

ANNA WOLNY

Balada das mocinhas do Passeio Público
de Dalton Trevisan – manuseando
a opacidade da imagem da prostituição
feminina

Abstract

BALADA DAS MOCINHAS DO PASSEIO PÚBLICO BY DALTON TREVISAN –
MANIPULATING THE OPACITY OF FEMALE PROSTITUTION’S IMAGE


Born in 1925, Dalton Trevisan is one of the best Brazilian novelists. Written since the 60s, and especially appreciated by literary critics, his short stories (characterized by a gradual condensation and simplification) occupy a distinct place in his work. Published in 2005 among other short stories of the anthology *Rita Ritinha Ritona*, the analyzed text verses the theme of female street prostitution, inscribed into the topic of urban violence, exclusion, and unequal gender relations.

The aim of this paper is to show ways in which the author tries to manipulate the opacity of female prostitute’s image, an ambiguous and symbolic figure who carries with itself several cultural tabus. He chooses two main strategies to do so: exploring the polysemic potential of word, as well as weaving intertextual relations. The obtained representation moves the center of gravity from fascination of inscrutable femininity towards ascertainments about the viewer, representing the male gaze, with all its defects and limitations.

Keywords: Brazilian literature, Dalton Trevisan, *Balada de mocinhas do Passeio Público*, prostitution

Universidade Jaguelônica, Cracóvia

anna.wolny@uj.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0003-4413-1718>

Dalton Jérsen Trevisan é um escritor contemporâneo brasileiro com mais de 40 livros publicados, conhecido principalmente por contos. Nascido em Curitiba, a 14 de junho de 1925, estreou em 1959 com a coletânea de contos *Novelas nada exemplares*¹ e em 2012 foi galardoado com o Prémio Camões. É um autor traduzido e apreciado, com uma vasta obra analisada através de notas, resenhas, artigos, ensaios, teses académicas e livros críticos, dos quais merecem destaque os trabalhos de Miguel Sanches Neto [1994, 1996] e Berta Waldman [1989]. Como vai ser comprovado ao longo deste trabalho, a sua escrita continua a interessar a críticos literários, tanto quanto à sua produção anterior, como a obras mais recentes. O escritor, apesar da declaração de encerrar a sua carreira literária aos 80 anos em 2014 (quando publicou *O Beijo na nuca*), continua a organizar coletâneas dos seus contos, com a mais recente (de 94 contos, intitulada *Antologia pessoal*) prevista para sair em março de 2023.

Pela sua atitude renitente frente à fama e ao interesse que suscita, recebeu a alcunha de “Vampiro de Curitiba”, inspirada em Nelsinho, um dos seus personagens recorrentes que apareceu pela primeira vez no livro *O vampiro de Curitiba* (publicado em 1965). Pouco se sabe sobre o lado biográfico de Trevisan, inteiramente dedicado ao seu projeto que abrange a tarefa de ser um observador atento – e anónimo – dos fenómenos da pós-modernidade no cotidiano de pessoas ordinárias. O espaço por ele privilegiado na sua obra é a cidade de Curitiba, a capital do estado brasileiro do Paraná, e o tema dessas observações são os comportamentos humanos, ou melhor, os comportamentos à beira do que comumente se define como “humano”. Como melhor resume Gazzinelli [2015: 729]:

Em sua maioria, os contos situam-se em Curitiba. Uma Curitiba que se mostra sob ângulos inusitados, pois como observa Nicolatto, o narrador procura “demarcar seus espaços preferidos, revelar estruturas sociais e simbólicas inscritas num inventário pessoal” [126]. Privilegia-se, assim, a Curitiba em que vicejam “infernhos”, “companhias suspeitas” e “os antros mais infames” [...]. A Curitiba em cujas ruas circulam “pessoas dadas aos prazeres do sexo”. À inversão moral no esquema topológico, corresponde semelhante movimento na escolha de personagens da turba urbana. Em suas histórias, ganham vida tipos

¹ Dois livros publicados anteriormente (*Sonata ao luar*, de 1945 e *Sete anos de pastor*, de 1948) foram renegados pelo autor.

considerados marginais: prostitutas, “cornos”, adúlteros e, mesmo criminosos, como pedófilos, cafetões e violadores.

Através da exploração das margens do desejo, ódio, fascínio e paixões que atormentam os seus (anti)heróis, Trevisan cria micronarrativas em que expõe aos olhos do leitor o paradoxo, a proximidade da beleza e da feiura e a ambiguidade do bem e do mal. Para essa tarefa, recorre a narradores masculinos, explorando a potencialidade da figura de vampiro:

O Vampiro de Curitiba anda pelas ruas, procurando não a luz e a beleza das imagens que a moderna Curitiba oferece, mas aquilo que está à margem, nas sombras e nas sobras da modernidade, pois ele desconfia daquilo que o discurso oficial e midiático apresenta. [...] Ao Vampiro não interessa flunar pela ordem da cidade, mas sim pelo caos, pelo jogo entre violência e poder, morte e vida, pecado e redenção [Prates, Teixeira 2014: 390].

Dalton Trevisan opta por representar elementos marginais, o submundo de personagens angustiados, violentos ou simplórios, abstendo-se de emitir qualquer tipo de juízo moral. De acordo com Kobs [2014: 69]: “[D.T.] também faz uso da contemplação, mas de um jeito diferente. Descreve uma situação comum, mas desagradável, e obriga o leitor a se deparar com o que a sociedade costuma recusar, quando há essa opção”. O tema que mais espaço ocupa na sua obra são relações entre sexos: “A relação homem-mulher é pois a viga-mestra do mundo tragicômico de Dalton Trevisan, e o alvo do seu preciso bisturi” [Silverman 1982: 87]. Resumindo de acordo com um dos críticos: “Com um impacto contínuo, o que o artista compõe é uma sátira à humanidade e uma paródia cabal à relação homem-mulher” [Silverman 1982: 99]. A sua maior conquista é o fato de que “preserva do esquecimento a realidade «marginal» coligida em seus contos, concedendo-lhe a temporalidade mais dilatada da literatura” [Gazzinelli 2015: 730].

O poema-crónica (expressão emprestada de Miguel Sanches Neto, 2005: 4) em que se vão centralizar estas reflexões foi publicado pela primeira vez a 20 de outubro de 2002 no caderno cultural da Gazeta do Povo e depois reapareceu, com pequenas alterações, numa colectânea de 17 contos intitulada *Rita Ritinha Ritona* [Trevisan 2005: 45–51]. Apesar de se destacar pela forma versificada (mas longe de obedecer a uma métrica definida), o texto inscreve-se na temática preferencialmente abordada pelo escritor em contos,

não apenas por falar em submundo curitibano, mas também por explorar a ideia de posse:

Ao nosso ver, o impulso colecionador está no cerne mesmo da obra de Trevisan: a relação de posse constitui um móvel importante em seu universo literário. A posse do outro, em especial, é tematizada a cada passo, e resulta, no mais das vezes, em relações eróticas interditas ou clandestinas que não se reduzem a esquemas utilitários [Gazzinelli 2015: 726].

O poema aqui analisado tenta delinear um tipo específico de relações entre homens e mulheres, baseado na regra de troca comercial, universalmente conhecido e comentado em vários registros culturais, majoritariamente de forma negativa. Trata-se de prostituição de rua, um fenômeno urbano que se apoia no anonimato e alheamento². No entanto, “a prostituição não é, na obra de Dalton, somente degradação”. Antes, funciona, “com suas leis próprias, como um espaço erótico outro, que contesta a cidade institucionalizada” [Neto 1996: 62].

As mulheres de rua aproveitam o seu anonimato. Não querendo ser identificadas, ao ponto de utilizarem nomes falsos na comunicação com possíveis clientes, participam num espectáculo baseado em convenções. Vários pesquisadores confirmam aquilo que pode ser resumido com as palavras de Sanches Neto [1994: 64]: “A prostituição é um espaço de encenação, ou seja, de dissimulação. [...] A mulher, fazendo-se passar por aquilo que o freguês quer, assume a autonomia de quem se sabe fingindo”. É provável que seja por isso que o sujeito poético comece formulando uma pergunta ontológica sobre a identidade de mulheres que observa (“quem são elas”) a que, no entanto, não pretenda oferecer a resposta definitiva (talvez por isso abstendo-se de finalizar a pergunta com um ponto de interrogação). Em vez disso, enumera uma lista de respostas possíveis (apesar de parciais e defeituosas), baseadas no conhecimento e experiência do sujeito lírico masculino, dominante, possuidor do saber e, conseqüentemente, detentor do poder de nomear as coisas pelos seus nomes. A frustrante dificuldade que experimenta ao tentar aplicar as ferramentas da sua dominação para o caso das ditas “mocinhas” contradiz a sua autoridade. Visto que responder a esta pergunta significaria resolver o mistério da existência de mulheres

² Segundo Orchard [2020] e apesar de concentrar em si muita atenção, distorcendo as proporções, a prostituição de rua constitui apenas 10–15% do trabalho sexual globalmente.

que fogem de expectativas masculinas e que provocam incômodo através da sua simples presença, seria notável observar o tipo de respostas propostas e esta é a nossa tarefa. Tentando descobrir “quem são elas”, tanto o sujeito poético, como o leitor, acabam por desvendar mais sobre os clientes masculinos³, enquanto o objetivo do interesse continua opaco, paradoxal na sua oscilação entre um ser demoníaco e grotesco e a encarnação de salvação. O objetivo deste artigo é mostrar como o sujeito masculino lida com a dificuldade da representação da prostituta, recorrendo a várias estratégias que o ajudam a delinear a sua imagem, definindo a sua essência.

Já através do título podem ser observadas duas estratégias utilizadas pelo autor na tarefa de representação de mulheres prostituídas: (re)utilização de linguagens fixas e intertextualidade. A relação de Trevisan com a língua é complexa: utiliza gírias, salta entre registos linguísticos, trabalha com duplo sentido e erro. “O que caracteriza esta obra, vista como romance em progresso, é o *bricolage*. Dalton retrabalha linguagens endurecidas pelo uso, explorando a própria reiteração que define estas práticas linguísticas” [Neto 1996: 10].

Com esta constatação, vamos debruçar-nos nos vocábulos que formam o título. A primeira palavra, “balada”⁴, refere-se a um género lírico proveniente da Idade Média, em que se dava o encontro do texto poético e de música. Trata-se de um género antigo, conhecido, retomado e reinterpretado ao longo dos séculos. Dentro do espaço literário brasileiro, a palavra tem conotações com a criação artística de Vinícius de Moraes, e mais especificamente, com o seu poema intitulado *Balada do Mangue*, publicado em 1946. O poema de Moraes, além de apresentar a mesma estrutura (género literário + designação geográfica brasileira urbana), também contempla a imagem de prostitutas, moradoras do bairro carioca homónimo (esta intertextualidade vai ser desenvolvida a seguir). Passemos ao segundo elemento constituinte do título: o substantivo plural no diminutivo, “mocinhas”, que designa prostitutas curitibanas.

Segundo o mesmo dicionário brasileiro [<https://michaelis.uol.com.br/>], os quatro primeiros sentidos de “moça”, referem-se a “mulher jovem,

³ É um fenómeno que Miguel Sanches Neto diagnostica também em *A polaquinha*: “O discurso da Polaquinha nos dá a conhecer não a trajetória de uma mulher, mas as idiossincrasias do macho brasileiro” [1994: 69].

⁴ Além de significar, na linguagem coloquial brasileira, “diversão que dura a noite inteira, ou grande parte da noite, e inclui excursões a bares, festas e danceterias” [<https://michaelis.uol.com.br/>].

geralmente solteira”, “menina púbere que já menstrua”, “mulher madura, porém não velha”, “mulher virgem; donzela”, variando entre as ideias opostórias de pureza/inocência (juventude, falta de companheiro, virgindade) e disponibilidade/maturidade sexual (menstruação, madureza). Assim, a definição da palavra provoca mais dúvidas do que certezas – quem seria uma “moça”? Está aqui inscrita na própria língua a constante suspeita e acusação perante a mulher, desconhecida, imprevisível, que fazem dela um ser opaco, impossível de aprisionar numa definição exaustiva. Assim, apesar de apenas o quinto sentido aludir ao uso que desta palavra fez Trevisan (“prostituta”), podemos ver que todos os significados deste vocábulo em vez de definir, apresentam significados opostos e mutuamente exclusivos, além de poderem ser usados contra a pessoa que descrevem.

O diminutivo em qualquer língua adiciona ou enfatiza significado, podendo servir como um meio de suavizar ou familiarizar a palavra designada, ou – pelo contrário – marcá-la ironicamente, indicando a distância do falante. Segundo o mesmo dicionário, a forma diminutiva deste substantivo evoca dois possíveis significados: “moça muito jovem; rapariga” e “heroína de histórias e de filmes de aventuras”. Atentemos ao segundo significado anotado pelo dicionário. As “mocinhas” de Trevisan certamente podem ser chamadas de aventureiras, combinando o terceiro sentido do substantivo “aventura” – “conquista **amorosa** que geralmente se revela passageira; **caso, flerte**” – com os primeiros dois de “aventureiro” – “indivíduo que tem **prazer** em buscar aventuras ou viver em situações de **risco**”, “pessoa que sente **atração** pelo **imprevisível**, pelo **perigo**, e que tende a se envolver em empreendimentos **arriscados**”. Vemos aqui a superposição de dois campos lexicais que definem a atividade de prostitutas: por um lado, a sexualidade (amoroso, caso, flerte, prazer, atração) e por outro, a ameaça (risco, imprevisível, perigo, arriscado). No caso de um autor que tem como objetivo atingir a maior concisão na sua escrita⁵, esse tipo de polissemia dificilmente seria obra de acaso. Desde o título, Dalton Trevisan opera com estereótipos, lugares comuns e eufemismos que existem em português do Brasil para (não) se falar de prostituta, essa figura fascinante e indesejável ao mesmo tempo.

⁵ Miguel Sanches Neto aponta que Trevisan atinge “um momento de extrema síntese” [1996: 126] com o livro *Ah, é?* de 1994. “Tamanha condensação é um tanto estranha na prosa. Caímos na tentação de dizer, inclusive, que o autor acaba se afastando tanto da prosa, tal como a concebemos, que ultrapassa as fronteiras da poesia” [*ibidem*]. A mesma observação é partilhada por Waldman, quando descreve Trevisan num “caminho de redução da linguagem” [Waldman 1989: 24]. Para entender a relação entre a forma e o conteúdo trevisiano, cf. Oliveira [2011].

Para entender a importância do uso de um determinado conjunto de vocábulos, é preciso olhar para a riqueza do vocabulário designativo para mulher prostituída. Além de expressões descritivas como “mulher da vida” ou traduções emprestadas de inglês e usadas atualmente (trabalhador/a sexual), existe um conjunto que varia cronológica e geograficamente. No dicionário consultado acima, à própria palavra “prostituta” correspondem no mínimo estes 23 sinónimos: “mulher que faz sexo por dinheiro; andorinha, caborje, calhandreira, dama, dama da noite, loba, meretriz, quenga, rameira, rascoa, rascoeira, rapariga, ratuína, reboque, rongó, solteira, tapada, tolerada, transviada, vaqueta, vulgívaga, zabaneira”. De onde a necessidade de tantas expressões para designar uma profissão socialmente inaceite, indizível e marginalizada? A nosso ver, é assim que se exprime a dificuldade de definir a prostituta. Por um lado, os eufemismos servem para evitar falar da sexualidade problemática. Por outro, cada designação reflete apenas uma parte do preconceito, através de comparação ou metáfora, sem nunca chegar a englobar e explicitar todo o problema que a sua existência coloca.

O terceiro elemento contido no título designa um lugar real, o cenário da atuação de “mocinhas”. A forte vinculação do autor com o espaço da cidade de Curitiba permite identificar o Passeio Público com o parque mais antigo do município de Curitiba, construído em 1858 e aberto em 1886 para proporcionar a cidadãos um espaço verde situado no centro e de fácil acesso. Foi também o primeiro zoológico da cidade e uma das sedes principais do Jardim Zoológico de Curitiba: “Em 1932, os animais começaram a chegar no Passeio, transformando-o num pequeno zoológico, o primeiro da capital paranaense. Na época, surgiu uma superstição dos curitibanos que cisnes dariam azar, com isso, várias aves foram abandonadas ali” [Marchi et al. 2014: 3]. Esse episódio autentifica a recorrência de imagens de animais no poema. O Rio Belém, também mencionado, foi saneado e assim transformado num lago por onde se pode passear de canoa. No entanto, na época em que o texto foi escrito, o espaço já tinha perdido muito do seu encanto:

O Passeio Público teve seu auge até o surgimento de novos parques, o que ocorreu no de 1972, com a inauguração do parque Barigüi e o parque da Barreirinha. Deste ponto em diante o movimento começou a cair. Com a implementação desses parques próximos aos bairros, a população deixava de ir ao Centro de Curitiba para apreciar o Passeio [Marchi et al. 2014: 3].

Com a passagem do tempo, começa a se notar o “abandono estrutural do parque e a falta de segurança que fragiliza o parque e consequentemente a cidade” [Marchi et al. 2014: 10]. O parque torna-se um ponto de encontro entre prostitutas e seus clientes, tráfico de droga e cenário de crimes. Até o ano 2005 (em que foi publicado o livro) o valor turístico do Passeio diminui até ao ponto em que “nem mesmo o Ônibus Turismo apenas passa na frente do Passeio Público, não estaciona para que os viajantes possam descer e conhecer o lugar” [Marchi et al. 2014: 11]⁶. Escolher o Passeio Público no auge da sua decadência é propositado, pois “ao eleger esse recorte da cidade em sua coleção, Trevisan traz para o âmbito ficcional personagens, espaços e situações que usualmente são objeto do registro mais efêmero das páginas policiais e seções de cotidiano de jornais e tabloides” [Gazzinelli 2015: 730].

Vamos agora passar a observar o tipo de descrição que o sujeito poético faz do objeto do seu interesse. Como já foi constatado, o poema abre com a pergunta que vai constituir o eixo das suas indagações, mesmo que não chegue a receber uma resposta definitiva. Em vez dela, o leitor depara-se com várias metáforas que em vez de resolver o enigma, envolvem-no em mais camadas de significados e conotações culturais.

Torna-se mais fácil entender essa dificuldade primordial ao recorrermos à teoria construtivista de Judith Butler [1990], que se posiciona contra a vertente essencialista do feminismo. Segundo Butler, não existe uma essência do feminino, entendido antes como um leque de performances. A feminilidade constrói-se através da performatividade do corpo, em que ele ganha vários aspectos e se apresenta sob diversos ângulos. O próprio apelido “mocinha”, antes esclarecido, seria uma tentativa de captar e imobilizar mulher-objeto em movimento constante, que apenas ressalta ainda mais a sua indefinibilidade – como já foi provado pela análise do sentido literal, o substantivo “mocinhas” foi usado como eufemismo. Devido à carga irônica do diminutivo, é possível identificá-las logo com a profissão dita mais antiga do mundo (expressão que, por sua vez, constitui mais um exemplo de manobrar o impasse descritivo).

Ao caracterizar as mulheres que observa num ato voyeurista (reproduzindo, aliás, a posição de um provável cliente), o sujeito poético insiste em sublinhar o aspecto duradouro e estável da presença de prostitutas no espaço público (“mais duradouras/ que o carvalho e o plátano seculares”).

⁶ Sobre o atual contexto da prostituição no Passeio Público em Curitiba, leia-se Sebben e Skraba [2008].

Numa caminhada contínua e monótona por causa da repetição (em que paradoxalmente sempre se mantêm no mesmo lugar, visto que “não chegam nem partem”), as mocinhas do Passeio revelam-se eternas na sua incansável e rotineira ida e volta, a “ronda sempiterna do amor”. Como um fenômeno constante, dissolve-se a individualidade das “damas peripatéticas” em “tão grande número” (que também deve dificultar a sua individualização), substituíveis, estavelmente inseridas no cenário que habitam e no qual o sujeito masculino é acostumado a notá-las. A imortalidade dessas mulheres-objetos opõe-se à efemeridade do prazer carnal instantâneo e acessível que oferecem, cuja finalidade é ajudar o homem a esquecer-se por um momento da sua própria instabilidade e fragilidade. É ele que “chega corre parte”, numa sequência dinâmica de três verbos de movimento, desprovidos de preposições que lhes adicionassem sentido. Portanto, a movimentação feminina circular revela-se parecida ao percurso masculino – errático, desprovido de direção, mas que sempre volta ao lugar do possível encontro.

O segundo momento de observação baseia-se na visibilidade exacerbada de prostitutas. A mulher precisa de ser vista para se transformar em objeto do desejo masculino. Por isso, as prostitutas distinguem-se pelo vestuário, adornos e maquilhagem que têm como objetivo realçar a sua disponibilidade sexual (como minissaias, botas altas, lábios pintados com batom vermelho). Através do traje que podia ser chamado “de combate” efetua-se a identificação do indivíduo com a função que desempenha, fundem-se as suas características distintivas com elementos que formam o estereótipo. Os únicos elementos que revelam a sua humanidade, são aqueles que documentam a passagem do tempo: “coxas varicosas” e “botinhas altas de sola furada”. O perigo que prostitutas constituem para a moral descobre-se apenas uma vez, na expressão “ventosas de medusas”, o primeiro elemento de metáfora animalésca, com a qual se imaginam como predadoras. Nessa primeira descrição misturam-se referências culturais, clichês, filtrados por um olhar perspicaz e suscito, quase fotográfico:

Na “Balada das mocinhas do passeio” [*Rita Ritinha Ritona*], encontra-se o refinado jogo literário tão característico da escrita de Trevisan, em que se entrecruzam afeto, humor e compaixão: “botinhas altas de sola furada / algodão doce pipoca / boquinhas em coração de carmim / antes ventosas de medusas vulgívas... são as mocinhas pra cá e pra lá / na ronda sempiterna do amor... as damas peripatéticas do Passeio Público... nem tão mocinhas/são trágicas são doentes são tristes” [*Rita...* 46–48] [Gazzinelli 2015: 734].

A roupa gasta pode simbolizar também o seu desleixo e a sua inferioridade nas relações do poder, o que adicionalmente fortalece a sua pertença à margem social. Existindo como construtos da cultura dominante, reificadas pela sua não-inscrição nos códigos normativos heteronormativos e patriarcais (condição necessária para poderem desempenhar o seu papel, visto que “A dominação estratégica do corpo pela reificação é política e subordina o corpo para que responda docilmente aos desejos do outro” [Souza 2009: 106]), curiosamente são no segundo momento do poema trasladadas para o mundo da natureza (cuja distinção, em oposição ao mundo civilizado do homem, também é culturalmente produzida). A profunda (e inconsciente) arbitralidade das noções como natural e cultural faz com que o estatuto de animal possa ser observado como inferior. Deste modo, o sujeito poético traça paralelos entre as prostitutas e os animais do parque. Como “a transformação dos personagens em animais (zoomorfismo) é uma das formas utilizadas pelo autor para acentuar a degradação em que os personagens se encontram” [Gruber 2007: 18], a sequência de animais (mico-leão dourado, peixe elétrico, cobra, iguana, pelicano, aves canoras, arapongas, araras e garças-brancas) empresta suas características a mulheres animalizadas. Representantes de várias espécies, compartilham a mesma finalidade: assegurar entretenimento a visitantes do parque. O interesse, a repugnância, a compaixão, o horror, sentimentos que o acompanham durante a observação, projetam-se na sua perceção de prostitutas. Tanto animais, como elas, fazem parte de diversão fácil e barata, a preço de se tornarem vulneráveis a olhares curiosos e cruéis na sua indiferença. Mesmo que não estejam fechadas em jaulas, as prostitutas participam no espectáculo em que atuam seguindo o padrão imposto e previsível – “desde quando a-ra-pon-ga trina e gorjeia?”.

A segunda comparação explora semelhanças com o circo, reforçando a ideia de divertimento popular e trivial. O circo evocado compõe-se apenas de artistas do sexo feminino (anãzinha, engolidora, elefanta e trapezista), formando uma imagem sexualizada, misturando o fascínio pelo grotesco com advertências sobre comportamentos (possivelmente sexuais) perigosos (“duplo salto mortal sem rede”).

O sujeito poético entende a dependência entre a demanda e a oferta basilar para a existência de prostituição. Adota por um momento a posição segundo a qual a atração estimulada por prostituta é anormal e paradoxal perante o desgosto que provoca. Numa enumeração de metáforas de abjeto, parece não só rejeitar a sexualidade de prostitutas, como negar o seu estatuto humano:

são trágicas são doentes são tristes
 quem pode querer tais centopeias do horror
 como esperar que alguém as cobice
 derradeiros objetos do desejo?
 medonhas aberrações teratológicas
 galinhas de duas cabeças
 treponemas pálidas
 íbis sagradas de carapinha negra
 aracnídeas hotentotes
 gárgulas banguelas gargalhantes?

Enxergar a monstruosidade da prostituta significa encontrar o lugar para ela na escala da normalidade, já que “o «monstruoso» [...] é o que excede e o que foge aos padrões inventados para um convívio equilibrado socialmente” [Souza 2009: 58]. Porém, Trevisan não acaba aqui, apenas reproduzindo o estereótipo estigmatizante. A sua sensibilidade ajuda-o a rejeitar a rejeição arbitrária de mulher:

O fato de Dalton Trevisan trabalhar com o submundo de prostitutas provincianas é um reflexo de sua opção por elementos marginais. Mas é também, uma vez transposto para a literatura, um ato de humanidade e não uma concupiscência, já que a prostituição é vista sem preconceitos, mas com um olhar atento e comovido [Neto 1996: 103].

Por isso, mesmo depois desta lista de horrores e macabras, conclui que a sua recorrência é estimulada pelo desejo masculino, o fato que, mais uma vez, revela novas informações sobre a perversidade do homem.

aí é que se engana
 são desejadas sim cobiçadas sim disputadas sim
 essas últimas mulheres da Terra
 não fossem elas
 o que seria dos últimos homens da Terra?

Os “últimos homens da Terra” não passam de “hominhos desesperados/ sempre com sede com febre com tosse”, são reflexos de outros “joões” investigados por Trevisan na sua miséria mundana. O medo do homem perante o elemento feminino descarrega-se por meio da violência: “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” [Souza 2009: 82].

Os homens representam a “danação maldita da carne”, a que as mulheres respondem altruistamente com a “salvação da carne da vida” (numa possível referência ao corpo do Cristo Salvador)⁷. A partir dessa reflexão, qualquer suposição sobre a identidade de mulher é acompanhada por um ponto de interrogação, como se o sujeito poético masculino tivesse perdido o resto da sua certeza (“são feiticeiras Circes / das verdes águas podres do Rio Belém? / são gorgonas grotescas?”). Os homens merecem todo o grotesco e horroroso que se descobre na prostituta, tendo em conta a sua incapacidade de amar. São eles os verdadeiros predadores, “mequetrefes bandalhos escrotos” que “estripam curram vampirizam”. A intenção inicial do sujeito poético (de tentar definir prostituta) transformou-se ao longo da sua exposição numa defesa, senão elogio de mulheres prostituídas: “o *eu* lírico trata apenas de um tema, a prostituição, mas expõe suas ideias de modo tão detalhado que termina por fazer um verdadeiro elogio às prostitutas” [Kobs 2014: 77].

Quando definir algo por descrição revela-se difícil, às vezes a tarefa pode ser simplificada através do uso ou referências a outros textos anteriores. A intertextualidade torna-se particularmente frutífera no caso do poema de Trevisan, cujo vampirismo “evidencia-se justamente no ato de sugar, que tem seu correspondente literário na prática intertextual” [Comitti 1993: 175]. E mais:

Assim como seus personagens, o próprio escritor tem, no plano metalinguístico, algo de vampiresco: em suas palavras, “bebe de várias fontes”. Sendo assim, enquanto o vampiro sobrevive à custa das vidas que consome, Trevisan é usuário contumaz de textos de toda natureza: desde literatura clássica até folha policial, os quais incorpora programaticamente na sua escrita [Gazzinelli 2015: 727].

O poema em questão prova a erudição do autor, mas não se restringe a se inspirar em textos de cultura canônicos. Ao lado de metáforas culturais

⁷ Explorando uma leitura irônica, sugerida por Neto [2005: 4], pode-se aliás interpretar o texto como uma paródia da atitude de Cristo (aqui, o sujeito masculino) que perdoa a Maria Madalena (simbolizada pelo grupo de prostitutas anónimas).

vindas de obras e épocas determinantes para o desenvolvimento da cultura e da arte humana, encontram-se nele a gíria da rua, com a sua linguagem coloquial e oral. O tema – baixo e indigno de uma verdadeira balada – contrasta com a forma, que afinal também se distorce. O descuido reflete-se também na língua – a pontuação desaparece, o verso perde rima, estrutura ou até melodia. O poema perde qualquer ligação com o gênero de balada, seja da lírica medieval ou do romantismo. As únicas características em comum talvez sejam o sincretismo entre os elementos poéticos, descritivos e narrativos e o seu índole popular – só que cantar o povo significa para Trevisan uma proeza muito diferente daquilo que se esperaria.

Um leitor que queira arriscar traçar paralelos distantes pode tentar provar pontos em comum com a poesia do poeta francês mais famoso da Idade Média, François Villon. Ladrão, ambíguo, boêmio, louvou na sua obra a vida parisiense do século XV, concentrando-se nas camadas sociais mais baixas e criticando sem pudor todas as torpezas e vilezas, também dos grandes dos seus tempos. Considerado precursor dos poetas malditos do romantismo, também descreveu o relacionamento com uma das servas de Vénus no seu poema, *Ballade de la Grosse Margot* incluído no seu *Testamento* de 1461.

Tampouco pode ser obra de acaso a alusão a outro poeta francês, invocado diretamente pelo nome. Charles Baudelaire, cantor controverso de belezas mortíferas e paraísos artificiais, tal como Villon inspirou um mito à volta da sua biografia. Mencionado no poema “o albatroz no barquinho de Baudelaire”, apresentado pelo poeta francês por exclamação “Ele, que tão belo foi, ei-lo cómico e feio!” [Baudelaire 1992: 55] e retratado num momento de humilhação desmerecida, está incluído entre os animais do zoológico curitibano. A imagem da ave, capturada, aprisionada no bordo e maltratada por marinheiros bêbados, reproduz-se simbolicamente na alusão a violência degradante que rebaixa mulheres de rua.

Além desta referência intertextual explícita, existe um outro poema do mesmo autor que ecoa a nosso ver com a descrição das mocinhas, intitulado “À une passante” (tradução portuguesa: “A uma transeunte”, Baudelaire 1992: 239). É a imagem da famosa passante misteriosa, a fonte da “doçura que encanta e o prazer que mata”. A mulher anónima baudelaireana está num movimento incessante, que a distancia do sujeito lírico e que faz aumentar o desejo masculino pelo mistério de quem ela é a guardadora. O sentimento não há-de realizar-se, mas continua suspenso na memória do sujeito lírico, ganhando assim mais força e importância do que teria se

tivesse sido realizado – “Tu que eu teria amado, tu que bem sabias!”. A promessa de amor prevalece sobre uma verdadeira aventura amorosa, com os seus desgostos e grossura. Entretanto, as incansáveis mocinhas peripatéticas de Trevisan, atraíndo “clientes furtivos”, apenas fingem um distanciamento, que serve para aumentar o desejo e logo se torna uma aproximação. O desejo carnal tem que se realizar, pois este é o único motivo para a presença de mocinhas em constante andamento.

Deixando de lado referências pontuais (como é o caso de “doces ninfetas putativas⁸” à maneira de Nabokov), o poema abunda principalmente em elementos intertextuais com a Bíblia e com a Grécia antiga, uma estratégia comum na obra de Trevisan: “é com os textos e com os personagens bíblicos que o autor constrói as intertextualidades mais constantes e inusitadas” [Gruber 2007: 26]. O espaço em que as prostitutas seduzem homens parece-se com o jardim paradisíaco, jogando com o tópos do primeiro pecado cometido por humanidade; as mocinhas são chamadas de “derrelitos do Dilúvio Universal”, numa aproximação com o episódio sobre a purificação da terra ordenada por Deus, zangado com pecados humanos. Aliás, a sobrevivência de mulheres é garantida mesmo no cenário apocalíptico: “elas serão as sobreviventes/ à sétima trombeta do Juízo Final/ ao dragão e à besta do Apocalipse”. É óbvia também a intertextualidade com a parábola do mancebo rico, indigno de ser salvo e que é usada para lançar a acusação também ao leitor: no dia do julgamento final, há-de ser “mais fácil uma delas/ passar pelo buraco da agulha/ que eu e você entrarmos no Reino do Céu”. Trevisan utiliza o discurso bíblico (recorrendo a palavras como “blasfêmia”, “abominação” e “escândalo”) também para lançar mais uma acusação contra a perfídia masculina, dos “falsos profetas/ das mil igrejas de Curitiba/ veros cafetões do dízimo”. A defesa de prostitutas torna-se caricatural, quando o sujeito poético parte para outro extremo, chamando-as de “sal da terra”, “irmãs de caridade”, “santinhas do Menino Jesus” com dom de curar “carbúnculos malignos”. Contudo, deve manter a consciência irónica, já que contradiz a imagem de “madonas” com o adjetivo “aidéticas”, numa menção explícita a AIDS.

A cultura grega é reapropriada na imagem de duas heroínas mitológicas. Segundo o mito, a Medusa foi a mais horrível de monstruosas Górgonas,

⁸ Destaca-se aqui também o uso do adjetivo “putativo” que, apesar da sua sonoridade, não partilha etimologia com o vulgarismo “puta” (que, aliás, não se encontra no texto analisado), sendo sinónimo de “supostamente verdadeiro” [https://michaelis.uol.com.br/].

capaz de transformar homens que olhavam para ela em pedra – vemos aqui uma possibilidade interpretativa para o poema em que o olhar masculino cria o desejo que se mistura com medo do homem. Apesar dos seus poderes (ou até devido a eles), a Medusa morre decapitada por Perseu, que decide utilizar a sua cabeça como arma. Circe era uma feiticeira e domadora de feras que, utilizando os seus poderes mágicos, aprisionou na sua ilha Ulisses e os seus companheiros (que transformou em porcos). Ameaçada pelo herói mitológico, ajudou a sua tripulação a manobrar entre as ilhas habitadas por sereias. Conjugam-se nestas duas figuras o desejo sexual e a morte, dois elementos também cruciais para o poema.

Voltemos agora à intertextualidade com um poema de outro autor brasileiro. *Balada do Mangue* de Vinícius de Moraes também constrói um retrato de mulheres prostituídas. Desenvolvendo a metáfora de flores, o sujeito poético transita entre opostos – o perigo que a toxicidade de flores implica contra a sua fragilidade, a sua beleza vs. a mortalidade. A principal diferença é o destinatário – enquanto o pronome pessoal “você” de Trevisan dirige-se ao leitor do poema e um possível cúmplice de homens-clientes, o primeiro autor utiliza a forma “vós” (talvez com a intenção de elevar o seu estilo e/ou mostrar a gentileza do tratamento) e tem como destinatário o próprio objeto da sua descrição. Trevisan parte de imaginário grotesco para um final de absolvição; no caso de Moraes, o sujeito poético acusa as mulheres por utilizarem a sua sexualidade para fins não reprodutivos (“O que vos aconteceu/ Para assim envenenardes/ O pólen que Deus vos deu?”). Depois do primeiro momento, em que o sujeito poético de Moraes realça o polo predador de prostitutas (também animalizadas, como “cadelas uivando à lua” e “hienas maternais”), passa a refletir sobre o seu sofrimento (“que silêncio/ não deve gritar em vós”), exprimindo até a compaixão que tem por “pobres, trágicas mulheres/ Multidimensionais”. O poema de Trevisan acaba com o pedido ao leitor, baseado no pacto entre “os últimos homens da terra”, igualmente culpados: “não as despreze nem condene”⁹. Trevisan entende a condição do seu leitor, também deplorável, a do “homem efêmero [que] vive lado a lado com seus instintos eternos, lutando para tornar a existência diária um pouco mais suportável” [Silverman 1982: 100]. A forma circular do seu texto, além de recriar as voltas dadas por prostitutas, mostra o fracasso do sujeito poético masculino que, tendo realizado uma série de tentativas de

⁹ Ver nota de rodapé 7.

encontrar a essência feminina, chega no final ao ponto da sua partida sem ganhar a segurança de conhecimento.

A solução proposta por Moraes é menos pragmática e mais dramática: “Por que não vos trucidais/ Ó inimigas? Ou bem/ Não ateais fogo às vestes/ E vos lançais como tochas/ Contra esses homens de nada/ Nessa terra de ninguém”. Em vez de encontrar estratégias para vencer o impasse (masculino – de não entender, e feminino – de viver sob dominação excludente), propõe a vítimas de olhar masculino uma solução definitiva, mas que antes resolve o problema para o sujeito masculino. Demonstra assim não só uma falta de sensibilidade ou solidariedade, mas também um grave desentendimento da situação, em que reproduz discursos anteriores, colocando a culpa do lado da mulher.

Como é que se desenvolveu no sujeito poético de Trevisan a compaixão e a resignação perante um mundo injusto, ausentes no poema do outro autor? Para entender o seu ponto de vista, seria preciso retrazar o longo caminho de emancipação feminina no Brasil, com uma atenção especial ao fenómeno de prostituição, tarefa que já foi realizada com muito sucesso por estudiosos e estudiosas de vários campos de ciências humanas¹⁰. Vamos resumir aqui apenas os pontos mais importantes desta questão, que se referem ao texto de Trevisan.

A prostituição, por um lado, é entendida como o necessário exercício da sexualidade masculina que não se pode manifestar na sua intensidade natural dentro do casamento e que tem que, de alguma maneira, encontrar uma válvula de escape para garantir a segurança da mulher – tanto mãe/esposa, como menina inocente. Por outro, é chamada de um mal irremediável e vista como uma doença contagiosa que estigmatiza a sociedade, deturpa os costumes e põe a unidade de famílias em risco, sendo assim uma ameaça à ordem social. Estas duas posturas convergem historicamente na proposta de controle institucional de atos de prostituição, que se equivale com ferramentas de dominação e violência exercida contra mulheres. Trevisan partilha o primeiro ponto de vista:

Para os personagens masculinos a prostituição é tida como um “mal necessário”, pois exerce uma função primordial para o equilíbrio da sociedade: extravasar o desejo sexual dos indivíduos sem ameaçar uma das principais instituições sociais – a família. Combatida, controlada e, ao mesmo tempo

¹⁰ Cf. Rago [1991], Soares [1992], Engel [1989].

incentivada, surgem em torno da prostituição mitos, estereótipos e fantasias que serão descritos com ironia e humor por Trevisan [Gruber 2007: 125].

As prostitutas são sempre vistas como alteridade, uma perversão, o que as priva de funções reprodutórias e papéis sociais ligados com elas. A mulher no espaço público, ao contrário do homem, é deslocada, suspeita, ora uma fácil vítima de abuso, ora uma perturbadora perigosa:

O homem no espaço público foi sempre percebido positivamente, através da imagem do trabalhador e do político, segundo o ideário liberal. A mulher, fora do lar, sobretudo se desacompanhada, precisou prestar muita atenção aos seus gestos, aparência, roupas, para não ser confundida com a figura dissoluta, excêntrica da prostituta, “mulher pública” [Rago 1991: 40].

Dentro desta lógica, a prostituta recusa-se a responder à expectativa masculina, que, querendo controlar a atuação feminina, categoriza a mulher de acordo com o espaço que esta escolhe habitar:

Polarizada entre o bem e o mal, entre o anjo e o demônio, a prostituta [...] passa a simbolizar a mulher independente que se entrega aos prazeres do corpo, dominando e destruindo os homens fracos de famílias responsáveis. Contudo, na maioria das vezes [...] também acaba sendo consumida [...] pelas próprias forças malignas que seu desejo sádico e mórbido desencadeia [Rago 1991: 203–204].

Podemos ver aqui a oscilação de figura de prostituta, notável também no texto de Trevisan. Pois, torna-se impossível distinguir entre duas faces da mesma moeda e a prostituta “explorada sexualmente, [...] explora por sua vez o explorador, num jogo circular de dominação, em que todos os gestos são calculados e pesados” [Rago 1991: 196].

Trevisan opta por retratar um universo inverso àquele dos prostíbulos de luxo. No discurso brasileiro, existe a convicção de que a prostituição é uma aberração que vem de fora, como um produto indesejado de desenvolvimento civilizacional e urbano de países como a França. Essa hipótese comprova-se com a chegada de prostitutas estrangeiras para cidades brasileiras. Cria-se aos poucos o mito de mulher estrangeira, principalmente francesa. As *polacas* de Trevisan, resultado da mesma contaminação ideológica, constituem na sua obra uma curiosidade exótica e atraente com os seus cabelos loiros e costumes imprevisíveis. Porém, expostas à decadência

e a miséria acabam desrespeitadas e humilhadas, particularmente no cenário urbano. Desde o final do século XIX, a cidade estrutura-se como um espaço nocivo, “um mundo corrompido pela degeneração dos costumes, pelo relaxamento dos laços familiares e pela indiferença entre os indivíduos atomizados. [...] A prostituição, nesse caso, decorre de um fenómeno de violenta desterritorialização sofrida pela mulher” [Rago 1991: 212].

A escrita de Trevisan caracteriza-se por uma sabedoria difícil de detectar à primeira vista. “Os episódios do submundo curitibano registrados nos contos tocam em questões basilares da natureza humana. Em seu conjunto, constituem uma coleção de desvios e vícios humanos, falam a nossos sentimentos mais recônditos, sejamos curitibanos ou não” [Gazzinelli 2015: 727]. O autor é consciente também dos paradoxos que envolvem a vivência feminina. Mostra na sua prosa que não é imprescindível prostituir-se para se tornar um objeto dependente das vontades masculinas. As prostitutas podem ser ao mesmo tempo demoníacas e santas, porque não existem, são apenas uma projeção do desejo masculino, uma fantasia artificial. O que cria a prostituta, é o olhar do homem, não a essência feminina. Por isso Trevisan pede aos seus leitores para, em vez de olharem lascivamente para mulheres e lhes imputarem intenções e traços seus, se depararem mais atentamente com o seu reflexo no espelho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudelaire, C. (1992), *As flores do mal*, trad. F. Pinto do Amaral, Assírio & Alvim, Lisboa.
- Butler, J. (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge.
- Comitti, L. (1993), *O trapézio e a vertigem. Literatura, utopia e identidade cultural*, Tese de doutorado, UFMG, Belo Horizonte.
- Dicionário Michaelis, <https://michaelis.uol.com.br/> [acesso: 3.02.2022].
- Engel, M. (1989), *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840–1890)*, Brasiliense, São Paulo.
- Gazzinelli, G.G. (2015), “Caçando passarinhos: O olhar de colecionador nos contos de Dalton Trevisan”, *Hispania*. 98(4): 726–736.
- Gruber, C. (2007), *De Dinorá às mocinhas do Passeio: as guerras conjugais no universo boêmio de Dalton Trevisan*, Dissertação de mestrado, UFPR, Curitiba.
- Kobs, V.D. (2014), “Dalton Trevisan e a literatura do contra”, *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, 6(11): 69–88.

- Marchi, G.E., Flyssak, J., Nunes, M. (2014), “Passeio Público: um olhar sobre o primeiro parque de Curitiba”, *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*, Palhoça: 1–14.
- Moraes, V. (1946), *Poemas, sonetos e baladas*, Edições Gavetas, São Paulo.
- Neto, M.S. (1994), *O artifício obscuro: visitando a polaquinha*, Centro de Publicações da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa.
- Neto, M.S. (1996), *Biblioteca Trevisan*, Editora da UFPR, Curitiba.
- Neto, M. S. (2005), “Viagem a Curitiba”, *Rascunho*, 61: 4.
- Oliveira, E.A. de (2011), *O imaginário e a representação de Curitiba na obra de Dalton Trevisan*, Tese de Mestrado, UNIOESTE, Cascavel.
- Orchard, T. (2020), “Sex Work and Prostitution”, [em:] A. Lykins (ed.), *Encyclopedia of Sexuality and Gender*, Springer, Cham.
- Prates, J.G., Teixeira, N.C.R.B. (2014), “Flanar e reler Curitiba: o olhar derrisor de Dalton Trevisan”, *Letrônica*, 7(2): 385–400.
- Rago, M. (1991), *Os prazeres da noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890–1930)*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- Sebben, I.L.F., Skraba, M.C.B. (2008), *Sexualidade à flor da pele: códigos da prostituição feminina em Curitiba*, Trabalho de licenciatura, UFPR, Curitiba.
- Silverman, M. (1982), “Os contos de Dalton Trevisan”, [em:] M. Silverman, *Moderna ficção brasileira: ensaios*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 85–100.
- Soares, L.C. (1992), *Rameiras, ilhoas, polacas...: a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX*, Ática, São Paulo.
- Souza, G.M. De (2009), *Repetição, crueldade e trauma: reflexos dos confrontos suburbanos na narrativa de Dalton Trevisan*, Tese de doutorado, UFMG, Belo Horizonte.
- Trevisan, D. (2005), *Rita Ritinha Ritona*, Record, Rio de Janeiro.
- Waldman, B. (1989), *Do Vampiro ao Cafajeste. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*, Editora da HUCITEC, Editora da UNICAMP, São Paulo.

