nelsinho passa a ser não somente individual, mas coletiva. Dentro da figura vampiresca é possível ler vários cafajestes que habitam a cidade, desde os seus espaços mais centrais até os espaços marginalizados, onde os becos os abrigam.

A representação do cafajeste é também uma maneira de ler a cidade, não somente enquanto espaço geográfico, mas através de suas relações. Se o cafajeste existe, logo existem vítimas que o encontrarão nesses não-lugares de terceiro mundo. Essa é a dinâmica da modernização na literatura de Dalton Trevisan, tanto das narrativas mais longas, como é o caso do conto “Debaixo da Ponte Preta”, quanto dos textos mais curtos, nos quais parece que a concisão daltoniana chegou ao extremo para tratar da temática da violência.

Ainda sobre “Debaixo da Ponte Preta”, a narrativa é a única, dentro do recorte do *corpus* do presente estudo, que se apresenta no formato de um inquérito policial, conforme anteriormente mencionado. No entanto, apesar disso, a denúncia em si pouco ocorre, uma vez que os relatos dos indivíduos que abusam de Ritinha da Luz são pelo viés da desculpabilização. O que chama a atenção dentro dos discursos desses sujeitos é a ideia medíocre de um dos personagens, Miguel, que arrependido, propõe se casar com a menina, a qual não sabe nem o nome. Essa ideia aponta, novamente, para um estereótipo patriarcal vigente durante o século XX, o qual relaciona a perda da virgindade ao casamento.

Nelsinho, como um dos sujeitos que abusa da menina, após a situação na delegacia, atribui o que aconteceu à pouca idade: “acabada a brincadeira, voltavam satisfeitos para casa, foram presos e conduzidos à delegacia. Nelsinho se confessa contrariado, atribuindo sua atitude à pouca idade que tem, ações como a que praticou apenas servem para estragar o futuro de um jovem. (TREVISAN, 1998, p. 78). O vampiro, mais uma vez, reafirma a sua imagem devorador

sexual. No entanto, apesar de se colocar como agente das situações, o personagem também é construído enquanto refém de seus próprios atos:

A imagem do vampiro se funda na necessidade do outro. Ele só pode viver graças à sua vítima. No fundo, há uma dependência bem acentuada, que caracteriza Nelsinho como um “doente da paixão”. Seu apetite sexual é insaciável e o obriga a viver em constante sobressalto. Dalton constrói uma figura duplex que transita por dois papéis, uma espécie de violentador-violentado. (SANCHES NETO, 1996, p. 31)

Dentro da construção dessa figura duplex, apontada pelo teórico, há a presença de um elemento recorrente em vários dos personagens daltonianos, isto é, a fraqueza psíquica. Vários personagens, como Nelsinho e os vários Joões, acusam sofrer de um distúrbio que os levam a praticar tais atos. Isso leva à interpretação de que esses sujeitos entendem a própria condição em que são colocados. É claro que isso não os isenta das práticas de abuso, mas leva o leitor a entender menos essas práticas abusadoras enquanto fatos consolidados.

Essa fraqueza psíquica, presente na descrição de muitos personagens da obra do contista, coloca esses personagens em um lugar muito comum do imaginário daltoniano: a figura masculina sobre a figura feminina. Isso cabe não somente ao personagem Nelsinho, o qual, desde o primeiro conto de *O Vampiro de Curitiba*, explicita a condição sob a qual vive, mas a vários personagens que vão acompanhar as publicações de Trevisan durante o século XX e começo do século XXI. O próprio personagem intitulado maníaco do olho verde, presente na última subseção do presente capítulo, usa desse recurso. Esses personagens constroem suas imagens sob desvios psíquicos que os acompanham, desvios estes que recorrentemente apontam para a necessidade sexual sobre um corpo feminino.

A imagem de Nelsinho, embora seja associada à figura vampiresca, destoa, durante as narrativas, da ideia de um sujeito sombrio. Pelo contrário, Nelsinho é um personagem cômico. É quase que a encarnação do *kitsch*.

(...) o vampiro se torna a imagem de um fantasma que é, a um só tempo, instrumento de uma cultura falocrática e vítima dela. Sem o seu poder de vilão, de figura do mal, como geralmente é visto o tarado, ser tido como dominador, o nosso conde, que traz a fragilidade até no nome (o diminutivo não é gratuito), não consegue ocupar o seu lugar. É revelador o episódio que, depois de transar na cama do pai, Nelsinho diz: “Poxa, sou mais homem do que meu pai (p. 61). Exercer a masculinidade máxima, transcendendo a potência paterna, é o desejo deste dócil taradinho. Desejo que é um degrau cômico a mais na escada de seu destino de vampiro decaído. (SANCHES NETO, 1996, p. 31)

O espírito insaciável de Nelsinho atormenta não somente as vítimas da cidade, mas a ele próprio. A cada conto de *O Vampiro de Curitiba*, o personagem aparece à procura de uma parte que ao mesmo tempo que o pertence, não existe. O desejo doentio por encontrar essa

metade é tanto que o próprio personagem acusa: “por que são precisos dois, ó meu Deus, para fazer amor?” (TREVISAN, 1965, p. 56). Essa busca é coletiva dentro do acervo de Dalton Trevisan, uma vez que Nelsinho não é um, é muitos. Os vários personagens daltonianos se assemelham a Nelsinho e não é por coincidência, pois “os nomes na ficção de Dalton Trevisan são sempre máscaras vazias ajustáveis a várias faces.” (SANCHES NETO, 1996, p. 33).

A figura do vampiro é de extrema importância dentro da obra daltoniana, pois além de ter inaugurado essa figura caricata que é Nelsinho, introduziu um discurso próprio, o que Waldman (1989) aponta como “discurso-vampiro, isto é, a narrativa cuja meta é o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem e onde os vampiros vivem.” (WALDMAN, 1982, p. 13).

É nesse âmbito que a narrativa intitulada “O Herói Perdido”, a figura de Nelsinho reafirma o lugar passivo que o vampiro tenta assumir durante as suas aventuras. Lili, personagem com quem se envolve, pede que Nelsinho use uma roupa de marinheiro de uma fotografia de quando tinha apenas cinco anos. Nelsinho se mostra relutante e parece até mesmo dialogar com o leitor ao contar as desventuras com a personagem Lili. O que chama atenção, além disso, é a transposição do discurso oral dentro do conto. Trevisan emprega uma linguagem que parece que o vampiro está conversando com o leitor: “Imagine só – um marmanjo deste tamanho! – de calça curta e gorriinho, a fita em legenda prateada.” (TREVISAN, 1998, p. 102).

O recurso da oralidade, em “O Herói Perdido”, aponta para a ideia de que o vampiro acaba quase que por desabafar sobre as suas desventuras amorosas. Mais uma vez tentando assumir a posição de vítima diante das maníacas sexuais, no conto quem perde é a personagem Lili. A perda diz respeito ao amor de Nelsinho, o qual não é entregue para nenhuma personagem daltoniana, muito menos à Lili. Sobre isso, Sanches Neto (1996) afirma que “se ele vive a busca interminável do outro, isso significa, numa leitura a contrapelo, que ele foge do outro, pois não se liga a ninguém. Neste caso, amar o outro como um sujeito seria matar o vampiro.” (SANCHES NETO, 1996, p. 32).

Lili, durante o conto, usa de um recurso parecido com o que a personagem polaquinha emprega no romance *A Polaquinha*. Em outras palavras, as descrições sobre as desventuras amorosas de Lili servem quase que como uma mola erótica na própria narração. Cada detalhe que a personagem descreve parece ter a intenção de atrair Nelsinho. O personagem, por sua vez, tem a escuta atenta aos seus relatos, isto é, os relatos parecem de fato atrair Nelsinho para as intenções de Lili. No entanto, embora atraído pela personagem, mais uma vez o vampiro foge às amarras do corpo feminino, pois todas as suas aventuras são momentâneas e findadas.

No exemplar, embora organizado acerca de um mesmo personagem, o herói Nelsinho, não há conexão narrativa entre os contos. Isso reafirma a ideia de que o vampiro pertence a

todas, ao mesmo tempo em que não pertence a ninguém. O leitor não deve esperar uma conexão do sujeito com as personagens que vá além do corpo e, por consequência, para além da narrativa em questão.

O drama de Nelsinho é ser um sujeito fragmentado, que vive à procura de uma outra parte não encontrável. Num nível paralelo a este existe a problemática da definição de um tipo de forma que desemboca numa outra camada de significação do texto. O *Vampiro de Curitiba* é apresentado como novela. E pode ser lido como tal porque existe a continuidade de um certo comportamento em relação à busca do outro. No entanto, não podemos ignorar que este volume é um LIVRO DESMONTÁVEL. Cada unidade tem autonomia em relação às outras. As ações não ultrapassam as fronteiras que as separam. Apenas o herói e sua tara servem como elemento aglutinador destas narrativas. O livro permite, pois, a desmontagem. Ou, dizendo de uma maneira mais direta, ele se deixa ler como um livro de contos. (SANCHES NETO, 1996, p. 32)

A intenção aqui não foi propor uma análise do exemplar *O Vampiro de Curitiba* em sua totalidade, no entanto, por se tratar de uma obra que contempla um dos personagens emblemáticos de Trevisan, o qual se envolve com a temática do recorte do presente estudo, é necessário entender *O Vampiro de Curitiba* como uma obra que inaugurou um personagem que se assemelha a tantos outros da obra daltoniana, os quais apresentam uma série de comportamentos e condições doentias que vão resultar nos abusos cometidos contra as vítimas. Esses abusos, portanto, são resultado de condições psíquicas apresentadas por Nelsinho, mas que se estendem, por fim, a personagens presentes em obras posteriores do contista.

#### 5.4 DO CONTO AO ROMANCE: *DINORÁ, MIRINHA E A POLAQUINHA*

*A Polaquinha* é o único romance escrito por Dalton Trevisan, no entanto, apesar da inovação no que diz respeito ao gênero textual, ainda é formado por recursos já utilizados pelo contista em outras narrativas. O exemplar é de maior fôlego e apresenta uma menina, ainda jovem, que vive uma trajetória similar à de outras personagens femininas da obra daltoniana. O que chama a atenção, no entanto, é que esse é um texto que parte do foco narrativo feminino. É a polaca quem narra e quem traz detalhes de vários encontros sexuais que acompanharam a sua jornada até a prostituição. A temática da prostituição, assim como acontece com *Dinorá*, no exemplar *Dinorá*, outra personagem feminina do acervo do contista, é um meio encontrado pela polaca para sobreviver.

Ainda que o foco narrativo seja de uma personagem feminina, a intenção de Trevisan, ao escrever o romance, não foi ressaltar a voz feminina, tampouco apresentar questões políticas e sociais que envolvem os corpos de mulheres periféricas. Pelo contrário, a prostituição é

abordada a partir da ótica da erotização, assim como acontece em *Mirinha* e em “Dinorá”. Em outras palavras, pode-se dizer que o corpo feminino, em *A Polaquinha*, é apresentado a partir de olhares masculinos que encontram nesses corpos as suas realizações sexuais. Desse modo, é como se aquilo que o leitor encontra em *O Vampiro de Curitiba* estivesse presente, agora, pela ótica feminina, especificamente da personagem polaquinha.

Não se trata, entretanto, de entender a polaquinha como uma versão masculina do vampiro, pelo contrário, os personagens apresentam várias diferenças, dentre elas o fato de que a polaca envolve os personagens masculinos em inúmeras narrativas que parecem atraí-los. Além disso, nessas relações, a protagonista vive algumas obsessões que a acompanham durante a sua jornada, diferentemente de Nelsinho, que trata as relações sexuais de forma pontual, sem nenhum envolvimento.

A escolha pelo nome “polaca” pelo autor não parece ter sido em vão. Embora isso se dê também pela aparência física da menina, “polaca” foi um termo bastante utilizado no Brasil durante os séculos XIX e começo do século XX para se referir às prostitutas, sobretudo as de origem judia. Essas mulheres trazidas para o país muitas vezes eram ludibriadas com a ideia de que chegariam aqui para encontrar um marido e, assim, melhores condições de vida, entretanto, ao chegar aqui, nada disso acontecia. Muitas delas se deparavam com a miséria e com falta de recursos para poderem sobreviver. Dessa forma, tornavam-se meretrizes ou “polacas”. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, especificamente, era comum encontrar essas mulheres.

Onde ocorriam histórias fantásticas de nobres, num país onde até então grande parte das prostitutas provinha dos continentes de escravas<sup>9</sup> e ex-escravas negras, principalmente no Rio de Janeiro. Mulheres loiras, ruivas, claras, delicadas, de olhos verdes ou azuis tornavam-se mais misteriosas e inatingíveis para uma clientela masculina seduzida pelos mistérios fantásticos da vida moderna e impulsionada pelo desejo de desvendar física e simbolicamente os labirintos. (RAGO, 1991, p. 294)

É importante lembrar que essa questão está diretamente relacionada ao processo de modernização das cidades brasileiras. Com o processo de urbanização das cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, muitos imigrantes vieram para o país. Desse modo, imigrantes, marinheiros e outras populações também enxergavam nas cidades um espaço onde era possível satisfazer as suas vontades. Dentre as próprias meretrizes havia uma hierarquia, o que levou também o termo “francesa” ser popularmente conhecido, isto é, as prostitutas de luxo, como eram conhecidas, recebiam esse apelido, mesmo que não tivessem nacionalidade francesa. Rago (1991) ainda afirma:

---

<sup>9</sup> O termo correto a ser utilizado é “escravizadas”, no entanto, optou-se por deixar a grafia original da palavra utilizada pela autora.

Sobre a cortesã européia, especialmente a “francesa”, lançavam-se adjetivações amedrontadas, olhares curiosos, gritos de alerta, pois aparecia como muito mais sedutora e experiente do que qualquer outra. Percebida como alguém proveniente de uma sociedade mais avançada, onde imperavam hábitos totalmente desregrados. (RAGO, 1991, p. 43)

Dito isso, Polaquinha começa a história descrevendo a relação que teve com um primeiro namorado e, logo no início da narrativa, já chama a atenção para o fato de que, desde cedo, seu corpo atraiu olhares masculinos. A linguagem empregada pela personagem leva o leitor a crer que ele ocupa o papel de interlocutor na história. Desse modo, as narrações visam à atração dos corpos masculinos. Em outras palavras, a personagem se envolve em histórias que servem como uma mola erótica para os seus clientes, assim como comentado anteriormente sobre a personagem Lili no conto “O Herói Perdido”. O intuito dessas histórias é que funcionem, sobretudo, como um estímulo para buscar um braço protetor, já que a polaca, ao longo do texto, vai se distanciando da sua própria família.

Essas narrativas da polaquinha remetem às histórias narradas por Sherazade em *Mil e Uma Noites*. Assim como polaquinha, Sherazade sempre conta histórias que se tornam um prazer que envolve aqueles que as escutam. O imaginário de polaquinha funciona no romance como uma tentativa de atrair os ouvidos daqueles que cruzam a sua jornada. A personagem narra pouco ou quase nada de si, mas muito sobre o outro. A narrativa inicia com o trecho “Bobinha, de mim já não falo.” (TREVISAN, 1985, p. 5). Segundo Sanches Neto, “esta é uma das pistas da narrativa. Se não fala dela, de quem estaria falando?”. (SANCHES NETO, 1996, p. 114). As descrições giram em torno de outros personagens, sobretudo masculinos, pois o foco da polaca não é falar sobre a sua própria vida, mas envolver os homens com quem se relaciona, isto é, os seus clientes, de forma que assumem um papel parecido com o de *voyeurs*, pois a menina conta histórias eróticas já vividas com outros homens.

Nesse sentido, o que a polaca constrói durante o romance é bastante diferente daquilo que Nelsinho apresenta em *O Vampiro de Curitiba*, isto é, o vampiro se põe a falar sobre si, enquanto a polaca, protagonista e autora de suas próprias histórias, debruça-se sobre narrativas acerca do outro. Nesse sentido, pouco se sabe sobre a vida da personagem além do fato de que a menina vem de família pobre e ocupa um espaço periférico na cidade.

O que ela diz ser sua biografia pode ser brevemente resumido: nasceu de pais pobres e honestíssimos, viveu na ignorância de seu corpo, foi deflorada por um namorado que não quis se casar, teve casos com homens mais velhos e comprometidos, todos socialmente bem posicionados, mas ninguém assumiu o relacionamento; acaba nas mãos de Pedro, um rude motorista de ônibus, que a escraviza; o passo seguinte é o bordel, onde, seguindo a lição da famosa tia Olga, ela passa a comercializar o seu corpo. (SANCHES NETO, 1996, p. 115)

Durante a narrativa, a personagem desenvolve uma conversa com um interlocutor que, em alguns momentos, parece ser o próprio leitor. É nesse sentido que se dá a importância do leitor para os textos de Trevisan, ou seja, nem sempre essas narrativas trazem explicitamente aquilo que faz parte do imaginário de seus personagens, cabendo, portanto, ao leitor preencher as lacunas e interpretá-las. Nesse jogo de discursos, em que a polaca cria um diálogo que se constitui muitas vezes como um monólogo, pois o silêncio paira entrelinhas, o recurso da oralidade é novamente explorado pelo autor, o que, por fim, traz ao romance um tom casual. O leitor, desse modo, “(...) terá que procurar os sentidos que, muitas vezes se encontram atrás de reticências mentais. Ao leitor é delegada a missão de desdobrar a obra. Desta forma, ela acaba 'criando' junto com o autor o mundo fictício deste.” (SANCHES NETO, 1994, p. 20).

Outra personagem que se assemelha à polaca é Lori Lamby, de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, da escritora brasileira Hilda Hilst. Conforme já mencionado no capítulo intitulado “Onde habita a infância”, a narrativa foi publicada na década de noventa e chocou muito o público de Hilst pela forma com que o tema da prostituição se apresenta. Em outras palavras, trata-se de uma menina, Lori, de apenas oito anos, que narra as suas aventuras sexuais enquanto prostituta. Além da idade da personagem – que configura violência sexual infantil – o chocante também é que os pais de Lori consentem as práticas sexuais da menina.

A data de publicação da obra de Hilst é muito próxima da publicação de *A Polaquinha*. Em ambos os textos é possível encontrar a temática da prostituição e, além disso, nas duas narrativas as meninas que são protagonistas parecem dialogar com o leitor.

Daí o homem disse pra eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lamber como meu gato lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro, mas ele tirou aquela coisona dele, o piu-piu, e o piu-piu bem grande, do tamanho de uma espiga de milho, mais ou menos. Mami falou que não podia ser assim tão grande, mas ela não viu, e quem sabe o piu-piu do papi seja mais pequeno, do tamanho de uma espiga mais pequena, de milho verdinho. Também não sei, porque nunca vi direito piu-piu do pai. (HILST, 2018, p. 5)

Nota-se que os recursos de linguagem empregados pela autora são bem parecidos com o que Trevisan utiliza em algumas de suas narrativas. Em *A Polaquinha*, a menina não é tão infantil quanto Lori, mas em narrativas como “184”, de *Pico na Veia*, pode-se observar esse mesmo recurso da oralidade infantil durante o texto.

A narrativa de Hilst trata, de forma explícita, a falta de repulsa da criança acerca das práticas da prostituição – o que, certamente, chocou o público leitor da obra da autora. Sobre

isso, Hilst afirmou: “nunca pensei no leitor. Eu não tenho nada a ver com o leitor.” (HILST, 2007, p. 127).

Apesar da forma com que Lori apresenta as situações durante a obra, isto é, como se sentisse prazer nas relações com os vários homens com quem se envolve, fica evidente, ainda assim, a imaturidade da personagem nessas descrições:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui conversam muito e eu sempre fico lá em cima perto da escada encolhida escutando dizem que ele é um gênio. Eu não sei direito o que é um gênio. Sei daquele gênio da garrafa que também aparece na televisão no programa do gordo, mas sei também da história de um gênio que dava tudo o que a gente pedia quando ele saía da garrafa. (HILST, 2018, p. 72)

Outro ponto em comum entre o diário de Lori e a narrativa da polaca é o lugar em que essas personagens são colocadas no que diz respeito às relações sexuais. Essas meninas muitas vezes aparecem como provocadoras sexuais, no entanto, ambas não têm maturidade para assumir esse papel, o que, por consequência, configura a criminalidade.

Dito isso, retomando o fato de que o papel de agente destinado ao leitor é comum em outras narrativas daltonianas, nota-se que em *Nem te conto, João*, o autor usa do mesmo recurso. João e Maria, personagens principais da narrativa, vivem uma trama já publicada por Trevisan em *Lincha Tarado*. No entanto, essa intertextualidade, construída quase que como uma repetição, só é notada pelo leitor se este já entrou em contato com esses textos. Além disso, ainda em *Nem te conto, João*, muitas lacunas são deixadas, as quais só cabe ao leitor o poder de interpretá-las, principalmente com base no repertório de personagens e tramas daltonianas que o leitor já experienciou.

Esse também é o caso dos personagens de nome João que assumem identidade semelhante à de Nelsinho, ou seja, as semelhanças entre esses protagonistas só são perceptíveis para o leitor assíduo de Dalton Trevisan. Sanches Neto (1994) bem define a importância do leitor na obra do contista ao afirmar que “esta técnica faz com que o leitor seja arrancado de sua condição de fruidor e passe a fazer parte, como elemento copresente, do universo da narrativa.” (SANCHES NETO, 1994, p. 23).

Além disso, o próprio tom atribuído às aventuras sexuais da polaca lembra a trama de João e Maria em *Nem te conto, João*. As descrições são diretas e objetivas: “— Então é assim? Ele te excita, polaquinha?” (TREVISAN, 1985, p. 33). No entanto, há uma diferença bastante importante entre esses textos, isto é, o fato de que Maria, em *Nem te conto, João*, usa essas descrições para distrair e até se afastar do personagem João, característica que será analisada

posteriormente, na subseção do presente estudo que tem como objetivo entender a intertextualidade entre *Nem te conto, João* e outros textos já publicados.

Ainda sobre o romance que protagoniza a polaca, embora se trate de uma narrativa de maior fôlego, a concisão sobre os fatos permanece. O romance vivido entre a polaca e Nando, um de seus amantes, é tratado em alguns momentos com várias lacunas que permitem ao leitor incluir a sua própria interpretação diante dos fatos. A polaca vê no personagem Nando um amor que muitas vezes não foi correspondido, já que o personagem sempre agiu de acordo com os seus próprios interesses e necessidades. Dessa forma, a protagonista sempre torna a lembrar de momentos vividos com o amante, de forma que encontra nesses homens um miserável afeto que não pôde encontrar em outras pessoas.

De olho vermelho? Puxa, não estou? O beijo do Nando assim de carinho. Acha que vejo nele o pai que eu perdi. Do Tito é antes um beijo sofrido. Meio desesperado, meio furioso. Dos dois, qual o melhor? Ah, o do Nando. Dele eu gosto. Como o Tito gosta de mim. Entre nós três nunca dá certo. Não é uma pena? (TREVISAN, 1985, p. 118)

O trecho em questão reafirma a hipótese de que a presença feminina em *A Polaquinha* diz menos sobre a representação da mulher e mais sobre o olhar do homem sobre a polaca, ou tantas outras personagens femininas que vivem refém daquilo que os homens determinam sobre as suas vidas. Esse é o caso de Mirinha, personagem protagonista da novela *Mirinha* (2011).

Diferentemente de *A Polaquinha*, em que o foco narrativo parte da própria personagem, em *Mirinha* há um narrador onisciente que descreve as relações da personagem. Mirinha é uma menina de quinze anos que se envolve com um sujeito casado – mais um dos Joões da narrativa daltoniana – e se entrega ao sujeito, deixando a família e outras obrigações que teria enquanto uma pessoa de apenas quinze anos. O percurso de Mirinha é parecido com o da polaca, pois o destino da personagem já está traçado: a prostituição. A novela, assim como o romance da polaca, é de maior fôlego, e não nega a temática do interesse sexual de homens mais velhos sobre o corpo de uma menina.

A vida de Mirinha, ao começar a se relacionar com o sujeito João, começa a piorar. A narrativa deixa explícito o interesse meramente sexual do personagem com a menina:

Ninguém pode saber. Tudo será diferente. Um segredo de nós dois.  
Daí ela chora muito. João tem mulher – ai, que antipática – e quatro filhos, de um a sete anos.  
— Você é a moça que eu quero. Amanhã vamos à praia. Leve o maiô. (TREVISAN, 2011, p. 5)

A questão parental encontrada em *A Polaquinha*, em que a menina passa a buscar afeto em corpos masculinos que se aproveitam de sua juventude, também está presente na novela *Mirinha*. Em outras palavras, parece haver um abismo dentro da relação da personagem com os familiares que moram na mesma casa. A menina, depois de conhecer João, afasta-se ainda mais de seus familiares, invocando mentiras e desculpas para voltar a se encontrar com o sujeito, já que ao contar sobre o homem para a mãe, recebe insultos.

— Entre aqui, vamos conversar.  
 — O que é essa fumaceira no quintal?  
 O costume de chegar, jogar a bolsa na cama, ir para a cozinha. Em vez de entrar na cama, ir para a cozinha. Em vez de entrar no quarto, firme aperta a bolsa no peito.  
 — Não tem vergonha? Com um velho? Não sabe o que é ser moça?  
 — E a senhora me ensinou?  
 Ainda se lembra quando correu para a irmã: “Meu deus, eu me machuquei. Não sei o que fazer. Todo esse sangue.”  
 — Aconteceu, mãezinha. Sinto muito. O pior já passou. Ele gosta de mim.  
 (TREVISAN, 2011, p. 12)

Na sequência destes acontecimentos, a mãe queima o colchão da menina e coloca as suas coisas para fora de casa. A saída que a menina encontra, nesse momento, é recorrer a João. A mãe de *Mirinha*, na situação da expulsão de casa, avisa:

— Escolha. Teus pais ou teu cafajeste. Por mim te odeio. Pra mim não é mais nada. Rua, vagabunda, rua. Lá em cima do armário. Não sei o que são aquelas pílulas?  
 (TREVISAN, 2011, p. 13)

A violência, durante a novela, desdobra-se em várias faces, isto é, não é somente do sujeito João que *Mirinha* sofre abusos, mas da própria família. No começo da narrativa, há um episódio em que a menina sofre um estupro. O discurso do sujeito João serve para mascarar a situação, mas a violência se concretiza na fala da menina que afirma não querer estar ali, pedindo para o sujeito parar.

Beijo molhado de língua. “Como foi a toalha parar no chão? De mim o que fazendo?”  
 Ele abre o fecho da saia. Só de calcinha. Toda fria, pesada, mole. O peitinho, como bate. E começa a chorar.  
 — Seja bobinha. Já passa. (TREVISAN, 2011, p. 7)

Apesar da situação de estupro estar evidente durante o texto, engana-se o leitor que enxerga, nessa violência escancarada, a intenção de denúncia. Assim como comentado anteriormente, a presença da violência na obra do contista aponta para vários distúrbios que os sujeitos abusadores demonstram como causa das práticas de violência. Não há, portanto, o tom de denúncia em *Mirinha*, apenas a elucidação de interesses de corpos masculinos sobre o corpo de uma menina de quinze anos. É nesse sentido que Nelsinho, o vampiro, pode ser encontrado

em outros textos. Não se trata de apenas um cafajeste, mas vários. Eles estão em todos os lugares: nas famílias, nas esquinas, nos becos curitibanos e em escritórios e consultórios das narrativas daltonianas.

Enquanto Mirinha usa o escritório de João como moradia, já que foi expulsa de casa, os amantes passam por várias discussões. Em uma delas, há a presença de uma personagem que retoma o recurso da intertextualidade, isto é, Mirinha tem uma irmã chamada Lili, a qual João acusa ser prostituta. Para o leitor assíduo de Dalton Trevisan, é possível identificar que essa é uma personagem que já foi alvo de Nelsinho em *O Vampiro de Curitiba*, especificamente no conto “O Herói Perdido”. O que acontece, em Mirinha, é que João proíbe a menina de ver a própria irmã, Lili.

De manhã João chega e sem palavra agarra-a de pé contra a porta.  
 — Por que não veio? Fico tão sozinha.  
 Olho vermelho de tanto chorar.  
 — Não pude.  
 — Eu quero a Lili.  
 — Ela não presta. É moça de programa.  
 — É minha irmã. Preciso dela.  
 E descreve o sonho.  
 — Isso é bobagem. Não é nada.  
 — Não posso mais de saudade. Você quer me proibir?  
 — Escolha. Eu ou ela.  
 — Então ela.  
 João abre a porta.  
 — Vá embora. Já. Pra sempre. (TREVISAN, 2011, p. 18)

O percurso de Lili é semelhante ao de Mirinha, já que a moça é expulsa de casa pela mãe por ter sido deflorada pelo noivo. A saída encontrada por Mirinha para ajudar a irmã é chamá-la para ficar no escritório. João é contra essa ideia, pois afirma ter nojo de Lili, uma vez que, segundo o personagem, Lili é prostituta.

Durante as idas e vindas no escritório, Mirinha, em um determinado momento da narrativa, diz que já se passaram dois anos morando no local. Nesse momento, é possível perceber que João toma conta da vida da menina: Mirinha depende financeiramente do sujeito e pede permissão a ele para visitar a própria família. A violência, nesse ponto, é cada vez mais recorrente, pois João passa a agredir a menina não somente sexualmente.

— Assim que dormiu nos pés de tua mãe?  
 — Você me obrigou.  
 — Já tinha um macho te esperando.  
 Outro bofetão. Mais outro que rebenta a alça do vestido. Dirigindo aos pulos e batendo.  
 Ela arranha-lhe o pescoço.  
 — Tua família não presta.  
 Aí ela se ofende.  
 — Não fale da minha família.

Dá um pequeno soco no rosto. “Ai, por quê?” Ele para o carro.  
 — Hoje é dia. Que eu te mostro. Acha que sou manso, acha? (TREVISAN, 2011, p. 26)

Nesse ponto da narrativa a personagem parece entender que os encontros com o João destruíram a sua vida, pois afirma:

— Está bem, João. Seja o que você quiser. Só digo uma coisa. Minha vida é um lixo. Você me desfrutou. Me tirou de casa. Perdi meu pai e minha mãe. Meu sobrinho que acaba de nascer. Só quero te avisar. Pense bem. O doutor Paulo o que vai dizer? Você é pai de cinco filhos. Eles serão apontados na rua. “Teu pai é um assassino. Matou a própria secretária”. [...]  
 — Mirinha, meu amor. Nunca pensei. Você me deixou. Não sabe o que sofri. Me abandonou. Telefonou e não disse uma palavra. Me senti perdido. Que gostava tanto de você. Nunca pensei. Se não é minha não é de mais ninguém. Fiquei desesperado. (TREVISAN, 2011, p. 29)

Esse é um percurso bastante similar entre os personagens abusadores da obra do contista. O homem demonstra um falso arrependimento de suas atitudes, mas, ao mesmo tempo, reafirma a posse sobre a menina. Dito isso, o que acontece, na sequência, é que João afirma ter ficado louco, causa principal de suas atitudes violentas. Essa loucura, a qual João acusa sofrer, é bem comum entre personagens como Nelsinho, outros Joões da obra de Trevisan e do próprio maníaco do olho verde, sujeito presente na análise inserida na última subseção do presente capítulo. A loucura e outros distúrbios sofridos por esses personagens reafirma a hipótese de que a violência, na obra daltoniana, diz respeito mais a fraquezas psíquicas vividas por esses personagens do que a fatos consolidados. Isso, por consequência, mostra como o autor se ocupou menos em tratar a violência a partir do viés da denúncia, já que esse não é o seu objetivo, e mais da conotação que essas práticas representam no conjunto de sua obra.

Na novela *Mirinha*, Trevisan usa do mesmo recurso de outras narrativas, isto é, lacunas que o leitor precisa interpretar.

— Duas moças bonitas. O que não fizeram? Você deu pra quantos? Que tipo eles eram?  
 — ...  
 — Basta olhar que eu sei. Deixa te examinar? Já digo com quem estive. (TREVISAN, 2011, p. 34)

Nas várias brigas de Mirinha e João, a personagem, então, vai embora do escritório do sujeito. Ao final da novela, o destino de Mirinha é receber ordens da cafetina Jô em uma casa de prostituição, junto a várias outras garotas que encontram nesse submundo um meio de sobreviver. Nesse ponto, a personagem já se tornou o estereótipo da prostituta na obra daltoniana:

Um ano e um mês no casarão verde. Cada dia mais porca, imunda, nojenta. Pelas seis da tarde a Filó chega com a garrafa. Aceita um gole e volta para a cozinha. Ouvindo a algazarra, ela bebe e fuma a noite inteira. [...]  
 Não senta-se à mesa, pagar com que dinheiro? Rói um naco de pão seco. Ou uma velha banana caturra esquecida no guarda-roupa. Uma vez Filó trouxe fatia de bolo de fubá. (TREVISAN, 2011, p. 76)

Nesse submundo, há um outro fator que chama a atenção, isto é, no casarão há um bebê, Betinho, filho de Jô. A criança é usada como parte da estratégia para atrair meninas ao casarão, assim como aconteceu com Mirinha, já que quando a menina conheceu a casa, a personagem acreditou que Jô era apenas uma mãe solteira com um filho morando em uma casa enorme.

Ao desfecho da narrativa, Mirinha retorna à casa dos pais, os quais aceitam a filha de volta com a condição de que recomeça a própria vida. A personagem não traz nenhum de seus pertences, pois a cafetina Jô fica com tudo o que era da personagem como forma de pagamento dos vários aluguéis atrasados no casarão. A mãe de Mirinha não busca saber o que a menina, agora mulher, viveu durante todo o tempo em que esteve longe, já que expulsou a filha de casa por motivos que a incomodavam.

Essa trajetória de Mirinha é bem semelhante ao conto “Dinorá”, publicado na obra de mesmo título. A obra, na verdade, antecede a publicação de *Mirinha*, e trata da mesma temática já explorada por Trevisan em outros exemplares: o caminho que leva as meninas até a prostituição. O autor parece insistir, nessas narrativas, no fato de que é sempre um relacionamento amoroso malsucedido que leva as meninas para esse caminho. Esse é o caso de Maria, em *Nem te conto, João*, tanto na trajetória dos contos de *Lincha Tarado* quanto na novela; em *Dinorá*, nos contos que retratam o percurso da menina de mesmo nome; em *A Polaquinha* e em *Mirinha*. Essas meninas, vindas de famílias pobres, são usadas por sujeitos que praticam vários tipos de violência, até que, por fim, encontram uma saída na prostituição.

No conto “Dinorá”, a menina anuncia ser menor de idade e evidencia as violências sofridas por um sujeito denominado “negão”.

Perdida por esse negão  
 Dava tudo pra ele  
 Era sandália era cigarro  
 Pinga da boa um radinho  
 Só quer dinheiro uma nota mais uma  
 O que ele tem?  
 Um ranchinho um guapeco um facão  
 Me surrou tanto não posso com a lata d'água  
 Ninguém por mim sou de menor  
 A mãe pobrinha lá no mato  
 Meu nome se duvida eu assino  
 Só que a letra sai trocada [...] (TREVISAN, 2007, p. 7)

Novamente é possível perceber o foco narrativo feminino. Dessa forma, assim como mencionado sobre o romance *A Polaquinha*, o mesmo recurso de tratar dos olhares masculinos sobre os corpos femininos é empregado no exemplar *Dinorá*. Dinorá, menor de idade, parece, além de todos os detalhes explicitados, ser analfabeta. Vinda de família humilde, encontra em Curitiba uma oportunidade frustrada de ascensão social.

Um elemento presente em “O morto na sala” reaparece no conto em questão e, mais uma vez, pode ser retomado pelo leitor da obra daltoniana, isto é, as queimaduras de cigarro. A personagem anuncia “me queima de cigarro me corta de faca (...)” (TREVISAN, 2007 p. 8). Esses elementos parecem construir um cenário sádico, em que a violência é parte das práticas sádicas.

Outro fator que chama a atenção em “Dinorá” é a forma textual com que o texto é tecido. Trevisan arrisca organizar a narrativa em uma espécie de versos, ainda que o autor tenha dedicado toda a sua vida de produções literárias em escrever, sobretudo, contos e novelas. Esse flerte do contista com outros gêneros textuais aponta para uma certa tentativa de progressão literária, isto é, Trevisan explora novos gêneros literários trazendo temáticas já publicadas anteriormente. Esse é caso de *Mirinha*, “Dinorá” e *A Polaquinha*. As três obras se constituem em gêneros textuais diferentes, ainda que, segundo Sanches Neto (1996):

*A Polaquinha* (1985) recebe, de seu autor, a classificação de romance, mas não constituiu um corte de estrutura na obra de Dalton. Sua extensão e sua unidade não caracterizam um romance propriamente dito. *A Polaquinha* é o amadurecimento narrativo dos contos anteriores e reproduz, com grande ênfase, linguagens e procedimentos já conhecidos. É um livro obtido por sedimentação de elemento e não por invenção totalmente nova. (SANCHES NETO, 1996, p. 113)

Também é acerca da personagem Dinorá que o conto “Dinorá, moça do prazer” se constrói. A trajetória da menina, que pouco se conhece em “Dinorá”, no conto em questão é mais explorada. A narrativa se abre com uma referência à obra *Fanny Hill: memórias de uma mulher de prazeres* (1949), do romancista John Cleland.

No estilo de *Fanny Hill*: Meu nome é Dinorá. Nascida em Curitiba, de pais pobres, mas honestíssimos, fui na infância ignorante do vício. Vítimas da gripe espanhola, morreram os coitados mal entrara eu nos quinze anos. Fiquei só, sem parente que me advertisse das traições no caminho da jovem órfã. (TREVISAN, 2007, p. 61)

O olhar atento do leitor já evidencia, nesse momento, o detalhe de que as descrições presentes no conto “Dinorá” parecem anteceder os fatos do conto em questão, visto que, ainda em “Dinorá”, a mãe da menina estava viva. O que a narrativa de “Dinorá, moça do prazer” apresenta é a mesma recepção aos inferninhos curitibanos que a personagem *Mirinha* tem na

novela em que é protagonista. Em outras palavras, Dinorá descreve os detalhes de como conhece o local onde Madame Ávila, cafetina, apresenta-a aos clientes. A ideia parece ser maquiar a prática e o espaço para que a personagem não entenda o contexto como um ambiente de prostituição.

Beijou-me sua excelência a mão enveludada; era baixo, pernas arqueadas, mais de sessenta anos, rosto rechonchudo, uma pastinha lambida no crânio reluzente. Após a apresentação, madame alegou afazeres urgentes. Suplicou-me fizesse um pouco de sala a sua excelência e, conduzindo-me a um canto, perguntou se eu apreciaria como protetor tão bonito pedaço de homem. Acudi que não possuía dote e, além do mais, era muito jovem para casar. Madame retrucou que pretendia fazer a minha fortuna e, se o soubesse agradar, seria elevada à categoria de grande dama e poderia escolher jóia, vestido, carruagem. (TREVISAN, 1994, p. 62)

A história de Dinorá é bastante semelhante à da personagem Fanny de John Cleland, uma vez que, no romance inglês, a personagem principal perde os pais ainda jovem e é enganosamente introduzida ao mundo da prostituição. Soma-se a isso o fato de que em vários momentos de “Dinorá, Moça do Prazer” acontece o mesmo que no romance de Fanny Hill: detalhes do erotismo experienciado pela personagem.

As narrativas *Mirinha*, *A Polaquinha* e *Dinorá* parecem apontar para o gênero narrativo chamado romance de formação, que normalmente se dedica a narrar o amadurecimento de personagens a partir da infância ou da adolescência de maneira geralmente repentina e bruta. Trevisan aparenta fazer uso dessa vertente, mas agora dirigida ao discurso feminino, que não era contemplado anteriormente, já que as vozes privilegiadas eram masculinas, nos modelos clássicos do gênero. De qualquer forma, esses textos estão longe de dar voz à mulher, no sentido de anunciar o espaço dessas personagens, mas sim de satisfazer os desejos masculinos.

Fanny Hill, *Mirinha*, a polaca e Dinorá têm em comum não somente a vida na prostituição. Todas essas personagens são meninas muito jovens e vêm de famílias muito humildes. Ademais, todas essas protagonistas vivem um romance frustrado com personagens que se mostram, mais tarde, terem sido o motivo pelo qual suas vidas desandaram. No entanto, o que difere a obra de Cleland da obra de Trevisan é a forma com que os detalhes de momentos íntimos são narrados, uma vez que o autor inglês está longe de empregar palavreado chulo, muito pelo contrário, a narrativa de Fanny Hill revela certo apurmo na descrição dos episódios eróticos vividos pela prostituta: “o amor, presidindo a ação, insinuava o prazer e o gozo. E confesso, de bom grado, que me persuadi sem dificuldade de que, sem amor, o prazer, por maior e mais perfeito que seja, fica vulgar, sejamos rei ou vagabundo.” (CLELAND, 1997, p. 65)

A sequência do conto “Dinorá, moça do prazer” mostra a inexperiência de Dinorá ao satisfazer as vontades de um sujeito denominado “excelência”.

Qual foi a minha surpresa ao reconhecer a chama da paixão na desgraçada figura pelo revirar de olho, lânguido suspiro, respiração ofegante e calva em fogo. Tentando afastá-lo, queixei-me de ligeira enxaqueca. Cólera e desprezo eram impotentes diante daquele gladiador cego de luxúria. Aproveitando-se da minha agitação, quis o monstro libidinoso desfrutar-me a concha dos lábios nacarados. (TREVISAN, 1994, p. 64)

No trecho em questão é possível notar que Trevisan faz uso de descrições rebuscadas, assim como Cleland em seu romance, o que, obviamente, não acontece em outras narrativas do contista. Esse emprego linguístico é bastante raro, visto que, conforme mencionado anteriormente, é comum encontrar nas obras do contista o uso de descrições e expressões vulgares, as quais muitas vezes condizem com os seus personagens. Além disso, outro elemento presente em “Dinorá, moça do prazer” que se assemelha à narrativa da personagem Fanny Hill é a descrição do bordel onde menina esteve a primeira vez. Em Fanny Hill, a personagem-protagonista aponta:

Minha senhora, pode estar certa de que minha boa opinião sobre a causa não foi diminuída pelo surgimento de uma belíssima sala de estar a que me levaram, e que me pareceu mobiliada de forma magnífica, a mim que nunca vira aposentos melhores do que meus quartos ordinários nas estalagens da estrada. Havia dois espelhos com molduras douradas e um aparador em que algumas peças de uma baixela de prata, expostas para produzirem o máximo de efeito, me deslumbraram e convenceram completamente de que eu devia ter entrado para uma família muito distinta (CLELAND, 1997, p. 51)

No conto daltoniano, por sua vez, a descrição da personagem Dinorá sobre o casarão da Madame Ávila é bastante parecida:

No casarão, escondido de ciprestes, esperava-nos a uma das portas laterais o nosso anfitrião, a quem madame, entre mesuras, saudou de Excelência. Sem que derrapássemos outro convidado, fomos introduzidas no salão discretamente mobiliado de uma mesa, algumas cadeiras, um canapé e uma cama de veludo encarnado, que mais parecia digna de uma rainha. (TREVISAN, 2007, p. 62)

O recurso do *kitsch* é novamente empregado pelo autor. Na verdade, o casarão parece a própria representação do que é o *kitsch* na obra daltoniana, isto é, de uma Curitiba provinciana, representada por becos com personagens e ambientes vulgares e baratos. Madame Ávila, cafetina que introduz Dinorá ao mundo dos prazeres, também é descrita com elementos que elucidam o kitsch: “gorda, casaco de pele em pleno verão, eu lhe invejava o vestido de púrpura, o chapéu de fita farfalhante, a pulseira dourada que tilintava o bracinho roliço.” (TREVISAN, 2007, p. 61). Sanches Neto (1996) bem resgata a definição de *kitsch* apresentada por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (1976):

O uso artístico do *kitsch* recebeu de Umberto Eco uma análise sóbria. Distingue ele as duas mãos desta estrada pela qual o conceito se deixa transitar. “Um *kitsch* que utiliza os resíduos da arte e uma arte da vanguarda que utiliza os resíduos do *kitsch*”. Eco, que afirma isso num livro que deslinda os valores da cultura da massa, se preocupa

em mostrar como o *kitsch* artístico, ou seja, aquela obra produzia para fins comerciais se organiza para dar uma falsa impressão artística, roubando elementos expedientes eruditos, assim que o fruidor tenha a sensação de estar diante de um objeto de arte. Nesse caso, o *kitsch* se apropria de recursos artísticos com uma nítida função de simulacro. No entanto, Eco lembra que a arte de vanguarda, em diversos momentos, de aproveita de elementos da cultura da massa, transformando-os em objetos de valor artístico: Vanguarda e *kitsch* pareceriam então empenhados num bricolage recíproco, um dos quais, porém, é declarado, e aspira a descobrir novas dimensões dos fatos, enquanto o outro é calado e apresentado como invenção. (SANCHES NETO, 1996, p. 11)

A ideia de bricolagem, dessa forma, acontece na própria construção do conto, isto é, a repetição de recursos empregados por Cleland em *Fanny Hill*. Essa característica, obviamente, é muito mais explorada por Trevisan dentro da sua própria obra, visto que a obra daltoniana é um constante movimento de retomada de personagens e tramas, o que acaba por constituir, por fim, espécies de colagens de textos já publicados, em novas publicações. Outro elemento que exemplifica esse recurso de bricolagem empregado por Trevisan é a característica de olhos verdes presente em alguns personagens de suas narrativas. Esse é o caso do emblemático maníaco do olho verde, sujeito que assume uma personalidade bastante semelhante à de Nelsinho; tio Beto, do conto de mesmo nome, também tem essa característica. Em “Dinorá, moça do prazer”, entretanto, essa característica aparece na própria personagem: “meus grandes olhos verdes e cismadores, que lançavam lampejos, não intimidaram o velho corcel que tomara a brida nos dentes.” (TREVISAN, 2007, p. 65).

Ainda em “Dinorá, moça do prazer”, no que tange a temática da violência, um último elemento a ser comentado é o fato de que a violência praticada contra Dinorá pelo sujeito chamado “excelência” é denominada durante o conto como “assalto”. Esse nome atribuído ao fato, para o leitor da obra daltoniana, pode ser também compreendido dentro do que se havia comentado sobre o recurso de bricolagem. Em outras palavras, no conto “Debaixo da Ponte Preta”, o mesmo acontece sobre a violência praticada contra a personagem Rita. O termo estupro jamais aparece durante a narrativa, ou até mesmo durante todo o acervo literário de Trevisan, uma vez que o objetivo desses textos não é elucidar a prática da violência sexual infantil a partir da perspectiva da criminalidade.

Na delegacia, os sujeitos que violentam a menina de dezesseis anos debaixo da Ponte Preta respondem apenas pelo “assalto” cometido. Da mesma forma, em “Dinorá, moça do prazer”, o sujeito que violenta a menina, ao final do conto, é designado “assassino”. Tudo isso, por fim, reforça a ideia de que esses textos não têm como objetivo colocar em evidência o fato de que meninas menores de idade estão sendo violentadas sexualmente, chamando a atenção para o horror dessa criminalidade. Pelo contrário, essas narrativas parecem muito mais colocar

em jogo a forma com que figuras masculinas enxergam esses corpos femininos, reforçando, portanto, pensamentos patriarcais.

### 5.5 VIOLÊNCIA EM SÉRIE: *ABISMO DE ROSAS*, *LINCHA TARADO* E *NEM TE CONTO*, *JOÃO*

Os contos aqui a serem analisados foram publicados em forma de narrativas em série. As narrativas são conectadas por personagens que vivem as suas desventuras na cidade de Curitiba. Nas palavras de Sanches Neto (1996):

Com *Abismo de Rosas* (1976), Dalton Trevisan entra em uma nova fase que tem como peculiaridade a ramificação de histórias. Sem abandonar temas e técnicas consagradas, o contista amplia sua narrativa, que passa a ter uma forma serial. Isso já havia sido bem explorado em *O Vampiro de Curitiba*, onde encontramos diversas cenas que podem ser lidas como sequenciais. Mas, como ficou dito, o conde Nelsinho não é o mesmo em todas as narrativas. Na verdade, a figura do vampiro é um atributo que pode caracterizar personagens diferentes. Isso posto, seria correto pensar que são vários os condes, que se identificam graças à recorrência de comportamentos. (SANCHES NETO, 1996, p. 72)

No caso de *Abismo de Rosas* (1976), os contos “O Terceiro Motorista no Globo da Morte”, e “O Velhinho Audaz do Trapézio Voador” tratam da temática da violência por meio dos relatos de um senhor de setenta e quatro anos que abusa de uma menina de dezesseis. O sujeito, de nome João, frequenta o escritório de um advogado, com quem compartilha todas as suas aventuras.

— Muita aventura, seu João?  
 — Tenho uma menininha. Dezesseis anos, já viu? Que é uma imagem. [...]  
 — Onde a conheceu?  
 — Não se acanhe, seu João.  
 — Dezesseis anos. Tem perigo?  
 — Como que não? É menor.  
 — Qualquer dia não me aguento.  
 — Muito cuidado, seu João. Fique nos agradinhos.  
 — Não posso. Eu beijo. Eu mordo. Gabola não sou: tão branquinha, a coxa brilha no escuro. (TREVISAN, 1976, p. 53)

A pergunta sobre a idade da menina parece, em um primeiro momento, querer indicar certa preocupação diante da situação, no entanto, isso fica em segundo plano, pois a preocupação maior de João é contar as suas aventuras sexuais. O advogado, por sua vez, aparece nas narrativas como um *voyeur*, já que ao mesmo tempo em que afirma ser perigoso para João estar envolvido com uma menor de idade, quer saber detalhes íntimos dos encontros dos dois personagens. Sobre isso, Waldman (1976) aponta:

(...) é significativa, por exemplo, a presença de diálogos em que os dois interlocutores concordam sempre, em que um provoca a fala do outro que praticamente monologa, enquanto o primeiro se exime de assumir uma personalidade que certamente conduziria o diálogo para uma direção diferente. É o caso da narrativa “O Velhinho Audaz do Trapézio Voador”, em que um velhinho conta suas aventuras ao doutor que funciona como mola propulsora do discurso do outro, sem, no entanto, colocar-se como eu, ou porque se esconde, ou porque sua identidade se amalgama à de seu interlocutor. Cria-se assim uma forma de diálogo paradoxalmente monológico que não chega a ser polêmico porque tem um curso, um desenvolvimento. (WALDMAN, 1976, p. 241)

A conversa entre os dois sujeitos aponta para a perspectiva masculina sobre o corpo feminino de uma menina. João e o advogado parecem se deliciar com as descrições sobre a menina de dezesseis anos. O doutor questiona se João já viu a menina nua. Ao afirmar que não totalmente, João evidencia que dá presentes para a amante em troca dos encontros:

— Afinal, já ficou nua?  
 — Só falta uma pecinha. Mais um presentinho. O mais caro. Tenho medo de mim, doutor. É uma imagem. Se eu me perder, por um milhão o doutor me salva?  
 — Não seja louco, seu João.  
 — Por dois o doutor me solta, não é?  
 — Tanta menina de programa, seu João. Com elas pode.  
 — Que programa, doutor?  
 Sem entender, olhinho bem aceso.  
 Fazem de tudo. (TREVISAN, 1976, p. 56)

O contista, mais uma vez, mostra que o foco de suas narrativas não está em evidenciar a violência contra uma menina menor de idade, mas de revelar a forma com que os homens dessa Curitiba menor são obcecados por aquilo que é proibido. Em outras palavras, esses homens cada vez mais apontam para uma certa fraqueza psíquica – que aparece pelo discurso da desculpabilização – fazendo com que coloquem em prática tudo aquilo que o conde Nelsinho apresenta em *O Vampiro de Curitiba*. A escolha do nome João, novamente, não é à toa, pois esses sujeitos são muitos.

Na narrativa, a mãe da menina de dezesseis anos parece consentir o relacionamento entre os dois sujeitos.

— E a família aceita?  
 — Só tem a velha. Me apresenta como avô. No bairro todos me cumprimentam. Sempre fui senhor de respeito. O rádio da velha quem foi que deu? (TREVISAN, 1976, p. 56)

O relacionamento dos dois sujeitos acontece por meio de uma moeda de troca: os presentes que João dá para a menina e sua mãe. Nesse sentido, há a desculpabilização do ato de um senhor abusar de uma menor de idade, já que há uma troca material envolvida. O que chama atenção, nesse contexto, é o próprio título da narrativa, o qual remete à performance de um senhor de setenta e quatro anos, isto é, “O Terceiro Motorista no Globo da Morte” diz respeito ao fato de o idoso usar remédios que lhe permitem ter uma vida sexualmente ativa.

Assim, tanto o globo da morte quanto o trapézio voador fazem referências a números clássicos de circo, que é um espaço presente em outros textos antigos de Dalton Trevisan. Esse é o caso de “Os três reis magos”, no contexto da revista *Joaquim*. É um espaço que evoca uma nostalgia na medida que era das poucas diversões para a população naquelas décadas do século XX. Já no caso dos contos “O Terceiro Motorista no Globo da Morte” e “O Velhinho Audaz do Trapézio Voador”, retratado na sequência, a diversão maior do protagonista é se aventurar com meninas menores de idade. Assim, os perigos das práticas do globo da morte e do trapézio dialogam, nesses textos, com o perigo que se traduz em duas circunstâncias na vida do protagonista: o fato de se relacionar com meninas menores de idade e na constância que o senhor toma remédios para realizar os seus desejos sexuais.

Dito isso, no conto intitulado “O Velhinho Audaz do Trapézio Voador”, a narrativa apresenta a sequência das conversas de João com o advogado sobre a vida sexual de João. Dessa vez, no entanto, João diz já não estar com a menina de dezesseis anos, mas com uma menina ainda mais nova:

- Desistiu da menina?
- Franguinha é que não falta. Se eu conto a idade da última... O senhor não acredita.
- Qual é?
- Tantos aninhos.
- Barbaridade!
- Essa é morena. Prefiro a coxa branquinha. Sem nenhum sinal. (TREVISAN, 1976, p. 150)

O interesse do advogado pelas aventuras sexuais de João também continua. O sujeito parece cada vez mais interessado nessas relações e, até mesmo, no remédio usado por João. Nesse jogo de perguntas e respostas, é possível descobrir que novamente a mãe da criança está envolvida na situação. Dessa vez, João explica que pagou à mãe da criança para ter relações sexuais.

- Se for descoberto, não tem medo? E o escândalo, seu João? Caso de polícia.
- Gente de família. É de confiança, a velha. Eu fui na boca da noite. Tanto de táxi, esperando na porta. Tanto do quarto. Tanto para a mãe. Até a menina queria dinheirinho. Não seja pidona, eu disse. Já dei para tua mãe.
- Para ela nada?
- Um pacote de bombom. Recheado de licor.
- Não ficar mal acostumada.
- E como foi?
- De pé para mostrar:
- Tão miudinha. Dava para abarcar assim (gordo, atarracado, a envolvia inteirinha). (TREVISAN, 1976, p. 151)

Assim, o conto “O Velhinho Audaz do Trapézio Voador” mostra como a vida nos subúrbios pode ser um espaço sem lei. Em outras palavras, tão chocante quanto ver um homem

idoso violentar sexualmente uma menina de poucos anos é ver a mãe da criança colocar a filha nessa posição em troca de dinheiro. A narrativa daltoniana mostra, explicitamente, o ato forçado contra a criança, enquanto isso, o advogado que conversa com o abusador, procura saber detalhes sobre o acontecimento, reforçando o seu papel de *voyeur*.

- Então rolamos no tapete. Nem queira saber, doutor.
- E ela?
- Fez tudo o que mandei.
- Meu Deus, se não for mentira do velhinho?
- Um pouco arisca. Era só dizer: Não chore, sua safadinha. Que eu conto.
- Rindo com o dentinho de ouro.
- Eu conto para a tua mãe. (TREVISAN, 1976, p. 153)

É dessa forma que as narrativas seriadas encerram, somente por hora, a trama de João abusando de meninas menores de idade, já que essa figura assumida nesses dois contos pelo personagem é bastante comum em outras narrativas. A exemplo disso é a outra série de histórias que tratam da temática da violência sexual contra menores de idade: “As Neves de Curitiba” e “O Elefante Vermelho”. Ambos os contos, também publicados em *Abismo de Rosas*, tratam da violência sexual infantil no contexto familiar. Sanches Neto (1996) propõe:

Já em outra série, composta por “As Neves de Curitiba” e “O Elefante Vermelho”, a segunda história esclarece a primeira. Esta é um conjunto de três depoimentos para o sargento (autoridade máxima que aparece nesta Curitiba) sobre um caso: o pai dorme com a namorada do filho – que é menor de idade. Mãe, pai e filho fornecem versões contraditórias que não elucidam direito o ocorrido. Sabemos apenas que ela foi violada pelo velho numa manhã de neve. No conto seguinte, um advogado vai à casa da família para esclarecer os fatos. Só então, depois de questionar a todos, fica sabendo que a menina, trazida pelo filho, teve relações com este, mas depois ficou com o velho, de quem está grávida. Tudo acontecia com a conivência da família. Para salvar a pele do pai, o filho resolve casar-se com a menina. (SANCHES NETO, 1996, p. 74)

A trama de “As Neves de Curitiba” se inicia com a mãe do sujeito André, de dezoito anos, aceitando Marta, de quinze anos, para morar na casa da família. Logo de início a mãe do sujeito afirma que sabe que é errado, já que Marta ficaria morando no quarto do filho. O filho, com dezoito anos, envolvido com uma menor de idade dentro da própria casa: em um primeiro momento, esse parece ser o motivo da preocupação da mãe do sujeito. No entanto, logo é possível perceber que a mulher está preocupada com o fato de que Marta não tem família com quem contar, pois Marta acusa o pai de não querer saber da própria filha.

Os recursos linguísticos empregados no conto são os mesmos utilizados pelo contista em “O Terceiro Motorista no Globo da Morte” e “O Velhinho Audaz do Trapézio Voador”, também publicados em *Abismo de Rosas*. Em outras palavras, esses contos são construídos por meio de diálogos, sempre com a presença de um interlocutor que parece cumprir o papel de *voyeur*. Em “As Neves de Curitiba”, a família relata os acontecimentos para um sujeito

denominado “sargento”, o que, por fim, parece se constituir, na maioria das vezes, no formato de monólogo, já que as intervenções do sargento aparecem raramente durante o conto.

Adiante na narrativa, o pai de André confessa ter tido relações com Marta, quando deveria levar a menina embora de casa, até a casa de seu pai. O sargento parece ocupar o lugar de *voyeur*, pois se preocupa com detalhes do momento de abuso, muito parecido com o que o leitor encontra na figura do advogado dos contos anteriormente mencionados de *Abismo de Rosas*.

— Às oito da manhã, seu João? Com aquele frio? E como foi?  
 — Foi no banco de trás (um risinho, o olho fechado).  
 — Não tem medo que esteja grávida?  
 — Com aquele geadão, sargento...  
 — Ela era...?  
 — De fogosa o que de miudinha.  
 Achei melhor não entregar ao velho. Até que o André se decidisse. Na porteira um sabiá e dois tico-ticos mortinhos de frio. (TREVISAN, 1976, p. 124)

Na volta para casa o sujeito conta para a esposa o que aconteceu. A culpa, atribuída a Marta, parece funcionar para o perdão da esposa. Marta, de volta na casa da família, sofre, além do abuso sexual, outros tipos de violência vindos do pai de André.

Domingo comprou garrafa de vinho tinto, ligou a vitrola, foi cantar na janela. Quando cheguei, o disco bem alto, ela de pilequinho.  
 — Não tem vergonha dos vizinhos?  
 — Você não me manda – e atirou a garrafa.  
 Peguei o chicotinho na parede, surrei com vontade, até que aprendesse. Então a mãe acudiu. Café preto, sem açúcar. Bacia de salmoura para as feridas.  
 — Ficou toda marcada. O velho deu queixa ao delegado. Ainda é uma criança, chorando de medo. No exame a prova de chicoteada e desvirginada.  
 — Não acredite, sargento. Demais de sapeca. Não fui só eu. Perdida, se ofereceu a todos os homens na roça. (TREVISAN, 1976, p. 126)

Nesse discurso, fica evidente a dubiedade anteriormente comentada acerca das vítimas da obra daltoniana. Embora a menina não disponha de maturidade para assumir esse papel, mesmo assim é colocada como a causadora da situação.

A figura do sargento, que segundo Sanches Neto é a autoridade máxima na obra daltoniana, revela a hipocrisia desse papel autoritário em uma Curitiba que aparece ainda como província. Esses sujeitos, sargentos, advogados etc., pouco exercem o poder que têm. Pelo contrário, o que esses contos mostram é que esses homens aliviam as práticas imorais anunciadas por esses abusadores.

É comum encontrarmos dois perfis de sujeitos abusadores na obra de Trevisan: o maníaco, que é aquele que se apoia em uma série de fraquezas psíquicas que parecem justificar as violências, e o abusador-vítima, o qual atribui a essas figuras menores de idade o papel de

“tentação”. Em vários casos, esses dois papéis aparecem concomitantemente. No caso de “As Neves de Curitiba” e, posteriormente, “O Elefante Vermelho”, há a presença do abusador-vítima, pois desde o início da trama o pai de André insiste no fato de que Marta não é virgem, alegando que a menina é sapeca e pecadora e que, por isso, caiu na tentação.

Os discursos dentro do conto alternam entre o pai de André, nomeado João, e a então esposa do sujeito. Ao final do conto quem conversa com o sargento é a esposa. A violência, nesse momento, é concretizada a partir do relato da mulher:

— Custei, doutor, bem que descobri. Desde que chegou o João parecia louco. Não tirava da menina aquele olho meio fechado. Saiu com ela para devolver ao pai. No meio do caminho voltou. Fechou-se com ela no quartinho do filho. Primeiro uma surra de chicote para a amansar. Pulou no pescoço, ainda o sinal das unhas. Montou nela com violência, nem tirou a botina. No meio da noite a acordou duas vezes – a noite mais fria do ano. Dormiu abraçado e, quando a neve caía, repetiu a cena. (TREVISAN, 1976, p. 126)

Novamente, o sujeito denominado sargento não responde, e assim se encerra a narrativa. O homem, que deveria exercer o seu poder enquanto autoridade, interessa-se somente pelos detalhes do envolvimento de João com Marta. Observa-se, nesse sentido, que João faz jus ao seu nome durante a narrativa. Não é à toa que esses personagens recorrentemente são apresentados com o mesmo nome. A identidade entre eles é muito similar. São vários sujeitos que encontram em suas fraquezas psíquicas, ou até mesmo na culpabilização das vítimas, muletas para justificar as violências praticadas.

O nome atribuído ao conto, “As Neves de Curitiba”, evidencia essa desculpabilização do sujeito João. Segundo a esposa de João: “para ele foi culpa da neve. Judiação como a deixou. Em dores, toda rasgada. Uma triste corruíra de asinha partida. Esse João é o maior dos bandidos.” (TREVISAN, 1976, p. 127). Nesse contexto, os títulos “As Neves de Curitiba” e “O Elefante Vermelho” apontam para duas situações improváveis, inusitadas e, ainda, fantasiosas. É nesse sentido que esses dois contos se constroem, pois a desculpabilização presente em “As Neves de Curitiba” é absurda e, por isso, muito pouco provável. Em “O Elefante Vermelho”, há, ainda, a exploração desse elemento absurdo que é a forma com que a família de André trata a situação, tal como a cor do animal que nomeia o conto.

Dito isso, o dia frio na cidade paranaense parece ter sido, para João, a motivação para o homem se envolver com a menina. Embora esdrúxula, a desculpa parece funcionar, já que em “O Elefante Vermelho”, conto que dá sequência à trama, revela que um advogado vai até a casa da família para desvendar o caso que acaba sem resolução.

Ao interrogar a família, o advogado descobre que a menina, que na verdade tem quatorze anos, dorme junto com o casal. Nesse ponto, a barbárie se instaura, até que a situação fica pior: Marta está grávida de João. Paralelamente a isso, a família revela que João agrediu a esposa e o filho André:

- Ele pode com as duas?
- Já viu, doutor? Um homem de cabelo branco.
- E a discussão com o filho?
- Não foi discussão. Ele deu no André.
- Por que ele deu?
- O filho quis me defender.
- E o que ele fez?
- Deu um soco no estômago. Depois um pé-de-ouvido. Eu fui me botar no meio. Levei uma bocuva no olho.
- Barbaridade. (TREVISAN, 1976, p. 131)

A solução encontrada pelo advogado, que em um certo momento da narrativa reconhece que o que está acontecendo é um crime, é que André, o filho de dezoito anos, case com Marta, de quatorze. No entanto, isso só pode acontecer se o pai da menina autorizar – até porque a menina ainda é menor de idade. Essa solução encontrada pelo então advogado é marcada por pensamentos muito vigentes em uma Curitiba provinciana: a menina casa-se com o menino para poder revelar à sociedade a sua gravidez, no entanto, isso só pode acontecer se o pai da noiva conceder a mão da filha.

Em “O Elefante Vermelho” Trevisan mostra outro elemento que se evidencia na Curitiba enquanto província: o *kitsch*. O título se dá por causa de alguns enfeites da casa da família que é bastante simples: “ali na sala, entre elefantes coloridos de louça, debaixo do São Jorge com o dragão.” (TREVISAN, 1976, p. 129). Assim, a presença de São Jorge e do dragão também aponta para o recurso do *kitsch*, mas chama a atenção para o próprio significado desses elementos, ou seja, a luta de guerreiros entre o bem e o mal, o mal, nesse caso, representado pelo dragão. Parece haver, nesse sentido, uma contradição entre os discursos que a família dá ao sargento. A versão da esposa de João é diferente da de João, que por sua vez é diferente da versão de André. É nesse contexto, então, que a representação do bem contra o mal parece existir: enquanto André parece querer apresentar a versão fiel aos fatos, seus pais mascaram a situação, impondo acontecimentos que muitas vezes não existiram.

Posto isso, o tom de confissão trazido por essas narrativas seriadas de *Abismo de Rosas* chama a atenção, segundo Sanches Neto, para o fato de que:

O livro traz algumas marcas particulares. Uma delas é a consolidação do escritório do advogado como um espaço fulcral na ficção do autor. Várias histórias se passam neste lugar sagrado para as pessoas mais simples. Nele, as brigas familiares são resolvidas

em longas conversas. Serve também para que a mulher venha reclamar de sua situação sentimental e acabe se entregando rapidamente, sempre por dinheiro, ao doutor. O escritório é, dessa forma, um misto de consultório sentimental e instituição leiga de justiça. (SANCHES NETO, 1996, p. 75)

Nesse local onde se dá a trama parece haver o prazer pelas confissões tecidas, as quais funcionam como uma espécie de confessorário da igreja, mas sem o objetivo da expiação da culpa; apenas como a fabricação de um prazer sexual por meio da narração.

Dessa forma, evidenciando a temática da guerra conjugal que se desdobra em violência, Sanches Neto (1996) afirma, sobre *Abismo de Rosas*, que “embora algumas histórias o tema da sexualidade não apareça, é certo que o livro gira em torno do erótico.” (SANCHES NETO, 1996, p. 75).

Nesse âmbito, a continuidade do tema do erótico se dá nas ficções “A Mecha Prateada”, “Que Vida, João” e “Espadas e Bandeiras”, dessa vez publicados em *Lincha Tarado*. As três narrativas foram publicadas em série, já que Maria e João, personagens desse universo daltoniano, vivem encontros amorosos no consultório de João durante os três contos. Em “A Mecha Prateada”, à primeira vista, os dois personagens parecem mais do mesmo, já que têm os mesmos nomes já usados em outras ficções e tratam, novamente, da temática do erótico dentro do recorte da violência. No entanto, a dimensão dos personagens se aprofunda ao longo do conto e, posteriormente, esse aprofundamento se intensifica com a publicação da novela *Nem te conto, João*, que dá sequência à trama dos contos.

Maria, que não tem a idade anunciada durante a narrativa, revela que veio para a capital paranaense na tentativa de uma vida melhor, já que tem origens humildes. A pouca idade da personagem é revelada na medida em que a menina ainda cursa o colégio. Apesar disso, é noiva de um sujeito denominado sargento, o qual, segundo Sanches Neto, representa autoridade na capital. Tudo isso só é possível entender à medida em que os encontros dos amantes vão ficando mais íntimos. João, por sua vez, revela certa idade e enxerga na personagem um corpo que satisfaz os seus prazeres. A moeda de troca, no entanto, não se trata de sentimento entre os dois, e sim de dinheiro, o qual Maria usa para pagar o colégio e a pensão onde vive.

A forma com que Maria se relaciona com João é bastante objetiva, isto é, claramente a menina vai aos encontros em troca de dinheiro para poder se manter na capital. Durante os momentos íntimos dos dois, João força situações a que a personagem parece ter repulsa. Assim, como estratégia para fugir das garras desse maníaco, Maria constantemente conta causos pessoais.

Diálogo e relação sexual estão umbilicalmente ligados numa série de contos (“Mecha Prateada”, “Que vida, João” e “Espadas e Bandeiras”). A amante encontra João no

escritório enquanto seus clientes aguardam na ante-sala. Maria vai contando mentiras, que acabam sendo descobertas por cair ela em contradição: quer dinheiro para pagar a pensão alegando estar em apuros financeiros, mas vem sempre de roupa nova. João a deixa falar e fica sabendo de um hipotético noivo, um sargento que jura matar quem se aproximar dela. Enquanto ela fala, João, que é bem mais velho, tenta em vão conseguir alguns beijos. (SANCHES NETO, 1996, p. 94)

Nesse contexto, há, novamente, semelhança da personagem daltoniana com Sherazade, em *Mil e Uma Noites*, em que Sherazade protela a sua morte contando histórias ao rei. No caso de Maria, o seu destino não é a morte e sim o ato sexual. Desse modo, o poder narrativo na obra de Trevisan é bem forte; ouvir as histórias de cunho sexual quase equivale a praticá-las. No caso dos contos, no entanto, não há a presença de um *voyeur*, uma vez que as histórias não servem de estímulos visuais e sim auditivos, pois João somente ouve as várias narrativas da personagem.

O que chama a atenção durante esses relatos da personagem é que a violência é uma constância, tanto vinda do personagem João quanto do seu noivo, denominado sargento. As descrições sobre a violência parecem não chocar João, já que ele também a pratica.

— Esta marca na testa? O que é?

— A pulseira do relógio dele. Ciumento, quase louco. Ontem, na hora que eu disse: É melhor que vá embora, ele me sacudiu pelo cabelo. E eu disse: Ai, seu puto. Por Deus do céu, João. Com aquela mão grande me acertou um tapa. Não posso encostar o dedo. Veja, não está roxo? (TREVISAN, 1980, p. 38)

João, por sua vez, longe de prestar alguma ajuda a Maria, cada vez mais se coloca como um freguês da menina. São vários os momentos em que o personagem faz uso do imperativo para que Maria realize as suas vontades.

É revelador um trecho da segunda história, em que o homem assume sua condição de freguês. Todas as frases são imperativas (“Levante a blusa. Me dá o peito...Tire a calça... Ajoelhe-se... Diga: Ai que bom... Diga: Quero mais... Agora não fale..”). Este discurso imperativo põe a nu uma relação em que a mulher apenas cumpre ordens. (SANCHES NETO, 1996, p. 94)

Durante as tramas que protagonizam Maria e João parece haver uma excitação do personagem João com as imagens de violência praticadas pelo sargento. É como se João tivesse vontade de praticá-las no mesmo nível, mas fosse impedido por um certo “contrato social”. João sabe que está errado, que é ilegal, e o seu superego age reprimindo esse desejo. No entanto, o id se extravasa na violência do outro – caso análogo ao do advogado com o seu cliente nos contos “O Terceiro Motorista no Globo da Morte” e “O Velhinho Audaz do Trapézio Voador”. Por fim, João acaba por transgredir as “normas sociais” presentes na sociedade, uma vez que o

personagem continua procurando satisfazer os seus desejos mesmo após, e até mesmo durante, as histórias de violência de Maria e o seu noivo.

Esses detalhes da narrativa levam a crer que Maria ocupa um lugar muito similar ao de outras personagens, como o da polaquinha e de Mirinha. Isso acontece tanto pela situação social que Maria anuncia ocupar na sociedade – de uma menina que busca na capital uma oportunidade de ascender socialmente – quanto pelo lugar que João, o abusador, a coloca: o de provocadora, ainda que a personagem não tenha maturidade para estar nessa situação.

O título de “A Mecha Prateada” se dá pelo fato de que em um dos encontros entre os dois personagens, Maria aparece com uma mecha no cabelo, detalhe que desagradou o noivo da personagem. João, nesse sentido, também anuncia não gostar que a personagem seja vaidosa, em uma espécie de controle sobre a sua amante.

- Esse teu noivo. Você gosta dele?
- Me beija sem parar. Mas eu não beijo. Sempre com a mão no meu ombro. Bem que ela pesa. Me dá ânsia de gritar. Só implica. Não quer que eu fume. Me pinte. Nem mecha prateada.
- Então somos dois. (TREVISAN, 1980, p. 26)

O detalhe da mecha prateada pode ser reconhecido pelo leitor assíduo da obra daltoniana na novela *Nem te conto, João* (2013). A novela é quase que um compilado daquilo que o leitor já experienciou em *Lincha Tarado*, mas, por sua vez, com novos detalhes da trama dos dois amantes.

A linguagem empregada nos três contos e na novela, isto é, o discurso direto, faz com que o leitor se sinta próximo das situações e até mesmo dos dois personagens. Desse modo, fica cada vez mais evidente a repulsa da personagem com João e com o seu noivo. Assim, Maria demonstra que a relação com os dois homens é apenas por interesses financeiros, pois é por causa dos dois que a menina consegue se manter na cidade.

- Casamento engraçado, esse. Que nunca sai.
- Eu é que pergunto. Se ele paga meu estudo. E a minha pensão. Será para jogar fora? (TREVISAN, 1980, p. 27)

No segundo conto que dá sequência à narrativa, nomeado “Que vida, João”, as desculpas da personagem continuam e mais detalhes são revelados acerca da relação entre Maria e o sargento. Dentre essas revelações da personagem, João continua com as perversidades, no entanto, nos três contos que fazem parte do mesmo universo, Trevisan adota um mecanismo de linguagem que é comum em outras narrativas, ou seja, lacunas que devem ser preenchidas pelo próprio leitor.

— Tire a calça.  
 — ...  
 — Agora a calcinha.  
 — ...  
 — Ajoelhe-se.  
 Inferiorizada, como deve ser. (TREVISAN, 1980, p. 36)

Esse narrador onisciente traz à narrativa alguns comentários sobre a obviedade dos fatos, já que João está constantemente colocando a menina em uma posição de inferiorizada. Nesses encontros entre os dois sujeitos, Maria revela que o sargento quer se casar com ela ainda virgem, detalhe que é motivo de preocupação – tanto de João quanto do sargento.

— Depois eu conto. O sargento me quer prendada. Com estudo.  
 — Além de virgem. (TREVISAN, 1980, p. 27)

A importância do leitor na obra do contista é bastante recorrente, pois esses elementos – do tema da virgindade e das lacunas a serem preenchidas – estão presentes em outros textos. Como anteriormente citado, a virgindade, na obra do contista, é vista como um troféu por vários maníacos. Trata-se de uma sociedade provinciana que entende que a mulher deve se entregar ao marido em sua integridade, pois deixa de ser menos íntegra à medida em que se relaciona com outros homens.

Dito isso, o terceiro conto, “Entre Espadas e Bandeiras”, adianta detalhes da vida amorosa de Maria que serão aprofundados na novela *Nem te conto, João*, isto é, o conto apresenta personagens, como Tito e Lúcio, que parecem atrair a atenção da menina. Nesse conto em específico, Maria anuncia que ela e o sargento romperam o noivado, pelo motivo de que o noivo acredita que foi traído. As idas e vindas do casal são várias, pois Maria conta ter encontrado o sujeito após o término. Dito isso, o título da narrativa se justifica, pois a relação de Maria com o noivo é feita de altos e baixos.

Em um determinado momento de “Entre Espadas e Bandeiras”, a personagem acusa João de ter revelado o caso dos dois para o sargento. Embora tudo não passasse de um mal-entendido, esse medo da personagem de que o sargento descubra as suas idas ao consultório de João é permanente, pois também é anunciado pela personagem em *Nem te conto, João*.

Ainda que as desculpas de Maria para não se relacionar sexualmente com João sejam constantes, pois claramente a personagem não quer estar no papel que assume – a de quem presta um serviço – os envoltimentos sexuais entre os dois personagens no consultório permeiam toda a narrativa. Os detalhes acerca do sexo entre os personagens não são revelados, já que isso fica em aberto para o leitor. Desse modo, em *Lincha Tarado*, Trevisan explora recursos presentes em outros textos, mas que dessa vez se fazem presentes nas narrativas em

série. Assim, “a grande técnica de Dalton é saber fazer coincidir técnica, linguagem e tema. Seus contos ganham, com isso, uma unidade que lhes dá estatuto de obra prima.” (SANCHES NETO, 1996, p. 92).

Na novela *Nem te conto, João*, esses mesmos recursos de linguagem são explorados, pois são inúmeros os momentos em que o leitor é convidado a preencher as lacunas deixadas no texto. O leitor assíduo de Trevisan, assim, facilmente reconhece a retomada dos contos de *Lincha Tarado* agora publicados no formato de novela. A referência ao conto “Entre Espadas e Bandeiras” aparece até mesmo em uma das falas do personagem João:

— Ai, que bom.

— Sua cadelinha. Não é um abismo de rosas? Um turbilhão de beijos? Uma tropa galopante com espadas e bandeiras? (TREVISAN, 2013, p. 17)

Apesar de Trevisan ter explorado outros gêneros textuais para além do conto, como o romance e a novela, as temáticas, no entanto, são as mesmas, pois o erótico, a violência e as guerras conjugais se fazem presentes nesses textos. No caso de *Nem te conto, João*, Trevisan traz mais profundidade aos personagens, ainda que as identidades dos vários Joões e Marias em sua obra sejam pouco particularizadas.

Na novela, vários detalhes acerca de João e Maria são revelados, sobretudo detalhes acerca da aparência dos personagens. No entanto, a narrativa traz isso de modo bastante disperso, já que esse não é o foco principal do texto. Sobre Maria, sabe-se, por exemplo, que “parece um menino, só que cabeludo” (TREVISAN, 2013, p. 6). Apesar disso, pouco se sabe sobre o local onde os dois personagens se encontram. O que é possível identificar, no entanto, é que é um consultório, e que constantemente há pessoas à espera do lado de fora.

A linguagem empregada na novela é a mesma utilizada nos contos em série. A presença do discurso direto concede ao leitor, novamente, a aproximação aos dois personagens. As vozes presentes na narrativa são de João e Maria, e é através de Maria, exclusivamente, que é possível conhecer outros personagens, como o sargento, pois é a personagem quem narra tudo aquilo que os personagens fazem e dizem. Tudo isso culmina para o fato de que a personagem usa do recurso da narração de fatos – ou mentiras – da sua vida pessoal para fugir das garras do maníaco João. Entretanto, assim como acontece nos três contos, há momentos em que Maria “(...) tem que se entender com o sexo de João. O silêncio das reticências revela um coito bucal (felação). É essa a única conversa que interessa João.” (SANCHES NETO, 1996, p. 95).

Sobre a presença da figura do sargento durante a narrativa é possível perceber que esse personagem também representa uma autoridade extra. Além de noivo, que na sociedade patriarcal lhe concede direitos sobre o corpo da mulher, ele representa a manutenção da ordem

nacional, pois faz parte de um corpo disciplinar, como é o exército e as forças armadas em geral. Essa figura autoritária é bastante recorrente na obra do contista, o que reforça a figura feminina enquanto inferior a essas autoridades predominantes na sociedade patriarcal.

Dito isso, o título da novela faz jus ao que acontece durante o texto, isto é, às inúmeras histórias narradas pela personagem. Cada vez que Maria chega ao consultório, há um novo acontecimento para relatar a João, ou sobre o sargento, ou sobre o dentista do quartel, ou sobre outros vários homens com quem a personagem se envolve.

Dito isso, há um momento específico do texto que Trevisan explora o recurso da intertextualidade para além de *Lincha Tarado*, pois afirma:

— Por um beijo eu dou o dobro.  
— Olhe que sou cigana.  
— Também sou. (TREVISAN, 2013, p. 6)

Na sequência:

— Por que não deixa, amor? Dói?  
Risinho oblíquo e dissimulado. (TREVISAN, 2013, p. 16)

A referência à obra machadiana fica evidente, isso porque Trevisan até mesmo já publicou uma outra obra que faz referência aos personagens de *Dom Casmurro*. Intitulada *Até você, Capitu?* (2013), a obra traz um compilado de narrativas, dentre as quais há algumas narrativas que tratam do fato de Capitu ter traído Bentinho. Na obra, há várias referências intertextuais com narrativas de Machado de Assis e Katherine Mansfield. Assim, para o leitor assíduo da obra daltoniana, novamente, fica evidente a referência que o autor traz em *Nem te conto, João* à personagem Capitu. Mais do que isso, parece haver no texto a intenção de colocar Maria no mesmo lugar de Capitu, o da dissimulação, principalmente porque é constante a descrição da personagem Maria com “olho vesgo”, o que, por consequência, reafirma esse lugar da astúcia.

Pode-se dizer, a partir disso, que *Nem te conto, João* é uma obra construída por meio do recurso da intertextualidade, a começar pelo fato de que os personagens principais são protagonistas dos contos de *Lincha Tarado*. Assim, a repetição também se faz presente na medida em que os encontros dos dois amantes evidenciam um mesmo ciclo, isto é, Maria tenta ludibriar João para que não precise satisfazer as suas vontades, contanto causos pessoais, logo, João insiste em beijá-la, abraçá-la e satisfazer seus próprios desejos. Desse modo, portanto, o foco da narrativa não está na consumação do ato sexual – tampouco o texto traz isso explicitamente – mas na reincidência das cenas que se dá por meio da repetição da própria linguagem.

5.6 OS MANÍACOS DE CURITIBA: *EM BUSCA DE CURITIBA PERDIDA*, RITA, RITINHA, RITONA, *O MANÍACO DO OLHO VERDE E O BEIJO NA NUCA*

A temática da prostituição é constante na obra do contista, muitas vezes iniciada desde cedo por personagens que encontram nessa prática um meio de sobrevivência. Com isso, Trevisan não busca tratar da gravidade do fato de meninas novas se prostituírem, mas colocar essas figuras em lugares que despertam o erotismo, sobretudo de personagens masculinos da trama, considerados maníacos sexuais.

Em “Uma negrinha acenando”, publicado em *Em busca de Curitiba perdida* (1992), um homem que vê a tal negrinha acenando para o seu carro na estrada para o veículo para dar carona à menina que se prostitui naquela região. Durante a viagem, o motorista faz algumas perguntas à menina sobre a vida que leva. Sem nome especificado e sem perspectiva de uma vida melhor, a personagem diz que quem a trouxe para essa vida foi uma “ruiva”.

- Não diga. Faz isso todo dia?
- Quando não chove.
- Desde muito na vida?
- Faz um ano. Uma ruiva me trouxe. Ela também paquera.
- Quem foi o primeiro?
- Meu noivo. Queria saber se era moça.
- Ficou grávida?
- Tive um menino. Quase um aninho. Chuva ou sem chuva, são dois pacotes de leite por dia. (TREVISAN, 2004, p. 26)

Esse papel de cafetina, assumido pela “ruiva”, é bastante comum na obra do contista. É por meio dessas figuras que muitas meninas são iniciadas nos inferninhos curitibanos, como é o caso de Mirinha e Dinorá. Além da própria personagem que pede carona, há várias meninas naquela mesma situação, o que possível perceber por meio do diálogo entre os dois personagens.

- Estou de passagem. Há muitas como você?
- Uma em cada curva. Muita menina. De treze e catorze anos. Dão até por amor. (TREVISAN, 2004, p. 27)

O título da obra em que o conto foi publicado faz jus à situação. Trata-se de uma cidade que vive um processo de modernização e, assim, muitos dos que não conseguem acompanhar esse processo, acabam em subempregos e em situações de miséria, perdidos pela capital.

Dito isso, engana-se quem encontra no discurso direto, pelo qual é possível conhecer a menina, uma boa intenção do motorista. Apesar de não tentar nada com a meretriz, o motorista faz perguntas indiscretas acerca dos encontros da personagem com outros homens, o que parece ser mais interessante do que a ajudá-la, visto que a menina se encontra em uma situação de

marginalidade. Isso reafirma o fato de que Trevisan não busca, ao tratar a temática da prostituição infantil, criticar ou denunciar essa prática, mas despertar o elemento do erotismo acerca da situação.

- Você faz tudo?
- O normal.
- Sente algum prazer?
- Difícil. Eles sempre com pressa.
- Quanto você cobra?
- Meia nota.
- Hoje foi bom?
- Não ganhei nada. Tem dia bom. Depende de sorte. (TREVISAN, 2004, p. 28)

A personagem não revela a sua idade, no entanto, é possível perceber que ela é ainda uma menina, pois vai escondida dos pais para a região onde encontra a clientela. O mais chocante durante o texto, além do fato de que o motorista está preocupado com a sexualidade da menina e não com a gravidade da situação, é que a menina parece passar fome, pois acusa não almoçar. Contudo, como mencionado, esse não é o foco do texto, isto é, o teor da denúncia sobre a situação, pois na obra daltoniana o erótico se sobressai às outras temáticas.

Os contos “Numa Rua Escura” e “Sim, Senhor”, por fim, publicados em *Rita Ritinha Ritona* (2005), anunciam a temática da violência sexual infantil de forma escancarada. Trata-se, em “Sim, Senhor”, de uma menina de oito anos, nomeada Aninha, que é abordada por um sujeito que pede para que vá até a sua casa buscar um dinheiro que deve ao pai, chamado Antônio. A ingenuidade da menina é explorada durante a narrativa, pois Aninha tem medo de que o pai brigue caso não pegue o tal dinheiro. Assim, chegando na casa do sujeito, não existe dinheiro nenhum e, assim, Aninha é violentada sexualmente, por mais de duas horas. A criança, durante todos os episódios da violência, não se opõe, já que o sujeito ameaça matá-la se fizer alguma coisa.

- Só não grite.
- Baixa a calça da menina. Mais a pequena calcinha branca. Enrola a calça e amarra-lhe as pernas. Uma folga entre elas.
- Em seguida a põe de pé.
- Sentada.
- De joelho.
- De costas.
- No fim, deitada.
- Duas horas e meia depois a deixa em paz.
- Quase noite. Ele olha para o céu. Começa a chover.
- Agora você conta até cem antes de sair. Bem devagar. Se te pego me seguindo, eu volto e te enfio a faca, viu? (TREVISAN, 2005, p. 56)

É chocante a forma com que a violência é construída, já que o sujeito usa da ingenuidade de uma criança de nem nove anos para convencê-la de que deve ir até a sua casa. Essa, na verdade, é uma estratégia bem comum entre os maníacos da cidade, pois sabem as estratégias certas a serem usadas com pessoas que não têm maturidade consolidada. Ao final do texto, o sujeito parece ter recebido um troféu:

Recolhe no chão a calcinha. Sorri.  
— Mais uma!  
Em vez de devolver, guarda-a no bolso. E se perde aos pulos na boca da noite.  
(TREVISAN, 2005, p. 56)

Há um momento específico da narrativa que chama a atenção a escolha dos termos para se referir ao abusador, isto é, parece haver a construção de um sujeito monstruoso, de fato, pois o texto traz a descrição de que “com uma só pata cabeluda ele abarca o pequeno pescoço.” (TREVISAN, 2005, p. 55). O maníaco, nesse momento, cruza a fronteira do humano e se torna animal. Sobre isso, é importante ressaltar que a apreensão atual sobre a infância e seus cuidados transformou a figura do pedófilo em uma espécie de animal, de forma que isso vem a ser representado nesse conto daltoniano não com o intuito de denunciar essa figura, mas de modo a ressaltar que muitas vezes esses maníacos são animalizados.

Nesse contexto, o que Foucault (2010) propõe acerca do monstro humano cabe aqui. A figura monstruosa, nesse caso, cruza a fronteira daquilo que é considerado humano, principalmente porque rompe com uma legislação específica acerca da proteção da infância. Isso se dá também no contexto punitivo desses maníacos, isto é, dentro da cadeia os pedófilos e estupradores também são vistos dessa forma, como se dentro da hierarquia criminal eles ocupassem o nível mais baixo.

A figura do monstro humano, detalhada por Foucault (2010), permeou o viés da sexualidade, assim como as outras categorias do indivíduo anormal, como é o caso do indivíduo a ser corrigido e da criança masturbadora. Desse modo, ressalta-se que, segundo o filósofo, “a sexualidade está exatamente na encruzilhada do corpo e da população. Portanto, ela depende da disciplina, mas depende também da regulamentação.” (FOUCAULT, 2000, p. 300). É a partir dessa regulamentação, então, que surge a figura monstruosa dos estupradores e pedófilos, pois ambas essas figuras ferem uma série de regulamentações que fazem parte do “contrato social” e, sobretudo, jurídico da sociedade civilizada, já que esses crimes beiram à barbárie.

Posto isso, em “Numa Rua Escura”, publicado na mesma obra, a violência é praticada contra uma menina de quinze anos. Voltando do trabalho à noite, a menina é abordada por um sujeito chamado João e outros dois que não têm os nomes anunciados na narrativa. Os três

sujeitos levam Maria para o matagal e abusam da menina: “de repente é seguida, ai não, por um, dois, três caras.” (TREVISAN, 2005, p. 87). Há, no conto em questão, marcas de oralidade, as quais se misturam com descrições do próprio narrador: “o primeiro bem que estrupa ou estrupra ou estupra, tanto faz.” (TREVISAN, 2005, p. 87). Desse modo, a narrativa é contada pelo narrador a partir de duas perspectivas: a da menina ao ser abordada na rua pelos três sujeitos e a dos três homens, ao sair de uma festa, momento quando decidem, por vontade de um dos três, abusar da “guria”.

Na versão que trata a perspectiva dos três sujeitos, é possível entender detalhes que não aparecem na outra versão. Em outras palavras, os três sujeitos, ao violentar a menina, que era virgem, são levados para a delegacia, onde se justificam sobre o acontecido: “João diz que ganha uns trocados por dia. Ajuda a mãe entrevada na cama. Não sabe por que está preso. Só que um guarda o agarrou com toda a força – e olha aí o meu braço, ó, tá torto. Na hora da pulseira ele torceu e estalou – pô, tirou do lugar. Ó aí, nem estica. E dói paca!” (TREVISAN, 2005, p. 89).

O que chama a atenção diante dos fatos – além da desculpabilização na delegacia – é que quando a menina é abordada na rua, os sujeitos dizem que se trata de um “assalto”, assim como acontece no conto “Debaixo da Ponte Preta” com a personagem Ritinha da Luz. Sobre isso, o narrador onisciente afirma: “João chega perto, ataca a pivete. Diz que é um assalto. Que assalto se ela não tem nada, só a roupinha do corpo?” (TREVISAN, 2005, p. 89). Dessa forma, parece haver na obra do contista uma predisposição em tratar a temática do estupro coletivo, já que é por esse viés que a violência acontece em “Debaixo da Ponte Preta”.

É possível observar, por fim, que a situação de violência em “Numa Rua Escura” traz ao leitor a proximidade dos fatos, principalmente pelas marcas de oralidade nas falas dos personagens, as quais são intercaladas por descrições de um narrador onisciente que acrescenta comentários sobre as situações. Assim, as duas perspectivas trazidas no conto evidenciam certa polifonia<sup>10</sup> acerca de um mesmo fato, recurso que já foi explorado por Trevisan em outros contos, como em “Debaixo da Ponte Preta”, em que há uma série de depoimentos dos sujeitos abusadores que apontam para a divergência sobre um mesmo acontecimento. Desse modo, parece que “Numa Rua Escura” reescreve “Debaixo da Ponte Preta”, já que esse é um recurso bastante utilizado por Trevisan, como é o caso da novela *Nem te conto, João*, em que se trata de uma retomada dos contos publicados em *Lincha Tarado*.

---

<sup>10</sup> O conceito de polifonia aqui se refere ao que propõe Mikhail Bakhtin, que por sua vez diz respeito a um conjunto de vozes que atuam independentemente uma das outras, mas que se referem a um mesmo elemento, formando, portanto, uma unidade.

Em *Maníaco do Olho Verde* (2008), obra mais recente do contista, a figura do maníaco é representada por um sujeito de olhos verdes que vaga pela capital à procura de crianças. No conto “O Padrasto”, trata-se de uma menina de nove anos que é abusada pelo padrasto. As descrições da violência são chocantes, pois o sujeito abusa da menina até mesmo quando ela está dormindo. Quem narra as situações é a própria criança.

Esse homem, sabe? Não para de mexer comigo. Ai, que nojo. Me afoga de tanto abraço e beijo. Até na boca. Ui, beijo molhado. Eu não gosto. Ele tem bigode e um bafão de pinga e cigarro.

Diz que estou muito magra.

— Eu te deixo fofinha e gordinha. Quer ser minha boneca linda?

Me chama para ajudar no dever da escola. Sempre sentadinha nos joelhos dele. Lambendo o meu pescoço e alisando a minha perna.

Só que não tenho nenhuma lição para fazer. (TREVISAN, 2008, p. 29)

Assim como outros maníacos, o sujeito sabe exatamente a moeda de troca que deve ser usada para que a menina não conte à mãe o que acontece, isto é, “— Eu te dou todas as bonecas e os vestidinhos do mundo!” (TREVISAN, 2008, p. 31).

As marcas de oralidade evidenciam a falta de maturidade da criança – um recurso comum na obra do contista. Contudo, isso não faz com que a desculpabilização do sujeito não aconteça, já que a vítima afirma “de noite meu irmão dorme. Eu já deitada. Daí ele chega. Me carrega nos braços para o quarto do casal. Diz que tem saudade de minha mãe. E me abraça. E se mete comigo debaixo da coberta. Falando bobagem sem parar.” (TREVISAN, 2008, p. 30). Além disso, a menina afirma que o que acontece é castigo por não ter aprendido direito a lição de casa – outra estratégia usada pelo sujeito.

Ao final da narrativa, a empregada Luísa encontra a menina na cama pós-estupro, aciona a mãe da criança e então a menina é levada para fazer exames. É assim que o texto se encerra. Não se sabe, nesse sentido, o desenrolar da história acerca do maníaco e até mesmo da mãe da criança, de quem a menina tem medo de sofrer punição por conta do abuso sofrido: “mas não devo contar para a mãe. Ai de mim, se... Ela há de ficar com ciúme. Decerto se vingará. E me põe fora de casa.” (TREVISAN, 2008, p. 31).

Todos esses elementos apontam para uma série de distúrbios que caracterizam os maníacos, não apenas os de olhos verdes, mas todos os que já foram mencionados no presente estudo. A desculpabilização, usada como apoio para cometer os abusos, é constante na obra do contista. São as várias desculpas usadas por esses sujeitos que colocam a violência praticada por eles no terreno das problemáticas da psique.

O que chama a atenção, no próprio título da obra *O Maníaco do Olho Verde*, é que esse título aponta para uma condição que nos exemplares anteriores não havia. Em outras palavras,

ao apontar “maníaco”, o sujeito que assume a posição de abusador mostra a sua condição doentia. Nesse sentido, é possível notar, nesses contos do começo dos anos 2000, certa mudança acerca da violência cometida por esses maníacos, sobretudo em relação à estrutura social voltada para a proteção da infância. A temática da violência sexual infantil continua presente, no entanto, parece haver uma mudança nas estruturas sociais que permite a denúncia e até mesmo a penalização desses abusadores. Obviamente que o viés da denúncia não é privilegiado na obra do contista, no entanto, no caso de “O Padrasto”, no final da narrativa a menina violentada é levada para fazer exames, o que implica em entender que certas mudanças aconteceram na sociedade e agora permitem que medidas como essa sejam tomadas. Há, nesse sentido, um contraste com o conto “Debaixo da Ponte Preta”, visto que Ritinha da Luz, após ser violentada, não passar por essa série de medidas protetivas, tampouco ganha voz no momento de prestar depoimento na delegacia.

Nesse conjunto de medidas protetivas, que estão diretamente relacionadas à mudança da percepção da sociedade sobre o estupro e outra série de violências, ressalta-se a lei Maria da Penha, do ano de 2006, que foi crucial para a mudança no processo de proteção das mulheres. A delegacia da mulher, nesse contexto, foi um passo importante nesse conjunto de medidas – um local em que o depoimento da mulher não se presta a piada de homens.

Posto isso, o conto “A Guria”, também publicado em *O Maníaco do Olho Verde*, é narrado pelo próprio maníaco, que parece prestar depoimento em uma delegacia, isto é, há uma construção textual bastante parecida com o que é possível identificar em “Debaixo da Ponte Preta” e em “Numa Rua Escura”. Desse modo, a transferência do ambiente do crime para um ambiente punitivo – a delegacia – também é sintomática.

O conto já começa com a desculpabilização do sujeito: “o que aconteceu lá, sem mentira nenhuma, não é nada disso.” (TREVISAN, 2008, p. 95). Na sequência, o que confere a estrutura de um depoimento é que o maníaco constantemente afirma “né?” sobre as situações que aconteceram num parquinho com uma menina de sete anos. O sujeito ainda discorre: “quando eles saem de casa, as garotas jogam de casinha, né? E o irmão de ser namorado e pai. Essa transa, né? Agora, que sou de maior, já não posso brincar?” (TREVISAN, 2008, p. 95).

Os motivos que o sujeito apresenta para ter abusado da criança são vários, o que reafirma a hipótese de que essas violências parecem acontecer por uma série de problemáticas que envolvem a psique desses sujeitos. Há um momento da narrativa em que a situação que aconteceu no parquinho é comparada com o que o sujeito faz com a gata em casa: “de verdade eu abracei ela. E dei uns beijinhos. Faz de conta que sou irmão, né? O mesmo que festear com a gatinha. Isso aí. A gatinha branca lá de casa.” (TREVISAN, 2008, p. 96).

Ao final da narrativa é possível perceber que o sujeito está preso, pois afirma: “essa história de machucar a guria? É tudo mentira. Mentira mesmo. Eu não bati, não. Nem forcei ela. Já tô preso, né? Por que ia ficar negando?” (TREVISAN, 2008, p. 96). Essas desculpas recorrentes apontam para um sujeito, o qual representa vários outros no acervo daltoniano, que não consegue lidar com as mudanças de uma cidade modernizada. Em outras palavras, o sujeito parece não conseguir aceitar o fato de que o que ele fez com a criança de sete anos não é uma brincadeira típica de irmãos, mas um crime. É nesse contexto que esses maníacos assumem um lugar de tensão na obra daltoniana.

Esse mesmo lugar de tensão aparece em “Maníaco do Olho Verde”, conto que carrega o mesmo título da obra. Trata-se de uma série de crimes anunciados pelo próprio maníaco. As fraquezas e problemáticas psíquicas, anunciadas por inúmeros maníacos em outros contos, agora, no conto em questão, são anunciadas pelo próprio maníaco: “basta ser mulher, só o que vejo. O assobio, só o que escuto. É uma doença, certo?” (TREVISAN, 2008, p. 119). Há, nesse sentido, uma evidência importante das mudanças que aconteceram nas publicações de Dalton Trevisan. Ao afirmar que é uma doença, o maníaco mostra que começou a reconhecer que está deslocado socialmente, pois não cumpre uma série de legislações que fazem parte da sociedade civilizada. Essa percepção, nas obras anteriores, não era evidente.

Ao longo das situações de abuso, o sujeito afirma que não importa a idade, raça e nenhuma outra característica, basta que seja mulher para ser o seu alvo. Em um episódio específico, o sujeito afirma ter abusado de uma menina de onze anos na linha do trem – local onde outras violências já foram cometidas.

Teve, sim, o lance com a menina. Sabe que me deu peninha? De volta da escola, a mochila amarela nas costas, um macaquinho verde suspenso, pra cá pra lá. De braço aberto, ela se equilibrava no trilho. Ali mesmo eu derrubei. Tão feinha e magrinha. Quantos anos você tem? *Onze*, ela disse. O assobio me azucrinava a cabeça. Escapar já não podia. Nem eu nem ela. Feche o olho, eu disse. *Sim, senhor*. Sem eu desconfiar. Virgem, a pobre. Até pedi desculpa por toda a sangueira. Gemendinha, lá se foi, arrastando o pé. Nem queria mais pular no trilho. A mochila aberta no dormente. Cheinha de lápis de cor. Não peguei nenhum. (TREVISAN, 2008, p. 120)

Na descrição, fica claro que o maníaco se sente captado por uma força a que não consegue resistir. O assobio – do trem ou da sua consciência – lateja, mas não o impede do crime. Ao final, há uma sensação de final de festa, com os restos jogados e espalhados no chão. Os lápis de cor reforçam a ideia da infantilidade que foi conspurcada por meio dos objetos escolares perdidos no chão.

A intertextualidade com o conto “Sim, Senhor”, de *Rita Ritinha Ritona*, nesse trecho, fica evidente. Trata-se, novamente, de uma criança obedecendo ordens de um sujeito criminoso. O que chama a atenção, ainda no trecho em questão, é o fato de que o maníaco trata a situação como se ele não tivesse saída, talvez porque ao longo do conto ele anuncia que é refém dos seus próprios distúrbios.

Distúrbio não sei o que é de verdade. A mãe sempre diz que tenho problema de cabeça. Queria, sim, parar. Com essas coisas. Fui ao terreiro, pastor, benzedeira. Sarar desse mal não consigo. Feitiço ou maldição. Me arrependo muito do que pratico. A última namorada me indicou terapia. Era muito compulsivo. Toda hora com ela pra cama. Não posso ver e já quero de novo. (TREVISAN, 2008, p. 121)

Essas justificativas acerca dos problemas psicológicos que sofre parecem colocá-lo no lugar onde ele quer estar: o de vítima das violências que ele mesmo pratica. Entretanto, deve-se lembrar que todas essas práticas são crimes, ainda que sejam causadas por essas “fraquezas psicológicas”.

Adiante na narrativa, o maníaco do olho verde diz que o assobio da menina do trilho do trem não sai de sua cabeça e é isso que parece, muitas vezes, impulsioná-lo a praticar outras violências. A menina, nesse sentido, apesar de não gozar de maturidade para provocar tais atrocidades, foi colocada em uma figura contraditória de vítima-causadora da violência.

As lacunas deixadas para o leitor interpretar também se fazem presentes em “Maníaco do Olho Verde”, pois ao afirmar que tem distúrbios, o sujeito não sabe muito bem descrevê-los: “nunca falo desse tipo de... Se eu não me entendo, como posso explicar?” (TREVISAN, 2008, p. 121). Cabe ao leitor, então, interpretar aquilo que é deixado inacabado no texto.

Trevisan emprega, no conto em questão, marcas de oralidade, o que concede ao texto certa personalidade do maníaco com o leitor: “se um fidaduta me pega. Fatal. Bem sei o que me espera.” (TREVISAN, 2008, p. 123). Adiante: “de tudo eu sei. E porra! porra! porra! Por que não desisto? Enquanto é tempo, oh, meu Jesus Cristinho? Alguém me responda. Eu mesmo não posso explicar.” (TREVISAN, 2008, p. 124). Assim, o maníaco parece reconhecer as consequências para os abusadores sexuais.

O que chama a atenção, ainda no conto em questão, é que o maníaco do olho verde se reconhece como um vampiro, contribuindo, dessa forma, para a hipótese de que os vampiros na obra daltoniana são muitos: “sim, sorte minha. No ato, ali mesmo, estripado. Eu, vampirão, com uma estaca no peito.” (TREVISAN, 2008, p. 123). Pode-se perceber, dessa forma, que tanto a figura do maníaco do olho verde quanto a do vampiro de Curitiba estão presentes em vários lugares da cidade. No entanto, muitos desses sujeitos negam o processo de modernização

sofrido pela capital. Em outras palavras, a modernização dos espaços – e das legislações que os regem – parecem ser barreiras enfrentadas por esses maníacos, pois é instaurada uma tensão nesses textos na medida em que vítimas que não respondem por si mesmas são colocadas como causadoras desses crimes ficcionais. Ao final do texto, o maníaco do olho verde evidencia até mesmo o fato que ele é apenas mais um sujeito monstruoso igual a vários outros que vivem na cidade:

Bem que as pessoas não entendem: É um louco! Um assassino! Um monstro!  
 Me diga. Que culpa tenho eu? Assim fui nascido. Simples capricho do Senhor Deus.  
 Sei lá, o mau sangue dos pais. Uma praga do capeta desgraçado.  
 Podem me condenar, babacas e bundões. O que eu faço? Tudo o que vocês gostariam.  
 Eu sou um de vocês. (TREVISAN, 2008, p. 125)

A afirmação do maníaco nesse trecho aponta que ele afirma sua “humanidade” ainda que a sociedade o considere um monstro, porque ele já sabe que é assim que é visto; situação que se difere dos abusadores sem consciência do início da obra de Trevisan. Além disso, ao dizer “eu sou um de vocês” (TREVISAN, 2008, p. 125), o personagem não apenas reivindica sua humanidade, mas condena, por outro lado, que todos têm desejos secretos e inconfessáveis, os quais também são contrários à moral e à lei. É nesse sentido, então, que se pode notar que em *O Maníaco do Olho Verde*, uma das últimas obras publicadas pelo contista, há uma mudança da percepção do maníaco acerca de si mesmo e sobre as práticas de violência cometidas, uma vez que esse personagem, que representa outros maníacos da obra daltoniana, parece reconhecer os seus delitos, ainda que isso não o impeça de praticá-los.

Ainda nesse âmbito, é importante entender o contraste entre os textos publicados desde a década de cinquenta até os mais recentes, datados já no começo dos anos 2000. Enquanto os primeiros textos apresentam maníacos que não reconhecem o seu deslocamento social e, sobretudo, em relação à lei – a qual ainda estava sendo construída, nas últimas obras publicadas pelo contista essa percepção se altera, ainda que isso se dê nas entrelinhas das narrativas.

Parece haver, durante a obra em que o maníaco é protagonista, uma metáfora para o fato de que nesses textos a máscara de pedófilo cai. É por isso que o sujeito se justifica mostrando, de certa forma, o seu lado “humano”. É nesse mesmo sentido que a característica do olho verde aparece, ou seja, agora sem máscara, o maníaco se mostra mais um entre vários outros, particularizando-o somente por causa de um aspecto físico que é a cor dos olhos.

Por fim, Benedito, personagem protagonista do conto de mesmo nome publicado em *O Beijo na Nuca* (2014), obra mais recente do autor, traz a mesma temática da violência sexual infantil representada ficcionalmente, pois segundo Waldman, “a repetição temática anuncia que

não há saída e o modo de tratá-la literariamente confirma o beco sem saída. A medida humana está dada através do tema e do tratamento da linguagem sempre concisa que traz à tona o silêncio a que são lançadas as personagens.” (WALDMAN, 2013, n.p). Sob esse contexto, Benedito é mais um vampiro que vaga por Curitiba à procura de vítimas. As ferramentas usadas pelo sujeito estão sempre à mão: “sempre ao alcance da mão a gasta mochila preta com o seu tesouro (bolacha de mel, punhalzinho, boneca de pano, pedaço de corda, pião, santinho colorido, o que mais?).” (TREVISAN, 2014, p. 23).

As ferramentas apontam para o perfil de suas vítimas: crianças. Essa hipótese se confirma ao longo do conto: “no fogo espirram fagulhas e abrasam o carão da bruxa que revolve na panela fervente a longa colher de pau. Benedito ajeita o cabelo grisalho, cada dia mais ralo. Bate o pé do macacão sujo. Os braços arranhados pelas pequeninas unhas ferozes. Dos espinhos no mato, diz ele.” (TREVISAN, 2014, p. 23). A personagem denominada “bruxa” é a própria esposa do sujeito, a qual recebe apelidos esdrúxulos porque parece saber dos crimes praticados pelo marido: “a voz baixa e mansa, espiando o clarão vermelho nas rugas da velha, que prova o caldo na colher. Sente-se o avô de todas as meninas, também ele brinca de roda cutia. Elas com um laço da corda no pescocinho magro, cada vez mais apertado...” (TREVISAN, 2014, p. 22).

Todas essas descrições o colocam no mesmo lugar do maníaco do olho verde, no entanto, há uma diferença entre os dois personagens. Benedito parece se revestir de um campo religioso – Benedito, a bruxa, o fogo – existe aqui uma alusão mística. O conto deixa a entender para o leitor que o personagem possivelmente está ungido de uma missão e é a isso que Benedito se presta todos os dias quando sai de casa com as suas “ferramentas” à procura da próxima vítima. Nesse sentido, o nome Benedito não parece ser uma escolha em vão, já que esse nome está no campo da religiosidade, da crença, e carrega o significado de “abençoado” com origem do latim *Benedictus*. Desse modo, é importante lembrar que algumas execuções e violências infantis se deram, ao longo da história, em rituais e seitas.

Dito isso, o breve conto se encerra com a esposa do sujeito pedindo dinheiro, o qual não é dado, já que Benedito gastou em uma de suas estratégias para atrair as crianças:

(...) Pronto a velha estende a mão briguenta: quer dinheiro.  
Benedito baixa os olhos. Gastou com a bala de hortelã para a negrinha. A megera se ergue, braço trêmulo, praguejante:  
— Seu cachorro, traste duma figa, vagabundo da peste! (TREVISAN, 2014, p. 22)

Há, no trecho, certa ironia no uso da palavra “negrinha”, uma vez que Benedito também é popularmente conhecido como o santo dos negros. O que acontece, nesse sentido, é que Trevisan joga com o campo religioso para tratar da temática que é o cerne da presente pesquisa.

Por fim, não há, durante o texto, nenhuma descrição explícita acerca do que Benedito faz, no entanto, assim como acontece em outras narrativas do contista, cabe ao leitor interpretar. Neste caso, as ferramentas usadas por Benedito e as descrições de um narrador onisciente apontam para o fato de o sujeito ser um violentador de crianças.

Esses cafajestes presentes em *Em busca de Curitiba perdida*, *Rita Ritinha Ritona*, *O Maníaco do Olho Verde* e *O Beijo na Nuca* anunciam, cada um à sua maneira, certa dificuldade em lidar com uma cidade que se modernizou. Em outras palavras, parece haver resistência entre esses sujeitos em compreender uma sociedade moderna onde as crianças e adolescente devem ser protegidos e, portanto, há legislações que preveem a proteção desses cidadãos. É por isso que constantemente esses personagens afirmam que as suas práticas são práticas “comuns”, assim como acontece com o sujeito que abusa de uma menina em uma praça, alegando que o que fez é comum entre irmãos. Da mesma forma, o próprio maníaco do olho verde acusa que aquilo que ele faz é uma prática comum, já que o personagem afirma “eu sou um de vocês.” (TREVISAN, 2008, p. 125). Tudo isso leva a crer que esses personagens não se encaixam na sociedade porque têm dificuldades em entender uma sociedade que já não é mais a mesma. Ainda, no caso das últimas obras publicadas, esses carrascos parecem entender esse lugar em que ocupam.

Os recursos usados por Trevisan, nas últimas obras lançadas, já no século XXI, adotam os mesmos recursos de outros títulos publicados, mas parece haver uma progressão temática que lança mão de uma consistência que era comum no início da carreira literária do contista. Os textos, assim, vão direto à centralidade narrativa: o olhar perturbador – muitas vezes acompanhado de sintomas psicóticos – sobre corpos infantojuvenis. Isso, muitas vezes, reflete-se na brevidade dos textos, os quais, durante as décadas de publicação do contista, passaram a ser mais concisos, como se o mecanismo da “autocolagem”, comentado por Sanches Neto (1996), tivesse atingido o extremo, ou seja, a temática da violência se tornou tão presente durante a obra de Trevisan que o leitor não precisa de muitos detalhes para desvendá-la.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com a obra de Dalton Trevisan é um desafio, pois exige do leitor certa assiduidade e um olhar atento aos seus vários personagens e cenários que, apesar de parecerem diferentes entre si – já que algumas das paisagens de Curitiba são descritas com detalhes – carregam traços que são bastante similares entre uma narrativa e outra. Essa característica do contista revela uma curiosidade em entender o porquê de tantos personagens terem personalidades comuns. É assim com os vários Joões, Marias e, sobretudo, com os vários vampiros que carregam a identidade de maníacos sexuais.

Desde *Novelas nada exemplares* (1959) até *O Beijo na Nuca* (2014) há um acervo repleto de personagens que parecem vestir máscaras ajustáveis a vários sujeitos da capital paranaense. Dentre essa similaridade, insere-se o tema violência, praticada por vários desses sujeitos, e que se desdobra em outras violências que são experienciadas na Curitiba de Dalton Trevisan, destacando-se, assim, a temática da violência sexual infantil.

Para entender os desdobramentos que esse recorte exige foi necessário buscar a trajetória de Trevisan na literatura brasileira, de forma que fosse possível elucidar a persistência do tema da violência na obra do autor desde a metade do século XX. Para isso, dedicou-se um capítulo inicial que traz um panorama da vida literária de Trevisan, evidenciando questões da vida pessoal do autor que muito tem a ver com a vida literária, isto é, o próprio perfil recluso do contista, de quem sempre fugiu da imprensa, que o levou a ser apelidado de vampiro de Curitiba. Com esse momento introdutório foi possível atingir o objetivo de detalhar o percurso do contista na literatura brasileira, trazendo, por fim, questões que foram detalhadas em capítulos posteriores.

A busca por retratar Curitiba do ponto de vista dos becos e inferninhos – ainda que a intenção do autor não seja denunciar o que acontece nesses espaços – lança luz à representação de personagens menores de idade que têm a infância e a adolescência violadas. Diante disso, viu-se a necessidade de trazer uma trajetória sócio-histórica do conceito de infância, sobretudo no contexto ocidental, chamando a atenção para a representação da criança na literatura. Observou-se, com isso, que a infância nem sempre foi a mesma e, por consequência, nem sempre foi regida por legislações que a protegem. Esse fato também foi desencadeado por diferentes configurações familiares que se fizeram presentes durante a história, o que só foi possível constatar por meio do detalhamento da ótica social sobre as necessidades físicas e intelectuais das crianças. Assim, a abordagem histórica proposta por Engels (1884) e Ariès

(1960) ajudou a entender todo esse processo que resultou no alcance de um dos objetivos do trabalho: compreender as relações entre a literatura de Dalton Trevisan e o conceito de infância.

Esse panorama acerca da infância levou ao principal viés teórico do estudo, isto é, ao entendimento dos conceitos de sexo e sexualidade ao longo da história. A partir do que propõe Michael Foucault (1976), conseguiu-se compreender que a sexualidade sempre foi objeto de preocupação nas sociedades, até mesmo dentro das cidades-estados, como na Grécia Antiga, onde o exercício da sexualidade dos sujeitos estava diretamente ligado à aptidão para governar as cidades. Da mesma forma, o sexo dos sujeitos foi sempre colocado como fator determinante para suas escolhas, até mesmo para discutir sobre a subjetivação desses sujeitos, pois é a partir da subjetivação que se entende a relação entre corpo, sociedade e cultura. Não basta que durante a história os povos tenham tido que falar sobre o seu sexo – já que essa era uma forma de entender a sexualidade – foi necessário saber, sobretudo, como o sexo desses indivíduos implicavam em uma sexualidade mais ou menos ligada à normalidade. Com a sexualidade infantil não foi diferente, já que essa foi objeto de preocupação entre os adultos. Foi assim entre os povos antigos, na era pagã e durante o exercício do cristianismo.

A normalidade, por sua vez, serviu como um medidor para a ciência do sexo durante o século XIX. Os indivíduos considerados anormais eram monstruosos e colocados à margem da sociedade ou, em alguns casos, quando não havia a possibilidade de “correção”, exterminados. Isso se deu também pelo próprio exercício da sexualidade de indivíduos que não seguiam um padrão considerado “normal”, como é o caso da criança masturbadora.

A cidade, por sua vez, cumpre um papel importante na literatura de Dalton Trevisan, por isso foi dedicado um capítulo que trata da modernidade e modernização da capital paranaense. Durante a obra do contista, Curitiba é representada com traços de província até se tornar uma metrópole moderna. Essa transformação na literatura de Trevisan dialoga com o fato de que o autor sempre foi um sujeito avesso ao processo de modernização. Esse viés é assumido também pelos personagens do contista, uma vez que a literatura de Trevisan muitas vezes não acata as diferenças assumidas por uma capital moderna, isto é, é possível encontrar no imaginário daltoniano figuras que não conseguem lidar psicologicamente com as transformações trazidas pela modernização.

Nesse contexto, uma dessas transformações é o papel assumido pelas figuras masculinas e femininas, isto é, os personagens daltonianos parecem ter dificuldade em lidar com o fato de que a mulher, sobretudo, não tem mais a obrigação de ser uma protetora do lar e, por isso, refém de decisões masculinas. Observa-se, nesse sentido, várias guerras conjugais que se dão principalmente por embates entre os papéis que devem ser assumidos por essas figuras na vida

privada. Com a representação da criança na sociedade acontece o mesmo. Em outras palavras, muitos personagens daltonianos também parecem ter dificuldades em lidar com o fato de que na cidade modernizada, as crianças têm um espaço protegido, o que, por consequência, impede que esses cidadãos sejam vistos como “miniadultos” e, por isso, possam satisfazer vontades desses maníacos. Essa cidade, portanto, é um lugar de tensão, onde a violência e seus desdobramentos se instalam e instauram um curto-circuito.

Dito isso, outro elemento que se evidencia durante as várias décadas de publicação do contista é a progressão literária que acontece na linha temporal de 1959-2014. Isso se dá por meio de vários gêneros textuais que o autor publica em mais de meio século. Do conto ao romance, Trevisan parece querer arriscar novos gêneros para explorar temas já publicados. Nessas narrativas, os personagens ganham mais profundidade e se mostram cada vez mais comuns. Engana-se, assim, quem pensa que tal profundidade atribui singularidade aos personagens, pois esse não é um recurso explorado por Trevisan, pelo contrário, o autor mostra que é possível encontrar os vários Joões e Marias a cada esquina da capital. Nos gêneros mais curtos, por sua vez, a concisão chega ao limite. É nessas narrativas que Trevisan explora ainda mais o papel do leitor, levando-o a interpretar o não-dito.

Nas narrativas mais curtas, Trevisan traz alguns flashes de narrativas já publicadas, seja por meio de personagens ou contextos revisitados. Nesse sentido, o autor chama a atenção para o discurso direto, em que há, muitas vezes, a omissão de um narrador. Assim, Trevisan, durante os mais de cinquenta anos de publicação, construiu o título de “minificcionista por excelência” (VIEIRA, 2012, p. 322).

Posto isso, todos esses elementos da infância, da sexualidade e do sexo e do processo de modernidade e modernização do espaço urbano culminam nas trinta e nove narrativas analisadas no presente estudo, já que esses textos tratam da temática da sexualidade infantil, sobretudo em contextos de violência. Depreendeu-se, assim, por meio da presente pesquisa, que muitos dos sujeitos abusadores presentes nessas narrativas apontam para uma série de fatores doentios que vão resultar nos abusos representados ficcionalmente nessas obras. Esses vários vampiros trazem em suas personalidades um aspecto similar: uma certa fraqueza psíquica que desencadeia em uma série de violências praticadas contra crianças e adolescentes. Por isso, embora essas narrativas dialoguem com situações da vida real, isto é, a problemática da violência sexual infantil, estes textos podem ser lidos menos do ponto de vista dos fatos consolidados e mais dos vieses doentios que esses personagens apresentam, já que a denúncia, nessas ficções, não é o foco.

As personagens abusadas durante essas narrativas, que na maioria são meninas, muitas vezes são colocadas como responsáveis pela malícia que acompanha essas violências e, por isso, também ocupam o lugar de provocadoras desses atos. Contudo, essas personagens não fruem de maturidade – nem psicológica e nem emocional – para ocupar esse lugar, o que, portanto, apresenta um embaraço na obra do contista, pois se trata de uma série de criminalidades.

Dito isso, no que tange à análise dos textos, a partir do capítulo intitulado “Onde habita a infância” foi possível observar que a relação entre a obra de Dalton Trevisan e o percurso da criança na sociedade se dá na medida em que a representação da criança na obra do contista acompanhou décadas importantes na formação do conceito de infância, em que a criança passou a ser vista como um indivíduo com direitos e deveres e não mais como um miniadulto. Desse modo, há alguns traços na obra de Trevisan que apontam para essas mudanças. Exemplo disso é o conto “Tio Beto”, em que o cenário onde acontece a violência é um espaço que deveria ser protegido: a van escolar. Esse cenário é muito marcante da virada do século XX para o XXI, em que as crianças passaram a ter uma legislação específica acerca da sua própria integridade, tornando-se comum, portanto, esse tipo de transporte.

Nesse contexto, não há como desvincular essa percepção da criança do espaço onde ela está inserida. A cidade de Curitiba, cenário presente na obra de Trevisan, é fundamental para o entendimento dessas mudanças, visto que a urbe sofreu nesse mesmo período um processo de modernização. Nesse cenário, onde as oportunidades surgem, mas não para todos, muitas famílias procuram maneiras de se reinventar e, conseqüentemente, isso se refletiu na forma com que o trabalho passou a ser visto pela sociedade. Em outras palavras, em *A Polaquinha* (1985), a prostituição aparece como uma prática comum entre meninas adolescentes, já que não existe uma legislação específica voltada a essa população. “Debaixo da Ponte Preta” se apresenta por um viés parecido, pois apesar de o conto ser construído na forma de um inquérito policial, evidenciando que um crime foi cometido, Ritinha, protagonista de apenas dezesseis anos, é empregada doméstica, o que apresenta, novamente, a temática do trabalho infantil. Além disso, durante os depoimentos prestados na delegacia, em nenhum momento a menina ganha voz acerca da violência sofrida, diferentemente do que acontece no conto “O Padrasto”, do começo dos anos 2000, em que após ser abusada pelo padrasto, a criança é levada para fazer exames, o que aponta para uma estrutura social que já permite que o delito seja investigado e, portanto, que o violentador seja possivelmente punido.

Nessa esfera, a ponte preta, símbolo de uma cidade que se moderniza, na ficção de Trevisan não representa os avanços da cidade, pelo contrário, lança luz a explorações e

violências vividas por personagens que não acompanharam a modernização desse espaço, ainda que o intuito desses textos não seja denunciar essas mazelas. Desse modo, esses textos podem ser lidos a partir de uma perspectiva que compreende que mudanças estão acontecendo na urbe, mas que não atingem toda a população. Na obra *Em busca de Curitiba perdida* (1992) há um conto exemplar nesse sentido. “Uma negrinha acenando” mostra que a prostituição infantil é recorrente entre as personagens ficcionais: “uma em cada curva. Muita menina. De treze e catorze anos.” (TREVISAN, 1992, p. 25). Esse parece ser o único meio encontrado por essas meninas para sobreviver, já que a própria personagem nomeada “negrinha” tem um filho para sustentar. Esse cenário remonta o contexto presente em *Dinorá*, especialmente o conto “Dinorá, moça do prazer”, em que a personagem similar a Fanny Hill, de Cleveland, é iniciada no mundo da prostituição desde cedo, assim como outras meninas da capital.

Nesses espaços, onde meninas são meretrizes, parece não haver lei que garanta qualquer integridade a essas crianças e adolescentes. Os abusos são cotidianos e o foco dado a esses textos é o olhar masculino sobre corpos femininos. Assim, embora esse seja o cerne das narrativas, há alguns textos ficcionais, como os contos “O Terceiro Motorista no Globo da Morte” e “O Velhinho Audaz do Trapézio Voador”, publicados em *Abismo de Rosas* (1976), que dão indícios de que os personagens envolvidos nos abusos sexuais infantis entendem a gravidade da situação, embora isso não os impeçam de praticar tais violências. O próprio “velhinho” desses contos questiona o seu advogado se o envolvimento com meninas menores de idade pode ocasionar problemas, ainda que, mais uma vez, a denúncia esteja longe do âmago dessas narrativas.

As narrativas “As Neves de Curitiba” e “O Elefante Vermelho”, também publicadas em *Abismo de Rosas* (1976), retratam, sutilmente, o olhar adulto que já entende a gravidade da situação de abuso. No entanto, longe desse entendimento dialogar com a denúncia da violência, a autoridade máxima da Curitiba de Dalton Trevisan – o advogado – planeja junto com a família do abusador um casamento arranjado para que a violência contra a menina menor de idade, que se encontra grávida, passe despercebida pelos olhares da sociedade.

Essa “solução” encontrada pela autoridade do conto “O Elefante Vermelho”, juntamente ao abusador e sua família, remete a uma sociedade patriarcal que é bastante típica da Curitiba provinciana presente na obra de Trevisan. Nesse sentido, embora a capital paranaense tenha sofrido várias modificações no que diz respeito à própria modernização desses espaços, na obra daltoniana a ideia de cidade modelo dá espaço às mazelas de um modernismo que tornou as relações dentro da cidade impessoais. A exemplo disso é o conto “Pensão Nápoles”, publicado em *Novelas nada exemplares* (1959), o qual retrata um cidadão que vive das migalhas que restam de um sistema capitalista excludente; ou até mesmo o conto popularmente conhecido pela temática da

impessoalidade dentro da cidade, “Uma Vela para Dario”, publicado em *Cemitério de Elefantes* (1964).

Posto isso, é importante ressaltar que durante as décadas de publicação do contista as situações de abuso vão se modernizando, mudam as circunstâncias, mas a temática continua presente. O que se percebe, por fim, é uma mudança acerca da visão dos abusadores sobre as crianças abusadas e, sobretudo, da própria sociedade acerca desses carrascos. Em outras palavras, é possível observar em contos do começo da carreira literária de Trevisan a recorrência da temática tratada de forma banalizada entre os personagens. O conto “Debaixo da Ponte Preta”, por exemplo, apresenta um inquérito policial, no entanto, sabe-se que esse inquérito não vai dar em nada. Em contos do começo dos anos 2000, por sua vez, como é o caso de “Tio Beto” e “O Padrasto”, a modificação das estruturas sociais permite a denúncia, a comprovação do crime e até, possivelmente, a penalização do sujeito que pratica a violência. Nesse contexto, a polícia é instada a tomar providências.

Diante disso, a visão da sociedade sobre o crime de pedofilia e sobre o próprio pedófilo se modificou. Deve-se observar que a apreensão da sociedade atual sobre a infância, que considera a criança como pertencente a um espaço protegido, projeta no pedófilo uma espécie de animal, que cruzou os limites do humano, saindo dessa esfera por seus atos não apenas criminosos, mas monstruosos. Nesse âmbito, a figura do monstro humano, detalhada por Foucault (2010), é resgatada, já que o teórico propõe essa característica como marcante para aqueles que estão à margem dos “(...) limites naturais” (FOUCAULT, 2010, p. 54). Assim, exemplo dessa “monstruosidade” social é a condição de estupradores e, em particular, de pedófilos na cadeia. Eles são colocados à margem como desprezíveis por presos que cometeram roubos ou assassinatos. Ou seja, esses indivíduos estariam no patamar mais baixo da escala social. É nesse sentido, portanto, que o teórico aponta para o julgamento desses carrascos do ponto de vista jurídico-moral, que antes do século XVIII era considerado jurídico-natural, pois estava mais relacionado à forma humana com que esses seres se apresentavam do que com as suas práticas dentro da sociedade civilizada.

Todas essas características comentadas acerca do pedófilo e do crime de pedofilia parecem moldar um caminho que se consolida em *O Maníaco do Olho Verde* (2008), uma das últimas obras publicadas pelo contista. O exemplar assume uma condição que não era assumida nos livros anteriores. Em outras palavras, a própria intitulação de “maníaco” aponta para uma condição doentia, socialmente indesejada. Ainda que o tema da violência sexual infantil permaneça na obra de Dalton Trevisan e que pareça haver um deleite na sua descrição e/ou referência, assume-se, possivelmente, uma condenação moral pelos atos praticados pelo

maníaco. Ao final do conto “O Maníaco do Olho Verde”, publicado na obra, há uma mudança do próprio carrasco acerca de suas práticas, isto é, o sujeito percebe que está deslocado socialmente e questiona-se sobre o seu desejo ser motivado por uma condição que é doentia, ao afirmar “é uma doença, certo?” (TREVISAN, 2008, p. 119), percepção e questionamento que nas narrativas das décadas anteriores não eram evidenciados pelos sujeitos que assumiam a posição de abusadores.

Por fim, é possível perceber, durante os mais de cinquenta anos de publicação do contista, que a temática da violência tem vários desdobramentos, dentre eles a pedofilia. Desse modo, os sujeitos que praticam tais atos parecem encontrar prazer nessas transgressões. Assim, a figura desses carrascos modifica-se durante todos esses anos. Nesse contexto, portanto, a obra *O Maníaco do Olho Verde* é bastante importante nessa trajetória, pois a mudança de percepção que começa a ser percebida em narrativas do final dos anos noventa se consolida no discurso do próprio maníaco. Ao afirmar “eu sou um de vocês” (TREVISAN, 2008, p. 125), o personagem parece deixar cair uma máscara – a do criminoso – mostrando que ele também é humano e está entre outros semelhantes, isto é, os outros vampiros que vagam pela cidade.

## REFERÊNCIAS

- ANDRIOLI, Luiz. **O Silêncio do Vampiro**: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24856>. Acesso em: 12 jan. 2021.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Infância e da Família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.
- AUGÉ, Marc. **Não Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Venda Nova: Bertrand, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **“Paris, a capital do século XIX”**, in: Sociologia. Trad. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BRASIL. **Estatuto da Criança e do Adolescente**: promulgado em 13 de julho de 1990. 9.ed. São Paulo: Saraiva, 1999.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad.: Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CLELAND, John. **Fanny Hill**: memórias de uma mulher de prazer. Trad. Eduardo F. Alves. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- COELHO, Nelly N. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. São Paulo: Ática, 1991.
- DOURADO, Ana Cristina Dubeux. **História da infância e direitos da criança**. Edição Especial Salto para o Futuro, 2009. Disponível em: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000012184.pdf>. Acesso em: 12 set. 2021.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. São Paulo: BestBolso, 2014.
- ESTEVES, Camila Del Tregio; NETO, Miguel Sanches. Os dois vampiros de Dalton Trevisan: criador e criatura. **Revista Interfaces**, v. 4, n. 2, p. 50-59, 2013. Disponível em: [https://revistas.unicentro.br/index.php/revista\\_interfaces/article/viewFile/2752/100#page=50](https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/2752/100#page=50). Acesso em: 15 maio 2022.

FERNANDES, Clarice. **Uma estratégia obscena**: O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst, em perspectiva. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários – Publicação anual do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, Espírito Santo. N. 8, 2011. Disponível em <http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3687/2916>. Acesso em: 14 jun. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitário, 2014. V. 4.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: Curso no Collège de France (1975 - 1976). SP: Ed. Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2014. V. 1.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: as confissões da carne. 1. ed. - São Paulo: Paz e Terra, 2020. V. 4.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1985. V. 3.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 2003. V.2.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro, RJ: Graal. 1992.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2010.

FREIRE, Marcelino. **BaléRalé**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 30 ed. – Rio de Janeiro: Record, 1995.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de Grimm**. Obra completa. Tradução de David Jardim Jr. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.

GRUNER, Clóvis; DENIPOTI, Cláudio (Ed.). **Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura**. Ateliê editorial, 2009.

HILST, Hilda. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo, n. 22, p. 122-135, jul. 2007.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAGALHÃES, Guilherme. **Caminho Literário**: *Íliada doméstica*, in: *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, s/d. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Caminho-Literario-Iliada-domestica>. Acesso em: 10 maio 2022.

MARX, Karl. **O capital**. 10 ed. São Paulo: Difel, 1985. Livro 1. v. I, II.

PARANÁ. Cândido. **Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**, s/d. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=671>. Acesso em: 20 abril 2021.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

RAGO, Margareth. 1991. **Os Prazeres da Noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1980-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SANCHES NETO, Miguel. **A Reinvenção da Província**: a Revista Joaquim e o Espaço de Estréia de Dalton Trevisan. Tese de Doutorado. São Paulo: UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 1998.

SANCHES NETO, Miguel. **Biblioteca Trevisan**. Curitiba: Editora UFPR, 1996.

SANCHES NETO, Miguel. **O artifício obsceno**: visitando a polaquinha. Centro de Publicações, 1994.

TREVISAN, Dalton. **A Polaquinha**. Curitiba: Círculo do livro, 1985.

TREVISAN, Dalton. **Abismo de Rosas**. Rio de Janeiro: Record, 1976.

TREVISAN, Dalton. **Ah, é?** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

TREVISAN, Dalton. **Até você, Capitu?** Porto Alegre: L&PM, 2013.

TREVISAN, Dalton. **Dinorá**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

TREVISAN, Dalton. **Duzentos ladrões**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

TREVISAN, Dalton. **Em busca de Curitiba perdida**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

TREVISAN, Dalton. **Lincha Tarado**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

TREVISAN, Dalton. **Macho não ganha flor**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2007.

TREVISAN, Dalton. **Mirinha**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

TREVISAN, Dalton. **Nem te conto, João**. 1º ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TREVISAN, Dalton. **Novelas nada exemplares**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1979.

TREVISAN, Dalton. **O Beijo na Nuca**. Rio de Janeiro: Record, 2014

TREVISAN, Dalton. **O Maníaco do Olho Verde**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2008.

TREVISAN, Dalton. **O Vampiro de Curitiba**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TREVISAN, Dalton. **Pico na Veia**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2008.

TREVISAN, Dalton. **Rita Ritinha Ritona**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2005.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. “Dalton Trevisan: um minificcionista por excelência”. **Guavira Letras**, nº 15. Mato Grosso do Sul, ago./dez. 2012a, pp. 322-37. Disponível em: <http://web-sensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/290>. Acesso: 7 jan. 2016.

WALDMAN, Berta. **A sedução perversa de Dalton Trevisan**. São Paulo: Estadão, 2013. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/a-seducao-perversa-de-dalton-trevisan/>. Acesso em: 02 março 2019.

WALDMAN, Berta. **Abismo de Rosas**: uma metáfora vertiginosa? São Paulo: Revista Discurso, p. 239-244, 1976. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37814/4054>. Acesso em: 05 fev. 2022.

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste**: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Paraná, 1982.

WALDMAN, Berta. **O curto infinito de Trevisan**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/15/mais!/40.html>. Acesso em: 26 março 2021.