

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
FACULDADE DE LETRAS (FALE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

**REPETIÇÃO, CRUELDADE E TRAUMA:
REFLEXOS DOS CONFRONTOS SUBURBANOS
NA NARRATIVA DE DALTON TREVISAN**

Geraldo Majella de Souza

Belo Horizonte
Novembro de 2009

Geraldo Majella de Souza

**REPETIÇÃO, CRUELDADE E TRAUMA:
REFLEXOS DOS CONFRONTOS SUBURBANOS
NA NARRATIVA DE DALTON TREVISAN**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Belo Horizonte

Faculdade de Letras - UFMG

Novembro de 2009

A Amado de Oliveira Souza, Djanira Gomes de Souza e Cidinha (*in memoriam*).

Em especial, a Marisa, Vinícius e Alice.

AGRADECIMENTOS

A todos que me ajudaram a confiar na importância deste trabalho para o meu enriquecimento intelectual e para a pesquisa em literatura.

A Marisa, pela paciência e compreensão durante os momentos difíceis de dedicação. O seu apoio sempre restaurava o meu ânimo e, com isso, os obstáculos foram superados.

Ao CNPQ, pela concessão da bolsa de estudos.

Agradecimento especial a Marli de Oliveira Fantini Scarpelli. Suas orientações foram decisivas para dar a esta pesquisa o norteamento que precisava. Obrigado por compartilhar, com muita eficiência, suas experiências de leitora, professora e crítica literária.

RESUMO

O propósito desta pesquisa é focar a recorrência da crueldade e da violência na narrativa de Dalton Trevisan, enfatizando duas importantes obras: *Novelas nada exemplares*, de 1959, e *Macho não ganha flor*, de 2006. Entre esses dois livros, embora haja evidentes diferenças, identificamos algumas convergências, não somente quanto às formas discursivas, mas também quanto ao desvelamento do *modus vivendi* do subúrbio e do falso-subúrbio de Curitiba, espaço referencial/ficcional em que se repetem, à exaustão, as diversas formas de embate, na ficção de Trevisan. A repetição e o trauma são importantes componentes da violência nessa ficção e expõem a desmedida das interações sociais: o primeiro componente aguça os conflitos cotidianos, e o segundo inscreve as fraturas e feridas incuráveis sempre retomadas na aguda poética do escritor curitibano. Essas discussões encontraram seu principal suporte teórico nos livros *O princípio de crueldade* e *Lógica do pior*, ambos de Clément Rosset. Além destas, questões suplementares sobre agressividade, estranho e familiar, erotismo, discurso, medo e catástrofe foram abordadas sob a perspectiva de René Girard, Sigmund Freud, Georges Bataille, Michel Foucault, Jean Delumeau, dentre outros, teóricos cuja contribuição foi de cabal relevância para nossa proposta de elaborar uma poética da violência em Dalton Trevisan.

Palavras-chave: Dalton Trevisan; violência; crueldade; ficção.

ABSTRACT

The purpose of this research is to focus the recurrence of cruelty and violence in Dalton Trevisan's narrative emphasizing two important works: *Novelas nada exemplares*, 1959 and *Macho não ganha flor*, 2006. Although there are differences in those two books, we identified some convergences not only in the discursive forms but also in the uncover of the *modus vivendi* of the suburb and of the false-suburb of Curitiba, referencial/ficcional space in which the shocking confrontations in Trevisan's fiction are exhausted. Repetition and trauma are important components of the violence in his fiction and they expose the social interaction limitless: the first component sharpens the daily conflicts and the second registers the fractures and incurable wounds which are always retaken in Trevisan's clear-sighted poetic. This study found its main theoretical support on Clément Rosset's books: *O princípio de crueldade* and *Lógica do pior*, and supplemental questions about aggressiveness, stranger and familiar, eroticism, discourse, fear and catastrophe were approached under the perspective of René Girard, Sigmund Freud, Georges Bataille, Michel Foucault, Jean Delumeau, among other theorists whose contributions were of accurate relevance for our proposal of constructing a poetic from violence in Dalton Trevisan's works.

Keywords: Dalton Trevisan; violence; cruelty; fiction.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	07
2	OS SINAIS DA VIOLÊNCIA	25
2.1	Repetição e transgressão	25
2.2	As narrativas do corpo	32
2.3	Poder e impotência	39
2.4	A coragem do desespero	49
3	ESTRATÉGIAS NARRATIVAS	56
3.1	A antilírica irônica e grotesca	56
3.2	A corrosão do poder	62
3.3	Em busca do silêncio	66
3.4	A experiência do silenciamento	74
3.5	Nos limites do amor	90
4	TÓPOS E DESDOBRAMENTOS DOS CONFRONTOS	99
4.1	Subúrbio: realidade e crueldade	99
4.2	O corpo e suas manipulações	102
4.3	Das manipulações ao paroxismo	108
4.4	As desordens do corpo	116
5	DISCURSOS E DISSIMULAÇÕES	121
5.1	Elementos da construção	121
5.2	O reforço do comentário	125
5.3	A neutralidade impossível	129
5.4	Dissimulações e infortúnios	133
5.5	O discurso falso-subúrbio	137
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
	BIBLIOGRAFIA	147

1 INTRODUÇÃO

Nesta tese, pretendemos demonstrar que a violência e a crueldade são temas recorrentes nas narrativas de Dalton Trevisan e que a repetição é não apenas um recurso temático, mas também um procedimento de ordem estrutural. Estaremos, para tanto, ocupados em investigar a dificuldade das relações humanas, a aspereza das alteridades, os dissídios e a animosidade, tais quais se representam no *corpus* ficcional focado neste trabalho. Salientamos que a repetição da crueldade, nas narrativas por nós enfocadas, é um recurso que intensifica e explicita a violência.

Durante a leitura de textos criteriosamente selecionados para a pesquisa, nos quais este trabalho está embasado, a crueldade despontou como um dos principais motivos desencadeadores do trauma que sofrem muitas das personagens, o que muito despertou nossa atenção. Aos poucos, desfizeram-se as dúvidas iniciais relativas à função da repetição na narrativa de Trevisan: ela não é apenas um exercício ficcional pouco criativo ou tautológico — retrato de uma geração moderna exaurida frente ao desafio de pouco ter a dizer —, mas uma forma de testemunhar o trauma decorrente de todo o excesso de violência, cujo resultado é, em tais narrativas, o silenciamento ou a morte.

Dessa forma, o leitor de Trevisan não é convidado simplesmente para o prazer da fruição que a literatura inegavelmente proporciona. O que ele irá quase sempre presenciar é um cenário ficcional onde a violência cotidiana traduz a configuração mais realista possível do “real”, ou que registre a impulsividade da agressão humana. Na verdade, essa narrativa frustra o prazer, as saídas apaziguadoras ou educativas para a violência, e, ao representar cenas de crueldade ou perversão explícitas, diz muito mais do que reafirmar que a natureza do homem é violenta. Quanto aos aspectos do cotidiano, nem interessa aos narradores de Trevisan apenas reafirmar o que os jornais salientam diariamente a respeito da violência. Importa ainda ressaltar que, na Curitiba ficcional, que perpassa toda a obra desse escritor, reside a principal metáfora urbana que ultrapassa todos os limites impostos socialmente. Contudo, os acontecimentos são tratados de modo peculiar, já que ficam praticamente restritos ao espaço suburbano da cidade.

Leitores, narradores e personagens são, respeitando suas respectivas posições, igualmente cúmplices da exposição de situações que mais cegam do que esclarecem; mais equacionam do que propõem respostas. A recepção das histórias de Trevisan menos complementa o processo de comunicação, decodificando as tramas, do que compromete o

leitor, ora provocando sua identificação com as vítimas, ora provocando sua indecisão frente a problemas para os quais não encontra solução. Por sua vez, muitos narradores e personagens são dissimuladores e sadomasoquistas: nunca sabemos precisar o quê de verdade existe em seus discursos.

Foi bem nesse sentido que estabelecemos, como norteamento para os resultados de nossa pesquisa, quais são os reflexos dos confrontos na narrativa de Trevisan e como estes estruturalmente expressam a repetição, a crueldade e o trauma. Considerando essa hipótese, investigamos e esperamos ter obtido um produto capaz de tornar evidente o modo como se representam, na ficção em foco, a dificuldade das relações, a aspereza das alteridades, os dissídios e a animosidade.

Se, para a filosofia ou para a psicanálise a repetição pressupõe pedir algo novo, algo que se perdeu ou que se deseja, o uso da repetição em Trevisan é funcional, visando revelar o cotidiano repetitivo, bem como certos comportamentos inconscientes das personagens recorrentes em sua obra. Assim sendo, a repetição indica a constância de um movimento que não caminha para um fim apaziguador, mas instaura uma violência que expõe ações recorrentes e intensas. Considerando essa cadência, a crueldade é desencadeada pela recorrência e pela intensidade da brutalidade e, quando instaurada, naturaliza a crescente degradação das dependências recíprocas.

Representando o resultado desse procedimento, a crueldade é, algumas vezes, relacionada à ação de algum poder instituído; outras vezes, resulta de conflitos interpessoais, cujas razões ou raízes não são justificadas. Em decorrência disso, percebemos uma intenção implícita de urdir na narrativa essas razões irracionais, ou seja, impulsos inconscientes, levando a crer que os personagens agem à revelia de sua própria deliberação ou à revelia de algum poder dominador instituído. Em meio a esse jogo no qual o paroxismo da violência instaura o trauma em diversos atores, não restam dúvidas sobre qual é o fio condutor da narrativa de Trevisan.

Sob o domínio da violência, em todas as suas configurações, um poder representado e a sua vítima se entrecruzam para tecer a história, na qual o dominador e o dominado trocam continuamente de papéis, uma vez que, *per se*, nenhum dos dois se sustenta por muito tempo. Nessa constante mutação e oscilação de papéis, a narrativa de Trevisan traça o seu percurso, enquanto vai encenando a conflituosa e bruta realidade dos cenários suburbanos de “sua” Curitiba. A tensão instaurada pelos conflitos é o reflexo das intransigências ocorridas nessa geografia suburbana, e a sua exploração pretende, insistentemente, atingir o silenciamento, que é o resultado da realidade a configurar-se sob o formato de uma tragédia moderna. Nesta

configuração, o trauma permanece exposto, sem deixar lugar para a catarse dos personagens ou dos leitores.

O leitor se vê diante desse moderno espaço trágico traçado por Trevisan, o qual contrasta com a expectativa e a trajetória da representação de uma tragédia grega. Pelo contrário, o leitor de Trevisan não pode alimentar qualquer expectativa frente àquilo a que assiste, em função de a crueldade das cenas inscrever, com excesso, a frustração e o mal-estar, provocados do vazio irremediável das relações suburbanas.

O *corpus* ficcional selecionado para a abordagem desta tese é a coletânea *Macho não ganha flor* (2006), de Dalton Trevisan. Comparadas ao conjunto da obra de Trevisan, as vinte e duas histórias que compõem essa obra, ora retomam questões já exploradas em contos publicados anteriormente, ora imprimem, nas tramas, novas configurações da violência, cujas *nuances* pretendemos identificar. Para uma exploração minuciosa, é importante estabelecer a leitura da publicação recente com outras do passado.

A crueldade que se instaura em contos recentes de Trevisan nos leva à investigação de importantes narrativas de *Novelas nada exemplares*, obra de 1959, que já demonstrava a estranheza nos relacionamentos e o mal-estar frente a várias formas de poder. É o que observaremos principalmente nos contos “O morto na sala” e “A asa da ema”, para, a partir de então, construirmos as questões preliminares acerca da violência. Como demonstraremos, o tema proposto terá mais intensidade e maior visibilidade nos contos de *Macho não ganha flor*.

Como já o observamos, o espaço suburbano é o lugar privilegiado para o relacionamento entre personagens dos contos ora analisados. Os encontros se estabelecem mediante violência, quase sempre, física. É durante os conflitos entre casais, familiares e estranhos, amigos e amantes, que as decisões são tomadas sem que haja mediação ou interdição direta de algum poder institucionalizado.

O reconhecimento de um espaço da violência atinente às tramas representadas, no qual regras próprias são engendradas, não exclui a instituição indireta de outros poderes. Forças alheias às constituídas no espaço da violência, também exercem influência sobre ele ou estimulam reações, haja vista as relações do poder contra a impotência de alguns personagens. No entanto, diante da potência ou da lei representadas por alguma autoridade ou por algum adversário, os personagens tendem a empreender uma luta solitária, a fim de mostrar poder ao inimigo ou para subestimá-lo. Nesse sentido, a maior parte dos conflitos, quase sempre circunscrita ao âmbito familiar, induz à conclusão de que a violência se irrompe do interior das relações com base na agressividade e no instinto. À revelia da razão da lei ou de qualquer sentido, essas atitudes são configurações estranhas e monstruosas para o espectador.

A monstruosidade, na narrativa de Trevisan, não está restrita ao comportamento desmedido dos personagens. Nem se refere, exclusivamente, a criaturas mitológicas. É mister relevar que os caracteres grotescos de muitos personagens e suas atitudes antinaturais representam o mítico e compõem um cenário monstruoso. Mas a “feira de aberrações”, conforme o texto da “apresentação” do livro *Macho não ganha flor*,¹ se completa somente com a ocupação do espaço suburbano. Este se junta às imagens engendradas e às ações humanas, falseia os aspectos familiares, tornando-os completamente estranhos às normas de civilidade urbana.

De acordo com Luiz Alfredo Garcia-Roza, desde “A interpretação dos sonhos” (1900), Freud se preocupava com o tema da repetição. Há também referência ao tema em 1912, no artigo “A dinâmica da transferência”, “mas é somente em 1914, em “Recordar, repetir e elaborar”, que a distinção entre recordação e repetição é tratada com mais relevo” (GARCIA-ROZA, 1986, 23).

No ensaio de 1914, Freud vê, na repetição, o ato que recalca a recordação de algo desagradável. A partir desse sintoma, o terapeuta procura levar o paciente à recordação, ou ao mais próximo dela possível, para elaborar uma nova forma de se enxergar a realidade. O tema aparece, mais amíúde, em “Além do princípio de prazer” (1920). Nesse ensaio, o autor investiga não somente os problemas que a repetição esconde, mas também o seu aspecto lúdico, que significaria uma forma de driblar as frustrações e re-elaborar o desejo não totalmente realizado.²

¹ A importância da “apresentação” intitulada “Ei, Vampiro, qual é a tua?”, incluída no livro *Macho não ganha flor*, para esta tese, está, em primeiro lugar, no anonimato do texto: ele não é assinado nem pelo autor, nem por algum outro comentarista, como é comum em obras anteriores de Trevisan. Essa estratégia narrativa do anonimato abre um jogo com o leitor, em que a impessoalidade intensifica as diversas cenas violentas e grotescas anunciadas, porque, sem a autoria, somente as ações e a crueldade se destacam. Bem que poderíamos, também, sem algum prejuízo para nossas análises, considerar Dalton Trevisan o autor dessa “apresentação”, uma vez que essa “apresentação” se parece com um conto do livro. Mas, optamos pelo anonimato; e isso será mais significativo durante as análises de outros contos de Trevisan que usam de similares abordagens sobre a autoria.

² Freud descreve o jogo inventado por uma criança de um ano e meio, que consiste em ter um carretel de madeira amarrado por um cordão, e, com esse brinquedo, o garoto encenava a satisfação da presença e a frustração da ausência de sua mãe. Segundo Freud, essa invenção representou, para a criança, o aprimoramento de um hábito prévio de lançar distante de si um objeto e, durante esse movimento, ela acompanhava conscientemente esse distanciamento, enquanto emitia um longo som vocálico: “Sua mãe e o autor do presente relato concordaram em achar que isso não constituía uma simples interjeição, mas representava a palavra alemã ‘fort’. Acabei por compreender que se tratava de um jogo e que o único uso que o menino fazia de seus brinquedos, era brincar de ‘ir embora’ com eles” (FREUD, 2006a, 25). E na avaliação de parte desse relato, Freud observa: “É claro que em suas brincadeiras as crianças repetem tudo que lhes causou uma grande impressão na vida real, e assim procedendo, ab-reagem a intensidade da impressão, tornando-se, por assim dizer, senhoras da situação. Por outro lado, porém, é óbvio que todas as suas brincadeiras são influenciadas por um desejo que as domina o tempo todo: o desejo de crescer e poder fazer o que as pessoas crescidas fazem. Pode-se também observar que a natureza desagradável de uma experiência nem sempre a torna inapropriada para a brincadeira” (FREUD, 2006a, 27).

Em “O estranho”, de 1919, o processo de transformação do ato repetitivo em algo assustador tem maior esclarecimento. Nesse texto, Freud desenvolve as noções de “familiar e estranho” – *heimlich* e *unheimlich* – que se articulam e se fundem nos processos de retorno do trauma recalcado. Com a repetição em novo contexto, o evento do passado (a ocorrência pessoal, familiar que foi vivida de forma traumática) pode se manifestar como algo estranho, inquietante, desconhecido e mesmo assustador.³

Embora Freud tenha utilizado a arte, principalmente a Literatura, com destaque em seu discurso, de acordo com esse texto de 1919, o homem é a investigação principal do autor. Os temas do estranhamento e do familiar, por exemplo, têm, com as reflexões e experiência de Freud, um suporte para os estudos literários. Mas não devemos fazer dessas investigações o substrato de uma ficção, como a de Trevisan, que não defende a cura física ou psicológica. No entanto, o único espaço no qual atuam os personagens trágicos é estritamente o da violência, e dele nenhum comportamento, neurótico que seja, supõe tratamento. A violência, sempre em estado crescente, é a imagem trágica num ambiente em que personagens se relacionam de forma inabitual para o leitor, mas confortáveis em seus infernos particulares.

Por ocorrerem situações intratáveis nas narrativas em foco, a nossa proposição de violência se apoia nos estudos de Clément Rosset, especialmente nos livros *Lógica do pior* e *O princípio de crueldade*. Nessas obras, o autor esquadriha os aspectos e características da crueldade inerentes ao ambiente trágico, isto é, ao mundo real. A fim de representar esse mundo, a ficção que analisaremos prima pela precisão dos detalhes. Estes tendem a denunciar a aspereza da realidade e a transferir, para o exercício da repetição, a violência que não se pode deter, nem ocultar. É preciso considerar que Rosset se apropria de outras teorias modernas, como a psicanálise freudiana, para melhor refletir sobre o tema que discorre.

Clément Rosset estuda a crueldade com base nos princípios de “realidade suficiente” e de “incerteza”. No livro *Le principe de cruauté*, publicado originalmente em 1988, ele elabora uma teoria do “real”, que postula a necessidade radical de que a verdadeira convivência com a realidade deveria dispensar o véu de ilusões que cobre a vida, mascarando a sua natureza irremediavelmente trágica ou cruel. Segundo ele, desvelar representações que projetam um fim apaziguador para o sofrimento da humanidade deve ser o objetivo de uma “filosofia terrorista”, isto é, a que não esconde o terror, o pavor e a antinatureza implicados à realidade.

³ “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar [...]” “Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 2006c, 238 e 243).

O livro *Logique du pire*, publicado em 1971, traz outra contribuição importante para esta tese. Nele, Rosset lança as sementes das questões retomadas em *Le principe de cruauté* e estuda, com mais profundidade, o universo trágico, tema que resulta de preocupações manifestadas já em o seu primeiro livro, *La philosophie tragique*, de 1960. O reconhecimento da crueldade nesse ambiente no qual se vive, sem que isso represente uma consciência negativa e simplesmente niilista, é, segundo Rosset, a condição *sine qua non* para a sobrevivência do homem em seu espaço violento.

Rosset fundamenta a noção de crueldade com base na concepção sobre o trágico, postulando que “o pensamento aqui em ação tem por propósito desfazer, destruir, dissolver – de maneira geral, privar o homem de tudo aquilo de que este se muniu intelectualmente a título de provisão e de remédio em caso de desgraça” (ROSSET, 1989a, 14). Para ele, essa visão, que deseja o silenciamento, “não busca nem uma sabedoria ao abrigo da ilusão, nem uma felicidade ao abrigo do otimismo” (ROSSET, 1989a, 23). Se o pensamento natural está voltado para um objetivo, para aquilo que aparentemente preenche a falta possibilitando vencer a dor e o luto, o trágico se sustenta no impossível e na perplexidade: “É trágico o que deixa mudo todo discurso. [...] O trágico é então o silêncio” (ROSSET, 1989a, 65).

Algumas obras de René Girard, Georges Bataille, Michel Foucault, Jean Delumeau e Jacques Derrida serão, também, utilizadas na articulação teórica deste trabalho. Desses autores, consideraremos questões específicas no trato da violência, vistas como ação corrosiva sobre um espaço ou algo alheio.

Em Girard, veremos a agressividade instintiva. O conceito de violência, neste caso, incorpora a ideia de agressividade, visto que esta se relaciona aos impulsos animais irrefreáveis que não se dissiparam com a evolução do homem. Segundo Edgard de Assis Carvalho, a “violência original, intestinal” é a base do pensamento de Girard. Apesar de ter raízes em um passado primitivo e mítico, essa violência é “de todos” e “está em todos”:

Mesmo que o sistema judiciário contemporâneo acabe por racionalizar toda a sede de vingança que escorre pelos poros do sistema social, parece ser impossível não ter que se usar da violência quando se quer liquidá-la e é exatamente por isso que ela é interminável (CARVALHO, In: GIRARD, 1990, 11).

Em sociedades modernas, alguns processos de racionalização surgem como tentativa de refrear e canalizar o mal para melhorar a convivência social. Além do sistema judiciário, a escola e a religião representam o canal que teria uma função similar aos sacrifícios primevos, pois, sendo uma representação, esses sacrifícios já sinalizavam o aparecimento de instituições substitutivas da violência imanente. A visão de René Girard será buscada no sentido de se

identificar, nas narrativas de Trevisan, a representação da agressividade, bem como dos limites da interferência institucional.⁴

A contribuição de Bataille estará pontualmente na ideia de transgressão, que é uma condição para a erotização. Segundo ele, o erotismo consiste em uma malícia, ou um jogo, que surgiu em um momento inventivo da história humana, com as construções atribuídas ao *homo faber*.⁵ Em um contexto marcado pela razão e pela elaboração, as interdições e outras resistências são dribladas pelo indivíduo que faz uso desse poder malicioso, que, também, é uma forma de violência. Esse enfoque é necessário, uma vez que a narrativa de Trevisan explora o sexo – tema recorrente em toda a sua obra – como uma forma de sofrer e de aplicar a violência.

Quanto a Michel Foucault, o conceito de disciplina, entendido como exercício da interdição do poder institucional (FOUCAULT, 2000b, 118), constituirá um importante suporte teórico, principalmente para a análise do conto-título do livro *Macho não ganha flor*. Outro suporte importante para esta tese é buscado na aula inaugural de Foucault, no Colégio de França, em 1970, sobre a organização dos discursos na sociedade (FOUCAULT, 2004, 8-9). Embora o poder não seja o ponto nodal desta tese, nem a causa da violência em textos de Trevisan, ele é levado em conta, porque coloca em perspectiva os conflitos representados.

O ponto de vista historiográfico de Jean Delumeau acrescenta às nossas discussões as considerações sobre o medo, a partir da Idade Média, no Ocidente, principalmente sobre a atuação e influências do comportamento da mulher visto pelo viés masculino, e quais os mitos que geraram situações de confronto entre os sexos. As reflexões e pesquisas de Delumeau sobre o silêncio constituído em torno do medo no Ocidente, durante o período de 1300 a 1800, levaram-nos a pensar na violência como consequência proporcional aos interesses e crescimento da sociedade moderna. Segundo o autor,

Por que esse silêncio prolongado sobre o papel do medo na história? Sem dúvida, por causa de uma confusão mental amplamente difundida entre o medo e covardia, coragem e temeridade. Por uma verdadeira hipocrisia, o discurso escrito e a língua falada — o primeiro influenciando a segunda — tiveram por muito tempo a tendência de camuflar as reações naturais que acompanham a tomada de consciência

⁴ “O religioso primitivo domestica a violência, regulando-a, ordenando-a e canalizando-a para utilizá-la contra qualquer forma de violência propriamente intolerável, em um ambiente geral de não-violência e apaziguamento. Ele define uma estranha combinação de violência e não-violência. Poderíamos dizer quase o mesmo a respeito do sistema judiciário” (GIRARD, 1990, 34).

⁵ “Sabemos que os homens fabricaram instrumentos e os utilizaram a fim de prover sua subsistência, depois, sem dúvida, bastante depressa, suas necessidades supérfluas. Resumindo, eles se distinguiram dos animais pelo *trabalho*. [...] Na verdade, trata-se de tempos que duraram, segundo os cálculos atuais, centenas de milhares de anos: esses intermináveis milênios correspondem à mudança a partir da qual o homem se desvencilhou da animalidade inicial. Ele escapou trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo” (BATAILLE, 1987, 28-29).

de um perigo por trás das falsas aparências de atitudes ruidosamente heróicas (DELUMEAU, 1993, 13).

Essa visão, a partir da História, também se relaciona com as nossas investigações sobre a concepção trágica do real, que encontra descrição mais aprofundada nos estudos de Clément Rosset.

Por sua vez, o *phármakon*, de acordo com a importante análise de Jacques Derrida do *Fedro*, de Platão, no livro *A farmácia de Platão*, desmitifica as noções sobre “limites” que, insistentemente, se representam em toda a obra de Trevisan. O amor, por exemplo, é apresentado em perspectiva: de um lado, o amor platônico (evidentemente que, sobre este, um olhar irônico prevalece); de outro, apenas seus fragmentos.⁶ Remédio e veneno modulam as situações trágicas inscritas na narrativa de Trevisan. Nesse sentido, as reflexões de Derrida, na obra supracitada, são imprescindíveis para o esclarecimento do risco de uma falsa impressão sobre um sentimentalismo que é puramente ironia em contos de Trevisan.

Sendo o trauma um dos reflexos representados no *corpus* ficcional por nós enfocado, alguns conceitos psicanalíticos poderão iluminar a abordagem desse tema. Trata-se de conceitos largamente retomados pela crítica contemporânea que se vem debruçando nas consequências traumáticas de catástrofes modernas, atinentes, sobretudo, ao genocídio praticado contra os judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Tal abordagem contribuiu para a compreensão da violência recorrente que retrata o contexto da literatura moderna, inclusive a brasileira. Textos de Jaime Ginzburg, Márcio Seligmann-Silva e Shoshana Felman possibilitaram a conexão teórica entre a literatura do testemunho e a ficção de Trevisan.

Esta tese se compõe de quatro capítulos, cujos títulos apontam as questões que foram por nós desenvolvidas: “Os sinais da violência”; “Estratégias narrativas”; “*Tópos* e desdobramentos dos confrontos”; e “Discursos e dissimulações”.

O capítulo “Os sinais da violência” destaca, basicamente, a função da repetição e da violência, na narrativa de Trevisan, a partir de três importantes contos do livro *Novelas nada exemplares*: “João e Maria”, “O morto na sala” e “A asa da ema”.

O primeiro conto insere a figura da repetição como o principal signo da violência em Trevisan: a partir dele, a crueldade e o trauma são melhor delineados e visualizados. No percurso desse movimento, percebe-se, já na obra inicial do autor, a crueldade como o exercício da violência que se intensifica e que, aos poucos, desenha a sua relação com o ambiente trágico, no qual as tramas se representam.

⁶ O livro *Arara bêbada* (2004) exemplifica muito bem esse conflito, principalmente em dez minicontos dessa coletânea. São eles: “Arara bêbada I”, “Por amor”, “Amor de cafetão”, “A loira”, “Fiz isso por você”, “Uma só palavra”, “O plano”, “Gigi”, “Arara bêbada II” e “Amor” (TREVISAN, 2004).

O conto “O morto na sala” mostra a relação existente entre uma vítima e o seu algoz, e delinea um espaço que ultrapassa as condições impostas pela relação entre ambos. O sentido da vingança marca, nesse conto, a insatisfação e a revolta dos personagens de Trevisan, diante de alguma força externa, pessoal ou institucional que tente dominá-los.

Em “A asa da ema”, a instituição carcerária, socialmente legitimada, apresenta relação estreita com a violência representada no conto “O morto na sala”, e acrescenta, nessa leitura, novas *nuances*. Além da questão institucional, um outro elemento se agrega ao conflito que se desdobra na narrativa de Trevisan: como uma personificação da maldade, o subúrbio é o espaço que conserva a dupla função de tanto refletir o caos construído pelos personagens quanto estimular suas contendas. Nessa segunda configuração, o espaço suburbano é um signo monstruoso que envolve outros signos menores, objetivos ou personificados, e se repete na ficção de Trevisan como um todo.

Esse espaço da violência constitui, *a priori*, o palco dos acontecimentos da vida suburbana, como mostram os três contos selecionados preliminarmente. Entretanto, a repetição de situações corriqueiras vai revelar o paradoxo do lugar-comum, que faz a crueldade e a insegurança irromperem nos moldes da violência recorrente em qualquer metrópole modernizada. Nesse primeiro capítulo, os detalhes que diferenciam a violência em relação à crueldade (uma distinção relevante na narrativa de Trevisan) serão, aos poucos, dispostos de forma que a gradação entre uma e outra darão o sentido do excesso e do trauma resultante desse processo.

No capítulo “Estratégias narrativas”, há conceitos que são postos sob suspeição. Dentre eles, o de lirismo e o de subúrbio: o paradoxo de ambos se instaura à medida que nem há desdobramento conceitual do lírico nem restrição do espaço suburbano na narrativa de Trevisan. As noções usualmente conhecidas na sociedade em geral, têm, nesses dois conceitos, sob o efeito do grotesco e da ironia, a reversibilidade de padrões convencionais.

Os contos “A velha querida” e “Pedrinho” serão analisados inicialmente nessa parte, e veremos desde quando, nesses contos, o lirismo é um engodo e uma peça importante da ironia do narrador.

Perceberemos, especialmente em “Pedrinho”, que, a partir de um embate no qual a potência se mantém preservada e usa de injunções sem trégua, condições irremediáveis assolam a realidade dos indivíduos, sem que eles possam recorrer ao direito mínimo da sobrevivência digna. Essa é a principal representação narrada nesse primeiro conto do livro *Novelas nada exemplares*. A simplicidade das ações, a relação do ser humano com o seu destino e o conformismo diante de uma força maior inauguram o cenário de uma sutil ironia

que será observada, mais amiúde, em contos posteriores de Trevisan. Há também, no conto “Pedrinho”, um universo trágico que, aos pouco, se revela.

O espaço ocupado pelo poder tende a se restringir à medida que outras forças o enfrentam. No conto “A sopa”, o paternalismo é corroído pela reação de uma velha mulher até certo ponto impotente. Essa reação garante a ela, que antes se sentia acuada, a reconquista de sua voz e de sua liberdade. Esse é mais um caso de reversão na narrativa de Trevisan, que representa a quebra de hierarquia na relação entre dominador e dominado.

A reconfiguração sobre a amplitude e restrição do espaço suburbano revela a função paradoxal do minimalismo: forma e conteúdo se fundem para a produção de um texto conciso, que muitas vezes dispensa as palavras para que as imagens da violência se sobressaiam.

As cartas e haicais são importantes referências da concisão e, além disso, traduzem a estreita relação estrutural entre afunilamento dos espaços e mitigação da fala com o papel opressivo da crueldade. Nos contos minimalistas de Trevisan, quanto mais cotidianas, familiares e próximas são as relações entre os personagens, mais as feridas são abertas e expostas, como revela o texto de apresentação do livro *Macho não ganha flor*, “Ei, Vampiro, qual é a tua?” Esse conto-apresentação provoca as discussões acerca da experiência do silenciamento, suas características trágicas e os limites violentamente transgredidos.

No capítulo “*Tópos e desdobramentos dos confrontos*”, investigaremos, inicialmente, a conflituosa convivência dos personagens no subúrbio. Alguns contos que descrevem a típica Curitiba interiorana, gravada na memória dos narradores, pretendem provocar as discussões que se darão, com mais relevo, nas análises do livro *Macho não ganha flor*. Os eventos-limite que caracterizam a crueldade desse espaço do passado, mas refletido no presente dessa obra de 2006, são o estímulo da reificação do homem e a personificação das coisas, cuja reversão se registra principalmente no conto-título “Macho não ganha flor”. A partir desse preâmbulo, os contos “A pior morte”, “Tio Beto”, “Você é virgem?”, “O vestido vermelho”, “Prova de redação” e “A festa é você” serão focalizados de acordo com as variações da violência, que são exploradas de acordo com as seguintes classificações: *O corpo e suas manipulações*, *Das manipulações ao paroxismo* e *As desordens do corpo*.

O corpo e suas manipulações se refere às relações de poder nas quais o exercício da violência deixa fortes marcas principalmente físicas. Uma sensação de submissão da vítima interfere na sua relação agradável com o mundo e promove o cruel estranhamento com o que seria natural e familiar. Essa disjunção vivida pela personagem do conto “Macho não ganha flor”, por exemplo, insere a questão principal sobre os meios de manipulações do corpo, que será retomada, sob outras configurações, em contos analisados em seguida.

No segmento subintitulado *Das manipulações ao paroxismo*, o excesso de violência se discute a partir dos contos “A pior morte”, “Tio Beto” e “Você é virgem?”. Esses colocam definitivamente sob suspeição as concepções sobre a função do sagrado, que daria o sentido de orientação e proteção às vítimas. A crueldade, nesse caso, será vista sob o prisma da tragédia moderna, e, a partir dessa perspectiva, a discussão se baseia na possível reação de um leitor virtual que não retém, dessa nova experiência de leitura, o mesmo efeito extraído da tragédia clássica.

As desordens do corpo se representam nos contos “O vestido vermelho”, “Prova de redação” e “A festa é você”. Nesses contos, a atividade erótica é considerada um meio de transgressão, sustentação da dor ou prazer. Tendo em vista uma concepção sadomasoquista, discute-se até que ponto ela pode ser considerada crueldade.

Quanto ao capítulo “Discursos e dissimulações”, a ênfase é dada aos discursos de personagens marginalizados pela história socialmente legitimada. Tal ênfase se justifica no fato de, ao longo de sua vasta experiência de contista, Trevisan ter valorizado as falas de bandidos, prostitutas, estupradores, doentes mentais e assassinos no meio social onde vivem, o que é endossado pela afirmativa de Berta Waldman, segundo a qual ele “dá voz e trânsito aos oprimidos” (WALDMAN, 1989, 3). Uma outra questão ganha relevo nessa parte: até que ponto os discursos dos personagens professores e doutores representam a erudição e, por conta disso, a segregação da linguagem, ou, ao contrário, são ironias que desconstroem as diferenças sociais? Enfim, fica esclarecido, por intermédio dessa linha de força discursiva, a quais necessidades servem os discursos eruditos e a partir de quais condições violentas eles inscrevem os seus domínios.

Nesse sentido, serão investigados *O reforço do comentário*, nos contos “Isso aí, malando”, “Um tal Tibinha”, “Quem, eu?” e “O menino de sua mãe”; a *Neutralidade impossível*, nos contos “O grande assalto”, “Umas pedrinhas”, “Três ovos de páscoa”, “Pintou um clima” e “A casa de Elvira”; *Dissimulações e infortúnios*, nos contos “Ai, ai, eu morro”, “Apanha, ladrão!”, “O gato de muleta” e “Um fantasma”.

Finalmente, em *O discurso falso-subúrbio*, fecha-se o círculo da violência, com o intuito de formar uma poética, de acordo com a nossa hipótese. Esse termo, falso-subúrbio, consiste na reversão das características suburbanas, inicialmente estudadas no livro *Novelas nada exemplares*. Nesse livro, pôde-se vislumbrar (em frações de segundos) uma possibilidade de convivência pacífica no espaço interiorano; possibilidade logo desfeita, já que há, na verdade, uma falsa impressão, que se revela à medida que o deboche narrativo ganha força. Na conclusão do enfoque dos contos de *Macho não ganha flor*, não restam

dúvidas sobre o conjunto de trapaças que compõem as falas de todos os narradores, independentemente do contexto: todos são falsamente líricos, fazendo vir à tona mais uma prova de ironia e logro na obra de Trevisan.

Os contos “Um tiro só” e “À queima-roupa” têm, como pano de fundo, o falso-subúrbio, sem máscaras e sem lirismo: é a crueldade frontal, descarnada e sangrenta, instauradora do trauma, como se registram nas ocorrências de metrópoles reais e modernas. Mas, o conto excede o real por se tratar de ficção, e ficção inquietante.

A literatura crítica sobre a obra de Dalton Trevisan vem sendo efetivamente formada desde a publicação, em 1959, de *Novelas nada exemplares*, que é considerada a primeira obra de ficção relevante do autor, por ele próprio assim também reconhecida.

Já existe uma vasta fortuna crítica sobre as narrativas de Trevisan, com publicações sob a forma de dissertações, teses, livros, artigos de jornais e revistas, resenhas, orelhas de livros, e filmes. Temas, tais como encenação e subversão, solidão, a personagem feminina, a perversidade, intertextualidade, narratologia, minimalismo, repetição, e, inclusive, a violência em geral, dentre outros, foram explorados nesse acervo crítico. Assim sendo, enfatizaremos apenas os textos que se relacionam estritamente aos interesses temáticos e estruturais de que se ocupa esta tese. Alguns se encontram citados diretamente nos enfoques sobre os contos que selecionamos; outros, não menos importantes, contribuíram indiretamente, por nos fazerem questionar e elaborar aspectos para nós relevantes da obra de Trevisan.

Em relação à produção anterior à data da publicação de *Novelas nada exemplares*, Wilson Chagas afirmou, em 1949, que o novo autor pecava pelo excesso de misturas e influências em sua narrativa, e que isso era uma demonstração de imaturidade literária (CHAGAS, 1949, 148-149).⁷ Passados onze anos, a crítica especializada acolheu o escritor curitibano de maneira diferente. É indiscutível que, se os críticos mudaram suas posições em relação à obra de Trevisan, esta também não deixou de mudar.

Otto Maria Carpeaux percebeu, nesse estreante, um escritor que anunciava um estilo moderno feito eminentemente de elipses que exigiam um maior esforço de leitura por parte do leitor (CONY, In: TREVISAN, 1965). Outra característica que chamou a atenção foi o lugar de destaque dado a personagens que representavam vítimas de preconceitos, vivendo à margem do sistema. Carlos Heitor Cony também reconheceu essa vertente do texto de Trevisan, conforme demonstrou ao apresentar a segunda edição de *Novelas nada exemplares*.

⁷ O crítico faz referência ao livro *Sete Anos de Pastor*, de 1948. (CHAGAS, Wilson. *Província de São Pedro*, Porto Alegre, v. 5, n. 13, p. 148-149, jun. 1949)

Ele enfatiza que essa obra consegue descarnar a realidade e mostrar, provocando uma certa náusea, as suas crueldades (CONY, In: TREVISAN, 1965).

Além de Carpeaux e Cony, os críticos Hermínio Borba Filho, Mário da Silva Brito, Fausto Cunha, Otto Lara Resende, Assis Brasil, José Paulo Paes, Álvaro Cardoso Gomes, Geraldo Galvão Ferraz, Jorge de Souza Araújo e Reynaldo Jardim apresentaram as obras posteriores a *Novelas nada exemplares*. Outros críticos, que escreveram no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, reconheceram alguns temas relevantes e *nuances* que se despontavam no estilo literário do novo autor. Eis alguns desses nomes: Vicente Ataíde, Ralph Niebuhr, Elisabete Catarina Faria Kefalás, Bella Josef, Monika Jacobowska, Fábio Lucas, Antonio Hohlfeldt, Yasmin Jamil Nadaf, Miguel Sanches Neto, Elvo Clemente e Duílio Gomes. Vejamos o que alguns escreveram sobre o estilo e temas que despertavam as atenções:

Desta forma, enfatiza Vicente Ataíde, comparando Trevisan com Machado de Assis:

Trevisan não dá, via de regra, o figurino de suas personagens. Machado de Assis, que pode servir de ponto de referência, apresenta explicitamente sua criatura, traça-lhe as atitudes espirituais de permeio ao retrato físico. Melhor dizendo: os indícios físicos e espirituais são apresentados ao leitor logo no início do conto. Em “Miss Dollar”, por exemplo, Machado se esmera no traço de retratos de variados tipos. Os contistas atuais, entretanto, abdicam do processo, adotando fórmulas que levem mais diretamente ao comportamento da criatura. [...] Não há, em suas narrativas, a preocupação de mostrar a fisionomia ou a moral de uma criatura (ATAÍDE, 1972, 6-7).

Quanto ao estilo literário e às imagens suburbanas utilizadas repetidamente na narrativa de Trevisan, segue a observação feita por Fausto Cunha, por ocasião do lançamento de *Crimes de Paixão*, de 1978:

Um crítico musical escreveu com admiração que Beethoven repetia interminavelmente as mesmas frases melódicas, e nisso estava o seu gênio. Nunca se satisfazia com a forma inicial nem com as formas sucessivas, pois a criação é um salto para o eterno. Não vou comparar Dalton a Beethoven, mas o fato é que observação análoga tem sido feita mais de uma vez a respeito de seus contos recentes, que repetem os desencontros e conflitos de João e Maria, de todos os Joões e Marias de uma Curitiba irremediavelmente *Kitsch*. Não o comparo a Beethoven, mas não posso impedir que ele me lembre insistentemente Jerônimo Bosch, seja no seu *Universo dos Infernos Sexuais*, seja no seu *Universo das Delícias Terrestres*, tão populares na *Idade Média*, cujos costumes e vícios representavam. Os últimos livros de Dalton Trevisan, especialmente este *Crimes de Paixão*, mostram-nos a minuciosa descida do escritor aos infernos particulares, criados com as várias histórias uma espécie de painel grotesco, com rasgos de patético e beleza contrastante (CUNHA, 1978, 2).

Bela Josef reconhece, no universo provinciano cujas influências lembram os sofrimentos infernais, a violência da miséria cotidiana retratada com maestria por Trevisan:

É observador atendo da estreiteza da vida provinciana, do fato miúdo que lhe foi contado numa confidência ou captado em crônica policial. É observador atendo das pequenas misérias das existências triviais, contaminadas pelo desalento, que se

ressentem da falta de vida. O *vinho rosado doce e broinha de fubá mimoso* têm o sabor da *Madeleine* proustiana, ao revés. É a literatura da *nausée* de Sartre e Camilo José Cela (JOSEF, 1979, 3).

Encerrando esse recorte crítico publicado no *Suplemento Literário*, Monika Jacubowska, que escreve o posfácio de antologia de contos de Trevisan traduzidos para a edição polonesa, comenta sobre as concepções trágica e antinatural, por intermédio das quais a crueldade se instaura como importante característica na obra do autor:

A obra de Dalton Trevisan apresenta um mundo particular, mundo imaginário, porém, assim mesmo real, ainda que visto unilateralmente. Não há nele nada que não se ligue diretamente com os problemas da existência humana, com as relações e os conflitos que determinam a vida humana. Não há paisagem, natureza. Se nos contos aparece o animal ou a planta, é somente para sublinhar alguma característica ou postura do herói. No centro das atenções permanece o homem com os eternos problemas do amor e do ódio, da vida e da morte, da convivência e da separação, da saudade e do desespero (JACUBOWSKA, 1981, 2).

Por sua vez, a pesquisa de Nízia Villaça sobre o livro *Cemitério de elefantes*, de 1964, faz, bem ao gosto dessa época, uma abordagem semiológica, utilizando-se, como referencial teórico, das estratégias descritas por Roland Barthes em seu livro *S/Z*. Ela reconhece, através das análises de apenas 11 contos, a destruição de mitos construídos pela sociedade. A contribuição desse estudo para a pesquisa em geral sobre a narrativa de Trevisan está na possibilidade de ser a repetição uma estratégia de rompimento desses mitos, sendo que esse recurso não enfraquece as construções do autor, assim como enfatiza Muniz Sodré:

Na linha de leitura trilhada por Roland Barthes em *S/Z*, ela se vale de categorias adequadas (lexias, código sêmico, proairético, etc.) para lançar luz nova sobre o universo ficcional em questão. E o faz com acerto. O riso, a paródia, a ironia aparecem como fundamentais ao discurso mitificante/desmitificante do contista curitibano. Esclarecem-se muitos aspectos do seu fazer literário. Dalton Trevisan é aqui realmente “olhado” (SODRÉ, Muniz, In: VILLAÇA, 1984, 10).

O grotesco também é explorado nas análises de Villaça. Quando faz referência ao conto “A casa de Lili”, ela traça um rápido esboço da arte grotesca, utilizando-se da teoria de Mikhail Bakhtin, que tenta compreender o sentido de tal recurso estético em François Rabelais. Villaça considera o conto citado o mais adequado no livro para dialogar com o conceito abordado por Bakhtin, porque “todo um sistema de imagens grotescas surge em oposição às imagens clássicas do corpo” (VILLAÇA, 1984, 75), conforme era o entendimento na Idade Média e no Renascimento.

A constatação de Villaça é ainda importante por conferir ao grotesco um lugar de destaque na narrativa de Trevisan, principalmente quando ela compara a violência a uma manifestação substitutiva de algum trauma:

O grotesco em Dalton, como já falamos, tem caráter negativo, é às vezes formalizado, mas guarda germes de alguma coisa coletiva, de um princípio de prazer, que se mantém vivo no homem e que, por vezes fugindo da culpa, negando-a, afirma-se em

altas vozes num movimento de liberação. Este movimento, incipiente em *Cemitério de Elefantes*, desenvolveu-se progressivamente nos livros posteriores (VILLAÇA, 1984, 75).

Villaça observa a crueldade na narrativa de Trevisan sob o prisma do espetáculo, ao escrever o ensaio “Estética da crueldade e do luxo na comunicação contemporânea”, que faz parte do livro *Estéticas da crueldade*, organizado por Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. Considera o luxo uma parte imprescindível deste canal e um potente componente simbólico da sociedade, e indaga se ele seria o responsável por acrescentar sofisticação à violência: “Pergunta-se hoje se a violência é um caso de mídia, de polícia ou de política” (VILLAÇA, 2004, 64). A partir daí, ela investiga os problemas que intensificam a violência visual e afirma que tudo é exibicionismo na contemporaneidade. O *reality show* a que os indivíduos estão sujeitos expõe as feridas, que é uma forma de grotesco, para o delírio do público: “Na crueldade transparece o prazer do mal, a crueza, a insensibilidade, o cálculo, o desejo de aniquilação e coisificação da vítima” (VILLAÇA, 2004, 64).

Referindo-se ao livro *O indivíduo incerto*, de Alain Erhenberg, a autora postula que o exagero das imagens leva o indivíduo a uma incerteza. Nesse estado, haveria apenas duas saídas: o refúgio ou a reação violenta. Refugiar-se significa um comportamento tímido, diante das inúmeras impossibilidades que a mídia oferece, mas que o indivíduo não pode desfrutar. Isso significa um recuo frustrado e traumático, diante das cenas cruéis que o espectador impassível banaliza.

Por outro lado, a atitude desse indivíduo, exposto às mesmas condições, seria a sua reação violenta. Esta tem o sentimento de impotência como impulso básico. As duas saídas mostradas seriam comportamentos prováveis do indivíduo diante do apelo midiático.

Villaça desenvolve esse pensamento e encontra dois termos que, segundo ela, traduzem essas atitudes diante das imagens do cotidiano, sem esquecer que ambas são faces da mesma violência: a forma *hard* e a forma *soft*. A primeira estaria relacionada ao sangue, ao sofrimento nu e cru do corpo, ou seja, à violência real. Quanto à versão *soft*, a relação se dá com a violência simbólica, silenciosa, ou contra si mesmo, como é o caso do sentimento de impotência.

O sentido da contribuição que essa reflexão poderá trazer às leituras críticas dos textos de Trevisan se relaciona com a conjunção expressiva de dois tipos de violência que encontram sua representação na ficção concisa do escritor curitibano. Villaça exemplifica essa relação usando o famoso “Uma vela para Dario”, não sem antes chamar a atenção para o conto “A cabeça”, de Luiz Vilela.

A história de Vilela apresenta a violência numa forma banalizada e dialógica com o conto citado de Trevisan: “No conto, diante da cabeça decepada, abandonada no asfalto, as falas das personagens se enquadram numa desqualificação generalizada, evocando o lado bovino do homem” (VILLAÇA, 2004, 65).

Nesse conto, as pessoas deparam com uma cabeça decepada de seu corpo e abandonada na rua. O repúdio é a expressão dos transeuntes, e o evento perde, aos poucos, o sentido assustador e cruel, transformando-se em motivo de piada. Cada pessoa isola a cabeça do contexto e a dessacraliza, enxergando nela o signo que lhe interessa. Nessa ocorrência, ela se transforma em apenas um elemento utilitário. Similar reificação se representa em “Uma vela para Dario”, segundo Villaça (2004, 66).

A cabeça decepada do conto de Vilela perde o vínculo com o todo, desfigurando-se de concepções morais e ontológicas para suscitar metáforas corriqueiras, irônicas ou simplesmente lúdicas. Dessa mesma forma, Dario também é visto, mesmo diante da morte: é apenas um corpo com seus objetos. Esses objetos revertem o sentido altruísta que a história poderia ter e justificam a banalização da violência em um corpo que se assume tão objeto quanto seus adornos e valores roubados. Importante notar que se “A cabeça” é fragmento da violência, a partir da qual se chega à crueldade do ato, já no conto “Uma vela para Dario”, a crueldade no corpo completo é a potência em si. É o inteiro que transborda metonimicamente na parte violentada.

A tese de doutoramento de Berta Waldman, publicada, em 1982, sob o título *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura de Dalton Trevisan*, utiliza a metáfora do vampiro, comparação feita com o personagem Nelsinho, para rastrear a “construção do vazio”, a “linguagem que conta o silêncio” e os fragmentos que a própria narrativa produz. Essa busca, cuja atribuição se confere ao vampiro metafórico, escapa do sentido proposto pela realidade: “A ausência de nexos desencadeia o circuito aleatório das partes que, sem qualquer possibilidade de ancoradouro numa totalidade mais ampla, se transformam em metáforas da fragmentação” (WALDMAN, 1989, VII). Essa discussão de Waldman fortalece o sentido da literatura de Trevisan que reforça seu minimalismo, quanto à redução formal e quanto à concisão temática.

Miguel Sanches Neto reúne diversos artigos publicados na *Gazeta do Povo*, de Curitiba, nos anos 1994 e 1995, e os publica, em livro, sob o título *Biblioteca Trevisan*. Em seus textos, ele resenha os livros de Trevisan de 1959 a 1994. A intenção desse trabalho não foge à regra dos objetivos de uma resenha: incutir, no novo leitor, o gosto pela leitura. Mas entendemos que o frescor dessas resenhas soa útil à nossa pesquisa, por motivo do crítico

reconhecer, em vários contos, diversas configurações para a violência, entre as quais o grotesco.

O pequeno trabalho de Sanches Neto nos ajudou a reconhecer, em *Macho não ganha flor*, a crueldade como o fio condutor de todos os contos da coletânea. Assim observa o crítico: “O autor está constantemente desmontando os livros já publicados para montar novos volumes”. E, continua:

A sua estética da repetição é antes de mais nada um processo de autocolagem, em que estão sendo reorganizados e redimensionados os fragmentos de uma obra já escrita. Não se trata, de forma alguma, de mera imitação de si mesmo, mas de um projeto consciente de reciclagem de recursos (SANCHES NETO, 1996, 11).

É importante citar a constatação de Sanches Neto sobre o desmonte, agora no contexto da realização da trama, a partir da fala do personagem, na última história de *O vampiro de Curitiba*. Esse personagem, tomado por uma costumeira perplexidade diante de uma situação irremediável, faz uso da ironia explícita, sem que isso sobreleve o mal com o que se defronta:

“Noite de Paixão” põe em cena o encontro, numa sexta-feira santa, com a última das prostitutas. A história dialoga com o próprio evento bíblico da crucificação de Cristo. Nelsinho encontra na igreja uma meretriz, a quem chama de Madalena, e com ela vai a um hotelzinho. Toda a relação acontece dentro de um ritual religioso, onde há passagens como as seguintes: “Terei de beber, ó Senhor, deste cálice”, “Tome e coma, eis o meu corpo”, diz ele, respectivamente, quando percebe que a mulher é banguela e quando resolve se dar a ela (SANCHES NETO, 1996, 30).

Além dessas contribuições citadas, por identificar uma questão central em cada livro que apresentou (solidão, o interior curitibano, os laços de família, dentre outras), Sanches Neto, apesar de algumas reduções que estimulam nossa discordância, faz pensar o quanto a violência em Trevisan se concentra na problematização social. A violência, nesse caso, é mais um produto da incompatibilidade dos relacionamentos humanos, que a razão admite, e menos ligada à agressividade impulsiva.

Para Jaime Ginzburg, “A violência não é fato novo no Brasil. Pelo contrário, a contextualização histórica permite verificar como, em larga medida, nossa formação social está associada a experiências violentas” (GINZBURG, 2000, 278).

As reflexões de Ginzburg sobre violência e literatura consideram a obra de Trevisan, por intermédio do conto “Um túmulo para chorar”, de 1983, como importante exemplo dessa consciência social. No espaço da ficção, os personagens usam da violência sem que uma causa que, pelo menos aparentemente, os motive, ao passo que o subtexto de muitas narrativas leva a pensar no sentido da violência representada. Isso se refere à existência de um contexto social mais amplo na discussão sobre a violência, e à importância da obra de Trevisan para os

estudos literários, sobretudo se for considerada, também, pelo prisma da crueldade nas relações que envolvem um dominador e um dominado.

Em publicação de 2005, Flávio Carneiro traça um perfil da ficção brasileira do século XXI. Os autores selecionados pelo crítico são agrupados e divididos pelos primeiros anos deste século. Quanto a Dalton Trevisan, o crítico lhe destaca a obra como uma boa maneira de entender a produção literária no Brasil contemporâneo:

Para quem quer entender melhor o que se passa na cena literária brasileira da atualidade, é importante ler, ou reler, Dalton Trevisan. Principalmente se considerarmos que, a partir dos anos 90, nossa ficção vem descobrindo, como rico filão, as seduções do conto curto, angariando desde jovens e talentosos autores, como Fernando Bonassi e Amílcar Bettega Barbosa, por exemplo, até ficcionistas consagrados, como João Gilberto Noll. Trevisan vem trilhando esse itinerário faz tempo, desde o final dos anos 50 (CARNEIRO, 2005, 154).

Carneiro chama a atenção, também, para a estratégia da repetição presente nos minicontos de *Pico na veia*, principalmente na forma do reaparecimento do casal João e Maria, que mostram reiteradamente os pequenos segredos das relações sociais que a rotina comumente mascara (CARNEIRO, 2005, 154). Percebemos que essas particularidades revelam um procedimento que se desdobra na narrativa de Trevisan, trazendo recorrentemente os temas do trauma, da violência e da crueldade.

O tema da violência na narrativa de Trevisan é um campo vasto. Este trabalho teve suporte no viés da repetição, da crueldade e do trauma, cujas ocorrências indicam e desdobram o desconforto e o silenciamento incuráveis. Com isso, fica lançado o desafio para outras retomadas de uma escritura em constante atualização, como se pode constatar com a leitura do lançamento, em 2008, da coletânea de contos *O maníaco do olho verde*.

O enfoque dos contos selecionados de Trevisan para figurar nesta tese, partiu de *Novelas nada exemplares* para se estabelecer um diálogo com *Macho não ganha flor*, isso, sem esquecer que, entre um e outro livro, há outros contos significativos ao longo da carreira do autor. Como buscamos evidenciar, o trabalho ancorou-se nos textos teóricos eleitos para nortear a nossa leitura sobre a violência. Desse modo, pretendemos refinar o nosso objeto de estudo e contribuir com a crítica literária atual. Com isso, assinalamos novas interpretações da obra de Trevisan que dialogam com outros textos de variados regimes discursivos. O principal intuito desta tese é priorizar e sustentar os interesses estéticos, culturais e sociais peculiares à obra de Trevisan, no que concerne ao ensino da literatura em todos os níveis de formação acadêmica.

2 OS SINAIS DA VIOLÊNCIA

2.1 Repetição e transgressão

Na narrativa de Trevisan, há indícios de que a violência, dentre suas múltiplas manifestações, se irrompe fundamentalmente como resposta a um impulso irrefreável e antissocial, cuja necessidade poderia encontrar homologia com funções biológicas primárias: sede, fome e sexo. A repetição é um desses indícios que instauram na ficção a impulsividade nas reações de certos comportamentos. Isso pode ser verificado em diversos contos do autor, desde suas primeiras publicações, como *Novelas nada exemplares* (1959), embora esse tipo de abordagem não seja uma regra geral na obra de Trevisan.

A noção de trauma, como princípio e fim do exercício da repetição, tem em Freud a sua principal sustentação. Para o autor, as neuroses traumáticas são consequências da modernidade, sobretudo por motivo da Primeira Guerra Mundial. Mas não somente no século XX, visto que “casos semelhantes aparecem também antes da guerra, após colisões de trens e outros acidentes alarmantes envolvendo riscos fatais” (FREUD, 2006e, 282), desencadeando novas formas de pânico e mesmo traumas, cuja incidência seria anteriormente rara.

Em “Além do princípio de prazer” (1920), Freud elabora o quadro do sintoma neurótico e exemplifica, inclusive fora do contexto das consequências dos casos de Guerra, o nível de perturbação, e repetição, que outros eventos traumáticos podem provocar no indivíduo. Por exemplo, a brincadeira inventada por uma criança, um carretel amarrado em um cordão, visa testemunhar uma forte impressão da realidade, gerada pela repetição da experiência “desaparecimento e retorno”:

O menino tinha um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta dele. Nunca lhe ocorrera puxá-lo pelo chão atrás de si, por exemplo, e brincar com o carretel como se fosse um carro. O que ele fazia era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino proferia seu expressivo ‘o-o-ó’. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre ‘da’ (‘ali’). Essa, então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno. Via de regra, assistia-se apenas a seu primeiro ato, que era incansavelmente repetido como um jogo em si mesmo, embora não haja dúvida de que o prazer maior se ligava ao segundo ato (FREUD, 2006a, 25-26).

A exteriorização do trauma, por intermédio da criação de um substitutivo ficcional, como constrói a criança, não cura a ferida. Apenas atua como um recurso para a sobrevivência

com sentimento da falta que deverá acompanhar outras variações sobre o mesmo problema no futuro amadurecimento da criança. O que esta faz, na descrição de Freud, é uma mostra de como a arte em geral, a religião, a fala e a escritura, por exemplo, poderão, de certa forma, ocupar o lugar dos eventos traumáticos que são, segundo Freud,

quaisquer excitações providas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. [...] Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis (FREUD, 2006a, 40).

O ato de repetir, visto pelo enfoque psicanalítico, indica que algum trauma do passado resiste ao desvelamento que promoveria o bem-estar mental do homem. Esse é o porquê de toda investigação discursiva de Freud no esforço de elaborar um sentido para os fragmentos de acontecimentos identificáveis. Conforme afirmativa de Freud em um texto de 1914,

Aprendemos que o paciente repete ao invés de recordar e repete sob as condições da resistência. Podemos agora perguntar o que é que ele de fato repete ou atua (*acts out*). A resposta é que repete tudo o que já avançou a partir das fontes do reprimido para sua personalidade manifesta — suas inibições, suas atitudes inúteis e seus traços patológicos de caráter. Repete também todos os seus sintomas, no decurso do tratamento (FREUD, 2006f, 167).

Apesar disso, a repetição é um paradoxo. Ao mesmo tempo em que revela as marcas dos eventos confusos da mente para a restauração dos traumas vividos, por outro lado produz mais fragmentos, quando meramente intensifica os conflitos. Nesse último sentido, enquadra-se a narrativa de Trevisan.

Falar que o relevo da estratégia narrativa de Trevisan consiste em apenas repetir tautologicamente, mesmo que esse ato produza intensidade, ainda seria tão óbvio quanto dizer que a mesma narrativa tematiza ações violentas, e essas são o produto da agressividade humana. Todavia, o que merece destaque são as tramas que fogem da regra geral. Mesmo que a normalidade esteja no desenrolar da narrativa, isso não permanece por muito tempo. De forma esperada ou inesperada, outra ação vai subverter essa ordem e redesenhar a diferença: a repetição, nesse momento, não será mais apenas uma confirmação da memória, nem a monotonia; nem a violência será o impulso, fruto do desentendimento humano, mas certamente uma estratégia que se produz mediante o excesso e se configura na crueldade. Será a repetição de uma repetição, terceiro estágio que indica a transgressão desse movimento banal *a priori*. Como postula Deleuze, “A repetição é um procedimento de estilo muito mais enérgico e menos fatigante do que a antítese, sendo também muito mais apropriado para renovar um assunto” (DELEUZE, 1988, 58). E sobre o seu aspecto transgressor, há outro destaque no mesmo pensador que se representa nas tramas de Trevisan:

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. [...] Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. (DELEUZE, 1988, 22 e 24).

No mal-estar que o convívio social provoca, o homem se torna pouco afeito à persuasão e transgredir regras. Por isso, para ele alcançar os fins desejados, utiliza-se da violência e da força como substitutivos de sua impotência. Se, por um lado, a imposição de fora afronta a divergência de opinião e corrompe, é, também, a reação um similar gesto corruptor. Em respeito a esses dois aspectos abordados, violentar significa romper com os preceitos morais ou sociais que regulam comportamentos. Na filosofia platônica, “é tudo aquilo que leva os homens a mudar de opinião quando seduzidos pelos atrativos do prazer ou intimidados pelas ameaças de algum mal” (PLATÃO, 1959, 139).

Essa conceituação leva a pensar sobre o *continuum* da violência, não importa sua proveniência: se ligada à provocação ou à reação, a partir do sentimento de impotência. Uma outra reflexão possível é por que Platão encontra na dor uma justificativa para o mal: A injustiça permeia e se envolve na constituição social, porque é o espelho da sociedade. O mal é o que a rege e dele não se pode livrar. Mas a convivência é possível, por intermédio de articulações discursivas e determinações de regras, conforme a proposta do filósofo para a República. Essa finalidade conveniente não se pode esperar das tramas de Trevisan, visto que não há somente o rompimento de regras como forma primária de transgressão.

Violência e força são termos distintos embora pareçam estar próximos na língua e no pensamento do dia-a-dia:

Violência vem do latim *violentia*, que significa violência, caráter violento ou brávio, força. O verbo *violare* significa tratar com violência, profanar, transgredir. Tais termos devem ser referidos a *vis*, que quer dizer força, vigor, potência, violência, emprego de força física, mas também quantidade, abundância, essência ou caráter essencial de uma coisa. Mais profundamente, a palavra *vis* significa a força em ação, o recurso de um corpo para exercer sua força e portanto a potência, o valor, a força vital (MICHAUD, 2001, 8).

Força denota, filosoficamente, a energia ou a firmeza de algo. Para Hannah Arendt, a palavra “força” deveria ser usada para designar “as “forças da natureza” ou as “forças das circunstâncias” (*la force des choses*), isto é, para indicar a energia liberada através de movimentos físicos ou sociais” (ARENDRT, 1985, 24). Associada à força, a violência é um ato corrupto, impaciente e intensificador da ira. Na operação desse ato, não se quer argumentar com o alheio; simplesmente se pratica a agressão: “A violência é, antes de tudo, uma questão de agressões e de maus-tratos. Por isso a consideramos evidente: ela deixa marcas” (MICHAUD, 2001, 8).

A violência não é um conceito absoluto, visto que apresenta diferentes conotações entre grupos socioculturais diversos. Na concepção política, que é o contexto abordado por Arendt, o caráter instrumental faz a distinção da violência:

Do ponto de vista fenomenológico, está ela próxima do vigor, uma vez que os instrumentos da violência, como todos os demais, são concebidos e usados para o propósito da multiplicação do vigor natural até que, no último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo (ARENDR, 1985, 25).

Na visão antropológica, há rituais primitivos, por exemplo, que parecem injuriosos para uma sociedade, mas não os são para aquelas que os praticam, como sugere a participação dos envolvidos no ritual durante a imolação da vítima: “a operação sacrificial exige um certo desconhecimento. Os fiéis não conhecem, e não devem conhecer, o papel desempenhado pela violência” (GIRARD, 1990, 20).

Em certos contos de Trevisan, a representação da violência equivale ao uso corrupto da força institucional. Essa força, trabalhada e adaptada à situação, é empregada com base no poder que a faz sancionada ou tolerada socialmente, como acontece nos contos “O morto na sala”, “Tio Galileu”, “João e Maria”, “A asa da ema”, “João Nicolau” e “A sopa”, de *Novelas nada exemplares*, livro de Trevisan publicado em 1959. Mas o paradoxo da violência se forma no mesmo cenário que a banaliza: nos contos mencionados, em que se assiste o consentimento de certas ações, como num ritual sacrificial, surge a indignação. O consentimento e a indignação descrevem o excesso da repetição, a partir do qual se percebe que a transgressão é o ponto de fuga da narrativa de Trevisan.

No conto “João e Maria”, o casal protagonista é o responsável pelas ações que definem a tragédia, conforme a classificou Aristóteles:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções (ARISTÓTELES, 2000, 43).

Isso indica que essa história, como imitação que é e objetivo didático que se pretende alcançar, repete o natural desentendimento de qualquer casal e expressa o consentimento da violência enquanto aceitação de uma condição inevitável. Mas, também, reflete a maldade que há no costumeiro ambiente familiar, cuja referência se encontra no clássico conto de fadas “Hansel e Gretel”: os irmãos se salvam das adversidades à medida que enganam a bruxa e a roubam:

"João e Maria" começa realisticamente. Os pais são pobres, e se preocupam como poderão cuidar dos filhos. Juntos, de noite, discutem o futuro deles, e o que poderão fazer por esse futuro. Mesmo em nível superficial, o conto de fadas folclórico transmite uma verdade importante, embora desagradável: a pobreza e a privação não melhoram o caráter do homem, mas, sim, o tornam mais egoísta e menos sensível

aos sofrimentos dos outros, e assim sujeito a empreender feitos malvados (BETTELHEIM, 2002, 172).

O mal consequente dos sofrimentos cotidianos, conforme observa Bruno Bettelheim, é uma atitude inerente aos pais das crianças, que imputam aos filhos a culpa de suas vicissitudes. Ainda assim, as crianças são lançadas ao acaso a fim de superarem, sem traumas, os percalços da infância e amadurecerem para a vida adulta. É nesse sentido que se dirige a análise de Bettelheim, buscando um fim apaziguador e educativo para uma história de violência. Essa linha interpretativa condiz com a investigação de Freud sobre a ausência de estranhamento do leitor diante do que se narra num ambiente fantástico:

Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado. A realização de desejos, os poderes secretos, a onipotência de pensamentos, a animação de objetos inanimados, todos os elementos tão comuns em histórias de fadas, não podem aqui exercer uma influência estranha; pois, como aprendemos, esse sentimento não pode despertar, a não ser que haja um conflito de julgamento quanto a saber que coisas que foram ‘superadas’ e são consideradas incríveis não possam, afinal de contas, ser possíveis; e esse problema é eliminado desde o início pelos postulados do mundo dos contos de fadas. Assim, verificamos que as histórias de fadas, que nos proporcionaram a maioria das contradições em relação à nossa hipótese do estranho, confirmam a primeira parte da nossa proposta — de que, no domínio da ficção, muitas dentre as coisas que não são estranhas o seriam se acontecessem na vida real (FREUD, 2006c, 266).

Em seu conto “João e Maria”, Trevisan se apropria, de viés, da realidade animista do “conto de fadas”, para levar a estranheza e a violência às últimas consequências. Entretanto, o fim mágico, apaziguador e educativo para a violência dos “contos de fadas” é descartado, visto que nesse outro “João e Maria”, Trevisan faz os personagens viverem um conflituoso relacionamento alimentado pela violência, pela loucura e... pelo excesso de realidade. Os atritos ameaçam a integridade físico-psicológica dos personagens e põem em risco a vida de um e de outro. Maria recusa o amor de João, e isso acontece aparentemente sem uma causa razoável que explique sua repugnância ao ver o noivo.

A agressão praticada por Maria não se sustenta em qualquer poder legitimador. Nem o amor pode ser considerado uma forte instituição no conto, uma vez que o espaço lírico da relação a dois cede lugar à loucura da noiva, considerada o único escudo protetor de uma possível vingança do noivo. Baseando-se na loucura como desculpa, a narrativa banaliza a violência e não dá a João o direito de manter o ciclo da guerra conjugal. Paradoxalmente, uma outra face dos personagens se mostra: o silêncio e o consentimento de João imputa a Maria a culpa pelas maldades da história, mas, com isso, ele se expõe no papel de carrasco da mulher, situação que refaz o ciclo violento e, estrategicamente, se compara à crueldade do conto de fadas.

Desde *Novelas nada exemplares*, a obra de Trevisan forma uma sólida estrutura sobre a violência, variando o alvo que atinge e os instrumentos que manipula. O poder — representado pelas instituições da família e do casamento (mais frequentes), da justiça e da escola (menos frequentes) — anuncia e sustenta a narrativa. Ali, os confrontos são estimulados, porque raramente se faz, diante do poder, alguma reflexão com a finalidade apaziguadora, ou se lhe imputa algum crédito. As relações que envolvem o dominador e o dominado, na grafia de Trevisan, favorecem a iminência de ações nas quais se configuram os ultrajes e as violações.

O que determina esse tipo de ação dos personagens de Trevisan é uma estratégia narrativa que caracteriza a crueldade do ato, porque há a intenção do mal. E esse resultado independe se “João e Maria”, casal que parodia os pacíficos irmãos, lutaram pela sobrevivência. Para a efetivação desse jogo entre pressão e reação, violência e crueldade, um labirinto suburbano se compõe.

Esse ambiente se torna propício à propagação do bem e do mal, e para a conseqüente contaminação de ambos. Contaminados, bem e mal não sobrecarregam, nesse espaço suburbano, a peia determinista que imputaria nos personagens uma saída maniqueísta: ou são influenciados pelo bem, ou pelo mal, mediante a construção de uma narrativa que resolvesse o conflito. Com efeito, similar à floresta repleta de perigos e monstros, onde residia a bruxa malvada, a ficcional Curitiba, metáfora de todas as outras províncias, empresta o seu espaço para instauração do jogo violento e de seus excessos.

A observação minuciosa de um espaço suburbano, interiorano ou familiar adquire uma dupla perspectiva para a análise da violência. Por um lado, constitui um risco exagerar a metonímia do detalhe, que põe a metrópole paranaense sob olhares caricaturais; por outro, viabiliza a caracterização da obra de Trevisan como incapaz de se atualizar com o crescimento do mundo, permanecendo escrava de um passado mal resolvido. Nas duas perspectivas, o familiar mantém o enquadramento da cidade, mas a convivência com o conhecido se mantém estável por pouco tempo. A partir dele, surge o estranho, que é monstruoso e cruel, categoria sobre a qual Freud discorre:

Freud declara em *Das Unheimliche* que o pavor surge quando o mais familiar vem-se superpor ao mais desconhecido, quando a estranheza se apodera do lugar mesmo previamente ocupado pelo conceito de familiaridade. Assim o autômato dos contos de Hoffmann é inquietante na medida em que o tomavam a princípio por um ser vivo; o demente, na medida em que parecia a princípio razoável; o criminoso na medida em que nada o designava *a priori* como tal quando ele vai ao encontro daquele que projetava assassinar. De maneira geral, o pavor começa graças a uma dúvida intelectual quanto à “natureza” de um ser qualquer, e explode quando esse ser vem a perder de súbito, na consciência daquele que observa, a natureza que lhe era implicitamente reconhecida. Perda que não constitui um *acontecimento*, mas a

revelação retrospectiva de um *estado*: o ser em questão não tendo *já* tido a natureza que lhe atribuíram (ROSSET, 1989a, 105).

É importante salientar que, para a superposição do estranho ao familiar, conforme Rosset se refere ao exemplo de Hoffmann usado por Freud, o leitor é quem instaura a “dúvida intelectual” responsável pela mudança da “natureza”. Nesse caso, o evento estranho fica na dependência do que será acrescentado da experiência do espectador:

A palavra alemã ‘*unheimlich*’ é obviamente o oposto de ‘*heimlich*’ [‘doméstica’], ‘*heimisch*’ [‘nativo’] — o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 2006c, 239).

Da mesma forma, os incrementos aplicados a cada repetição, na narrativa de Trevisan, quando são somente dados pelo texto, não geram a perplexidade *de per se*. A percepção da diferença está “na consciência daquele que observa” e, identificado o excesso que ele representa, violência e crueldade deixam de ser vistas como vocábulos sinônimos para desta forma se configurarem: a primeira, o ato corrupto da força, e a segunda, o excesso transgressor que abala as estabilidades.

No ato do delineamento de um espaço suburbano, são vislumbradas, além de Curitiba, outras cidades com suas inúmeras histórias reais ou imaginárias. Para o narrador das narrativas de Trevisan, o topônimo escapa de sua referência real e se espalha para outras cidades de linguagens: “Curitiba em passinhos de tango que gira nos braços do professor Ney Traple e a das pensões familiares de estudantes, ah! Que se incendeie o resto de Curitiba porque uma pensão é maior que A República de Platão, eu viajo” (TREVISAN, 1968, 142).

Como na República platônica, no espaço da Curitiba literária, as interações ásperas que lá subsistem não estão imunes às regras institucionais. Sólidas ou fluidas, respeitadas, desrespeitadas ou ironizadas, as instituições se fazem presentes.

Os contos de *Novelas nada exemplares* conservam, em linhas gerais, um tom intimista, para que a noção de espaço entre os personagens seja a do subúrbio. O predomínio da terceira pessoa não aumenta a distância nem subtrai os sentimentos que caracterizam os hábitos de gente simples. O retrato interiorano que a narrativa de Trevisan revela apaga do discurso dos personagens a elocução grandiloquente: não há heróis que representam uma voz implacável e inquestionável. Comumente, os anti-heróis sobrevivem por mais tempo da violência provocada nos outros e em si mesmos. Todos, igualmente, estão sujeitos a cair na miséria pelos conflitos inadiáveis do cotidiano.

A violência ocupa o espaço do outro mediante o exercício da força, definindo o lugar adequado a cada personagem nas relações de poder, deixando nos corpos as marcas do seu domínio. Os sinais expostos na vítima nem sempre cicatrizam.

Os contos de *Novelas nada exemplares* expõem significativamente essas marcas. A partir deles, a narrativa de Trevisan alinha tramas umas nas outras com as quais ora expande essas feridas, ora sintetiza, sempre expondo o essencial da condição humana.

Como expansão, o recurso de repetir a violência a cada conto, ao contrário de exaurir o tema, desdobra-o e acrescenta *nuances* de assombro às ações. Diante de tal amplitude, sentimentos de impossibilidade e de angústia absorvem o leitor, uma vez que a tensão permanentemente suspensa nos desfechos das tramas não o conduz a *kátharsis* experimentada, por exemplo, na tragédia grega. É o que se vê nos contos de *Macho não ganha flor*, obra que potencializa a leitura da violência a cada enredo e, também, agrega estratégias e cenários utilizados em publicações anteriores.

Como síntese, a narrativa de Trevisan segue um curso inverso da expansão. Essa força centrípeta reduz os espaços e se aproxima da mudez. Mas atinge a nervura da ferida e o trágico, segundo o classifica Rosset (ROSSET, 1989a, 65):

É trágico o que deixa mudo todo o discurso, o que se furta a toda tentativa de interpretação: particularmente a interpretação racional (ordem das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é então o silêncio.

As feridas corporais atingidas com a experiência do trágico são conhecidas duplamente sob o foco do poder e de seus transgressores. Por essas duas vias, percorrem os narradores dos contos “O morto na sala” e “A asa da ema”, que partem da conceituação geral da violência para emudecer o discurso dos personagens e a interpretação do leitor, conforme analisaremos a seguir.

2.2 As narrativas do corpo

Em “O morto na sala”, os comportamentos dos personagens compõem a tradição familiar: um homem demonstra o seu poder que é reconhecido pela filha (ou enteada) Ivete.⁸

⁸ O enredo não deixa claro se a menina Ivete é consanguínea do homem que exerce, no conto, o poder de um pai ou de um padrasto. Há, apenas, dois momentos no conto em que a palavra “pai” é utilizada por Ivete, mas não pelo homem, quem mais duvidava de sua paternidade. Por isso, optamos pelo uso dos termos pai e filha entre aspas, e da palavra “homem”, a fim de destacar o estranhamento existente entre Ivete e a presença, mesmo

Até aí há um jogo sem novidades. Depois, esse homem vitima Ivete com suas maldades, quando ele acrescenta, em sua autoridade, intenções promíscuas e identifica na menina o objeto a ser conquistado. De forma animalesca, o velho ultrapassa os limites inicialmente demarcados pela tradição e age cruelmente, ao exercer a autoridade paterna para desejar a “filha” e torturá-la fisicamente. Somente após a morte do “pai”, a “filha” repete a trajetória da violência à crueldade que sofrera nas mãos do seu carrasco.

Esse conto descreve o inferno familiar em que a jovem Ivete vivia com seu “pai”. A morte dele suscita em Ivete o desejo de vingar algo que, estando ainda vívido em sua memória, aguça o seu sofrimento. Esse intento não pôde ser realizado enquanto o homem vivia. No desfecho da narrativa, a atitude da filha durante o velamento do morto, ao se aproximar do ataúde, exemplifica a violência inscrita no corpo: “Ergueu-lhe a manga e, afastadas as contas negras do rosário, encostou a ponta do cigarro na mão do *pai* [grifo nosso], queimando-a bem devagar” (TREVISAN, 1965, 24).

A denominação da atitude de Ivete parte da acepção usual da palavra violência e vai além da própria definição:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (MICHAUD, 2001, 10-11).

Ivete excede as consequências dos males físico, moral e simbólico, porque ela inscreve no corpo inerte e inerme do homem um senso de vingança prorrogado: ela planeja uma reação silenciosa; e, mesmo com o “pai” morto, não desiste de seu plano, cuja prorrogação da dor do outro é, simbolicamente, tão ou mais intensa que qualquer sofrimento em vida.

Não basta apenas prorrogar ou exceder a violência para o exercício da crueldade. Ivete demonstra ter consciência do que a levou ao ato de vingança, além da descarga excessiva e sentimental, para o extermínio do inimigo e de seu espaço. A sua causa é a realidade, composta por tudo o que viveu no relacionamento familiar. Vítima de um processo no qual predominou o poder do “pai”, e o conseqüente uso da força, Ivete avalia o próprio papel familiar insignificante, em momento de dor, o qual não consegue atenuar nem evitar. O seu ato vingativo, após controlar precisamente o tempo e espaço para o ato cruel, indica a

depois de morto, daquele que faz o papel de carrasco da “filha”. Vejamos o início da narrativa: “Estendida de costas na cama, olhos abertos, mãos cruzadas no peito, ela imitava o morto lá na sala. A tarde passava depressa — o defunto era novidade. Aquela noite não haveria a eterna discussão entre ele e a mãe a fim de saber de quem Ivete era filha. [...] Sentia a fragrância das flores murchas e das quatro velas — ao piscar do pavio as sombras precipitavam-se porta adentro. E, sob todos os cheiros, o daquele homem” (TREVISAN, 1965, 19-20).

“natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade” em que vive, essencial para a instauração e exercício da crueldade, reconhecida como o caráter maldito da violência:

Por “crueldade” do real entendo, em primeiro lugar, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade; [...] basta-me lembrar o caráter insignificante e efêmero de toda coisa do mundo. Mas entendo também por crueldade do real o caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável, desta realidade — caráter que impossibilita ao mesmo tempo de conservá-la à distância e atenuar seu rigor pelo recurso a qualquer instância que fosse exterior a ela. *Cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (*cru*, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensangüentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ordinários [...]. Assim, a realidade é cruel — e indigesta — a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela para considerá-la apenas em si-mesma. [...] o que é cruel no real é de certo modo duplo, por um lado ser cruel, por outro lado ser real. [...] Parece que o mais cruel da realidade não reside em seu caráter intrinsecamente cruel, mas em seu caráter inelutável, isto é, indiscutivelmente cruel (ROSSET, 1989b, 16-17).

A reação tardia de Ivete, que se configura na atitude de ferir o morto, é uma ação extrema e signo da crueldade. Esse ato explicita o ódio intenso da filha e revela a sua estratégia de consolidar o desaparecimento do outro e resgatar a própria identidade consumida pelo poder do “pai”.

Numa sociedade civilizada, certos procedimentos ou interdições coíbem a agressividade e elegem as instituições para a civilidade da agressividade. No conto “O morto na sala”, o interdito inibe a vingança de Ivete. A inibição da personagem, até certo ponto, pode ser entendida como racionalização do impulso violento, mediante a qual a sociedade se previne:

o sistema judiciário *racionaliza* a vingança, conseguindo dominá-la e limitá-la a seu bel-prazer. Ele a manipula sem perigo, transformando-a em uma *técnica* extremamente eficaz de cura e, secundariamente, de prevenção da violência (GIRARD, 1990, 36).

Entretanto, a presença da justiça representada no conto não é eficaz. A “filha” corrobora a existência de feridas ainda não cicatrizadas em seu corpo que fazem ressurgir, posterior e intensamente, a violência sob os aspectos da crueldade: o ato de queimar a pele do “pai” morto não atenua o rigor do sofrimento, porque conserva irremediável e inapelável a realidade.

Sobre a manifestação inesperada da violência na sociedade moderna, na qual as relações conflituosas e o estranhamento estimulam reações agressivas e vinganças, afirma Michaud (2001, 81-82): “Ninguém sabe realmente de que pode tornar-se capaz em matéria de violência [...] e se as circunstâncias ajudarem, cada um de nós pode tornar-se um carrasco”.

Com base nesse tipo de evidência, René Girard compara as sociedades primitivas às modernas e estuda, nas primeiras, os rituais sacrificiais. Tais práticas não interrompem o

reconhecimento da agressividade, mas manipula o seu fluxo inevitável direcionando-o a uma vítima alternativa:

Em um universo onde o menor conflito pode produzir desastres, como uma pequena hemorragia em um hemofílico, o sacrifício faz convergir as tendências agressivas para vítimas reais ou ideais, animadas ou inanimadas, mas sempre não susceptíveis de serem vingadas, sempre uniformemente neutras e estéreis no plano da vingança. O sacrifício oferece ao apetite de violência, que a vontade ascética não consegue saciar, um alívio sem dúvida momentâneo, mas indefinidamente renovável, cuja eficácia é tão sobejamente reconhecida que não podemos deixar de levá-la em conta. O sacrifício impede o desenvolvimento dos germens da violência, auxiliando os homens no controle da vingança (GIRARD, 1990, 31-32).

O universo mencionado por Girard se compõe de sociedades remotas e atuais. Ambas se alimentam da violência e, por isso, cada uma procurou canalizar a agressividade a fim de minimizar os desastres. Do contrário, haveria um fluxo hemorrágico bem próximo ao que se vê hoje nas sociedades modernas. Nesse caso, Girard também analisa que os métodos alternativos de punições, criados com o passar do tempo, como o judiciário, são menos eficientes do que os rituais de outrora:

Fazer do culpado uma vítima, significaria cumprir o próprio ato reclamado pela vingança, obedecendo estritamente às exigências do espírito violento. Imolando-se não o culpado, mas um de seus próximos, rompe-se com uma reciprocidade perfeita, indesejável por corresponder claramente demais ao espírito da vingança (GIRARD, 1990, 40).

No entanto, “os germens da violência” não morrem. Os rituais, ou quaisquer substituições modernas, apenas impediriam o seu desenvolvimento, uma vez que “fazer violência ao violento significa deixar-se contaminar por sua violência” (GIRARD, 1990, 41). Essa contaminação é exatamente o que a vingança de Ivete representa no conto “O morto na sala”. Ela não usa o corpo inerte do “pai” como vítima alternativa, porque a ausência de vida impede uma sequência ritualística. De outra forma, a vingança de Ivete não se enquadra como uma atitude sádica, ou mal puro, que, segundo Bataille, se moldaria no prazer em assistir ao sofrimento provocado em outrem:

no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não é o verdadeiro Mal, o Mal puro, já que o assassino, além do proveito obtido, tem prazer em ter ferido (BATAILLE, 1989, 14).

Ivete, inicialmente, planeja sua vingança influenciada pelas ruindades do “pai”. Depois se livra desse contágio e dá os passos necessários para a execução final prorrogada, conforme registram as expressões “Ergueu-lhe a manga [...] encostou a ponta do cigarro [...] queimando-a bem devagar” (TREVISAN, 1965, 24). A suspensão desse ato no tempo, similar à propagação de um lamento ou pedido de desculpas do “pai”, tem reforço no instante em que Ivete afasta “as contas negras do rosário”, que protegiam o cadáver do mal mundano e o

espiritualizava. Mas o corpo do homem exposto representa “a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários” (ROSSET, 1989b, 17).

O senso de vingança de Ivete se inscreve nesses passos que culminam na crueldade. Até o momento em que Ivete toma consciência da necessidade de reagir, estende-se na trama a tensão entre ela e o seu carrasco. E similar desconforto acontece quanto o morto é velado:

Era mais fácil morrer do que se ver livre do cadáver. O enterro seria na manhã seguinte, até lá a catanga espalhava-se furtivamente pela casa, impregnava as cortinas e entranhava-se nas unhas de Ivete (TREVISAN, 1965, 20).

A agonia desse sofrimento que não parecia ter fim é suportado em função da expectativa de, quando chegasse o momento, a vingança planejada se cumprir. A cena do beijo forçado e pecaminoso do “pai” se sobrepõe às dores sentidas na convivência familiar e representa a tomada de consciência para a vingança, pois trata de um sofrimento extremo:

Antes de se finar, que o perdoasse e lhe desse um beijo na testa. Falava de olhos fechados, as pálpebras trêmulas. Assim que ela baixou a cabeça, agarrou-a de súbito e beijou-a perdidamente na boca. Foi pior do que a ferida do cigarro. Correu ao banheiro, lavou a boca e escovou os dentes até sangrar a gengiva (TREVISAN, 1965, 22).

Os lastros da violência são, também, um importante enfoque dado pelo conto “A asa da ema”.⁹

Nesse conto, o poder institucionalizado exerce o controle sobre o presidiário Trajano por intermédio do sistema carcerário que emprega a força para corrigir a distorção social. Trajano representa essa distorção. Por isso, ele deveria assimilar e repetir o sintagma “A ASA DA EMA”, signo instrucional da cartilha de alfabetização. Assimilação que representaria a adequação ao sistema; repetição que indicaria a concretização da aprendizagem e garantia de reincorporar o ex-detento no convívio social sem riscos.

A instituição carcerária transforma Trajano num homem inepto e inerte, um autômato sem história e sem alma, treinado para legitimar e, em seguida, propagar um discurso que não admite confronto. A análise de Foucault sobre a soberania e disciplina que o poder

⁹ Trajano, personagem periférico de “A asa da ema” é um preso condenado a trinta anos de cárcere. Quietamente, não se comunicava com outros presos e não se comportava como os outros, a fim de passar o tempo. Quando fez oito anos de prisão, os detentos foram obrigados a frequentar as aulas de alfabetização de Gracinha, filha do sargento. Nenhum preso aprendeu a ler, exceto Trajano que conseguiu soletrar a frase que Gracinha escrevera ao quadro — “A ASA DA EMA” — e também decifrou os jogos sedutores da moça. Antes de conhecer Gracinha, Trajano materializava o seu desejo num vulto, ou vestido, ou pessoa, não se soube ao certo, que via ao longe. Quando Gracinha apareceu com suas aulas, seu desejo, apesar de discreto no início, transfere-se para ela. Um dia, Trajano foge da prisão, na tentativa de realizar o encontro com Gracinha, já que ela o incitava sexualmente de sua janela, numa cena bastante erótica. Trajano se encontra com Gracinha e armado com um estoque a golpeia 26 vezes, abusa sexualmente dela e se mata com o mesmo estoque construído e afiado por ele. Finalmente, o sargento atirou no detento. Depois de matá-lo, enterra-o com brutalidade. Em contrapartida, a filha tem um enterro digno de uma mulher inocente e virgem.

institucionalizado impõe ao indivíduo é um subsídio para a leitura sobre a função da lei em “A asa da ema”:

Para caracterizar não o seu mecanismo mas sua intensidade e constância, poderia dizer que somos obrigados pelo poder a produzir a verdade, somos obrigados ou condenados a confessar a verdade ou a encontrá-la. O poder não para de nos interrogar, de indagar, registrar e institucionalizar a busca da verdade, profissionaliza-a e a recompensa. No fundo, temos que produzir a verdade como temos que produzir riquezas. Por outro lado, estamos submetidos à verdade também no sentido em que ela é lei e produz o discurso verdadeiro que decide, transmite e reproduz, ao menos em parte, efeitos de poder. Afinal, somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder (FOUCAULT, 2000a, 180).

Mas a polifonia discursiva em “A asa da ema” insere outras vozes contestadoras. Trajano subverte a marca do poder ao enfrentar a hegemonia inscrita pela lição de alfabetização, não consentindo que o ideal defendido pelo sistema se convertesse em regra. O desenho obscuro feito por Trajano em seu caderno e descoberto pela professora é a representação dessa subversão: “E abrindo o caderno dele encontrou, em vez da lição e a cobrir toda a página, um desenho obscuro” (TREVISAN, 1965, 85-86). A partir de tal signo, a relação entre a professora e o presidiário sofre alterações e se reconfigura em, pelo menos, duas tramas paralelas.

Apesar de a subversão abrir o leque de leituras, há de se ter certa reserva quanto a esse desdobramento. A simples revelação de uma verdade pode apenas induzir à interpretação maniqueísta: bem ou mal seria uma redução equivocada para uma narrativa que não polariza para produzir um discurso final. Mesmo se duas forças antagônicas forem reconhecidas, atuando simultaneamente nas ações em que se envolvem os personagens, isso seria, ainda, um meio de reconhecer o Determinismo como o poder irremediável do destino. Mas não é isso o que se tece em “A asa da ema”.

Trajano é um personagem desprotegido institucionalmente. Por isso, ele é violentado até a morte na prisão. Apesar disso, suas atitudes no cárcere, mesmo silenciosas, seus desejos ocultos percebidos pela professora Gracinda, e outros signos que se ajuntam ao desenho obscuro, índice da reação de Trajano, compõem a discursividade que confronta o poder e quebra a sua hegemonia.

De acordo com Foucault, é importante entender o aspecto produtivo do poder como construtor de novas histórias que normalmente não são contadas:

Ora, me parece que a noção de repressão é totalmente inadequada para dar conta do que existe justamente de produtor no poder. Quando se definem os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não (FOUCAULT, 2000a, 7-8).

Por intermédio do confronto entre duas forças antagônicas, produz-se uma rede de significações que tanto contribuem para o entendimento dos mecanismos em conflito como para gerar outros níveis de conhecimento:

Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 2000a, 8).

É importante extrair dos discursos hegemônicos a dinâmica que fará da experiência do leitor e do modo de sua recepção o diferencial suplementar de uma regra, *a priori*, imposta. Esse é papel exercido por Foucault como crítico de instituições que representam a medicina, a psiquiatria, a justiça, a geografia, o corpo, a sexualidade, os intelectuais, e, inclusive, o Estado. Ampliando a discursividade do poder dominante, Foucault, como um leitor da História, despoja essas instituições do papel de Instrumentos Ideológicos de Estado (ALTHUSSER, 2007), e recupera a voz, que estava ofuscada pela história, em outro discurso que não reforça o senso comum. Visto por esse prisma, o conto “A asa da ema” evidencia histórias desprezadas pelas ideologias dominantes e inscreve, na narrativa inicial de Trevisan, a descentralização dos discursos.

A variação dos fatos inverte os paradigmas e gera o estranhamento em relação ao estado natural de conforto ou de purificação diante do mal, pretendido, por exemplo, pelos antigos espectadores da tragédia grega. Diante desse quadro clássico, o leitor extrai uma lição que supre o seu desejo de ver o mal (ou *katharma*) estigmatizado de impuro e pronto para ser expurgado, ficando em seu lugar a *kátharsis*. René Girard identifica um sentido duplo para a palavra *katharma*: é a designação grega para uma vítima sacrificial, e, também, o “objeto maléfico rejeitado durante operações rituais”. Como objeto, promove a desordem do corpo e por isso deve ser materializado e isolado: “Constitui um verdadeiro objeto expiatório, enquanto todo o organismo mobilizado pelo pretense invasor desempenha o papel da coletividade” (GIRARD, 1990, 349). Já a palavra *katharsis* significa “purificação religiosa”, isto é, a lição que se tira com a expiação do mal, ou *katharma* e a sua consequente “evacuação”:

transformar da violência numa espécie de “impureza”, de “sujeira”, que se concentraria de preferência sobre um *katharma* humano ou material, sobre um ser que sentiria por ela, e vice-versa, uma afinidade particular, significa *reificar* esta mesma violência (GIRARD, 1990, 350).

Entretanto, numa avaliação moderna da tragédia, segundo Rosset,

o pavor começa graças a uma dúvida intelectual quanto à “natureza” de um ser qualquer, e explode quando esse ser vem a perder de súbito, na consciência daquele

que observa, a natureza que lhe era implicitamente reconhecida (ROSSET, 1989a, 105).

Esse é o sentimento desencadeado pela trama de “A asa da ema”: a tragédia, nesse conto, se instaura por intermédio dos discursos emudecidos dos personagens. O desfecho cruel de ambos os protagonistas emudece, também, o leitor, fazendo dele a maior vítima da crueldade que desponta entre as injunções do poder e as reações de Trajano. O estado de perplexidade em meio à crueldade é o sentimento do trágico propalado por Rosset.

2.3 Poder e impotência

Pensar na violência a partir de Trajano é reconhecer o agenciamento de injunções das instituições penitenciária e educacional. A voz de Gracinda é essa representação, porque ela rege e aplina outras vozes, como as de Trajano e de outros alunos-presidiários. Todos são silenciados e sujeitos às lições que o poder reserva para eles. A instituição policial também significa injustiça no conto e ocupa o espaço subtraído de Trajano: é um signo paradoxal e intensificador da violência no conto; mesmo que seja uma evidência ordinária dos reformatórios. Mas, em “A asa da ema”, tudo o que é repisado adquire um sentido para se empreender a análise da crueldade.

Para a instituição, classificar Trajano apenas como um presidiário é considerável e subentende que ele se encontra nessa condição por ser culpado. Com base nisso, a história do presidiário e as razões dele não se expõem ao jogo, pois o poder — instituído pelas imagens da professora e da justiça — confere autoridade ao discurso e exerce o controle.

Instaurado esse quadro, qualquer manifestação do presidiário que infringisse essas regras básicas estaria fadada ao fracasso. Entretanto, um movimento a contrapelo está na construção dessa narrativa. A morte e o apagamento da história de Trajano, como ocorrerá no desfecho, constituem o ônus cobrado pela infração dos interditos impostos pelo poder constituído. Nesse silêncio final, fica inscrito o trágico do conto, representado por uma cena “que se furta a toda tentativa de interpretação: particularmente a interpretação racional (ordem das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza)” (ROSSET, 1989a, 65):

Gracinda foi enterrada em uniforme de normalista e véu de filó branco no rosto, para esconder a ferida dos beijos. O sargento não a viu no caixão (com a fita azul de filha de Maria, ela morrerá virgem), nem acompanhou o enterro, defendendo contra os coveiros o corpo de Trajano enquanto, lá no casarão cinzento, os presos seguiam com os espelhos o vôo dos corvos, que fechavam seus círculos, e já se infiltrava com

o pó da estrada, entre os corredores, no fundo das celas, sob a porta da solitária, a doce catinga dos mortos (TREVISAN, 1965, 87).

Não somente em “A asa da ema” a história do delinquente e suas motivações têm relevo. A índole do criminoso é explorada em contos de outros livros, sem que isso defina a temática de cada coletânea. Exemplificação que se constata em “A rolinha, o gavião, a mulher” (*Lincha Tarado* – 1980); “O grande deflorador” (*Chorinho Brejeiro* – 1981); “Com o facão, dói” (*Meu querido assassino* -1983); “O assassino”, “O Guru e o Gaguinho”, “Bereta e Pistola” e “Sou inocente” (incluídos em *Capitu sou eu* – 2003); “A vergonha do ladrão” e “O estripador” (incluídos em *Rita Ritinha Ritona* – 2005). Por outro lado, todo o livro *O Vampiro de Curitiba* (1965) é dedicado aos crimes de Nelsinho, bandido disfarçado de herói, construindo, assim, uma linha temática nessa obra.

Posteriormente à apresentação de Nelsinho, a narrativa de Trevisan retoma a investigação sobre este bandido em *Pão e Sangue* (1988), para elaborá-la, novamente, na costura de todos os contos, em *Macho não ganha flor* (2006). Ali, a psicologia do criminoso Curitibinha é investigada nas suas diversas performances. Isso não significa que se faz, na construção dessa ficção, um estudo do comportamento do personagem, uma conexão direta com seu mundo e, em seguida, um inevitável julgamento. As ações atribuídas a Curitibinha compõem, à exaustão, a violência já repetida em contos anteriores. Alguns desses contos camuflavam as entranhas da crueldade, em vez de exibirem logo a náusea e o repúdio por ela provocados. É o caso de alguns contos de *Novelas nada exemplares*, nos quais o lirismo de uma irônica poesia simula os ruídos da violência desregrada. Nesse caso, a narrativa de *Macho não ganha flor* se entrelaça com a do primeiro livro de Trevisan, apesar de ambos utilizarem estratégias opostas.

Em “A asa da ema”, faz-se conhecido o diário do delinquente e se revela quais as motivações que levaram o presidiário a estuprar e matar Gracinda. A condição impotente do personagem vai se tornando uma força reativa, na medida em que um jogo de sedução se instaura e transforma Gracinda em objeto de prazer. A impotência e a sedução são os dois principais veículos da intensificação da violência que direcionam a trama.

O leitor desse conto tem, diante de si, o elenco de caracteres que podem incriminar Trajano e, a seu critério, o direito de corroborar a defesa da instituição. Afinal, está em jogo um estupro seguido de assassinato, e isso, do ponto de vista legal, não tem perdão. Ainda que o direito de punir Trajano esteja legitimado e seja inquestionável, no diário do delinquente, inscrito pela narrativa, o culpado é também exposto à crueldade que sobrepuja os limites da razão. Após o suicídio, Trajano recebe um tiro do sargento e, em seguida, a instituição que

representa o poder decide estropiar o seu corpo (“carne escorchada e ensangüentada”) e apagar a sua história. A cena que mostra o ódio do sargento ao disparar um tiro de fuzil contra o detento já morto confirma isso:

O sargento separou com dificuldade os corpos e, ainda que o homem estivesse morto, desfechou-lhe um tiro de fuzil na nuca, explodindo a cara na terra vermelha. Depois arrastou o corpo para o quintal da casa e atirou-o na fossa negra (TREVISAN, 1965, 87).

Nessa cena, não há um tom lírico ou emotivo no discurso do narrador, o que resguardaria algum resquício de piedade sobre Trajano. Se assim fosse, o efeito catártico, a partir dessa morte, seria atingido. Do contrário, a descrição da cena é desprovida de emoções, aos moldes de uma necrópsia, tal como comprovam algumas expressões enunciadas: “com dificuldade”, “morto”, “de fuzil”, “na nuca”, “explodindo a cara”, “na terra vermelha”, “arrastou o corpo”, “para o quintal”, “da casa”, “na fossa”, “negra”. Além de retratarem a cena, essas expressões reforçam o encadeamento das ações contra Trajano até culminar no silêncio da escuridão. Por intermédio desse discurso impiedoso e sem adornos, mais a crueldade da realidade se evidencia. Os adjetivos e os advérbios, qualificadores da cena, apenas se juntam aos verbos para melhor enquadrar o real. Esse recurso narrativo pode muito bem se relacionar com a seguinte conclusão de Rosset: “Assim, a realidade é cruel — e indigesta — a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela para considerá-la apenas em si-mesma” (ROSSET, 1989b, 17).

À narração da morte de Gracinda, ligam-se expressões que intensificam a emoção da cena. Por exemplo, a premeditação do crime se representa na preparação da arma pelo detento: “Esfregando o cabo da colher no cimento fizera dela um estoque e cada noite lhe afiava a ponta” (TREVISAN, 1965, 87). Em seguida à metódica preparação da arma, vem a fuga do criminoso, o encontro com Gracinda e, finalmente, o seu completo domínio, que se soma ao silêncio trágico representado pelo suicídio de Trajano:

Gracinda não gritou, parada no mesmo lugar, os seus cadernos espalhados pelo chão [...] ela fora golpeada vinte e seis vezes. Enquanto lhe mordida o rosto e rasgava a blusa de cambraia alvíssima, o preso enterrava o estoque no próprio peito, beijando-a e gemendo de amor (TREVISAN, 1965, 87).

Quanto a Trajano, percebe-se que ele foi enterrado como indigente. Isso indica que os seus sentimentos e suicídio não compuseram imagens tão fortes que apelassem o suficiente para mitigar o estigma de assassino cruel e evitar que terminasse lançado numa “fossa negra”. Vejamos uma forma de leitura desse episódio trágico: A narração se constrói sem comoção e isso leva o leitor a lançar um olhar condenatório sobre Trajano, acreditando ser justa sua

punição na vida e na morte. Trajano é, sob esse prisma, um assassino sem história e digno de impiedade; um personagem reificado, porque é esvaziado de todos os caracteres humanos.

Tudo o que fora expropriado de Trajano é o lenitivo para a memória de Gracinda. Uma vez morto e enterrado o monstro, a vítima da crueldade é santificada: “foi enterrada em uniforme de normalista e véu de filó branco no rosto, para esconder a ferida dos beijos. [...] ela morrerá virgem” (TREVISAN, 1965, 87).

Mesmo que haja diferenças na descrição dessa morte, não se pode acreditar que esse texto apenas promove a antítese entre o bem e o mal: o monstro Trajano *versus* a angelical Gracinda; a condenação de um lado, a santificação do outro.

É possível que os leitores de *Novelas nada exemplares* da época quando essa obra foi lançada, 1959, tenham entendido que o lirismo daria conta de explicar o confronto entre essas duas forças. Nesse caso, certamente Gracinda seria o bem. E a tragédia inspiraria a purgação em seu desfecho com o mal morto e enterrado onde deveria ficar. Mas, uma narrativa que apresentasse essa direção interpretativa, não estaria correspondendo aos anseios de novidade daquela época. Apesar de a crítica ter resistido em aceitar esse livro com entusiasmo, as advertências que ela faz indicam o desconforto que mais tarde o mesmo livro poderia proporcionar. Percebendo a ironia e o real mais presente do que se podia imaginar, Carlos Heitor Cony, em 1965, ao apresentar a segunda edição do livro, confirma essa hipótese que havia incomodado Otto Maria Carpeaux:

Há tempos, quando da estréia de Dalton Trevisan em livro, justamente este *Novelas nada exemplares*, Otto Maria Carpeaux cometeu, a meu ver, um excesso de rigor crítico. Impressionado por aquilo que chamou de “provocação” (o título inspirado ou contra-inspirado em Cervantes) mestre Carpeaux fez restrições ao livro. Mas o próprio fato de Otto Maria Carpeaux despencar em cima do estreante todo o peso de seu laboratório crítico já revelava alguma coisa. Pois em Dalton Trevisan nascia o grande contista nacional que hoje todos admiramos. Mesmo naquela crítica feroz, Carpeaux reconhecia em Trevisan o “observador atento dos pormenores da realidade”. E apontava que “talvez a sua verdadeira vocação seja a de cronista do cotidiano” (Orelha de livro. In: TREVISAN, 1965).

Mesmo sendo “A asa da ema” um conto incipiente de Trevisan, conforme advertiu Otto Maria Carpeaux, não se faz, ali, o elogio da Lei, nem a condenação do presidiário, pois há “provocações” atinentes tanto a Trajano quanto a Gracinda. A partir de tais índices, quaisquer formas de julgamento perdem a sustentação. Basta olhar, criticamente, pelo menos, as duas histórias que se desdobram paralelamente: a do poder e a do criminoso. Delas emergem suspeições que invertem o sentido que é dado, por exemplo, pela ênfase lírica da narrativa ao proteger Gracinda de Trajano.

Logo nas primeiras linhas da narrativa, há uma pista: o prelúdio da tragédia anunciada conforme também consta no desfecho da história:

Sem experiência de solidão, os novos presos eram barulhentos e inquietos: batiam nas grades as canecas de lata, andavam sem parar nas celas e gritavam palavrões à janela. Seus brados não eram ouvidos na estrada, onde a passagem dos carros erguia uma nuvem de pó — o pó vermelho que ia mais tarde depositar-se nas mãos cruzadas de Trajano, deitado no fundo da cela (TREVISAN, 1965, 83).

Esse pó vermelho da poeira da estrada é um signo-chave da tragédia, pois, ao final da narrativa, vai cobrir o cadáver de Trajano e todos os rumores que representam o resultado da inexperiência de solidão dos detentos.

As ações de bater “nas grades as canecas de lata”, andar “sem parar nas celas” e gritar “palavrões à janela” contrastam, a princípio, com esse pó que indicaria o silêncio, ao se infiltrar “entre os corredores, no fundo das celas, sob a porta da solitária”, para impregnar “a doce catanga dos mortos” (TREVISAN, 1965, 87). Porém, nesse silêncio, há o anúncio e o desfecho da violência que “se furta a toda tentativa de interpretação” (ROSSET, 1989a, 65). Os rumores dos detentos eram gritos de liberdade abafados pelo poder da instituição carcerária que cumpria disciplinarmente uma função social, mas alimentava em Trajano a reação pela impotência, conforme a poeira encobria o previsível.

Na investigação do narrador onisciente de “A asa da ema”, vê-se que o desejo é outro elemento gerador da dupla tragédia na trama. E, estando Trajano e Gracinda sujeitos ao mesmo acaso,¹⁰ os papéis de vítima e de herói se confundem, como ocorre frequentemente na obra de Trevisan.

Há momentos em que a dificuldade de reconhecer um ou outro é a regra, e situações nas quais herói e bandido exercem papéis duplos ou dúbios. Para o segundo caso, o personagem Nelsinho se enquadra: é uma combinação de meio herói, vilão, galanteador, amante e estuprador. Desde a sua apresentação em *Novelas nada exemplares*, ainda um anônimo, em seguida, nomeado em *O Vampiro de Curitiba*, assume outras *personas*, inclusive a de Tibinha, protagonista de *Macho não ganha flor*, sobre o qual daremos ênfase adiante.

No conto “A asa da ema”, a conduta íntegra de Gracinda é colocada sob suspeita. A desgraça ocorrida na vida de Trajano tem as provocações dela como motivação: ela se despe diante da janela fechada e exhibe sua silhueta, a fim de que Trajano a imaginasse nua. Assim, a representação da sedução é um forte signo fomentador do conflito.

¹⁰ “Perda, perdição, não-ser, desnaturalização, estado de morte são variações de um mesmo tema fundamental que se chama indiferentemente acaso ou trágico, e que designa o caráter impensável — em última instância — do que existe, quaisquer que sejam a estrutura e a organização. O trágico é isso que não se pensa (não há “leis do trágico”), mas também isso a partir do que todos os pensamentos são — a um nível — revogados. Ele designa assim, num certo sentido, a impossibilidade da filosofia. Acrescentar-se-á: talvez, também, uma de suas mais insistentes razões de ser” (ROSSET, 1989a, 121).

Gracinda não é ingênua. Maria, Ivete, Mercedes, Branca, Dona Alice, Cristina, Sílvia, Iolanda e Matilde, todas essas personagens de *Novelas nada exemplares*, usam a sedução como arma. Uma vez que essas mulheres malditas inscrevem, também, uma outra versão da história, elas mantêm relação especular com Nelsinho e suas performances, quanto ao exercício da violência. No entanto, há uma história reversa em “A asa da ema” que põe em xeque a ingenuidade de Gracinda e, nesse caso, se soma às delinquências de Trajano. Apesar de o pano de fundo da trama esboçar a eterna luta entre o bem e o mal, “A asa da ema” exaure a violência quando desenha (como Trajano desenhou o seu desejo na figura obscena) as estratégias sedutoras de Gracinda: “Uma noite postou-se nua diante da janela e era lua cheia para que ele pudesse vê-la” (TREVISAN, 1965, 86).

Aos poucos, uma outra face de Gracinda é revelada. Somada à de Trajano, formam a insígnia do extremo da violência nessa narrativa, principalmente porque, seguindo a normalidade da descrição do texto, não se espera de uma figura tão expressivamente angelical e ordeira tal dissimulação.

A imagem cândida e vitimada de Gracinda é desmitificada quando o narrador deixa claramente as marcas da sua desconfiança, para descrever a fuga e o primeiro encontro, em liberdade, do preso: “Chocou-se contra a moça que estendeu os braços para o *repelir ou abraçar, ninguém sabe* [grifo nosso], e rolaram pelo chão” (TREVISAN, 1965, 87).

As ênfases dadas em “repelir ou abraçar, ninguém sabe”, somadas ao ato de “rolarem pelo chão” confirmam a dubiedade da personagem. Porém, essa indicação do narrador, aparentemente de forma gratuita, não seria completamente desprovida de intenções. Afinal, é também um personagem do conto que narra. A sua cumplicidade é mais um elemento que ou atrai o leitor para o cerne da ação, ou o distancia, a fim de induzi-lo ao esvaziamento. Ambas as saídas são trágicas: sob a primeira, experimenta-se a catarse; sob a segunda, a tragédia é o silêncio e a náusea no fim do ato. Com efeito, esse típico narrador de Trevisan dá mostras, em vários contos posteriores à “A asa da ema”, do seu distanciamento e da sua impossibilidade em mudar algo nas tramas. Ele se comporta com crueldade nas vezes em que narra e participa do estupro de meninas indefesas, por exemplo.

No conto “Nove”, incluído em *Desastres do amor* (1968), o narrador é o único que conhece a covardia de João e assiste, também, ao sofrimento de Maria:

Agachado na sombra, João ouve que ela pede socorro, mas nada pode fazer. Escuta-lhe o choro curto e baixinho até que fica quieta. Percebe que Maria faz sinal com os três fósforos. De longe assiste à vez do gordo e depois à vez dos outros, um depois do outro, nove ao todo (TREVISAN, 1968, 44-45).

Outros dois contos são icônicos em apresentar esse tipo de narrador: “A boneca”, de *Arara bêbada* (2004) e “Sim, Senhor”, de *Rita Ritinha Ritona* (2005). No primeiro, um homem estranho se usa de um falso presente para atrair e, em seguida, estuprar uma menina de dez anos. No segundo, um homem, também estranho, engana, atrai e estupra Aninha, uma menina de oito anos e meio. Para isso, o seu engodo difere da imagem familiar do primeiro conto: ele se passa por amigo do pai de Aninha. Nos dois exemplos, o narrador é onisciente e espreita impassível a crueldade de um adulto contra personagens inocentes.

A credibilidade da instituição paterna, nesses contos, se declina na medida em que os homens usam a força física e, não bastando essa violência, lançam mão da imagem familiar (a boneca e a proximidade com o pai) para a consumação do ato. O namorado, personagem de “Nove”, age de forma similar, levando a crer que qualquer instituição ligada ao sujeito-personagem favorece o excesso da violência nas tramas, assim como à crueldade se soma a cumplicidade do narrador.

A instituição, como é representada no conto “A asa da ema”, em vez de zelar pela integridade física do detento, comete um crime. Não há, nesse conto, posições fixas de poder, através das quais a lei se dissocia do delinquente. Ambos, na verdade, se equiparam.

A alfabetização dos detentos, realizada pela professora Gracinda, é o que deseja a lei, e a base do ensinamento está no signo “A ASA DA EMA”. Representa a retidão que as instituições educacional e penal exigem dos presidiários, para que eles, uma vez submetidos a essa exigência, conquistem a chance de ressocialização. Apreendido o exercício, Trajano e os outros detentos refletiriam sobre os interditos sociais e seriam devolvidos à sociedade.

Michel Foucault, com base na Idade Clássica, pesquisa a disciplina como um instrumento de manipulação para tornar o homem vigoroso e submisso. A manipulação, somada ao treinamento, levaria à obediência. Isso feito, o completo domínio do poder modelaria o corpo e o transformaria em seu aliado para repetir, em seu nome, as injunções em outras instâncias socioculturais. Segundo Foucault (2000b, 117), “Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo — ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam”.

Foucault desenvolve a noção de “docilidade” a partir das comparações entre homem e máquina feitas por Julien Offray de La Mettrie (1709-1751). Diz Foucault que o Homem-Máquina de La Mettrie

é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de “docilidade” que une o corpo manipulável. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. [...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições

ou obrigações. [...] Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas” (FOUCAULT, 2000b, 118).

Para Foucault, os corpos dóceis fabricados pelo poder são os soldados do século XVIII. Assim ele descreve essa figura ideal, que carrega em seu corpo os sinais da disciplina:

O soldado tornou-se algo que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se uma máquina de que se precisa; corrigiram-se aos poucos as posturas; lentamente uma coação calculada percorre cada parte do corpo, se assenhoreia dele, dobra o conjunto, torna-o perpetuamente disponível, e se prolonga, em silêncio, no automatismo dos hábitos; em resumo, foi “expulso o camponês” e lhe foi dada a “fisionomia de soldado” (FOUCAULT, 2000b, 117).

Não se distingue, nesse contexto abordado por Foucault, quem é o criador e a criatura na composição de um quadro no qual se veem personagens monstruosos. Por um lado, o poder deseja uma transformação de sua vítima e o controle total dela, podendo, a partir de certas instruções, manipulá-la, com segurança, e potencializar a sua força de comando. Por outro, há a vítima modificada e automatizada, desprovida de sua individualidade e caracteres pessoais. No conjunto, o dominador e o dominado personificam um monstro que reflete o alvo e o poder e, também, significa a sua habilidade. Para confirmar isso, Foucault demonstra que o panoptismo, modelo de inspeção constante do presidiário, escraviza tanto o vigiado quanto quem vigia: “O Panóptico é um zoológico real; o animal é substituído pelo homem, a distribuição individual pelo grupamento específico e o rei pela maquinaria de um poder furtivo” (FOUCAULT, 2000b, 168). Aquele soldado sem voz e treinado para reproduzir o discurso do poder é um escravo como o detento olhado num raio de 360°. Trajano e Gracinda (e o poder que a protege) se enquadram a esse processo de desumanização, no qual estão envolvidos o dominador e o dominado.

A dominação de Trajano se constrói mediante a instrução imposta a ele. Em vez de educar, conforme previsto, o ato de aprender a ler dá ao detento poder e estratégica para reagir à aprendizagem. Educação para Trajano significa antinatureza. Dessa forma, a docilidade, na trama de “A asa da ema”, que é a filosofia da educação impressa no sintagma pacificador “A ASA DA EMA”, apesar de haver dominação, desenha uma discursividade reversa, a partir das reações do detento.

Essa reversão poderá ser observada em narrativas posteriores a *Novelas nada exemplares*. Quando lidas no sentido descendente às datas das publicações das obras de Trevisan, logo se observa isso. Mas, se pensadas a partir de 1959, corre-se o risco de entender as ironias intrínsecas como crueldade de um poder unilateralmente castrador. Estrategicamente construída, a narrativa de *Novelas nada exemplares*, como é bem caracterizada em “A asa da

ema”, esconde a ironia e a crueldade em meio a um ambiente falsamente lírico que se tece no todo dessa obra. Outro exemplo, nesse sentido, que merece destaque, é o conto “Penélope”, que encerra as *Novelas*:

Há muitos anos morava naquela rua um casal de velhos. A mulher esperava o marido na varanda, tricoteando em sua cadeira de balanço. Quando ele chegava no portão, ela estava de pé, as agulhas cruzadas na cestinha. Ele atravessava o pequeno jardim e, no limiar da porta, antes de entrar, beijava-a de olhos fechados (TREVISAN, 1965, 163).

O ato de tecer da velha mulher e a sua rotineira espera do marido aparentemente solidificam a harmonia familiar. Mas, para manchar o lirismo preludiado na história, indícios suspeitos se apresentam na mesma proporção. Até que um evento crucial muda a expectativa anunciada e inscreve a tragédia (que culmina com o suicídio da velha), como o próximo ato:

A não ser no sábado, não saíam de casa, o velho fumando cachimbo, a velha trançando agulhas de tricô. Até o dia em que, abrindo a porta, de volta do passeio, acharam a seus pés uma carta. Ninguém lhes escrevia, nenhum parente ou amigo no mundo. Era envelope azul, sem qualquer endereço. A mulher propôs queimá-lo, sem ler; já tinham sofrido demais. Ele respondeu que pessoa alguma lhes podia fazer mal. [...] O homem com o jornal dobrado no joelho lia duas vezes cada linha para entendê-la. O cachimbo apagou; não o acendeu, de olhos parados na mesma notícia, escutando o seco bater das agulhas. Abriu enfim a carta. Duas palavras: “Corno manso”, em letras recortadas de jornal (TREVISAN, 1965, 164).

A metáfora do ato de tecer, percebida no conto “Penélope”, também se verifica em “A asa da ema”: há, nessas narrativas, uma construção que somente aparentemente representa solidez. Nas aulas de Gracinda, Trajano é o único detento que aprende a ler, mas destrói o molde imposto quando lhe sobrepõe o desenho obscuro. A administração do exercício da disciplina, visando à docilidade, é vista como um estímulo que, da impotência, gera uma reação violenta.

Com efeito, provocação e reação são manifestações igualmente monstruosas, porque compõem o círculo de aberrações elencadas por Trevisan desde *Novelas nada exemplares*. Nesse livro, doze dos trinta contos da coletânea são nomes próprios, substantivos ou adjetivos que se referem às ações dos personagens: “Pedrinho”, “Gigi”, “Os meninos”, “Tio Galileu”, “O noivo”, “O convidado”, “João e Maria”, “A velha querida”, “João Nicolau”, “Olho de peixe”, “Meu avô” e “Penélope”. Por intermédio dessas ações, inscrevem-se as monstruosidades de pessoas simples, de atitudes comuns, desencadeando reflexos aparentemente inofensivos. Mas a maldade costura uma estrutura sólida com essas histórias e com as outras que ocultam a crueldade em seu anúncio: “O morto na sala”, “Boa noite, senhor”, “Chuva”, “Valsa de esquina”, “Idílio”, “A asa da ema”, “O domingo”, “Ponto de crochê”, “As maçãs” e “Último dia”, principalmente. Por trás de um estratégico anúncio de idílio e musicalidade, surge a violência irremediável.

O sentimento de impotência nutre a violência intrínseca. E, regradada sem que se compense psicologicamente esse fluxo, promove-se mais violência do que o seu controle. Diante de barreiras impostas, a fúria se exterioriza, ou se interioriza na mesma proporção. Trajano é uma vítima impotente e acuada, um detento provocado pelo jogo de sedução consciente ou não de Gracinda. Por isso, ele se comporta como um animal disposto ao ataque.

Konrad Lorenz, em seu estudo sobre a agressividade, denomina *fighting like a cornered rat* (lutando como um rato acuado) a reação de um animal ameaçado, e localiza suas raízes no sentimento do medo. Postula que “o combatente põe tudo em jogo, porque não pode nem fugir nem esperar qualquer trégua” e “o animal já não ousa, por assim dizer, voltar as costas ao adversário e ataca-o com a chamada *coragem do desespero*” (LORENZ, 1974, 42). Como que diante do perigo iminente, Trajano, contra a provocação de Gracinda, investe-se-lhe toda a reação de seu desespero. Gracinda, por intermédio de um jogo sedutor, ameaça e manipula, provoca e desencadeia reações no presidiário:

Desde a primeira aula, a professora sentiu compaixão do magro e lívido preso de barbicha rala, os cabelos revoltos na testa e com remoinho atrás, de estar sempre deitado. Não penteava o cabelo e deixava-o crescer até que lhe rapassem a cabeça. Sentava-se na primeira cadeira e seguia de pálpebras baixadas a moça. Não era feito os outros que a desnudavam com os olhos. Ela distribuía os cadernos, corrigidas as lições e, antes de receber o seu, Trajano enxugava muitas vezes a mão na calça riscada (TREVISAN, 1965, 85).

A sedução não é o produto de ingenuidade e, por isso, tem a malícia por base, como demonstra Kierkegaard.¹¹ Em “A asa da ema”, percebe-se que a fragilidade de Gracinda esconde a malícia, simulação que impregna espontaneidade em seus gestos. A sedução prescinde das explicações lógicas, porque suas regras são outras não-coincidentes com a vontade do sedutor ou do seduzido:

A sedução é mais inteligente, ela é como que espontaneamente, com uma fulgurante evidência — não tem de se demonstrar, não tem em que se fundar — está imediatamente ali, no avesso de qualquer pretensa profundidade do real, de qualquer psicologia, de qualquer anatomia, de qualquer verdade, de qualquer poder (BAUDRILLARD, 1992, 15).

¹¹ Essa era a estratégia também de Johannes para dominar completamente a sua vítima Cordélia, como diz Kierkegaard em *O diário de um sedutor*: “Com o auxílio dos seus dotes espirituais, sabia tentar uma jovem, sabia atraí-la a si, sem se ocupar com possuí-la, no sentido literal do termo... Posso imaginar como ele saberia conduzi-la ao ponto culminante em que tinha a certeza de ser ela capaz de tudo lhe sacrificar. Mas, tendo as coisas sido conduzidas até esse ponto, tudo rompia sem que, pelo seu lado, tivesse havido a menor constância, sem que uma só palavra de amor houvesse sido pronunciada e, muito menos, uma declaração de amor, uma promessa” (KIERKEGAARD, 1979, 30).

2.4 A coragem do desespero

O termo *fighting like a cornered rat* utilizado por Lorenz foi inspirado no comportamento dos ratos. Por motivo de uma austera oscilação de humores, esses animais, ao mesmo tempo em que mantêm uma sólida estrutura familiar de respeito, se transformam em verdadeiros demônios com ratos de tribos diferentes. Segundo Lorenz, em capítulo que dedica exclusivamente a esses roedores, “o que os ratos fazem quando um membro de outra família de ratos se extravia e entra nos seus domínios [...] ultrapassa em horror tudo o que se possa imaginar; é uma das coisas mais repugnantes que se pode observar em animais” (LORENZ, 1974, 177).

O espanto do pesquisador se sustenta na transmissão de humor, por intermédio de movimentos expressivos ou gritos lancinantes, que esses animais agrupam para matar o intruso. Eles fingem, esperam uma aproximação maior para o ataque mortal, que não significa a conquista de território, nem a luta por alimento: “Combatem assim durante três a cinco segundos, farejam-se depois a fundo, com o pescoço muito esticado, e separam-se pacificamente” (LORENZ, 1974, 177).

A “coragem do desespero”, cujas raízes estão no sentimento do medo, se explica a partir desse quadro sangrento entre congêneres. E aí, segundo Lorenz, se dá a aproximação com o ser humano, porque este, também, utiliza similares meios de combate, via estratégia e engodo, sempre aprimorando os aspectos da crueldade e “transmitindo os resultados das suas experiências por tradição e propagando-os numa sociedade muito unida” (LORENZ, 1974, 177).

O paradoxo que indica a “coragem do desespero”, para os ratos, representa a situação irremediável e cruel, que se sente ao ser atacado pelo semelhante. Na descrição de um quadro cuja vítima é um rato prestes a ser despedaçado, sem trégua, pelos seus congêneres, Lorenz não esconde sua indignação em constatar a similaridade com a tragédia do homem, conforme deixa claro no decurso de seus argumentos:

a sorte de um rato estranho à tribo é, na verdade, horripilante. O que de melhor lhe pode suceder ainda é morrer de medo [...]. Raras vezes se pode ver tão claramente na expressão de um animal o desespero, o terror, pânico e, ao mesmo tempo, a certeza de uma morte horrível e inelutável, como no caso de um rato destinado a ser executado por outros ratos. Nem sequer se defende. O seu comportamento é o oposto daquele que ele demonstra perante a ameaça dum grande animal feroz que o tenha levado para um canto e diante do qual ele já não tem qualquer possibilidade de fuga, tal como perante os ratos de uma família estranha (LORENZ, 1974, 178).

A reação de Trajano à pressão exercida duplamente pela sedução de Gracinda e pela força da lei se relaciona ao animal inerte diante do ataque dos congêneres. No entanto, essa

aproximação de atitudes deve ser clara sobre em que ponto o recuo medroso do animal e a certeza da morte metaforiza a tragédia de Trajano. Em ambos os casos, o medo impulsiona (no caso de Trajano) e prostra (no caso do rato). O *gran finale* de “A asa da ema” é o crime que sequencia o suicídio. Este segundo delito expressa a condição inelutável que se encontrava o detento diante de seus congêneres que detinham todos os aparatos, e ódio, necessários para despedaçá-lo, como fazem os ratos. A cena que representa esse desfecho é aquela em que Trajano é despedaçado na terra vermelha, após o tiro na nuca desferido pelo sargento.

Há, no intervalo entre a vida carcerária e a morte de Trajano, a expressão do desenho obsceno, que é o principal sintoma do medo ou “coragem do desespero”. O desenho subverte e desconstrói a imposição representada na cartilha de alfabetização pelo sintagma “A ASA DA EMA” e aponta para o crime que viria em seguida:

Uma tarde era demais calor, nenhuma brisa estremecia a cortina — a única janela do presídio com cortina. Na sala abafada pesava o odor sebento dos presos. O pó de giz fluuava no ar e borrifava a saia preta de Gracinda. Ela sentiu de repente que a nuca se umedecia e, debaixo dos cabelos, escorreu um fio de suor. Estava de costas e todos os homens a devoravam com o olhar. Nem um copiava no papel a frase que ela escrevia no quadro: A ASA DA EMA. Voltou-se, distinguiu apenas Trajano e nos olhos dele, a pequena pinta vermelha — não sabia em qual. Ao recolher os cadernos observou que a mão do preso tremia. Já em casa, fechou a porta do quarto, antes de emendar as lições e também ela estremecia ao evocar a delicada mão, pálida e magra — era o único aluno com unhas limpas. Não sabia como pudera deixá-las crescer tanto sem quebrar: unhas longas, em pontas, com fantásticas meias-luas. E abrindo o caderno dele encontrou, em vez da lição e a cobrir toda a página, um desenho obsceno. O mesmo desenho que surgia na parede do mictório da escola a anunciar que um dos meninos se fazia homem. Não tinha poder de destruí-lo e lugar algum era seguro para escondê-lo — ou para a moça esconder-se dele. Guardou-o então entre seu corpo e o vestido. E, desobedecendo pela primeira vez ao pai, não mais voltou à penitenciária — com exceção de Trajano, nenhum dos presos aprendeu a ler (TREVISAN, 1965, 85-86).

A primeira mostra desse desenho na narrativa é inofensiva, pois aparece inscrita no mictório e é signo do afloramento da sexualidade de um adolescente. Mas a sua repetição, em relação ao desenho obsceno feito por Trajano em seu caderno, supõe a gravidade da realização dos desejos, agora não mais ingênuos. É a projeção e a provocação não somente sexual de outro personagem não identificado na história, mas um sujeito reconhecido como culpado e ressentido dos castigos e ansioso por vingança.

Rosset denomina “puro nº 1” a primeira repetição de uma ação primeva. Essa repetição não causa estranhamento e susto, porque é a manifestação do novo, do desconhecido. Nesse nível dos acontecimentos, mesmo que a novidade precise ser familiarizada, para afastar definitivamente o sentimento estranho, a reação provocada ainda não amedronta.

O estágio seguinte da repetição, denominada pelo autor de “puro nº 2”, é o passo necessário para a concepção do familiar. É nesse estágio que se insere o desenho obsceno de Trajano, de cuja força familiar e representativa de um desejo obriga Gracinda a conservá-lo em segredo: “Guardou-o então entre seu corpo e o vestido”.¹² Esse ato se caracteriza como desobediência às leis que a protegiam e, simultaneamente, representa a anunciação da tragédia.

A desobediência de Gracinda e a aprendizagem de Trajano são os motivos que traçam, a contrapelo do esperado no processo de alfabetização de um detento, o terceiro estágio da repetição que é, segundo Rosset, a mistura do “puro nº 1” e do “puro nº 2”:

Resta então que, para ser temível e trágico, a repetição suponha a seguinte lei: que o Nº 1 a partir do qual sobrevém o Nº 2 repetidor não seja revelado senão *ao mesmo tempo* que o Nº 2. A repetição trágica dá de uma só vez o repetido e o original. Videntes e profetisas procedem assim: repetindo desejos e terrores já presentes no consulente. A repetição é o olhar sobre o que é repetido, mais que sobre a repetição propriamente dita (ROSSET, 1989a, 73).

A simultaneidade presente no terceiro estágio da repetição muda a natureza do familiar em estranho, fazendo surgir, abruptamente, do até então inofensivo estado, a violência que excede quaisquer tentativas de controle, ou de apaziguamento: “a ‘desnaturalização’ da natureza intervirá sempre demasiado tarde; demasiado tarde, isto é, depois que se tenha instalado, nos homens, uma crença na idéia de natureza” (ROSSET, 1989a, 107). É o que acontece quando Trajano se aproxima fisicamente de Gracinda, obtém o consentimento dela e realiza o desejo que houvera traçado no desenho.

Trajano aprende a ler. Isolado dos outros detentos, é o único leitor do jogo sedutor de Gracinda. Afinal, quando ela esconde o desenho obsceno “entre o corpo e o vestido” ele transgredir a lei que a protegia do detento e assente a favor do risco e do acaso. Isso se sustenta na afirmação feita por Baudrillard sobre o comprometimento da vítima num jogo sedutor ao se fazer de inocente: “É a própria vítima não pode se gabar de ser inocente, pois, virgem, bela e sedutora, constituiu um desafio em si, que só pode ser igualado por sua mente (ou por sua sedução, que é igual a um assassinato)” (BAUDRILLARD, 1992, 114).

Os gestos sedutores de Gracinda modificam o imaginário de Trajano e seu estado físico. A narrativa aponta algumas dessas provocações e reações, tendo como momento

¹² Barthes atribui à reentrância o poder de provocar o jogo fundamental do erotismo, condição na qual se constituem o desejo e o prazer em geral: “O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?* Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 1987, 16).

crucial o ato erótico de guardar o desenho colado ao corpo, atitude que consuma o fascinante jogo de vida e morte entre os dois: Ela sentiu sua nuca úmida “debaixo dos cabelos” e, em seguida, “escorreu um fio de suor”. Quando ela sente que “todos os homens a devoravam com o olhar”, isso indica que havia uma reação cruel em curso, em que todos os limites sociais seriam ultrapassados. Com a subversão institucional estabelecida, “Nem um copiava no papel a frase que ela escrevia no quadro: A ASA DA EMA”. Finalmente, os sinais e movimentos do corpo de Trajano demonstravam uma iminente mudança de natureza, de um estado conformado para reações animais: “nos olhos dele, a pequena pinta vermelha [...] a mão do preso tremia [...] e também ela estremecia” (TREVISAN, 1965, 85).

Vida e morte são os extremos que preenchem as histórias de “A asa da ema”: “o preso enterrava o estoque no próprio peito, beijando-a e gemendo de amor” (TREVISAN, 1965, 87). Essa passagem descreve o suicídio de Trajano e mostra que ele pôde experimentar uma fração de vida em momento derradeiro, conforme se observa no paradoxo constituído por enterrar o estoque no peito (morte), beijar (vida), gemer (morte) e amor (vida).

Há indícios na narrativa de “A asa da ema” que, aos poucos, revelam os personagens sem suas máscaras. O mito da pureza e inocência de Gracinda é posto em evidência. Por outro lado, a maldade de Trajano tem tratamento similar. Esclarecidos os jogos de provocações e de reações, a sedução de Gracinda se configura tão nociva quanto à índole criminosa do detento: “Uma noite [ela] postou-se nua diante da janela e era lua cheia para que ele pudesse vê-la” (TREVISAN, 1965, 86). Isso instiga, em Trajano, a realização de alguns frustrados desvios da agressividade: “Trajano provocou os tipos mais perigosos da prisão [...]. Agrediu o carcereiro [...]. Gritou até perder a voz [...]. Pendurava-se às grades [...], rolava exausto no chão” (TREVISAN, 1965, 86). Esse comportamento condiz com as mudanças corporais de um homem prestes a perder o controle, a romper com qualquer interdito e disposto a atacar. Semelhante estado pode ser, deste modo, entendido:

Uma vez despertado, o desejo da violência produz certas mudanças corporais que preparam os homens para a luta. Esta disposição violenta possui uma certa duração. Ela não deve ser considerada como um simples reflexo, cujos efeitos desapareceriam assim que o estímulo deixasse de agir. Storr observa que é mais difícil apaziguar o desejo de violência que desencadeá-lo, principalmente nas condições normais de vida em sociedade (GIRARD, 1990, 14).

A abordagem de Girard complementa o sentido dado por Lorenz concernente aos caracteres do corpo de um animal prestes a atacar ou ser atacado. Diz ele que um rato que ataca transmite o seu humor aos outros ratos da tribo. Já o rato coagido é tomado pelas transformações que o medo impõe que o preparam para a morte ou para a luta (LORENZ, 1974, 178-179).

Após as transformações que dão coragem para a transgressão, o fluxo da violência desencadeada não é estancado facilmente. Não se converte no seu oposto nas mesmas condições de antes. Em razão desse extravasamento, Trajano provoca, agride, grita, balança as grades de sua cela e rola pelo chão, mas essas descargas de energia não evitam o crime. São impulsos temporários que ensaiam a violência, enquanto se procura o alvo principal para esgotar toda a ira contida. A morte de Gracinda é realização de fato para os desejos irrefreáveis de Trajano. Nesse caso, no conto “A asa da ema”, não se realiza a canalização da violência, por intermédio de uma vítima alternativa — e dessa forma se inscreve a tragédia —, conforme Girard observou nos rituais primitivos e investigou os meios substitutivos desenvolvidos pela sociedade moderna:

A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa. A criatura que excitava sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance (GIRARD, 1990, 14).

O jogo de forças apresentado em “A asa da ema” nem aponta uma verdade, nem escolhe um vencedor. O próprio narrador do conto parece desconfiar das atitudes dos presidiários. Isso abre o leque discursivo e evita uma redução simplista ou maniqueísta:

Mesmo à noite ficava, o espelho estendido para fora da cela, sem nada enxergar — apenas, a um gesto convulso, o próprio rosto lívido. Nada viu, a não ser (é certo que os presos sofrem a influência da lua) a moça que se despia à janela e penteava os longos cabelos negros (TREVISAN, 1965, 86).

Os presos utilizavam um espelho para olhar os transeuntes. Além das distorções das imagens provocadas pelo próprio espelho, eles eram escravos de suas imaginações. Há um momento da narrativa, no início do conto — antes mesmo de Gracinda ser apresentada ao leitor —, que se refere a outro preso. Essa referência esfacela a leitura maniqueísta entre o bem e o mal, realidade e ficção, que poderia apontar para uma “verdade” da história:

Um deles, condenado a trinta anos, enfeitiçara-se pela mulher — não sabia se menina, moça ou velha — que de um quintal acenara para a cadeia. O preso convencera-se de que fora para ele. Anos depois — e seria mesmo uma pessoa ou simples vestido secando no arame? — contava a sua história com tal mulher. Inventara-lhe o nome, a cor dos olhos — como a poderia distinguir àquela distância? (TREVISAN, 1965, 84).

Se, além da distorção especular e do feitiço da noite — traços, esses, que dão poesia à cena — um outro detento distorce a realidade e personifica uma peça de roupa, isso indica que as “verdades” do texto são espaços que se abrem para a recepção (e decepção) dos leitores, bem como para a produção de outros discursos.

Esse conto não é a trajetória de personagens que circulam à mercê do determinismo social. Por exemplo, o silêncio de Trajano não é simplesmente o resultado da opressão, pois é,

também, ação; e Gracinda, por outro lado, em vez de ingênua e vítima, é cúmplice do crime que sofreu. A equiparação de forças, nessa luta, compromete os contendores e não os faz ingênuos nem imunes de culpa, como se suas ações fossem simplesmente em nome do instinto agressivo.

Todas as ações, no espaço suburbano, onde atuam esses personagens, são comprometedoras. O mínimo movimento provoca desdobramentos significativos.

O desfecho da trama de “A asa da ema” se apresenta melancólica, sobretudo por registrar, de forma envolvente, o traje com o qual Gracinda foi enterrada: “uniforme de normalista” (o seu signo de pureza), “véu e filó branco no rosto” [...] “ela morrerá virgem”, e a marca de sua religiosidade, representada pela “fita azul de filha de Maria” (TREVISAN, 1965, 87). Mas a melancolia do quadro não significa lirismo: apenas indica o desenrolar de um sentimento de justiça frustrado, que põe em evidência o fracasso do dominador.

Por outro lado, a narração é ríspida ao apresentar a destinação do corpo de Trajano: fora arrastado com brusquidão e, como um animal, atirado na vala. Esse último tratamento, apesar de, estilisticamente, conservar a diferença social entre os personagens, sob o enfoque da tragédia e da morte, faz de Trajano tão vítima quanto Gracinda. Dessa forma, a morte do detendo passa a representar a ironia que desmonta o poder inicialmente apresentado como uma unidade correcional na história.

A construção narrativa que descreve o sepultamento de Gracinda é verossímil, porque certos adornos, na sintaxe, aproximam ficção e realidade. Não significa que haja, aí, uma sobreposição de imagens do cotidiano e um retrato da vida com suas desgraças. Ocorre, a partir de disseminações líricas, a reversão constante de expectativas.

A frase “Gracinda foi enterrada com uniforme de normalista” revela o amor dedicado pela professora à sua profissão. O fato de ser sepultada com um “véu de filó branco no rosto” registra a ironia do narrador. Quanto ao sentimento do pai, a narrativa mostra que “o sargento não a viu no caixão”, decisão que expressa o desejo de o pai fixar ingenuamente a imagem do passado da filha.

Essas expressões, embora melodiosas, não revertem as consequências da violência. A insistência no dizer lírico, como ocorre em *Novelas nada exemplares*, é para, em seguida, destruir abruptamente. Assim, o vazio, que é um sentimento desconfortante a partir do trágico, representa o resultado dos confrontos entre a vida e a morte. Exemplo disso está na última imagem que a narrativa apresenta: “e já se infiltrava com o pó da estrada, entre os corredores, no fundo das celas, sob a porta da solitária, a doce catanga dos mortos” (TREVISAN, 1965, 87).

Em face desse desmonte, percebe-se que prevalece, em “A asa da ema”, o falso-lirismo provocador e que expande argumentos, em vez de restringir os atritos e representar exatamente um espaço provinciano e possível de se viver. Da mesma forma, as asperezas e a violência intrínseca, cujas raízes estariam na agressividade inata, é dotada de ironia e de maldade.

A amplitude é um signo paradoxal que se expande e se contrai de acordo com a configuração exigida pelos confrontos do momento. É assim que se articulam as demarcações do espaço suburbano em Trevisan. E seguindo os desdobramentos que a metáfora do espaço propõe, cada palavra isolada ou contextualizada dos contos de Trevisan se impõe.

3 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS

3.1 A antilírica irônica e grotesca

Além de “A asa da ema”, os contos “A velha querida” e “Pedrinho” se utilizam, por exemplo, do lirismo até o momento em que colocam em xeque a seriedade de tal recurso.

Misturam-se, em “A velha querida”, o irônico e o grotesco, que se avizinham do *kitsch*. No encontro amoroso de um jovem e uma velha, o narrador acentua os ruídos, os fortes odores, a morbidez, a sujeira, a feiura e as secreções que os envolvem. Um rapaz vestido de linho branco anda pela rua, atravessa uma multidão, encontra as “casas decrepitas” de prostitutas. Lá, elas “vestiam apenas calcinhas e porta-seios de cores berrantes, onde predominavam o vermelho, o azul e o amarelo e, assim à vontade, eram damas de cerimônia, uma ou outra com sapatos prateados” (TREVISAN, 1965, 76). A artificialidade conforme está refletida nos trajes das cortesãs estabelece um contraste com o aspecto sombrio do prostíbulo, e isso instaura o desmonte do cenário lírico até certo ponto mantido pela narrativa.

Em seu passeio diante do prostíbulo, o jovem sabia aonde chegaria. Sobe os degraus de uma casa e escolhe uma velha prostituta:

O rapaz estava de linho branco e gravata de seda e, embora nenhuma delas pudesse desconfiar do seu negro coração, a velha — porque era uma velha — mantinha a cabeça baixa e, na sua postura indefesa e nostálgica, parecia capaz de chorar por ele que, vencido o quarto degrau, ganhou o corredor, alcançando enfim a cadeira. De pé a seu lado, reparou que ela aparava distraidamente com uma tesourinha as unhas grossas, quebradiças e soube, pelo signo das meias luas anêmicas, que lhe era destinada e disse com voz que não era a sua, de tão rouca, o que fez as damas se voltarem para ele:

— Você é minha, querida? (TREVISAN, 1965, 78)

O conto insinua que o casal realiza o ato sexual de fato, mas não o confirma. Em seu lugar, um beijo sela o encontro e o desejo do jovem:

Voltando levemente a cabeça para a mesa, onde havia um rolo de papel, ela quis estender a mão, mas o rapaz a impediu e, já de olhos fechados, aproximava-lhe aos poucos a cabeça da sua, entre os protestos inúteis de — “Nón... nón... Na boca nón...”, beijando-a enfim e, até no beijo, a velha resistia, sem descerrar os lábios frios e enrugados, a prender a dentadura com a ponta da língua no céu da boca. (TREVISAN, 1965, 81).

A resistência da velha, no momento do beijo, representa a inversão dos padrões sociais de celebração do amor a dois. A dessacralização do beijo é indicada, principalmente, pelo fator temporal que age no corpo da mulher idosa, e os detalhes que daí se observam mais

distanciam o que, do contrário, o contato físico consumaria. O beijo, nesse conto, não desfaz o estigma da prostituição, porque ele, similar ao sexo, não significa uma entrega. O caminho que perfaz o jovem de linho branco, na intenção de se sentir bem, é o trajeto da impossibilidade e da nenhuma conquista. Inicia-se sinuoso, na perdição de um labirinto, quando o jovem passeava pelo prostíbulo à procura de sua dama, e assim permanece em todos os momentos em que esteve em companhia da velha: a razão sempre dava sinais de desfazer a aventura que enfrentava:

a velha era lerda e trazia nos gestos graves o sossego adquirido na cadeira de vime e, enquanto isso, o rapaz percorria-lhe vagarosamente as costas lisas com os dedos de quem acaricia um bicho de estimação até que eles encontraram um caroço ou ruga, começando então a descrever lentos círculos, que partiam e voltavam sempre àquele duro tubérculo, e ele se pôs a engolir ruidosamente (TREVISAN, 1965, 81).

Em razão dessa inconstância que oscila entre a realidade e o jogo sexual, imbuindo a trama de humor e grotesco, que envolvem o encontro do casal, o conto “A velha querida” deve ser olhado com suspeição.

O conto tece, a princípio, a necessidade de um encontro em que se supõe existir algo além do desejo sexual. Isto é o que o movimento da narrativa sugere:

Ao calor das três da tarde, dormia a cidade sob o zumbido das moscas. O rapaz de linho branco atravessou a rua, pisando o asfalto mole e pegajoso, enquanto repetia consigo — “Eu vejo a sarça ardente. Vejo ali a sarça ardente”, além da nuvem trêmula que pairava sobre o caminho (TREVISAN, 1965, 75).

Em seguida, acentua as características grotescas de ambos os personagens, e do ambiente onde eles se encontram, e acrescenta a ironia para a crítica do detalhe. O grotesco e a ironia, juntos, redesenham uma imagem *kitsch* do casal e do entorno. O produto dessa mistura se apresenta, de forma debochada pelo narrador, na desunião dos desejos de uma prostituta velha e cansada com um jovem aventureiro:

Num adeus à sua velha querida, beijou a mão encarquilhada de veias violáceas. Desceu os degraus, atravessou a rua e piscando ao sol esperou na esquina. A casa tinha uma porta e uma janela, e aguardou até que a mão lívida encenasse entre as tabuinhas verdes da veneziana e tão-somente a mão, pois tinha vergonha dele ou por ele. “Agora, posso ir para casa”, pensou o moço, “abraçar minha mulher e beijar meus filhos. Agora eu me sinto bem” (TREVISAN, 1965, 82).

A família, nesse conto, embora dê uma ideia aglutinadora ao final da história, ocupa um degrau secundário, pois existe apenas para confortar e compartilhar resultados bons da luta externa. Ela não é cúmplice do exercício constante da vida, ajudando a vencer ou perder etapas. Essas etapas, imprescindíveis para o bom convívio, são exclusivamente individualistas para o personagem.

Esse conto é uma metáfora da vida como um conjunto de ações particulares. O jovem e a velha são duas histórias isoladas e frustradas, embora preencham o espaço grotesco entre a

vida e a morte, enquanto percorrem seus corpos marcados pela memória. Em “A velha querida”, o falso-lirismo, que, na verdade, se inscreve, revela a crueldade das relações pessoais. Lembrar da família não representa um exame de consciência e assunção de alguma culpa. Pelo contrário, ele, ironicamente, se julga em melhores condições para enfrentar a realidade familiar. Por isso que a aventura extraconjugal do personagem não deve ser considerada promiscuidade; a não ser que este aspecto nauseado seja o fomento para o seu bem-estar, similar ao que Cony identificou em Trevisan:

Trevisan situa-se na linha nauseada da literatura, aquela linha que não usa a literatura para salvar ou para acusar o homem, apenas para aproximá-lo de nossas retinas, mostrá-lo a nós mesmos, e, através de diferentes planos, através de diversos retratos, constatamos que somos iguais a ele, que somos nós mesmos esses eternos noivos de província, esses ébrios e desesperados das noites de garoa, esses estupradores envinhados das beiras de estrada (Orelha de livro. In: TREVISAN, 1965).

O primeiro conto de *Novelas nada exemplares*, “Pedrinho”, apresenta uma narrativa séria, comovente e sem humor, comparando ao que se pode ler na mesma obra e em outros livros de Trevisan. Uma torrente impessoal e determinista, violenta física e psicologicamente, os pais de Pedrinho, os quais, sob essa sorte, deveriam compreender a impotência humana.

Pedrinho é investido por uma febre que o acama. Antes de adoecer, ele tinha um sonho de calçar um “sapato de tênis”, porque o que usava tinha a sola furada. O clímax da história é a morte de Pedrinho, que não contou com nenhuma sorte que evitasse o fatídico acontecimento: o carinho e cuidados do pai, as rezas da mãe, o apoio do farmacêutico e de amigos foram cuidados em vão. Com a morte, encerram-se um sonho inocente e a possibilidade de a família cumprir o seu dever institucional de proteção. Por fim, assiste-se ao esvaziamento e a frustração como produtos da crueldade posta, nessa narrativa, sem disfarces.

Todavia, a seriedade desse conto não destoa da proposta percebida por Cony ao prefaciar a segunda edição de *Novelas nada exemplares*, em 1965, quanto à galeria monstruosa que se expõe ao leitor: os eternos noivos, ébrios, notívagos desesperados e estupradores.

Rosset se baseia em Montaigne para definir o excepcional ou o “monstruoso”: é o que não pode se comportar no conceito usual de natureza e, com ele, se desarmoniza; isto é, a própria natureza artificial que conhecemos, uma vez que “tudo o que existe, não estando submetido a nenhuma lei senão de ordem imaginária, tem um caráter excepcional: o reino do que existe é reino de exceção” (ROSSET, 1989a, 126-127). O “monstruoso”, a partir dessa reflexão, é o que excede e o que foge aos padrões inventados para um convívio equilibrado socialmente. De acordo com Montaigne,

quantas coisas conhecemos que se chocam com essas belas regras que nós mesmos traçamos e atribuímos à natureza! E desejaríamos submeter-lhes o próprio Criador! Quantas coisas se consideram milagrosas e antinaturais, segundo a origem e o grau de ignorância de quem as julga! E em quantas outras descobrimos propriedades maravilhosas acima de tudo o que podemos esperar da natureza! Pois “agir de acordo com a natureza” não é senão “agir segundo nossa inteligência”, dentro dos limites que ela pode alcançar. O que os ultrapassa, achamo-lo monstruoso e contrário à normalidade. Dessa maneira, tudo seria monstruoso e anormal para os mais instruídos e hábeis, pois a eles principalmente deu a razão humana a convicção de que ela própria carece de fundamentos, não apenas para garantir que a neve é branca, quando Anaxágoras a diz preta, mas ainda para afirmar se alguma coisa existe ou se não existe nada; se há ciência ou se tudo é ignorância (MONTAIGNE, 1987, 244).

A sobriedade familiar, em “Pedrinho”, é aparente, pois apenas encobre a dor e o silêncio trágicos que, em função das marcas que deixam no corpo, desmantelam a resignação diante da morte. Essas marcas transformam os atores em monstros, uma vez que eles perdem, diante do inelutável, a condição humana de mudar o curso da história:

O pai comprou os sapatos: dois números maiores. Chegou com o embrulho no braço e viu, entre quatro velas acesas, o piá que dormia sobre a mesa. Estava de meia e sem sapato. Calçou-lhe nos pés frios os sapatos brancos, de tênis. Ao pentear-lhe os cabelos louros, sentiu a cabeça em fogo. Retirou-se a um canto e acendeu um cigarro. De repente, caiu-lhe o cigarro apagado da boca e alguma coisa partiu-se dentro dele (TREVISAN, 1965, 5).

Essa “alguma coisa” que se parte dentro do pai de Pedrinho não é reconstruída a tempo de restaurar o seu ânimo. O ato de calçar os frios pés do filho — similar a um ritual — não consome a dor paterna, pois o menino morto não é uma vítima entregue ao sacrifício. A solidão e o esvaziamento, conforme são representados no desfecho dessa história, destacam o conto “Pedrinho” como um dos mais trágicos da coletânea, uma vez que o trágico é um suspiro frustrado diante da crueldade. Pois não basta o que a própria realidade extrai da força individual. Além disso, aquele que sofre precisa desumanizar-se, entregando-se humilhado, ao contrário de um animal que se humaniza por submeter-se diante do adversário mais forte. Com a denominação “gestos de submissão” ou “gestos de apaziguamento”, Lorenz descreve uma típica cena após um combate, quando, “tentando apaziguar um congênere, um animal faz, humanamente falando, tudo o que pode para não o excitar” (LORENZ, 1974, 142):

Vi uma vez, no Jardim Zoológico de Berlim, dois velhos e vigorosos machos hamadriades afrontarem-se por instantes num combate sério. No momento seguinte, um deles fugiu, perseguido pelo vencedor que o apertou a um canto. Não vendo outra saída, o vencido recorreu ao gesto de submissão. Imediatamente o vencedor deu meia volta e afastou-se com as pernas esticadas, em “posição de ostentação”. Então o vencido pôs-se a correr atrás dele berrando e mostrando-lhe o traseiro com insistência, até que o mais forte “reconhecesse” a sua submissão, montando-o com ar maçado e executando negligentemente alguns movimentos de copulação. Só nessa altura o vencido ficou sossegado e convencido de que lhe tinham perdoado a sua revolta (LORENZ, 1974, 147).

Dessa forma, o pai de Pedrinho, no momento em que se parte — ocorrência decorrente do ato de calçar o filho morto — entrega-se inerte ao sabor do destino.

Embora o determinismo religioso não seja uma preocupação frequentemente proposta pela narrativa de Trevisan, em “Pedrinho”, o caminho está traçado e, contra o acontecimento previsto, nenhuma ação surte efeito. O curioso é que a resignação completa dos pais somente acontece após o esgotamento de todas as artimanhas da razão. Por isso eles protegem o filho, buscam ajudas externas e rezam. Diante do cadáver, o pai ainda tenta minimizar a desgraça, conforme indica o seu gesto derradeiro de calçar o filho. Esta é a diferença instaurada por este conto na relação de uma família com seu destino: quando Fortuna inicia o seu jogo, inversamente ao que comumente aconteceria no mito, ela mesma trapaceia e despreza as chances de reação dos adversários.

Analisando a fragilidade do homem, Jean Delumeau apresenta um dos medos da civilização ocidental: “Gregos e romanos temeram e honraram a Fortuna (*Tyché* para os primeiros, *Fortuna* para os segundos). Ela era uma deusa inconstante e temível, senhora dos destinos, muito logo associada à roda e à esfera” (DELUMEAU, 2003, 291). A tradição cristã, segundo Delumeau, precisou diluir a crença herdada da Antiguidade a fim de subordinar os poderes da deusa aos desígnios de Deus. Vários foram os pensadores que discursaram dessa forma:

São Jerônimo, por sua vez rejeitou a Fortuna e declarou: “Após ter refletido longamente, parece-me, contrariamente à falsa opinião de alguns, que não é o acaso que gera todas as coisas, e que a inconstante Fortuna não se diverte com destinos humanos: tudo acontece em função de decisões divinas”. [...] São Tomás de Aquino adotou mais tarde o ponto de vista geral de seus grandes predecessores e negou, ele também, a possibilidade filosófica do acaso. [...] Não nos espantemos se Calvino saiu em guerra contra a crença na Fortuna. Ele tinha uma idéia muito elevada da providência para poder dar lugar ao acaso. [...] A deusa Fortuna foi, então, demolida pela teologia mais oficial. Na verdade, ela continua a sua carreira. Ela representa para nós o caso exemplar — mas não isolado — de uma aculturação menos bem sucedida e menos profunda do que se poderia crer. Mais ou menos cristianizada, ela atravessou sem obstáculo toda a Idade Média. Boécio († 524) contribuiu sobretudo para a sua reinserção. Ele afirmou certamente que Deus é o orientador soberano; e, portanto, aquilo que chamamos “sorte” é apenas o aro em movimento da grande roda da qual Deus é o centro (DELUMEAU, 2003, 291-293).

Sob a égide divina, estaria assegurado um poder tão intenso, por conseguinte perigoso nas mãos daquela que “modifica neste mundo todas as situações” (DELUMEAU, 2003, 297) sem levar em conta qualquer prece. Mas, se dessa forma acontecesse, de acordo com a nova interpretação, Deus teria a autoridade suprema tanto para usar uma intermediária para seus caprichos quanto para, Ele mesmo, agir sem o entendimento humano. Afinal, conforme os discursos da cultura religiosa da época,

Os homens não devem deixar-se perturbar ou irritar pelos acontecimentos, mas ao contrário perceber que estes são cumpridos “pelas Parcas celestes que estão por assim dizer a serviço da Providência de uma maneira certa e secreta... Nada se faz, nem se fará, nem se fez sem a alta direção daquele que já foi desde o início o autor das causas de todo tipo e que é para sempre o juiz da rotação do céu” (DELUMEAU, 2003, 292).

A tragédia construída no conto “Pedrinho” perfaz um movimento inverso ao impregnado pela história da religião ocidental. Enquanto esta reforça Deus, seus símbolos e todos os seus sequazes, lá Ele é negado. E o destino (Fortuna, sorte, encontro, contingência e acaso¹³) conserva o estado puro, sem uma consciência antropomórfica para o bem ou para o mal.

Os personagens do conto “Pedrinho”, à revelia de uma proteção ou injunção divina, são escravos e carrascos de suas próprias ações. Mas, para que a crueldade seja o desfecho, é preciso reconhecer nela a vontade astuciosa da maldade dirigida por uma intenção impiedosa. Se não há Deus e nenhuma outra inteligência intermediária manipulando os atores, não haveria pecados, culpas ou medos.

Um elenco de contos de Trevisan mostra o desprendimento dos personagens em relação aos limites sociais que, uma vez transgredidos, dão margem a punições ou incutem culpa ou medo nos indivíduos. Há algumas obras, podendo ser lidas dentro de unidades temáticas, a exemplo de *O vampiro de Curitiba* (1965), *A guerra conjugal* (1969), *A Polaquinha* (1985) e *Pão e sangue* (1988), que são, respectivamente, transgressoras do medo, do amor, do sexo e dos próprios limites da violência. Mas, de uma forma geral, a centralidade temática não é um item preferencial na obra de Trevisan, porque, em praticamente todos os seus livros, um rol de desprendimentos e quebra de limites se realizam. Merecem destaque quanto ao amor, “João sem Maria” (*Desastres do amor*), “A doce inimiga” (*O rei da terra*), “A faca no coração” (*A faca no coração*) e “Pão e sangue” (*Pão e sangue*). Na desfiguração

¹³ Clément Rosset distingue quatro níveis diferentes na gênese da ideia sobre o acaso: como sorte, “significa que se atribui a um x — nomeado fortuna — a responsabilidade de uma série causal feliz ou infeliz para o homem (ou os homens em geral)”. A noção de encontro “designa o ponto de interseção entre duas ou várias séries causais; o fortuito é deslocado do conjunto de um encadeamento ao caráter imprevisível do encontro, em certos pontos, de certos encadeamentos”; seria a coincidência ou o inesperado. A contingência é simultânea e regida pelo “princípio geral de imprevisibilidade que é aplicado a tais encontros. Do *casus* [isto é, o que chega inesperadamente], a contingência não retém senão a idéia geral de sua possibilidade; se tudo não é previsível, é — talvez — que tudo não é necessário; poderia então haver aqui a não-necessidade, que se chamaria contingência”. O último nível identifica em *acaso* o estágio “senão silencioso, que pelo menos tende infinitamente para o silêncio”: inicialmente, *acaso* “designa pois um nome de castelo, depois o nome de um certo jogo de dados praticado a princípio nesse castelo [...]. Em seguida, acaso designará, durante um tempo, a face do dado que traz o número seis, “lançar acaso” significando que se obteve o seis. Mais tarde, acaso designa, de maneira mais geral, a idéia de risco, de perigo, de situação que se furta a toda possibilidade de *controle*; é o sentido da palavra em Montaigne, e que permaneceu nas línguas européias outras que o francês, nas quais *hazard*, *azzardo*, *azar* implicam, geralmente num contexto lúdico, a idéia de um lance de má sorte, mais precisamente de um abandono ao aleatório que torna possível e ameaçadora a eventualidade de um revés” (ROSSET, 1989a, 84-87).

da dor e em desrespeito ao sofrimento alheio, destacam-se “O velório” (*Morte na praça*), “Eis a primavera” (*O rei da terra*), “Com o facão, dói” (*Meu querido assassino*) e “Minha vez, cara” (*Pão e sangue*). Ainda é importante mencionar alguns contos em que representam a dessacralização do medo e da morte sob as regras físicas ou religiosas: “Cena doméstica” (*Morte na praça*), “Quatro tiros” e “Ela e eu” (*Mistérios de Curitiba*), “Quatro bandidos” (*Crimes de paixão*) e “Mas não se mata cachorro?” (*Pão e sangue*).

Isso posto, percebem-se quais são as estratégias narrativas utilizadas no trato dos temas referentes ao amor, à dor, ao medo e à morte, que se ligam ao tema da divindade: Deus não é cultuado, mas é um personagem necessário para estabelecer o confronto. O destino, da mesma forma, está presente para conservar o primitivismo do mito e separar a tragédia humana de uma ideia pacificadora. Por essa visão, Deus e destino estão separados a fim de compartilharem um jogo casual com a razão. Por intermédio dessa perspectiva, é possível perceber, no conto “Pedrinho”, um exercício racional não consumido pelas diversas imagens líricas. Por outro lado, Deus e o destino, que são o conjunto aglutinador da razão, formam o espaço adequado para o leitor reconhecer a violência e seus níveis de repetição, culminando na perplexidade, no silêncio e no vazio, frutos da crueldade.

3.2 A corrosão do poder

O movimento da violência recorrente na narrativa de Trevisan restringe o espaço de atuação das normas sociais, que teriam como função dar segurança e orientar as relações pessoais. Por conta disso, as representações institucionais nas tramas normalmente não produzem os resultados estabelecidos pela sociedade.

O paternalismo, a família, o casamento e a mulher representam instituições flexíveis no conjunto da obra de Trevisan e operam importantes transformações no contexto social. Essas instituições, quando são questionadas, enfrentam outros poderes que se opõem a elas, violentam, engendram discursos para cada nova situação e, somente no último caso, reconhecem suas próprias fraquezas e transgressões. Quando isso acontece, o reconhecimento da derrota é um ato dissimulado que prepara uma reação ainda mais forte e traiçoeira. A atividade institucional reitera as mesmas estratégias dos personagens, que jamais se entregam quando estão em confronto.

No conto “A sopa”, as quatro representações institucionais citadas (paternalismo, a família, o casamento e a mulher) legitimam as guerras pessoais. Assim desprotegidos, os personagens se enfrentam e, após o jogo dissimulado e da prática da violência, sobrevivem, porém, culpabilizados e fragmentados. Finalmente, como Fênix, renascem, persignam-se e estão prontos para novas atuações, como acontece em todas as histórias protagonizadas por Nelsinho em *O vampiro de Curitiba* e, também, respeitando algumas particularidades como veremos, performances de Curitibinha em *Macho não ganha flor*.

A trama envolve um casal de velhos desprovido da legitimação do casamento. A aproximação restritamente física apenas confirma a incomunicabilidade de ambos. O espaço que sobra para a comunicação é ocupado pela rispidez estimulada, principalmente, pelo homem, considerado o “chefe da família” e legítimo carrasco da mulher e dos filhos. Essas são as condições narradas no conto “A sopa” que se repetem em narrativas subsequentes e revelam o papel perverso das instituições.

Em “A sopa”, a velha mulher cumpre o papel submisso de fazer a comida e servir o marido, que se senta à mesa para tomar a sopa. O filho, sem voz e sem ação diante do pai raivoso, obedece às ordens por este estabelecidas. Descrições desse tipo demonstram os espaços demarcados pelo pai, pela mulher e pelo filho, três personagens que são frutos da incomunicabilidade e do fracasso familiar. Eles sempre estão aptos a reagir e dominar o que imaginam pertencer-lhes.

Logo no início do conto, os espaços de cada um são, de pronto, demarcados: o do pai-marido, pelo jeito dominante que sobe a escada, “arrastando os pés nos degraus” e pelo jeito arrogante que entra na cozinha “sem olhar para a mulher, sem lavar as mãos”, antes de se sentar à mesa. O espaço da mulher fica indicado no compromisso de servir o marido: “Ela encheu o prato de sopa e colocou-o diante do marido”. E, por fim, o filho se comporta com individualismo, mostrando-se alheio ao ambiente familiar: “O filho saiu do quarto, olhos vermelhos de dorminhoco, e atravessou a cozinha, entrando no banheiro” (TREVISAN, 1965, 125).

Todavia, os espaços de ocupação pretendidos por cada um não vão além do que demonstram suas fraquezas. Os personagens abrem feridas uns nos outros e, com isso, estabelecem um jogo corrosivo no qual todos saem aviltados. Só é possível aplacar a primeira atitude violenta com uma outra cruel, como se observa no desfecho de “A sopa”, no momento em que o poder da mulher enfrenta e cala o autoritarismo masculino.

Mas, diante do autoritarismo, a reação transgressora da mulher não se pode reduzir tão-somente a justificativas socioeconômicas. Como muito bem observou Jaime Ginzburg, ao

analisar conjuntamente Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, a partir dos contos “Um túmulo para chorar” e, respectivamente, “Passeio noturno”, “a motivação para a violência não é justificada por dificuldades socioeconômicas, levando à problematização da natureza mesma do ato violento” (GINZBURG, 2000, 277).

A reflexão de Ginzburg, em referência a Trevisan, considera um violento assassinato que pretende, na trama em questão, superar as provocações de Maria ao marido, após ela ter conquistado a sua liberdade individual com um trabalho fora de casa. Segundo o narrador, esse marido agia pacientemente e dava oportunidades para que Maria desistisse da mudança de vida. Ao contrário, ela reagia mais voluptuosa, desejando viver uma nova experiência com outro homem. Por isso, insulta o companheiro, expulsa-o de casa, à força de palavras ásperas, sugerindo que ele era um “grande manso”:

- Cansei de viver com um grande manso. Pegue a tua sacola. Suma-se daqui. Vá até o cemitério...
- Não fale assim, amor.
- ... e procure um túmulo para chorar. Já morri para você.
- Cuidado, Maria (TREVISAN, 1983b, 12).

O homem insultado pega uma chave de fenda e a mata com ódio. Assim aconteceu:

- Um arrocho de goela e, alcançando na mesa a chave de fenda, arrastei-a para o banheiro. Tapei a boca e golpeei até cansar o braço. Ela ficou no chão toda ensangüentada — a vida se foi com a água suja pelo ralo da pia.
- Chorando, peguei os meninos pela mão. Sentadinhos na cama, a tudo assistiram bem quietos.
- Não foi nada, meus filhos. A mãe já volta.
- Bati na porta ao lado e os entreguei a dona Chiquinha.
- Matei a bandida. Era bonita e infiel. Agora a minha vez.
- Mais tarde me acharam caído numa valeta. Bêbado e babando na garrafa vazia de cachaça. Com os dois retratos no peito. Um da Maria, na saia bem curtinha. Outro dos piás, que ela chamava de porquinhos (TREVISAN, 1983b, 12).

Ginzburg salienta que não há motivação clara que justifique o ato violento. Não existem ademais justificativas socioeconômicas. O crime sangrento surge abruptamente. O desfecho criminoso mistura doçura e lirismo, como muito bem apresentou o título da coletânea em que se insere o conto analisado por Ginzburg: *Meu querido assassino*. É de fundamental importância a exposição do crítico:

- No conto de Dalton Trevisan, o assassinato surge como reação à provocação da esposa, quando esta expulsa o marido de casa. No entanto, o escritor é cuidadoso ao construir o perfil do personagem de modo a ressaltar sua ansiedade, sua vulnerabilidade, sua insegurança perante os possíveis rivais na disputa por Maria. Nada, até a cena transcrita, faz supor que o narrador tenha uma postura agressiva e, ainda mais, que seja capaz de matar. O fato de que a ação ocorre em frente às crianças marca a frieza, uma falta de embaraço, que contradiz inteiramente o percurso traçado anteriormente (GINZBURG, 2000, 280).

Os relacionamentos dos personagens se estabelecem a contrapelo dos bons costumes por tratar-se de uma narrativa que se faz áspera pela repetição e, dessa forma, acentua o

desconforto em vez de gerar a acomodação. Similar à observação sobre a ausência de motivações socioeconômicas em “Um túmulo para chorar”, aplica-se à análise do conto “A sopa” a mesma reversibilidade identificada por Ginzburg:

Nada nesses contos indica que a violência possa ser considerada resultado de problemas econômicos, como o crescimento da pobreza ou o desemprego. Não encontramos neles sinais de que esteja na ausência de formação culta a raiz do problema. Não vemos os personagens agirem por insegurança social ou desorientação juvenil (GINZBURG, 2000, 281).

O prazer ligado ao que poderia ser o sagrado momento da refeição da família, no conto “A sopa”, é substituído pelos gestos ruidosos e violentos do homem ao “sorver” a sua sopa: “O homem batia as pálpebras, a tragar os vapores capitosos. [...] O homem sugava ruidosamente a colher [...]. Como todas as noites estava esfomeado. Enchia a colher, aspirava o caldo do feijão e, fazendo um bico nos lábios grossos, tragava-o com delícia” (TREVISAN, 1965, 125-126). Finalmente, o exigido respeito à voz do “chefe da casa” é desrespeitado pela mulher, até nesse momento submissa e aparentemente amedrontada:

Eu fui boa mulher, ainda que tenha nojo de você. Lavo tua roupa, deito na tua cama, cozinho tua sopa. Faço isso até morrer. Você pode me pedir o que quiser. Mas não que me sente a essa mesa, enquanto você toma tua sopa mais negra (TREVISAN, 1965, 127).

Apesar do reconhecimento da autoridade masculina e do cumprimento das obrigações domésticas, a mulher reage contra o marido e, com esse gesto, encoraja o filho a fazer o mesmo. Essas atitudes proporcionam a mudança da direção do poder até então unilateral e incondicionalmente exercido pelo “chefe da casa”. A mulher assume o controle, restando ao marido a aceitação da perda de seu espaço:

O filho abandonou a cozinha e desceu a escada. A mãe ouviu-o que batia a porta da rua. O marido encarou pela primeira vez a mulher. Baixou os olhos, ainda havia comida no prato — manchas de gordura boiavam no caldo frio. Ergueu um lado do prato e acabou o resto de sopa, lambendo a colher (TREVISAN, 1965, 127).

Havendo justiça, no momento em que o homem se cala e a ordem da casa se restabelece, desaparece, também, o movimento que tendia ao trágico. O clima de normalidade familiar estaria, nesse caso, confirmado pela sequência que mostra a humanização do comportamento monstruoso: encara-se o adversário para sondar se é possível vencê-lo; supõe-se a derrota; e, optando-se pela sobrevivência, baixa-se a cabeça retomando os movimentos rotineiros e pacíficos. Esses são os “gestos de apaziguamento”, conforme a classificação de Lorenz (1974, 142).

O comportamento humano e o animal se diferenciam porque o último não conserva o ódio do inimigo nem trama, em seguida ao ataque sofrido, uma vingança. Quanto ao homem, ele está sempre pronto para contra-atacar. Considerando-se um elenco de crueldades na obra

de Trevisan, é possível concluir que o desfecho do conto “A sopa” se contamine com a ideia de que o silêncio e a acomodação são apenas estratégias para o ataque.

Os gestos ruidosos do marido, somados ao jeito rude de encarar a mulher, são indícios de uma vingança em curso. Ele come como um animal — bebendo a sopa do prato e lambendo a colher —, mas esses gestos são exclusivamente humanos. Embora o homem seja um gênero pertencente à natureza — “Chama-se natureza uma certa quantidade de elementos que, vistos sob um certo ângulo, e a uma certa distância, podem, em um certo instante, dar a um observador a impressão de constituir um conjunto” (ROSSET, 1989a, 111) —, a estrutura familiar, no conto “A sopa”, não contém os elementos essenciais para ser natural: marido, mulher e filho são três instituições dissociadas de uma referência em comum que lhes sirva de ponto de apoio, que por intermédio de tal sustentação estivesse consignada um sentido de natureza.

O terror que se impõe entre o casal revela a privação das características naturais no espaço familiar. E é deste paradoxo que surge o monstro, com o seu falso semblante tranquilizador servindo de álibi:

O pensamento terrorista declara: há acaso, logo não há natureza (nem homem, nem nenhuma espécie de coisas). E mais geralmente ainda: há acaso, logo não há ser — “o que existe” é nada. Nada, isto é, nada a respeito do que pode se definir como ser: nada que “seja” suficientemente para se oferecer à delimitação, denominação, fixação no nível conceitual como no nível existencial. Nada, no domínio “do que existe”, que possa dar ao pensamento ao menos a idéia de um ser qualquer (ROSSET, 1989a, 100).

3.3 Em busca do silêncio

A relação entre silêncio e ruído se instaura na obra de Trevisan desde *Novelas nada exemplares*. Um ou outro caracteriza certos contos — silêncio em “Pedrinho” e “O morto na sala”; ruído, em “A sopa” e “A asa da ema” —, mas também se misturam, num mesmo conto. Em livros posteriores ao de 1959, essa mistura foi prática constante, chegando, com a publicação de *Macho não ganha flor* (2006), à expressão de traços fortemente opostos ao silêncio pretendido anteriormente. Ocorre que a estratégia do silêncio, nesse livro, consiste em confundir a fronteira na qual ainda se podia identificar, por exemplo, os atores em seus conflitos.

Os contos de *Macho não ganha flor* rompem fronteiras. Por isso, não há limites precisos entre carrascos e heróis. O galanteador Nelsinho se traveste no criminoso

Curitiba. Este anuncia as ações do maníaco de olho verde e corajoso confessor de seduções e crimes que abrem o caminho para discussões futuras, conforme foi explorada em publicação posterior de Trevisan.

O texto de apresentação do livro *Macho não ganha flor* indica as estratégias do silêncio nessa obra. Com o título “Ei, Vampiro, qual é a tua?”, o texto enumera algumas aberrações que habitam a Torre de Babel, Sodoma, Gomorra e o Apocalipse, figuras que são metáforas desse livro e resultado da trajetória percorrida pelo silêncio dissimulador.

Os três primeiros parágrafos revelam quais as estratégias que melhor traduzem as ações ora anunciadas: a repetição e o grotesco. Mas elas não representam uma novidade com respeito à estruturação dos contos de Trevisan. O diferencial de *Macho não ganha flor* está na condição de todas as relações e situações que a obra apresenta. Por isso que a repetição e o grotesco, conforme são utilizados, celebram a conjunção de estratégias que se situa no espaço suburbano visto em inúmeras narrativas anteriores, no qual a crueldade traduz a realidade:

Buscando se livrar da pecha de *repetitivo* [grifo nosso], o contista agregou ao seu conhecido circo de horrores uma nova galeria de monstros morais. Perdido entre a tautologia e a platitude, se pendura sobre o oco do próprio coração.

Eis o desfile *grotesco* [grifo nosso] dos filhos da noite desse vampiro de almas e lobisomem de espíritos: fornicários, sodomitas, pedófilos, sadistas, maníacos, uai. Que feira de aberrações!

Invertendo o axioma de que com bons sentimentos se faz a pior literatura, ele escreve direito, mas pensa oblíquo. Claro nas palavras, tortuoso no significado. Ora, não bastam maus pensamentos para cometer boas letras (Orelha de livro. In: TREVISAN, 2006).

Fornicários, sodomitas, pedófilos, sadistas, maníacos, que podem ser algumas variações do Vampiro, além de mulheres exageradamente gordas e sedentas por sexo; velhos que não escondem suas fraquezas e deformações físicas causadas pelo efeito do tempo; meninas púberes exibindo suas taras por homens mais velhos; homens exploradores de crianças indefesas; galanteadores e dominadores exibindo suas feiuras; gente estropiada física e psicologicamente se expõe na “feira de aberrações” da narrativa de Trevisan.

Apesar dessa constatação, considerar grotescos os acontecimentos do espaço suburbano seria simplesmente estetizar alguns excessos. Ainda que seja possível identificar o grotesco em inúmeros contos de *Macho não ganha flor*, conforme anuncia o texto “Ei, Vampiro, qual é a tua?”, preferimos, em substituição, utilizar a categoria crueldade. Esta, entendida como parte do processo da repetição, não exclui a hipótese de algumas cenas cruéis serem reconhecidas como grotescas.

Para Wolfgang Kayser, as raízes do grotesco estão na Antiguidade e percorrem o tempo até o século XX. Segundo o autor, a estética representa uma mistura do animalesco com o humano, inclui o vegetal, o extravagante, cenas carnavalescas, desgosto, deformações e

monstros. Em Arte, está representada na pintura *As Meninas*, de Velásquez, e na *Divina Comédia*, de Dante, principalmente no que concerne às cenas que descrevem os nove círculos do inferno. Ainda na Literatura, os melhores exemplos estão nas histórias de E.T.A. Hoffmann e de E.A. Poe. Todas essas imagens grotescas devem abalar, assombrar, inspirar o terror ou a “angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum” (KAYSER, 2003, 31).

Nas concepções de Kayser, grotesco é conceito amplo que abrange vários subgrupos: personificação, desumanização, antinatureza, o estranho, monstruosidade, carnavalização, hiperreal, sobrenatural e absurdo.¹⁴ Esse é o quadro “infernol” que se (de)forma a partir da leitura de *Macho não ganha flor*, similar à análise de Kayser sobre o “Inferno Milenar”, de Hieronymus Bosch:

É estranha a calma com que se realizam todas essas torturas; as próprias vítimas, muitas vezes, parecem como que indiferentes: a ausência de afetividade age sobre nós de modo desconcertante e macabro. No quadro parece faltar toda e qualquer perspectiva emocional, seja a do horror diante do inferno, seja a da compaixão ou da insolente admoestação e ensinamento (KAYSER, 2003, 34).

Ainda no conjunto formado pelo grotesco, é mister o esclarecimento dado por Kayser sobre a polarização entre grotesco *versus* sublime feita por Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*: “assim como o sublime — à diferença do belo — dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal” (KAYSER, 2003, 60).

Foi no sentido de identificar mais uma dobra, dentre o elenco de situações grotescas, que optamos pelo conceito de crueldade, como já foi definido por Rosset, no capítulo anterior, a partir da palavra-raiz *Cruor* (ROSSET, 1989b, 16-17). Este tem suas representações nos limites da realidade, e, por isso, é possível reconhecer o excesso que desestabiliza um mundo próprio de seu eixo, como também nisso consiste a principal função do grotesco: “a realidade, se ultrapassa a faculdade humana de compreensão, tem como outro e principal apanágio ‘exceder’, e isto em todos os sentidos do termo, a faculdade humana de tolerância” (ROSSET, 1989b, 20).

Duas outras referências sobre a crueldade se fazem necessárias neste momento, porque ambas são categóricas em reconhecer a realidade, com suas instituições civilizatórias, como a causa do mal incomensurável: as análises de Freud em “O mal-estar na civilização” e algumas reflexões sobre o sentido de catástrofe, em função do Holocausto.

¹⁴ “O grotesco é ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo” (KAYSER, 2003, 30).

Por ser a vida um fardo pesado, Freud afirma sobre a impossibilidade da convivência com a realidade sem medidas paliativas, e enumera três tipos de saídas para o impasse: a capacidade rara de extrair boas experiências diante das desgraças, o prazer por intermédio da arte ou outras ilusões, e, por fim, o uso de substâncias tóxicas. Para iniciar a sua investigação sobre em qual substitutivo se enquadra a religião, principal alvo de seu ensaio “O mal-estar na civilização”, ele é cuidadoso, evitando dizer que a religião é uma espécie de droga ou outro tipo de ilusão. Ele prefere, aos poucos, dessacralizar o seu poder curativo e o sentido “oceânico”, ou seja, a ideia de felicidade plena que o religioso promete. Do contrário, Freud acredita que toda a investigação sobre a vida deve partir do real, mesmo esse sendo a causa das aflições dos indivíduos e de seus confrontos. O exemplo que ele utiliza sobre a atitude de fuga de um eremita é uma prova dessa impossibilidade de escape:

O eremita rejeita o mundo e não quer saber de tratar com ele. Pode-se, porém, fazer mais do que isso; pode-se tentar recriar o mundo, em seu lugar construir um outro mundo, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados a nossos próprios desejos. Mas quem quer que, numa atitude de desafio desesperado, se lance por este caminho em busca da felicidade, geralmente não chega a nada (FREUD, 2006d, 88-89).

O autor segue a sua investigação sobre o processo civilizatório, percorrendo os sucessos conquistados com os avanços da modernidade. E reflete se todas as conquistas, com o passar do tempo, tiveram, sequer, influência significativa no sentido da felicidade humana. Sua resposta soa frustrada:

Os homens se orgulham de suas realizações e têm todo direito de se orgulharem. Contudo, parecem ter observado que o poder recentemente adquirido sobre o espaço e o tempo, a subjugação das forças da natureza, consecução de um anseio que remonta a milhares de anos, não aumentou a quantidade de satisfação prazerosa que poderiam esperar da vida e não os tornou mais felizes (FREUD, 2006d, 94).

No entanto, é a sua investigação sobre o mandamento bíblico — “Amarás a teu próximo como a ti mesmo” — que busca esclarecer o significado de crueldade para a psicanálise:

O elemento de verdade por trás disso tudo, elemento que as pessoas estão tão dispostas a repudiar, é que os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo. — *Homo homini lupus*. Quem, em face de toda sua experiência da vida e da história, terá a coragem de discutir essa asserção? Via de regra, essa cruel agressividade espera por alguma provocação, ou se coloca a serviço de algum outro intuito, cujo objetivo também poderia ter sido alcançado por medidas mais brandas. Em circunstâncias que lhe são favoráveis, quando as forças mentais contrárias que normalmente a inibem se encontram fora de ação, ela também se manifesta espontaneamente e revela o

homem como uma besta selvagem, a quem a consideração para com sua própria espécie é algo estranho. Quem quer que relembre as atrocidades cometidas durante as migrações raciais ou as invasões dos hunos, ou pelos povos conhecidos como mongóis sob a chefia de Gengis Khan e Tamerlão, ou na captura de Jerusalém pelos piedosos cruzados, ou mesmo, na verdade, os horrores da recente guerra mundial, quem quer que relembre tais coisas terá de se curvar humildemente ante a verdade dessa opinião (FREUD, 2006d, 116-117).

Um último exemplo de crueldade utilizado por Freud diz respeito às consequências drásticas da Primeira Guerra Mundial. A partir daí, aproximaremos crueldade da concepção de catástrofe, que significou uma presença marcante, no século XX, em função das atrocidades que as duas grandes guerras incitaram. Mais do que ilustrativo é o conceito apresentado por Nestrovski e Seligmann-Silva sobre esse mal-estar:

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata + strophé*). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*. Outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição — uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, 8).

Sobre as peculiaridades inerentes a esse histórico moderno pós-guerras, Shoshana Felman denomina a atualidade de um século “pós-traumático”, por ser uma época de grandes catástrofes. E sobre o testemunho, que é o tipo de discurso que se produziu a partir de tal cenário, ela afirma:

No testemunho, a linguagem está em processo e em julgamento, ela não possui a si mesma como uma conclusão, como constatação de um veredicto ou como saber em si transparente. O testemunho é, em outras palavras, uma *prática* discursiva, em oposição à pura *teoria*. *Testemunhar — prestar juramento de contar, prometer e produzir* seu próprio discurso como evidência material da verdade — é realizar *um ato de fala*, ao invés de simplesmente formular um enunciado. Como um ato de fala performático, o testemunho volta-se para aquilo que, na história, é *ação* que excede qualquer significado substancializado, para o que, no acontecer, é *impacto* que explode dinamicamente qualquer reificação conceitual e delimitação constativa (FELMAN, 2000, 18).

Em seguida, citando Elie Wiesel, a mesma autora destaca: “Se os gregos inventaram a tragédia, os romanos a epístola e a Renascença o soneto, nossa geração inventou uma nova literatura, aquela do testemunho” (FELMAN, 2000, 18).

É por intermédio do testemunho das catástrofes, conforme se configuraram no século XX, que melhor poderemos entender o silenciamento que certos eventos do passado provocam ainda hoje. São marcas indelévels, uma neurose irremediável em que nem mesmo o constante recontar e recordar são suficientes para curar o trauma. A literatura moderna, a partir da segunda metade do século XX, carrega o estigma da catástrofe, ainda que nem

sempre faça referências explícitas a eventos diretamente ligados aos horrores da guerra, principalmente ao Holocausto. A violência, que se repete e transborda em inúmeros textos modernos, é a condenação de uma mancha que dificilmente o futuro pode apagar.

Na narrativa de Trevisan, a relação possível da crueldade com a catástrofe, além da ligação indireta, como foi anteriormente abordado, está no estado de espírito que ambos (a ficção e os eventos testemunhados, ainda que ficcionalmente) suscitam:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “*real*”) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o “*real*” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada — mas nunca totalmente submetida (SELIGMANN-SILVA, 2003, 46-47).

No que concerne à narrativa de Trevisan, retomemos a segunda parte da reflexão de Jaime Ginzburg sobre o conto “Um túmulo para chorar”, após o momento em que o crítico constata a frieza com a qual o assassino mata Maria na frente dos filhos. Remetendo a impressões de Alfredo Bosi sobre Trevisan, Ginzburg comenta: “Para o crítico, neles cada detalhe se mostra “um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna”” (GINZBURG, 2000, 280). Esse estado não deixa de encontrar correspondência com o “excesso de realidade”, com a “falta” e com a inércia que a “cisão entre a linguagem e o evento” traumático da *Shoah* ocasionou, conforme reconhece Seligmann-Silva.

Quanto à narração testemunhal, que um evento desse tipo solicita, e à constante reincidência dessa prática, a ficção de Trevisan tem, no ato de repetir, um recurso semelhante. A repetição, nesse caso, da violência cotidiana e trágica de gente simples, revela vários eventos: a crueldade, por intermédio do excesso de exibição do “*real*”; lembra um passado irremediável; e, finalmente, inscreve e revive verbalmente o trauma, como a última etapa desse processo.

Na repetição, não adiantam os esforços no intuito de produzir inovações, como ocorre no exercício científico. A estratégia repetitiva do espaço ficcional produz o excesso e as deformações, cujos signos são o “circo de horrores”, a “galeria de monstros”, “o desfile grotesco dos filhos da noite”, numa “feira de aberrações”, cenários que compõem a narrativa de *Macho não ganha flor*.

O texto de apresentação desse livro expõe feridas e alerta sobre a ausência de soluções para os conflitos do homem. A narrativa que ora se apresenta é o produto de quem “escreve direito, mas pensa oblíquo; é claro nas palavras, tortuoso no significado” (Orelha de livro. In:

TREVISAN, 2006), alguém que abre mão da expectativa do bem para, ao contrário, decepcionar. Berta Waldman reconhece, ao analisar *O vampiro de Curitiba*, a presença insistente da obliquidade, o que, também, é possível reconhecer em obras ulteriores de Trevisan, a exemplo de *Macho não ganha flor*:

Optando por oferecer uma visão negativa de nossa história, aquilo que ela tem de falho, sofrido, desastroso, segmentado e seriado, enfim, pondo em cena a própria dissolução do mundo, e escolhendo o Vampiro, aparentado do Demônio e de Satanás, como figura representativa desse mundo, fica claro que a obra que se desdobra aos nossos olhos, embora isenta de simpatia por eles, dá voz e trânsito aos oprimidos (WALDMAN, 1989, 3).

Lê-se, na apresentação, que é necessário desconfiar de uma obra que expõe as armas, os segredos e as fraquezas de quem a escreve. Essa desconfiança é conquistada a partir de um olhar oblíquo, com o qual se pode enxergar um mundo normalmente não visto, como indica Waldman a respeito dos oprimidos.

A apresentação também reserva para os contos de *Macho não ganha flor* o papel de dessacralizador da Literatura, dado que a estética elaborada pelos vinte e dois contos do livro não conforta os olhos nem inspira a alma. A ficção anunciada se desdobra cruel, uma vez que se encontra nela mesma o fomento para seus próprios desfechos. Nesse contexto em que o recuo da realidade não é possível, “ao escritor nada do que é humano lhe seja estranho. Certo que lhe cabe propor perguntas e cultivar dúvidas em vez de aplaudir falsas verdades” (Orelha de livro. In: TREVISAN, 2006).

De certo modo, essa advertência indicia o princípio traumático que se deve esperar. E a frustração pelo esvaziamento de expectativas condiz com a proposta moderna do texto literário. Trevisan, nesse caso, se insere, no trato da violência e no caminho que essa discussão toma, ao projeto de alguns escritores brasileiros, como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Estes, ao abandonarem as estruturas narrativas tradicionais, optaram pela fragmentação do texto e dos personagens, que deixam entrever seus paradoxos, sua fragilidade e inconstância, conforme o registro de Jaime Ginzburg:

O abandono das estruturas tradicionais — a narrativa com tempo linear, enredo articulado logicamente, personagens planos ou coesos, o poema com metro regular, esquema de rimas, sintaxe culta — em favor de uma concepção fragmentária, com subversão das referências de tempo e espaço, a adoção de verso livre, a representação de uma subjetividade frágil, inconstante e freqüentemente paradoxal, corresponde a uma mudança, por parte de escritores dedicados à atitude crítica, no modo de perceber o sentido da História. Perde-se a noção de totalidade, abandona-se a idéia de progresso (GINZBURG, 1999, 130-131).

O hibridismo de Nelsinho, e de outros personagens de Trevisan, instaura suspeição sobre o conceito de verdade ligado à realidade dos fatos e, também, em respeito à própria construção narrativa. Para Ginzburg, a preferência dos gêneros híbridos em lugar dos

tradicionais, na modernidade, traduz o tempo histórico fragmentário cuja cultura se faz por via dos choques (GINZBURG, 1999, 131). Em Trevisan, questão similar pode ser observada durante a reconstrução das aventuras de Nelsinho. O famoso personagem é a principal personificação da crueldade na narrativa do autor. Ele é, paradoxalmente, signo de liberdade e exemplo de homem probo; enquanto expande os seus limites, restringe-se ao espaço familiar. É o caso de uma de suas aventuras iniciais narrada em “A velha querida”. Conquistador ou carrasco, herói ou anti-herói, amante ou estuprador de mulheres inocentes ou perversas, ele sobrevive, enquanto personagem, em outros contos de Trevisan, reaparecendo em *Macho não ganha flor*, nas performances de Tibinha, ou Curitibinha.

Em publicações anteriores a *Macho não ganha flor*, a exemplo de “Que fim levou o Vampiro de Curitiba” (1979) e de “Quem tem medo de Vampiro” (1997), houve um esforço para fazer de Nelsinho um inocente vampiro. A culminação desse esforço se representa na morte do personagem em “Adeus, Vampiro” (2005). Diante de uma narrativa que cultivava dúvidas “em vez de aplaudir falsas verdades”, percebe-se que tanto a inocência, que era um embuste, quanto à modificação do vampiro, conforme fora anunciada em “Adeus, Vampiro”, não representam o apaziguamento. Na verdade, são outras variações da violência replanejada, isto é, a crueldade:

Quando Nelsinho despertou de um sonho agitado, viu que se transformara numa espécie encantada de vampiro. Uma nova raça, que já não bebe o sangue — apenas mordia e sopra a nuca das bem-queridas. [...] Drácula que já não mutila nem estripa corpo de virgem — celebra gentilmente em prosa e verso as suas fofuras. [...] Viciado, sim, na ciência da sedução, as manhas da traição, as artes da perversão, as dores secretas do amor, os mistérios da paixão. [...] O meu vampiro é um doce traficante de ilusões. Inofensivo? Nem tanto. Esconde o humor atrás do óculo azul e as trancinhas rastafári. Um vampiro tímido, já pensou? Ou a timidez é disfarce para instigar a confissão dos ingênuos João e Maria (TREVISAN, 2005, 99-100).

Vê-se que esse conto de 2005 expõe as pistas que já vinham sendo lentamente reveladas em contos anteriores. A “nova raça” de vampiro, que vai se exhibir completamente em *Macho não ganha flor*, usa o poder da sedução para estripar e fingir o amor e a paixão. Ele não vive mais uma entrega galante, como outrora se viu em Nelsinho: o atual é um traficante mal intencionado a arrancar o que precisar de vítimas ingênuas, sem piedade.

Esse contexto significa o ruído configurado em contos de *Macho não ganha flor* e a representação da crueldade como um excesso. Não bastasse isso, um outro passo, aparentemente suicida, ocorre na coletânea *O maníaco do olho verde* (2008), em que o personagem, deixando cair a sua máscara completamente, considera a própria face o aspecto mais cruel dentre todas as performances progressas.

A despeito disso, introduzido ao movimento constantemente cruel, a ironia se revela e muda o curso das ações desmedidas de um eterno jovem de olho verde: ela está em meio ao “inventário de crimes” e aos “desamores humanos” contados em *Macho não ganha flor*.

É relevante notar que o desejo de atingir o alvo, em 2006, é provido de uma ânsia incontrolável, e essa busca justifica quão envenenada se tornou a palavra. Resgatemos, também como reforço a essa questão, as constatações que Carpeaux e Cony fizeram por ocasião do incipiente *Novelas nada exemplares*: Eis um “observador atento dos pormenores da realidade” (Orelha de livro. In: TREVISAN, 1965).

Os narradores retratam um mundo torto, como se um “cronista mudo, surdo e cego. Mudo dos encantos do mundo e da vida nossa de cada dia” (Orelha de livro. In: TREVISAN, 2006) investigasse o filme que passa diante dos olhos. Quem investiga a cruel realidade do cotidiano é um ser estranho que não escuta os pássaros e não sabe observar as flores: “Uma flecha envenenada, eis a palavra do contista” (Orelha de livro. In: TREVISAN, 2006).

3.4 A experiência do silenciamento

O mal-estar é uma das reações possíveis diante da experiência no subúrbio, que é o lugar da instauração da crueldade na narrativa de Trevisan. Nesse espaço, vislumbra-se a impossibilidade e a ausência de um sentido, em lugar de uma ideia plena desse mesmo sentido.

O que é impossível e impraticável ser expresso referencialmente sobre a estranheza da realidade, pode ser traduzido pela ficção. Em análise sobre a clandestinidade da violência narrada em “Passeio noturno”, de Rubem Fonseca, Ginzburg se atenta sobre a desorientação que cenas cruéis provocam no leitor:

O leitor é provocado a olhar com desconfiança para as ações representadas e refletir sobre a desorientação inquietante de percepção que resulta dessa desconfiança. Dedicado a avaliar seu próprio espanto perante a violência exposta, dedica-se também a reorientar sua percepção compreensiva da violência real que encontra à sua volta (GINZBURG, 2000, 282).

Reação parecida pretende provocar a configuração dos acontecimentos e a caracterização do subúrbio conforme se registra no texto de apresentação de *Macho não ganha flor*. Exposto às advertências sobre um universo caótico, o leitor é instruído pelo

primeiro narrador da obra a se preparar, ou se moldar, para conviver dentro do excesso cujas manifestações são inquietantes à percepção comum.

No subúrbio, sobrevém a experiência trágica do silenciamento, condição essa que se resente sempre ao final de um processo: em lugar do prazer, a frustração da expectativa, conforme mesmo na apresentação de *Macho não ganha flor* o leitor é advertido sobre o futuro desse cronista que ousa encarar a realidade: “Não nos convence. Decerto esse não é o bom combate. Ao contrário, o autor perdeu a batalha, nem sequer travada. Acabou a carreira” (Orelha de livro. In: TREVISAN, 2006).

“O que perfaz a narrativa de Dalton Trevisan é justamente a ausência de mudanças, e o movimento que ele traça é o da repetição do sempre igual” (WALDMAN, 1989, 1). Se não há grandes mudanças, grandes batalhas nem causas nobres, resta ao leitor de Trevisan — por meio dos olhares dos narradores — apenas a observação insistente do cotidiano suburbano, onde os crimes, loucuras, paixões e desamores compõem a realidade “cataléptica”, conforme expressão de Waldman. Essa estratégia silenciosa insiste em ser um espelhamento reverso daquilo que normalmente se espera:

A realidade é, para o escritor, cataléptica. Morta-viva. Porque é preciso encontrar a flama que, fixando, esteja em lugar de todo o movimento. Daí, talvez, a aspiração de Dalton Trevisan à palavra única, ao risco, ao traço, ao silêncio. Porque o vazio seria, então, signo de plenitude (WALDMAN, 1989, 51-52).

O “signo de plenitude” identificado por Waldman na narrativa de Trevisan, soa paradoxal, pois coincide com a ausência da plenitude de um sentido, que é bem o propósito do texto literário, principalmente o de Trevisan: a imperfeição humana é um “signo de plenitude” constante em suas narrativas. Uma vez que “signo de plenitude” não é sinônimo de “ser completo”, o bem é o estranho no espaço onde a violência é regra, e a crueldade se alastra. Nesse mesmo sentido, aplica-se a observação de Ginzburg sobre a falsa impressão provocada pelo clima familiar construído por certos personagens assassinos, como os de Fonseca e Trevisan:

Os narradores assassinos vivem em universos estáveis, sem sinais explícitos de miséria econômica, perturbação social ou conexão com organizações criminais. Nesses universos, em que as aparências firmam a impressão de familiaridade com padrões tradicionais associados a valores burgueses, os assassinos surgem de modo inquietante. Especificamente em casos como os dos contos examinados, as causas que explicariam o surgimento da violência, esperadas pelas expectativas de conforto de nosso raciocínio lógico, não estão fornecidas de maneira imediata e satisfatória (GINZBURG, 2000, 281).

Para Rosset, a experiência trágica se produz pela incompletude e imperfeições do ser humano num ambiente onde as lutas diárias são constantes. É o oposto do sentido traduzido

como resultado de uma expectativa cuja conquista “faz *relevo* sobre o ser” (ROSSET, 1989a, 49).

Todavia, à medida que se tem a consciência “cataléptica” da realidade, a palavra traça, definitivamente, essa realidade impossível de completude. Inscrevem-se, em seu lugar, palavras ásperas e vazias, e suas indefinidas variações, mas que, a despeito dessas, não atingem o verdadeiramente comunicável. Eis um discurso que esvazia a linguagem no momento em que aponta para as feridas e as expõe. Em seguida, a mesma experiência é repetida à exaustão: “a redução que golpeia o discurso o conduz a sua própria transcendência” (WALDMAN, 1989, 28).

Almejar o silêncio leva a experimentá-lo nas sensações que refletem o mundo irreconciliável. Os contos de *Macho não ganha flor* traçam, em suas tramas, a crueldade que figura como o *grand finale* das experimentações dos personagens. O narrador trágico das tramas de Trevisan fixa o que fere, cega e silencia: “Mudo aos encantos do mundo e da vida nossa de cada dia. Surdo ao trino dos passarinhos e ao vozeio inocente das criancinhas. Cego aos ipês floridos da Praça Tiradentes e a essa graciosa cidade” (Orelha de livro. In: TREVISAN, 2006).

O vislumbre estético dessa narrativa é reduzir a escritura ao haicai, ou apenas se inspirar nele, propondo dizer o máximo com o mínimo de palavras. Essa é mais uma forma de entender o “signo de plenitude”, almejado por Trevisan desde publicações da década de 60:

Ao evocar o cotidiano vampirizado, o silêncio indicia o seu reverso. Assim, o emudecimento não coincide com passividade ou desistência de conhecer e criar. Ele se identifica, antes, com a inibição voluntária de uma linguagem que pretende representar a imagem de sua própria ausência, e com o desejo poético de captar uma outra, mais plena, ou, de alguma maneira, menos precária (WALDMAN, 1989, 28-29).

Em *Mistérios de Curitiba* (1968), os cinquenta minicontos que compõem a obra traçam esse desejo de captar uma linguagem eficaz com a prática da síntese. Isso faz dessa obra a primeira manifestação concreta de Trevisan que esclarece em que consiste o “signo de plenitude”. Dentre as experimentações, a coletânea inclui a célebre carta-bilhete “Apelo”, que descreve o sofrimento de um homem abandonado por sua mulher. A cena demarca o espaço da solidão que se amplia progressivamente à medida que esse homem, ao comparar a ex-mulher a outros objetos da casa, sente a falta de sua função utilitária:

Depois de amanhã faz um mês que a Senhora está longe de casa. Nos primeiros dias, para dizer a verdade, não senti falta [...]. Com os dias, Senhora, o leite pela primeira vez coalhou. A notícia de sua perda veio aos poucos: a pilha de jornais ali no chão, ninguém os guardou debaixo da escada. Toda a casa era um corredor deserto [...]. E comecei a sentir falta das pequenas brigas por causa do tempero na salada — o meu jeito de querer bem. [...] Não tenho botão na camisa, calço a meia furada. Ninguém

informa onde está o saca-rolhas. [...] Venha para casa, Senhora, por favor (TREVISAN, 1968, 127-128).

O irônico apelo consiste em preencher a casa, mas não em se completar, conforme demonstra a passagem em que o personagem reclama a presença da mulher. Inicialmente, ele não sente a falta dela. Mas é tomado pela solidão quando o leite coalha, a pilha de jornal se acumula, quando sente os espaços da casa aumentarem pela ausência de brigas e do tempero na salada. Depois, percebe que a camisa não tem botão e a meia está furada; enfim, quando a desorganização da casa se impõe. Diante da ironia do narrador, a queixa do personagem, sobre o quanto a companhia da mulher poderia acalmar o seu sofrimento, se transforma em lamento dissimulado.

O livro *A guerra conjugal* (1969) se compõe de trinta contos um pouco mais extensos que os da obra anterior, mas não destoa das mesmas pretensões minimalistas. O novo conjunto inclui cartas e bilhetes, como uma maneira de acentuação dos conflitos e da solidão entre os personagens, apesar da proximidade física deles. São aproximações promovidas pelas rotineiras circulações interioranas, que reconhecem, normalmente, um familiar em todos os convivas.

No conto “A batalha dos bilhetes”, as missivas substituem o diálogo fracassado entre um casal de velhos após anos de convivência. Maria lê as primeiras frases escritas por João: “*Não posso olhar para sua cara. Nunca mais fale comigo*”. À medida que passam a usar os bilhetes, a distância entre eles aumenta. Apesar das tentativas de reaproximação de Maria, ainda pela escrita — “*Não seja bobo, João. Nós somos dois velhos — um deve acudir o outro*” —, ou por intermédio do contato físico — “Por favor, João. Me escute” —, independentemente do canal utilizado, a negação do outro permanece inflexível: “*Não gosto mais de você. Vamos nos separar. Por que não se muda para casa de sua mãe?*”, e, “*Não fale comigo! — aos berros, sempre de costas*” (TREVISAN, 1975, 177).

A troca dos bilhetes entre João e Maria é paradoxal. Ela aguça o desejo de reaproximação, e, simultaneamente, amplia a distância da separação, dando relevo à dificuldade da convivência a dois.

Foucault estuda a relação do sujeito com a escrita de si e desenvolve questões sobre autoria a partir de modelos dos séculos XVII e XVIII. Diz o autor:

A carta faz o escritor “presente” àquele a quem a dirige. E presente não apenas pelas informações que lhe dá acerca da sua vida, das suas actividades, dos seus sucessos e fracassos, das suas venturas ou infortúnios; presente de uma espécie de presença imediata e quase física. [...]

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma

maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face (FOUCAULT, 1992, 149-150).

A missiva presentifica o sujeito diante do outro e na experiência do cotidiano, que é repleta de erros, faltas e decepções. Estabelecida essa aproximação, a natureza áspera do homem se revela, pois a sua face estará desprovida de máscaras que escondem as reações árduas e quase nulas de desejo de paz.

Em “A batalha dos bilhetes”, ambos os personagens revelam que vivem em meio da discórdia. João tem o desejo de um afastamento ainda maior, enquanto Maria tenta reatar a relação com o marido. O conflito não descarta o sentido dado por Foucault de presentificação e aproximação, mas o resultado atingido pelo casal representa um ruído na comunicação deles. E a utilização das missivas apenas repete o fracasso do diálogo emudecido com o passar dos anos. Como exemplo, Maria tenta, em vão, comover o seu parceiro com um apelo ao diálogo: “*Não seja bobo, João. Nós somos dois velhos — um deve acudir o outro*”.

O passar do tempo, na narrativa de Trevisan, produz a intolerância alheia e péssimas condições de sobrevivência. A velhice desmerece os frutos da experiência e caminha ao lado do fracasso.

A troca de bilhetes utilizada nos contos de *A guerra conjugal* retoma o recurso iniciado efetivamente em *Mistérios de Curitiba*. Além de consolidar o distanciamento dos personagens em conflito e instituir o canal, que comunica o fracasso da experiência, o recurso minimalista intensifica a prática e a percepção da violência. Esta, para os olhares expectadores; aquela, para conservar a diferença entre os atores do conflito. A estética que resulta dessa intensificação ganha mais expressão na forma do haikai, no qual a crueldade transborda, como se representa a velhice nestes dois exemplos (TREVISAN, 1988, 27):

- Sempre vaidoso, o meu velho. Primeiro me fez ir ao alfaiate. Estreitar um palmo a cintura de duas calças.
- Tão acabadinho, coitado.
- Agora vou ao sapateiro. Mais três furos em cada cinto.
- Será que não desconfia?
- Bem iludido, o pobre. Daquela cama se levanta nunca mais.

Em agonia, suspirando e gemendo, afasta a mão pesada da velha:
— Deixe para me agradar depois de morto.

O haikai é uma forma poética de origem japonesa escrito em apenas três versos, respectivamente de cinco, sete e cinco sílabas poéticas. Tendo a concisão e a objetividade como elementos primordiais, “o haikai consegue a façanha de dizer a pura constatação, sem nenhuma vibração de arrogância, de sentido, de ideologia” (PERRONE-MOISÉS, In: BARTHES, 1992, 87).

Na década de setenta, quando Roland Barthes assume a cadeira de Semiologia Literária no Colégio de França, usa o haicai como tema em suas aulas. Nesse sentido, ao comentar a aula inaugural de Barthes pronunciada em 1977, Leyla Perrone-Moisés indaga por que o pensador francês foi seduzido pela estrutura do haicai. E ela chega à seguinte conclusão:

O que diz o haicai é um momento intensamente vivido por “alguém”, mas fixado em linguagem sem o peso do sujeito psicológico do Ocidente. Nenhuma moral da história. O haicai é, para Barthes, um lugar feliz em que a linguagem descansa do sentido; e neste momento, segundo ele, é o de que ela necessita. Não como uma fuga, mas como uma tomada de fôlego; não para alienar-se, mas para “dar um tempo”. Essa “desconversa” tem portanto uma função crítica — por oposição implícita — para com a “conversa” (PERRONE-MOISÉS, In: BARTHES, 1992, 87).

Apenas para articular a leitura que Perrone-Moisés fez de Barthes, sobretudo a respeito da “desconversa” que o haicai sustenta, e o quanto essa concepção se relaciona com economia verbal de Trevisan, assim afirma Wilberth Salgueiro:

O interesse de R. Barthes em resgatar esta minúscula forma poética, em curso de 1979, consistiu numa postura tática: contra o excesso, o palavroso, o verborrágico, o poder arrogante que une sentido e ideologia, o pensador francês movimenta o *discurso da desconversa*, da observação silenciosa, do mínimo, do grau zero da escritura (SALGUEIRO, 2002, 164).

A simplicidade formal do haicai é, para Trevisan, um laboratório lacônico no trato da violência, conforme este se apresenta no livro *Pão e Sangue* (1988). Os contos desse livro dão mais precisão à violência exibida até então, identificando, como faz a ciência, a pior substância produzida nos relacionamentos pessoais. A mostragem dessa separação é vislumbrada, principalmente, nos haicais.

Em *Pão e Sangue*, há várias histórias cruéis ocorridas em espaços familiares onde a discórdia ganha relevo. Nesses ambientes, irrompem-se crimes motivados por situações corriqueiras, aparentemente solucionáveis, vividas por quem mantém algum vínculo, seja ele no âmbito sexual, de amizade ou de parentesco, como mostra um dos “Oito haicais”:

Ela me dá um tapa no rosto:
— Você não é homem.
Agarro o punhal, um corte fundo no pescoço.
Quando empurro na barriga, ela geme:
— Agora eu descanso.
De baixo para cima, enterro mais uma vez. Só para certeza (TREVISAN, 1988, 69).

A carta “Minha Vida Meu Amor” mostra as agruras da personagem Maria: “Você vem me desgostando / A ponto de me pôr no hospício / Uma vez conseguiu / Mas duas não” (TREVISAN, 1988, 16). A tentativa em evitar a segunda violência com o aviso reforça, paradoxalmente, a impossibilidade de se livrar da crueldade. Pois, a posição da personagem

narradora nesse discurso estabelece a contradição: ela fala do “hospício”, signo da instabilidade e da tragédia pessoal, para um “amor” que vive do lado externo da sua loucura. Além disso, a desordem linguística se impõe na advertência final sobre a construção ortográfica do texto: “Amor desculpe algum erro / E a falta de vírgula” (TREVISAN, 1988, 17).

Em “Querida Amiga”, a crueldade sofrida por uma mulher é descrita em pormenores a uma amiga, mas, em nenhum momento, a revelação se parece com um pedido de socorro. A violência marca o corpo da mulher e ocupa todo o espaço vivido pelo casal, à medida que ela se olha, se examina e se conforma com a dor irremediável. Por isso que esse conto se configura cruel, uma vez que a intensificação da desgraça da mulher se expressa no seu desejo de morrer. Esse seria o único desfecho digno diante dos horrores vividos:

Essa vida ainda me leva à loucura
 [...] Murro no olho pontapé na barriga
 Chorei me descabelei pobre de mim
 [...] Ele cada vez mais assassino
 Mais cainho e bruto
 Só eu e Deus sabemos
 [...] Sofri todos os horrores
 Bêbado queria fazer de tudo
 Até o que uma mulher da rua tem vergonha
 De mim tirava sangue
 [...] Quebrou na pia o elefante vermelho
 E para beber
 Roubou as moedinhas da filha
 Vida mais desgraçada
 Meu coração dá gritos
 Derramo álcool no vestido boto fogo
 Pelada me afogo no poço
 Chorei a última lágrima
 Com dois buracos no rosto
 Ele está chegando ouço a chave na porta
 Começa tudo de novo (TREVISAN, 1988, 61-63).

No entanto, a morte anunciada não se realiza. No âmbito da crueldade, a morte interrompe o curso do sofrimento e proporciona o repouso apaziguador. Pior que a morte seria a realidade tragédia da vida (ROSSET, 1989b, 20), desgastada pela rotina da violência, como consta no desfecho da narração: “Começa tudo de novo”.

O excesso da realidade, nesse conto, leva a personagem ao desespero edipiano da autoflagelação, mas havendo necessidade de uma ressalva: Édipo se pune para tentar se livrar de uma culpa e a sua história visa provocar a *kátharsis* no espectador da tragédia. Por isso que, no mito grego, o sofrimento tem o limite da expiação do pecado. Por outro lado, no conto de Trevisan, a ação de arrancar os olhos é o efeito do sofrimento imposto e injusto, sem que se declare a culpabilização da vítima. Ademais, sendo um ato derradeiro, a confirmação da

repetição do mesmo ciclo — “Começa tudo de novo” — suscita a ausência de expectativa no espectador dessa traumática tragédia moderna.

O reinício do ciclo é um índice que propõe um desafio: dar a ele um sentido que não se perca na exaustão de um processo claramente repetitivo, como o é, via de regra, a narrativa de Trevisan. Convém relacionar esse índice (e muitos outros como vimos até o momento) com os interesses da pesquisa literária. Quando Ginzburg discutiu as consequências do autoritarismo político na sociedade, embasando-se em reflexões de Seligmann-Silva, mostrou como alguns traços (“lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura”) são capazes de dimensionar o grau a que chegam os indivíduos que se sujeitam à violência (GINZBURG, 1999, 135). Segundo Ginzburg, é necessário estabelecer a interface entre literatura e psicanálise para ter uma melhor compreensão do trauma:

Em um mundo marcado pela experiência radical de destruição, o trauma se torna um elemento constitutivo da formação social. Por ultrapassar nossos mecanismos de absorção e atribuição de legibilidade aos eventos, o trauma ultrapassa nossas referências de concepção de forma. O problema psicanalítico se torna, na reflexão do autor, um problema estético (GINZBURG, 1999, 133).

Nesse sentido, o “recomeço” em Trevisan reabre a ferida conforme as narrativas violentas a apresentaram. Ademais, o ato da nova exposição induz que a recepção da reiteração cruel deforma esteticamente o que mesmo dentro realidade não seria suportável.

Em duas outras cartas do mesmo livro — “Balada do Vampiro de Curitiba” e “Canção do Exílio” —, Deus é o confidente dos relatos, críticas e súplicas dos personagens, mas a narrativa não expressa o desejo de uma solução divina para o mal. Pelo contrário, acentua o trauma.

Na primeira carta, o narrador expõe a aflição do homem diante do poder de sedução da mulher: “Deus por que fez da mulher / O suspiro do moço / Sumidouro do velho / Ai só de olhar eu morro / Se não quer / Por que exhibe as graças / Em vez de esconder?” (TREVISAN, 1988, 51).

Na segunda, as queixas retratam o arrependimento de morar em cidade provinciana e moderna ao mesmo tempo, paradoxo que compõe uma paródia do clássico poema romântico de Gonçalves Dias. A paródia rasura o amor à pátria do poeta do século XIX e o amor a qualquer terra em que se vive, porque adultera a imagem e a memória do passado: “Não permita Deus que eu morra / Sem que daqui me vá [...] / Morrer em Curitiba que não dá / Não permita Deus [...] / Não permita Deus / Sem que daqui me vá / Minha terra já não tem

pinheiro / O sabiá não canta mais” (TREVISAN, 1988, 78-81). A poesia desses dois textos enquadra a mulher e a terra mãe como as geradoras das paixões desprovidas de amor.

A relação entre mulher e terra mãe é importante porque o feminino, nesse caso, corresponde ao signo da discórdia e do pecado, e se relaciona ao espaço suburbano. Os acontecimentos nesse espaço, quanto mais íntimo e interiorano, mais violência ele instiga.

Essa terra infernal, diante da qual o medo constitui a principal arma de ataque, tem correspondência com os estudos de Delumeau sobre a face satânica da mulher, concepção principalmente propagada pela Igreja do início da Idade Moderna. Da imagem poderosa e exaltada da mulher que o passado defendeu, a tradição cristã e outros poderes que nela se fixaram, fizeram dela uma imagem ambígua, “oscilando da atração à repulsão, da admiração à hostilidade” (DELUMEAU, 1993, 310). Apesar de haver diversas concepções que tentaram explicar as raízes do medo da mulher no homem,¹⁵ os segredos que envolvem o ventre feminino, como os mistérios da maternidade e, paradoxalmente, a repulsa em relação à menstruação, por exemplo, permaneceram fonte de tabus e terrores:

Essa ambigüidade fundamental da mulher que dá a vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos, e especialmente expressa pelo culto das deusas-mães. A terra mãe é o ventre nutridor, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda. É cálice de vida e de morte. É como essas urnas cretenses que continham a água, o vinho e o cereal e também as cinzas dos defuntos (DELUMEAU, 1993, 312).

A mulher, nesse sentido, é duplamente desejada e repudiada pelos galanteadores e criminosos das narrativas de Trevisan. Elas nutrem e matam; dão a vida e a morte: inspiram o medo e, por isso, sofrem graves injunções do poder masculino, como se representa na demonstração do ódio criminoso em “Querida amiga”: “Ele cada vez mais assassino” (TREVISAN, 1988, 62). Reforçando a ideia da crueldade feminina, há nos contos “Balada do Vampiro de Curitiba” e “Canção do Exílio” a convocação de Deus para, somente Ele com sua onipotência, enfrentar um ser que impede a felicidade do homem e o lança no vazio. A esse respeito, Delumeau postula que

No inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é o juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-a-deus. [...] O vazio é a manifestação fêmea da perdição. Assim, é preciso resistir aos turvos apelos de Circe e de Lorelei. Pois, de qualquer maneira, o homem

¹⁵ “As raízes do medo da mulher no homem são mais numerosas e complexas do que pensara Freud, que o reduzia ao temor da castração, ela mesma consequência do desejo feminino de possuir um pênis. Essa inveja do pênis não é sem dúvida senão um conceito sem fundamento introduzido sub-repticiamente na teoria psicanalítica por um tenaz apego à superioridade masculina. [...] Para o homem, a maternidade permanecerá provavelmente sempre um mistério profundo e Karen Horney sugeriu com verossimilhança que o medo que a mulher inspira ao outro sexo prende-se especialmente a esse mistério, fonte de tantos tabus, de terrores e de ritos, que a religa, muito mais estreitamente que seu companheiro, à grande obra da natureza e faz dela “o santuário do estranho” (DELUMEAU, 1993, 311).

jamais é vencedor no duelo sexual. A mulher lhe é “fatal”. Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação. Esposa ou amante, é carcereira do homem (DELUMEAU, 1993, 313).

É bem nesse sentido a análise de Ginzburg acerca do conto “Um túmulo para chorar”. O crítico não vê a tradição masculina e autoritária como o catalisador do poder. Nesse conto de *Meu querido assassino* é certo que Maria morre. Mas isso apenas corrobora o seu poder exercido sobre o marido assassino:

No caso de Trevisan, se tentamos enquadrar o comportamento do narrador em uma tradição masculina autoritária e violenta, concernente ao patriarcado brasileiro, temos de resguardar a inversão de forças e poderes, que confere a Maria, no conto, a atribuição decisória. Quando o narrador resolve matar, não é como um macho honrado que faz isso, em coerência com uma postura de dominação, mas como um sujeito vulnerável e inseguro que explode de súbito. Sua situação no desfecho, com uma imagem degradada, medíocre, profundamente melancólica, acentua a fragilidade que vinha expondo desde o início do relato (GINZBURG, 2000, 281).

Em contos publicados posteriormente a esses de 1983 e 1988, quanto mais os traumas são expostos, mais se aprimora a exatidão dos textos, em se tratando de construção formal. Algumas sequências de histórias violentas consolidam a ausência de vínculo entre o indivíduo mal intencionado e o seu alvo. Desta forma observou Ginzburg, que, também, podemos aqui aproximar sua análise aos contos de *Dinorá* e *Ah, é?*, de 1994:

O vácuo de ligações pessoais e afetivas entre o assassino e seu alvo, o caráter aleatório da definição de quem vai morrer e a clandestinidade impune caracterizam a ação violenta como centrada em si mesma. O prazer associado ao ato de matar, sugerido como interesse que motiva um costume regular, ao mesmo tempo que banaliza a morte, eleva a violência à condição de forma de afirmação subjetiva, de exercício de manipulação destrutiva do outro (GINZBURG, 2000, 282).

O livro *Dinorá* e a coletânea de 187 “ministórias”, *Ah, é?*, ambos de 1994, usam os dois formatos — o haicai e as cartas — cujo diferencial, em relação à crueldade, está na exposição que o narrador faz sobre a função do autor. Essa estratégia coincide com uma espécie de autoflagelação, similar à enfocada no conto “Querida amiga”. Outra observação previamente crucial diz respeito à semente lançada pelos narradores de Trevisan, em 1994, quanto ao desnudamento e — melhor dizendo com Rosset — “escorchamento” de um autor ficcional.

Em *Dinorá*, “Cartinha a um Jovem Poeta” e “Cartinha a um Velho Prosador” expõem as qualidades e as fraquezas de um narrador-jovem poeta, que zomba de sua fama, de seus segredos literários e de sua intimidade. A nudez desse narrador revela suas estratégias, engodos e crueldades cometidos durante seu tempo de atuação no ofício de escritor. As farpas desferidas por sua narração atingem também a arte literária como um todo. Com um discurso metalinguístico, o narrador exhibe os bastidores de sua produção, destitui os adereços da

linguagem, faz a distinção entre elaboração e inspiração, e desqualifica a autoria. Isenta de laços imateriais, a arte literária é invenção, e o poeta um esperto jogador.

A repetição que se evidencia nesses contos é relevante para consolidar o descortinamento autoral, pois as duas cartinhas de *Dinorá* continuam a ironização iniciada em “Cartas a um Jovem Poeta”, conto incluído em *O Rei da Terra*, de 1972. Juntas, essas cartas dialogam, estrategicamente, com o mesmo recurso utilizado na apresentação do livro *Macho não ganha flor*, conforme já foi exposto.

No célebre conto “Cartas a um Jovem Poeta”, a poetinha Flor-de-lis se encontra com o jovem poeta para mostrar a ele alguns versos. Era feia e sem graça, mas sabia os versos dele de cor. Por sua vez, ele era um medíocre homem de Letras e um fracasso com as mulheres: “Só escrevi dois sonetos de sucesso. [...] Não agradei, ai de mim, famoso poetinha por quem se deslumbra dona gorda, viúva patusca, menina feia” (TREVISAN, 1972, 36).

Por ser a sua única leitora, um jogo sedutor se inicia entre eles. No momento em que ia entregar-lhe o seu caderno de poesias, sua blusa escorrega do ombro e o seu defeito físico é revelado: “— Foi acidente. Com uma simples tesourinha. Arruinou o pequeno corte. A gangrena subiu pelo dedo. [...] — Agora você sabe por que eu estava nervosa. Imagino que esperava uma moça bonita. Olhe para mim: feia, infeliz. E aleijada” (TREVISAN, 1972, 36). Passado o susto, o aleijão perde o sentido de diferença e prevalecem, entre o casal, apenas o sexo e o grotesco:

Pusemo-nos de pé ao ajudá-la com um arpejo a cobrir a asinha de corruíra, podia eu imaginar que, meia hora mais tarde, soluçando no meu peito, entre beijos desesperados, ela me espetava o toquinho de braço no êxtase da paixão? (TREVISAN, 1972, 37).

A certeza da mediocridade, que desvela a fama do poeta, se conserva em “Cartinha a um Jovem Poeta”, e desconsidera a lição sobre a arte da poesia dada pelo poeta Rainer Maria Rilke: “nem um adjetivo bem achado, uma rima original, um só lampejo de idéia. [...] lugares-comuns [...] E me pergunto: não duvida do seu talento, você, gênio sublime ou asno pomposo?” (TREVISAN, 1994, 63). Assim se refere o narrador nessa autocrítica sobre um livro cheio de recortes e repetições, como *Dinorá*, ironicamente subintitulado “novos mistérios”.

O narrador, ao revelar as fraquezas que envolvem o processo criador, age cortando os laços autorais que, porventura, ainda resistiam, mesmo após o desmascaramento daquela jovem poeta medíocre. Afinal, em Trevisan, a repetição é a regra para não deixar dúvidas que todas as entranhas sobre a questão autoral, nesse caso, devem ser exumadas. É bem nesse sentido que se inscreve a terceira repetição, “Cartinha a um Velho Prosador”:

Escrever bem é pensar bem, não uma questão de estilo. Os bons sabem de seus muitos erros, os medíocres não sabem coisa alguma. [...] Cópia a maneira de (só os defeitos, nem uma virtude), o boleio da frase, o mesmo vocabulário — e o espírito, como remedá-lo? [...] Mente no sentimento, mente no adjetivo, mente nos três pontos de exclamação (TREVISAN, 1994, 95-96).

Seguindo um percurso aparentemente sem fim, o livro *Macho não ganha flor* se insere como parte importante desse exercício excessivo. No texto de apresentação, a obra retoma o desnudamento das duas “cartinhas” do livro *Dinorá* e realiza um desdobramento a mais, a fim de revelar as táticas de uma teoria da composição aos leitores. Mas, visto que não há efetivamente revelações, a tática se restringe a esclarecer o sentido da violência que a coletânea de 2006 representa em seus textos: manifesta-se, repete-se e se excede, não necessariamente nessa ordem. Isto é, retoma, mais uma vez, procedimentos e temas que já se observaram em coletâneas precedentes.

O segundo livro publicado em 1994, *Ah, é?*, é dedicado integralmente ao haicai — evidentemente em estilo livre, uma vez que Trevisan não se prende a formas —, ao utilizar trechos de contos publicados anteriormente. Dessa maneira, reforçam-se os momentos cruciais de certos conflitos e cenas violentas que, aos poucos, expõem outras feridas e cicatrizes incuráveis.

A repetição e o minimalismo preciso da forma de narrar contribuem para descamar a violência até o seu aspecto mais sórdido. O miniconto 14 repete uma cena do conto “Morre, desgraçado”, incluída em *Pão e Sangue*, no momento em que uma mulher, após ser agredida pelo marido, sente-se acuada, reage e mata o agressor, acertando uma “acha” de lenha na cabeça dele:

Saía sangue pelo nariz e a boca. Meio que se aprumou:
— Se me levanto, diaba, é o teu fim.
Suspendi a acha, fechei o olho, dei o terceiro golpe.
— Morre, desgraçado.
A força de mãe foi que me valeu (TREVISAN, 1994, 15).

O recorte da história no miniconto 14 destaca apenas o terceiro golpe dado pela mulher. Sabe-se que o homem estava machucado e, mesmo assim, a ameaçava. O miniconto é uma concentração da “força de mãe” para dar o golpe mortal. Declarada a repetição no terceiro golpe — e pressupostos os golpes anteriores, cujo motivo não interessa para o recorte —, a morte do agressor representa o excesso da violência sofrida pela mulher. Aplicados o primeiro, o segundo e o terceiro golpes, encerra-se o ciclo da tortura, enfatizado, principalmente, com o ato de fechar os olhos, no último golpe. Essa atitude evita que sentimentos e pudores interfiram nessa hora, pois, afinal, o que estava em jogo era a

sobrevivência. O desabafo final, que se inscreve metaforicamente como uma cicatriz gravada no corpo da vítima, fica registrado no seguinte traço: “desgraçado”.

Essa é a estrutura de tantas histórias que representam a intensificação do movimento de maneira geral, como a costumeira segunda volta na chave: “— Quando vai ser todo meu? — Sem responder, pensou: No dia em que você der a segunda volta na chave” (TREVISAN, 1974, 21).

Um terceiro golpe ou um segundo, após o exposto, se alia com a concepção de Rosset sobre repetição trágica, na qual o terror surge a partir da fixação do olhar violento sobre um único ponto. E essa neurose, para se tornar corrosiva, não deve se envolver com reminiscência das repetições anteriores (ROSSET, 1989a, 73).

O livro *234* (1997) tem o mesmo número de “ministórias” do título e segue a estratégia utilizada em *Ah, é?*. Recorta cenas violentas de outros contos e as projeta em novo formato, recriando um momento peculiar de violência: o efeito será aos moldes da terceira repetição abordada por Rosset.

Quanto aos minicontos inéditos deste mesmo livro, eles se referem a situações conhecidas de outras histórias de Trevisan, reproduzindo-as integralmente ou em partes. Isso produz o mesmo efeito da crueldade via terceira repetição. Quando as referências não são encontradas no pastiche, tem-se a impressão de que a novidade transborda em único impulso: “*A velhinha geme e o velho liga o rádio bem alto. / — Se é o fim, desgraçada, rebenta numa vez*” (TREVISAN, 1997a, 7).

Há, pelo menos, duas direções que formam pistas para a leitura de *234*. Essa composição estratégica da obra realiza um efeito similar à repetição do miniconto 14, de *Ah, é?*, que absorve a crueldade do conto “Morre, desgraçado”, de *Pão e Sangue*: ambos os caminhos têm o fim de descarnar os horrores do cotidiano, que, desse modo, o sentido etimológico da palavra crueldade explica: “*Cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (*cru*, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensangüentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ordinários” (ROSSET, 1989b, 17).

Os textos de números ímpares, grafados em itálico, apresentam sínteses não diferentes dos outros contos que compõem a ordem par, impresso em tipografia normal. Lidos em sequência, não esmorecem o percurso que conduz a violência ao paroxismo. Se o texto for escolhido aleatoriamente, a parte mais sangrenta de um estupro, ou de uma desgraça em família, interpõe-se. Esse livro representa o excesso e todos os limites ultrapassados até o momento de sua publicação em 1997.

O efeito do estupro, contado pela “ministória” 12, traduz o “caráter inelutável” e “indiscutivelmente cruel” (ROSSET, 1989b), de inúmeros outros estupros descritos na obra de Trevisan. É por isso que o cruor da violência, em 234, reverbera ainda em suas consequências traumáticas:

Choro todas as lágrimas. Não posso deixar que um bandido estrague minha vida. Meus pais não sabem até hoje. Outro banho. Pro namorado eu conto, só que ele some. Dez dias faz que aconteceu. Vou ao médico, pede exame. Deus meu, grávida, doente, pesteada? Mais um banho. Já não lembro da história inteira, apaguei alguns pedaços. Só não esqueço o meu ódio daquele maldito. Banho (TREVISAN, 1997a, 10).

O banho é a maneira pela qual a personagem tenta apagar, sem êxito, o mal. A fixação pela limpeza, não superando a lembrança do que sofrera, apenas inscreve a memória indelével da violência no corpo: “Mais um banho. Já não lembro da história inteira, apeguei alguns pedaços. Só não esqueço o meu ódio daquele maldito” (TREVISAN, 1997a, 10).

O ato de se lavar insistentemente o corpo não o liberta, assim como não cicatriza a “carne escorchada e ensangüentada” (ROSSET, 1989b, 18) de uma vítima inerte como um autômato diante de um mal maior. Em “O morto na sala”, conto de *Novelas nada exemplares*, Ivete se comporta de forma parecida, ao querer apagar o beijo dado pelo homem, quando ele, insatisfeito em queimá-la com o cigarro, beija-a na boca: “Foi pior do que a ferida do cigarro. Correu ao banheiro, lavou a boca e escovou os dentes até sangrar a gengiva” (TREVISAN, 1965, 22).

Ainda em 234, as “ministórias” 92 e 94 destacam duas partes do conto “Lágrimas de noiva”, incluído integralmente em *A guerra conjugal*. Juntando essas partes, elas vão retratar as ameaças feitas por João a Maria, que é sua mulher, e à sogra:

Não pense tenho medo da vaca velha. Estou preparado para enfrentar qualquer um. Seja para morrer, seja para matar. Procurei sempre trazer conforto para casa. Nunca fiz questão de despesa. Você me abandonou por causa dessa tua mãe. Se estivesse comigo, nada disso acontecia. Tirou a minha filha de mim. Aproveitou-se da hora em que fui para o trabalho. Hoje vim disposto a tocar fogo. Mas pensei na minha filha. Amanhã volto furioso, daí quero ver. Por bem comigo tem tudo. Por mal está buscando uma grande desgraça. Já sabe, Maria. Sem minha filha sou tentado para a morte. Você está marcada. É amanhã, Maria. Me acompanha ou morre (TREVISAN, 1997a, 54).

O trecho acima corresponde à ameaça de fato, representada na “ministória” 94. Percebe-se que João não admite ser abandonado pela mulher e, por isso, sua fúria excede todos os limites de uma união, principalmente quando os filhos fazem parte do contrato. Buscando o desdobramento da história no conto matriz “Lágrimas de noiva”, destaca-se um final cômico:

Ninguém acudia e ele deu a volta, espiou pela janela da cozinha e viu a sogra e a moça fazendo macumba, de vela acesa, a invocar o seu nome para o quinto dos infernos. Tocou de leve na vidraça e as duas correram para a sala. Dirigiu-se outra

vez à porta da frente e bateu com força. Eis que ouviu o estrondo de um tiro: não sabia de onde partiu, nem quem disparou. As mulheres surgiram à janela da varanda. — Pena que não acertei! — queixou-se Maria.
 Havia apontado na porta, sem que a bala a trespassasse.
 Mal João balbuciou o primeiro de mil perdões, a sogra pôs-se a bradar:
 — Fogo nele... Acuda, polícia!
 Maria desfechou o segundo tiro e ele, para não ser ferido, correu aos pulos pelo canteiro de malvas, deixando o portão aberto.
 No boteco da esquina, pediu uma cerveja e com aflição bebeu toda a garrafa. Sem tirar o chapéu, enxugou o suor frio da testa e, trêmulo das pernas, abateu-se a uma cadeira:
 — Se eu não fosse ligeiro agora estava morto! (TREVISAN, 1975, 34-35).

De acordo com esse excerto, a ameaça da morte não se consuma e, contrariando o esperado, é João quem quase morre. Maria dispara um tiro, o qual o agressor não esperava, e, com isso, o falso valente precisa fugir desesperadamente para salvar sua pele. Para o efeito da constatação da crueldade, o texto matriz esmorece o encadeamento que pressupunha chegar no excesso. Mas, considerando apenas o que mostra 234, há um homem que carrega, em seu discurso, motivos, para ele, evidentes e cruéis, a fim de ameaçar e agir contra as duas mulheres que o traem. Sua voz fatídica realiza o trágico, pois silencia a possibilidade de reação alheia.

O silêncio trágico não é mera oposição ao ruído da realidade: precisa emudecer o discurso e se furtar a tentativas de interpretação (ROSSET, 1989a, 65). Nesse caso, ruído e silêncio, como vimos anteriormente, não são dicotômicos e, na busca de uma verdade, podem subverter os valores e ocuparem o mesmo espaço. Há referências imprescindíveis dessa paradoxal ocupação de espaços no livro *Pico na veia*, publicado em 2002. Por exemplo, a ocupação silenciosa e traiçoeira de um vulto que representa a crueldade iminente, conforme se lê no miniconto 23: “Um vulto ao longe — será a tua alma gêmea? / Ele se aproxima, um tipo qualquer. / De perto é sim João, o Estripador” (TREVISAN, 2002, 30).

A respeito do primeiro miniconto de *Pico na veia*, Flávio Carneiro afirma:

Conto ou haicai? De fato, apenas a disposição na página — em prosa e não em versos — causaria, tecnicamente falando, alguma dúvida. A concisão, a brevidade, a referência a uma estação do ano, o silêncio da cena (convite à contemplação ou à reflexão), a abertura ao imaginário do leitor, todas essas características do haicai tradicional estão presentes no conto. Além da referência explícita a um haicai de Baschô, traduzido por Manuel Bandeira (CARNEIRO, 2005, 153).

O poema-prosa de Trevisan transporta para o presente, segundo Flávio Carneiro, o que anunciou o haicai de Baschô. Mas o pastiche excede a matriz: ele narra a tragédia do inelutável silêncio: “Do último verão, no tronco da árvore, a casca vazia de uma cigarra: ouça o canto” (TREVISAN, 2002, 5).

O silêncio, ou o trágico, segundo Rosset, não é uma experiência dissociada do mundo real. Ainda que o poema-prosa se ligue aos fatos do cotidiano, a experiência do trágico só será

possível se um determinado acontecimento gerar a perplexidade ou o emudecimento, em vez de provocar respostas.

Nesse sentido, o haicai de Baschô inscreve a trajetória entre a vida e a morte, conforme expressam os verbos “ouvir” e “ir” nas formas “ouvi” e “vai”: “A cigarra... Ouvi: / Nada revela em seu canto / Que ela vai morrer” (BANDEIRA, 1990, 406). Este haicai presentifica o canto da cigarra, enquanto o de Trevisan determina o seu desaparecimento futuro. A linha do tempo, que aí se impregna, tende a uma reflexão filosófica sobre os porquês e destino da vida e da morte, concepção apropriada ao haicai tradicional. Por outro lado, o poema-prosa de Trevisan não repete a mesma filosofia presente no haicai de Baschô.

Isso se comprova observando que o segundo haicai (ou conto) não tem como função traduzir a misteriosa reflexão sobre a morte que o poema de Baschô suscita por intermédio de um canto premonitório — apesar de o terceiro verso do haicai negar isso. O poema-prosa vivifica a cigarra apenas pela memória do seu canto, enquanto aponta, sem pejo, para os destroços da morte, cuja representação se encontra na “casca vazia de uma cigarra”.

O trágico está no cotidiano, e o seu aspecto silencioso não se encontra no espaço além do conhecido, que é definido por Rosset como “realidade suficiente”:

não há nada no real, por mais infinito e incognoscível que ele seja, que possa contribuir para sua própria inteligibilidade: se é obrigado a buscar seu princípio em outro lugar, a tentar encontrar fora do real o segredo desse próprio real. Daí a idéia de uma *insuficiência* intrínseca do real: o qual careceria sempre, se posso dizer assim, e isto em todos os sentidos do termo, de sua própria “causa” (ROSSET, 1989b, 13).

O que é suficiente para o homem se encontra em seu próprio espaço de atuação, onde o banal é representado pelas ações humanas: “o trágico está por toda parte onde há presença, está então sempre e por toda parte: ele se define pela cotidianidade, não pela exceção e pelas catástrofes” (ROSSET, 1989a, 66). Nesse espaço da “realidade suficiente”, que é o único reconhecido pela razão, se situa o poema-prosa de Trevisan, que expressa o silêncio da morte como o trágico do ciclo da vida: a “casca vazia” e “ouça o canto” são as duas expressões desse silenciamento.

Rosset postula que a realidade, para ser trágica o suficiente, deve suscitar o silenciamento, uma vez que o trágico “recobre bem adequadamente o conceito de pane: ele designa um discurso detido, um pensamento imobilizado” (ROSSET, 1989a, 65). Tal conceito se encontra patente na imagem da casca vazia da cigarra, que é metáfora da crueldade.

Flávio Carneiro também analisa o terceiro miniconto de *Pico na veia*: “Um bom conto é pico certo na veia” (TREVISAN, 2002, 9). Ele considera esse conto-haicai uma profissão de fé, pois, em apenas uma frase (ou verso), é revelado um segredo da produção literária.

No caminho aberto por essa tendência ao silenciamento, que procura a melhor veia para inocular os traços de um projeto literário, seguem os outros minicontos de *Pico na veia* sem desfigurar as características trágicas: “A intenção trágica [...] não busca nem a sabedoria ao abrigo da ilusão, nem uma felicidade ao abrigo do otimismo” (ROSSET, 1989a, 23). O miniconto 205, que é último do livro, é grafado apenas por um travessão na página em branco. Ele representa a total renúncia das palavras, na tentativa de figurar o silêncio desejado e experimentado desde *Novelas nada exemplares*.

3.5 Nos limites do amor

Os breves contos incluídos no livro *Arara bêbada* (2004) não seguem as tradicionais interpretações sobre o amor, que tendem a vê-lo como o recurso construtivo de uma vida melhor — uma compensação para as constantes desgraças que surpreendem e revelam a fraqueza do homem. As ações amorosas narradas nessa coletânea preferem esmiuçar o mal, ao transformá-lo simplesmente em desejo sexual e crime. Dessa forma, subvertem, inclusive, o sentido transcendental difundido pela filosofia platônica.

Em *O Banquete*, o discurso de Sócrates sobre o amor é uma reprodução do que lhe teria ensinado a sacerdotisa Diotima. Ela ensina que o amor verdadeiro deve ultrapassar os limites da experiência física e, por isso, ele será reconhecido em três situações: como um intermediário entre os deuses e os homens; como inspirador do desejo do bem; como gerador da imortalidade, por intermédio da propagação da espécie (PLATÃO, 1970, 152). Percebe-se que, para a prática desse amor platônico, a vida não se prenderia ao imediatismo. Do contrário, projetaria o seu ideal de felicidade no futuro, desde que o homem mortal entendesse a sua natureza imortal.

O conceito de natureza, postulado por Rosset, não destoa da concepção platônica: “chama-se natureza uma certa quantidade de elementos que, vistos sob um certo ângulo, e a uma certa distância, podem, em um certo instante, dar a um observador a impressão de constituir um conjunto” (ROSSET, 1989a, 111). Mas essa visão, que o autor chama de “definição terrorista”, ele acrescenta um detalhe importante para entender, em seguida, a “desnaturalização” que melhor se aplicaria à crueldade da realidade. Assim sendo, Rosset deixa claro a consciência que o observador deve ter dessa realidade “natural” no momento em que enfatiza o caráter temporário dos elementos, ângulo, distância e instante que colocam em

perspectiva o real. A partir disso, fica evidente o aspecto limitado daquilo que ele chama de “conjunto”. Na verdade, a distância pela qual um olhar crítico vislumbra as crueldades do real é sempre fragmentária, nunca panorâmica (e, agora sim, a diferença fica demarcada com relação ao amor platônico), porque uma natureza “não designa senão um instante no jogo das reuniões de elementos; cada novo instante, que o modifica, o desnatura em profundidade” (ROSSET, 1989a, 111).

Em *Arara bêbada*, o amor humano é representado por disjunção e conflito. O seu aspecto carnal e diabólico, conforme o caracteriza o primeiro conto do livro, representa a desnaturalização, que não se sustenta apenas no subjetivismo:

Amor
 O amor é a Mula-sem-Cabeça que ronda a tua porta e te chama pelo nome.
 Bicho-Papão que devora, sem mastigar, o teu pequeno coração palpitante.
 É o Vampiro que te planta os caninos na garganta num batismo de sangue e orgasmo múltiplo.
 Frankenstein que te mutila e desventra, cada pedacinho uivando de dor, gemendo de gozo e pedindo mais.
 Lua cheia, na garupa do Lobisomem, você galopa pelas encruzilhadas do ciúme, da traição, da loucura.
 Sob a máscara o Fantasma da Ópera te oferece um dueto lírico e uma lição grátis de tortura sadomasoquista.
 O amor faz de você a Maldição da Múmia, cada tira de gaze arranca do teu coração gritos de êxtase e volúpia.
 O amor tem boquinha pintada cornos de fogo rabo torcido.
 O amor é o Diabo (TREVISAN, 2004, 109).

No miniconto citado, o amor é a violência que assusta, devora, suga, mutila, estropia e deixa sequelas principalmente físicas. Fora da matéria, ele não existe. É o pecado e o prazer. Ele pode ser manipulado, mas não transubstancializado. Quando ele parece brotar de algum sentimento que não seja pela via do contato físico e da experiência, ou provoca alguma cena ironicamente lírica, ou fortalece uma tragédia. Nenhum clichê sobre o amor resiste à antilira dessacralizadora de Trevisan.

Os contos “Arara bêbada 1” e “Arara bêbada 2” reforçam a metáfora que define esse livro de Trevisan: “O amor é o Diabo”. Em “Arara bêbada 1”, João usa metáforas e idealiza o amor de Maria com as promessas e galanteios: “— Ah, se você deixasse, te chamava de nuvem, anjo, estrela. O que alguém jamais disse a ninguém. Sabe, Maria?” (TREVISAN, 2004, 13). Nesse contexto, o amor pressupõe sentimento e vislumbra a felicidade: “— [...] Você é a redonda lua azul de olho amarelo... [...]... que, aos cinco anos, desenhei na capa do meu caderno escolar” (TREVISAN, 2004, 13).

Entretanto, em “Arara bêbada 2”, fazendo referência ao primeiro conto, as promessas de amor se revelam falsas e irônicas, reservadas exclusivamente ao desejo sexual, que se concretiza em violento jogo erótico: “— É o teu fim. Agora está perdida. Grande filha de

60.000 cadelas no cio!” (TREVISAN, 2004, 107). Trata-se de um jogo sexual que se completa com a maliciosa sedução de Maria: “— Ai, por favor. De joelho e mãozinha posta, eu suplico: tenha dó, meu bruto carrasco” (TREVISAN, 2004, 107).

O amor prometido por João e esperado por Maria muda de curso e se resume ao prazer do corpo. É importante reiterar que a maliciosa atuação da mulher no jogo provocativo do homem destrói o romantismo da cena e a condição submissa da mulher de apenas favorecer os desejos masculinos.

Diante da autoridade masculina, a mulher, via de regra, instaura, com artimanhas próprias, outras linhas de forças e interpõe novos motivos para a manutenção e intensificação da violência. Similar subversão está representada na conflituosa relação do casal de velhos em “A sopa”, de *Novelas nada exemplares*, analisada no primeiro capítulo.

Nota-se, em “Arara bêbada 2”, que o sentido de uma aparente sublimidade do amor ao desejo sexual se sustenta, também, no riso. Em meio ao sexo animalesco e demais rudezas que marcam o encontro do casal, uma estranha palavra é pronunciada por João na iminência do gozo final. Por conta disso, a comicidade destrói o sonho e refaz a realidade. Durante o desdobramento de seu discurso, diz João: “— Aqui a longa cimitarra do profeta que assobia no ar!”; e Maria responde assustada: “— Pera aí, João. O que é ci-mi-tar-ra? Que profeta é esse?” (TREVISAN, 2004, 107).

Outros sete minicontos representam o amor no livro *Arara bêbada*, cujas histórias se dividem em três diferentes situações: a primeira, referente ao ódio e à indiferença entre os amantes (“O plano” e “Gigi”); a segunda, diz respeito à necessidade de uma prova de amor (“Uma só palavra”); e a terceira mostra a inscrição da violência no corpo (“Por amor”, “Amor de cafetão”, “A loira” e “Fiz isso por você”). Essas etapas são componentes do “circo de horrores” que justifica a seguinte definição para o amor: “é o Diabo”.

A intenção do amante traído, em “O plano”, é esquartejar a mulher e “embrulhar os 14 pedaços do corpo / em sacos plásticos negros, / espalhando um por dia nos latões de lixo / em bairros distantes de Curitiba” (TREVISAN, 2004, 103). Assim se vingaria em nome do amor não correspondido. Ele substituiria a falta pelo ódio, enquanto preencheria os espaços da cidade com os restos do seu crime. Em “Gigi”, o grande amor da vida do personagem-narrador é a sua cachorrinha. Se por um lado o animal é amado, por outro, a mulher e a amante são desprezadas. Percebe-se que a ironia desses contos se consuma no ato de substituir a proximidade dos relacionamentos humanos com a satisfação da vingança e com a cumplicidade do animal.

Em ambos os contos, a linha do ódio é estendida para que o amor componha a sua história às avessas. Enquanto ele se enforma, fragmenta-se: é a crueldade do amor rumo ao silêncio e à perplexidade trágica. Não são simplesmente o esquarteramento e a morte que transformam o amor em dor nesses contos, mas também, a constatação de sua impossibilidade contribui para o estabelecimento do caos.

A duvidosa existência do amor se apresenta significativamente em “Gigi”, e isso é, segundo Rosset, uma marca característica da evanescência correspondente à realidade, já que nesta se sustenta a crueldade: “evanescência cruel do amor, de seu duplo poder de aparecer e desaparecer. Mas, repito, esta ambigüidade não é outra coisa senão a ambigüidade inerente a toda espécie de realidade” (ROSSET, 1989b, 48).

O amor declarado à cachorrinha Gigi se corresponde ao amor compartilhado com uma pessoa. Somente dessa forma, o amante sobrevive. A ironia que alinhava essa história desmitifica a concepção idealizadora do amor e transforma o seu poder de doação em necessidade física. É o que se pode constatar no seguinte diálogo:

- Só tenho a perder nessa maldita vida o meu amor pela Gigi.
- É a tua mulher?
- Não.
- Tua amante?
- A minha cachorrinha (TREVISAN, 2004, 105).

O segundo aspecto do amor em *Arara bêbada* está no conto “Uma só palavra”, no qual a necessidade de sua prova é a exigência da personagem feminina. O amante não diz as palavras consoladoras e apaixonantes — “Amor. Eu te amo” — que ela deseja ouvir. Em substituição, ele diz: “— Ah, minha cadelinha querida. Sua putinha safada. Cabriti...” (TREVISAN, 2004, 81).

Segundo Rosset, “a *verdade* do amor não combina com a *experiência* do amor. Eis porque o apaziguamento de uma dor de amor significa também um crescimento desta mesma dor...” (ROSSET, 1989b, 48). No conto “Uma só palavra”, há verdades desconfortantes. A única palavra de amor desejada pela mulher não é a que faz parte da experiência do homem. A procura da essência não se sustenta em palavra confortável e mantenedora da felicidade completa por um dos amantes. O que se sustenta com esse crescimento é o desespero de não ter o conforto de uma palavra nem encontrada, nem pronunciada.

Segundo o desejo pretendido pela amante, o significado do amor seria o reavivamento dos laços afetivos. A mulher procura o sentido de sua vida na afirmação do outro — “uma doce palavrinha” —, mas ela não encontra essa “palavrinha” senão em si mesma. Na obrigação de se contentar apenas com o silêncio, a queixa da amante se sustenta na tortura que o mesmo amor

promove. Isto é o que soa em sua própria voz como o único alento: “Ei, pára. Não é por aí. [...] Se você já esqueceu: *Amor. Eu te amo. Só isso*” (TREVISAN, 2004, 81).

Finalmente, os minicontos “Por amor”, “Amor de cafetão”, “A loira” e “Fiz isso por você” ilustram o terceiro aspecto sobre o amor em *Arara bêbada*, quanto aos limites e excessos da violência cravadas no corpo.

Em “Por amor”, o sofrimento ocupa o corpo, alastra-se lentamente por ele e cega, como se repetisse a cena funesta de Édipo¹⁶ e a excedesse: “Primeiro choro as lágrimas todas do mundo / Depois choro um e outro olho azul / Então choro os dois buracos vazios da cara” (TREVISAN, 2004, 27).

Nesse jogo gradual de remissões e reiterações, o ápice do sofrimento é a sustentação da condenação do sujeito. Lançando-o numa classe de errância que não suscita, como na tragédia de Édipo, o alívio da culpa e a *kátharsis*, a perspectiva possível do amor é dolorosa, uma vez que é o produto da realidade suficiente.

A dor da narração se torna mais vigorosa porque resgata situações similares e conhecidas pelo leitor de Trevisan. É o exemplo de “Lamentações de Curitiba”: “As filhas vaidosas de sua cidade suspirarão. Chorarão lágrimas dos olhos dizendo: Não existe dor como a minha dor. Depois hão de chorar os próprios olhos com dois buracos na cara” (TREVISAN, 1968, 71), e de “O rato piolhento”: “De relance magra e pálida, mas não terei piedade: há de chorar sangue, os próprios olhos, com dois buracos na cara” (TREVISAN, 1979, 57).¹⁷

Em “Amor de cafetão”, um tapa marca o rosto da mulher e substitui a prova de amor que seria representada por repetidas declarações não pronunciadas: “— Eu te adoro. É o meu homem. Só penso em você. [...] — E você, ingrato. Nunca me diz — *eu te amo, eu te quero*” (TREVISAN, 2004, 43).

Já no conto “A loira”, somente o assassinato de uma mulher sueca, loira e olhos azuis cessa a traição praticada por essa mulher. A história de amor do casal é interrompida abruptamente pela morte. Mas o efetivamente trágico desse conto está no conjunto de

¹⁶ Na Tragédia de Sófocles, o Mensageiro narra, com horror, o infortúnio e o desespero de Édipo ao presenciar o suicídio de sua “esposa-mãe” Jocasta: “Édipo arrancou-lhe das vestes uns alfinetes de ouro que a adornavam, ergueu-se e com eles vazou os globos de seus próprios olhos, exclamando coisas horríveis; que já não poderiam ver os males que sofria, nem os que causava; no futuro veriam somente em trevas a quem não deviam ver e não conheceriam quem ele desejara conhecer. Enquanto gritava tais palavras, ia, não uma, repetidas vezes, levantando os alfinetes e ferindo as pálpebras. Enquanto isso, as pupilas ensangüentadas banhavam-lhe as barbas; não era um gotejar de bagos úmidos, era uma chuva escura, um granizo de sangue que escorria. São desgraças que rebentam de dois lados, não dum só; juntaram-se as da esposa e as do marido. Ainda há pouco sua ventura de longa data era de fato uma ventura; mas agora, no dia de hoje, soluços, ruína, morte, ignomínia, os males de todos os nomes estão presentes, sem faltar nenhum” (SÓFOCLES, 1990, 83-84).

¹⁷ Deve-se somar a essa lista o conto “Querida amiga”, de *Pão e sangue*: “Chorei a última lágrima / Com dois buracos no rosto” (TREVISAN, 1988, 63).

expectativas por intermédio do qual surge o emudecimento. Com esse estado, uma aproximação pode ser feita: o espectador desse evento perde a fala e o rumo de seu próprio sentido existencial, ao assistir não à morte, que simplesmente interrompe um ciclo de traições, mas o esvaziamento imediato do amor. Este migra da existência à inexistência em uma fração de tempo imprevisível pelo personagem:

— Casei com uma sueca. Bem minha mãe disse: *Moça loira? De olho azul? Não é para você, meu filho.* Seis meses fomos felizes. Uma noite chego em casa. E a minha loira: *Até ontem, eu te amei. Hoje, não mais. Adeus.* Já de malinha no corredor. O que eu podia fazer?

— ...

— Só matar. E foi o que eu fiz (TREVISAN, 2004, 63).

Rosset afirma que “A morte em si mesma não é *a priori* trágica; não mais, em todo caso, do que a vida, nem do que quer que seja, desde que esse algo resista à interpretação” (ROSSET, 1989b, 68). O trágico, no conto, tendo por base o pensamento de Rosset, é a sucessão de traições que desestabilizam o amor e a relação. A disposição ao caos gera a resistência à interpretação, pois essa é a condição imprescindível da realidade que descortina a pretensão idealista do homem e a substitui pela crueldade. O conforto da interpretação estaria nos preenchimentos dos desejos que não respondem as dúvidas da existência, mas, pelo menos, não destruiriam a ilusão do amor. Não é bem isso que acontece em “A loira”, em função da imprevisibilidade do desastre que provoca a perplexidade no personagem e no leitor.

O miniconto “Fiz isso por você” resiste sobremaneira, por intermédio da execução descritiva da tragédia, a essa interpretação (conforme fala Rosset) relativa ao amor, como uma finalidade de evitar a crueldade.

A causa de um suicídio está inscrito no título do conto — “Fiz isso por você” — e na parte específica das entranhas do cadáver que se encontrava exposto para a necrópsia:

Aos 17 de maio de 2003 foi examinado o cadáver de Maria da Cruz.

Cor parda, 23 anos, 1,54m, 50kg.

Sobre a mesa do necrotério achava-se o corpo, em decúbito dorsal, com todos os sinais de morte.

Imobilidade absoluta, ausência de movimento respiratório e batimento cardíaco, algidez e rigidez cadavérica.

Pela técnica clássica foi aberta a cavidade abdominal, com exposição do estômago.

Colhida uma porção do conteúdo e feitas as reações específicas para cianureto, revelaram-se fortemente positivas de formicida.

Com o que se encerrou a necrópsia (TREVISAN, 2004, 79).

Após o corpo dissecado e a *causa mortis* definida, a fracassada história de amor é revelada. Certamente que o ato violento deixa suas marcas, uma vez que a necrópsia identifica a presença do veneno, prova cabal do suicídio, encontrado no estômago da vítima. A partir

daí, o movimento da morte pode ser cientificamente acompanhado e, é possível, inclusive, determinar qual foi o momento exato do último suspiro de vida.

O título do miniconto inscreve a intensidade da violência representada pelo suicídio e qualifica o amor como tão importante quanto a morte. Em face dessa interpretação que o título induz, o conto poderia quebrar o silêncio da ausência de interpretação e perplexidade que caracterizam a tragédia. Estaria a prova de amor em condições superiores ao terror que impregna a realidade suficiente, o ato romântico responderia a quaisquer perguntas e completaria as imperfeições do próprio amor em vida. Porém, “Fiz isso por você” não destoa dos outros três contos que inscrevem a violência no corpo.

Com efeito, ele fecha o círculo da crueldade iniciado em “Por amor” ao representar a dissecação científica do corpo, num ato desprovido de amor, à procura dos vestígios (e o encontra) do veneno que, paradoxalmente, vivifica e mata. O conto é a descrição desse exercício que destrutura o amor. Embora ele permaneça apenas numa frase, “Fiz isso por você”, os pormenores da técnica mostram o quanto a verdade que ele induz pode ser estilhaçada.

Esse miniconto de 2004 encena a escrita da violência de Trevisan de maneira peculiar. Ele narra cientificamente a crueldade. Não há, na descrição da morte, metáforas ou outros signos que representem a crueza do real como o espaço da desordem do mundo — a “carne escorchada”, causa de estupor no espectador. “Fiz isso por você” faz uma dobra na narrativa de Trevisan para exibir a farmácia em que, inclusive, outros contos menos explícitos esconderam os fármacos sempre usados e manipulados ironicamente por todos os narradores: homens e mulheres. Jacques Derrida formula, com precisão, a polissemia do *phármakon*. Como no(s) conto(s) de Trevisan, trata-se de uma potência que encerra alternada e simultaneamente veneno e remédio:

Esse *Phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser — alternada ou simultaneamente — benéficas e maléficas (DERRIDA, 1991, 14).

A partir do conto “Fiz isso por você”, fica mais fácil entender a crueldade e seus excessos que continuaram se desdobrando na narrativa de Trevisan. Entendem-se, também, os porquês do exibicionismo daqueles narradores dos contos “Cartinha a um Jovem Poeta” e “Cartinha a um Velho Prosador”, de *Dinorá: novos mistérios* (1997), revelarem (ou encenarem, melhor dizendo com Derrida), insistentemente, os “mistérios” da escritura. Esses contos eram a *Pharmákeia* disfarçada cujo *Phármakon*, na forma de veneno, é encontrado, literalmente, em “Fiz isso por você”: “Colhida uma porção do conteúdo e feitas as reações

específicas para cianureto, revelaram-se fortemente positivas de formicida” (TREVISAN, 2006, 79).

A perspectiva do amor, nesse conto, se compara à ambivalência do *phármakon*:

O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo (DERRIDA, 1991, 14).

O título “Fiz isso por você” anuncia a descoberta de um fundo de verdade, ou seja, a interpretação da *causa mortis*. Por outro lado, a necrópsia, ao aproximar a resposta da matéria, obscurece o que fora categoricamente demonstrado: o “isso” do título, que se mostra tão claro, cega a certeza do “filosofema”, substância que cede seu lugar à matéria exposta e, igualmente, inexplicável.

Próxima à cegueira configurada em “Fiz isso por você” e metáfora de veneno, pela noção de *phármakon* a partir de Derrida, está o conceito de “sublime”, atinente à teoria da catástrofe que produz o testemunho:

O sublime, na verdade, constitui um dos canais de migração de conceitos antes pensados em termos da teologia para o novo campo do estudo das artes fundado por Baumgarten, em 1750, e por ele batizado de Estética. O característico do sublime é justamente — como no caso da *Shoah* — o seu “excesso”, a sua força ofuscante que escurece, na nossa mente, todos os nossos conceitos (SELIGMANN-SILVA, 2000, 80).

A descrição da necrópsia no conto “Fiz isso por você” dispõe, de acordo com as normas, os procedimentos com tal cuidado, como se “uma hipérbole que não pode ser controlada e que descontrola quem a contempla” (SELIGMANN-SILVA, 2000, 80) pudesse ser substituída pelo eufemismo produzido pela enumeração cuidadosa de explicações que o conto oferece ao leitor, ou ao personagem que procura uma resposta. No caso da *Shoah*, evento-limite em que as reflexões de Seligmann-Silva se concentram, o trauma está na representação dessa hipérbole descontrolada e que nenhum *phármakon* remedeia. Pelo contrário, cada testemunho dos eventos do passado é o enfrentamento do sublime-excesso que conjuga uma tarefa ao mesmo tempo necessária e impossível de se rever. Por isso que não há remédio para o trauma. Colocando o conto e a *Shoah* em perspectiva, percebemos que ambos têm em comum um efeito transbordante e hiperbólico.

O ato de descrever a necrópsia lentamente, no conto “Fiz isso por você”, é certamente uma forma de irritar a doença com o *phármakon*, produzindo a impressão de estar contrariando ironicamente a advertência de Derrida: “Pois não se deve irritar as doenças com

remédios (*ouk erethistéon pharmakeíais*), quando elas não oferecem grande perigo” (DERRIDA, 1991, 48). A inobservância a essa regra, no conto, culmina com o excesso de realidade que faz o narrador abandonar completamente o corpo exposto, e, metaforicamente, se retirar do recinto onde apenas experimentou mais desconforto, como as últimas frases da narrativa declaram: “revelaram-se fortemente positivas de formicida. / Com o que se encerrou a necrópsia (TREVISAN, 2004, 79).

O paralelismo se impõe nas tramas de Trevisan. Ao conto “Fiz isso por você”, avizinha-se “A noiva”, de *Mistérios de Curitiba*: eles conciliam o paradoxo, por exemplo, conforme está representado no segundo, em que uma promessa de futuro e, paralelamente, a interrupção dos sonhos provocada pelo suicídio instituem a crueldade da cena:

José foi noivo de Maria e, ao fim de seis meses, descobriu que ela não lhe convinha, pois era muito namoradeira e, como queria uma moça para casar, pediu-lhe de volta a aliança. [...]

Sentada entre as colegas à mesa, disse Maria que, se José não ligava para ela, já estava cansada desta vida e iria matar-se com formicida. As amigas deram conselhos a fim de tirar-lhe o mau plano da cabeça. [...]

O baile acabou e as moças foram para casa. Quando se achava na cozinha, a beber água do filtro, a irmã de Maria ouviu que a outra a chamava, com voz fraca. Correu para o quarto, era tarde.

— Me abrace — ciciou Maria. — Já tomei veneno. Não adianta mais nada.

Na mão esquerda deixou o seguinte bilhete: “Eu fiz isso por causa do José e eu quero ir de noiva — é só” (TREVISAN, 1968, 166-167).

As linhas traçadas, a partir da recorrência ao conto “A noiva” (em “Fiz isso por você”), simultaneamente atingem e não atingem o fim desejado: o desejo da morte se realiza, mas não o desejo do amor eterno. Aí se concentra o paradoxo, porque mais assustador do que a morte da vítima é o motivo que a leva a tomar veneno. Essa surpresa que se furta a qualquer expectativa é a condição do trágico.

No corpo de Maria, crava-se a crueldade, conforme inscrita nas duas narrativas. A dor de uma mulher que não foi amada como queria — razão que a leva ao suicídio — não é mais significativa, no contexto que interessa à narrativa de Trevisan, do que o crescimento da fatal impossibilidade. Essa atinge e fere mais do que enobrece um sonho de amor, o que pode ser explicado pela reflexão abaixo:

O trágico é então a aliança do necessário e do impossível — com a condição de precisar que esta impossibilidade não é a impossibilidade de uma satisfação, mas a impossibilidade da necessidade mesma: a carência humana se chocando, não com a inacessibilidade dos objetos do desejo, mas com a inexistência do sujeito do desejo (ROSSET, 1989a, 43).

4 TÓPOS E DESDOBRAMENTOS DOS CONFRONTOS

4.1 Subúrbio: realidade e crueldade

Ao narrar o subúrbio, Trevisan excede o espaço referencial da cidade conservado na memória. Embora o passado seja descrito, percebe-se a expansão do limite que é um lugar deslocado de outros centros urbanos. No conto “Em busca de Curitiba perdida”, a realidade violenta se inscreve no lugar que se perde na amplitude, sem a exclusão dos ares saudosos:

Curitiba cedo chegam as carrocinhas com as polacas de lenço colorido na cabeça — galiiii-nha-óóó-vos — é bem a protofonia do Guarani. [...] das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que trabalham no balcão, [...] Curitiba das ruas de barro com as mil e uma janelas e seus gatinhos brancos de fita encarnada no pescoço; da zona da Estação em que à noite um povo ergue a pedra do túmulo, bebe amor nos prostíbulos e se envenena com dor de cotovelo; [...] Não viajo todas as Curitibas, a de Emiliano, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira do céu azulíssimo; a de Romário Martins em que um índio caraíba puro bate a matraca, barquilhas duas por um tostão; essa Curitiba não é a minha, que viajo. Eu sou da outra, do relógio na praça Osório que marca o dia inteiro seis horas em ponto; [...] Curitiba sem pinheiros ou céu azul pelo que vosmecê é — província, cárcere, lar — esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo (TREVISAN, 1968, 141-143).

O subúrbio se compara a um centro moderno, ou o supera. Lá, a violência rege as condições de vida dos habitantes e expande o signo provinciano como o “circo de horrores” da realidade cruel (ou “suficiente”, de acordo com a denominação dada por Rosset). E isso é tudo com que se deve contar. Por isso que os narradores desse espaço moderno se prendem a lembranças saudosas, a fim de tentarem restaurar pelo menos algum resquício de felicidade.

Na narrativa de Trevisan, o subúrbio e a metrópole são conservados na memória. Mas ambos fogem das referências espaciais, porque representam a violência sem limites, e não inspiram o bem-estar. O estranhamento é a manifestação inerente ao espaço suburbano predominante, porque quanto mais próxima e familiar é a convivência na intimidade, menos os personagens se entendem e compartilham o que conquistam. Isso pode ser comparado com o que Rosset denomina de lugar da “realidade suficiente”.

No espaço suburbano, o bem se afasta, e o mundo se reflete desorganizado. Quando há buscas, são temporárias e visam à satisfação imediata. O futuro não constitui o projeto dos personagens, pois não há futuro. E o presente está em guerra. O imediatismo é instaurado nas relações interpessoais, que se constroem à revelia do destino. A plenitude da vida se restringe especificamente à conquista do prazer, seja pela dissimulação, seja pela violência de fato.

A narrativa de Trevisan se interessa pelos fragmentos da vida, mas não prevê o esclarecimento das complexidades. Por isso, impõe um estado de insatisfação e de tensão constantes no subúrbio, onde a realidade frustra qualquer expectativa.

Por outro lado, a Curitiba moderna, cidade entregue à sujeira do mundo, somente pode ser habitada se a ironia aproximá-la do que realmente ela é. Assim se constata no conto “Curitiba revisitada”:

a melhor de todas as cidades possíveis
 nenhum motorista pô respeita o sinal vermelho
Curitiba européia do primeiro mundo
 cinquenta buracos por pessoa em toda calçada
Curitiba alegre do povo feliz
 essa é a cidade irreal da propaganda
 ninguém não viu não sabe onde fica
 falso produto de marketing político
 ópera bufa de nuvem fraude e arame
 cidade alegríssima de mentirinha
 povo felicíssimo sem rosto sem direito sem pão
 dessa Curitiba não me ufano
 não Curitiba não é uma festa
 os dias da ira nas ruas vêm aí (TREVISAN, 1997b, 108-109).

Observadas geograficamente as Curitiba antigas e modernas, tem-se a noção da crueldade que o lugar impõe: o subúrbio representa a conjunção dos tempos, e é nesse anacronismo que o espaço também perde suas referências.

O passado e o presente, representados pelas duas cidades, são o encontro de dois tempos esculpidos no “rosto duplo e contrário” de Jano, cuja combinação de duas magias (a branca e a negra) constitui a ambiguidade desesperadora entre o amor e a crueldade (ROSSET, 1989a). As impressões sobre amplitude e limite, no subúrbio, se invertem e perdem suas dimensões.

O narrador, ao visitar a cidade, vê a violência banalizada pela rotina e a crueldade que a modernidade esconde, mas sempre prestes a emergir: “cidade alegríssima de mentirinha / povo felicíssimo sem rosto sem direito sem pão”.

O excerto do conto “Curitiba revisitada” mostra o desrespeito no trânsito, os buracos das ruas, as poluições sonora e visual, a guerra do capitalismo, a infelicidade humana ao lado da fome e da injustiça social. Enfim, o caos urbano que se soma à distância e a incomunicabilidade entre os indivíduos revela a perda da natureza a qual a memória do passado tenta resgatar, como as passagens seguintes demonstram: “nenhum motorista pô respeita o sinal vermelho”, “cinquenta buracos por pessoa em toda calçada” e “essa é a cidade irreal da propaganda” (TREVISAN, 1997b, 108).

Rosset observa dois aspectos da violência estabelecida pela realidade. Primeiro, a realidade por si mesma; em seguida, a consciência desse estado completa a dupla crueldade do “real”. O mundo se forma para fins violentos, e o caos é a tragédia que o compõe. O excesso do real começa no limite que separa uma possível natureza pacífica do caos:

Quero dizer que se pode, bastante ordinariamente, e mesmo, em certa medida, bastante razoavelmente, julgar que a realidade é cruel por natureza, mas também, e por uma espécie de último refinamento de crueldade, verdadeiramente real (ROSSET, 1989b, 17).

É bem nesse sentido que a descrição da cidade, em “Curitiba revisitada”, mistura algumas possibilidades de conviver na cidade (ou apenas vislumbres dessas) com o seu espaço suficiente e cruel: “*a melhor de todas as cidades possíveis*” versus nenhum motorista pô respeita o sinal vermelho”; “*Curitiba européia do primeiro mundo*” versus “cinquenta buracos por pessoa em toda calçada”; “*Curitiba alegre do povo feliz*” versus “essa é a cidade irreal da propaganda” (TREVISAN, 1997b, 108-109).

O narrador detecta o excesso da violência por intermédio de negações e afirmações irônicas que confirmam o caos urbano. Sentir-se nesse labirinto é a convivência dolorosa e interminável.

A dupla crueldade do real, segundo Rosset, evidencia na repetição o aspecto inelutável da realidade. A repetição atinge o desespero, na medida em que ela excede o familiar, desgastando-o e transformando em monstruoso. Cada gesto reiterado consiste na ilusão de restabelecer a ordem ou um controle que conforte a perda de referências apaziguadoras:

Assim também talvez todo homem, quando se preocupa em dar conta de seu desejo ou de sua repulsa: o acréscimo de um comentário supérfluo, tido como explicação de um fato do qual é apenas a expressão reduplicada e tautológica, que acompanha habitualmente toda manifestação de amor ou de aversão (ROSSET, 1989b, 19).

Uma nova Curitiba é explorada no livro *Macho não ganha flor*. Agora, ainda mais desprendida do passado. Nas vezes em que as reminiscências vêm à tona, não pretendem salvar ninguém definitivamente. Corroboram, apenas, as inúmeras “aberrações” geradas no laboratório da violência que define o espaço suburbano e suficiente. Os diversos narradores dos contos mostram o apocalipse anunciado na apresentação desse livro.

4.2 O corpo e suas manipulações

Dentre as diversas configurações da violência física em *Macho não ganha flor*, as que envolvem o sexo têm destaque: são frustrações sexuais, estupros, taras, sadomasoquismo, prostituição, com as quais se desdobra o tema. O erotismo, que faz parte desse conjunto, é uma das principais ferramentas de dissimulação para a convivência no ambiente disciplinador da realidade.

Quando alguns personagens encurralados não são completamente dominados, eles reagem, mas normalmente não se livram da pressão. Às vezes, aceitam a participação no jogo da submissão e fingem obediência. Entretanto, não fica claro se eles dissimulam para fugir ou se pretendem explorar os seus desejos masoquistas. Havendo ou não reação, as vítimas, mesmo assim, permanecem presas dóceis de um poder que crava suas marcas indelévels no corpo.

Para Georges Bataille, é função do erotismo minimizar o sentimento de descontinuidade e de isolamento dos seres humanos, independentemente se o erótico esteja ligado ao corpo, ao coração, ou ao sagrado. Em face disso, os indivíduos envolvidos no jogo erótico soem acreditar numa possibilidade de “continuidade” que não é da natureza material do homem. Apenas a morte seria, por outro lado, uma forma de superar as intermitências e os sentimentos de solidão produzidos pela vida:

Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. (BATAILLE, 1987, 16-17).

Sendo assim, o erotismo não resiste à interpretação, cuja situação é contrária ao que fala Rosset sobre o silêncio trágico. Ele visa a dar uma resposta para a incompletude da vida, sentimento esse similar ao conquistado com o prazer ou com a morte que propõem um fim aos sofrimentos humanos.

Vistos por outro aspecto, o erotismo e a morte também podem expressar a violência, por inserirem um intervalo de incompreensão num contexto vivido, produzindo, dessa forma, uma ruptura. Isso ocorre quando a realidade retorna após a experiência, e a consciência desvela sentimentos de desprazer e descontinuidade próprios do real. A morte, opondo-se ao nascimento, constitui, paradoxalmente com o frescor da vida, a maior das violações. Já o erotismo, sua violação consiste em substituir o desejo de continuidade e, para isso, invade o corpo do outro, expondo os sentimentos e as intimidades sem piedade: “O que significa o

erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio?” (BATAILLE, 1987, 16).

A fim de exercer o desnudamento, o erotismo se estrutura organizadamente, no exercício com objetivos planejados; e assim consiste a sua crueldade que devassa o outro em estado completamente dominado: “O erotismo deixa entrever o *avesso* de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: *no avesso* revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente *vergonha*” (BATAILLE, 1987, 102).

Os contos “Macho não ganha flor”, “A pior morte”, “Tio Beto” e “Você é virgem?”, de *Macho não ganha flor*, representam as exposições das incursões que os poderes fazem nos corpos de suas vítimas, no intuito de transformá-las em seus instrumentos.

No primeiro, uma jovem mulher se encontra bem à vontade em seu quarto quando um homem estranho invade esse espaço para aterrorizar. O início do conto descreve um cenário em que personagem e natureza convivem harmoniosamente: “Olha que tarde gloriosa de sol. O vento belisca de leve a cortina do quarto. Lá fora uma corruíra canta alegrinha. No teu peito essa outra acorda e já responde” (TREVISAN, 2006, 7).

Um narrador observador do cenário pacífico é quem registra os fatos da normalidade produzidos pela sintonia entre a garota que acorda para um dia feliz e a corruíra que bendiz o amanhecer. Ter o canto da ave dentro do peito ou a alegria de viver, representado pelo canto agradável da ave, indica, inicialmente, a familiaridade com a qual um corpo se situa no espaço. Após essa constatação inicial, a jovem personagem assume a narração de sua história, em primeira pessoa, inebriada da segurança que o ambiente familiar da natureza lhe impregna. Essa aproximação do narrador imprime verossimilhança aos fatos que se seguirão e dá um efeito de repetição à tragédia que, diante da felicidade da cena, se torna iminente quando somada a outros indícios.

A casa é o signo, nesse conto, que representa a segunda relação harmoniosa com o corpo e, inclusive, uma metonímia dele: “Minha irmã e a mãe faziam compras. Afinal sozinha, a casa inteira para mim. De roupão, antes de entrar no banho, dava os últimos retoques diante do espelho” (TREVISAN, 2006, 7).

O que a personagem experimentou com a natureza — a tarde de sol, o vento e o canto da corruíra — agora se repete no sentimento de segurança que o estar em casa proporciona: a jovem se encontra trajada de roupas íntimas. Se esse estado comprova a segurança, por outro lado, é um indício de desproteção sexual somada à fragilidade pessoal, por se encontrar sozinha em casa: “de repente, com susto, senti que não estava só” (TREVISAN, 2006, 7). A

partir daí, surge a ameaça do estupro desejada por um estranho que vasculha a casa e um corpo seguro para roubar e ter prazer.

O desenrolar dessa cena subverte o que normalmente apresenta as cenas de estupro em outras narrativas de Trevisan: após a ameaça, segue a violência física e, por fim, o estupro é consumado, deixando graves sequelas na vítima.

No conto “Começo de vida”, de *Morte na praça* (1964), Juve, grávida de seis meses, vive esse drama. Ela vai à venda fazer compras, e, na volta para casa, é surpreendida por um homem que a vigiava e a seguia. Todas as reações de Juve não são suficientes para evitar o estupro. Esse homem não mata Juve, mas a machuca e faz ameaças, caso ela contasse o que sofrera ao seu marido Iache. Mesmo ela descumprindo o trato, nada acontece ao estuprador, pois o marido teme a reação dele e, por isso, prefere ficar em silêncio. Afinal, o casal apenas estava no começo da vida a dois.

“Começo de vida” é o primeiro conto, após a publicação de *Novelas nada exemplares*, que narra o estupro na sequência que combina ameaça, violência, consumação do ato e confirmação das sequelas da vítima. Soma-se a isso, a prostração da vítima ou de alguém que assiste ao crime. Com o título bastante sintomático, esse conto inaugura uma série em que se vai repetir essa mesma estratégia.

No entanto, o conto “Macho não ganha flor” quebra a expectativa por revelar que as armas eróticas da jovem ameaçada são mais eficazes do que as do estuprador. A estratégia diabólica do erotismo é desta forma explicada por Bataille:

No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução (BATAILLE, 1987, 16-17).

Durante o encontro do estuprador com a vítima, há dois obstáculos que contribuem para impedir o estupro pretendido. O primeiro, quando ele decide estuprar, mas não encontra resistência: “Em desespero, chorava e soluçava baixinho. Tão assustada, nem me defendia. Sem força de erguer os braços”. E o próprio homem registra a sua queixa: “— Não sabe que deve lutar? Por que não se defende como as outras?” (TREVISAN, 2006, 8). O segundo, o homem descobre uma referência familiar para o tipo de olhos da vítima: “— Abra o olho. Não pisque. Feche o olho. Que porra. É o mesmo olho azul de minha mãe. [...] — Ela está me olhando com a tua cara!” (TREVISAN, 2006, 9).

Os dois momentos descritos são interdições das ações do homem. Para Bataille (1987, 35), “o interdito elimina a violência e nossos movimentos de violência (entre os quais os que

respondem ao impulso sexual) destroem em nós a ordem tranqüila sem a qual a consciência humana é inconcebível”. Nesse sentido, a ausência de reação da vítima e a identificação dos olhos da mãe intimidam o desenrolar do plano criminoso e interpõem a ameaça de um fracasso do estuprador, diferentemente do poder que ele costumava exercer sobre outras vítimas:

Que tanto chora e treme e se desespera? O que tem de mais? Pensa que é a primeira? E a única? Nem é tão ruim assim. Algumas bem que gostam. Uma ruiva, quando eu saía, pediu que voltasse. E quis me dar uma rosa ou cravo, sei lá (TREVISAN, 2006, 10).

Mas, um interdito também é, além de um instrumento de socialização, um estímulo à transgressão: “Nunca, a propósito do mesmo objeto, uma proposição contrária é impossível. Não existe interdito que não possa ser transgredido” (BATAILLE, 1987, 59). Com base nessa lógica pela qual é guiado o comportamento humano — “A própria natureza é violenta e, por mais comedidos que sejamos, uma violência pode nos dominar de novo” (BATAILLE, 1987, 37) —, ao repetir esse impulso, somente *a priori* ele é natural. Na repetição, a crueldade “não é mais a violência natural, a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo pôde reduzir à razão” (BATAILLE, 1987, 37).

Em “Macho não ganha flor”, a ausência do desdobramento do interdito em transgressão, na atitude do homem, é o efeito estranho provocado pelos estorvos da ação violenta. Instaure-se, em seu lugar, o desespero nesse homem, e, com isso, o seu fracasso. A prevalência do poder fica reservada à jovem personagem que se transforma de vítima em ameaça, mesmo sem ter consciência, inicialmente, de sua autoridade.

Quando ocorre a estagnação da ação violenta, a frase que intitula o conto, mantida pelo personagem como uma prova de masculinidade e signo-instrumento de coação, “macho não ganha flor”, inscreve, nessa história, a sua ambiguidade. Se por um lado demonstrava o direito de disciplinar algumas mulheres, por outro, representa o fracasso por não receber, na nova empreitada, uma flor, como prova do agradecimento da vítima docilizada. Por isso, essa desvela, ironicamente, a intimidade do “macho”, que é, também, um ato de violência que o faz retornar ao seu local de origem.

Em condições normais de domínio, o desdobramento do processo de docilidade acarretaria a reificação da vítima. Através dos exercícios apropriados, a disciplina age sobre o corpo, ocupa-o física e psicologicamente, transformando a vítima em objeto dócil do prazer. De acordo com Foucault, isso significa a “coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos” (FOUCAULT,

2000b, 118). A crueldade é a decorrência desse ato, na medida em que ele se repete, para dissipar o indivíduo manipulado de suas referências.

A dominação estratégica do corpo pela reificação é política e subordina o corpo para que responda docilmente aos desejos do outro. Um conjunto de regras estabelece a total entrega aos comandos de uma única voz manipuladora que conduz a vítima aonde deseja. O estuprador de “Macho não ganha flor” representa esse poder régio repleto de autoridade e força, em função das interdições que encontra, condições aparentemente suficientes para disciplinar, tornar dócil e comandar o corpo sem esforços.

O jogo erótico estabelecido pela vítima, no conto em questão, se equipara, em se tratando de maldade, às tentativas de dominação utilizadas pelo homem, porque ambas as atitudes tratam de luta pela sobrevivência, durante o clímax do conflito. O ato transgressor é exclusivamente humano, como se pode verificar no conto “Macho não ganha flor”, que tematiza a relação entre erotismo e dominação. Conforme afirma Bataille, a razão deve, em situações-limite, se somar à força, a fim de que a transgressão supere o interdito:

A transgressão do interdito não é a violência animal. É a violência ainda, exercida por um ser suscetível de razão (colocando, no momento oportuno, a sabedoria a serviço da violência) (BATAILLE, 1987, 60-61).

Quanto ao erotismo, afirma o mesmo autor: “A crueldade e o erotismo se ordenam no espírito que é possuído pela resolução de ir além dos limites do interdito” (BATAILLE, 1987, 74). Assim sendo, é possível refletir que o jogo erótico da vítima, no conto “Macho não ganha flor”, se dá, especificamente, no desligamento estratégico de seu próprio corpo, que se representa, por exemplo, no momento em que a personagem do conto em questão se finge de boneca nas mãos do homem para, dessa forma, ser desfrutada como um autômato:

Ele que não sabia: essa carne, com fúria manuseada, já não era a minha. Para não enlouquecer, de tamanho horror, me desligara do próprio corpo. Aquele pobre objeto seminu pertencia a *outra*.

A minha querida boneca, ela sim a melhor amiga, chorando com olhinho de vidro ao meu lado — *e não, eu, não eu* —, que era desfrutada pelo monstro (TREVISAN, 2006, 8-9).

O erotismo, como a transgressão, consiste, para Bataille, em uma habilidade humana:

se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal (BATAILLE, 1987, 28).

A crueldade e o erotismo “se ordenam no espírito que é possuído pela resolução de ir além dos limites do interdito” (BATAILLE, 1987, 74). O desligamento do corpo é uma estratégia da personagem de “Macho não ganha flor”, evita a docilidade e passa a manipular a valentia do seu algoz. A vítima não se entrega ao desfrute, para que somente um autômato —

uma boneca — seja desfrutado pelo “monstro”. Com efeito, isso significa uma ação que estigmatiza de fracassada a monstruosidade do “estuprador”. Dessa forma, institui-se uma outra fase do jogo erótico delineado pela trama, na qual o poder muda de agente.

As personagens femininas nas tramas de Trevisan normalmente são perversas: A traição de Anita foi responsável pela morte misteriosa de Jonas em “Morte na praça”; Irene, em “Paixão de corneteiro”, consegue sobreviver às inúmeras agressões de Euclides e, após levá-lo ao suicídio, pôde, ainda mais, expressar a sua beleza e sedução que estavam ocultas. Rompendo com certos padrões sexuais ou sociológicos, motivadas pela necessidade de sobrevivência ou dominadas pelos próprios impulsos, seguem Dinorá, Ritinha, Polaquinha entre outras.

As atitudes dessas mulheres são consideradas de acordo com o sentido do verbo *pervertere* latino, que significa uma alteração ou corrupção do comportamento considerado padrão. Há, também, relação dessa característica com a concepção freudiana do termo, incluída em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905):

Considera-se como alvo sexual normal a união dos genitais no ato designado como coito, que leva à descarga da tensão sexual e à extinção temporária da pulsão sexual (uma satisfação análoga à saciação da fome). Todavia, mesmo no processo sexual mais normal reconhecem-se os rudimentos daquilo que, se desenvolvido, levaria às aberrações descritas como *perversões*. [...] As perversões são ou (a) *transgressões* anatômicas quanto às regiões do corpo destinadas à união sexual, ou (b) *demoras* nas relações intermediárias com o objeto sexual, que normalmente seriam atravessadas com rapidez a caminho do alvo sexual final (FREUD, 2006g, 141-142).

Quanto a essa “demora” ou fuga do objetivo na relação sexual, que deverá resultar na saciação, o conceito de “fetiche”, investigado por Freud no mesmo ensaio e em outro de 1927 (“Fetichismo”), vem completar o sentido mediante o qual se poderia compreender a malícia motivadora das ações de muitas personagens femininas de Trevisan; o mesmo princípio pode ser adotado para considerações acerca do “automatismo”, como veremos representado no conto “Macho não ganha flor”:

O substituto do objeto sexual geralmente é uma parte do corpo (os pés, os cabelos) muito pouco apropriada para fins sexuais, ou então um objeto inanimado que mantém uma relação demonstrável com a pessoa a quem substitui, de preferência com a sexualidade dela (um artigo de vestuário, uma peça íntima). Comparou-se esse substituto, não injustificadamente, com o fetiche em que o selvagem vê seu deus incorporado (FREUD, 2006g, 145).

Mesmo na iminência de um estupro, é difícil encontrar inocência nessas mulheres, porque muitos são os indícios da perversidade em suas ações durante o jogo erótico. De forma similar, a garota personagem de “Macho não ganha flor”, antes vítima do homem estranho

que invade sua casa, decide entregar-se ao jogo no qual, a partir de sua atitude de afastamento, as relações de poder, entre ambos, são reconfiguradas.

Não importa, no resultado das ações, se a intenção da vítima é garantir sua sobrevivência ou, simplesmente, jogar apenas pelo prazer sadomasoquista. A malícia é o que marca esse momento representado pela retirada dissimulada de seu corpo do local da violência e deixando, no lugar dele, o autômato. A reificação parte do conjunto de atributos que compõe o poder erótico da vítima, e tal é a sua força de transgressão que o estupro deixa de ser o objetivo principal da trama. Esse é o momento em que o algoz troca de papel com a vítima.

Com o desligamento do corpo, uma boneca é entregue ao sacrifício. Assim preservada, a personagem-narradora afirma que a substituta “era desfrutada” pelo homem. Uma vez que o sentido de “desfrutar” é “deliciar-se com”, a ameaça do estupro fica, conforme supõe a narrativa, completamente desfeita.

Esse é o momento culminante da narrativa que retrata a efetiva estagnação das ações violentas do homem estranho, enquanto se destaca a astúcia de uma garota apresentada, a princípio, como ingênua e desprotegida. Do espaço familiar, considerando-o no seu sentido sociológico, que asseguraria aproximação física e segurança, surge o paradoxo: a crueldade, o monstruoso.

4.3 Das manipulações ao paroxismo

A identificação dos olhos maternos e a conseqüente estagnação das ações do criminoso são a garantia que poderia preservar a integridade física da jovem ameaçada. É neste sentido a sua próxima tentativa: “Daí eu pedi e supliquei. Em nome da santa mãezinha dele. Não me fizesse mal. [...] Podia levar tudo de valor na casa. Pelo amor de Deus, me deixasse em paz. Era noiva e ia casar em três meses” (TREVISAN, 2006, 9). Essa busca desesperada por proteção apela ao sentimento religioso de um Pai e de uma mãe em condições de outorgar a canalização da violência já controlada: “O religioso sempre procura apaziguar a violência e evitar que ela seja desencadeada” (GIRARD, 1990, 34).

O sagrado é tudo que cerca e domina o homem, produz o bem e o mal e se mistura à natureza que constitui o seu *habitat*. Há, também, aspectos do sagrado nas doenças e no sentimento de bem-estar. Mas o domínio que o sagrado exerce sobre o homem pode também

ferir, em virtude de conservar, em sua gênese, as necessidades da interdição e da transgressão, e ambas são movidas pela violência: “É a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma secreta do sagrado” (GIRARD, 1990, 46-47).

Diante do desespero de convocar a proteção do sagrado — respectivamente a mãe e Deus —, cujo retorno a esse seio lembra o cenário harmonioso da natureza relatado no início da narrativa de “Macho não ganha flor”, não ocorre a domesticação, a um só golpe, dos instintos agressivos do invasor. Ao contrário, estimula-o, porque a revelação feita pela personagem-narradora sobre ser noiva e ter o casamento prestes a acontecer impõe mais um limite que deve ser transgredido nessa história: “— Aposto que é muito safadinha, né? Não transa com teu noivo? O que você faz com ele? Fala, sua vadia!”. Em seguida, a narradora revela: “Ah, não fala? Que ficasse de joelho. Outra vez, de pé. Sentada. Deitada. De costas. Pernas fechadas. E abertas. Bem abertas. E nada” (TREVISAN, 2006, 9-10).

Apesar de não se consumar o estupro, a jovem se torna uma condenada a repetir dolorosamente o tempo da crueldade vivida:

Mudamos de bairro. Fiz tratamento com um terapeuta. Tomei tranquilizantes e antidepressivo. Dois a três comprimidos por dia, mas pouco adiantou. [...] Na mesma cama, do olhinho de vidro escorrendo uma lágrima azul, essa boneca toda em cacos.

O noivo, que me adora, apoiou sem reserva. Ao meu lado no desespero e no horror. Não perdeu a esperança. E me salvou de mim mesma.

Seis meses depois, casamos.

Deve ser problema meu, sei lá. O nosso relacionamento não está dando certo (TREVISAN, 2006, 13).

Violentar a ponto de expor as feridas e desfazer o sentido piedoso do sagrado, lançando o indivíduo num ambiente completamente casual são metáforas da crueldade que dizem respeito não somente ao conto “Macho não ganha flor”. Esse aspecto excessivo da violência é também a marca que se destaca nos contos “A pior morte”, “Tio Beto” e “Você é virgem?”.

Em “A pior morte”, a invocação do sagrado é assaltada pelo movimento rápido da narrativa que expande a violência. Na iminência de um estupro planejado em conjunto por um pai e um filho, o desespero e o medo se manifestam, uma vez que o destino da vítima fica nas mãos dos criminosos:

Era uma noite escura. Eu voltava depressa pra casa. Ninguém na rua. Quando vi, os dois saíram do meio do nada. Capuz preto e faca na mão. [...]

Primeiro fui atacada pelo filho. Mandou ficar sem roupa. Me bateu bastante porque não obedeci. Xingou e jurou de sangrar na faca. Me feriu as mãos, o nariz, a boca.

Pensei que um assalto. Mas não: o que ele queria mesmo era estuprar (TREVISAN, 2006, 39).

A partir dessa constatação, nenhuma crença sustenta a trama, e todas as tentativas de liberdade da vítima — como habilidade e força física para se livrar das ameaças, facadas e demais agressões — se esgotam.

Sob ameaças e agressões, instaura-se, na personagem, a expectativa da morte — “Daí eu vi que estava disposto a matar. E fiz tudo pra me livrar” (TREVISAN, 2006, 39) —, que a lança na experiência da pior realidade. Essa realidade que aproxima a destruição e o silêncio do desaparecimento tem o sentido do trágico. Segundo Rosset,

parte-se da ordem aparente e da felicidade virtual para culminar, passando pelo necessário corolário da impossibilidade de toda felicidade, na desordem, no acaso, no silêncio, e, no limite, na negação de todo pensamento. A filosofia torna-se assim um ato destruidor e catastrófico: o pensamento aqui em ação tem por propósito desfazer, destruir, dissolver — de maneira geral, privar o homem de tudo aquilo de que este se muniu intelectualmente a título de provisão e de remédio em caso de desgraça (ROSSET, 1989a, 14).

A personagem vive a expectativa da sua pior morte, por precisar pensar a realidade desfeita, destruída e dissolvida. No caso da desgraça vivida pela personagem, representa-se bem a tragédia na hipérbole que é a consequência da dor intensa sustentada pelo segundo estuprador: “Sempre de capuz negro, os dois ficaram lá. Rindo satisfeitos do meu jeito de andar. Meia cega. Todinha trêmula. Doída e estropiada. *Sangrando por todos os buracos do corpo*” [Grifo nosso] (TREVISAN, 2006, 41).

A participação do pai no crime repete a violência do filho e, ainda, acrescenta a perplexidade que faz do familiar o estranho. Repetição trágica assim declarada pela personagem narradora: “Depois a vez do velho. E foi pior. Me judiou ainda mais, o desgraçado. Forçou até a fazer o que nunca pensei na vida. Regalou-se” (TREVISAN, 2006, 40).

O sangue que jorra por todos os buracos do corpo — a pior morte — expõe a crueldade da carne escorchada (ROSSET, 1989a) e celebra o triunfo da náusea: é a violência que tem o poder de reproduzir a sua própria podridão. Na acepção de Bataille, esse estado corresponde à natureza que, paradoxalmente, é sagrada e cruel: liga-se ao nascimento/morte do homem e exprime o horror da realidade que preenche os opostos:

Essas matérias móveis, fétidas e mornas, de aspecto terrível, onde a vida fermenta, essas matérias onde fervilham as larvas, os germes e os vermes, são a origem dessas reações decisivas a que chamamos *náusea, aversão, repugnância*. Para além da destruição futura que cairá totalmente sobre o ser que sou, que espera ser ainda, cujo sentido mesmo, antes de ser, é esperar ser (como se eu não fosse a *presença* que sou, mas o futuro que espero, que entretanto não sou), a morte anunciará meu retorno à purulência da vida. Assim posso pressentir — e viver na espera — essa purulência multiplicada que, por antecipação, celebra em mim o triunfo da náusea (BATAILLE, 1987, 53-54).

A conjunção da violência com o sagrado, representada no conto “A pior morte”, reflete o pensamento de René Girard, quando este afirma que

os males que a violência pode causar são tão grandes e os remédios tão aleatórios, que a ênfase é colocada na prevenção. E o domínio do preventivo é primordialmente o domínio religioso. A prevenção religiosa pode ter um caráter violento. A violência e o sagrado são inseparáveis. (GIRARD, 1990, 33).

Essa afirmação de Girard se refere aos ritos sacrificiais, nos quais a prevenção da violência ocorre no instante em que uma vítima alternativa é imolada num ambiente sagrado. Dessa forma, também se realiza a conjunção da violência com o sagrado, que tem como principal função canalizar a violência intrínseca: “O religioso primitivo domestica a violência, regulando-a, ordenando-a e canalizando-a para utilizá-la contra qualquer forma de violência propriamente intolerável, em um ambiente geral de não-violência e apaziguamento” (BATAILLE, 1987, 34).

Todavia, exatamente nesse ponto prestes à canalização da violência, a narrativa de Trevisan se recusa a fazer alguma projeção para o futuro. Palavras como “domesticação”, “regulação”, “ordenação”, “canalização”, “tolerância” e “apaziguamento” não compõem o léxico principal dessa ficção; qualquer aproximação nesse sentido resiste apenas para que os conceitos sejam desmitificados ou ironizados. Não se realiza, *grosso modo*, a *kátharsis* a partir das tragédias representadas nessa narrativa. Por isso que o leitor, em vez de obter soluções pacíficas, presencia repetições, tolera os excessos dos mesmos atritos e sente a náusea com a frustração de expectativas.

No conto “A pior morte”, a náusea final da personagem vítima do duplo estupro representa o sentimento de abandono pelas representações das instituições familiar e religiosa. Afinal, os signos Pai, Filho e Deus são seus inimigos. O último parágrafo do conto tenta resgatar o sagrado como a presentificação de um futuro que compensasse a náusea da podridão, mas também registra a ironia da narradora, que zomba da situação sem banalizar o excesso da violência: “Se Deus existe, rezo que dê a pior morte pros dois. E mais ainda pro velho, que me roubou a calcinha nova, preta com rendinhas” (TREVISAN, 2006, 41).

O conto “Tio Beto” retoma os perigos que acompanham relações familiares representadas pelo tio, mãe, escola e a casa de uma criança. Na fragmentação dessa ilusão, o medo do pior ocupa o lugar das representações familiares e alimenta o discurso inicial da personagem narradora:

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, uns dez minutos a pé. Saio às sete e meia, a aula começa às oito (TREVISAN, 2006, 81).

Tio Beto é motorista de uma van responsável pelo transporte escolar de várias crianças, dentre elas, a menina de oito anos que é vítima de violência sexual praticada por esse homem:

Assim que eu sentava no primeiro banco, ele passava a mão em mim. Pelo cabelo. O pescoço. O peitinho. Eu não sabia o que era, mas não gostava. Tinha medo do olhar dele no espelho. E tirava a mão. O tio voltava com a mão. E cada vez eu tirava (TREVISAN, 2006, 82).

A trama não culmina no estupro da jovem. Mesmo assim, isso não faz do conto “Tio Beto” menos cruel do que “A pior morte”, nem um exemplo de fracasso do criminoso como em “Macho não ganha flor”.

A crueldade de Tio Beto influencia a rotina da família da jovem violentada, restringindo com alguns hábitos e liberdade espacial. Após o seu crime, o medo se tornou a medida de cada passo dado: a mudança do bairro, o nome da escola, a distância dessa escola em relação à casa da família, o acompanhamento diário da mãe, o trajeto até à escola feito a pé, a igreja aos sábados. Embora essas medidas sejam tentativas de resgatar a segurança familiar, elas são produto do medo, e isso demonstra que o aumento de vigilância não é garantia de proteção. A trama demonstra que o perigo é uma ameaça constante.

A força da violência em “Tio Beto” se representa na monstruosidade desse homem. O seu olhar, quando refletido pelo espelho da van, instiga o medo. Além disso, há comparações que a narradora faz dele com um animal: “mão peluda”, o “olhão verde”, a “careta medonha”, “dedos curtos e grossos”. No jogo de recusas e insistências, prevalece a animalidade do instinto sexual de alguém que usa a razão apenas para ferir e tornar dócil a sua vítima: “Uma vez, sim. Eu me lembro. Botou os cinco dedos por baixo da minha roupa. Aí pegou a minha mão. E pôs dentro da calça dele. Foi nessa vez que me machucou. E machucou tanto, que doía” (TREVISAN, 2006, 83).

Muitos contos de Trevisan apresentam abordagens parecidas em se tratando de violência. “Tio Beto” não traz novidades, se comparado com “A pior morte” e “Você é virgem?”, que são os outros contos com os quais ele dialoga mais diretamente. Essa repetição representa o coro da tragédia iniciada e conhecida em outras tramas. Ao mesmo tempo, esse coro aponta para um desdobramento cruel que virá em narrativas posteriores.

O diálogo repetitivo (e anunciador), conforme se lê em “Tio Beto”, expõe a transgressão de um limite necessariamente imposto para que a violência seja uma prática prazerosa e covardemente cruel: “Desde que se crie um primeiro limite, pode-se deflagrar o impulso ilimitado à violência: as barreiras não são simplesmente abertas, pode ser até necessário, no momento da transgressão, afirmar a sua solidez” (BATAILLE, 1987, 61).

Uma dessas barreiras necessárias para o tio, mas inócua para a salvaguarda da vítima, é a presença da mulher ajudante em alguns trajetos da van: “Às vezes a mulher dele [...] estava junto para abrir e fechar a porta. Daí o tio não fazia nada” (TREVISAN, 2006, 82). Por outro lado, os medos sentidos pela menina, gerados pelas ameaças do tio — “Cortar em sete pedacinhos a triste de mim? Jogar pras piranhas dentuças do Rio Belém? Enterrar viva e de olho bem aberto no canteiro de rosas amarelas?” (TREVISAN, 2006, 85) —, as promessas de casamento e o medo das reações da mãe não impediram que ela contasse toda a sua angústia.

Na análise entre as ameaças e os prejuízos, coube à polícia cuidar do criminoso, sem que a narrativa descrevesse o seu julgamento. Quanto à menina, a narrativa indica para ela um desfecho diferente dos traumas adquiridos pelas personagens de “A pior morte” e de como ocorre em “Você é virgem?”:

Mudamos de bairro. E agora estou na nova escola. Já conheci duas amiguinhas bem queridas.
Domingo, se a mãe não estalar tanto os dedos, vamos ao parquinho. Só nós três (TREVISAN, 2006, 87).

O conto “Você é virgem?” é o único, dentre os vinte e dois do livro *Macho não ganha flor*, com a narração em terceira pessoa. Um observador distante e onisciente vê, com detalhes, a ação da violência no corpo e ferindo a integridade moral de uma adolescente feliz e responsável:

[...] era menina de confiança. Crescida para a idade — só 15 aninhos. Saudável, linda de rosto e corpo.
Passados alguns minutos, abriu a porta um moço de camisa cinza, *jeans* desbotado e tênis. Sorridente, muito gentil. Apalpou vários tecidos e indagou preços. Por fim pediu um cartão da loja. A mocinha solícita e feliz de sozinha atender um cliente. Logo na segunda-feira, nove da manhã (TREVISAN, 2006, 119).

O distanciamento do narrador, ao contrário do que parece, indica a intensificação da violência assistida. Com o relato panorâmico, tal observador não se compromete com o desenvolvimento da trama. Com efeito, a voz dele nem se mune de probidade nem garante a descrição do verossímil. Sobrevém, novamente, a sensação de náusea — já identificada em “A pior morte” —, visto que o discurso indireto, em “Você é virgem?”, é um afastamento estratégico que representa a impossibilidade de agir diante do terror que a realidade produz. Segundo Rosset,

A aceitação do real supõe, portanto, ou a pura inconsciência [...], ou uma consciência que fosse capaz, ao mesmo tempo, de conhecer o pior e de não ser mortalmente afetada por tal conhecimento do pior. Deve-se observar que esta última faculdade, de saber sem sofrer — com este saber — dano mortal, está situada absolutamente *fora do alcance* das faculdades do homem, — a menos, é verdade, que nela se misture alguma assistência extraordinária, que Pascal chama de graça e que chamo, quanto a mim, a alegria. Com efeito, o conhecimento constitui para o homem uma fatalidade e uma espécie de maldição [...]: sendo ao mesmo tempo inevitável (impossível ignorar inteiramente o que se sabe) e inadmissível

(impossível igualmente admiti-lo inteiramente), ele condena o homem, isto é, o ser que se aventurou no reconhecimento de uma verdade à qual é incapaz de fazer frente [...], a uma sorte contraditória e trágica [...] (ROSSET, 1989b, 21-22).

É por estar tão próximo dessa realidade e de ser, ao mesmo tempo, incapaz de prestar assistência extraordinária que o narrador de “Você é virgem?” assiste à crueldade com uma jovem indefesa sem interferir. Ele não exerce o papel de um *deus ex machina*, como também não o exercem muitos personagens envolvidos em outras tramas. Essas terceiras pessoas são tão violentadas e tão manipuladas quanto as próprias vítimas. Na verdade, elas são criaturas comuns e caladas testemunhas de um crime, desprovidas de qualidades espirituais com as quais poderiam “saber sem sofrer”. A posição do narrador confirma a banalização da violência; estado em que se nota a impregnação da tensão cruel e, conseqüentemente, a angústia resultante das questões irresolutas.

No abandono proporcionado pelo narrador, a adolescente fica à mercê da sorte, confiada, principalmente, pela invocação feita por sua mãe, no instante em que deixa a loja aos cuidados da filha: “— Cuide bem da loja, minha filha. E fique com Deus” (TREVISAN, 2006, 119). Mas a entrega da filha à proteção divina é rechaçada pelo estupro que usa os interditos do sagrado, da idade e da responsabilidade como atrativos para a desmitificação:

— Por tudo que é sagrado... pelo amor de sua mãezinha... o senhor prometeu...
— Ah, é?
Ele virou para trás a aba do boné.
— Agora vai ver o que é bom! (TREVISAN, 2006, 123).

A partir desse momento, nada impede o seu fluxo excessivo da violência até o completo desgaste, como indicam as expressões “Regalou-se” e “Até que se fartou”:

E fez com ela o que bem quis. Abusou de todas as maneiras. Sabe como é. Regalou-se.
Bem gago, xingando, olhava aflito para a porta. Ela gemia e chorava. Por favor, que parasse. Não podia mais de tanta dor.
Até que ele se fartou. Escolheu um retalho e, ficando de costas, se limpava (TREVISAN, 2006, 123-124).

A obtenção do prazer, a partir do enfrentamento das interdições, é a tônica de “Você é virgem?”. Da intenção principal de roubar, após alguns perguntas feitas à menina, aproximações e ameaças, surge a vontade de estuprar:

Assim que a viu desnuda, demorou-se a olhá-la. E mudou de idéia. Correu-lhe a mão suada e fria pelo corpinho arrepiado. Quis beijá-la, era demais: o horror daquela boca — ai, que nojo! — lambendo, chupando, mordendo (TREVISAN, 2006, 122).

No entanto, essa história é a soma dos outros casos de estupros precedentes neste livro de Trevisan. Não porque “Você é virgem?” representa o ápice da violência. Há outras costuras que comprovam a sua peculiaridade: a posição do narrador, como foi dito; o contraponto estabelecido com o conto que abre a coletânea, “Macho não ganha flor”; a

repetição das sequelas das vítimas conforme são expostas em outras tramas que conservam a mesma temática; e a resposta dada pelo descomprometido narrador à pergunta expressa no título do conto.

“Você é virgem?” é o espelhamento reverso de “Macho não ganha flor”. A ridicularização do “macho”, neste conto, é superada pela execução cruel naquele.

Em “Macho não ganha flor”, a vítima reverte a intenção do estupro quando apenas o seu corpo, como um instrumento dócil, é entregue ao estuprador. Essa atitude frustra as expectativas do homem e inscreve o seu fracasso no desfecho da história. Em “Você é virgem?”, pelo contrário, a vítima é completamente dominada pelo “monstro”. Ele se farta enquanto o choro, as dores e o desespero não evitam o estupro. A menina se transforma em objeto do prazer, e o delito, uma espécie de prestação de contas do fracassado, quando esse intruso, que queria apenas assaltar, muda de ideia e comete o estupro, porque vê a vítima nua.

A crueldade, nesses dois contos pode ser medida pelos processos diferenciados de reificação das personagens. As duas personagens violentadas carregam sequelas em suas vidas que prejudicam as relações com os parceiros. A de “Macho não ganha flor” manteve a confiança do noivo que a esposou, mas o desastre da memória e do ressentimento que a tragédia impôs continuou evidente no trauma, visto que a narradora diz que precisou do noivo para que ele a salvasse de si mesma (TREVISAN, 2006, 13). Já o desfecho, principalmente de “Você é virgem?”, supõe que a crueldade não tem fim, na narrativa de Trevisan, pois além da vítima sofrer traumas de ordem física e psicológica, o narrador destaca a dificuldade de ela se relacionar socialmente:

Mais que se esfregue, água não há bastante que limpe o corpo imundo e lave a memória suja.
 Recusa ver o namoradinho (do retrato na bolsa).
 Nunca sai à noite.
 Alguém fala em aids? Pronto. A menina tem crise de choro. Quer morrer, quer se matar. E só. E mais nada (TREVISAN, 2006, 126).

Enquanto a narração de “Você é virgem?” responde uma pergunta direta, ocorre, em “Macho não ganha flor” resposta à pergunta indireta, sobre o poder desse “macho”, que é a dobra irônica do conto. Há duas questões respondidas em “Você é virgem?”: a que diz respeito a essa mesma narrativa, em que as interdições da virgindade têm como resultado o estupro, e a que mostra quem realmente é aquele “macho” fracassado. Além disso, ele é ironizado em outros contos intermediários da coletânea, para mostrar sua face vingativa no último conto. Mesmo assim, isso não significa algum triunfo, uma vez que a crueldade se mantém suspensa.

4.4 As desordens do corpo

O erotismo é atividade sexual exclusivamente humana e faz parte de sua vida interior. (BATAILLE, 1987, 27). Difere da cópula puramente reprodutora, porque preenche, psicologicamente, um ser descontínuo por natureza. Em nome da busca de conforto interior que, paradoxalmente, não encontra uma satisfação plena, não há regras que indiquem o limite orientador desse percurso. Pelo contrário, uma completa desordem constitui o ilimitado espaço do jogo erótico, em que a violência se alia à sexualidade, para, em seguida, se misturar com o desejo de transgredir:

A sexualidade alia-se freqüentemente à violência, seja em suas manifestações imediatas — raptos, violação, defloração, sadismo — seja em suas mais longínquas conseqüências. Ela causa diversas doenças, reais ou imaginárias; conduz às sangrentas dores do parto, que sempre podem ocasionar a morte da mãe, da criança, ou de ambas ao mesmo tempo. Até no interior do próprio quadro ritual, quando todas as prescrições matrimoniais e as outras proibições são respeitadas, a sexualidade é acompanhada de violência; quando se escapa deste quadro — nos amores ilegítimos, no adultério, no incesto — esta violência e a impureza dela resultante tornam-se extremas. A sexualidade provoca inúmeras desavenças, ciúmes, rancores e lutas; é uma ocasião permanente de desordem, mesmo nas mais harmoniosas comunidades (GIRARD, 1990, 51).

Nos contos “O vestido vermelho”, “Prova de redação” e “A festa é você”, personagens usam o corpo para o prazer e para a dor. É certo que é isso o que se pode esperar da vida. Porém, mesmo compreendendo o movimento cíclico do prazer e da dor, as tentativas de driblar o mal e, por consequência, a morte levam o indivíduo à crença, embora cegamente, de uma possibilidade de estabilização do prazer. Daí se justificam os meios incansavelmente perseguidos para a canalização da violência (GIRARD, 1990).

O erotismo é uma forma de transgressão organizada, como o é a crueldade. Baseados os dois no mesmo princípio, “a passagem de um domínio a outro é admissível, na medida em que não estão em jogo os limites fundamentais” (BATAILLE, 1987, 75).

Os três contos mostram o que compõe o erotismo. Às vezes, uma falsa intenção de amor e sexo dissimula a violência que virá em seguida, à medida que a vítima se entrega. Aproximando-se dos objetos desejados, as máscaras caem e o desequilíbrio se estabelece: “Só a violência pode, assim, fazer tudo vir à tona, a violência e a inominável desordem que lhe está ligada!” (BATAILLE, 1987, 16).

Assim os discursos dos narradores se mostram nos referidos contos. São representações claras das “aberrações que habitam a Torre de Babel, Sodoma, Gomorra e o Apocalipse”, como está dito no texto de apresentação do livro *Macho não ganha flor*.

O conto “O vestido vermelho” é a representação de uma carta de amor que não se perde em sentimentalismos. Localiza-se, exclusivamente, nos desejos do corpo. Partindo de uma notícia da compra de um vestido vermelho, a mulher provoca o seu interlocutor com um monólogo que transborda o erotismo e o transforma em desejo de sexo brutal:

Amor,
 Comprei um vestido novo.
 O tecido é tão fino, parece que estou sem roupa. [...]
 Não te emocionam as coxas mais frescas e lisas que o vestido? [...]
 Mas onde está você, cego e surdo, que não responde?
 Sem vontade de sodomizar esta cadelinha que te ama e tanto deseja? Eis-me aqui, à mercê dos teus caprichos e delírios.
 E cadê você? Nem um pio (TREVISAN, 2006, 22).

O monólogo silencioso, sem qualquer réplica do amante, restringe ainda mais o espaço que poderia ser ocupado pelo discurso erótico. Inscrevem, única e simultaneamente, na narração da mulher, as condições de agente e instrumento do desejo. O discurso da mulher faz com que o feminino se transforme nessa mão dupla de erotização: homem e mulher num só corpo, e na realização de seu prazer solitário.

Violência do auto-erotismo, já que o silêncio do outro impede as práticas inerentes ao erotismo. A atitude da personagem-narradora do conto “O vestido vermelho” parece ser similar às atitudes autopunitivas de certos personagens, como se pode constatar nos contos “Chora, maldito” (*Lincha Tarado*, 1980) e “Apanha, ladrão!” (*Macho não ganha flor*, 2006), que serão analisados no capítulo “Discursos e dissimulações”: querem experimentar uma “pequena morte” para atingir um retorno mais rápido à vida, sem que isso garanta um retorno melhor do que antes.

Não há uma relação sexual em atividade no conto “O vestido vermelho”. O curioso é que nem mesmo o auto-erotismo caminha para um desfecho previsível. Ele frustra o desejo e termina em silêncio absoluto e na perda total do impulso sexual esperado:

No deslumbrante vestidinho novo. Comprei com o meu dinheirinho contado. Só pra ficar linda aos teus olhos.
 E sem você, ó putto dos meus pecados — coberta de púrpura ou nua em pêlo — pra que ser linda?
 Maldito vestido vermelho (TREVISAN, 2006, 25).

O diálogo entre personagens de muitos contos de Trevisan é marcado por uma incompletude que força o desejo a se fechar no prazer solitário. O conto “Vozes do retrato” é um típico exemplo. É a representação do prazer que, apesar de ser levado ao extremo, nunca se realiza de fato (TREVISAN, 1968).

Quando a narrativa se constrói por monólogo, como é o caso do conto “O vestido vermelho”, a ânsia de comunicação da personagem desejosa também por sexo realiza um

diálogo amputado. É o que se pode observar no desfecho da trama, quando a beleza do vestido, a sedução e até o prazer perdem suas funções no jogo que não se realizou.

O conto “Prova de redação” retoma “O mestre e a aluna”, incluído na coletânea *Rita Ritinha Ritona*, de 2005. Neste, uma aluna tem uma experiência sexual com seu professor de Letras. Em “Prova de redação”, uma garota de dezesseis anos, partindo das informações da outra colega, escreve uma carta ao professor demonstrando-se disposta a aprender tudo o que seu mestre teria para ensinar. Ela se apropria da experiência e da linguagem da outra amiga e constrói um discurso que, pela repetição, representa a típica desordem que compõe uma relação sadomasoquista. O exemplo a seguir insinua esse tipo de relação, mas, no desenrolar da composição da aluna, como veremos, a violência se confirma:

Ai, doutor João, estou tão emocionada em lhe escrever. Nem pensei tivesse coragem. Uma colega minha me contou e fiquei muito interessada. Quem sabe? Já fiz 16 aninhos. Não sou virgem. Sempre tive namorado, um deles quis noivar a todo custo. Eu, heim! Lá sou boba. [...]
 Minha colega (não posso dizer o nome) me contou como é. Que o doutor conversa uns cinco minutos. [...]
 Em seguida encosta a gente de pé contra a parede (TREVISAN, 2006, 105).

Para Bataille, o sadismo é o mal puro, diferentemente de qualquer outro tipo de mal. Ser sádico é sentir prazer com ato cruel:

trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não é o verdadeiro Mal, o Mal puro, já que o assassino, além do proveito obtido, tem prazer em ter ferido (BATAILLE, 1989, 14).

Quanto ao masoquismo, seria a única possibilidade de sentir o que a vítima do sadismo sente. Segundo o mesmo autor, “um movimento leva invariavelmente os objetos do desejo ao suplício e à morte. O único termo imaginável é o desejo que o próprio carrasco poderia ter de ser a vítima de um suplício” (BATAILLE, 1989, 104-105).

O discurso da jovem aluna enfrenta a interdição. Esse enfrentamento, que é próprio da estratégia erótica, pretende desordenar o espaço onde o prazer e a dor se manifestam: “Vou mesmo com o uniforme da escola (parece que o doutor assim prefere)” (TREVISAN, 2006, 105). Percebe-se que o traje, com o qual ela pretende se oferecer, representa a transgressão do interdito da escola.

O doutor cumpre o papel de falar pouco e usa regras supérfluas, sem a finalidade de confirmar a sua autoridade e ser, de acordo com a instituição que representa, a interdição. Nesse caso, não há legitimação de alguma instituição que ele represente, porque ele mesmo é, também, imagem da transgressão: suas regras iniciais, cuja banalização se destaca, consistem em “Muita palavra com inicial maiúscula e ponto de exclamação” (TREVISAN, 2006, 105).

Se a primeira regra é supérflua, a segunda traduz uma manifestação de surpresa, evidentemente, e resultado de elogios, porque a aluna, em sua redação, imagina a reação do mestre diante de tudo que uma mulher tem para oferecer sexualmente. Além disso, as ações imaginadas assumem o lugar do discurso lacônico do professor: “Que o doutor conversa uns cinco minutos” (TREVISAN, 2006, 105). Segue-se o silêncio, enquanto somente a aluna expõe os seus desejos desordenadamente, sem interrupções nem críticas.

A redação da jovem subverte e rompe as regras gramaticais, por ironizar a instituição acadêmica — “célebre Academia de Letras” — e declarar não gostar da disciplina e ser fraca em gramática: “Posso gazeir a última aula. É prova de Redação, que eu detesto” (TREVISAN, 2006, 105) e “Aqui tenho de lhe avisar (ou *avisá-lo*? Sou meio fraca em gramática)” (TREVISAN, 2006, 106). A transgressão também se inscreve no essencialmente erótico e nos gritos que simulam a dor e o medo: “Aí o doutor abre devagarinho os botões da blusa. Em cada um, elogia — com palavrões de espanto — o que vai descobrindo. [...] Ui, que medo!” (TREVISAN, 2006, 106-107).

A instituição religiosa também registra a sua necessária interdição para ser, em seguida, transgredida. A jovem avisa que não pode ter marcas no corpo, porque a mãe falaria em nome da igreja: “não posso chegar em casa com marca nenhuma! Minha mãe é da igreja pentecostal (eu também)” (TREVISAN, 2006, 106). Ela destaca a sua participação nessa igreja entre parênteses, porque, ao expor sua intimidade e seus desejos ao professor, a sua religiosidade cairia no ridículo. Por isso, a jovem não se compromete totalmente.

Há, na redação da jovem aluna, a expressão de um corpo em desordem. As diversas interdições que mantêm as referências sociais, como as instituições acadêmica e religiosa, são transgredidas, violentamente, por um discurso devasso. No conjunto desse pensamento, desvela-se o desejo de desnudar o corpo numa orgia na qual “sua eficácia revela-se do lado ‘nefasto’, reclama o delírio, a vertigem e a perda da consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser num deslizar cego para a perda [...]” (BATAILLE, 1987, 106).

Nessa orgia imaginada, aluna e professor se perdem na vertigem do prazer e da dor. E apenas na voz do “mestre” se ouve o uníssono da crueldade: “— Vou foder essa vadia do colegial. Vou te currar todinha. Frente e atrás. Cabeça pra baixo. Te abrir pelo meio. Violar teus nove buraquinhos, sua piranha de Jesus” (TREVISAN, 2006, 109).

No conto “A festa é você”, a orgia é anunciada e também retomada, porque esse conto faz referência a outro, “Meu filho, meu filho”, publicado em *O rei da terra*, coletânea de 1972. Neste, um homem de meia idade e calvo atrai um jovem rapaz para uma festa. O

convite é aceito, apesar da desconfiança. Em seguida, o rapaz fica sabendo que a festa seria ele.

A festa celebra um sacrifício ritual no qual o jovem seria imolado. Se no conto anterior houve insinuações do tipo “— Quem geme de paixão como Verdi? [...] — Meu anjo, a festa é você. [...] — Abra a boca e feche os olhos. [...] — No meu castelo sou o escravo do meu pajem. [...] — Morango, como bem sabe, é a fruta do amor” (TREVISAN, 1972, 12-13), há, no conto atual, a representação da força do sacrifício ritual. Nesse espaço, a vítima “deve” ser sacrificada para o seu próprio bem e para o bem da consagração: “Daí o tio apareceu lá em casa. Já tinha ido de visita umas dez vezes. Tomava café com a minha mãe e os meus irmãos. Foi me buscar para a tal festinha, e como dizer não?” (TREVISAN, 2006, 95).

Desde essa objetividade inicial, o tio e a vítima deslizam cegamente para a perda, considerando a concepção sacrificial: “O desencadeamento do desejo de matar, que é a guerra, excede em sua totalidade o campo da religião. O sacrifício que, de sua parte, é como a guerra suspensão do interdito do assassinio, é, no entanto, o ato religioso por excelência” (BATAILLE, 1987, 76). A partir daí, trava-se um jogo conduzido pelo tio e, após a vítima se debater inutilmente, a entrega total no redemoinho da violência:

Foi um grande apagão. Tudo aconteceu no meio desse nevoeiro tão grosso que eu podia riscar com a unha. A faísca de punhais aqui e ali. Era eu aquele garoto nu e perdido? Me debatendo, aos gritos, e arrastado para o fundo do negro remoinho? (TREVISAN, 2006, 98-99).

5 DISCURSOS E DISSIMULAÇÕES

5.1 Elementos da construção

Em treze contos de *Macho não ganha flor*,¹⁸ há personagens e narradores que são exímios dissimuladores de seus discursos. São assaltantes, traficantes, cúmplices de diversos crimes, prostitutas, travestis, doentes mentais, viciados em drogas, sodomitas e estupradores que constroem, ou reconstróem, suas histórias de vida no crime. Usam subterfúgios e álibis, ou expressam suas versões sobre os crimes que cometem de modo estranho à compreensão que a sociedade tem, em geral, a respeito do universo do crime.

Após terem voz e trânsito, os personagens dos referidos contos não usam os seus discursos para cobrar da sociedade a justiça social que não obtiveram. Não é, também, o que motiva o crime de Trajano em “A asa da ema”. E muito menos o caso de personagens do contista, os quais são capazes de reagir. Mesmo oprimidos, eles sobrevivem às injunções do sistema — e não há como participar desse jogo sem usar, também, da violência, sem que a nova história que dessa prática se constrói seja preponderante ou marginal em relação à outra.

À medida que os personagens vão narrando a vida no crime, eles são expostos à mesma sorte que um cidadão cumpridor de deveres sociais. É por isso que, para a narrativa de Trevisan, seria inadequado classificar esses discursos como subprodutos dos que são legitimados pela sociedade. Não há uma margem desprestigiada nessa narrativa porque todos são vítimas comuns onde vivem.

Os treze contos de *Macho não ganha flor*, nos quais há dissimulações dos personagens e narradores, reproduzem o discurso da oralidade normalmente expressa no espaço suburbano. Mas isso não significa que seja um desprestígio em relação à cultura que domina o discurso escrito, desenvolvido e organizado sob regras específicas. Na verdade, os personagens letrados têm pouco a ensinar aos bandidos, anti-heróis, galanteadores e prostitutas que em geral protagonizam as histórias de Trevisan. Dentre essas experiências, destaca-se a de uma professora no conto “Capitu sou eu”.

¹⁸ São os seguintes contos: “Isso aí, malandro”, “Um tal Tibinha”, “Quem, eu?”, “O menino de sua mãe”, “O grande assalto”, “Umas pedrinhas”, “Três ovos de páscoa”, “Pintou um clima”, “A casa de Elvira”, “Ai, ai, eu morro”, “Apanha, ladrão”, “O gato de muletas” e “Um fantasma”.

A professora de Letras recebe, em sua sala, um aluno desajeitado, barulhento, machista e sem nenhum conhecimento acerca do estudo de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que ela orientava. E com isso ela sempre se irritava. Até que uma carona faz aflorar desejos e relegar para segundo plano os preconceitos e constatações sobre a intelectualidade do aluno:

Finda a aula, deparam-se os dois no pátio, já desaba com fúria o temporal. Condoída, oferece-lhe carona de carro, não moram no mesmo bairro? No veículo fechado, o seu toque casual a estremece, perna cabeluda à mostra com o bermudão e botinas de couro. A cabeleira revolta não esconde, agora de perto, o princípio de calvície.

Ao clarão do poste, as gotas de chuva lá fora desenham no rosto da professora fios tremidos de sombra. Com susto, o moço descobre que, sim, é bela: as bochechas rosadas pedem mordidas, sob a coroa solar grandes cachos loiros. Sem aviso, inclina-se e beija-a docemente. Para sua surpresa, em vez de se defender, a feroz inimiga lhe oferece a boquinha pintada, com a língua insinuante.

Dia seguinte ela telefona, propõe irem ao teatro, já tem os convites. Essa, a norma no futuro: tudo ela paga — o ingresso, o sorvete na lanchonete, a conta do restaurante.

Na volta, ela comenta o espetáculo. Ele ouve apenas. Silêncio inteligente? Ou não tem mesmo o que dizer? No carro, mais beijo, mais amasso.

“Louca! Louca! O que está fazendo? Nada de se envolver. Logo esse, um babuíno iletrado, que coça o joelho e odeia Capitu? E o teu filho, mulher? Não pensa que...?”

É tarde: língua contra língua, apenas uma boca faminta que pede mais e mais (TREVISAN, 2003, 9-10).

Em pronunciamento feito em 1970, no Colégio de França, Michel Foucault inicia com a seguinte hipótese:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT 2004, 8-9).

A existência de meios oficiais de interdição e exclusão no que tange à produção dos discursos não impede que surjam outras formas discursivas, variantes ou não. Pelo contrário, elas acusam, de fato, o poder e o perigo das manifestações ainda não institucionalizadas. Conforme Foucault, se a ordem é acentuar o “desnível” dos falares na sociedade, com o intuito de segregar o que é bom do ruim, é importante constatar, também, que todos os níveis permanecerão ditos para além de sua formulação:

Não há, de um lado, a categoria dada uma vez por todas, dos discursos fundamentais ou criadores; e, de outro, a massa daqueles que repetem, glosam e comentam. Muitos textos maiores se confundem e desaparecem, e, por vezes, comentários vêm tomar o primeiro lugar (FOUCAULT, 2004, 23).

Seguindo a observação de Foucault, podemos retomar o sentido do envolvimento da professora de Letras, no conto “Capitu sou eu”, bem como os exemplos a seguir, para evidenciar, na ficção de Trevisan, um espaço híbrido do discurso, em cujo contexto os personagens narram.

Se há diferenças sociais entre os personagens, que se refletem numa forma discursiva ou noutra, e se existe uma marca da segregação linguística nas tramas estabelecidas no espaço suburbano, isso não afeta os narradores nem indica o predomínio de instituições que pudessem cobrar o refinamento da linguagem dos personagens. Alguns registros mais organizados — como os proferidos pelo “Doutor” interlocutor das mulheres, nos primeiros livros de Trevisan,¹⁹ e pelos professores de Letras,²⁰ incluídos em publicações recentes — usam a erudição com o fim estrategicamente erótico, mas esses registros não demarcam um espaço distanciado na linguagem.

Em uma sociedade civilizada, os indivíduos deveriam dizer adequadamente conforme as circunstâncias e a exigência do ambiente, a fim de possibilitar o convívio. Essa é a ordem discursiva reconhecida por Foucault, que define quais são as regras, por intermédio de que excluem ou interditam o sujeito falante:

Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder (FOUCAULT, 2004, 10).

Em se tratando de personagens de Trevisan, como os encontros entre “doutores” e “iletrados”, os primeiros provocam, algumas vezes, lampejos de esclarecimento, aparentemente ansiando por despertar a consciência de si mesmos nos iletrados. Verifiquemos o que diz a professora em “Capitu sou eu”: “Louca! Louca! O que está fazendo? Nada de se envolver. Logo esse, um babuíno iletrado, que coça o joelho e odeia Capitu? E o teu filho, mulher? Não pensa que...?” (TREVISAN, 2003, 9-10). Mas no subúrbio ficcional de Trevisan, os discursos se formam à revelia de normas. O lampejo de esclarecimento na fala entre aspas da professora de Letras não esconde nenhum segredo ou riqueza, como a erudição, por exemplo, que seria uma forma de respeitar as regras sociais e, assim, adquirir legitimidade. Um discurso proferido nas condições em que a narrativa expõe não passa de,

¹⁹ Embora haja a participação desse “Doutor” em publicações recentes, interessa-nos, neste momento, sua presença nos contos “Cafezinho com sonho”, de *O anel mágico* (1965); “Mocinha de luto”, de *Desastres do amor* (1968); e “A segunda mulher”, de *Essas malditas mulheres* (1982).

²⁰ Conferir nos contos “O mestre e a aluna”, de *Rita Ritinha Ritona* (2005); e “Prova de redação”, de *Macho não ganha flor* (2006).

apenas, uma pequena pausa para a retomada do fôlego, que é uma oportunidade dada à personagem pelo cruel narrador.

A erudição dos personagens letrados não impede que a concupiscência se realize. Parece-nos que muito em razão disso é que, na fala dos narradores de Trevisan, prevalece o discurso simples, enquanto reflexo da oralidade. Tais narradores, inclusive, transformam esse registro oral e mundano na constituição de uma outra escola, uma vez que não entendem a linguagem da educação tradicional e nem dela sentem falta. Há dois exemplos significativos da ocorrência desse aprendizado que propaga essa escola do mundo. O primeiro está no miniconto 5, de *Pico na veia*:

— O que eu sabia? Nadinha de nada. Tentei o Mobral e desisti numa semana. Daí conheci a Maria. Ler o corpo dela na cama foi a primeira lição: bo-ca, sei-o, pen-te. Com os números do seu telefone me ensinou a contar. E brincando com as letras do nome dela não é que aprendi a e-s-c-r-e-v-e-r? (TREVISAN, 2002, 11).

Outro exemplo pode ser identificado no conto “Sapato branco bico fino”, de *Capitu sou eu*:

No sítio fiquei um ano. Com um velho palmitreiro aprendi a escrever. Minha caneta? Um prego torto. Meu caderno de lição? Um casca de palmito. Professora, e mais de uma, fui conhecer bem mais tarde — na cama. E quem tinha tudo a ensinar era eu (TREVISAN, 2003, 35).

O princípio da especificidade é o que se pode perceber dos discursos engendrados pelos casais das narrativas de Trevisan. Segundo uma das fórmulas que Foucault anunciou para o seu curso durante o período letivo no Colégio de França, tal princípio significa

Não transformar o discurso em um jogo de significações prévias; não imaginar que o mundo nos apresenta uma face legível que teríamos de decifrar apenas; ele não é cúmplice de nosso conhecimento; não há providência pré-discursiva que o disponha a nosso favor. Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso; e é nessa prática que os acontecimentos do discurso encontram os princípios de sua regularidade (FOUCAULT, 2004, 53).

Os personagens letrados e iletrados que são atores do jogo sexual observado nos contos abordados deixam a impulsividade sobressair à razão. Por isso usam da violência sem limites. Destituem as regras, mesmo os que têm algum lampejo de consciência frente a elas. Em face disso, todo o crédito escolar prévio e demais legitimidades institucionais são igualmente violados e transformados em objetos de perversão.

Somenos à “especificidade” o princípio da “exterioridade”, também desenvolvido por Foucault. Este garante que a perversão se mantenha em seu espaço desregulado, conforme o percebemos mantido no subúrbio tão caro nas narrativas de Trevisan. Não há profundidade nesse espaço e não se procura além dos sentidos que os discursos podem atingir:

Não passar do discurso para o seu núcleo interior e escondido, para o âmago de um pensamento ou de uma significação que se manifestariam nele; mas, a partir do próprio discurso, de sua aparição e de sua regularidade, passar às suas condições externas de possibilidade, àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa suas fronteiras (FOUCAULT, 2004, 53).

5.2 O reforço do comentário

Os contos “Isso aí, malandro” e “Um tal Tibinha” são constituídos, respectivamente, pelos discursos do assaltante Tibinha e de Margô, sua mulher. Além da cumplicidade na delinquência, os dois formam um casal cujos discursos representam o elogio do criminoso e da sua coragem, embora haja, também, a consciência de seus insucessos.

Tibinha, ou Curitibinha, um criminoso com várias faces, é a personificação da violência na Curitiba suburbana revisitada por *Macho não ganha flor*. Ele também representa uma atualização do conhecidíssimo Nelsinho, o Vampiro de Curitiba, da década de 60. Galanteador e explorador de mulheres dos subúrbios curitibanos, esse personagem fora um assíduo frequentador de prostíbulos, algumas vezes conservando o anonimato, como se representa em “A velha querida”, incluído em *Novelas nada exemplares*. Ele, outras vezes, fora nomeado e revelada a sua crueldade, manifesta nos contos de *Macho não ganha flor*.

Tibinha se desvela no seu discurso, e é, também, representado na fala de supostos criminosos que demonstram conhecê-lo bem. Em outros momentos, algumas narrativas sugerem que o criminoso se disfarça, fingindo ser outro sujeito, produzindo, para tanto, um outro tipo de discurso. Exemplos: João, o inocente narrador de “O grande assalto”; o fumante de craque em “Umas pedrinhas”; o ladrão de setenta anos, narrador do conto “Apanha, Ladrão”; o estuprador esquizofrênico do conto “Quem, eu?”; o ladrão, com deficiência física, em “O gato de muleta”; e o outro ladrão manco em “Um fantasma”.

Os contos “Isso aí, malandro” e “Um tal Tibinha” apresentam o personagem em duas vertentes discursivas. A primeira é uma narração em primeira pessoa do próprio criminoso, e a segunda é a revelação de Margô, uma de suas mulheres. Ambas as vertentes discursivas descortinam a linguagem da violência produzida no espaço de atuação dos criminosos. Mas esses discursos não representam a retomada vitoriosa do poder paralelo, visto que outros contos do livro são uma espécie de biografia de criminosos fracassados.

Diferentemente de outras narrativas, nas quais o criminoso pratica o seu crime sem haver interferência de qualquer natureza que impeça sua efetivação, alguns contos de *Macho*

não ganha flor relatam os desastres, as fraquezas e os fracassos do delinquente. Mas essa estratégia não é uma prestação de contas à sociedade, com atribuição de castigos àqueles que constituem a facção espúria de uma coletividade que anseia por segurança. Longe de serem um discurso moralista, essas narrativas de Trevisan intensificam a violência ao invés de apaziguá-la.

Em “Isso aí, malandro”, no início da narração das peripécias, Tibinha é um destemido assaltante e uma vítima amedrontada. Ao narrar um assalto, é herói: “Sondo primeiro, tudo escuro no casarão: a família viajando. Dentro dos conformes. Pulo o muro dos fundos. Quebro um, dois vidros. Afano uma tevê, o som, um saco de trecos. Isso lá pelas três da madrugada” (TREVISAN, 2006, 15). Mas, quando encontra resistência, não hesita em expressar fraqueza: “Se dispara um alarme, já pensou? Chega o vigia? Te acerta um teco? Ei, Tibinha, não se mexa. Tá ouvindo: quem bate? Em todas as portas? O teu coração doidão? pra cá pra lá?” (TREVISAN, 2006, 15).

O medo de Tibinha não tem relação com nenhuma ação da justiça legal e institucionalizada, pois as reações de seu corpo, conforme foram descritas, demonstram estar estritamente ligadas aos combates contra seus adversários. Nessa luta pela sobrevivência, ou ele enfrenta e ganha, ou dissimula a derrota. Difícil é saber quando há derrotas de fato, na narrativa de Trevisan.

Os personagens sempre reagem diante de situações que poderiam amedrontar. Tibinha narra um assalto, durante o qual um vigia dá o flagrante e o leva preso: “Todo malandro tem seu minuto de bobeira. Eu, o rei do Bar do Tiozinho. Teje preso. Agora me ferrei bonitinho” (TREVISAN, 2006, 17). Mas esse fracasso é apenas discursivo, e significa um episódio momentâneo a mais na vida de um assaltante que se preza. Os verbos, advérbio e o substantivo “minuto”, inscritos em seu discurso, determinam a presentificação e o caráter efêmero do acontecimento.

O discurso de Margô, no conto “Um tal Tibinha”, reitera o cenário violento proporcionado pelas ações do anti-herói suburbano. Nesse espaço, a construção do poder cabe a ele, conforme diz a narradora, após descrever algumas brigas entre ela e Tibinha, dentre outros envolvimento criminosos:

Se foi o Tibinha? Lá sei eu. É a falação do pessoal na Vila. Foi ele, não foi. Preso pela Rone e entregue na polícia. No mesmo dia não é que livre e faceiro? Malaco louco de esperto taí. Com o Tibinha ninguém pode. [...]
Malandro é assim. Cê diz não? Já dançou. No Bar do Tiozinho é o rei. De boné vermelho. Um cara de muita lábia no dentinho de ouro. Não deixe que cochiche no teu ouvido:
— Ai, neguinha. Cê ta pra mim!

Fatal. Acaba fazendo tudo o que ele manda. Até o que não quer. Esse meu Tibinha é de morte (TREVISAN, 2006, 28-30).

A narração de Margô estabelece a noção de limite em face à exterioridade dos discursos. E, em reconhecimento aos espaços de circulação dos enunciados, percebe-se sob qual aspecto o discurso de Margô “retoma” ou “cita” o de Tibinha.

Segundo Foucault, os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas. Dessa mesma forma, os dois contos em questão são vistos. Mas isso não impede que os mesmos sejam analisados como “práticas descontínuas, que se cruzam, por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 2004, 52-53). Isso significa que, se há cruzamento, diferença ou mesmo exclusão entre eles, fica patente uma possibilidade de relacioná-los ou de identificar, no processo da repetição, a presença do primeiro, enquanto eco irônico, no segundo. Quanto a essa forma primeira, também não quer dizer que esse não esteja contaminado por outras formas, pois em nada essa constatação se aproxima de uma apologia à originalidade. O postulado de Foucault dirime alguma dúvida nesse sentido: “Não se deve imaginar, percorrendo o mundo e entrelaçando-se em todas as suas formas e acontecimentos, um não-dito ou um impensado que se deveria, enfim, articular ou pensar” (FOUCAULT, 2004, 52).

É mais seguro considerar o segundo discurso, a repetição, conforme se pode ler no conto “Um tal Tibinha”, como a intensificação da dissimulação narrada pelo personagem do conto “Isso aí, malandro”, a respeito de sua vida no crime. Essa intensificação, que é um novo discurso, se baseia no ato de revelar, de forma iterativa e paradoxal, o que se articulava de forma silenciosa no texto primeiro, ou seja, o que já foi dito, sem ter sido inteiramente dito. Simultaneamente, o que foi dito antes não teria visibilidade sem a repetição, o reforço ou interpretação, daquilo que Foucault denominou de “comentário”:

o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito. A repetição indefinida dos comentários é trabalhada do interior pelo sonho de uma repetição disfarçada: em seu horizonte não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação. O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado. A multiplicidade aberta, o acaso são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que arriscaria de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta (FOUCAULT, 2004, 25-26).

Os limites do enunciado proferido por Tibinha, a refletir um certo modo de ver o mundo, se expandem no “comentário” de Margô. Quando repetido, o enunciado se molda ao espaço necessário da repercussão, situação que ressoará na intensificação da violência.

Essas estratégias de repetição e intensificação da violência têm representações similares nos contos “Quem, eu?” e “O menino da sua mãe”. No primeiro, há o discurso de um esquizofrênico que tenta se safar da acusação de ter estuprado sua mãe; no segundo, embora a vítima confirme ter sido agredida, a mãe adota um discurso para proteger o filho. Independentemente da conclusão, a dissimulação se destaca nos dois discursos e se desenrola mediante o exercício da violência.

Os personagens usam a esquizofrenia e a dependência de remédios como pretexto para justificar o crime. Considerando a doença do filho, os discursos se articulam no intuito de considerar inevitável e natural a violência contra a mãe. Diz o filho: “Nada disso que ela me acusa é verdade. Quem eu? [...] Há muitos anos aposentado. Sou es-qui-zo... sabe, né? Doidão da cabeça. Isso aí: píssico. Dependo de dois psiquiatras. E vivo debaixo de comprimido” (TREVISAN, 2006, 67). E a mãe: “O meu filho é esquizofrênico desde os 18 anos. Tratado agora por uma doutora com essas pílulas de laboratório. Tipo assim de cobaia. E acho que só tem piorado” (TREVISAN, 2006, 71).

Há dois aspectos relevantes nessa primeira observação sobre esses dois contos. Primeiro, a construção de uma desculpa que se baseia na doença-loucura; segundo, a condição de vítima sustentada pelos dois personagens. Isso se reforça no discurso da mãe, que se apoia no sofrimento materno para se martirizar e, simultaneamente, entender o criminoso.

Outro aspecto relevante se refere ao nível de credibilidade que se pode dar aos discursos dos personagens. Quando um discurso é proferido do espaço da loucura, adquire poderes especiais, os quais não são atribuídos a outros discursos considerados sérios, provenientes de outros espaços legitimados socialmente. Se ambos os personagens representam o círculo de insanidade, os discursos daí produzidos indicam quanto de credibilidade suscitam, como explica Foucault:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber (FOUCAULT, 2004, 10-11).

Foucault considera o discurso do “louco” pelo âmbito da normalidade e pelo da insanidade. Aos olhos do que a sociedade legitima, a demência não produz verdade nem está apta a exercer o poder. Pertencente a uma margem desconsiderada, a loucura nem testemunha, nem autentica as referências que a sociedade precisa para se constituir. As palavras sem limites não são acolhidas em função dos perigos que causam. Por isso, o contexto da normalidade as anula. Nessa nulidade, enquadra-se o discurso produzido pelo filho em “Quem, eu?”. Esse discurso traça um percurso, mas se perde na desconfiança e na caricatura cômica que o texto de Trevisan impregna.

Por outro lado, revelar e dar voz ao discurso estranho à sociedade vigente, desfazendo o estigma do perigo, constitui o projeto de Foucault. O autor resgata histórias que não são comumente contadas no círculo da normalidade. O discurso do “louco”, sendo valorizado, representa uma “verdade” similar às outras produzidas pela ideologia dominante.

Para que se dê vazão a outros poderes, deve-se falar fora do espaço do mesmo poder; um olhar desmembrado de intenções políticas se faz necessário nesse momento. Pelo menos, é mister evitar as mesmas políticas ossificadas, visto que não há discursos ingênuos e despreziosos. Que se busque outras intenções, conforme reestrutura Foucault e o discurso da mãe do “louco-esquizo” do conto “O menino de sua mãe”.

A mãe endossa o discurso do filho para protegê-lo e, com isso, justificar-se enquanto mãe. Nesse ato de repetição em que ela desvela e protege o filho, desfaz-se, de algum modo, o estranhamento e o perigo inicialmente apresentados por um “louco-esquizo”. A valorização do discurso do louco, no segundo conto, não deixa de ser dissimulação e mais uma violência inscrita na história com inesgotáveis condições de retomadas.

5.3 A neutralidade impossível

Os contos “O grande assalto”, “Um pedrinhas”, “Três ovos de páscoa”, “Pintou um clima” e “A casa de Elvira” traçam o perfil de criminosos injustiçados pelas circunstâncias da vida, as quais, no contexto explorado por Trevisan, se manifestam fortuitamente.

A narradora do conto “Pintou um clima” é um travesti, Tina, vítima da extorsão de um homem casado que desfruta do seu serviço sexual completo. Tina, trapaceada pelo discurso do homem na hora do programa, não obtém o pagamento pelo serviço completo. Em seguida, é denunciada, torturada e presa, juntamente com sua cúmplice, a prostituta Lorena. Apesar de

Tina tentar dizer a verdade ao delegado, não há trégua para ela, que é obrigada a passar a noite na prisão.

A trama é simples e previsível. Um homem promíscuo encena uma conduta ilibada e consegue, com isso, ludibriar a justiça reclamando de um roubo. A culpa é atribuída a um travesti que tem um histórico de crime perante a justiça e, por isso, vai, temporariamente, para a prisão:

Daí você paga uma taxa. Passa a noite de pé no corredor — e o salto alto, já pensou? Às vezes, o carcereiro escolhe uma de nós. E serve-se. De manhã todo mundo é liberado. Assim, bonitão, a vida fácil das tuas meninas do prazer (TREVISAN, 2006, 52).

Até certo ponto, a prisão de Tina representa apenas mais um evento em sua rotina. Ela enfrenta uma luta cotidiana na qual o corpo é tanto uma ferramenta essencial de uma prática corriqueira como um instrumento prazeroso. Entretanto, a conclusão no discurso de Tina — “Assim, bonitão, a vida fácil das tuas meninas do prazer” — não representa o desabafo de uma trabalhadora que sonha em mudar de profissão e conquistar uma posição social digna. Em “Pintou um clima”, como nos outros contos que traçam o perfil de criminosos a partir de seus discursos, a ironia molda as expressões que são taxativas como um juízo de valor na sociedade. Alguém que tem uma “vida fácil”, por exemplo, é uma delas.

A personagem Tina se antecipa a conclusões de outrem e revela, destemidamente, os bastidores de sua vida ao dizer “Assim, bonitão, a vida fácil das tuas meninas do prazer”. Somente ironicamente a sua vida é fácil, e não se protege no discurso da margem definida pela sociedade: a instituição judicial, na narrativa, protege o cidadão agente da queixa e visa a retirar das ruas Tina, representação da delinquência por esse prisma.

Porém, Tina enfrenta o poder institucionalizado. Ter uma “vida fácil” para ela não é um lamento furtivo e amedrontado, pois denunciaria o seu fracasso. Ao contrário, a ironia desfaz qualquer impressão de descompensação social e inscreve a existência de um travesti na constituição da história.

O discurso de Tina representa um aglomerado de situações próprias de seu ambiente social, onde as ações refletem o exercício da extorsão, do roubo, da exploração e da dissimulação, como a narrativa descreve. Ao dizer sobre sua “vida fácil”, impregna, nessa ironia, tudo o que compõe o seu *locus*, apropriando-se de outros enunciados e estabelecendo novas provocações, constituindo o ciclo responsivo de um discurso impregnado de intenções e malícia.

Diante da ausência de neutralidade dos discursos, os personagens dos contos “O grande assalto”, “Umas pedrinhas”, “Três ovos de páscoa” e “A casa de Elvira” defendem, estrategicamente, as suas “verdades”.

A suspeição, nesses contos, recai, inicialmente, na posição dos narradores diante da cena. A aproximação dos fatos atingida com a primeira pessoa do discurso e o envolvimento na história não fortalecem a credibilidade sobre os fatos.

Em “O grande assalto”, um jovem de dezesseis anos se envolve num assalto. Inocente, ele se diz vítima de outros ladrões experientes. Por conta disso, é roubado pelos parceiros na hora da divisão do roubo. Impostando um discurso suspeito, ele se faz de desentendido quando é capturado pela polícia: “E pensei: O que será que é? Não fiz nada errado. [...] Logo eu, que tava limpo. Como sabia que não fui eu, achei que não tinha perigo” (TREVISAN, 2006, p. 33). Finalmente, diante do inevitável, após ser desmascarado, fala para si sem ironia: “Cê ta fudido, ó bacana” (TREVISAN, 2006, 34).

No conto seguinte, “Umas pedrinhas”, um homem tenta se livrar da acusação de ter transportado umas pedrinhas de craque. O réu finge um susto no momento em que sofre o flagrante, mostrando descomprometimento com o crime. Justifica que é mais uma vítima do sistema e de pessoas mais espertas que ele: “Nem conheço esses tipos, é gente estranha de outro bairro. Daí passei a mão naquele saco e na mochila que eu sempre ando com eles, quando enche um, uso outro. E não é que tinha umas pedrinhas?” (TREVISAN, 2006, 35). E no final do conto, ele discursa assumindo os direitos de um cidadão trabalhador:

Gosto mesmo é do trabalho. Cinco da manhã já tô na rua. Se não tem serviço, daí cato latinha pra vender.
E numa delas, isso aí, meritíssimo, não é que achei as pedrinhas? (TREVISAN, 2006, 38).

A primeira frase do conto “Três ovos de páscoa” não significa a verdade da mulher acusada de roubar três ovos de páscoa: “Eu falo pro doutor a verdade. Não vou mentir. São três boquinhas que me pediram” (TREVISAN, 2006, 43). Há dois motivos principais que a fazem forjar suas respostas na garantia da sobrevivência: a pressão do poder — representado pelo “doutor” — que a interroga e a necessidade de proteger seus filhos desejosos dos ovos de páscoa.

Além desses motivos, um outro se representa quando ela diz ser vítima de uma força incontrolável dentro de si: “Daí me deu uma coisa ruim na minha cabeça, sabe, né? Lá dentro” (TREVISAN, 2006, 43). Mas, em seguida, esses esforços se configuram esquivas discursivas, comparados aos contos “Umas pedrinhas” e “O grande assalto”, imbuídos de intenção e suspeição, ao surpreender-se com outro objeto incluído aos ovos roubados: “Mas

essa margarina não estava no meio” (TREVISAN, 2006, 43). Mesmo apesar das construções e comprovações incriminadoras, a personagem não se abate, e resiste protegendo-se no seu discurso. Nessas condições, ela se considerada vítima de uma trama injusta.

Assim, a narrativa é construída repleta de suspeições, na tentativa de conseguir a melhor versão diante do “doutor”. Nessa narrativa, um discurso só pode ser autenticado temporariamente. Num círculo inconstante, logo outras expressões e versões assumem o lugar da verdade:

Foi um momento de fraqueza. [...] Me puxaram eu. [...] Me fecharam numa sala. E fizeram lá tudo que é tipo de coisa. [...] Tiraram sarro de mim. [...] O que diz o doutor? [...] Aí o delegado chegou e contaram tudinho. E não contaram direito (TREVISAN, 2006, 43-47).

No conto “A casa de Elvira”, um homem anônimo, aparentemente probo, reclama o abandono de sua mulher promíscua e que só vivia envolvida em orgias e nas drogas. Ele se julga vítima das ameaças de sua mulher Elvira nesse ambiente infernal. Estampam-se, inclusive, em Elvira, as influências malditas do maior criminoso e promíscuo do subúrbio, que fazem desse conto mais um importante desdobramento do “circo de horrores” representado pelo livro *Macho não ganha flor*: “Sempre a mais exibida de todas. Desfilando só de calcinha para o galã dela. Um tal Curitiba. Ou Tibinha, gigolô barato” (TREVISAN, 2006, 103).

A partir da leitura desse excerto do conto, último parágrafo da narrativa, uma outra possibilidade de leitura se abre diante do leitor. Seria Elvira um disfarce de Margô, mulher de Tibinha, e o narrador, um falso religioso e, conseqüentemente, portador de um disfarce, em função do seu anonimato, do próprio galã e criminoso Tibinha? O discurso do homem vitimado é suspeito: “Bem eu, que freqüento a igreja evangélica, e isso desde criança” (TREVISAN, 2006, 102).

A narrativa de Trevisan não reconhece nem deposita uma credibilidade especial no discurso de um personagem, ainda que ele esteja próximo do acontecimento e demonstre onisciência. Como diz Adorno, acreditar-se apto a dizer não é garantia da pureza do discurso: “Narrar algo significa, na verdade ter ‘algo especial’ a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrativo, pela estandartização e pela mesmidade” (ADORNO, 1980, 270).

A estandartização e a mesmidade de que fala Adorno são características de uma “coisificação de todas as relações entre os indivíduos” (ADORNO, 1980, 270), exigida pela falsidade do mundo moderno. Com relação à narração do romance, cuja referência contribui para o esclarecimento do contexto narrado pelos personagens dissimulados de Trevisan,

Adorno mostra que a aproximação, no intuito de legitimar uma realidade, é um risco a ser evitado pelo romance contemporâneo, se o desejo for de acompanhar a mudança dos tempos:

Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar (ADORNO, 1980, 270).

Esse tipo de narrador presente nesses contos de Trevisan, que revela a sua estratégia cuja neutralidade é impossível, “parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo errado no mundo estranho, da forma como ele se manifesta na falsidade do tom que torna aquele mundo familiar” (ADORNO, 1980, 271). Não há neutralidade, porque vários componentes se ajuntam no discurso e emergem durante a expressão, como várias referências ligadas ao contexto e outros discursos do presente e do passado. Ademais, cada conto acentua a expressividade de algum conto anterior, e essa repetição, em Trevisan, é um palimpsesto no qual, a cada nova inscrição, uma nova configuração da violência deixa sua marca.

5.4 Dissimulações e infortúnios

Os contos “Ai, ai, eu morro”, “Apanha, ladrão!”, “O gato de muleta” e “Um fantasma” misturam a violência e a ironia nas ações criminosas. A violência que se inscreve nesses contos tem duplo sentido: a favor e contra o criminoso. Lançados à má sorte, os personagens, por intermédio de seus discursos, exibem feridas e deformidades, que são os brasões de seus fracassos.

Em “Apanha, ladrão!”, a violência se manifesta no discurso que revela o principal alvo: o próprio violentador. Na trajetória desse discurso, a ironia dá o excesso à violência.

A ironia de “Apanha, ladrão!”, inicialmente, aparece no título do conto. Apresenta uma falsa ideia do emprego da justiça contra um ladrão. Percebe-se, no desenrolar do conto, que se trata de um caso de autopunição, pois o ladrão não é apanhado pela polícia. Tampouco a trama indica qualquer desejo do criminoso de se entregar à polícia e dar um passo para a correção do sistema no qual se encontra, com mostras de arrependimento ou abatimento. Sua única fraqueza consiste na consciência de que é um ladrão mal-sucedido, idoso e sem condições de se aposentar, mas sem remorsos: “Acho que sou o pai e avô de todos os ladrões de Curitiba. E o mais azarado também. Já passei dos 70 e ainda na ativa. Nunca tive sorte” (TREVISAN, 2006, 63).

A autopunição é complementação do sadismo, por fazer o velho ladrão experimentar, apenas como um gozo sem pretensões, o que ele fez com os outros em sua longa carreira. Georges Bataille explica o masoquismo a partir do sentimento que se pode ter ao ler os livros de Sade. A experimentação do leitor de Sade ajuda a esclarecer a atitude do velho ladrão:

Somos desde o início perturbados por arrogâncias inacessíveis. Nada resta do que hesita, do que modera. Num furacão sem apaziguamento e sem fim, um movimento leva invariavelmente os objetos do desejo ao suplício e à morte. O único termo imaginável é o desejo que o próprio carrasco poderia ter de ser a vítima de um suplício (BATAILLE, 1989, 104-105).

A atitude do ladrão, diante do espelho, reflete o estado da crueldade sentimental preservado pelos personagens de Trevisan, conforme se pode constatar em outros contos. “Chora, maldito”, incluído em *Lincha Tarado*, de 1980, tem o seguinte desfecho:

Saudade judia o corpo? Sinto a vista cansada, mal posso ler. Toda manhã, quando faço a barba, ainda aparo o bigode. Ela morreu — e não raspei o bigode. Me esbofeteio com força — chora, maldito. Três dias que o olho está seco (TREVISAN, 1980, 63).

O discurso do velho ladrão, em “Apanha, ladrão!”, descreve a decrepitude de um criminoso consciente do seu fracasso, que representa, definitivamente, o fim do reinado de Tibinha, do “autor”, do prosador, do poetinha, de Nelsinho, tantas vezes anunciado no passado. Não há esperanças nem alguma expectativa de mudança na sua condição de vida, a não ser a de sair do anonimato, despir-se de tantas máscaras e mostrar o seu único rosto. Por isso que os criminosos de *Macho não ganha flor* dividem os seus territórios com outros iguais e/ou piores que eles. O espaço, nessa obra, é ocupado por uma guerra ainda pior, em se tratando da distinção entre vítima e algoz.

Outra importante ironia do conto é a pobreza de um ladrão que não consegue se estabelecer como criminoso. A falta de oportunidades no espaço do crime o levou a viver um fracasso mais violento na criminalidade, por isso ele é um homem cruelmente dominado pelas circunstâncias. A incompetência é o algoz do velho ladrão:

Desde os 45, só deu cadeia. Fico um ano, um e pouco fora. Pronto, lá vou eu de novo. Ninguém por mim. Nem mãe, nem mulher, nem filhos. Nada cai do céu. Não vivi do trambique, mal sobrevivi dele. Senão já tava era morto de fome (TREVISAN, 2006, 63).

A última cena do conto mostra as mutilações física e simbólica do velho ladrão. Isso é a consequência das reiteradas faltas e intermitências comuns na trajetória dos personagens de Trevisan. Essa é também a direção que pretendem os discursos dos personagens-narradores irônicos, repetitivos, cruéis, e, muitas vezes, cômicos: “Na minha idade, já viu, um bagaço de osso. Morrido, roído e cuspidado. Será que nunca não aprendo? Condenado a repetir a vida inteira o mesmo engano?” (TREVISAN, 2006, 65).

Diante do espelho, a resposta é dada para um leitor-narrador que reconhece os limites do velho ladrão: “Então, é assim? Apanha, ladrão desgracido de merda. Apanha na cara!” (TREVISAN, 2006, 66). Assistindo à cena, um observador relata: “O velho se esbofeteou com força. Uma e outra face. Depois cuspinhou uma, duas, três vezes. O mais longe que podia. Mal evitou de acertar no próprio pé. Pô, tava ruim até de cuspo” (TREVISAN, 2006, 66).

Dessa forma, estão constituídos os discursos nos contos “Ai, ai eu morro”, “O gato de muletas” e “Um fantasma”.

A narradora em “Ai, ai eu morro” deixa escapar, em seu discurso, a sua cumplicidade com o criminoso Pipoca. Declara-se influenciada pelos vícios do delinquente e, por isso, sua declaração (à polícia?) tenta se eximir da culpabilização. Mas isso não se torna possível, porque a evidente cumplicidade da narrativa revela muito mais do que o medo da personagem em ser obrigada a viver sobre ameaças. Exemplo disso é o quanto de eufemismo há na descrição da cena, e dos motivos que culminam com as facadas que a personagem sofre, e, em seguida, o tom ironicamente revelador de que a “vítima” depende das ações criminosas para viver, cuja referência se confirma no pedido de um beijo de adeus:

A gente ali no bar tomava a saideira. E só mais uma... Ele anda armado, sempre a faquinha na cinta. A Vila é muito perigosa. E nunca se apartou dessa desgracida faca.

Ninguém parava direito de pé. Os dois abraçados já indo embora. Ele se pendurava demais no meu ombro. E reclamei, orra, de não agüentar o peso.

Deu um berro e me empurrou assim. Garrou a faca. E enfiou ai! ai! ai! na minha barriga. [...]

Logo logo me finava. Assim direto. *Então pedi um beijo de adeus* [grifo nosso]. E cuidasse da minha filha. O que, nessa última hora, fez o machão?

Duas vezes me negou. [...]

Daí o putto fugiu, esse ladrão da minha vida — e com ela pingando no maldito punhal vermelho (TREVISAN, 2006, 60-61).

Por sua vez, o conto “O gato de muletas” descreve as desculpas de um ladrão. *A priori*, o narrador se considera vítima das circunstâncias: necessitado, vê uma casa fácil e, por isso, decide roubar. O subterfúgio da necessidade financeira ganha consistência quando o homem revela a sua condição física: “Atropelado na linha do trem perdi um taco da perna. Com um pino agora no joelho torto. Ando, só que manco. Deficiente precisado. A pensão sai não sai. Diz que não paguei o Instituto” (TREVISAN, 2006, 90-91).

Mesmo vítima, conforme segue a narrativa, o conto não se fecha em pedantismo para desprezar a crueldade da história. O crime fracassa em meio a um equívoco crucial do personagem para mudar o curso da história, inclusive isso pode ser confirmado com a construção formal do próprio conto: há uma segunda parte da história, contada por um outro

narrador que é o assaltado pelo ladrão manco. E, nessa parte, percebe-se que o ladrão não se rende com facilidade. Além disso, não há, por parte desse segundo narrador, do vizinho e da polícia, sentimento de pesar, nem respeito à deficiência física, moral e financeira do personagem:

Agarrei ele pelos dois braços e trouxe para fora. Perdeu o equilíbrio, pendurado ali na janela. Furioso, começou a xingar:
 — Ah, seu filha da mãe. Grande fidaputa. Me solta, seu bundão. [...]
 O vizinho, um bruto homenzarrão, viu que era aleijado. Daí entrou para amarrá-lo. Saiu bem depressa.
 — Poxa, esse manquinho é do capeta.
 Tropeçando e se arrenegando.
 — Ele se firma no chão. E passa rasteira com uma perna só!
 Pronto chegou a viatura com dois policiais. Sem conversa, deram uma gravata no malaco. Zonzo e rouxo, epa! Lingüinha de fora.
 E, ao ser conduzido, no último fôlego:
 — Seu filho da... Eu vou mas volto... Tua mulher... (TREVISAN, 2006, 92-94).

Em “Um fantasma”, há outro ladrão manco, vítima de suas mazelas e da polícia. Nesse caso, as dissimulações discursivas do narrador se sustentam em sua falta de prática no crime. Daí ele somente rouba coisas insignificantes, denominadas por ele de “trecos”. Logo no segundo parágrafo da narração, ele demonstra, também com a utilização do eufemismo, a sua insignificância no mundo do crime:

Pra cada um preso, tem quanto solto na rua? O que eu peguei foi cartão de banco, celular, talão de cheque, esses trecos. Mas foi tudo devolvido lá na Furtão. Outra vez uma calculadora, dois celulares, quatro ou cinco anéis. Foi só (TREVISAN, 2006, 115).

Mas o discurso descomprometido do ladrão é contraditório. No decorrer da sua narração, há alguns ensaios de maldade, mesmo que o conto não se desdobre em crueldades de fato. O relevante é que o ladrão se contradiz, pois declara suas intenções. E a ironia do conto deixa implícito o excesso de violência, apesar da impunidade do criminoso. Na verdade, as peripécias desse personagem bufão, que finge ser um fantasma para se safar, dão a ele o direito de uma saída triunfal, dissimuladora e cômica. Esse é o lastro crítico de um conto aparentemente despretensioso em meio aos outros, do mesmo livro, que excedem a violência:

Noite de verão, lá estava eu no quarto de uma mulher. Subi pela calha, pulei na marquise. A janela aberta, por causa do calor.
 De repente ela arregalou um bruto olho. Acho que foi uma bulha na rua. Sentada na cama, de tanto susto. Era uma velhinha. Ali de queixo caído, com falta de ar. Que tal se ela morre?
 Ergui os braços e abri as mãos. Falei mansinho:
 — Não tenha medo. É um sonho.
 Na pontinha dos pés fui até a janela.
 — Sou um fantasma de passagem.
 Saltei na marquise. Escorreguei pelo cano. E sumi de fininho (TREVISAN, 2006, 117).

Esses últimos contos narram crises momentâneas dos personagens, mas não se trata de um exame de consciência que possa redimi-los de seus crimes. Nada se move, e os criminosos não se endireitam. Recolhem os seus restos e se recuperam para sofrerem ou aplicarem novas crueldades.

5.5 O discurso falso-subúrbio

No espaço suburbano da Curitiba do passado, ou da revisitada, veem-se as entranhas do silêncio. Uma “feira de aberrações”, a violência repetida e crescente, a crueldade e as desordens do corpo são as fotografias do subúrbio. A representação da violência, no subúrbio, é o excesso do que se vê na cidade real onde a sobrevivência é quase impossível. Nesse caso, a cidade ficcionalizada é mais cruel do que a outra da realidade constantemente convocada pelo discurso.

Na Curitiba moderna narrada por Trevisan, é possível ver, em excesso, o cenário que já se via outrora: as prostitutas do passeio público que “incansáveis caminham / pra lá pra cá / sempre estiveram / pra lá pra cá / estarão para sempre” (TREVISAN, 2005, 45); as orgias e a violência na Rua Amintas, 749: “aqui você bebe todas / fuma todas cheira todas / um estupro a cada meia hora” (TREVISAN, 2005, 81); o perigo de uma rua escura que se transforma no lugar ideal para o estupro de Maria por três homens: “Um segura os braços, outro as pernas, o terceiro arranca as roupas. Ela não quer, a pobrinha. Por mais que se defenda — são três, puxa! Cada um é o dobro dela” (TREVISAN, 2005, 87).

Por intermédio de uma falsa impressão de normalidade no subúrbio, a tragédia se anuncia em muitos contos de Trevisan. “Macho não ganha flor”, como vimos, é um exemplo disso. Essa falsa impressão se repete em “À queima-roupa”:

Lá pelas 11 da noite. Minha mulher dormia. Eu fiquei à espera do filho, é menor, permissão não tem de levar a chave. A janela aberta para a rua. Veja, o chuvisco de estrelas no céu — uma bela noite (TREVISAN, 2006, 53).

Em meio à tranquilidade, um evento estranho rompe a estabilidade e instaura, definitivamente, a violência que não mais possibilitaria o retorno ao conforto anterior:

Ouvi os pneus de um carro derrapando. Olhei pela janela: a moto azul passou numa chispa e logo atrás o carrão preto. Adentraram a rua sem saída. Epa, o arrastão frenético das rodas. Um grito rasgado ao meio. E, em vez do choque, mais assustador — o silêncio! (TREVISAN, 2006, 53).

Conforme esse cenário, agora, instável, no qual o ruído assume a calma anterior, a vida pacífica do personagem se modifica com um crime que ele comete, sem que seus princípios morais demonstrados pelo narrador, pressuponham um desfecho desta maneira:

Ai, não: morrer assim, numa noite assim, por um louco assim?

— Me larga. Que eu atiro!

Mas sem intenção. Um dos braços ainda preso pelo barbudo, me esforçava para livrar a mão direita, que o gordo sacudia pela manga...

Não entendo de arma. Nem estava engatilhada. De repente. No meio da luta. Um tiro só. À queima-roupa (TREVISAN, 2006, 56).

Em “À queima-roupa”, o personagem sai de casa armado, por segurança, e, presenciando um acidente, resolve prestar socorro. Considerado um intruso por um dos envolvidos no acidente, em vez de se apaziguarem os humores, uma discussão se inicia: “o tipo queria guerra. Como se chegava, agressivo e gesticulante, estendi a mão esquerda para afastá-lo. E, sem querer, esbarrei no seu narizinho borrachudo” (TREVISAN, 2006, 54). O homem é perseguido e, em seguida, acuado no portão de sua casa e, agredido, dispara o tiro fatal.

Por sua vez, o conto “Um tiro só” também reflete situações similares nas quais um clima monótono, e aparentemente normal, está prestes a desmoronar. Esses dois contos, além disso, refletem o recurso comumente utilizado por Trevisan de expor a dupla personalidade de personagens que têm relações suspeitas e desconhecidas no seio familiar.

O desconforto que os crimes provocam surge do reconhecimento de um desejo oculto ou recalcado de matar. O pior é saber que esse instinto animalesco e monstruoso está adormecido em todo ser humano e prestes a se manifestar. A esse respeito, afirma Bataille: “Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre “excede” os limites e que nunca pode ser reduzido senão parcialmente” (BATAILLE, 1987, 37). A partir desse estado desregrado, surgem meios de resgate da razão para, ciclicamente, a violência retornar. Para simbolizar esse refluxo, podemos utilizar como metáfora o que diz Edgard de Assis Carvalho ao apresentar a edição brasileira de *La violence e le sacré*, de René Girard:

Tudo leva a crer que os humanos acabam sempre engendrando crises sacrificiais suplementares que exigem novas vítimas expiatórias para as quais se dirige todo o capital de ódio e desconfiança que uma sociedade determinada consegue pôr em movimento (CARVALHO, In: GIRARD, 1990, 11).

Não está em jogo, nos dois contos, a busca de soluções para a criminalidade, insegurança, tráfico de drogas, entre outras desgraças dos espaços urbano e familiar. Tampouco se pretende compensar a falta de diálogo existente ao se deparar com outro indivíduo. A conservação do desgaste das relações culmina na explosão da violência conforme norteia o conto “Um tiro só”. Esse ambiente da violência representa apenas mais

um lugar que coage o ser humano e estimula, no cidadão desprotegido e amedrontado, a “coragem do desespero” (LORENZ, 1974).

O conto “Um tiro só” repete e intensifica a mesma rotina de “À queima-roupa”. Inicialmente, o primeiro indica o segundo em sua última frase, em que consta o seu título: ambas as situações, “Um tiro só” e “À queima roupa”, se misturam. A intensificação se desloca no espaço e nas intenções que compõem o ambiente do subúrbio.

O local do crime de “À queima-roupa” é externo ao ambiente familiar do homem. Ele sai de casa, é provocado, encurralado, e só então comete o crime, apesar de supor que diante da insegurança da rua o perigo estaria iminente: “Enfiei o revólver no bolso — em Curitiba nunca se sabe” (TREVISAN, 2006, 53).

Todavia, em “Um tiro só”, o impulso do crime vem de relações familiares. É Pedro quem alimenta a coragem de seu irmão: “Não é que meu irmão foi pegar o revólver no portavelvas? Engatilhou. Meteu na minha mão: — Você mata esse safado” (TREVISAN, 2006, 78-79). A briga se dá entre compadres amigos: “Daí eu fui lá no João e perguntei se queria comprar o barraco. Nele morou dois anos, até me chamava de compadre” (TREVISAN, 2006, 77).

Há, nessa estratégia, uma sobreposição de tragédias, pois é no espaço familiar — no subúrbio da narrativa de Trevisan — que a violência é mais explosiva, a exemplo da paradoxal expressão “guerras conjugais”, fio condutor de diversas histórias. Essa expressão não é somente metáfora do subúrbio, mas de família, relacionamentos entre vizinhos, casamento, amantes, sendo que nem na introdução, nem no desfecho dos enredos há apaziguamento.

Em “Um tiro só”, ao ato único que o título do conto explicita e resume, seguem consequências drásticas quanto à ascensão da violência. É por isso que o desabafo do personagem, após o crime cometido, expressa o paradoxo da sua cruel e infundável realidade: “Um tiro só. Era uma sexta-feira. O dia mais desgraçado da minha vida” (TREVISAN, 2006, 80).

A conclusão feita pelo personagem mistura a consciência da reação violenta e a certeza do trauma, conseqüente mesmo de um ato que seja considerado mínimo, como se registra na expressão “um tiro só”. Levando em conta que a ingenuidade não é uma faculdade atinente aos personagens de Trevisan, o eufemismo soa irônico. Apesar disso, o humor apenas representa uma forma de sobreviver numa cidade criminosa e suburbana, ou seja, referencial e, simultaneamente, ficcional. Um falso-subúrbio, onde a violência não tem limites, é o berço,

o campo de atuação e o túmulo de um bandido chamado Tibinha e de outras performances do passado. E, também, o lugar da experiência do trauma de todas as vítimas da crueldade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o estudo da violência no livro *Novelas nada exemplares*, foi preciso reconhecer o conjunto de situações que provocaram os inúmeros desdobramentos estruturais nas narrativas construídas ao longo da carreira literária de Dalton Trevisan. A partir da indicação sugerida pelo título dessa obra, um alerta já prenuncia desvios na exemplaridade. Desse modo, a quebra de condutas e normas sociais apresentadas por personagens das novelas de Trevisan fazem parte de um jogo narrativo, que é sempre permeado por paradoxo e ironia.

Desveladas as estratégias desse livro limiar, o passo seguinte foi acompanhar de perto as tortuosas histórias anunciadas e a expectativa — sob o ponto de vista de um leitor virtual — frente às desproporções e a crueldade da realidade encenada. É bem nesse sentido que a leitura de *Novelas nada exemplares* provocou. E, à medida que outras obras de Trevisan foram surgindo, esse primeiro livro fortaleceu o diálogo ou conversação mais amplo com outros contos, o que, aos poucos, tornou evidente a violência. A cada nova publicação, uma *nuance*, um pequeno detalhe e uma repetição foram enformando o embrião da violência que se repete em *Novelas nada exemplares*.

Em se tratando de afinidades entre as publicações, observa-se, dentre as inúmeras ligações, a convergência da obra inaugural de Trevisan com *Macho não ganha flor*. A afinidade entre as narrativas corresponde a dois polos que se correspondem num âmbito bem maior do que o sugerido pela distância temporal em que as obras foram publicadas. Esses dois livros, somente por aparência — e por intenção paradoxal —, tratam a violência de modo diferenciado.

Reconhecer que *Macho não ganha flor* é um livro contextualizado na modernidade e, por isso, representa a violência com austeridade, enquanto que, em *Novelas nada exemplares*, o lúdico e o irônico mascaram as asperezas, não é o mais relevante para a abordagem do conjunto da obra de Trevisan. O livro de 1959 não atenua a crueldade que, a despeito do contexto da época, demonstra a exasperação das relações e a incomunicabilidade dos personagens. As crueldades cotidianas compõem a narração da realidade das narrativas de Trevisan.

Em função do reconhecimento de que *Novelas nada exemplares* representa a violência muitas vezes alicerçada na crueldade, apesar do emolduramento que envolvem as tramas, justifica o diálogo, principalmente, com *Macho não ganha flor*. Esse livro atualiza a violência, a partir das repetições, e reflete os conflitos irremediáveis dos séculos XX e XXI.

Mas há, também, livros e contos intermediários que representam paradas desse longo percurso estabelecido pela narrativa de Trevisan. Por esse motivo, foi mister analisar várias tramas referentes às questões peculiares sobre violência, repetição e crueldade, no universo suburbano em que se situam todas as histórias de Trevisan.

Quanto aos espaços da violência — subúrbio e falso-subúrbio —, eles se misturam e perdem a identidade interiorana. Nesse momento, os dois são uma só coisa: há falsidade e perigo nas ruelas, becos, quartos, salas, bares e prostíbulos, que retratam os cenários de *Novelas nada exemplares*. A violência e a crueldade estão lá, entre vizinhos e familiares, mostrando que a circunvizinhança não representa o apaziguamento das relações. De forma similar, os ares interioranos do subúrbio estão nos ruídos e no “circo de horrores” que compõem as narrativas de *Macho não ganha flor*. Não há como saber, em diversas situações, qual cenário é menos ou mais cruel.

Apresentamos os sinais, as estratégias narrativas e o *tópos* com os desdobramentos dos confrontos, por intermédio das repetições que não induzem a uma trégua, ou banalização, como normalmente o exercício repetitivo poderia induzir. A narrativa de Trevisan, sobretudo nos textos que foram abordados neste trabalho, mostra que, no momento em que toda a prática recorrente da violência traz implícita a crueldade ou nela se desdobra, algo ainda mais cruel se evidencia. O atrito, portanto, é inesgotável, e as sequelas, que as representações grotescas revelam, são irremediáveis. Assim se configura a tragédia na narrativa de Trevisan.

A violência, conforme se representa, constrói uma superfície traiçoeira. Em consequência às provocações que os índices narrativos induzem, a leitura tende a mergulhar-se em incertezas. Um desses exemplos, conforme já enfatizamos, está intitulado na coletânea *Novelas nada exemplares*. No entanto, esses sintomas se espalham ao longo da vasta obra de Trevisan. Muitas vezes, estão na constituição das tramas e nas falas dos narradores.

Com efeito, o espaço suburbano, apesar de aparentar simples interior, representa metonimicamente a violência do mundo exterior. E a repetição não é, como vimos, um mero resultado de um esgotamento discursivo. Ela surge intempestiva, fortalecendo as complexidades e os paradoxos, rompendo, completamente, com os efeitos visados pela tragédia clássica.

Quando a violência se oculta, dando aparentemente lugar a amor, poder, sexo, e outras manifestações, nada disso seria suficiente para apontar uma pureza na qual o homem descobriria sua índole e seria uma criatura melhor. Amor, poder e sexo se misturam violentamente e geram histórias e criaturas grotescas e cruéis, como podemos observar nos contos “O velho da bengala” e “O estripador”.

Em “O velho da bengala”, de *O pássaro de cinco asas*, a crueldade é o quadro em que se pode assistir a uma tragédia moderna.²¹

O velho André é inseparável de sua bengala, que é um signo de poder e ameaça. Uma arma com a qual ele supera aparentemente a decrepitude e ostenta os seus desejos sexuais também decrepitos:

João abriu a porta, deu com o velho André deitado em cima de Maria. Ele tinha a calça arriada e ela, o vestido erguido. O velho não voltou a cabeça nem interrompeu o movimento. Com um berro João puxou-o pelas botas, arrastou-o no tapete, cobriu de soco e pontapé. Largou-o estirado no chão, nojento de tão bêbado (TREVISAN, 1974, 17).

A bengala é o signo do poder do velho, o cajado que sustenta a decrepitude dos seus 70 anos. Além da bengala, a narrativa apresenta outro instrumento que serve ao mesmo fim do primeiro objeto: uma garrafa vazia, com a qual o velho havia se embebedado: “Ao pé da cama, uma garrafa vazia e uma bengala” (TREVISAN, 1974, 17-18). Esses são os instrumentos que acentuam a sordidez da cena que se desdobra em vários momentos grotescos, como o que se segue: “... estirado no chão, nojento de tão bêbado” (TREVISAN, 1974, 17). A bengala e a garrafa vazia são instrumentos contíguos ao velho, com os quais as ações violentas estão metonimicamente relacionadas a ele: “... era violento e perverso. (...) O velho era de provocar os vizinhos, esfregava-se nas beatas durante a missa, a bengala servia de arma nas discussões de botequim” (TREVISAN, 1974, 18).

“O estripador”, de *Rita Ritinha Ritona*, mostra a violência em estado bruto, a partir do envolvimento de um homem perverso e uma jovem mulher religiosa. Ela é vitimada por um jogo gradativo de ações violentas.

²¹ Raymond Williams distingue “tragédia” de “experiência”, no início do livro *Tragédia Moderna*: “Tragédia, nós dizemos, não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora. Confundir essa tradição com outras formas de acontecimento e de reação é simplesmente uma demonstração de ignorância” (WILLIAMS, 2002, 30-31). A tragédia moderna, conforme pensamos, não está diretamente influenciada pelos efeitos da tradição clássica grega, porém ela também não é a nomeação de qualquer acidente, morte ou sofrimento, isto é, apenas uma experiência trágica. Além da definição de Rosset sobre o silenciamento (ROSSET, 1989a, 65), que muito nos interessou, Ettore Finazzi-Agrò, ao analisar *Grande sertão: veredas*, usando como referência citação de George Steiner, faz a seguinte constatação sobre a importante atualização do trágico nessa obra de Guimarães Rosa: “De resto, ainda a George Steiner ficamos devendo o axioma de que: “no mito está sempre presente uma ‘espera’ do significado, messiânico ou antimessiânico”. Constatação da qual descende outra mais importante para uma definição possível daquilo que a obra rosiana verdadeiramente é: uma tragédia que, como no modelo grego, nasce dessa “experiência irresoluta”, tornando-a sem fim “aberta às nossas carências de compreensão” (FINAZZI-AGRÒ, 2004, 156). Por fim, há uma imagem que traduz precisamente as reações do trágico moderno: “O escombros, de algum modo, diferentemente da ruína, mostra de fato a permanência de um resto não dialético, não redutível a uma lógica ou a uma conciliação que possa desaguar em um significado pleno da sua destruição” (VECCHI, 2004, 116).

O estupro acontece num sábado à tarde, quando a babá fazia o trajeto da igreja para casa. Nessa hora, ela é abordada por um “tipo mal encarado”, que a impede de entrar em sua casa. É levada por esse homem, entram num ônibus e, sob ameaças, fica à mercê do criminoso, sem qualquer possibilidade de pedir socorro. Após saltarem do ônibus, o criminoso faz várias tentativas até encontrar um lugar ideal para cometer o estupro.

O religioso, nesse conto, se inscreve paralelamente às torturas, e isso vai justificar a crueldade, uma vez que a crença em Deus permanece para ser, em seguida, destruída pelo mal. A religiosidade, ou seja, o porto-seguro da vítima serve, paradoxalmente, de estímulo ao excesso praticado pelo criminoso.

A violência, em “O estripador”, é inerente à realidade cuja intensidade não é menor que os perigos dos grandes centros urbanos. Essa trama é, também, parte da província em que, a despeito do seu pequeno tamanho, desdobra todas as realidades das metrópoles. Esse conto é uma representação dessa exaustão da violência moderna, conforme o conto revela.

É a repetição que intensifica a violência, a partir de um plano minucioso e atentamente seguido pelo estripador. A trajetória criminosa visando à perfeição é o alimento da determinação desse tipo de assassino, descrito na narrativa como um *serial killer*: “Todas as mulheres eram vagabundas. Ele disse outra palavra. Para se vingar, caçava as moças na rua. Se não fosse ela, tinha sido outra. Às vezes, atacava duas no mesmo dia” (TREVISAN, 2005, 111).

O estripador é também um falso e dissimulado cristão. Após cometer o estupro, legitima o ato cruel obrigando a vítima a rezar. E, esse foi o único momento em que a mulher, com um olhar religioso, o humaniza:

Já arrumados, o cara bem sério:

— Abra o Livro no Salmo 130.

Tal o espanto, a moça ergueu os olhos. E primeira vez viu quem era: grandão, meio gordo, bigodão negro (TREVISAN, 2005, 111).

Mas a sua crueldade vai além do estupro: “Sem ela esperar, começou tudo outra vez. O tipo se serviu bem direitinho. Ainda mais ferida e machucada. [...] Os ferimentos cicatrizaram, é verdade. Mas nunca ficou boa. E nunca mais foi a mesma” (TREVISAN, 2005, 111 e 113). Após obrigá-la a ler a Bíblia, sem que ela tivesse força para isso, é ele mesmo quem invoca o sagrado.

O poder religioso, apresentado no início da narrativa como uma sustentação da vítima e lido ao final do estupro, torna-se inócuo no momento em que o criminoso usa o Salmo 130 (que é um cântico de penitência e esperança na salvação do Senhor) para consagrar sua crueldade:

Certo que abriu a Bíblia, mas você tem voz? Nem ela, ainda mais no escuro. Ele então buscou a sua no bolso, pequena sim. Ao clarão da lua, movia os lábios, sem palavras — estava lendo ou sabia-o de cor? (TREVISAN, 2005, 111).

Por tudo isso, o livro *Macho não ganha flor* foi, para a nossa pesquisa, o desdobramento da “feira de aberrações” na qual se agruparam pessoas, ações, sentimentos, dissimulações, objetos e linguagens. “O velho da bengala” e “O estripador” são, apenas, reverberações de tantos outros contos que investigamos, uma vez que o exercício do paroxismo da violência não se esgota em Trevisan. Instaurou-se uma sólida tensão, cujos resultados são apenas “escombros”.

Em razão dessa exacerbação constante, não se pode mais sustentar que as ações representadas no livro de 2006 são o pior estágio da violência entre todos os outros da narrativa de Trevisan, visto que *O maníaco do olho verde*, de 2008, desmentiria essa hipótese. O conto homônimo ao título da obra, por exemplo, narra uma nova configuração do excesso:

Basta ser mulher, só o que vejo. O assobio, só o que escuto. É uma doença, certo? O bruto que se empina aqui no meio das pernas. Corcoveia e relincha. De mim faz o que bem quer. Ordena, eu executo. Não consigo controlar. Qual é uma? Qual é outra? Sou o último a saber. Pra mim todas iguais. Do rosto não lembro. Nem do dia. Eu assumo que isso aconteceu. Sim, muitas. Não sei quantas. Um par delas. Certo, eu abuso. Mas não tomo dinheiro nem nada. Uma quis me dar o celular. Até a bicicleta nova, já pensou? [...] 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. [...] 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 (TREVISAN, 2008, 119-120).

O pior não estaria no simples ato repetitivo da exposição de outra crueldade, porque a violência praticada pelo maníaco reproduz o que fora narrado no conto “Sim, Senhor”, de *Rita Ritinha Ritona*, quando um homem impiedoso estupra uma menina de nove anos. Mas está na sua revelação que o condena a ser um espelho da sociedade em que vive:

Mil dedos me apontam: *Esse aí, olhe. O menino da dona Cidinha, quem diria. É ele. O maníaco da linha do trem!* Sim, sorte minha. No alto, ali mesmo, estripado. Eu, vampirão, com uma estaca no peito. Sobreviver é para sorte pior. A medonha jaula. A cadeia. Ela, não. Por favor, ó Deus. Será o meu inferno. Sei de tudo. Te raspam a cabeça. Mais o bigode. E a sobrancelha. [...] 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, 123-125).

O pior não tem fim. Rosset, ao citar Cioran, assim o afirma: “Mal perdemos um defeito e outro apressa-se em substituí-lo. Nosso equilíbrio existe a esse preço” (ROSSET, 1989, 63). O que existe, nos contos por nós abordados, é a interminável substituição da realidade. O efeito da contaminação inscreve o aparecimento de uma nova metástase: sempre a dependência da mesma doença a se repetir e proliferar na narrativa de Trevisan.

O nosso projeto sobre a poética da violência na narrativa de Trevisan traçou um sentido, de acordo com as datas de publicações dos contos selecionados. Partimos de *Novelas nada exemplares*, a fim de que as análises de *Macho não ganha flor* fossem contextualizadas no subúrbio que se tornou o espaço das guerras cotidianas encenadas na literatura de Trevisan. Trata-se, enfim, de dois livros que, paradoxalmente, divergem, mas se somam. Por isso, os contos intermediários a essas duas grandes obras foram relevantes: eles instituíram a repetição, que se tornou o principal fomento para a consolidação da crueldade na obra de Trevisan.

Todos os contos que abordamos compõem esse cenário de violência, repetição e crueldade. Quando uma história termina, rapidamente outra ganha relevo, ao repetir a anterior, ou acentuar o seu momento mais violento. Em seguida, uma outra tragédia se impõe. Nas narrativas de Trevisan, tudo é fragmentário e o pouco que sobra não cura as feridas nem os traumas: aí está uma das formas de entender a insistência pelo minimalismo e pela busca do silêncio. São narrativas rápidas como a vida e cruéis como a realidade.

Nessa mesma intenção lacônica, a obra de Trevisan nos oferece alguns sinais, apresentando-nos um espaço aparentemente fácil de percorrer porque é bem familiar. Todavia, a monstruosidade do familiar lhe causa a estranheza. Esse engodo familiar se revela variável e múltiplo, como se um jogador de xadrez se perdesse diante das muitas possibilidades estratégias do jogo; e tão inquietador quanto um teatro de horrores.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Tradução de Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília: UNB, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ATAÍDE, Vicente. A técnica da reiteração no conto de Dalton Trevisan. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, MG, p. 6-7, 4 fev. 1972.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Tradução de Tânia Pellegrini. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1992.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlete Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, Edgard de Assis. Apresentação. In: GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra; UNESP, 1990.

CHAGAS, Wilson. *Província de São Pedro*, Porto Alegre, v. 5, n. 13, p. 148-149, jun. 1949.

CONY, Carlos Heitor. Novelas nada exemplares. In: TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CUNHA, Fausto. Crimes de Paixão: novo livro de Dalton Trevisan. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, MG, p. 2, 25 nov. 1978.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. *O pecado e o medo*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: EDUSC, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O logos trágico na obra de João Guimarães Rosa. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Marcos (SP): Unimarco, 2004.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3. ed. Lisboa: Vega, 1992.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000a.

_____. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramalhete. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2000b.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006a. vol. 18.

_____. Fetichismo. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006b. vol. 21.

_____. O estranho. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006c. vol. 17.

_____. O mal-estar na civilização. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006d. vol. 21.

_____. Parte III. Teoria geral das neuroses: Fixação em traumas — O Inconsciente. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006e. vol. 16.

_____. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006f. vol. 12.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006g. vol. 7.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras: revista do Curso de Mestrado em Letras da UFSM (RS)*, Santa Maria, n. 18/19, jan/dez. 1999.

_____. Violência e Literatura: notas sobre Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. *Ciências e Letras: revista da Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras (FAPA)*, Porto Alegre, n. 28, jul/dez. 2000.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra; UNESP, 1990.

JACUBOWSKA, MONIKA. Contos de Dalton Trevisan em edição polonesa. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, MG, n. 747, p. 2, 24 jan. 1981.

JOSEF, Bella. Sobre Dalton Trevisan. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, MG, n. 658, p. 3, 12 mai. 1979.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. Diário de um sedutor. In: _____. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho e Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril, 1979. (Os Pensadores).

LORENZ, Konrad. *A agressão: uma história natural do mal*. Tradução de Maria Isabel Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1974.

MICHAUD, Yves. *A violência*. Tradução de L. Garcia. São Paulo: Ática, 2001.

MONTAIGNE, Michel de. Apologia de Raymond Sebond. In: _____. *Ensaaios II*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Albertino Pinheiro. 7. ed. São Paulo: Atena Editora, 1959.

_____. *O Banquete*. Tradução de J. Cavalcante de Souza. 2. ed. São Paulo: Difel, 1970.

ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Tradução de Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989a.

_____. *O princípio de crueldade*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. A História como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SODRÉ, Muniz. Prefácio. In: VILLAÇA, Nízia. *Cemitério de mitos: Uma leitura de Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SÓFOCLES. Rei Édipo. In: *Teatro grego: Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

TREVISAN, Dalton. *234*. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

_____. *A faca no coração*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *A guerra conjugal*. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

_____. *Ah, é?*. São Paulo: Record, 1994.

_____. *Arara bêbada*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Capitu sou eu*. São Paulo: Record, 2003.

_____. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Dinorá: novos mistérios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997b.

_____. *Essas malditas mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983a.

_____. *Lincha tarado*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Macho não ganha flor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Meu querido assassino*. Rio de Janeiro: Record, 1983b.

_____. *Morte na praça*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Novelas nada exemplares*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *O maníaco do olho verde*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *O pássaro de cinco asas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *O rei da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Pão e sangue*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. *Pico na veia*. São Paulo: Record, 2002.

_____. *Rita Ritinha Ritona*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

VECCHI, Roberto. O que resta do trágico: uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Marcos (SP): Unimarco, 2004.

VILLAÇA, Nízia. *Cemitério de mitos: Uma leitura de Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. Estética da crueldade e do luxo na comunicação contemporânea. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC; UNICAMP, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.