

VERA LUCIA DA ROCHA MAQUÊA

O vampiro habita a linguagem:
a narrativa de Dalton Trevisan

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de *Literatura Brasileira*, da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Marta Morais da Costa

Curitiba-PR
1999



PARECER

Defesa de dissertação da Mestranda VERA LÚCIA DA ROCHA MAQUÊA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

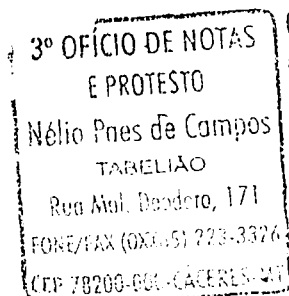
Os abaixo assinados Marta Morais da Costa, Carlos Eduardo Ornelas Berriel e Édison José da Costa, argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“O VAMPIRO HABITA A LINGUAGEM: A NARRATIVA DE DALTON TREVISAN”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Marta Morais da Costa		A
Carlos Eduardo Ornelas Berriel		A
Édison José da Costa		A

Curitiba, 29 de janeiro de 1999.



Certifico e dou fé, que a presente fotocópia é reprodução fiel do original que me foi apresentado

16 ABR 2002
Cáceres-MT, de _____ de 2002
Em testemunho

Ana Rúbia Porto Pedrosa
Escrivente Juramentada

Prof. Reny Gregolin
Coordenadora

Para Lúgia e Morgana

Agradecimentos

Eu poderia agradecer apenas à Maria e ao João como o faria certamente Dalton Trevisan e, nesse gesto movido por anonimidade, incluiria todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho. Mas não sou Dalton Trevisan e minha lista, se pudesse ser justa, ocuparia muitas páginas desta dissertação, de modo que usarei minha oportunidade de agradecer tentando resumir com a mesma arte de Trevisan. Minha gratidão

à Profª Drª Marta Morais da Costa pela paciência, apoio, confiança, orientação e amizade constantes;

à Profª Vera Regina Martins e Silva pela coragem de acreditar;

à Profª Drª Míriam Gárate pela correspondência e atenção precisas desde que nos conhecemos;

à Olga Maria, interlocutora de tantas viagens, pela alegria;

à Inês Parolin pela borboleta na vidraça e outras indefinições;

à Josalba Fabiana por todos os filmes da vida e do cinema;

à Eliana pela feliz e nova amizade;

aos meus pais que sempre acharam o estudo a coisa mais fina do mundo;

à minha irmã Cláudia que adotou minhas filhas por uns tempos;

ao Haroldo e Luana pelo carinho de dividir;

à Regina, Irene e Marcos, irmãos quase perfeitos;

aos amigos: Nega, Fata, Cláudia e Amarildo que souberam se afastar em silêncio para que eu pudesse concluir o trabalho;

ao Ernesto pelo incentivo;

aos meus colegas professores e funcionários da UNEMAT;

à UFPR pelo encontro de caros colegas e professores;

a UNEMAT por tantas lições de realidade e sonho;

a CAPES pela bolsa concedida.

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível.

Gilles Deleuze. *Diferença e Repetição*

Lista de abreviaturas dos títulos das obras referidas no trabalho

NNE	Novelas Nada Exemplares
CE	Cemitério de Elefantes
MP	Morte na Praça
VC	O Vampiro de Curitiba
DA	Desastres do Amor
MC	Mistérios de Curitiba
GC	A Guerra Conjugal
RT	O Rei da Terra
PCA	O Pássaro de Cinco Asas
FC	A Faca no Coração
AR	Abismo de Rosas
CP	Crimes de Paixão
LT	Linha Tarado
CB	Chorinho Brejeiro
EMM	Essas Malditas Mulheres
PS	Pão e Sangue

RESUMO

A presente dissertação discute o sentido do vampiro na ficção de Dalton Trevisan, como o motivo gerador da narrativa. O caminho da investigação é trilhado desde os primeiros sinais do vampiro na obra, passando pela sua configuração e maturação até o momento em que ele se desloca, provocando no discurso similar deslocamento. Esse deslocamento discursivo passa pela mudança do vampiro que ao abdicar de ser diretamente tematizado instala-se sub-repticiamente no procedimento de construção da narrativa, inaugurando a palavra poética na obra do autor. O percurso do vampiro é explorado a partir de suas marcas no texto como acontecimento de mudança que se dá na base da repetição. A insistência no mesmo material cria na narrativa de Dalton Trevisan um aparente paradoxo: só é possível dizer o novo dizendo “de novo”. A linguagem vampirizada vai expressando, cada vez de maneira mais contundente, uma concepção de literatura respaldada pelo vigor e concentração de sentido da palavra. Assim, o silêncio vai aos poucos presentificando o sentido de uma hiper-significação, em que o próprio silêncio entra a repetir-se no encantamento e no prazer de narrar, estranha e indefinidamente, a possibilidade de reedição da vida.

ABSTRACT

The present dissertation discusses the meaning of vampire in Dalton Trevisan's fiction. The way of the investigation has been made since the first signs of the vampire in the narrative, passing through the configuration and maturation until the moment he dislocates himself, provoking a similar displacement in the discourse. This discursive displacement passes through the change of the vampire, that abdicating of being the theme to be a procedure of construction of the narrative, inaugurates the poetic word in the author's fiction. The vampire's route is explored from his signs in the text as an occurrence of change that happens by the way of repetition. The insistence on the same material creates in Dalton Trevisan's narrative an apparent paradox: it is only possible to say the new saying it again. The *vampirezed* language expresses, each turn in a stronger way, a conception of literature assured by the vigorousness and the concentration of the meaning of the word. Then, the silence begins to present the meaning of a hiper-signification, in which silence repeats itself in the enchantment and the pleasure of narrating – in a strange and endless way – the possibility of re-creation of life.

Sumário

0 - Primeiras palavras	p. 01
1 - Capítulo I: O signo do vampiro na obra de Dalton Trevisan....	p. 05
1.1: Surgimento.....	p. 07
1.2: Mudança.....	p. 17
2 - Capítulo II: Sedução narrativa.....	p. 23
2.1: Prazer de contar.....	p. 29
2.2: Porque escreve o escritor.....	p. 45
3 - Capítulo III: Criação ensimesmada.....	p. 60
3.1: Arquitetura da repetição	p. 66
3.2: Essência e permanência	p. 71
4 - Capítulo IV: O vampiro habita a linguagem.....	p. 74
4.1: Caminhos do silêncio.....	p. 77
4.2: Chão da poesia.....	p. 82
5- Considerações finais.....	p. 85
6 – Bibliografia.....	p. 91

0 - Primeiras palavras

O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu 'kama-sutra' (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura).

Barthes. *O prazer do texto.*

Há alguns anos quando eu li pela primeira vez alguns contos de Dalton Trevisan, deixei de gostar dos romances bonzinhos e adocicados e a aceitar que a literatura pode ser lâmina que fere, sem deixar de ser bálsamo que cura. Do autor, o primeiro conto que li é bastante conhecido, talvez o mais conhecido: *Uma vela para Dario*. Figura nos livros didáticos ao lado de outros que abordam com igual intensidade a temática da violência e solidão nas grandes cidades.

Curiosamente, a obra de Dalton Trevisan é dividida em duas fatias: uma permitida e outra permissiva. A permitida é aquela que tematiza os problemas humanos mais gerais, da qual *Uma vela para Dario* seria exemplar. Já a permissiva é marginal, explora os mesmos problemas, mas no âmbito de um universo incisivamente pornográfico e violento. Os contos selecionados nos livros didáticos são aqueles que pertencem à fatia da *literatura permitida* de Dalton Trevisan, e foram esses, os primeiros com os quais me deparei. Mais tarde viria o susto de ler *A Polaquinha* - que recebi como brinde de uma editora na compra de uns livros. Coincidência ou acaso, o fato é que o encontro com a obra de Dalton Trevisan foi se dando devagar, num movimento de aproximação e afastamento, na forma de uma catarse invertida.

Ler algo escrito por aquele autor era, de entrada, aceitar a desconcertante posição do leitor, em que se viam estrangulados os valores, as crenças, enfim, tudo o que era tido como legítimo até então. O distanciamento era o verdadeiro elo que me mantinha ligada à narrativa de Dalton Trevisan, pois eu não conseguia aceitar o mundo que aqueles textos configuravam, ao mesmo tempo em que me sentia atraída por eles de

forma absurda.

Ainda, a divisão dos textos de Dalton Trevisan parece ter se dado num campo de silêncio, de forma silenciosa e insidiosa, e não se é admitida de fato. A maioria das coletâneas de seus contos e seleções que figura em livros didáticos demonstra que em torno da sua literatura existe uma aura criada que separa moralmente seus textos.

Como uma leitora desconfiada (e feliz) do contista, desde o primeiro momento não aceitei essa divisão e preocupei-me, menos ainda, em destacar o erótico do pornográfico. Importava somente a sensação de náusea que aqueles textos todos iam acumulando na minha experiência de leitora. Eu acreditava, bem mais que hoje, que a literatura de Dalton Trevisan promovia uma espécie de repulsa, um distanciamento, que tinha tudo para perder seus leitores. Mas ao mesmo tempo eu não conseguia deixar de voltar lá, ler de novo, sentir repetidas vezes aquela intranqüilidade absurdamente desejada. Algumas vezes ainda eu encontrava-me naquelas palavras gastas, naquelas frases repetidas e naqueles gestos automatizados das personagens. Lá estavam os verdadeiros fragmentos de um discurso odioso e eu era, graças a Barthes, fruidora daquele discurso.

Muitos outros textos de Dalton Trevisan chegaram, de uma forma ou de outra, e a sensação era sempre a mesma. Não era literatura para ser lida antes de dormir. Era literatura para pensar, sentir e sofrer. Seduzida e capturada pelos textos de Dalton Trevisan não me restava escolha. Era aceitar a fatalidade: fui uma leitora atingida pelo vampiro de cinco asas que era residente em Curitiba, uma cidade bonita, fria e distante. Parecia mesmo um mito. Fui morar lá.

Depois disso muito coisa mudou. A vida ficou diferente e com ela transformamos: a narrativa de Dalton Trevisan e eu - feliz confusão de ficção e realidade. Aqui, distante da cidade onde vivi a sensação de estar em trânsito, Curitiba volta a ser uma cidade com vocação para vampiros. E eu viajo essa Curitiba.

No primeiro capítulo desse trabalho abordo a maneira como o vampiro surgiu enquanto imagem na obra de Dalton Trevisan. Desde o início essa imagem-signo guarda uma visão de literatura que vai espalhar-se de várias formas ao longo de quase meio século de produção artística do autor. Esse morto-vivo mitológico da Transilvânia vem habitar Curitiba, numa paradoxal e singular homenagem em que se destila o ódio pela cidade para que assim possa declarar o seu amor por ela.

Encontro o vampiro nos limites da linguagem criadora de Dalton Trevisan. Acompanho, nesse capítulo, os rastros desse vampiro e suas pegadas marcadas na

escrita. O príncipe sem majestade apresenta-se em seus textos como um simples mortal, mas que transita em esferas distintas da realidade, sempre na perspectiva da incompreensão e da frustração, arrastado pelo único desejo: o desejo de contar e ser contado. E o leitor tenta fruir desse texto o seu prazer, num tempo em que já não pode deixar de ler - essa a realidade mais terrível do vampiro: seu ser não pertencer a si mesmo e sim à sua condição. É então na pista da escrita elíptica e labiríntica que encontraremos o sentido do vampiro na obra de Dalton Trevisan.

No capítulo II minha preocupação recai sobre como é a sedução exercida por uma escrita que parece alimentar-se de si mesma. Esse princípio orienta de maneira geral toda a criação de Dalton Trevisan, em que as personagens se vêem ligadas umas às outras numa irreparável condição de dependência. O autor se vê condenado a escrever e a escrever sempre, ainda que a mesma história, como que tomado por uma necessidade vital de contar. As circunstâncias de precisão da narrativa, nos seus mais variados momentos, vão delineando a figura do vampiro e seus movimentos subjacentes na escrita.

E o caminho é percebido pela mudança que o vampiro exerce dentro da narrativa. Se antes encarnava personagens, o vampiro agora abandona o narcísico lugar de ser falado para entranhar-se no labirinto do texto, numa espécie de esconderijo armado contra os seus caçadores (existem os caçadores de vampiros) mais incansáveis e persistentes. A escrita vai abrigar o vampiro e dar-lhe exílio da superfície do texto. Ele começará a agir na sintaxe, na arquitetura do discurso, na sua estruturação e não deixará que qualquer pista seja dada gratuitamente. Nesse capítulo são discutidas duas posições extraordinárias presentes em Dalton Trevisan: o prazer de narrar histórias, encenado nas sempiternas conversas dos mesmos João e Maria, e narrar histórias como necessidade primordial da natureza humana.

No capítulo III acompanho o motivo da re-escritura, da forma como a narrativa se exerce numa circularidade, mapeando a arquitetura do texto. São discutidas algumas noções, como autor e obra, buscando o sentido do elogio da repetição feito na narrativa de Dalton Trevisan. Nesse ponto começo a investigar o comportamento da repetição e seus efeitos na ordem da sua literatura. O vampiro, como o ser repetidor por natureza, entrará a construir nessa discussão o sentido da narrativa que se transforma sem, no entanto, jamais perder a essência do que compõe. Constatando que tendo mudado de lugar no discurso, o vampiro agora ocupa-se em agir insidiosamente no seu novo espaço, torna-se imprescindível observar suas ações. É na obra posterior a 1980 que

surge pela primeira vez a idéia de *haikai*, significando desde esse momento o máximo enxugamento e síntese da linguagem.

Mas é só no capítulo IV que será reconhecida a chegada do vampiro num novo ambiente de significação. Um momento de trégua, para um pouco de descanso. Isso gera, à revelia do autor, o encontro com a poesia, no sentido de que aparece aí, uma visão, por assim dizer, lyricizante do mundo, coisa antes impensada na obra de Dalton Trevisan. É claro que existem verdadeiros oásis de humanidade dentro dessa narrativa, mas a verdade é que a visão amena e pacífica nunca foi o cerne da construção da arte de Dalton Trevisan. Ele sempre trabalhou para que sua literatura dissesse claramente da sua opção por uma das vertentes mais cruéis e irônicas do realismo de que se tem notícia na literatura brasileira contemporânea. Além disso, quando digo poesia, estou dizendo de um trabalho com a linguagem que vai perdendo aos poucos a conexão com a articulação da prosa, da narrativa corrente de Dalton Trevisan. Afirmo isso por conta de ser a poesia a arte da concisão por excelência. Assim, tendo caminhado rumo à síntese e trabalhado a vida toda para chegar dignamente até ela, o autor parece ter perdido o controle sobre a linguagem. É quando a linguagem começou a caminhar por si mesma, dando pela forma enxuta a concentração de imagens que se distanciam do mundo negativo que sempre funcionou como preocupação básica de sua narrativa.

Em suma, a sintaxe, que foi sendo quebrada pelo laconismo e outros processos elípticos, se desarticula, e a poesia ganha nesse terreno o espaço de sua permanência, amortecendo as imagens hediondas de um vampiro desacomodado.

Existirão vampiros na Curitiba do século XXI?

CAPÍTULO I

O SIGNO DO VAMPIRO NA OBRA DE DALTON TREVISAN

Je propose une vie basse et sans lustre: c'est tout un; on attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée, que à une vie de plus riche estoffe: chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.

Montaigne. *Essais de Montaigne*.

A ficção de Dalton Trevisan é assinalada pela forma cruel e irônica com que aborda a realidade, em que os movimentos das personagens ecoam no diapasão de uma vontade incessante de contar. As ações desastrosas das personagens se articulam numa linguagem fragmentada, em benefício de impiedoso corte que oblitera a narrativa, inscrevendo a impossibilidade de transformação e insistindo, assim mesmo, em dizer essa impossibilidade.

Pudesse ser una a visão de mundo contida na narrativa de Dalton Trevisan, em que fosse possível apreender as contradições que a regem, e se poderia dizer que ela está imbuída do espírito da modernidade, pela condição que vivenciam suas personagens. Mas o múltiplo e complexo tecido dessas personagens ocas, de avara elaboração psicológica, estabelece antes uma profunda e consistente crítica da modernidade. Desse modo, a atitude da re-escritura pode ser lida como uma alegoria da sociedade moderna, em que todos os velhos valores são re-colocados nas atuais invenções da vida para serem destruídos em seguida e assim, continuamente.

Se Dalton Trevisan se põe no encalço das contradições e das ambigüidades vividas pelo homem e mulher modernos na criação de suas personagens anônimas, não é por outra razão a não ser falar de um mundo em que “tudo está impregnado do seu contrário”.¹ E

¹ BERMAN. Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 21

estamos todos no cerne dessa modernidade, sendo parte dela na mesma medida em que a recusamos. Que outra figura poderia representar melhor essa condição que não o vampiro?

Quando se fala em Dalton Trevisan a primeira e mais rápida imagem que ocorre é a do vampiro. E quando se pergunta sobre a obra do autor, qualquer leitor leigo é capaz de dizer que já ouviu falar num *Vampiro de Curitiba*. Assim estão definidos dois pontos fundantes da obra de Dalton: o vampiro e a cidade de Curitiba. Nunca vão se separar. Corrigirão sempre a falha do encontro. O vampiro como ser errante e a cidade como o espaço enclausurador desse ser. A cidade é a personagem sensual que ronda as formulações dos valores modernos, embora como o espaço da liberdade e não como em Dalton Trevisan: “Província. Cárcere. Lar”.²

Mas nem sempre foi assim. Vamos ver, então, como o vampiro surgiu e como foi consolidando-se até se tornar o vampiro de Curitiba. E ainda, como tendo se tornado um vampiro muito conhecido em Curitiba, precisou de outros artificios para escapar da ira da cidade. Se a cidade o destruiria, em nome dos bons costumes e da moral burguesa, o autor tratou de salvá-lo dando-lhe outro lugar. É nesse outro lugar que o vampiro vai se refazer todas as noites, agora não somente sugando o sangue de suas vítimas, mas manchando de sangue a palavra escrita numa exigência quase que absoluta de silêncio.

Nesse sentido o signo do vampiro torna-se um complexo elemento a ser analisado para a compreensão do discurso literário de Dalton Trevisan. Não é uma simples criatura noturna que tematiza a narrativa. Os sentidos múltiplos do vampiro falam sobre procedimentos sutis de criação e inscrevem a literatura de Dalton Trevisan, ressalvadas as questões de gênero, na tradição do romance gótico.

² Definição do próprio Dalton Trevisan citada por SANCHES NETO (Nascidos por volta de 1925, Curitiba, *A Gazeta do Povo*, 13 mar. 1994.)

1.1 - O SURGIMENTO

Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias.

Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*.

A imagem do vampiro vai nascendo devagar e se desenhando inominada, sutilmente se fazendo no proceder da vida comum, como a demonstrar que é uma realidade interior de cada ser humano. Não é fruto de situações excepcionais, embora em Dalton Trevisan o cotidiano mais rasteiro se torne excepcional.

O seu primeiro livro publicado comercialmente, *NNE*³ (1959), dá-nos já algum sinal das pegadas do vampiro no texto. O conto *Idílio* desse livro é o primeiro sinal, na obra de Dalton Trevisan, do signo do vampiro que começa a rondar essa narrativa. O título do conto se afasta o mais possível do seu sentido original. De Teócrito - poeta grego, séc. III a. C. -, passando por Virgílio - poeta latino, séc. I a. C., até os árcades e suas influências contemporâneas, o idílio nunca se desvinculou totalmente de uma visão encantatória da vida campesina.

Entretanto, no conto de Dalton Trevisan o termo se contamina de intensa angústia e busca de sombra, dando ao elemento bucólico o sentido da intranqüilidade. O uso irônico do idílio vem confirmar o desencantamento do mundo anunciado por Weber⁴. Isso porque o espaço não é o campo e sim a cidade⁵ com seus mil olhos espiando por janelinhas solitárias. Elementos do idílio são soterrados pelo turbilhão incessante da vida urbana, os trilhos são

³ TREVISAN, Dalton. *Novelas Nada Exemplares*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1975.

⁴ WEBER, Max. A ciência como vocação. *Ensaio de sociologia*. Tr. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores. s.d. p. 182

⁵ Sobre a presença da cidade em Dalton Trevisan ver o ensaio de Leopoldo Comitti intitulado "Anjo mutante: o espaço urbano na obra de Dalton Trevisan". *Literatura e Sociedade* - Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, São Paulo, 1: 81-7, 1996.

substituídos por quarteirões a demarcar precisamente o espaço da urbe. Se as árvores surgem, é apenas para demonstrar que são sombras no mundo iluminado de artificios. A lua, imagem idílica, surge para intensificar o sentido do grotesco da situação. A moça é míope, não enxerga estrelas, só a lua. Em contraponto, prevalecem os faróis dos carros e os vagabundos nos bancos da praça como caracteres urbanos. Se o idílio era povoado de imagens diurnas mesmo quando se tratava da noite, no conto de Dalton Trevisan ele ganha a inversão completa e a noite predomina criando um ambiente sinistro, escuro e perturbado. Não se sabe exatamente porque o casal foge tanto e de quem foge. Parece desafiar qualquer lei e cometer algum pecado incorrigível. É nesse ambiente embaçado, coberto de névoa, que o embrião do vampiro vai surgir:

Ruazinha escura, encostados ao muro, beijavam-se. Ele a ensinou: boca pequena e dócil, a descerrar os dentes, a titilar a língua. Um dentinho saliente e, se o beijo de muito amor, saía gota de sangue.

De uma a outra sombra (qual o nome daquela árvore tão negra?), em cada uma se beijavam. Não se davam as mãos entre duas árvores, nunca ela lhe pegou no braço. Sem rumo, cruzavam apressados as ruas iluminadas. (NNE, p.67)

A configuração do vampiro se apresenta ligada a uma condição irreparável da vida. Grávida ela, ele tem de se casar. A imagem desconcertante no final do conto aponta para o beco em que os dois entraram levados pelos seus desejos carnis:

Paulo reparou nas duas sombras. Uma albatroz selvagem na noite, abrindo asas na glória de arremeter vôo. A outra, gorda e grávida, um bule de chá. (NNE, p.68)

O homem se inaugura na imagem do vampiro, enquanto a mulher surge circunscrita à sua função doméstica no âmbito da comparação que lhe é dada. No mundo das sombras, o vampiro noturno, explorador, ensaia a sua liberdade de macho, o seu tempo permitido na ordem do ciclo do dia, a parte escura: a noite. Se esta é sua miséria e condenação, é também sua maior ventura. Fica com ele a leveza de voar e com ela a imobilidade por conta do peso, grávida e gorda como um bule de chá.

Neste primeiro livro, em nenhum momento aparece a palavra vampiro. No entanto, ele já existe e ganhará nos próximos contos o nome que o consagrará como o signo mais pertinente da narrativa de Dalton Trevisan. Símbolo da reiteração, o vampiro possui extraordinário poder de seduzir suas vítimas, sugando a vida que existe nelas para alimentar sua parcela de pertencimento à vida.

Se em *NNE*, como observei, o idílio é transposto para a rua da cidade, algo parecido

acontece aqui no segundo livro do autor, *CE*⁶ (1964). Dois universos convivem, o urbano e o rural, apresentando dois modos de vida que de maneira nenhuma são incompatíveis com o signo do vampiro. No segundo conto desse livro, *O caçula*, aparece na conversa entre o filho e a mãe:

Bebe durante a semana. No domingo, em cueca, peito cabeludo, folheia revista antiga e beberica leite com mel. A mãe censura a falta de dentes.

- Todos não, mãe. Veja, o canino firme. O Chiquinho quer a bênção, não é?
- Deus te ouça, meu filho.
- O canino é para lhe morder a mão. (CE, p.14)

Vai se configurando assim o vampiro nas deformações e nos traços das personagens, compondo seus atos viciados e repetitivos. No conto *Angústia de viúvo*, o quinto desse volume, é narrada a história de um homem que se entrega à bebida depois que a mulher morre. Bebe para tentar esquecer o vazio em que se transformou sua vida. Existe em Dalton Trevisan essa coisa curiosa. Enquanto juntos, os casais não se entendem, experimentam o inferno, mas se um dos dois morre, o inferno é maior. Na solidão, um não sabe viver sem o outro.

O outro é condição para o exercício de toda espécie de maldade ao mesmo tempo que possibilidade de libertação. A dependência de alguém é também a condição do vampiro. É desse modo que surge, então, pela primeira vez o vampiro na palavra cunhada no texto, ao lado de outras do mesmo universo, que reiteram o seu sentido:

Ali na sala, ao pé do *caixão*, espanta a mosca no rosto da *falecida*. Os outros dão-lhe as costas:

-Olhe bem para a sua *vítima*. Você que a matou.

Finou-se de *leucemia*, que a família atribuiu aos beijos do *vampiro* sem alma. (CE, p.24)

O narrador vai contando sobre a solidão do viúvo, ouvindo as vozes que condenam o velho, que nada mais são que o eco de sua própria consciência, transmitido na onisciência do narrador que deixa falar as vozes, permitindo que o culpem, ele, o vampiro sem alma. Todo o universo semântico desse trecho está no sentido de construir uma imagem sólida do vampiro, não só as partes que grifei. É nesse tecido que o mundo de Dalton vai se fazer, convivendo com a morte, a solidão e o desentendimento. E a figura que vai representando essa condição humana, o morto-vivo, é que fará na sua metáfora a significação da miséria humana que subjaz em toda a obra do autor.

⁶- TREVISAN, Dalton. *Cemitério de Elefantes*. 8 ed. Rio de Janeiro: Record. 1987.

Numa briga em *O baile*, do mesmo livro, o vampiro desdobra-se em violência, embalado pela excitação da festa e da bebida. Tobias bebe e fica valente: “Quando não tem vinho bebo sangue de gente” (CE,p.73). Se o mito do vampiro historicamente esteve relacionado sempre com o erotismo, esse aspecto aqui ganha dimensão diversa ao aliar-se a um outro fator muito caro a Dalton Trevisan: a violência nas relações humanas. É claro que ao vampiro está ligado todo um universo de sedução, erotismo e morte. O que tem interesse na narrativa trevisânica é justamente o fato de que esses elementos vão ser veiculados pelo vampiro para compor o molde da violência nas relações doméstico-familiares. E longe de ser o mito da Transilvânia longínqua e mitológica do Conde Drácula, está próximo, no cotidiano mais concreto, visível até mesmo à luz do dia. Talvez por esse realismo de substância metafórica tão evidente, paradoxalmente a imagem do vampiro se torne em Dalton Trevisan muito mais mitológica. Ian Watt, problematizando o termo realismo, permite observar que o que está em jogo é a concepção de realidade⁷. Nesse caso, o vampiro, por meio da multiplicidade de sentidos que intercambiam vida e arte, repousa na escrita e institui uma dimensão representativa e legítima do mundo contemporâneo. A escrita é o ponto de confluência de um mundo onde parece impossível algo confluir, pela discordância corrente tematizada a partir de uma realidade intensamente móvel e transfigurante.

Em Dalton Trevisan o vampiro vai sendo cada vez mais mundano e presentificando-se em situações próprias do cotidiano, habitando as muitas facetas da realidade, como em *Caso de desquite*: Severino, em conversa com o advogado, em que tenta justificar o motivo do desquite, “mostra a gengiva com apenas dois caninos” prefigurando mais uma vez a característica estereotípica básica do vampiro com seus caninos alongados e salientes, que com essas qualidades suga o sangue de suas vítimas. Severino quer livrar-se de pagar a pensão à mulher. Mulherengo, expulso de casa, justifica que só ele trabalhou, ela só o que fez foi parir onze filhos e dar de mamar no primeiro mês. Não existe acerto. O doutor é um especulador das tragédias alheias, e ao serem ouvidos marido e mulher, cada qual tem sua razão.

Se procuro marcas mais evidentes da presença do vampiro nestes textos, elas não são as únicas. Relacionado a uma visão negativa da vida que permeia toda a obra, o vampiro está o tempo inteiro olhando para o leitor entre estas linhas, com sua espantosa fisionomia de parasita.

Estes textos são ainda longos e discursivos, embora já se perceba a construção

⁷ WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990. p.11-32.

truncada das frases, dos períodos, coisa que vai se intensificando cada vez mais no decorrer dos próximos livros, além da clara encenação da linguagem. O que me interessa, no entanto, é apenas investigar essa imagem particular do vampiro e perceber como, no percurso da obra do autor, ela vai ganhando contornos, aprofundando-se e transformando a si e à narrativa.

*MP*⁸ (1964), o terceiro livro, começa desdobrando a figura do vampiro em outras, igualmente pertencentes ao mesmo universo semântico. Seguindo no trilho de uma literatura crepuscular o autor vai ambientando suas personagens em lugares cada vez mais sombrios e estranhos.

Ululava à noite o vento do mar, que anunciava desgraça; desfazia as teias de aranha, levantava a saia das mulheres e, descendo a torre da igreja, os morcegos esvoaçavam na praça - seus guinchos ecoavam nos corredores e as mães escondiam o pescoço das criancinhas. (MP, p.5)

Esse trecho é do primeiro conto do livro homônimo. Nada de extraordinário guarda esse conto. Só mesmo essa visão desoladora que segue as ruelas da província numa espécie de filmagem das cenas mais ignóbeis, para dar passagem ao grande personagem dessa literatura que é o vampiro, disfarçado, pode ser, em cada um: “Asas pregadas na porta da igreja um morcego de cigarro na boca” (p.6). Cada vez mais vai colando e aproximando o vampiro da realidade do homem, a literatura de Dalton Trevisan apresenta personagens que perseguem infundavelmente alguns instantes de paz sem, no entanto, encontrá-los senão de forma efêmera e fugaz. A arte de Dalton Trevisan parece viver à espreita de um lance que possa ser validado pela sua pena-cinematográfica, de uma experiência que tenha necessidade de ser apreendida por revelar “fragmentos de ser”.⁹

Nesse livro começa também um procedimento que vai ser muito explorado nos futuros livros do autor: a fragmentação decisiva de sua obra. Em *Ismênia, moça donzela*, a moça vai escrevendo bilhetinhos ao amante, numa simulação abusiva de sentimentos, de maneira que na mesma medida que suprime o tempo, coloca em evidência que existe um tempo agenciando o espaço entre um bilhete e outro. Esse tempo compõe o caráter do vampiro como figura que alicerça a criação trevisânica, instaurando o ritmo próprio de duas notas que se alternam. Paul Ricoeur¹⁰, a partir das *Confissões* de santo Agostinho e da análise da intriga feita por Aristóteles na *Poética*, pensa a narrativa desenvolvendo a *tríplice mimese*. Assim, a narrativa seria a mediação entre mimese I (nossa experiência temporal) e mimese III

⁸ TREVISAN, Dalton. *Morte na Praça*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

⁹ CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 56

¹⁰ RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa: a tríplice mimese. In: *Tempo e narrativa* (Tomo I) Campinas: Papirus, 1994. p.85-131

(refiguração pela recepção da obra). O leitor apresenta-se em Ricoeur, como elemento fundamental, pois será ele que, no ato de ler, fará a ligação entre mimese I e mimese III por meio da configuração da narrativa.

Em Dalton Trevisan, a questão do tempo nos convida constantemente a refletir sobre o sentido da sua constituição na narrativa e a preencher os espaços da fragmentação evidenciados de forma clara e direta expressa no texto. Se todo o texto é um conjunto de instruções - e isso coloca o leitor numa posição muito importante - como quer Iser¹¹ e Jauss¹², e num sentido semelhante, Eco¹³, na obra de Dalton Trevisan isso se coloca como uma necessidade inicial para que esses vários bilhetes ganhem uma ordem discursiva que faça sentido. O leitor é intimado a reconstituir, por meio dos fragmentos, a história narrada. Nisso está justamente a importância do tempo no momento em que a escrita se nega. Enquanto produtora de lacunas a escrita assimila o vazio, tocando materialmente na significação tanto do discurso quanto da matéria que abarca as possibilidades do tempo da experiência e do tempo da re-figuração, na acepção de Ricoeur.

Os bilhetes compõem o texto que é preenchido de espaços e vazios simultâneos à escrita. Este aspecto é fundamental para entender mais tarde a maneira que o vampiro vai encontrando para existir noutra parte do texto.

Mas o que consagrou mesmo o vampiro na escrita de Dalton Trevisan foi o conde Nelsinho de VC¹⁴ (1965) na trajetória do infeliz herói dominado por suas taras, pela dependência absurda das mulheres. Sua errância é o verdadeiro sentido do inferno de quem não possui o controle sobre seus vícios e infortúnios. Vítima, ele é chamado o tempo inteiro no conjunto das narrativas, de herói. Ironicamente tudo se constrói pelo seu contrário. Ele, o vampiro de Curitiba, é antes vítima que vilão, antes vencido que herói nestas histórias. A obsessão pelas mulheres leva Nelsinho a um equívoco seguido de outro, todos patéticos e irreparáveis.

Ainda as referências ao vampiro são atribuídas às personagens que contracenam com ele, como se pode ler em *A noite da paixão*. O conto narra a história de Nelsinho à caça de uma mulher na noite de sexta-feira da paixão. Seguindo o ritual religioso da paixão e morte de Cristo, o herói se entrega e se nega num (des) encontro sexual a sacrifícios nos braços da

¹¹ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tr. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34 Letras, 1996.

¹² JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tr. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

¹³ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tr. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹⁴ TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

última das prostitutas como a purgar sua obsessão destruidora pelas mulheres. O gesto automatizado e a imagem que Nelsinho tem de si mesmo demonstram o quanto o ritual sacrifica as verdadeiras experiências. Com base em determinada visão de hombridade, Nelsinho é uma *persona* que responde a códigos estabelecidos pela sociedade, em que “o rito é por excelência o precipitado de um papel socialmente imposto.”¹⁵

A noite da paixão é construído com inserções de máximas bíblicas que são adequadas ao ritualístico sacrifício da personagem. A noite da paixão o aproxima de Cristo, o salvador da humanidade, mas o coloca no lado oposto daquele, pois Nelsinho não consegue salvar nem a si mesmo. Não existe nobreza em seus atos, suas ações são baixas, primitivas e espontâneas. Curiosamente, ele, o vampiro de Curitiba, nada mais é que vítima de seus desejos mudando assim seu lugar de vampiro para o lugar de vítima do vampiro. O discurso que se cruza com o das Sagradas Escrituras aponta para o sentimento de pecado, sofrimento e morte. Nelsinho repete o ritual cristão, como um sacrifício.

Ele suspendeu-lhe o queixo. Escondia o rosto, até que o olhou e sorriu, amorosa. Com susto, descobriu que era banguela. Nem um dente entre os caninos superiores - terci de beber, ó Senhor, deste cálice? (VC, p.102)

Noutro trecho:

Desvencilhou-se dela, sacou o paletó, sentou-se na cama. A tipa conchegou-se, repuxou-lhe a cabeça, entrou a mordê-lo: ali no pescoço a falha dos dentes.

- Te morder todinho.
- Faça isso não - suplicou, espavorido.
- Tirar sangue! (VC, p.103)

Seria ela o vampiro que não deu certo, uma espécie de negativo do que já era Nelsinho em sua enorme frustração? A falha dos dentes no pescoço justo a marcar a ausência de poder de um conde magnânimo. O Conde Nelsinho nada tem em comum com o conde Drácula e seu nome no diminutivo salienta mais ainda esse contraste irreparável.

Mas ainda assim, Nelsinho se apresenta como um vampiro autêntico pela relação que representa entre o erotismo e a morte, esta como manifestação de uma vontade de destruição que compõe a sua identidade. Comentando o conto *A esteireira*, de Afonso Arinos, em que a protagonista Ana mata a sua rival e bebe o sangue da vítima, Lúcia Castello-Branco diz que

O ato de Anna semelhante aos atos de canibalismo nas sociedades primitivas, pode ser interpretado como a tentativa da protagonista de sugar a força e a sensualidade de sua rival. O

¹⁵ LIMA, Luís Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 43

erotismo aí não reside apenas na focalização nítida do sangue derramado, mas antes no comportamento de Anna, ao bebê-lo. O fenômeno da morte, somado à violência que a engendra e à “cerimônia” de sucção do sangue da vítima, reduplica o efeito erótico da cena.¹⁶

A condição erótica de Nelsinho se estabelece antes pela sua impotência e pela entrega ao sacrifício que pela atitude vampiresca com relação à sua companheira. A cerimônia é concebida numa percepção recíproca das personagens quanto à impossibilidade de qualquer encontro profícuo, como a princípio é o encontro do vampiro com a sua vítima. Há papéis definidos na relação vampiro/vampirizado, e que são confundidos na caracterização das personagens de *A noite da paixão*. Nelsinho é antes vítima de sua condição que agente dela. Prisioneiro das mulheres, torna-se uma figura patética, entregue a sacrifícios. Se após a sexta-feira da paixão a igreja, no seu ritual, acompanha a ressurreição de Cristo, isso não acontece com Nelsinho. Ele está irremediavelmente perdido. Se ele é o devorador, o macho que caça a fêmea, está identificado com o vampiro. Mas este último texto apaga todo o sentido de um caçador anterior e estabelece o oposto dessa situação. De caçador ele é agora caçado e torna-se impossível qualquer recuo. Diante disso só lhe resta admitir: “Está consumado”. O título do conto “Noite da paixão” fala de uma ambigüidade inconciliável: paixão por todas as mulheres e por nenhuma em particular, e o descompasso entre a mulher desejada e a encontrada, em cujos braços aceita o sofrimento para a purgação dos pecados.

Em todos os próximos livros *DA* (1968), *MC* (1968), *GC* (1969), *RT* (1972), *PCA* (1974), *FC* (1975), *AR* (1976), *TAV* (1977), e em algumas antologias anteriores à década de 80, será sustentado em alta medida o episódico esfacelamento do motivo do vampiro na narrativa trevisânica, assumindo sua concepção elíptica que trocará a palavra pelo gesto. Curiosamente, no momento que o vampiro fica mais famoso e ganha corporeidade, começa a entrar em crise como elemento tematizado. Ultrapassando as fronteiras de Curitiba e do país¹⁷ - no espaço físico que se transforma em espaço simbólico e modelar - o vampiro se prepara para voar em outras terras e aterrorizar ao seu modo numa outra dimensão do texto que inaugura.

O disforme pássaro possuidor de cinco asas¹⁸ no conto *Que fim levou o vampiro louco de Curitiba?* dilui essa pergunta na decadência e distância dos acontecimentos da cidade. Uma espécie de saudosismo que se pergunta sobre o que Curitiba foi e não é mais, espriando na ficção de Dalton Trevisan rumores nostálgicos de um vampiro que não aceita abandonar a cidade do passado. A incursão pela ala marginal da cidade de tempos idos revela ainda que

¹⁶ CASTELLO-BRANCO, Lúcia. *Eros travestido*: Belo Horizonte: UFMG, 1985. p.71

¹⁷ *O Vampiro de Curitiba* foi traduzido para o inglês em 1972.

¹⁸ TREVISAN, Dalton. *O pássaro de cinco asas*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

Curitiba se transformou enquanto lugar, mas permanece inalterada enquanto visão de mundo.

Que fim levou o vampiro louco de Curitiba, esgueirava-se de mão no bolso à sombra da meia-noite, não era o velho Jacó assobiando com medo do escuro?

E que fim levou o lírico necrófilo que, no cemitério do Juvevê, desenterrou a mocinha morta de tifo preto, ao clarão da lua com ela casou e, na agonia da despedida, marcou-lhe o rosto de gulosos beijos azuis - seria o coveiro? o pobre noivo seria? não seria você? hipócrita pai de família? (PCA, p.93)

Esse narrador, que assume em grande parte o vampiro da obra de Dalton Trevisan, mostra os dentes salientes da sua danação no final de seu elenco de perguntas:

E afinal eu, o galã amado por todas as *táxi-girls*, que foi feito de mim, ó Senhor, morto que sobreviveu aos seus fantasmas, gemendo desolado por entre as ruínas de uma Curitiba perdida, para onde sumi, que sem-fins me levaram? (PCA, p. 93).

Nas imagens proustianas de uma busca impossível o vampiro é um jeito de ser, modo de viver em Curitiba e Curitiba não é nunca em Dalton Trevisan apenas a cidade do mapa. Inquieto, este morto que se levanta da tumba para perturbar o sossego dos vivos, já quer saber qual é o seu destino. E na verdade ele já sabe que sua danação é ter que escolher o lugar do mesmo para que possa continuar existindo. A atitude da re-escrita surge então no corpo do vampiro, que reproduz indefinidamente o seu gesto para que a vida possa continuar.

Esse vampiro, condenado a viver na província, justifica seu fracasso pela localização em que lhe foi dado viver e atribui a cada ser humano sua geografia interior inevitável. Existe aqui uma espécie de passividade, nessa crença de que estão todos os homens condenados por seus desejos quando não se tem sobre eles o controle. Assim, a tacanha Curitiba é o mundo e o escritor não pode ser outra coisa senão torna-se metonimicamente a própria cidade e experimentar a dimensão de seu “gauchismo”¹⁹. Essa condição define as relações pessoais que serão mais graves no campo amoroso.

O conto *O vampiro de almas* de FC²⁰ (1975) reencena toda a farsa da vida conjugal e a constante incompreensão que a sustenta. Esses casais só conhecem o desencontro e estarem casados só intensifica a solidão de cada um que sofre com a faca no coração – variação da mordida do vampiro no pescoço. O que atinge e imobiliza no sentimento do amor é a sua crueldade, ao mesmo tempo que a sua inevitabilidade.

Não mais vítima das mulheres, pois foge delas, tem nojo de mulher, o vampiro de almas deixa-se perder num universo contaminado de loucura, misticismo e delírio: “Na gaveta

¹⁹ Derivei do termo francês *gauche* com que Drummond define sua personalidade poética.

²⁰ TREVISAN, Dalton. *A faca no coração*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record. 1979.

o exército de soldadinhos de chumbo e bombom recheado de licor, isento do impuro toque feminino” (FC. p. 96).

O narrador, que vai se afastando cada dia mais de suas narrativas, dá lugar à vivência direta das experiências das personagens, tornando as arrelias de seu cotidiano cada vez mais trágicas. Isto torna a narrativa mais dinâmica e dramática demonstrando que o vampiro vai dissolvendo-se enquanto tema e concentrando-se em outros aspectos de sua criação. Berta Waldman já dizia há algum tempo que “o vampiro é tema e um recurso formal. (1982)”²¹ Quando ainda não se via na obra do autor o extremo procedimento da síntese.

²¹ WALDMAN, Berta. *O vampiro e o caçafeste*. 2 ed. São Paulo: Hucitec/Editora da Unicamp. 1989. p. 126.

1.2 – A MUDANÇA

Só os dedos em movimento, submissos a um código rígido, sem documentação, de escrita própria, testemunhavam origem humana, vinculação a uma raça que nem a passagem pelo inferno conseguiria destruir.

Nélida Piñon. *Sala de armas*

Em sua produção até o final da década de 70 todos os livros de Dalton apontam para uma narrativa cada vez mais elíptica, em que a supressão da figura do narrador, que ao afastar-se, vai abrindo espaço para a representação direta das ações das personagens, amplia a força dramática do texto. Essas narrativas já engendram uma idéia de fragmentação por meio de procedimentos que se dispõem de recursos como a série e a repetição.

Como já comentei, a primeira vez que surge a idéia de fragmentação configurada na página é em *Ismênia, moça donzela*, do livro *MP*. Depois algumas outras exceções aparecem em livros posteriores, radicalizando essa diminuição da narrativa, como em *O defunto bonito* que alcança 25 fragmentos muito curtos e *O gatinho perneteta*, ambos em *PCA* (1974). No livro *AR* (1964) o conto *O bêbado de nossa senhora* chega a fragmentos tão curtos que resultam em frases enxutas distribuídas em 44 fragmentos. Em *CP* (1978)²² os fragmentos de *A última ceia* fecha a produção da década de 80 sem nenhuma palavra sobre o haicai – idéia de escrita mínima que sustenta uma concepção de literatura em Dalton Trevisan.

Só a partir da década de 80 com o lançamento de *LT* (1980)²³ que o vampiro vai começar a habitar outro lugar que não mais o de tema. O vampiro vai deixar de falar sobre o vampiro para falar de concisão. Surge então pela primeira vez a idéia de haicai²⁴ que vai radicalizar em sua obra a noção de enxugamento, redução, concisão, síntese. Isso que era dado a princípio pela separação dos contos por asteriscos, como vimos nos livros anteriores,

²² TREVISAN, Dalton. *Crimes da paixão*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

²³ TREVISAN, Dalton. *Lincha Tarado*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

²⁴ Discuto esta questão no item 1 do quarto capítulo.

ganha neste volume a decisão da escrita encurtada com a nomeação do conto *nove haicais*.

Assim, a constatação de que de 80 para cá há um verdadeiro deslocamento discursivo com relação à figura do vampiro confirma a profecia de críticos como Wilson Martins, Miguel Sanches Neto e Berta Waldman entre outros, que salientaram há algum tempo a vocação da narrativa de Dalton Trevisan para o silêncio. Antes tema das narrativas vai agora emigrar para o procedimento técnico a idéia da múltipla fatalidade que permeia a obra do autor: o vampiro é sedução que impulsiona a narrativa, negação da felicidade humana e violência da forma. O vampiro será nomeado raras vezes nessa fase do autor sempre na perspectiva da sua mudança de lugar no texto, brindando sempre essa multiplicidade.

Beijos vendidos, o sexto conto do livro *CB*²⁵ é subdividido em dezesseis fragmentos. Maria conta a João suas aventuras amorosas, reincidentes e ambíguas. João, o amante, ainda quer ter algum domínio sobre ela. No último fragmento essa narrativa exaustiva termina na analogia referida por João à Maria:

- Que são essas unhas de vampiro? Não gosto dessa cor.
Leitosa de tão branca. (CB, p. 65)

O vampiro se estabelece sempre na base de um contraste, que é instaurado aqui pelo caráter diáfano da cor da mão percebida pelo narrador e pelo vermelho pressuposto na fala do personagem do sangue nas unhas da moça, numa espécie de esfacelamento do próprio corpo, de um desenho cubista.

Em livros anteriores o procedimento do fragmentário era utilizado apenas como recurso para efetivar o tipo de narrativa na sua forma adequada como a sucessão de bilhetes enviados em *Ismênia, moça donzela de MP*, onde a moça escreve uma série de bilhetes ao namorado que a abandonou. Em outros livros seguintes a idéia do fragmento estará sendo gestada tanto na disposição gráfica do texto na página quanto no interior da própria construção discursiva.

- Ó maldita barata leprosa com caspa na sobrancelha.
Se distraísse o vampiro de Curitiba a mudar de gravata, não teria até hoje alcançado a primeira vítima. (FC, p. 82)

Este é um dos fragmentos que aparecem em AFC (1975)²⁶. O que significa dizer que se desviasse o vampiro de suas taras e de sua cidade não teríamos hoje essa

²⁵ TREVISAN, Dalton. *Chorinho Brejeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

²⁶ TREVISAN, Dalton. *A faca no coração*, 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

literatura, a obra não seria rica como é. Dessa forma o vampiro não pode trocar de gravata, o que ele faz é, sutilmente, metamorfosear-se em tipos diversos, enredando em sua fábula o sentido da sua própria dissolução. O leitor mobilizado nesse universo kafkiano está condenado a acordar todas as manhãs com o peso da crosta implacável da vida sobre o corpo. A literatura de Dalton Trevisan nos convida sempre a um olhar vertical sobre as pequenas coisas, daí a insistência para que o leitor olhe sempre para o mesmo lugar, na esperança de que assim, possa ver além do que se apresenta na superfície aparente das coisas. Para isso está sempre em relevo a idéia de sedução que captura o leitor e o enreda, tornando-o cúmplice do vampiro que passeia pelas diversas instâncias da narrativa.

PS (1988)²⁷ retoma o signo do vampiro no conto *Balada do vampiro* numa especial revisitação de toda a obra, colhendo frases, construindo uma colcha de retalhos, mas fundamental e inegavelmente, o percurso do escritor pelas ruas da cidade, reconhecendo o material do que tem feito sua literatura. A cidade, como o ambiente do vampiro, se transforma, “cresce e se modifica, e sua obra a acompanha cotidianamente, no mesmo processo de destruição e construção típico da cidade moderna.”²⁸ E são os rastros da modernidade que impõem, nos limites desse universo reiterativo, a precisão de falar sobre o contraste existente entre o presente e o passado e criar no leitor o desejo de ouvir reminiscências.

Ocorre que Trevisan seduz seus leitores por hipnotismo.

Repete, sem cessar, as imagens de uma Curitiba que desapareceu sob os ônibus biarticulados e suas estações de cristal, sob os corredores de arranha-céus, sob os efeitos do planejamento urbano. O escritor ao contrário, escreve para preservar uma Curitiba cinzenta, retraída, desconfiada e imóvel que ele, com a fúria silenciosa de um restaurador, tenta reter em seus contos de silêncio.²⁹

Dessa maneira Curitiba vai desaparecendo na fumaça de um passado que se apaga para permitir novos acontecimentos. Dalton Trevisan não quer aprisionar apenas e restaurar, pura e simplesmente, a cidade que Curitiba foi e não é mais. Sua escrita vampiresca é o código para lidar com a nova realidade que se apresenta. A crítica incisiva à Curitiba de vitrine é mais um meio de afastá-la no tempo e torná-la mais mitológica e apropriada para um vampiro que se movimenta e se transforma no redemoinho da novidade. Todos os livros a partir da década de 80 assumem o haicai que, do ponto de vista da forma, é a marca do vampiro que desaparece e descansa enquanto tema, mas subjaz como força concentradora e

²⁷ TREVISAN, Dalton. *Pão e sangue*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

²⁸ COMITTI, Op. cit. p. 85.

²⁹ CASTELLO, José. A escrita silenciosa e encolhida. *O Estado de São Paulo*: 30 mar. 1997

econômica da narrativa.

Já faço em Curitiba um carnaval de sangue
Ai de mim
Quem me acode
O soluço do pobre vampiro quem escuta? (OS. P. 55)

Portanto, o vampiro se põe no texto com a liberdade de circular pela cidade lamentando a sua fraqueza, mesmo diante das promoções que realiza. Solitário, infeliz, coloca-se como alguém que precisa de socorro, enquanto a cidade esquece seu protagonista principal. O vampiro é ainda título de um conto (balada?) em *DNM* (1994)³⁰: *Quem tem medo de vampiro?* O conto parece colocar-se numa espécie de desafio à crítica que nunca poupou Dalton Trevisan pelo universo restrito de situações que sempre explora em sua obra, pela mesmice a que condena suas personagens, pela finitude de seus mundos. O fantástico e inovador desse conto – como fará doravante em outros momentos – é que o autor incorpora em sua obra o dizer dessa crítica. Ele não só reverte a desfavorável palavra da crítica, tirando proveito e ampliando o material de sua arte, como amortece a antipatia dessa crítica quando a desautoriza, afirmando a legitimidade da sua literatura e a autonomia da arte que pode explorar qualidades diversas de matérias diversas. É possível dizer que essa assimilação é responsável pela postura abrangente de seus livros, cuja superfície lisa das histórias funciona como uma espécie de espelho. Produzindo nas imagens invertidas o sentido da realidade, apagando ao mesmo tempo o encoberto pelo espelho e permitindo visibilidade de contradições e confrontos, esse comportamento aponta para o chão ilimitado do que pode ser a arte. Se a crítica resultou impotente por ter sido transformada em discurso da própria obra que criticou, significa dizer que o vampiro a atingiu e a enredou em sua condição. “O crítico vive de segunda mão” disse George Steiner³¹, e no caso de Dalton Trevisan, ele pode ser personagem do seu próprio papel.

Exibicionista, quer o nome sempre em evidência. Já ninguém fala ou escreve sobre seus livros – e você os suporta, um por ano, todo ano? Na fúria do ressentido, busca atingir as nossas glórias sacrossantas: Emiliano, a poesia, Turin a escultura, Mossurunga, a música. Tudo em vão: A grotesca imagem do vampiro já desvanecida aos raios fúlgidos da História. (DNM. p.102)

³⁰ TREVISAN, Dalton. *Dinorá: novos mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

³¹ STEINER, George. *A linguagem e o silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 21-2

Desde a revista *Joaquim*³² esta implacabilidade sobre Curitiba marca a crítica mais perene e Dalton Trevisan sobre sua cidade. No artigo sobre Emiliano Pernetá³³, Trevisan coloca todo o seu ódio a uma província que se nega a entrar na ordem do dia, cultuando um “poetinha pernetá”. De forma curiosa isso é uma grande contradição na obra do autor, pois a aventura proustiana o leva *Em busca de Curitiba Perdida*³⁴, aquela outra de poetinhas pernetas, que ele viaja e não essa, para inglês ver. Curitiba, seja qual for seu tempo, apresenta-se sempre como espaço-motivo de sua narrativa e de seu descontentamento.

Num ritmo gradativo e crescente essa narrativa tem um rumo certo: atingir a palavra mínima e o sentido máximo. O silêncio na obra de Dalton Trevisan não é apenas a palavra que vai deixando de existir e sim, a palavra que vai sendo atravessada por um sentido novo que nasce no âmago de uma intensa minimização discursiva, inventariando no seu corpo a concentração de sentidos³⁵. É esse o lugar do vampiro. Curitiba agora é a folha do papel e a escrita canhestra, suas ruas sinistras. O mundo em Dalton Trevisan se dissolve em palavras. No entanto, tudo continua por ser feito ainda, pois o autor não escreve o ponto final de sua obra.

Os livros que experimentaram mais radicalmente a concisão são *AE* (1994) e 234 (1997). Os fragmentos alcançaram a frase curta que se dispõe na página falando intensamente da vida. Parece que essa literatura ficou mais otimista, embora em nenhum momento abandone o projeto realista inicial. A poesia, talvez por ser a arte da concisão por excelência, dá um colorido antes impensado na obra do autor.

Muito tem se falado que Dalton Trevisan é um artista sempre insatisfeito em busca da forma exata. Se isto é verdade, é preciso perceber que esta insatisfação é no fundo a sua maior satisfação. A vida se justifica pela sua reedição e o autor quer contar a cada um uma história. Daí que no plano do cotidiano as pessoas mudam, mas os problemas permanecem os mesmos. Nisso está o prazer. Contar de novo mas nunca para a mesma pessoa até porque nunca somos a mesma pessoa. Se novidade não existe é porque ela não compensa. O que existe é a necessária imposição de pensarmos sempre sobre a vida e de, diante dela, termos como

³² Revista fundada e dirigida por Dalton Trevisan, de 1946-8. Foi um importante pólo de discussão cultural, com participação de importantes poetas, críticos e escritores nacionais, além de veicular traduções de grandes poetas estrangeiros e publicar os primeiros textos do autor.

³³ TREVISAN, Dalton. Emiliano, poeta medíocre. *Joaquim*. Curitiba. Jun. 1946.

³⁴ Coletânea de peças do autor publicadas em obras anteriores que retomam em grande medida o tema do vampiro, mas agora como pergunta sobre a sua própria criação, em contos nomeados como *Balada do vampiro*, *Quem tem medo de vampiro?* *Que fim levou o vampiro de Curitiba?*

³⁵ O silêncio enquanto sentido é explorado em várias de suas dimensões em ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio* (2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993), e é importante para as presentes reflexões sobre o silêncio em Dalton Trevisan.

entender o sofrimento e a alegria dos homens.

A minúcia sempre explorada na obra de Dalton Trevisan vai confundindo aos poucos o sentido do resumo, da idéia fragmentada e curta, com o gesto da escrita: “Desista, cara. Já tentou riscar no papel o vôo fácil da corruira catando ao vento ossinho de borboleta?” (AE. p. 43).

Dalton Trevisan escreve a história sem fim que é aquela impossibilidade de terminar uma história, de deixar de narrar. Recusa-se a encerrar sua história e por isso sempre temos a sensação de que nos conta a mesma coisa. No fundo, ele quer legitimar a história eterna que em torno de si mesma gira os dias do tempo, na força retórica da literatura.

CAPÍTULO II

SEDUÇÃO NARRATIVA

No começo eu esperei. Considerei o atraso do correio, a sua vida sem lacunas. Acabei um dia disposta a enganar-me mais um pouco. Como sempre fiz tudo em minha vida: de alma inteira. Como nada acontecesse, eu soube que era hora de ficar triste. Fiquei. Fiquei lendo até hoje com o fim de inventar, destruir e restaurar o mundo de extraordinária realidade.

Bárbara Koolh. *O planeta que caiu.*

É antiga a sedução que a narrativa exerce sobre as pessoas. Desde crianças somos atraídos pelo poder da narrativa daqueles que se dispuseram a contar-nos histórias. Figuras de avós, tias e dos próprios pais permanecem para sempre na memória envoltas por uma névoa de magia e encantamento. Torna-se uma necessidade da vida. Precisamos alimentar a imaginação de fantasia para que assim se possa ver e viver melhor a realidade. Nem sempre sabemos onde exatamente fica a divisa entre aquilo que entendemos como realidade e aquilo que entendemos como ilusão, porque na verdade, ambas as coisas se completam e nenhuma é totalmente pura e independente.

Temos notícias de antigas histórias que falam da intensa ligação que existe entre a vida e a arte de narrar. O poder de narratividade³⁶ tem sido desde muito antigamente a força invisível que se põe em ação em algum momento de perigo, em que a vida é ameaçada. Muitas versões existem de *Mil e uma noites*, mas em todas elas a salvação veio pelo fio de uma narrativa sedutora que uma vez enredado em sua teia o espectador curioso, este não poderia querer outra coisa, senão ouvir indefinidamente histórias. Foi assim que aquela moça

³⁶ Estarei utilizando esta palavra no sentido de “ação de narrar”, referindo-me à arte do narrador de contar histórias, no caso do Dalton Trevisan, de escrever.

de terras distintas, a Sheerazade, salvou a si e às jovens de sua cidade. Contando histórias para o Rei Shariar que tinha condenado a todas elas, diz a lenda: não só ela salvou, como no final das mil e uma noites o rei se apaixonou por ela tornando-a sua favorita. Não é, portanto, só o ato de contar que faz perdurar a vida, mas a maneira de seduzir quem ouve, fazendo com que continue desejando ouvir mais e mais histórias.

Na Itália, Giovanni Boccaccio escreve *Decameron*. O que deu motivo para esse conjunto de narrativas foi uma peste que se abateu sobre a Europa, chegando a Florença por volta de 1348. Para fugir da situação que dizimava a cidade, dez jovens, entre eles sete mulheres e três rapazes, refugiam-se em Fiéssole, num Castelo nos arredores de Florença, e lá passam os dias contando histórias de amor. A narratividade³⁷ constitui-se nessa magnífica obra como a suprema confluência entre narrar e viver, não só porque fugiam da doença, mas porque a vida isentou-se da morte precisamente no ato de contar. Todas as histórias, tristes, engraçadas ou escabrosas têm uma maneira de seduzir os espectadores que se revezam no ato de contar, para que novas histórias continuem sendo contadas na próxima jornada.

Tão antiga é essa irredutível relação entre narrar e viver que o texto tomou como metáfora em sua definição, o ato de contar histórias, no sentido de tecer. Quem melhor sustentou essa metáfora foi *A Odisséia* de Homero. Tendo Ulisses partido para a guerra, Penélope – famosa pela sua beleza e fidelidade ao marido – fica sozinha em casa durante os longos anos que ele estivera fora. Vê sua casa invadida e ela própria é assediada diariamente por pretendentes que queriam desposá-la, alegando que o marido não voltaria mais. Ela então, para livrar-se deles, resolve enganá-los dizendo tecer uma manta e que quando terminá-la escolherá um deles para esposo. Mas todas as noites ela a desfia, de maneira que muitos anos se passam sem que a conclua. Símbolo dessa tecedura que representa a inteligência artilosa, Penélope e sua manta têm sido ao longo da história a grande artista da narrativa, cristalizando a metáfora do texto como tecido, hoje um tanto desgastada – embora ainda extremamente vigorosa –, da narrativa como algo que se tece. Fala-se em fio da narrativa, teia da narrativa, e a própria definição de trama e enredo cai nas malhas dessa metáfora de Penélope. História tecida.

Muitos outros exemplos poderiam compor essa galeria de textos que vão dizer sobre a narratividade, sobre a força e o poder da narrativa, e o sentido da existência salvaguardado por ela. Na literatura brasileira, o conto *Colheita*, de Nélide Piñon – cuja personagem é uma mulher reclusa que também enfrenta a situação vivida pela Penélope –, é uma bela alegoria

³⁷ Estarei utilizando esta palavra no sentido de *ação de narrar*.

dessa relação produtiva existente entre narrar e viver. Só que a mulher de *Colheita* inverte o papel do Ulisses-viajante, seu marido, fazendo-o viver as coisas que ela viveu dentro da casa durante todos os anos que ele esteve ausente. E ela faz isso, silenciando-lhe. A mulher do conto de Nélide Piñon luta como Penélope contra seus pretendentes, mas sua luta mais implacável é contra seu próprio marido, que tanto a magoou com seu desejo de correr perigos se aventurando mundo afora. Sem dúvida, as histórias que ela teceu na ausência dele é que tornaram possível a retomada do amor dos dois.

Pensando as narrativas tradicionais, Todorov escreve sobre *Mil e uma noites*:

A capacidade do processo de enunciação recebe, no conto árabe, uma interpretação que não deixa qualquer dúvida quanto à sua importância. Se todos os personagens contam histórias ininterruptamente, é porque este ato recebeu uma consagração suprema: contar é igual a viver. O exemplo mais evidente é o da própria Xehrazade que vive unicamente na medida em que pode continuar a contar; mas esta situação repete-se sem cessar no interior do conto.³⁸

Se narrar é igual a viver, não narrar é igual a morrer. Não ter histórias para contar é já estar condenado a ter a vida negada. Dessa maneira “contar para matar o tempo” constitui-se no maior paradoxo, pois o *tempo morto* anunciado no dito popular nada mais é que vida exercida. No excerto acima, Todorov está preocupado com a forma da enunciação, discute digressão e encaixe como forma de construção, loquacidade e curiosidade como motivação da vida e da morte etc. E é ainda falando das *Mil e uma noites* que ele vai encontrar um conto que demonstra esses procedimentos, em que, exatamente, a ausência de narrativa é indício fatal de morte.

A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte. Se Xehrazade não encontrasse mais histórias para contar, seria executada. É o que acontece com o médico Dubane quando ameaçado de morte: pede ao rei licença para contar a história do crocodilo; recusam-lha e ele morre. Mas Dubane vingam-se pelo mesmo método e a imagem dessa vingança é uma das mais belas das *Mil e uma noites*: oferece ao rei impiedoso um livro que ele deve ler enquanto cortam a cabeça de Dubane. O carrasco executa o seu trabalho: a cabeça de Dubane. O carrasco executa o seu trabalho: a cabeça de Dubane diz:

“- Ó rei, podes consultar o livro.

O rei abriu o livro. Encontrou as folhas coladas umas às outras. Meteu o dedo na boca, umedeceu-o de saliva e voltou a primeira página. Depois voltou a segunda e as seguintes. Continuou a proceder assim: as páginas dificilmente se abriam, até que chegou à sétima folha. Olhou a página e não viu nada escrito:

- Ó médico, disse ele, não vejo nada escrito nesta folha.

- Continua a virar as páginas, disse a cabeça.

Ele abriu outras folhas, sem nada encontrar. Num instante, a droga penetrou-o: o livro estava impregnado de veneno. Então ele deu um passo, vacilou, e dobrou-se até cair por terra... (“Le pêcheur et le djinn”, Khawam, 11)”³⁹

³⁸ TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativa. In: *Poética da Prosa*. Lisboa: ed. 70, 1979. (Original francês, 1971). P. 88.

³⁹ TODOROV, op. cit. p. 89.

Em Dalton Trevisan a relação entre narrar e viver se estabelece nas situações limites da vida, no momento da incompreensão sem trégua, do desencontro, da frustração sexual e afetiva e mesmo da morte. Existe na obra do autor uma consciência clara do poder que a narrativa exerce sobre as pessoas, por isso é importante contar, contar sempre, mesmo quando parece que já não se tinha mais o que contar. Contar a mesma coisa, contar diferente, emendar, mas nunca jamais deixar de contar. Enredar o leitor de tal forma que ele nunca mais pudesse se livrar de suas histórias. “A ausência de narrativa não é a única oposição à narrativa; querer ouvir uma narrativa é também correr riscos mortais”⁴⁰. Atingido pelo sangue da narrativa o leitor de Dalton Trevisan sabe que a morte não é um limite exagerado, que ela ronda incessantemente o lugar onde a narrativa ameaça se extinguir. Dessa maneira vê-se obrigado a persegui-la até onde possam ir seus sinais. Se o autor desistisse da narrativa, se desprendesse da sedução por ela engendrada, se uniria ao leitor no seio da morte, ou ainda, numa vertente menos trágica, se colocaria a viver para sempre sob suas teias correndo riscos mortais, conscientes dos perigos que circundam sua prática: ausência de vida em vida. E na medida em que tentasse se libertar nada mais conseguiria a não ser inventar outras, velhas e esquecidas histórias. E Dalton Trevisan quer contar como se pudesse ser ouvido, como se fosse possível a história sussurrada⁴¹. A marca da oralidade permeia grande parte de sua obra. Mas o que o contaminou mesmo foi a força de escrever contando na palavra escrita o desejo pelo próprio desejo, desejo pungente de viver.

No percurso de sua ficção encontramos vários textos que remetem à experiência de contar na fixação da escrita como o elo indissociável entre narrar e viver. E essa antiga tradição do valor de contar está na origem do seu projeto literário, como consciência do ato de narrar histórias. Especialmente em *NNE*⁴², no conto intitulado *Penélope*, é retomado o viés dessa arte da contar inscrita na tradição, na perspectiva e na relação com a narrativa. É por meio dos bilhetes que chegam por baixo da porta, lacônicos e enigmáticos, que se representa a tragédia irreparável que afasta o texto de Dalton Trevisan da grande epopéia grega. Onde teria falhado a narrativa?

O conto começa de forma muito interessante, criando expectativas, anunciando e

⁴⁰ Idem, op. cit. p. 90.

⁴¹ Sobre a fruição na relação do leitor com o texto e o prazer dos sons da língua ver BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, (São Paulo: Perspectiva, 1987): “Com respeito aos sons da língua, a escritura em voz alta não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição, são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade dos vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem)” p. 86.

⁴² TREVISAN, op. cit.

filiando seu enredo à obra de Homero. O narrador dá um sentido mítico, atemporal, usando os verbos no passado, criando uma atmosfera que nos convida a escutar. Já esperamos Penélope tecendo e destecendo sua manta e eis que ela está inteira dentro do conto:

Naquela rua morava um casal de velhos. A mulher esperava o marido na varanda, tricoteando em sua cadeira de balanço. Quando ele chegava ao portão, ela estava de pé, agulhas cruzadas na cestinha. Ela atravessava o pequeno jardim e, no limiar da porta, antes de entrar, beijava-a de olhos fechados. (NNE p. 166)

Essa Penélope já não é jovem nem bela e é flagrada na velhice sem nunca ter visto seu marido ser afastado para grandes batalhas, senão para a mais pesada delas, que é a vida mesma no seu cotidiano repetitivo e anônimo. O casal de velhos, juntos, já tinha sofrido muito. A velhice é um tempo socialmente marcado em que já não é preciso o ciúme. Mas existe um diabólico espírito de destruição que atinge até mesmo o que está próximo à morte. Ela tricotava uma toalhinha enquanto ele lia o jornal. A idéia do texto como tecido está o tempo todo dentro do conto tanto no gesto dela de tecer quanto no dele de ler, estabelecendo uma interlocução entre a escrita e o leitor. Até que um dia começa a chegar uma carta num envelope azul sem remetente ou endereço, com duas palavras escritas: “corno manso”. Ninguém fala nada, mas tudo em volta vai ficando tenso e nervoso, até que o velho compra um revólver. O narrador vai contando devagar, invertendo a condição da Penélope do Ulisses. Diferente daquela, essa foi atingida pelo tempo⁴³, está velha, assim como o marido. Entretanto, a velhice nada mais é que o peso dos anos. Benjamim diz que “as rugas, as dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas instuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa.”⁴⁴ O marido reina dentro de casa, não foi ao encontro de aventuras ou guerras. Ele vai aos poucos se afastando da mulher. Um dia ela se suicida com a arma que ele comprou. Impera no conto a voz do narrador que conta toda a história com raras aberturas para as falas das personagens.

Um dia abriu a porta e aspirou o ar.

(...)

A velha ali na cama, revólver na mão, vestido branco ensanguentado. Deixou-a de

⁴³ A respeito do efeito do tempo sobre as personagens existe um interessante estudo de M. M. Bakhtin intitulado “Formas de tempo e de cronotopo no romance” (In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3 ed. São Paulo, Editora da Unesp/Hucitec, 1993). Também o romance filosófico de Voltaire, *Cândido* (Tr. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1990), trata da ação do tempo por meio da heroína Cunegundes, numa crítica contundente à visão otimista de Leibniz, que consiste basicamente em “vivemos no melhor dos mundos possíveis”.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *As imagens de Proust. Magia e técnica, arte e política*. Tr. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1)

olhos abertos.

(...)

Entrou na sala, viu a toalhinha na mesa – a toalhinha de tricô. Penélope havia concluído a obra, era a própria mortalha que tecia – o marido em casa (NNE. P. 171).

Esse conto encena o sentido da narrativa para o escritor em Dalton Trevisan. A velha Penélope ao concluir sua obra, morre. É preciso sempre desmanchar um ponto para fazê-lo de novo. Mas para ela tudo perdeu o sentido, ela desistiu de contar, desistiu de tecer, desistiu de viver. Dalton não desiste de contar, apenas brincou nesse conto com o perigo da morte para quem desiste de contar como bem nos mostrou Todorov. Ele vai no sentido inverso tecer e destecer suas histórias para, assim, ter sempre o que contar. E quem ler toda a sua obra poderá ter o privilégio de ver esse processo na escrita que se desmancha para novamente ser trançada noutra lugar, repetindo nesse hábito sedutor o signo do vampiro que indefinidamente precisa do mesmo alimento.

Em Dalton Trevisan essa situação vai ser reconhecida de maneira evidente em todo o conjunto de sua obra. Narrar é um ato profundamente sedutor que une autor e leitor, personagens entre eles, em que a própria escritura parece enredar-se nas teias dessa aranha tecedeira. Existe um prazer de contar, mais que fazer. Isso ganha importância em Dalton Trevisan por sua narrativa tematizar basicamente encontros sexuais, o que faz com que haja uma saturação do universo pornográfico.

A relação do escritor com a narrativa será explorada num momento particular, considerando o interesse que essa relação possui para o estudo da ficção de Dalton Trevisan. A sedução se dá em vários níveis sempre à espreita do vampiro, como origem e auto-referência, no sentido que a compreendo, na figura do vampiro. Nesse nível, configura a importância do narrador na obra – mesmo quando o narrador se afasta, o que é processual em Dalton Trevisan -, até chegar ao completo mascaramento. A personagem assume a função dessa categoria e encena na sua fala exatamente os movimentos da narração. Um outro nível diz respeito à sedução exercida pela escrita sobre o autor. Isso em Dalton Trevisan é de fundamental importância considerando sua atitude constante de re-escrever as mesmas histórias e circular num mesmo universo. Numa outra perspectiva, considero a sedução que essa escrita exerce sobre o leitor, que enredado na repetição dessa obra torna-se faminto de novas narrativas sabendo exatamente que não encontrará novas narrativas, mas um prazer estranho em algo repetido, como se se pudesse experimentar de novo as mesmas sensações. É como se fosse um fundo de memória que pudesse ser ativado, e assim, a vida pudesse voltar e, em algum lugar, a diferença não mais permitisse a decepção, o desencanto.

2.1 PRAZER DE CONTAR

(O texto) produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente: se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa. Não sou necessariamente cativado pelo texto de prazer; pode ser um ato ligeiro, complexo, tênue, quase aturdido: movimento brusco da cabeça, como o de um pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos, que escuta aquilo que nós não ouvimos.

Barthes. *O prazer do texto*

Os primeiros quatro livros da década de 80 têm em comum a história de João e Maria que é repetida com alguma variação da situação vivida pelas personagens. O terceiro conto de *LT* (1980)⁴⁵, *A mecha prateada* abre a série com a visita de Maria ao escritório de João em horário de trabalho. A sala de espera está cheia de clientes aguardando para serem atendidos. João é um dos homens com quem Maria se encontra por dinheiro, mas o encontro com ele se distingue da sua relação com os outros homens por uma questão particular: João é o ouvinte certo das histórias de Maria. Ela vai lá para contar.

Ela tem prazer em contar, prazer em narrar e é o que ela faz, passa o tempo todo contando a João suas aventuras amorosas. Isso é muito importante em Dalton Trevisan. Se o sexo está no centro das relações, é antes de tudo como linguagem ou como possibilidade de linguagem. As personagens sentem mais prazer em falar sobre o sexo, que praticá-lo. Parece uma declaração de que o mundo simbólico seja o único lugar possível de algum prazer, de alguma alegria. O discurso sobre as ações nessa narrativa, em grande maioria das vezes, imobiliza as personagens que só contam seus feitos, mas na verdade nada fazem. A vida vira uma fábula, que já não é mais vivida e em tudo imaginada.

Nesse conto, *A mecha prateada*, em resposta às perguntas que João faz – “porque vem

⁴⁵ TREVISAN, Dalton. *Linha Tarado*. Rio de Janeiro: Record, 1980

aqui? é porque gosta ou é pelo dinheiro?” – Maria sempre diz que é pela amizade dele. Ele permite que ela fale. Ela não sente nenhum prazer em realizar o ato sexual. O prazer dela é falar sobre o ciúme do noivo, sobre o que fez com outros homens. Subjaz sempre a idéia de que seus relacionamentos são estabelecidos na base de uma dependência econômica, em que o próprio prazer de ouvir histórias tem um preço. O noivo paga a cursinho e a pensão. Por isso, sempre o cuidado: “Olhe João. O que nós fazemos. Nem os passarinhos podem saber” (LT. P. 28).

Essa atitude vai ser repetida em muitos outros contos desse volume e dos seguintes, CB, EMM e MQA, numa obsessiva reiteração de entrega e confissão. No quinto conto de LT, *Que vida, João*, Maria está sempre pedindo cigarro e dinheiro. O prazer no discurso se revela em contraponto à relação venal que ela mantém com o João. Não gosta, não sente prazer, é chamada de fria. Mas ele é o ouvido para o prazer verbal dela. Conta para o amante sobre o seu estranho noivado com o sargento. Mostra para João que apanhou dele. O narrador dá o ar de sua graça em apenas quatro momentos, mas numa interferência bem rápida, mostrando com ironia seu partido na história, preservando o seu lugar de chefe. João dando ordens:

- tire a calça.
-
- agora a calcinha.
- ...
- ajoelhe-se.
Inferiozada como deve ser.(LT. P. 36).

O silêncio dela mostra sua ausência no desejo do ato. Nenhuma resistência à impostura do homem, ela que é tão falante, emudece. Abandona-se no momento de alienação. Nesse sentido não aceitar a prostituição como trabalho é uma construção da sociedade para negar que todo trabalhador se prostitui. “Assim, quando as prostitutas exigem seu reconhecimento, pedem não apenas à sociedade que as admita, mas pede também que o sistema confesse a realidade *prostitutiva* que o rege de modo subterrâneo.”⁴⁶ O corpo sofre uma cisão em que se separa o corpo de trabalho e o corpo de prazer, denunciando que o Capital impõe a seus súditos a situação de venderem a única mercadoria de que dispõem: o próprio corpo. Maria intercala a entrega indesejada ao prazer de contar como forma de negação da alienação. É sempre no discurso que se encontra o prazer, e talvez essa seja a vingança dela. João faz com que ela conte e mesmo dizendo que o sargento bateu nela, Maria não deixa de confessar (com inocência ou malícia?) o motivo, pois existe sempre uma história de alguém que provoca o

⁴⁶ BRUCKNER, Pascal e FINKIELKRAUT, Alain. *A nova desordem amorosa*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 156

ciúme do sargento. Ela posa de ingênua, mas vive contando coisas que demonstram sua completa liberdade, perversidade (ou dependência) nas relações amorosas mais tumultuadas e incompletas que mantém. Ainda representando o papel de ingênua, ela diz para o João a frase de sempre, com alguma variação:

Se ele descobre que estou aqui. Nem cachorro pode saber.
- nem cachorro nem gato. (LT. p. 39)

Ao mesmo tempo em que há uma necessidade de contar por parte de Maria e uma necessidade de ouvir por parte de João percebe-se que há por outro lado uma proibição. Essa proibição emerge de uma contradição de narrativas, pois a oportunidade de contar depende de não contar ao noivo que ela encontra-se com o amante. Se é vedada a narrativa a determinados espectadores é na medida justa em que precisa continuar sendo tecida. Ela precisa ser silenciada e compactuada entre um que conta e outro que ouve, numa atitude do pleno segredo exigido pelo ritual da confissão.

Em *Espadas e bandeiras*, a fala do narrador intercala-se com a fala das personagens. O tempo é o presente, sempre. O conto é uma seqüência de encontros em que Maria conta sempre o desencontro com o noivo, o sargento. Cada encontro é então narrado em fragmentos separados por asteriscos que dá a idéia de que o espaço de tempo entre os encontros é curto. Nesses encontros, Maria sempre contando a João suas aventuras amorosas. Enquanto conta, ele explora o corpo dela, mas ela é passiva no ato. Ele pede que ela fale alguma coisa, mas ela não fala nada. O tempo é marcado pelos imperativos dele e pelo silêncio dela. Segundo Ricoeur,

(...) existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.⁴⁷

João não amadurece. Preso na realidade da infância, seu comportamento não consegue se desembaraçar de um tempo passado. A imaturidade e o despreparo para viver no mundo levam-no a atitudes infantis e a uma maneira de se relacionar com o mundo sempre mediatizado por alguma motivação exterior:

⁴⁷ RICOEUR, op. cit. p. 85

na gaveta sempre o pacote de bala azedinha. O bolso do guarda-pó branco do eterno menino: bala zequinha, tudo de creme (porque verde, João?), anel mágico, revistinha suja, haicai do amor. (LT. p.49)

Num desses fragmentos Maria declara a João que ama um novo rapaz, Lúcio. Discute com o João porque este não quer dar dinheiro a ela. Ele fala do trato que têm, e joga na cara dela que ela não cumpre sua parte: não transa direito. Volta o sargento nas suas histórias, rapaz de quem é noiva, namorada, ou amante. Num fim de semana ela foi visitar os pais e foi à igreja se confessar. Maria vive representando papéis, mas todos eles buscam confirmar uma visão inocente que pretende imprimir de si mesma. Segundo Luís Costa Lima “é pelos papéis que a *persona* se socializa e se vê a si mesma e aos outros como dotados de certo perfil; com direitos pois a um tratamento diferenciado.”⁴⁸ A personagem Maria, de Dalton Trevisan, diz que não contou ao padre a verdade, só que falou nome feio e desobedeceu a mãe. Tudo o que ela conta tem o intuito de reafirmar aquilo que ela pensa que é, por isso só confessa o que lhe convém. Mas o verdadeiro confessor da Maria é o João. Só para ele ela conta tudo o que faz, ele é amante e confessor, antes confessor que amante. Ele não a absolve, é o motivador das suas histórias. Não existe profundidade, reflexão, auto-crítica por parte de nenhum dos dois. Só o despojamento de um discurso gerado no interior de uma impossibilidade de diálogo.

O cotidiano que dá matéria para a arte de Dalton Trevisan é, curiosamente, o lugar em que pode-se captar as personagens vivendo no limite da existência. João não se importa com Maria, a não ser naquilo em que ela ainda pode servir-lhe: aliar o seu desejo sexual ao desejo de ouvir histórias. Maria não se sabe. Ela não quer se perguntar, não tem pensamentos sobre a vida. A lamúria é parte de um gesto automatizado de impulso à vida, que acostumou a repetir como se fosse uma saída para seus problemas. Uma fuga que permite que ela não se veja. O texto é

Na sua riqueza, o sentido de mimese I: imitar ou representar a ação, é primeiro. pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e ao seu leitor, que se ergue a tecitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.⁴⁹

Na técnica construtiva desse discurso não existe nenhum recurso mais refinado, opção clara e consciente de um autor que sabe criar suas personagens e dar a elas um lugar plano no discurso, um conteúdo que é sempre conteúdo de uma forma específica de acordo com o

⁴⁸ LIMA, op. cit. p. 43. Ainda sobre a representação de papéis existe um curioso estudo de Goffman sobre a imagem que fazemos dos outros e de nós mesmos, partindo da metáfora da representação teatral. Ver: GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vozes, s.d.

⁴⁹ RICOEUR, op. cit. p. 101.

universo que organiza. Por isso são tão perfeitos em Dalton Trevisan as personagens e os discursos que encenam, o ambiente que habitam. Se não são capazes de fazer qualquer reflexão sobre seus atos como pensar que possam aparecer num solilóquio sofisticado, numa retrospectiva de seus atos? Existe uma coerência absoluta entre narrativa, ação narrada e forma.

O prazer de contar sobre o prazer? “Se eu te conto João, você nem acredita” (LT. p. 54) é a atitude básica do conto, da oralidade. Ela conta para o João que o sargento descobriu o caso deles. Ele, casado, se apavora. Mas a desconfiança do sargento é também com relação ao dentista.

-você tem um caso sério. Com quem?
-Fale de uma vez.
-Com o seu querido dentista. Na hora que ele disse dentista, João, nasci de novo. (LT. p.56)

No conto todo o ritual da confissão é cumprido nos braços do confessor. O narrador faz diretamente referência à atitude de confissão vivida pelos personagens:

Sofrida, ainda mais bonitinha. Ajoelhou-se, ergueu os olhos (não para ele, lá para o céu), suspirou fundo. Quem diz: Pobre de mim. Ó Deus, me veja eu aqui.

*

(...) - Não chega o que eu já disse? jurei pela alma. E jurando pela tua alma. João, quem pode mentir? Já viu João a alma? (LT. p.58)

Como já mencionei, se por um lado o prazer dela é contar, João como seu confessor também tem prazer em ouvir, por isso empenha-se tanto em fazer com que ela fale, conte as aventuras que viveu com os outros homens. Ele é uma espécie de *voyeur* do discurso dela, de forma que encontra nas suas histórias a motivação do seu prazer, o excitante do seu desejo. Depois que ela conta tudo ele sempre termina assim:

-Agora fique quieta.
-Com essa gripe, João...
-Suspire, aí que bom.
-... o que você quer?
-Fale com ele.
-...
-diga: Como é grande. (LT. p. 59)

Quem é o tarado? É o João? Esse é o conto mais repetitivo, que busca na saturação das cenas reincidentes a sua identidade de discurso, de prazer do discurso. A linguagem delira no êxtase das espadas e bandeiras, alucinação, prazer, gozo de narrar.

Ainda em *LT*, o conto *Não se enxerga, velho?*, noutra perspectiva encena o mesmo prazer de contar que o existente na relação entre Maria e João. Em conversa com um doutor, o velho João conta suas aventuras com as meninhas. O doutor dá corda, incentiva-o a falar, de maneira que faz o velho sentir-se na sua força, orgulhoso:

Zangado exhibe no bolsinho as duas grossas lentes.

-E o ouvido?

Com a mão em concha na orelha peluda.

- Quase surdo.

-Bobagem, seu João. Olhe para o senhor. Lépidio e fagueiro. Ainda cerca uma franguinha?

A gargalhada feliz sacode a barriguinha.

*

- Como é que foi?

- Ah, doutor. Nem queira saber.

- Branca ou morena?

Olhinho miúdo, porém safado no último.

-Branquinha.

- Foi por cima?

(*LT*. p.65-6)

Aí está a disposição natural das personagens de Dalton Trevisan: existe sempre alguém sedento por contar uma história e alguém sedento por ouvir uma história. A sedução da narrativa é encenada na própria narrativa, articulada no comportamento das personagens e tematizada nos limites do discurso.

O velho João, vítima de suas taras sexuais, conta ao doutor suas aventuras, possíveis graças aos remédios excitantes que toma. O doutor aqui assume o lugar de confessor, demonstrando que nessa narrativa só existe um interesse, sempre e em qualquer circunstância, o que está em jogo é contar, falar, exercer a linguagem. A menina, muito nova, quando cantada pelo velho lhe responde: “não se enxerga, velho?” O assunto sobre o que conversam é sempre o mesmo, as histórias que voltam são sempre da ordem do sexo que, quando não irrealizado está sempre ligado a algum desentendimento. Contar é, portanto, da ordem do desejo, do prazer, da sedução. Quem conta é sempre um vampiro e quem ouve é também um vampiro. Essa insaciável e interminável necessidade de se enredar no tecido da narrativa, de sobreviver.

Então, chego num ponto de alta importância na obra de Dalton Trevisan: a confissão gera a narrativa na condição de seus participantes. Tanto o confessor quanto o confidente comungam do vampirismo, em que tudo é dissimulação. O fingimento é aceito nessa confissão como uma verdade efêmera cuja validade se desvanece diante da dependência de contar/ouvir histórias. O mascaramento da perversidade pelas convenções sociais, o mundo subterrâneo de valores humanos esquecidos, tudo isso surge nesse fingimento, nesse falseamento confessado.

Encontra-se aí todo o dinamismo de uma realidade que se movimenta no sentido da linguagem que a desconstrói. A verdade e a falsidade deixam de ser pontos fundamentais de valoração para se tornarem, no âmbito do discurso, a declaração de que alimenta essa produção a fala ininterrupta e pseudo-ingênua, enredada profundamente na sedução de narrar.

Maria é, pois, múltiplas possibilidades de prazer para o João e vice-versa. Ela tem nele o freguês e o confessor. Ela vai contando coisas para ele, ele se excita com as histórias dela, ela cai em contradição. Ele manda, pede para ela falar, mas na hora da transa ela nunca fala. O prazer dela não está em fazer sexo. Não falar é negar ao parceiro uma coisa fundamental numa relação sexual livre: eu me dou para você porque te quero te desejo. Não participar é alienar-se, colocar-se à disposição do outro temporariamente. Maria, obtendo prazer em contar histórias ao João, põe em cheque a ordem do sistema capitalista, diluindo a cisão criada entre corpo de amor e corpo de trabalho⁵⁰, e ainda, subtraindo prazer de um lugar em que ela também pode ser exploradora. Isso é uma grande afronta ao João, homem mais velho que ela visita no escritório, lugar de trabalho dele, lugar de trabalho dela. Miguel Sanches Neto⁵¹ diz que “ela usa as sessões de sexo para narrar histórias” e tem sempre mil delas, encadeadas umas nas outras. Para o crítico ela prolonga o diálogo para retardar o contato físico: “Cada palavra um carinho a menos”. Mas penso que não apenas para retardar a entrega numa relação que não deseja, como também, e fundamentalmente, para estender a possibilidade de continuar contando. Se ela conta para retardar a entrega como Sheerazade conta para se livrar da morte, isso se torna pouco para explicar a escolha de João para seu confessor. Com os outros ela vive o sexo, ou pelo menos conta que vive. Pode ser tudo invenção, mas só ele tem prazer em ouvi-la. A troca está aí, plena troca de prazeres. Como já discuti acima, existe toda uma erotização do discurso no sentido de que contar é prazer, ouvir é prazer, narrar é gozo, desejo realizando desejo.

⁵⁰ BRUCKNER... op. cit.

⁵¹ SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

O segundo livro da década de 80, *Chorinho brejeiro* (1981)⁵² continua essa mesma disposição do encontro entre João e Maria. O terceiro conto, *Esse mundo engraçado*, tem 14 fragmentos que são narrados pela mulher. Esse estilhamento da narrativa se conforma com o percurso do vampiro que vai fundando o silêncio por onde passa. Seguem as histórias como se esse livro continuasse o anterior, em que a pseudo-ingênua moça, contando para o João que o namorado sargento disse que ele não é um corno manso, volta todos os dias ao seu escritório e conta todos os dias as variantes oscilantes da sua relação com o namorado.

- (...)Me diga, João. O que é corno?
Ele explica direitinho.
- Ah, é isso? Puxa, nunca pensei. (CB. p.22-3)

No segundo fragmento desse conto, Maria conta para uma amiga que o sargento foi à sua casa devolveu umas coisas, por ciúme. A amiga percebe a falha e diz: “-Conte a verdade, do teu caso com o dentista.” (p.23). A verdade não é a verdade de fato, o que a amiga quer é que a narrativa elimine a contradição, tenha uma lógica e garanta a sua confiança. Ela não quer ser trapaceada pela narrativa da outra e Maria tropeça toda hora em contradições difíceis de conciliar. É como se depois de contar uma história muitas vezes, tendo se alterado algum detalhe dela, tivesse se perdido a conciliação com a história primeira.

Nos seguintes fragmentos fica evidente a situação de que João é freguês de Maria, que fingindo interesse nos problemas dela colhe o prazer de ouvir suas histórias e experimentá-las em algum carinho. O interlocutor que possibilita essa narrativa que sempre volta é o mesmo João, e a que conta, a mesma Maria.

Mas há desencontros. Ele a incita a falar e ela o excita ao falar. Maria não gosta de transar com o João, transa com ele porque precisa do dinheiro dele e, principalmente, dos ouvidos dele. Enquanto ela pede dinheiro ele tenta ganhar algum carinho:

-Por que não quer me beijar?
-Não gosto mais de beijo.
-Depois de tudo o que houve entre nós?
-Estou em crise. João. Não entende, você? Em crise.
-Sei, amor. Esse vazio existencial. Por que não vem nua do banheiro? É mais excitante. (CB. p.25)

A situação fica cômica quando ela quer continuar falando e ele quer outra coisa. Em todos os fragmentos que constituem esse conto pode-se ver toda a dissimulação possível,

⁵² TREVISAN, Dalton. *Chorinho brejeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

tanto no comportamento e nas palavras dela como nas dele. A relação estabelecida permanece a de dependência. Ele compra os favores sexuais dela. Mas acima de tudo está a possibilidade de falar, de colocar no plano da linguagem, sonhos e frustrações. A narrativa que é essencial do ponto de vista da sua matéria, torna-se também essencial do ponto de vista da sua função, do efeito sobre a vida dessas personagens.

Maria sempre diz ao João que vai lá porque precisa. Não o beija porque tem nojo, não gosta, mas obedece a loucuras, grita e geme em horas inesperadas. Ela tem prazer nessa entrega como se a pudesse ver de fora e transformá-la igualmente em narrativa. Tudo nela é disfarce e representação, quando ele é a garantia do desejo dela de sempre falar sobre o que fez, ou sobre o que imagina ter feito.

Esse mundo engraçado, resumo de fragmentos de todas as histórias possíveis, dispõe no tempo a sua repetição. São dias diferentes, horas diferentes, não se sabe com exatidão que tempo é esse. A seqüência dos encontros repete as mesmas conversas, a comprovação de que se vêem sempre e de que ela tem prazer nessa promiscuidade enfastiada de repetir a mesma história. As histórias, porém, como a própria concepção de Dalton Trevisan, nunca coincidem. Cada vez que Maria conta uma história para João, a narrativa sai de um jeito. Se o detalhe sofre qualquer alteração correndo o risco de se tornar um disparate, João avisa: Mas você disse que era assim...

No livro *EMM*⁵³, Maria volta ao escritório de João para contar, como vem fazendo desde os outros livros. O último fragmento que compõe *Essas pobres meninas* (que futuramente serão “essas malditas mulheres”) apresenta João querendo saber com quem Maria se encontrou e faz a ela, pela primeira vez nessa seqüência de contos que começa em *LT*, o seguinte questionamento:

- Imagine se ele cisma de nós dois.
- Você acha que volta, esse putto?
- Sei lá. E eu afinal o que sou? Teu coronel ou padrinho?
- ...
- Teu pai ou amante? (EMM. p. 18)

Quando João pergunta a Maria o que ele é para ela, não supõe que foi atingido pelas artimanhas das histórias, pelo vício de ouvir, pelo vício de contar. Vício é a palavra certa para uma narrativa que volta sempre nos próprios rastros impingiu no caminho. No terceiro conto *O sonho é azul* Maria e João voltam a conversar. O conto segue como continuidade de *Pobres meninas* e também segue a ordem anterior da subdivisão. O interessante em todas essas

⁵³ TREVISAN, Dalton. *Essas malditas mulheres*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record. 1983.

narrativas é o predomínio da voz de Maria. É no discurso dela, justamente, que são geradas as variações. Ninguém mais que ela tem a capacidade de rearticular histórias, redimensionar espaços de inventividade dentro de um universo tão restrito, estreito, apertado. Pouco polida, ela quase sempre o interrompe e vai falando desembestada, enquanto ele incentiva a tagarelice dela. Parece que João investe na esperança de uma hora em que vai chegar o fim, Maria vai ter de parar de falar e aí então eles vão transar.

O prazer dela está ligado à possibilidade de desconstruir as convenções sociais. Ela não é prostituta apenas porque precisa e sim também porque tem nisso grande prazer. Conhecer cada homem é escrever novo texto ainda que copiando os riscos do bordado, a sombra das narrativas, pois efetivamente o decalque é o mesmo.

- E esse hominho?
- Não faz meu tipo. Fala da mãe. Propõe casamento. Se casasse corneava o pobre todos os dias. Ele é engraçado...(EMM. p.35)

As personagens que seduzem Maria estão sempre repetindo as frases feitas mais desgastadas do discurso amoroso retiradas de almanaque: “De quem são esses olhos mais verdes? posso me ocupar deles?” (EMM. p. 38) O cartão postal do negrinho: “Queria ser um beija-flor para sugar o mel dos teus lábios.”(EMM. p. 39). Como ela, eles também repetem.

Maria começa a contar para João o sonho que teve. A erotização do discurso vai gradativamente aumentando na fala do desejo, da fantasia que se manifesta. O prazer todo é exercido através do discurso, muito raramente no ato.

- Ah, se você soubesse. Foi o sonho que tive.
- Me conte.
- Agora, não. Sinto vergonha.
- Seja fingida.
- Não te digo.
- Que luxo, hein? Algum segredo entre nós? Esconder de mim um sonho, que bobagem. Sabe que falar faz bem?
- Você é impossível, João. Jure que...
- Por Deus do céu.
- Sonhei que estava numa cama de casal. Só de calcinha. Um homem comigo.
- Como ele era?
- Assim não conto mais. No sonho não deu para ver. (EMM. p.40)

Este texto poderia ser identificado dentro da conceituação barthesiana com o texto de prazer, que “será definido como aquele que ‘contenta, preenche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* de leitura”⁵⁴. Mas, em

⁵⁴ Barthes apud DURÃO, Fabio Akcelrud. *Uma leitura da dialética e a dialética do texto*. Campinas. 1997.

geral, a literatura de Dalton Trevisan se coaduna melhor com o texto de gozo.⁵⁵ Este

opera de uma forma diferente: é “aquele que põe em estado de perda (talvez até o ponto de certo tédio), que faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, que põe em crise seu relacionamento com a linguagem.”⁵⁶

O desconforto que o texto de Dalton Trevisan oferece ao leitor está, de qualquer maneira, no centro de uma relação prazerosa. A linguagem concisa e a força dos diálogos diretos colocam o leitor numa experiência de rapidez e velocidade, como se pode ver no excerto seguinte de um dos fragmentos, que em exceção, é extenso. O narrador só aparece no final:

- Me dá mais uma nota, João. É aniversário de minha mãe. Sessenta e cinco anos, já pensou?
- Só esta vez. Não fique mal acostumada.
- Merece um beijo. Não. Um só.
- E você tenha juízo. Não invente de dar para o negrinho. Se eu fosse mais moço, casava comigo?
Cala-te, João. Já tentou riscar no quadro-negro o vôo fugitivo do assobio?
- Decerto. Deve ter sido lindo de bigodinho. (EMM. p.42)

A única interferência do narrador manifesta-se como a própria consciência de João, numa espécie de lucidez recobrada. João sai do mundo fantasioso de Maria e reconhece que deixou-se levar pelas histórias que ela contou. E a figura do narrador se dilui num diálogo implícito, estabelecido com relação a si mesmo.

A previsibilidade das ações de Maria leva-a a poupar o seu interlocutor de concluir o que ia dizer, atravessando no meio da sua fala.

- Sabe o que me aconteceu no Dia dos Namorados? O hominho me convidou para ir à Praça Osório. Ficamos perto do repuxo. Ele, poético. Falando na mãe. Por que será, João, que todos os meus namorados têm mãe?
- ...
- De repente num carro quem eu vi?
- Não me diga que o...
- Bem ele. O puto. Me deu uma tremedeira. Com vontade de chorar. (EMM. p.34-5)

Na verdade é uma interlocução de mão única: a atitude do João enquanto o ouvinte de histórias e a de Maria enquanto contadora de histórias. Se não são quaisquer histórias que se

dissertação (Mestrado), Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas. p. 89

⁵⁵ “ (Plaisir/Jouissance: terminologiquement, cela vacile encore, j’achoppe, j’embrouille. De toute manière, il y aura toujours une marge d’indécision; la distinction ne sera pas source de de classements sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révoicable, réversible, le discours sera incomplet.)’Pt. p.1495.” Idem. p. 89

⁵⁶- Idem. p. 89

conta, uma vez que suas motivações são as próprias aventuras reais e/ou imaginárias da personagem, por outro lado isso se apresenta como histórias comuns, no sentido de que nunca escapam do sistema recorrente e circular da vida de João e Maria.

O quinto conto *A letra do assobio* já é de início uma brincadeira. O assobio como a melodia é algo que tem independência da letra, além da impossibilidade de ser outra coisa senão aquilo mesmo que é, como o diálogo entre Maria e João.

-Está pálida.
-Ai, João. É dos cuidados.
-Tem falado tão pouco.
-Sou assim.
-Não contou mais do sargento. Do viúvo da cicatriz. Do hominho da Bíblia. Onde estão eles? Que fim levaram?
-Credo, João. Você decorou minha vida. (EMM. p. 51)

A vida dela é uma longa narrativa feita das mesmas histórias, como uma colcha feita de retalhos todos da mesma cor, como diz Quintana. Esse é o primeiro fragmento de uma série de 22 e segue a trilha aberta nos livros anteriores, em que as personagens João e Maria caminham contando as mesmas histórias. De tanto ela falar ele decorou a vida dela. Só a personagem se espanta com esse fato. Todos já decoraram a vida dela. Ela tem casos com homens diferentes, mas o que experimenta com cada um deles nunca consegue sair do círculo vicioso da mesmice.

Um dado novo, no entanto, entra nessa série dentro do conto *A letra do assobio*. O casamento como legitimação social da honestidade da mulher, que agora merece todo o respeito porque é dona casada. Para Maria é exatamente o contrário, apenas uma forma de driblar os olhos da aldeia e assim poder escapar e ter amantes.

-Então sai casamento?
-Sei lá. Enfastiada dele. Você parece o carioca que trabalhou na revista. *Assim que a Maria case, repetia, ela vai ser minha.*
-Eu também quero a Maria.
-Daí venho aqui: Casei, João. Agora sou tua. Disponha. (EMM. p.52)

A erotização do discurso passa a ter necessidade da repetição para o prazer. O corpo dela, explorado exaustivamente no limite de sua imagem, não de sua realidade, é o lugar de inscrição da linguagem que vai reiterando no seu interior a necessidade da escrita.

Salto alto, a bundinha apumada. Ó vertigem da página em branco. Seio de olhinho aberto, um para cada lado. Ora direis, ouvir estrelas. (EMM. p.61)

Essa a fala do narrador que delira num momento de rara beleza, no reconhecimento de que o corpo da mulher é a página em branco do seu vício de contar a mesma história, de repetir o mesmo gesto, de saber certo onde está o prazer.

O gozo ainda é a continuação de um prazer que se intensifica ininterruptamente “E, sem erguer o giz do quadro-negro, risca certinho a fuga ligeira do assobio” (p.62) A consciência da intensidade e da fugacidade do gozo se coloca como ponto de chegada da metáfora da própria vida. A vida é boa, mas muito rápida.

Em *A segunda mulher*, o anônimo nome “João” é substituído por outro nos mesmos termos: José. José vai ao escritório de um advogado para, com a ajuda do doutor, separar-se de uma mulher. Termina revelando que teve tantas outras mulheres e, dessa maneira, a curiosidade do advogado é despertada e ele quer ouvir as histórias de José:

-Os dois estamos perdidos. Ainda não sei, José, por que veio aqui. Ela não é tua mulher, não teve filhos com você. No que pode te atrapalhar? Conte depressa, que se faz tarde. (EMM. p.68)

O doutor tem horários acertados com outros clientes e diz que já passa da hora. José assume aqui o lugar da Maria como aquele que vai a um lugar contar/confessar histórias. O interlocutor em Dalton Trevisan é sempre alguém sedento de histórias que sacrifica o seu tempo para poder ouvi-las. Esse ouvir está fora da ideia de trabalho senão ele ouviria e o consideraria como tal. Esse interlocutor é, além disso, sempre alguém que atença a conversa e promove o nascimento da história. *A segunda mulher* é um conto extenso e não tem absolutamente nenhuma interferência do narrador.

Modinha chorosa, em 12 fragmentos, retoma o recurso seriário explorado nas peças anteriores. No primeiro deles Maria conta ao João o sonho que teve, sempre erótico. No momento do sonho, o onírico e a fantasia se conjugam para, num relevo, criar a motivação sedutora de contar histórias.

O gozo é sempre uma imagem espetacular que faz o texto saltar da página, apreendido no texto por imagens coloridas e saltitantes. É como se o texto saísse de sua matéria para um espaço transcendental:

Entre as nuvens, sem tocar no guidom, pilotando a bicicleta de uma roda - lá vou eu, mãos no ar. (EMM. p.80)

Diálogo entre Sócrates e Alcibiades retoma o conto *A guardiã da mãe* de CB. A mãe (possivelmente a Maria de outras histórias) leva a filha em todos os lugares onde vai, por

exigência do pai da menina. A filha sabe exatamente o que a mãe vai fazer em certos lugares e fica comportadinha, enquanto manifesta sua angústia balançando as pernas roliças iguais às da mãe, índice de que repetirá quando crescer o comportamento dela. A repetição termina por criar em Dalton Trevisan uma espécie de determinismo que se estende a vários níveis da narrativa, na asa do vampiro sisificado.

As perversões sexuais, os desejos abafados e as repressões que desvelam no encontro amoroso, são pontos que permitem que se aproximem Freud e Jung no universo sexual explorado por Dalton Trevisan. As diferenças entre os dois psicanalistas tendem a desaparecer na obra do autor, segundo o estudo de Pontiero, dada a amplitude da abertura e multidireção em que são discutidas as anomalias sexuais das personagens e suas experiências espirituais mais profundas.⁵⁷ Mas o prazer obtido na verbalização das fantasias eróticas não passa, para o crítico, pela satisfação na narrativa.

Diálogo entre Sócrates e Alcebiades apresenta Maria num outro estágio da vida. Os códigos morais e estéticos da sociedade normatizam a repressão. A Maria de outrora, continua se esquivando ao encontro sexual com o João. Casada, feia, gordinha, ela continua oferecendo a possibilidade de histórias ao amante que reclama que conte, e já não mais insiste para ela fazer-lhe carinhos.

De repente com olhar suplicante.

-Que pena, hoje não dá João.

Decadente, engordou. A barriguinha roliça, não há massagista cega que remedie. O mamilo preto e grande. Unha descascada de anteontem. Derrame bilioso no olhinho lúbrico.

-Fica para outro dia. Me diga, com teu marido na cama, acabou? (EMM. p.91)

Se acabou o desejo de realizar o *ato amoroso*, não acabou o de realizar o *discurso amoroso*, pois diante da aceitação de que envelheceram, de que ela perdeu os encantos físicos que tinha, ainda permanece a intensa necessidade de reproduzir histórias. Casada, Maria vai repetir mais que nunca suas experiências eróticas na superfície das antigas confissões. Prosseguem falando, ele fazendo perguntas e ela se deliciando em contar detalhes, muitos detalhes, essas sutilezas que iluminam a novidade na obra trevisânica.

Tendo concordado que nada fariam hoje, João sofre agora a insistência que antes lhe pertencia. Ele retoma então todas as preocupações dissimuladas de Maria no passado, para escapar da transa que já não lhe dá nenhum prazer. Mas tal como ela, ele não escapa:

⁵⁷ PONTIERO, Giovanni. As obsessões sexuais na ficção de Dalton Trevisan. Revista *Marco*, São Paulo, 2: 5-21. 1980.

Esquisito. Ele não gostava de perfume. Eu perguntava por quê. Medo da tua mulher?
Perfume, ele dizia, *me atordo*.
-Em mim, se é forte, provoca espirro.
-Então não me quer mais?
-É perigoso. Se chega algum cliente? Bate na porta? E a tua filha chora na sala?
-Com o perigo não é melhor?
Tanto basta para que se decida.
-Você pediu. Agora não se queixe.
-E a moça? (EMM. p.92)

A relação parece inverter-se. Tudo o que era antes um problema para ela, agora passa a ser um problema para ele. A transa tantas vezes adiada vai agora acontecer porque ela precisa de dinheiro. No final do conto ele lhe dá um dinheiro que ela vai dobrando, conversando e enfiando no sutiã, sempre tagarela, como se o desdenhasse e aquilo não tivesse importância. Todo o erotismo está no contar. Ela sabe disso muito bem e diz:

- Ele se ajuda com a revistinha. Um homem triste. Cada página que vira é um gemido. Pede que eu fale. Ele geme e suspira. p.
- Do que mais se lembra quando era putinha? (EMM. p.92)

O conto é isso mesmo. Cada página virada é um suspiro. E na relação com a linguagem que se coloca o prazer, intermediado sempre pela palavra. No submundo dessas personagens os desejos só podem ser realizados se mediatizados por algum elemento que o estimule, como nesse caso, a revistinha suja. A conotação moral da sujeira da revistinha coloca em questão tanto os códigos do tipo de intermediação que se cria dentro da sociedade quanto da realidade da palavra enquanto imagem que constrói a narrativa.

Quando João diz: “fale com ele, diga como é grande” ele está falando desse prazer verbal, tão essencial nessa literatura do erótico. O prazer vai se ligar no texto na mesma medida em que o leitor se liga nesse discurso erótico e encontra prazer diverso na sua leitura. No conto que acabo de ler, a transa ocupa poucas linhas, mas falar ao João sobre outras transas ocupa páginas e páginas. É o gozo do verbo.

Nessa narrativa todos os encontros são motivos para se falar de amores passados, comentar a vida alheia e receber o amante com o tempero da palavra. *EMM* é a obra que fecha, em certa medida, essa obsessão pelos encontros clandestinos de João e Maria. Miguel Sanches Neto chama a atenção para o equívoco que pode levar alguns leitores a verem neste livro uma guerra dos sexos. Ainda segundo o autor esse equívoco é reiterado pelas ilustrações de violência que estão na capa do artista José Guadalupe Posada. Segundo o crítico a expressão “essas malditas mulheres” faz referência não ao ódio masculino, mas a uma

dependência que os homens têm delas,⁵⁸ movidos por uma tara sem limites, como podemos ver em *LT* e no *VC*, este publicado anteriormente à década de 80.

As personagens de Dalton Trevisan, mesmo sendo miseráveis e sofrendo tão cruelmente, têm seus momentos de glória. Existe na vida dessas personagens um prazer, que mesmo sendo construído pelo autor no afã de muita dor e crueldade sobrevive às arapucas da degradação e perdura na sedução de contar. Se existe culpa e se existe lamento, é verdade, mas é também verdade que existe prazer. *A Polaquinha* (1985)⁵⁹ considerado por todos um romance - aventura audaciosa de quem ousa enquadrar o texto do Dalton Trevisan - é um lugar que pela unidade e seqüência dos contos que lá estão (pensar que podem ser contos numerados assim como o são os contos de 234 que chegou ao limite de nomear a quantidade) é possível pensar exatamente isso. Ou seja, existe muito prazer no gesto de contar da *Polaquinha*. Contar é de certa forma dar forma ao que foi vivido. Ao contar criamos uma realidade tão verdadeira e convincente quanto as experiências que vivenciamos. O prazer da *Polaquinha* é organizar em palavras a desordem de sua vida, contendo os sonhos e os desencontros. A narrativa vai ser uma forma de dar unidade a uma vida aparentemente sem nenhum ponto de confluência e de sentido.

⁵⁸ SANCHES NETO, op. cit. p.102.

⁵⁹ TREVISAN, Dalton. *A polaquinha*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

2.2 PORQUE ESCREVE O ESCRITOR

Pensaba en los misterios de la letra escrita, en esas hebras negras que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligranadas de balanzas, enlazando y desenlazando compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre, vedándole caminos destinados por la Ley; cordón al cuello, que apretaban su sordina al percibir el sonido temible de las palabras en libertad. Su firma lo había traicionado, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos. Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel.

Carpentier. *Guerra del tiempo.*

A impressionante capacidade de reinventar uma vida que se apresenta sempre num beco sem horizontes demonstra em Dalton Trevisan um escritor disposto a enfrentar os desafios instaurados pela sua própria arte, onde narrar e viver confluem na escrita. João e Maria, personagens presentes em quase todos os contos, são nomeados pela condição anônima que representam. Se os indivíduos são nomeados é para que possam ser reconhecidos na sociedade. Ian Watt diz que os nomes próprios “são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo”, mas que na tradição literária os nomes próprios tiveram a tendência de representar determinados tipos e figuras históricas que se afastavam da criação de personagens como entidades individuais. O romance seria a forma em que as personagens, representando de maneira mais completa uma vida, precisariam de nome e sobrenome.⁶⁰

Maria e João, personagens constantes de Dalton Trevisan, são a alegoria da condição do homem na modernidade. Tempo de individualismo e, paradoxalmente, massificação e

⁶⁰ WATT, op. cit. p. 19-20

anulação do indivíduo. Nessa perspectiva, João e Maria não se repetem: são a própria história que se narra a partir da necessidade de contar a vida, no quotidiano em que encontram-se para tecer a continuidade. Penélopes e Sheerazades tecem e destecem mil e uma histórias, desfilam na simplicidade dessas infinitas e múltiplas “marias”. Tudo que é vivido, experimentado ou imaginado pode se converter em escrita, num movimento de pura sedução, que se exerce por meio da linguagem que conta.

A representação do gesto da oralidade é um aspecto que está intimamente ligado à sedução narrativa. Apresenta-se nas grandes obras, entre as quais servem de exemplo as que cito na introdução deste capítulo. Em Dalton Trevisan isso é muito importante, uma vez que sua narrativa é composta basicamente com a força de diálogos contundentes e diretos, enquanto o narrador segura o expectador na linguagem teatral que ele próprio empreende. Mas não estamos no reino das narrativas orais. Refiro-me a uma natureza de narrativa que se configurou como escrita literária a partir do século XVIII, portanto, é como forma literária que me interessa o acontecimento da sedução de narrar.

O que leva então um escritor a escrever? Mais: o que leva um escritor a escrever uma obra que está sempre dando voltas em torno de si mesma? Que tipo de relação existe entre o escritor e o desejo recorrente de voltar a falar naquilo? Infinitas perguntas são sugeridas a partir da leitura da obra de Dalton Trevisan.

Está claro que em Dalton Trevisan existe uma alta consciência do ofício de escrever. Mas nunca é dito se é bom ou mau, ou indiferente que o escritor escreva. Parece insuficiente dizer que Kafka escreveu *O processo* a partir de uma vivência real de um processo e que Proust escreveu longamente os volumes de *A la recherche du temps perdu* por causa de sua insólita doença. A relação com a escrita e com o ato de querer ou ter precisão de contar, deve estar além disso. Vargas Llosa falando de sua própria experiência, situa a justificativa da produção literária de um escritor na base de uma inconformidade:

El origen de una vocación, de un trabajo literario, hay una inconformidad. Creo que una persona escribe tratando de crear una realidad, porque la realidad en que vive no le basta o le parece mal hecha, o le parece insuficiente; la quisiera distinta, pero evidentemente, no hay una aceptación plena del mundo en el que vive, porque si no, no estaría tratando de crear un mundo sustitutivo, que son las novelas. Creo que en algunos casos este inconformismo es consciente para ele escritor; otras veces, no. Hay una inconformidad oscura que uno cuando escribe trata de explicarsela, de encontrarla. Creo que las razones de la inconformidad varían con los escritores. Las razones pueden ser justas e pueden ser injustas. Un hombre puede ser un inconforme con el mundo porque tiene un vicio que el mundo condena, que hace de él un ser apestado, anómalo, y entonces puede escribir tratando de crear una realidad en que su vicio no lo sea.⁶¹

⁶¹ Llosa, Mario Vargas. “Sobre los móviles del escritor”. In: *Semana do autor*. Madrid. Instituto de Cooperación

É possível que no bojo da literatura de Dalton Trevisan essa inconformidade exista, uma vez que o autor está sempre retomando o já construído. Mais: que esse vício de que fala Llosa seja em Dalton Trevisan o próprio vício de contar histórias, de reescrever seus textos, ou seja, que a sua inconformidade seja com relação à própria escritura e não necessariamente com relação ao mundo. A revista *Joaquim*⁶², publicada e dirigida por Dalton Trevisan, congregou um grupo de pessoas num espírito que demonstra intensa insatisfação com a cultura produzida na Curitiba da primeira metade do nosso século. Aquela irreverência do jovem Dalton Trevisan permaneceu e fez florir a sua obra, sem se afastar de uma visão extremamente crítica do seu ambiente. O porquê de um escritor dedicar a sua vida a desenvolver laboriosamente uma obra que só avança na medida mesma em que nega esse avanço, é instigante e faz pensar sobre esse autor inquieto. A volta ao já escrito provocou, todavia, várias mudanças na produção de Dalton Trevisan - o caprichoso *remaker* da nossa literatura. Não quero dizer que sua obra ficou melhor ou pior, e sim que sofreu substancial transformação dentro de um projeto bastante racionalizado de sua finalidade. Nesse sentido, Llosa ilumina esse campo de forma plausível:

Creo que en toda novela hay, siempre, la expresión de una inconformidad, el testimonio de un rechazo. Puesto que sigo escribiendo novelas, debe de haber en mí una inconformidad profunda de la realidad, como en todos los novelistas. Creo en algunas cosas soy consciente de las razones que tengo para estar inconforme (desgraciadamente son tan abundantes en el mundo de hoy y en países como los nuestros) y creo que muchas veces la razón más importante de la inconformidad es oscura para el propio escritor, porque uno no quiere verla o porque no está simplemente en condiciones de verla, y eso muchas veces los lectores e los críticos de aquello que uno scribe lo detectan mejor.⁶³

A afirmação de Llosa de que a realidade social determina, em certa medida, a decisão de escrever de um escritor e que esse escritor nem sempre é o melhor observador de sua própria criação, ficando para os leitores e críticos a percepção mais arguta da engenharia do texto e dos procedimentos a que estaria ligado esse escritor, assinala uma aceção de que o objeto literário está em constante movimento. Essa paráfrase é para lembrar que Dalton Trevisan tem olhar de “leitores e críticos” sobre a sua própria criação. Mas se isso fosse o bastante, como poderíamos explicar que a literatura é produzida desde sempre e que o homem encontra nela um prazer que não se resume a mostrar-se em desacordo com o mundo em que vive? Pode parecer que escrever é, antes, um prazer dado pelo próprio gesto de escrever, no

Iberoamericana, 1985.

⁶² Revista *Joaquim*, op. cit.

⁶³ LLOSA, op. cit.

qual o autor sabe que não dirá nunca o que contém a realidade senão falando do que a encobre.

É nesse ponto que talvez posso encontrar outro lugar em que uma solução diferente me pareça possível, que é a necessidade mesma verificada desde a infância de ouvir histórias, de alimentar o imaginário, pouco importando se as histórias são verdadeiras ou falsas.

A repetição na obra do autor apareceria como uma metáfora desse desejo submerso de dizer sempre, de confirmar sempre, um lugar onde as coisas podem ser criadas na inteligência, um campo de segurança e estabilidade no mundo fluido e móvel da experiência humana. Imaginar é exercer a inteligência, abstrair situações que ainda não foram vividas, dar uma extensão ao real que alcança múltipla possibilidade de sua realização. Bardèche, fazendo uma historicização das formas de intertextualidade, aborda questões de repetição e releitura nesse momento em que o prazer de contar ganha voz, num sistema animado sempre pelo contar:

Genette comenta que as crianças têm prazer em ouvir contar várias vezes a mesma história. Se a atração dos homens pelas narrativas se explica, como acredita Barthes, pelo seu desejo de interromper a repetição, em que imaginam e em que escutam histórias onde nada se repete, o desejo inverso se exprime nessa atenção dada à reiteração. A repetição remete desse modo a uma outra posição, não na história, mas na enunciação, na continuação de sua narrativa.⁶⁴

Ouvir/ler histórias está então sempre vinculado a um prazer, a uma satisfação assim como narrar histórias. Se a reiteração funciona para a criança como ponto de segurança, lugar do conhecido e da tranquilidade e se a criança tem prazer em ouvir sempre a mesma história, pode-se ver nesse gosto o sentido da necessidade de narrativa que alude ao homem desde a infância, onde (re)contar é um lugar possível para se resolver crises familiares. Esse problema é discutido no texto *Narrar histórias*⁶⁵ a partir do texto de Freud *Novela familiar de los neuróticos*, publicado pela primeira vez em Leipzig y Viena em 1909 sob o título *Der Familienroman der Neurotiker*. Para Freud, narrar histórias estaria ligado - assim como em Genette - à fase inicial da vida como parte normal e constituinte de nossa psiquê, de forma que toda pessoa, indistintamente, carece na infância do conforto que as histórias transmitem, ou do terror que causam. Todo esse complexo psíquico gerado nas relações familiares, lugar

⁶⁴ “Genette relie enfin ces procédés au plaisir que prennent les enfants à s’entendre raconter plusieurs fois la même histoire. Si le goût des hommes pour les récits s’explique, comme le pensait Barthes, par leur désir d’interrompre la répétition, en imaginant et en écoutant des histoires où rien ne se répète, le désir inverse s’exprime dans cette attente de la réitération. La répétition revient ainsi à une autre place, non dans l’histoire mais dans son énonciation, dans la reprise de son récit.” BARDECHE, Marie-Laure. *Répétition, récit, modernité. Poétique*, Seuil, 111. Sep. 1997. p.267.

⁶⁵ ROBERT, Marthe. *Narrar histórias. Novelas de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Ed. Taurus, 1973 (Original francês, Paris: Grasset, 1972)

do primeiro contato com o mundo. Robert, que em *Narrar histórias* discute a o texto de Freud, diz que

Freud nos enseña que este relato fabuloso, mentiroso por consiguiente, y maravilloso, lo forjam conscientemente todos los hombres durante su infancia, pero que lo olvidan o, más bien, lo ‘rechazan’, tan pronto como las exigencias de su evolución les impiden seguir adheridos a él.⁶⁶

O autor comenta ainda que, segundo Freud, isso só se constitui numa patologia se em fase adulta a pessoa continuar tendo necessidade de mentir. Isso interessa não pelas questões de psicanálise mais específicas que estas não pretendo discutir aqui, porque não são o caso, nem também discutir o par verdade/mentira em relação a conceitos de literatura, mas interessa enquanto caminho para compreender uma vontade e ligação humana com o ato de contar. Se nasce de uma fissura do espírito ou se é uma necessidade que vem da infância, o certo é que narrar é uma atitude humana e simbólica que precisa ser compreendida. Nesse espaço livre, age a imaginação, procurando contornar inconformidade, movendo a escritura, repetindo.

En resumen, la novela familiar puede ser definida como um expediente al que recurre la imaginación par resolver la crisis típica del crecimiento humano tal como la determina el “complejo de Edipo”.⁶⁷

Na própria obra encontro algumas frases que demonstram em certa medida a consciência do autor sobre o seu ofício. “O melhor conto você escreve com tua mão torta, teu olho vesgo, teu coração danado.”⁶⁸ Subjaz aqui, sem dúvida, uma concepção de que a literatura nasce de uma fissura. É claro que essa frase é retirada da ficção de Dalton Trevisan e que assim sendo, sua ligação com uma verdade específica que tentemos procurar não se encontra no melhor lugar. Mas ainda consideremos que assim fosse. Bloom afirma que

Literatura não é simplesmente linguagem; é também vontade de figuração, o motivo para metáfora que Nietzsche certa vez definiu como o desejo de ser diferente, o desejo de estar em outro lugar. Isso significa em parte ser diferente de si mesmo, mas basicamente, creio, ser diferente das metáforas e imagens das obras contingentes que são nossa herança: o desejo de escrever grandiosamente é o desejo de estar em outra parte, num tempo e lugar nossos, numa originalidade que deve combinar-se com a herança, com a ansiedade da influência.⁶⁹

A tradição literária em Dalton Trevisan é propositalmente referida à sua própria

⁶⁶ Idem. p. 39

⁶⁷ Ibidem. p.39

⁶⁸ TREVISAN, Dalton. *234 ministórias*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 8

⁶⁹ BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. 3.ed. Rio de Janeiro: Objetiva. 1995. p. 20

produção artística. Se o universo abordado em suas narrativas aponta sempre e invariavelmente para um mundo decadente, onde são encenadas todas as farsas da vida, poderíamos então dizer que a inconformidade diz respeito à natureza das relações humanas, sendo assim transfiguradas dentro da representação simbólica em sua ficção. Mas se penso que os contos de Dalton Trevisan foram tomados desde o primeiro momento por um desejo da palavra pouca, então é preciso aceitar que o autor sempre teve em alto nível um entendimento do que é fazer literatura.

Essa atitude torna-se, a partir daí, trágica na medida em que “o escritor é irmão de Caim e primo distante de Abel.” (AE, p. 136) Em sua origem terá de apagar o seu duplo, o homem que anda nas ruas, para que possa penetrar no pântano da linguagem e dissolver-se em palavras. Assim, numa perspectiva um pouco diferente do pensamento de Bloom a linguagem é por fim tudo o que interessa. Manoel de Barros - poeta mato-grossense que declarou ser Dalton Trevisan o prosador que ele mais preza, hoje - afirma que em Dalton Trevisan a linguagem é mais importante que as personagens.⁷⁰ Reformulemos: as personagens são seres de linguagem. Fora da ficção, todos somos seres de linguagem. O poeta chama a atenção para o trabalho com a linguagem, que Trevisan realiza, e que está além da preocupação com a elaboração das personagens. As personagens de Dalton Trevisan em geral são ocas no sentido de não apresentarem profundidade psicológica, o que dá a dimensão desse vazio. A redundância das personagens atinge o problema da palavra escrita que, uma vez tendo adentrado o circuito da sedução, perde-se no desejo de auto-contemplação. A sedução exercida pela escrita sobre todos os elementos que intrínseca ou externamente enredam, como o autor e o leitor.

Na crítica sobre a ficção de Dalton Trevisan muito se tem identificado o signo do vampiro com o próprio escritor. Figura reclusa, avessa a entrevistas e badalações literárias, o autor é um verdadeiro personagem de si mesmo. O vampiro de Curitiba seria uma espécie de morto-vivo que, escondendo-se de todos, parece querer evitar que tomem conhecimento de seus hábitos. A cidade transforma-se no seu esconderijo e dessa maneira ele pode observar comportamentos e acontecimentos e assim escrever sobre a cidade e suas personagens. O próprio Dalton Trevisan tem se colocado ao longo de sua obra como sendo, ele próprio, o vampiro. Mas esse é apenas mais um de seus artificios para desviar a atenção do leitor sobre a verdadeira função do vampiro na sua narrativa, em que há a ficcionalização da própria *persona* do autor.

⁷⁰ CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. *O Estado de São Paulo* - Caderno 2. 18 out. 1997.

Assim, quando o autor de *Narrar histórias*⁷¹ conta, sob o ponto de vista da psicanálise, o percurso da formação psíquica do homem, reconhece na narrativa maneiras de resolver frustrações. Frustrações essas, percebidas na medida em que a criança vai descobrindo que seus pais são humanos e cometem erros, abalando assim a deificação atribuída a eles. A realidade insuficiente definida por Llosa se configura limpidamente. A criança ao ir crescendo percebe que a atenção e o afeto que lhe eram dispensados sofrem alteração. Ela vai se afastando de sua existência precária, deixando de ser carente de cuidados especiais.

Na origem da narrativa estaria uma representação simbólica de constituição de identidade e existência, se encontraria a necessidade eminente e permanente de contar histórias. Resguardadas as proporções, pois que o autor está ocupado em discutir um gênero específico que é o romance, essas reflexões interessam por ajudar a pensar no fenômeno do desejo de contar.

La novela quiere que se la *crea* exactamente igual que el relato fabuloso en el que antes el niño adormecía su desilusión. Ahora bien, ahí, precisamente, está la ambigüedad, ya que el niño fabula porque un primer contacto con la realidad lo deja gravemente desengañado. Sin desilusión no habría lugar a sueños. Pero si la realidad no comenzara a hacérsle patente, tampoco habría lugar a decepción ni, por consiguiente, a buscar la evasión. A menos de aceptar quedarse retrasado, contándose a si mismo historias increíbles incluso para él, no puede, por consiguiente, soñar tan totalmente que no reproduzca hasta en sus sueños los progresos de su observación.⁷²

Nesse sentido as discussões de Robert se aproximam do que Llosa imagina ser o motivo de escrever: criar histórias como maneira de corrigir a realidade insatisfatória.

Y por intensamente que quiera excluirse de su mundo decepcionante, necesariamente tiene que intentar, al mismo tiempo, conocerlo y dominarlo, tanto más cuanto que en ello está su única esperanza de recuperar una parte al menos del poder sobre las cosas concretas, en el cual se cree frustrado.⁷³

Mas se há inconformismo com o mundo que apresenta uma realidade indesejada, escrever não seria já um passo de fuga? Escrever não seria mais criar uma outra realidade que se apresentasse melhor aceitável e, sim, uma maneira de enfrentar o mundo, encarando-o, superando nesse ato o incorrigível pela vontade? Esse enfrentamento seria uma forma de dominar esse mundo e a partir do conhecimento, detê-lo a ponto de fazer desaparecer nele os fantasmas que frustram a vida. Escrever seria, além de corrigir a realidade, uma maneira detentora do poder de intervenção, em que se pudesse vislumbrar a sua real transformação.

⁷¹ Op. cit.

⁷² ROBERT, op. cit. 56.

⁷³ Idem. p. 56.

Por su deseo - prehistórico, de algum modo - de rehacer la vida en condiciones ideales (lo que no quiere decir que las vidas representadas sean necesariamente mejores o más hermosas que las reales, basta que, al escribir, el autor tenga la sensación de que corrige la suya), la novela es búsqueda del tiempo perdido, educación sentimental, años de aprendizaje y formación, es decir, tiempo y espacio utilizados. Pero, si ello es verdad, sin embargo parece que permanece libre para regir sus relaciones con los datos de la experiencia sensible o, más exactamente, con la ilusión sobre la que se fundamentan sus efectos.⁷⁴

Ao referir a obra de Dalton Trevisan é preciso buscar o sentido dessa necessidade incessante de contar, de repetir, como se no âmago dessa repetição e dessa natureza do contar se pudesse encontrar enfim uma forma de corrigir o mundo decadente que alimenta desde o início a sua literatura. Para tanto, o símbolo do vampiro apresenta-se como chave para a compreensão dessa metáfora complexa, que é o *desejo de permanecer* existente na narrativa trevisânica.

Muitas hipóteses podem ser criadas a partir desse mito já tão difundido na cultura ocidental. Em Dalton Trevisan a compreensão do diálogo que o autor estabelece com o real através de sua narrativa, passa pela igual compreensão de um modelo de sociedade 'vampiresca' que é gerado e se alimenta da própria fome e miséria. O autor vai explorar no limite de seus textos, os sentidos dessa sociedade e suas contradições interiores. A existência daqueles esmagados pelas forças econômicas excludentes, anônimos na multidão, é que constitui os tipos representados na sua ficção. A profunda solidão em que está mergulhado o homem atualmente mostra sua face mais dramática na mistura tragicômica das ambigüidades do mundo contemporâneo. Baudelaire escreve sobre o pintor - que pode ser o escritor - da vida moderna:

A multidão é seu (do pintor da vida moderna) universo. como o ar é o dos pássaros. como a água, o dos peixes. Sua paixão -e profissão- é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso. no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e. contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.⁷⁵

Ressoa na voz de Baudelaire uma espécie de encantamento com esse maravilhoso mundo novo, apesar da consciência dramática que ele tem da época moderna. Baudelaire está ligado na sensibilidade do homem que anda nas ruas e experimenta o gozo do anonimato. Esse é também o homem que interessa a Dalton Trevisan, mas sem a traição do

⁷⁴ Ibidem. p. 58

⁷⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra. 1996.

encantamento, pois que suas figuras humanas vivem o desterro do centro desse mundo, tendo para si apenas o sentido da indiferença. A falta de consciência as impedem de tocar esse mundo e de sentir o que Baudelaire chama de ‘prazer dos espíritos independentes’.

O homem desacomodado na expressão de Berman⁷⁶ é o homem de Dalton Trevisan que quer esteja em casa ou nas ruas, ao contrário da fascinante imagem de Baudelaire, sentir-se-á *fora* de casa, é um outro lado do homem diluído na multidão. O homem que vive no limite da existência e expressa, no anonimato, a extensão de uma multiplicidade que lhe impõe a experiência moderna. E a literatura é o grande palco que abriga no seu cenário a pobreza tocante de suas “bobinas vivas”⁷⁷, por autores audaciosos, cuja empreita difícil persegue a compreensão daquilo que por outro meio já não pode ser compreendido, como diz Calvino:

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.⁷⁸

Essa idéia de multiplicidade que originou umas das seis propostas de Calvino permeia toda a obra de Dalton Trevisan que, de maneira curiosa, explora o diverso e o plural onde exatamente parece ser o lugar em que não estão: o lugar do mesmo. Como Calvino, o que existe é o desejo de afirmar a multiplicidade, justo a partir de um único objeto assegurado pela literatura.

No carnaval das ilusões perdidas, você faz tua fantasia de luxo com treze mil e uma asinhas de mosca.(AE. p. 70)⁷⁹

Nesse conto mínimo a multiplicidade reside na metáfora supersticiosa das treze mil e uma asinhas de mosca. Há um lirismo contido nesse conto que não é regra na obra de Dalton Trevisan. É um lirismo bastante moderno, no sentido de conjugar o mau gosto das asas de mosca com a fantasia de um carnaval virtual das ilusões perdidas. A festa em que tudo é permitido alarga o campo das ações, que dentro desse tempo sagrado já não prescreve leis

⁷⁶ BERMAN, op. cit.

⁷⁷ Imagem da personagem, criada por Gide, apud Antonio Candido. op. cit. p. 54.

⁷⁸ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2.ed. Tr. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p. 127

⁷⁹ TREVISAN, Dalton. *Ah, é?* Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 70

ordinariamente observadas:

O tempo sagrado é, por excelência, a festa. A festa não significa necessariamente (...) a suspensão massiva dos interditos, mas em tempo de festa, o que é habitualmente interdito sempre pode ser permitido, às vezes exigido.⁸⁰

Nesse jogo de esquecimento de regras, o conto apresenta ao leitor um convite à cumplicidade: “você faz tua fantasia...”. E o autor, a um afastamento do próprio “eu”. Na perspectiva que venho discutindo a atitude de contar do autor, esse conto fala exatamente sobre o que é a literatura para Dalton Trevisan. O universo marginal, motivo de tematização da sua narrativa, ganha nobreza justamente por se tornar parte de um sistema cultural que admite o feio e o grotesco como material legítimo da arte. Entretanto, existe ainda uma esplêndida imagem que confirma a idéia de que esse texto pode ser tomado como modelar na narrativa trevisânica: a citação das *Mil e uma noites* se multiplica indefinidamente nas treze mil e uma asinhas de mosca. O autor assim nos fala que dentro do contar não há outro caminho, a não ser desdobrar sempre a ilusão de que dizemos coisas novas. A multiplicidade como uma qualidade do terceiro milênio, no sentido que nos dá Italo Calvino, reduplica incessantemente o paradoxo da repetição e mostra, nesse conto, que o escritor está consoante aos temas do seu tempo na sua arte.

Tenho falado constantemente sobre a obra do autor e julgo ser agora necessário parar um pouco sobre esse aspecto. O que entendo por obra? Em que sentido emprego esse termo? E o autor? O que é um autor? O que tomo como autor no momento em que me refiro a Dalton Trevisan como o autor de uma obra? De quem estou falando quando me pergunto sobre o porquê escreve o escritor? O que estou considerando nessa rede intrincada de sentidos formada pelo homem que escreve, pelo homem que representa e mascara o homem que escreve, pelo homem múltiplo que existe sob o homem que sabe que representa a si próprio e se põe como o autor de uma obra? Essas questões encontram algumas respostas em Foucault⁸¹ que prescreve, numa teoria do discurso, o problema do autor e da obra.

Estudo uma obra cujo autor estou certa de que é Dalton Trevisan. Tomo essa obra como um conjunto de livros publicados em tempos diferentes que me autorizam a dizer que estou diante da produção de um autor. Estudo ainda essa obra admitindo que ela era de uma maneira e hoje está de outra e, ainda, que pode vir a ser diferente. Aprendi com a crítica a

⁸⁰ Bataille apud CASTELLO-BRANCO, Op. cit. p.89.

⁸¹ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tr. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3.ed. Portugal: Vega, 1992.

chamar isso de *projeto estético*. Refiro-me à obra de Dalton Trevisan como um projeto estético claramente definido, com objetivos determinados, e tento então dizer como foi que esse projeto estético foi se constituindo. Se pergunto por que um escritor escreve não é para entender a sua obra à luz de eventuais motivos individuais, para o que seria necessário - e improdutivo do ponto de vista literário - o rastreamento de aspectos biográficos, os mais coincidentes possível.

O problema que abordo diz respeito a uma vontade e necessidade humanas de escrever e de contar histórias. Tento evitar o risco de incluir-me na atitude da crítica literária moderna, que segundo Foucault, adota os mesmos critérios de são Jerônimo para a investigação da obra literária, confundindo noções de sujeito e escritor, tomando o autor como

aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (...) O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos (...). Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão.⁸²

É importante diante do que já falei, refletir sobre a relação que existe entre o texto e quem o produz, uma vez que propus a discussão sobre a sedução que a escrita exerce sobre aquele que escreve. Mas existe nessa sedução um sujeito que se investe do papel de escritor e exerce de maneiras diferentes uma determinada posições. Esse movimento do sujeito que escreve acompanha as linearidades e as contradições que todos experimentamos em nossa vida. Não somos uma unidade de onde surgem idéias ou textos. Somos um ponto onde ressoam as relações que estabelecemos no mundo e com o mundo. Segundo Barthes

um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura."⁸³

No deslocamento da discussão de autor para o texto, percebe-se em Barthes uma preocupação muito semelhante com o texto à de Foucault com relação ao autor, que demonstra a maneira como autor e texto estão intimamente ligados, tornando difícil discutir essas duas categorias separadamente. Entretanto, ambos concordam que a escrita não possui origem nem em si mesma nem na voz que a articula. A perspectiva historicizante de Foucault

⁸² FOUCAULT, op. cit. p.53.

⁸³ BARTHES, Roland. *A morte do autor. O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 51-2.

completa e supera a de Barthes, no sentido de que um autor nunca é o mesmo, o que dificulta congregar um determinado número de textos em torno de um autor que se manteria isomorfo. Os sujeitos se constituem na relação com os outros sujeitos e com o mundo, e isso nunca é estável.

Dessa maneira, o autor é, para Foucault, uma função do discurso, sendo “tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efetua-se na própria cisão - nessa divisão e nessa distância.”⁸⁴

Foucault reanima a polêmica relação entre a escrita e a morte, numa perspectiva contrária a que percebo na narrativa de Dalton Trevisan: a escritura como sendo similar à narrativa e narrativa enquanto vida.

A nossa cultura metamorfoseou este tema da narrativa ou da escrita destinadas a conjurar a morte: a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida: apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor.⁸⁵

Nesse sentido, a escrita contemporânea parece ter deixado de preocupar com a realidade tal como se preocupavam os realistas do século XIX, e parece voltar-se sobre sua própria especificidade, esvaziando o lugar possível de uma individualidade constante.

Mas há ainda outra coisa: esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve: por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência.⁸⁶

Estou fazendo o caminho contrário por conta da necessária reflexão sobre o problema do autor e da obra a partir de Foucault. Se tenho ocupado-me, ao longo desse trabalho, com a relação entre a escrita e a vida, entre narrar e viver, inverte-se o percurso, procurando noutro movimento discutir a questão instaurada pelo filósofo francês. A relação do escritor com a escrita se dá sob o signo da morte. É no momento em que a escrita constrói-se que o indivíduo/escritor desaparece. Barthes já anunciava essa exigência de sacrifício, afirmando a morte do autor.

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer

⁸⁴ Idem, p.55

⁸⁵ FOUCAULT, op. cit. p.36

⁸⁶ Idem, p.36

função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.⁸⁷

Barthes toma o autor como aquele que escreve. Pode parecer contraditório, mas ao afirmar que a voz perde a sua origem, Barthes está colocando o autor na origem da escrita, i.e., no momento do sacrifício: o autor morre para que a escrita apareça. Para Foucault o autor não é a origem da escrita e sim uma função que passa pelo sujeito de uma discursividade.

Mas não vejo a obra de Dalton Trevisan como uma unidade sem saliências. Aceito-a como uma convenção no interior de uma cultura que assim designou-a como tal, portanto, parto de pressupostos já aceitos de que existe uma obra cujo autor é Dalton Trevisan. E quando falo em autor, não estou pensando no indivíduo Dalton Trevisan e sim no nome que figura na capa de seus livros, no sentido do que entendo ser esse nome o autor daqueles livros, apriorística e convencionalmente determinado, “aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real.”⁸⁸

Se existe escrita, essa escrita deve possuir um autor, um indivíduo que em determinado momento se investiu de um lugar de sujeito e produziu aquela escrita. Como para Foucault, a marca do escritor no texto nada mais é que o sinal da sua ausência, o texto não tem débito para com o indivíduo que escreve e sim com um princípio de discursividade que se organiza na escrita, de forma múltipla e variante. Até porque existem textos sem autor, portanto, existe escrita sem autor. Mas não basta marcar a ausência do escritor, ou mais radicalmente a morte conjunta de Deus e do homem. Segundo o próprio Foucault, é preciso verificar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor. Assim, o nome de autor não é o autor, ainda que seja um nome próprio que coincide com o nome do escritor.

Quando investigo sobre o porquê escreve o escritor estou perguntando sob uma necessidade humana que é representada naquela figura do autor, ou de uma vontade humana manifesta particularmente naquele indivíduo, sem ser individual. A noção de autor resguarda ao mesmo tempo uma individualidade, a dissolução dessa individualidade. É aí nessa cisão que se faz a sedução de narrar, essa sedução que marca, no universo fictício de Dalton Trevisan, a íntima e intensa relação entre o ato de narrar e a vida.

O nome de autor ainda serve para designar determinados discursos na sociedade, separando-os e dando-lhes diferentes estatutos, no entendimento de Foucault. A literatura é completamente exigente da noção de autor, sem a qual já não se pode distinguir com clareza

⁸⁷ BARTHES, op. cit. p.50

⁸⁸ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tr. Laura Sampaio. 2.cd. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 28

que tipo de discurso e que tratamento lhe dar no interior de uma cultura, de uma sociedade.⁸⁹

Sem o compromisso teórico-formal rigoroso de Foucault, pode-se dizer que o escritor Dalton Trevisan foi seduzido pelo autor multiforme de uma escrita viciada. O que se tem feito ao longo das reflexões sobre a literatura não consegue se libertar da confusão entre o que Foucault designa como autor e o homem que escreve, o escritor. Algumas conseqüências podem ser retiradas daí.

O que há entre o escritor e sua obra? Aos 71 anos, Dalton Trevisan crê que não há espaço algum aí. A obra é extensão do homem e, em função dessa organicidade, Trevisan abriu mão da tendência ficcional que em geral rege a vida da gente e construiu sua vida com lances de literatura. O escritor que comenta nos contos é o mesmo que dilui sua existência nos interstícios de sua literatura, que vê a reação da cidade e faz questão de interagir com ela, sem se deixar dominar por ela.⁹⁰

Todas as teorias formuladas em torno do autor, texto, sujeito, obra, ainda deixam em aberto a intrigante questão da relação do homem com o contar sistematicamente através da escrita, repetindo a partir de sua própria criação, o mesmo gesto. E a coincidência entre o escritor e sua obra, como no excerto acima, demonstra que ambos se constroem mutuamente, numa interpretação da realidade que não é unívoca.

Esse tem sido um gesto constante da crítica com relação à obra de Dalton Trevisan, procurando na sua ficção pontes diretas com a realidade. Mas a necessidade de fazer confluir o escritor com o autor é um equívoco que pode minimizar o valor da literatura. Todas essas noções são construídas no interior de uma sociedade e participa organicamente de seus mecanismos. O fato é que a literatura é tanto melhor literatura quanto mais puder desmanchar eficazmente as marcas do homem sujeito individual na obra. É preciso ver o conjunto de textos de Dalton Trevisan como história, só assim é possível perceber o percurso desse autor singular desde que começou a publicar e reconhecer aí, os sentidos que foram se acumulando e se transformando no seu interior.

Ter o olhar sobre a obra de Dalton Trevisan, se perguntando por que ele escreve dessa forma e não de outra, por que volta sempre sobre o material base de sua narrativa, é se perguntar antes de outra coisa, sobre a relação do homem com seus próprios abismos e sobre o sentido que a vida possui para cada um.

Como o leitor que é hipnotizado no dizer de José Castello⁹¹, como as personagens que

⁸⁹ FOUCAULT, op. cit. p.46

⁹⁰ MEDEIROS, Jotabê. Inéditos de Trevisan oscilam entre realidade e ficção. *O Estado de São Paulo*. 22 abr. 1997.

⁹¹ CASTELLO, op. cit.

se ligam no liame da narrativa com a vida, o escritor é uma figura que estabelece aquele contato entre o mundo que todos experimentamos e o mundo de sentidos produzidos, refigurados, por meio da tecitura da intriga conforme Ricoeur.⁹² Portanto, o escritor é tão capturado pela narrativa que elabora quanto os seus leitores, e os demais elementos que, na sua complexidade, dão forma e sentido à existência de algo que convencionamos chamar de literatura. E nesse ponto fecho (ou melhor, construo o efeito desse fechamento impossível) com as palavras de José Castello:

Com ele (Dalton Trevisan), a literatura se revela naquilo que é: falsificação, arbitrariedade, invenção. Dalton Trevisan é a ausência de Dalton Trevisan. Seus contos magníficos, que tendem para o esvaecimento e o silêncio, são a marca de um escritor que, como poucos no País, conhece o valor da palavra bendita.⁹³

⁹² RICOEUR, Op. cit.

⁹³ CASTELLO, José. Trevisan se encolhe para ocupar mais espaço. *O Estado de São Paulo*. 12 abr. 1996.

CAPÍTULO III

CRIAÇÃO ENSIMESMADA

Eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz.

Barthes. *O Prazer do Texto*.

A escrita narcisista de Dalton Trevisan faz com que sua criação absorva o leitor que parece ler não mais buscando a diferença, e sim, procurando a invariação.

Tecida por uma espécie de aranha-vampiro, a ficção de Dalton Trevisan atinge, imobiliza e enreda num convite para mergulho no seu universo degradante e ao mesmo tempo tão cheio de vida. O vampiro está sempre presente como condição humana interior, através das cores carmesim, vermelho⁹⁴, negro e em metáforas diversas, a manter o elo que liga um a todos os contos. Símbolo da paixão, da sensualidade, ora representação erótica (de Eros - Deus do amor, vida), ora do fim (Tânatos - Deus da destruição, morte), o vampiro aparece como configuração da própria necessidade da escritura, como venho mantendo desde o início do meu trabalho.

Na narrativa de Dalton Trevisan, a figura do vampiro está sempre associada à condição erótica das personagens explorada incansavelmente em cenas de sexo explícitas na linguagem. Existe pois, um jogo de sedução que se afirma no tear do texto, aproximando e aglutinando eixos de sua significação no plano da linguagem, como a referência constante a

⁹⁴ Seja pelo sangue, ou pelo valor simbólico do vermelho significando sedução, paixão, o vampiro está sempre ligado a essa tonalidade viva do universo das cores. No filme *Ran* (1985) de Akira Kurosawa, declarada a guerra entre os irmãos, um deles figura vestido de um vermelho intenso, enquanto seu companheiro lhe diz, sobre o exército inimigo que se aproxima: “- vampiro!” e ele responde: “-O sangue lhe atrai.” A paisagem toda fica avermelhada e de fato o sangue é derramado e o irmão é morto pelo próprio irmão.

cores fortes nos tons do vermelho: sangue vital para os vivos e alimento para o vampiro, como referi acima. Numa dança erótica esse discurso impassível do vampiro vai juntar violência e morte ao intenso da sedução, do êxtase e da vida, insistindo numa visão de intransitividade. Enquanto o comportamento dos homens que levam-nos sempre ao incomunicável, esse discurso nunca se exaure, voltando sempre sobre si mesmo.

Escrever torna-se então uma ação necessária e negação da morte. E a narrativa não encontrará repouso, nem na palavra que plasma no papel toda a sedução de que é capaz, nem na atitude incansável de uma busca sem fim, no afã de encontrar uma solução expressiva satisfatória e definitiva. Essa insistência no mesmo faz pensar que a narrativa está representando um sistema de oralidade que modifica a história a cada vez que é narrada. Ilusão de superfície. O narrador é sempre aquele mesmo ainda que deixe de ser João ou Maria. Sua sintaxe é absolutamente distinguível e sua síntese compõe o seu caráter. O vampiro está em toda parte no trânsito entre o mundo dos vivos e o dos mortos e seu desconforto é não pertencer nem a um mundo nem a outro. Mas o fundamental deste aspecto é o fato da escrita se auto-produzir, gerar a si mesma. Na obra do autor isso está ligado à sedução exercida pela escrita, em múltiplas direções, principalmente sobre o narrador, como instância mais diretamente ligada ao ato de narrar. O narrador torna-se uma vítima feliz da ação narrativa condenado indefinidamente a reinventar suas histórias.

Na parte do trabalho “prazer de contar” percebe-se que há uma intensa variação e repetição do mesmo comportamento pelas personagens. Há sempre uma moça que vai ao consultório do doutor, com ele mantém um caso (por dinheiro?) e sempre lhe conta as repetidas e velhas histórias, com alguma nuance nova. Alegoria da própria obra, esses primeiros livros da década de 80, que vai de *LT* à *MOA*, representam nas conversas de João e Maria o vício de uma escritura que volta sem ter partido. São sempre essas duas personagens tatuadas de anonimato, pois é condição de todos e de ninguém em particular, além de representarem a própria ação reiterativa da ficção trevisânica.

Os 23 fragmentos que compõem a série *Noites de insônia*, em *DNM*⁹⁵, são o corpo da narrativa no exercício simbólico de sua transformação pelo tempo. A disposição dos fragmentos iconiza a sucessão das noites de insônia no monólogo aflito do narrador. A frase surrealista do primeiro fragmento agencia a ordem das demais: “(...) Escorre e pinga o tempo, sei lá quanto, e nada.(...)” As frases que iniciam cada série têm vontade de ser versos livros num livro futuro. Eis algumas:

⁹⁵ TREVISAN, op. cit. p. 114

- 2
Na noite das dores insofríveis, guardo e vigio, ai de mim. p.116
- 3
No escuro a barata da agonia serra o silêncio. p.117
- 4
Barquinho de aflições, me ir nas frias sombras do inferno. p. 118
- 6
Atrás da chave das portas do sono, lá me vou, menino assobiando no escuro.
- 9
Na longa noite branca um e outro desmaio de temor e tremor. p.123
- 15
Na noite do horror me perdi, o meu gemido sobre até a Lua. p.130
- 18
A velha insônia tossiu três da manhã.
- 23
A noite, que já foi de minhas delícias, uma canção de ais e assobios. p.140

Esses mini-contos - *fragmentos* de uma série - além dessas expressivas frases de abertura que têm em comum, são construídos com relação uns aos outros tanto quanto com relação a si mesmos, numa sucessão de frases definidoras das situações da insônia. A técnica da repetição vai sendo instaurada a cada vez de maneira mais pormenorizada, tanto na elaboração do material lingüístico quanto na perspectiva transcendental que formula esse material. No final do 23 fragmento, a aparente inocência de uma ocupação metafísica do narrador, encerra o livro DNM, no eterno retorno da ficção de Dalton Trevisan.

...
Agora o acerto final. Entre o vazio e o nada, um salto no escuro. Com o Outro, corpo a corpo. Só acordando para me livrar.
Ah, o maldito é mais esperto: acordo. sim, dentro do sonho, que continua. p.140

Acordar dentro do sonho é a impossibilidade de sair do universo ensimesmado que fez de si condição de existência. Dessa maneira, penso em como seria hilariante a publicação das obras completas de Dalton Trevisan. Lá apareceria o crítico que dizendo *este escreve sempre o mesmo conto* acharia um disparate tamanha insensatez. Mas lá poderia aparecer também aquele leitor que nunca ouviu falar em Dalton Trevisan e que lendo o primeiro livro, o segundo, o terceiro, seria tomado pela inquietação, se perguntando se a editora não teria cometido uma falha e juntado os mesmos cadernos num mesmo volume, como o caso daquela

personagem que compra o livro de um autor e descobre na metade da leitura que o livro foi escrito por outro.⁹⁶

Estamos diante de um fenômeno ímpar na história da literatura brasileira: a obsessão de um autor pelo universo cristalizado de sua própria obra. Quando leio um livro de Dalton Trevisan encontro-me sempre olhando além dele, tentando adivinhar o que estará escrito naquele outro lá na frente que ainda não li, seja porque ainda não cheguei lá, seja porque ainda não foi (re)escrito. Existe uma imagem perfeita criada por Deleuze para pensar o sentido no terreno das séries e da repetição. Para tanto, lê *Alice no país das maravilhas*⁹⁷, cujo autor, segundo o filósofo “é o explorador, o instaurador de um método serial em literatura.” Eis a imagem:

Como em um jogo, assiste-se à combinação da casa vazia e do deslocamento perpétuo de uma peça. Ou, antes, como na loja da ovelha: Alice comprova aí a complementaridade da “prateleira vazia” e da “coisa brilhante que se acha sempre acima”, do lugar sem ocupante e do ocupante sem lugar. “O mais estranho (oddest: o mais desemparelhado) era que cada vez que Alice fixava com os olhos uma prateleira qualquer para fazer a conta exata do que nela havia, esta prateleira mostrava-se sempre absolutamente vazia, enquanto que as outras ao redor estavam repletíssimas. Como as coisas escvam aqui, disse ela finalmente num tom queixoso, depois de ter passado cerca de um minuto perseguindo inutilmente uma grande coisa brilhante que se assemelhava, ora a uma boneca, ora a uma caixa e que se achava sempre sobre a prateleira acima daquela que ela olhava... Vou segui-la até à prateleira mais alta. Suponho que ela hesitará em atravessar o teto! Mesmo este plano, porém, malogrou: a coisa passou através do teto, tão tranqüilamente quanto possível, como se disto tivesse longo hábito”.⁹⁸

Todos somos Alice lendo esse hipotético volume das obras completas de Dalton Trevisan. A repetição seriada que nasceu lá no começo de sua produção já era apontada na fragmentação do texto como demonstrei pontualmente lendo a obra anterior à década de 80, no Capítulo I. Repetir é então o caminho possível para chegar até o teto, até a última prateleira, e escrever o impossível. Berta Waldman⁹⁹ diz que Dalton escreve sobre a impossibilidade de escrever: mais que isso, ele escreve sobre a impossibilidade de deixar de escrever. Se existe algum valor inalienável na obra do contista paranaense, é sem dúvida, a fidelidade em ultrapassar o teto, buscando sempre aquela *coisa brilhante* que está sempre noutro lugar que não aquele para onde olhamos, permitindo repetir indefinidamente o gesto de contar, numa acepção tautológica de sua criação.

Explorando numa outra dimensão a imagem de Deleuze, podemos pensar a escrita

⁹⁶ CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tr. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

⁹⁷ Livro de Lewis Carroll publicado na Inglaterra em 1865.

⁹⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tr. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 44

⁹⁹ WALDMAN, op. cit.

trevisânica como um jogo de xadrez, onde tem sempre uma casa vazia e que não poderá nunca jamais ser ocupada sem que outra tome o seu lugar. A sucessão desse acontecimento é que permite o deslocamento das pedras em que as regras de todo o jogo definem no plano de sua lógica o lugar a ser ocupado pelo jogador/leitor.

Se em última hipótese essas obras completas fossem publicadas, nem assim eu estaria livre de sua incompletude. Constitui-se um interessante paradoxo ser a obra mais aberta¹⁰⁰ da literatura brasileira, a obra mais fechada e centrada nela mesma. Por outro lado, se a abertura da obra de Dalton Trevisan deve-se à promessa explícita da continuidade e da repetição, esse não é privilégio exclusivo do autor, pois no sentido que Umberto Eco concebe a obra literária, todas as obras literárias são abertas. Além de Umberto Eco, Bardèche lembra que “‘A obra não é mais considerada como um texto fechado e definitivo, mas como um trabalho em progresso’ (Joyce), como ‘a aventura da linguagem, (que) não pára nunca de ser festejada’ (Barthes).”¹⁰¹ Dalton Trevisan leva ao extremo limite a noção de abertura, criando implicitamente nos seus textos a auto-geração de sua narrativa. Dessa maneira nem um acidente biográfico impediria que essa obra fosse concluída¹⁰², uma vez que parece ter se tornado independente do desejo de seu autor. O último livro, *234* (1997), são microcontos escritos para o Caderno G - encarte cultural do jornal *Gazeta do Povo*, do Paraná - publicado aos domingos. A editora reuniu e publicou o livro. Esses micro-contos guardam a essência do que sempre foi Dalton Trevisan. Está lá a reprodução em série, o gosto pela concisão, o sentido concentrado na palavra que se minimiza, o universo degradante das relações humanas, o sexo, o vampiro como motor do ato de contar histórias.

Poucos autores têm um projeto literário tão bem definido e mantêm-se tão fiéis a ele como o faz Dalton Trevisan. A vocação para o silêncio latente desde os seus primeiros livros, sempre nas asas do vampiro, nunca deixou de percorrer a sua obra. Mas, se houve arrependimento, o autor deve ter sabido que era tarde e a sua arte ganhou um curso próprio que independia da sua determinação. De qualquer maneira o projeto nunca foi abandonado, embora o vampiro de cinco asas¹⁰³, na sua disformidade, tenha muitas vezes ameaçado voar,

¹⁰⁰ ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 24 e seguintes. Penso aqui no modelo teórico de Umberto Eco em que a obra aberta é aquela cuja fruição liga o leitor ao universo simbólico sem entretanto, que a obra deixe de ser obra. Eco insiste em dizer que a obra aberta é uma abstração e que é possível que ela não exista na realidade. Aqui utilizo ‘obra aberta’ no sentido de sua inconclusibilidade, como entende BARDECHE: “(...)le discours critique contemporain a développé une représentation de l’ouvre “ouverte”, reproduisant à l’infini son propre fonctionnement”. op. cit. p.265.

¹⁰¹ “‘L’ouvre n’est plus considérée comme un texte clos et définitif, mais comme un work in progress (Joyce)’, comme ‘l’aventure du langage dont la venue ne cesse jamais d’être fêtée’ (Barthes).” Apud BARDECHE, op. cit. p.265.

¹⁰² SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

¹⁰³ TREVISAN, Dalton. *O pássaro de cinco asas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

como por exemplo, o *DNM* de 1994, em que a crítica toma parte do discurso e outros gêneros se misturam tentando desviar a atenção daqueles que tenham vontade de dizer logo, demonstrando em planilha, que a obra de Dalton Trevisan chegou ao fim. Chegou ao silêncio. Calou-se.

3.1 - ARQUITETURA DA REPETIÇÃO

Existirmos, a que será que se destina?

Cactano Veloso. *Cajuína*.

Tenho insistido desde o início do trabalho no signo do vampiro como o elemento repetidor que origina a narrativa de Dalton Trevisan. Assim, faz-se necessário uma atenção sobre a construção da repetição na ficção do autor. Para iniciar, não é o primeiro livro de Dalton Trevisan que será repetido no decorrer de outros muitos livros que o autor produziu. Na obra em questão, a repetição nunca é um gesto espontâneo, senão uma intensa consciência da força da linguagem, da complexidade da reescritura, do poder sedutor da narrativa, levando o autor a um trabalho parnasiano que mexe com o texto como quem mexe com o barro. Se essa plasticidade do texto de Dalton Trevisan nos remete à concepção de Mallarmé de que literatura se faz com palavras e não com idéias o autor consegue também que sua arte seja uma arte conceitual, no sentido de possuir noções diretrizes na ordem da sua criação. O primeiro livro é que repete todos os que virão depois, assim como é a primeira ninfeia de Monet que repete todas as outras, na observação de Deleuze.

Existem algumas variantes na obra de Dalton Trevisan, mas o autor parece sempre ter trabalhado no sentido de evitar que as variantes não se afastassem muito de seus motivos. E é a reincidência de lugares, de personagens, de comportamentos que delimitarão cada vez mais essa vontade. Se as personagens são João e Maria e repetem sempre os mesmos acontecimentos, isso é uma necessidade de instituir a diferença sem eliminar a semelhança. O autor não quer também o igual, ele quer aquilo que sendo igual possa ser algo diferente dele mesmo. “Em suma, a repetição é simbólica na sua essência; o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição.”¹⁰⁴

Se a obra de Dalton Trevisan está sempre voltada para dentro de si mesma, como se nessa atitude metalingüística pudesse se sustentar indefinidamente numa esfera de

¹⁰⁴ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tr. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 46

transcendência, é apenas como a insistência de tocar a realidade sem avisar que vai ser tocada. Diz Deleuze:

Em toda parte, a máscara, o travestimento, o vestido é a verdade do nu. É a máscara o verdadeiro sujeito da repetição. É porque a repetição difere por natureza da representação que o repetido não pode ser representado, mas deve sempre ser significado, mascarado por aquilo que significa, ele próprio mascarando aquilo que ele significa.¹⁰⁵

Os homens que seduzem Maria estão sempre repetindo as frases feitas mais desgastadas e risíveis do discurso amoroso retiradas de almanaque: “De quem são esses olhos mais verdes? Posso me ocupar deles?” No cartão postal que ela recebe do negrinho está escrito: “Queria ser um beija-flor para sugar o mel dos teus lábios.”¹⁰⁶ p. 39.

Se o repetido é por natureza diferente da representação instaura-se uma realidade nova no texto. Aí o clichê tem trânsito livre e é convidado, em primeira via, a compor o mesmo. Essas atitudes sempre retomadas das personagens demonstram que repetir é abordar diretamente a nudez das relações sociais, flagrar o realismo que ultrapassa um estilo simbólico de representação das faces da realidade e colocar-se no lugar de ser da própria realidade. A literatura seria então apenas representação de um processo que permite desvelar a realidade do nu, ensaiando no seu bojo a significação e os sentidos das relações sociais. Na concepção de Dalton Trevisan, a literatura se apresenta como a impossibilidade de dizer a realidade, senão dizer apenas o que mascara essa realidade, o vestido que é a verdade do nu. Ela nunca poderá dizer o nu. O nu é irrepresentável. Erich Auerbach, em seu extraordinário estudo sobre a representação da realidade na literatura ocidental, aborda diversos momentos do realismo, considerando a visão de mundo de determinada época e sua concepção do termo. A mistura do sublime com o grotesco, a preservação do estilo baixo ou elevado de acordo com o objeto da representação, são o motivo da curiosidade de Auerbach. A vida cotidiana na modernidade, passa a ser representada por um *realismo sério*, contrariando a visão clássica da diferenciação dos níveis,

Segundo a qual a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante¹⁰⁷

As figuras de Dalton Trevisan são retiradas da face mais trágica da miséria humana,

¹⁰⁵ Idem, op. cit. p. 47.

¹⁰⁶ Idem, p. 39

¹⁰⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 500.

no sentido mais material do termo. Mas se literatura não é representação pura e simples, em algum lugar ela configura essa impossibilidade e esse lugar é o da diferença que nasce do gesto repetitivo de repetir, do autor.

De um livro para outro, ficamos atordoados na busca de pontos que guardam a diferença. O que busco não é aquilo que é igual, uma vez que na obra nada é igual. Busco justamente o que é a diferença e a diferença não está em nenhum lugar. No momento que penso em comparar um texto com o outro, descubro a impossibilidade de apreender onde está a diferença, na medida mesma em que não posso negar que aquilo se repete. O primeiro livro nunca deixará de estar em todos os outros, mas ao mesmo tempo todos os outros reescrevem os primeiros, redimensionam seu sentido.

Se coloco um texto diante do outro, a palavra na sua unidade não é nunca unívoca e a sua substituição não é o que marca a diferença. O que é repetido está fora de qualquer diferença e fixa sentidos apenas desdobráveis.

No livro 234¹⁰⁸ a construção em série conhece outra disposição. Inscritos na página de forma peculiar, os contos se distinguem pelo tipo de letra em *itálico* na parte superior da página e pelo tipo *roman* na parte inferior. Assim, essa opção gráfica comanda o sentido das séries que a partir daí poderão se desdobrar em dois livros que podem ser lidos separadamente, se se quiser evitar o contraste, pois em essência os dois tipos instauram assuntos afins no seu interior. Os primeiros, em *itálico*, que convenciono chamar de ímpares, dão-se assim:

1
O nenê chora e a mãe liga o rádio bem alto.
-Qual dos dois cansa primeiro?

3
O marido com dores e a mulher liga o rádio a todo o volume.
-Quero ver quem grita mais alto.

5
A velhinha geme e o velho liga o rádio bem alto.
-Se é o fim, desgracida, rebenta numa vez.

Percebe-se que existe uma continuidade. Está claro também que existe um procedimento de recuperação de um mesmo universo de incompreensão e de violência que permeia a relação dessas personagens numa espécie de queda de braço onde se medem forças. Existe um elemento nos três contos que os une, que faz a intermediação entre as personagens e denuncia a intolerância que experimentam em relação umas às outras: esse elemento é o

¹⁰⁸ 234. Rio de Janeiro: Record, 1997.

rádio, lugar simbólico de várias vozes que o permitem plurivocal, um aparelho que encena diversas vozes, privado da imagem visual. O volume dá a tensão na extensão do triângulo complexo que se forma. O volume, mais que o rádio, compõe por assim dizer a terceira pessoa no conflito. Mas se a relação entre as personagens demonstra que o desentendimento e a irritação em que estão dispostas revelam incompatíveis individualidades, o rádio como interferência eleva a multiplicidade de outras individualidades. Dessa maneira

Par a par com a repetição, ressalta o fragmentário como elemento básico na construção do discurso. De fato, cada conto, ao mesmo tempo em que, pela repetição, se anseia a todos os outros, é construído de forma a compor uma unidade de qualquer referência à continuidade ou semelhança.¹⁰⁹

A obra enquanto continente de unidades que expressa a totalidade do mundo, o crítico percebe que cada livro que compõe o conjunto da obra representa ao mesmo tempo a continuidade - pois que está num livro todo o universo arquitetônico de Trevisan - e a percepção de um núcleo essencial que é mantido, o que resguarda a propriedade particular de uma unidade, de uma consciência. Nos contos acima distribuídos em série no ritmo de seqüência ternário, um tempo é instaurado e fixado nos limites de uma realidade relâmpago, mostrando o diálogo e a relação de composição que os aproximam, mas mostrando também como a repetição instaura a diferença e confere a cada peça uma consciência particular. É como se o contista congelasse a imagem na tela de sua narrativa, mas não a impedisse de se movimentar no seu tempo restrito. Bardèche diz:

Seja a relação, repetida por um mesmo narrador, de uma mesma cena produzida no mesmo lugar, com os mesmos objetos e as mesmas personagens, dizendo as mesmas falas. Essa repetição pode se efetuar segundo uma sucessão linear no tempo.¹¹⁰

E existe exatamente essa seqüência em termos biológicos: a criança, o marido, a velha, e em termos de estrutura narrativa. A mudança da personagem que toma o lugar de vítima na história nada mais é que a representação da realidade humana em qualquer fase da vida, o que independe, sobretudo, de quem quer que seja. O tempo marcado no conto nada mais quer significar senão a própria condição da incompreensão. Os elementos cambiáveis que compõem o conto instauram o mesmo motivo na planície de uma variação, que nada faz além de confirmar a circularidade e o vício de um cotidiano narrativo que se não pode ultrapassar.

¹⁰⁹ PEDROSA, Célia. A tragédia cotidiana em Dalton Trevisan. *Linguagens*. Rio de Janeiro, 1(2): 9-17. 1979.

¹¹⁰ "Soit la relation, répétée par un même narrateur, d'une même scène se produisant dans le même lieu, avec les mêmes objets et les mêmes personnages disant les mêmes paroles. Cette répétition peut s'effectuer selon un ordre de succession rectilinéaire dans le temps." BARDECHE, op. cit. p.272

Assim, onde encontrar a diferença que instaura essa série? Há uma continuidade que acompanha a disposição dos ciclos da vida e que suprime o tempo de forma absurda na curta distância física dos próprios textos na página. O início é dado pelo choro do bebê, no seguinte o marido com dores e no último a velha que geme. Se a vida passa em relâmpago nesses contos iluminando apenas momentos de desconforto, isso não se constitui numa diferença. Esse vir-a-ser que constitui o pensamento dialético de Hegel, se presentifica no primeiro conto, que é negado no segundo, que é negado no terceiro, e que termina por uma incompleta possibilidade de síntese e cria a idéia de que essa contradição se existe, será gerada sempre e continuamente por outros princípios tão dinâmicos e mutantes como a natureza do próprio ser, como quer Hegel. Em que estaria a diferença? Só dentro de uma concepção extremamente formalista aceitaríamos que o texto substituindo palavras tornaria visível a diferença. O vampiro vai se insinuando no corpo da linguagem, como a sedução renovada de repetir e de, ainda assim, manter o interesse na narrativa de Dalton Trevisan.

3.2 - ESSÊNCIA E PERMANÊNCIA

*Que é a vida? Um frenesi.
Que é a vida? Uma ilusão,
uma sombra, uma ficção,
o maior bem pouco é;
pois que a vida sonho é,
e os sonhos, sonhos são.*

Calderón de La Barca. *A vida é sonho.*

A obra de Dalton Trevisan é caracterizada por uma dicção tão singular, que é quase impossível não distinguir sua origem. O conjunto ganha dessa maneira uma importância nova, pois torna-se natural que seja observado como um todo. Nesse ponto configura-se um problema: o valor e o sentido dos textos de Dalton Trevisan seriam dados somente pelo seu conjunto?¹¹¹ Para tanto, faz-se necessário compreender a obra como um grande texto, ou admiti-lo no sistema de Leibniz como portadores de partes que têm em si todas as propriedades desse grande texto. Ficaria com o problema de que a obra de Dalton Trevisan não teve o seu ponto final, enquanto Leibniz concebe cada obra como uma mônada¹¹² fechada, sem janelas e sem portas.

Assim sendo eu poderia tomar cada livro como uma mônada ao invés de tomar o conjunto da obra como um grande texto, mas não poderia compreender como essa mônada, que é cada livro, foi sendo inscrito nesse agrupamento de textos que denominamos ser a obra do autor Dalton Trevisan. Se para Leibniz¹¹³ nós vivemos no melhor dos mundos possíveis, pois o mundo é organizado por Deus - Deus entendido como um princípio racional, Deus como sintaxe - da melhor maneira possível e cada mônada tem todo o universo dentro dela. Essa é a idéia perfeita da obra de Dalton Trevisan. Cada conto expressa em si todo o universo de sua produção, possui sua essência, guarda suas qualidades. Mas ainda posso delimitar essa diversidade dizendo que cada livro é uma mônada que guarda nele o sentido de toda a obra. E

¹¹¹Essa questão foi posta pela Prof^a Olga Maria Castrillon na ocasião de uma conversa sobre a minha proposição de trabalhar com o conjunto da obra do autor.

¹¹²A mônada é apenas uma substância simples e são os verdadeiros átomos da natureza.

¹¹³LEIBNIZ, Wilhelm G. *Os princípios da filosofia ditos a monadologia*. Tr. Marilena De Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores) Filósofo alemão (1646-1716) que na sua filosofia criou as bases sobre as quais Baumgarten constituiu a Estética em 1750.

eu não estaria dizendo nenhuma heresia se afirmasse que a composição do vampiro é a essência da obra do autor, responsável pela arquitetura da obra em todos os aspectos.

Esses contos têm em si uma propriedade que os tornam únicos como peças separadas e ao mesmo tempo na repetição em que se dão, os tornam únicos enquanto conjunto numa outra perspectiva. Essa prática estende-se por todo o *234*¹¹⁴ (1997), coisa que acontece sistematicamente e com propósitos declarados pela primeira vez na obra de Dalton Trevisan.

A essência que possuem é a mesma conforme já demonstrei na leitura da trilogia seqüencial que apresentei acima. Tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista de sua construção, que usa a rubrica do narrador seguida imediatamente da fala da personagem. Se o segundo nega o primeiro e assim por diante, estamos diante de um verdadeiro discurso dialético instaurando continuamente a idéia de algo que está em mudança, se transformando noutra coisa sem deixar de ser ela mesma. Tanto na seqüência linear das fases da vida, e sua marcação temporal abreviada, quanto na própria disposição semântica dos termos que compõem essa experiência temporal das personagens em etapas determinadas da vida.

Segundo Deleuze

Leibniz nunca viu contradição entre a lei da continuidade e o princípio dos indiscerníveis. Uma rege as propriedades, as afecções ou os casos completos; o outro rege as essências, compreendidas como noções individuais inteiras. Sabe-se que cada uma dessas noções inteiras (mônadas) exprime a totalidade do mundo; mas cada uma exprime precisamente sob uma certa relação diferencial e em torno de certos pontos relevantes correspondentes a essa relação.¹¹⁵

Para Leibniz as mônadas transformam-se e são contínuas. Esses contos que selecionei são exemplares não apenas de todo o volume *234* (1997), mas também e fundamentalmente de toda a obra do autor. Assim, poderíamos então tomar cada conto da obra inteira de Dalton como as substâncias simples que compõem o todo de sua arte, embora um todo inacabado e inacabável. Essas substâncias simples, as mônadas, exprimem a totalidade do mundo criado por Dalton Trevisan e guardam cada uma delas, todas as propriedades desse mundo. Nas palavras de Leibniz

embora cada Mônada criada represente todo o universo, representa mais distintamente o corpo que lhe está particularmente afeto e de que constitui a Enteléquia; e como esse corpo exprime todo o universo, pela conexão de toda a matéria no pleno, a alma representa também todo o universo ao representar esse corpo que lhe pertence de um modo particular.¹¹⁶

¹¹⁴ TREVISAN, op. Cit.

¹¹⁵ DELEUZE, op. cit. p. 93

¹¹⁶ LEIBNIZ, op. cit. p.111

Ao mesmo tempo que as mônadas se transformam, permanecem nelas a essencialidade do universo, uma vez que ela é uma parte indivisível que compõe juntamente com outras partes indivisíveis, esse universo. Então posso continuar considerando a obra de Dalton Trevisan como um universo em cujo interior se dão transformações, mas não exatamente essas transformações ocorrem no cerne de uma contradição, pois como Deleuze nos recorda, Leibniz não entende o universo a partir do princípio de uma contradição. Aí pensar essa transformação com Hegel poderia ser mais produtivo, mas ao mesmo tempo, seria admitir que um livro nega o anterior para instaurar indefinidamente o livro seguinte que por sua vez não seria nunca uma síntese senão apenas uma nova fase do movimento dialético, sem nunca poder efetivá-lo.

Se em Dalton Trevisan, o primeiro conto repete todos os demais e não o contrário, que seria os demais repetirem sempre o primeiro conto, estamos diante do entendimento do que nos diz Deleuze sobre a repetição e a diferença que ela engendra. E também diante da iluminadora proposição de Leibniz de que cada corpo expressa em si todo o universo, na mesma medida em que cumpre a sua unidade e individualidade com que resguarda a diferença conferida na idéia do mundo, dos seres que o compõem.

Com efeito, o desejo é o motor dessa escrita que atualiza o prazer de contar e de contar o mesmo procurando nesse eterno retorno uma identidade impossível. Assim como Nietzsche “se houvesse identidade, se houvesse para o mundo, um estado qualitativo indiferenciado ou, para os astros, uma posição de equilíbrio, isso seria uma razão para entrar num ciclo.”¹¹⁷ Embora a leitura sistemática de Dalton Trevisan seja uma repetição cíclica, apreendo que jamais se pode procurar o lugar da identidade porque na verdade esse lugar não existe. Mesmo que cada livro, ou numa escala mais divisível, cada conto, represente uma determinada identidade, a repetição instaura o problema da diferença e do que é repetido, afirmando sim a semelhança, mas realizando o impedimento definitivo da igualdade e identidade absolutas.

¹¹⁷ Apud DELEUZE, op. cit. p. 387.

CAPÍTULO IV - O VAMPIRO HABITA A LINGUAGEM

Escrever é saber que aquilo que ainda não está produzida na letra não tem outra residência (...) O sentido deve esperar ser dito ou escrito para habitar a si próprio e tornar naquilo que a diferir de si é: o sentido.

Jacques Derrida. *A escritura e a diferença*

Não há dúvida de que o vampiro não morreu. Depois da década de 80 raríssimas vezes o vampiro se presentificou no corpo da palavra e mostrou-se assim no texto. Desgastado o mito do vampiro? Não acredito. De determinado momento para cá o vampiro que antes era um motivo temático das narrativas de Dalton Trevisan transporta-se para outro lugar no texto e nesse outro lugar vai sofrer a transformação mais completa de sua história, no âmbito da literatura que se fez sob suas asas, que se imprimiu sob os seus caninos. Assistimos desde *LT*¹¹⁸ à metamorfose dessa figura sem a qual é possível que a obra do autor não existisse. É uma metamorfose inversa como se fosse concebível que os homens pudessem nascer velhos e senis e fossem aos poucos conquistando razão e juventude.

Se o vampiro renunciou ao seu lugar de tema no texto não renunciou à sua existência. Toda a sedução que é suporte de todo o sentido de escrever em Dalton Trevisan é assegurada pela sua presença e agora mais determinadamente do que nunca. Ser vampiro, mostrar-se como vampiro, agir como vampiro às claras, já não fica bem a um vampiro veterano. Ele se esconde em sutilezas para quem duvida que Dalton Trevisan seja capaz de sutilezas. É no subterrâneo do texto, na sua arquitetura mais simples e reta, que ele agora vem habitar. O vampiro ocupou um lugar tão importante na obra do autor que em seu quarto livro¹¹⁹ foi o nome da coletânea de contos. Mas o vampiro-narciso daqueles tempos suicidou-se (paradoxal em se tratando de um vampiro?) no lago, e ficou mais requintado quando descobriu que podia entrar na engrenagem do próprio discurso que falava sobre ele. Quem é o vampiro em Dalton

¹¹⁸ TREVISAN, op.cit.

¹¹⁹ *O vampiro de Curitiba*, op. cit.

Trevisan? Milhões. Se o vampiro é sedução agindo sobre a escritura, ele enreda na sua eroticidade todas as suas vítimas, incluídas o autor, personagens e principalmente o leitor.

Esse morto-vivo emigra da Transilvânia mítica para a Curitiba provinciana tão mítica enquanto cidade-modelo quanto a terra do Conde Drácula. Na obra de Dalton Trevisan o vampiro, embora pertencendo a esse lugar transitivo entre a vida e a morte, opta continuamente pela vida por causa da sua clara relação com a narrativa. Desautomatizou-se o seu lugar no mundo, e ele, o vampiro, passou a ser o motor que movimenta o universo de criação de uma obra envolvente, intimamente ligada à sedução que a narrativa, desde seus primórdios, tem exercido sobre as pessoas.

Berta Waldman¹²⁰ já em 1982 falava que o vampiro é um tema e um recurso formal, “isto é, ao mesmo tempo em que alude a ele, a linguagem se auto-vampiriza.”(p.122) Esse discurso Waldman vai chamar de “discurso-vampiro” que é “o trabalho de construção do vazio.”(p.122). Mas o que seria o vazio do discurso resulta no sentido mais puro de toda a obra do autor. A linguagem que vai se minimizando, inventariando a palavra mínima, está na verdade preenchendo o lugar de uma ausência e instituindo o novo lugar do vampiro. A vampirização da linguagem adere a uma vontade de silêncio que sempre se fez presente na narrativa de Dalton Trevisan, tecendo nas suas lacunas o sentido do silêncio que vai se impondo na carne da palavra. O silêncio não chega ocupando o lugar da palavra, nem para eliminar o seu efeito e sim para falar por meio dela. Mais que nunca o silêncio precisa da palavra, lugar onde ele apaga a circularidade da repetição e faz o elogio da diferença, no dizer de Berta Waldman.

No prefácio ao livro de Nízia Vilaça sobre Dalton Trevisan, Muniz Sodré afirma que chegará o dia em que a narrativa de Dalton Trevisan, com sua proposição silente, será um ponto na página.¹²¹ É possível. Mas ao redor deste ponto alguma palavra seria necessária, pois é no seu corpo que vem habitar o silêncio. Silêncio não é ausência. É presença. Presença de algo que pulsa como sentido daquilo que se está privilegiando ao dizer, apagando e negando outros dizeres. Uma palavra apaga sempre outra palavra, afirma Orlandi.¹²² É preciso, no entanto, sempre retomar o universo trevisânico em que se pode entrever o encontro de Eros mobilizado em função de narrar e viver para perceber os movimentos do vampiro: “Silêncio, afasia, misticismo ou perplexidade parece ser o fim a que estão fadados aqueles que buscam rastrear os caminhos de Eros”.

¹²⁰ WALDMAN, op. cit. p. 122

¹²¹ VILAÇA, Nízia. *Cemitério de mitos*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

¹²² ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

Eros comporta em Dalton Trevisan relações de ordem simbólica, de valores e códigos, resumindo e alternando movimentos discursivos, vampirizando a parte material da linguagem e amplificando suas possibilidades significativas. O autor se dedica ao enxugamento do texto. E nesse aspecto a atitude reiterativa de sua escritura é fatalmente necessária. Mas o que exatamente o autor enxuga do seu texto? O que é cortado? A palavra que restou com todo o peso do silêncio que habita nela, toda a concentração de sentido, oculta que tipo de estorno? Qual seria o excedente desse discurso que vai sendo laboriosamente amputado? Se houve a minimização do texto - e houve, isso é constatação - o texto foi ficando mudo e na medida em que foi ficando mudo foi dizendo mais, que “mais” é esse?

4.1 - CAMINHOS DO SILÊNCIO

Quando o homem, em sua história percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo.

Eni Orlandi. *As formas do silêncio*

Entender os sentidos do silêncio em Dalton Trevisan tem a ver com a coerência da própria concepção que o autor tem do que é a criação literária. Por isso a palavra precisa ser a palavra certa, aquela que não precisa de amuleto para dizer o que se quer dizer. A re-escritura então extrapola as discussões da repetição que instaura, e a busca da diferença que denuncia, eliminando o que seria uma boa conclusão numa leitura da obra do autor. A re-escritura surge como a possibilidade de encontrar essa palavra adequada e suficiente, surge como forma de forçar os limites da palavra e estabelecer o sentido noutros campos da linguagem. Aí está a idéia que sustenta a obra de Trevisan com relação ao haikai e pode ser traduzida na comparação que Paulo Leminski realiza entre o haikai e a fotografia: “o haikai valoriza o fragmentário e o *insignificante*, o aparentemente banal e o casual, sempre tentando extrair o máximo de significado do mínimo material, em ultra-segundos de hiperinformação.”¹²³

Mas esse fragmentário ao recortar o insignificante faz com que ele passe a significar e a ter um valor em evidência, eu diria, um valor máximo. Esse *flash* que joga luz sobre o detalhe é que o redimensiona e garante um espaço de visibilidade no caos da experiência.

Além desse fragmentário que coloca em destaque uma realidade ocultada, Dalton Trevisan brinca sempre com a idéia de concisão com que opera. Continuamente dentro do universo diluente da fronteira entre o que chamamos pornografia e erotismo, o autor dá a esses assuntos uma dimensão simbólica representativa de outras significações:

*Haikai - a ejaculação precoce de uma corruira nanica.*¹²⁴

¹²³ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos e teóricos*. Curitiba: Criar Edições, 1986. p.97-9

¹²⁴ TREVISAN, Dalton. *234 ministórias*. Rio de Janeiro: 1997.

A definição da obra do autor por ele próprio é dada pelo atalho do haikai, resguardando a idéia essencial de concisão e mascarando o lapidamento que exige a sua arte. O conto definido nos termos do haikai está mais dizendo sobre uma possível escrita automática - ilusão dos surrealistas - que voltado para a marca de elaboração que permeia seus textos. Além disso, a corruíra nanica - bem como a barata leprosa - é um elemento altamente significativo dentro do universo trevisânico, no sentido de que aponta sempre para figuras patéticas que originam suas personagens. Paulo Franchetti historicizando a proliferação do haikai no Brasil afirma que:

Inicialmente comparado ao epigrama grego e à quadra popular, o haikai se caracterizava pela extensão muito reduzida. A forma, assim, tinha algo de desafio, de estímulo ao virtuosismo do poeta, que deveria mostrar-se capaz de colocar sentimento e emoção em apenas três versos que, juntos, somavam 17 sílabas.¹²⁵

Portanto, o conto acima significa justamente no contrário do que enuncia. Franchetti está falando de elaboração cuidadosa e minuciosa para se expressar algo dentro de uma forma. Em Dalton Trevisan o haikai está provocando o sentido dessa forma e afirmando a sua singularidade enquanto capacidade criadora. Dessa maneira, Dalton Trevisan abre um espaço de inventividade participando das transformações operadas no haikai, mantendo sempre “traços de concisão, do desfecho picante, da emissão de um juízo por parte do poeta (...)”.¹²⁶ O haikai como estímulo ao virtuosismo do poeta, no dizer de Franchetti, alcança sua forma independente em diversos livros do autor, mais especificamente em *234*, pela característica geral do alto nível de concisão alcançado, como pode-se observar:

Botão de rosa
ó pura contradição
volúpia de ser o beijo de ninguém
sob tantos lábios

Belisca na blusa o biquinho do seio
raio trêmulo de sol nos olhos
salta o peixe à flor d'água¹²⁷

O soneto se impôs na nossa cultura, embora guardando bem menos que o haikai o

¹²⁵ FRANCHETTI, Paulo. Notas sobre a história do haikai no Brasil. Revista *Letras*, São Paulo, 34: 197-213. 1994, p. 201

¹²⁶ MORAES, Carlos Eduardo Mendes de. Epigrama: Histórico e Tradições. *Revista Unesp*, nº 33, 1993, p.249-58.

¹²⁷ TREVISAN, *234*, op. cit. p. 112

sentido do resumo, como um desafio a quem se aventurasse em ser poeta. A narrativa de Dalton Trevisan apresenta-se como um desafio a seu autor na medida em que caminha rumo à minimização da palavra. Quando os contos curtos são chamados de *haicais* é nisso que se está pensando, nessa linguagem vampirizada. “Haicais são tanto pelo laconismo da narração como pela total ausência nesta de qualquer empenho explicativo: o real é apresentado em estado bruto, como se captado fotograficamente.”¹²⁸ A distância existente entre a produção de Dalton Trevisan e o sentido original do poema oriental está na forma do discurso e no tema que elabora. Franchetti lembra: “O que permite caracterizar um poema breve como haikai não é a forma externa adotada pelo poeta, mas uma determinada atitude discursiva que o poema deve supor ou manifestar.”¹²⁹

Mas onde quer chegar essa poética do menos em Dalton Trevisan? O problema que aponto da mudança do vampiro dentro do texto constitui-se na precisão de uma vontade de silêncio que está presente em Dalton desde seus primeiros contos.

O vampiro age sorrateiramente no procedimento criativo do autor. Chamo vampirização da linguagem o que Waldman chamou discurso-vampiro. O vampiro perde sua participação como tema, mas subjaz como força concentradora na linguagem através do enxugamento que realiza no texto. Isso produz o texto que atinge alto valor de concisão, orientando definições dadas ao conto, em narrativas extremamente curtas. Com isso posso inferir que essa palavra mínima - que poderia responder pela alcunha de *poética do menos* - alcançada pelo autor, não tem sentido negativo, pois este menos aqui significa o máximo de qualidade concentrada e o máximo de significação retida. A narrativa torna-se sutil, de forma impressionante.

O conto e o contista são definidos pelo autor de dentro de sua própria arte, cuja referência aponta para a exterioridade da escrita, numa vocação para o silêncio “como se estivesse raspando o osso da vida.”¹³⁰ Essa atitude permeia todo o *234* delineando, por assim dizer, uma *poética da definição*. A ficção de Dalton Trevisan se apresenta como o lugar absoluto de discussão de sua arte, tematizando criação, recepção e auto-definição. Especificamente com relação ao conto e ao contista, eis algumas delas, presentes em *234*:¹³¹

“Cada um de nós uma multidão de tipos. Você é sempre novo diante

¹²⁸ PAES, José Paulo. Uma voz da Babilônia. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 97

¹²⁹ FRANCHETTI, op. cit. p. 203.

¹³⁰ BARROS E SILVA, Fernando de. Trevisan esquarteja a narrativa em 234. *O Estado de São Paulo*, 19 abr. 1997.

¹³¹ TREVISAN, op. cit.

Especificamente com relação ao conto e ao contista, eis algumas delas, presentes em 234:¹³¹

“Cada um de nós uma multidão de tipos. Você é sempre novo diante de outra pessoa.” p. 85

“Escolhe as palavras no cuidado de quem, ao morder, sente um espinho na doçura do peixe.” p.116

“Em busca da palavra certa? Fácil, meu chapa. Siga o fio furtivo da pulga que costura o pêlo negro do cachorro.” p.118

“Escreva primeiro, arrependa-se depois - e você sempre se arrepende.” p.122

“O conto não tem mais fim que novo começo.” p.123

Esses contos com vocação *haicaicizantes* revelam a consciência de que o fazer artístico é trabalho de elaboração, reflexão sobre a palavra poética e necessidade de escrever. A obra define-se pelo conto: forma que Dalton Trevisan não conseguiu abandonar nem na sua aventura de escrever um romance. Ainda em *PS*:¹³²

O contista - essa bicha pobre faz sua fantasia de carnaval com treze mil e uma asinhas de mosca.

E numa outra variação em *AE*:¹³³

No carnaval das ilusões perdidas, você faz tua fantasia de luxo com treze mil e uma asinhas de mosca. P. 70

Como o Sísifo, Dalton reescreve obstinadamente seus contos. Sua escrita quer aprofundar os sentidos do silêncio rumo à palavra mínima. Ou, caminha sempre na ânsia de dizer o máximo com o mínimo de palavras, numa concentração de sentidos que confia na palavra certa, como se através da arte pudesse fixar a vida. E seus contos pulsam, e quanto mais prescindem das longas narrativas, mais tensos se tornam, mais densos resultam. Sua opção pela narrativa curta não é em vão. É aquela necessidade do essencial do que nos fala Bosi.¹³⁴

¹³¹ TREVISAN, op. cit.

¹³² Idem

¹³³ Idem.

¹³⁴ BOSI, Alfredo. Na apresentação da coletânea *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s.d.

Os contos mínimos dos últimos livros são resultado de intenso trabalho de enxugamento. Muitas vezes são frases retiradas de contos mais longos e que ao serem isoladas na página vêm-se banhadas de uma luz completamente nova que reflete e reordena toda a sua força, tragicidade e ironia. Poderíamos dizer de Dalton Trevisan o que Calvino disse de Proust:

O advento da modernidade tecnológica que veremos delinear-se gradativamente na *Recherche* não faz parte apenas da “cor do tempo” mas da própria forma da obra, se sua razão interna, de sua ânsia de dar consistência à multiplicidade do escrevível na brevidade de uma vida que se consome.¹³⁵

O tempo abreviado, a narrativa encurtada e o desejo permanente de contar vão aos poucos determinando novas possibilidades de existência do vampiro. A modernidade coloca o problema da necessidade da transformação para a continuidade da existência. E nesse ocaso de século, a rapidez e a multiplicidade como qualidades do próximo milênio, no entendimento de Calvino, se colocam como uma condição natural da experiência humana na sua relação com o tempo.

¹³⁵ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tr. Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 127

4.2 - CHÃO DA POESIA.

A poesia é um dos destinos da palavra.

Gaston Bachelard. *A Poética do Espaço.*

O último livro de Dalton Trevisan, 234¹³⁶ não escapou de um final impensável até pouco tempo atrás na obra de Dalton Trevisan: a poesia. A natureza revolta se abranda em alguns versos como os mais belos momentos de repouso e descanso desse vampiro inquieto. Isso graças ao trabalho de enxugamento e a busca de concisão sempre persistente em Dalton desde o início de sua produção. O que parece acontecer à revelia do autor que sempre demonstrou uma opção evidente pelo realismo da vida cotidiana na sua face mais cruel e trágica. O que dizer de versos como estes?:

A cigarra anuncia o incêndio de uma rosa vermelhiíssima.¹³⁷

Como pensar que uma frase dessas surgiria com essa força poética, numa literatura que sempre declarou preferência pela exploração de um universo degradante? Se o submundo e as misérias humanas representaram a tônica da ficção do autor, como imaginar que uma imagem coberta de delicadeza e sensibilidade pudesse suplantá-los? Como explicar que uma poesia altamente sensorial pudesse ser trégua e descanso para o vampiro, tão faminto de dramas e tragédias? Já teria ele pagado o suficiente, com todo o sacrifício possível, pela sua danação? A sutileza discursiva ronda o realismo cruel e circular do autor, na perspectiva mais impiedosa e direta desse realismo. Avisando da chegada da primavera num plano de metáfora inimaginável, a poesia ilumina o vampiro como um farol nos olhos da coruja. O vampiro está

¹³⁶ Op. cit.

¹³⁷ 234, p. 43.

capturado. Pela linguagem. Pela palavra da poesia. O dia amanhece na ficção de Dalton Trevisan.

Uma nuvenzinha branca exuga no arame do varal.¹³⁸

Insera-se a idéia de leveza que contrasta com o universo escuro, sombrio e pesado em que anotei no início desse trabalho: o surgimento do vampiro. Se as imagens expressas nesse conto ou, nessa frase poética, inauguram espaço e ângulos novos de visão da natureza dentro da obra. Assim, o vampiro só pode estar no próprio gesto da escrita, na própria sintaxe resumida, sendo alimentado pelo sangue da significação e não mais reivindicando o lugar de ser lembrado como um ser marginal na realidade desse mundo. Curiosamente mesmo sendo um ser marginal, ele ocupou sempre o centro dessas narrativas, seja na época em que era tematizado, seja agora na leveza dessa nuvenzinha branca que enxuga no arame do varal.

A natureza entra na obra não mais para compor o ambiente do vampiro, mas para dar leveza, limpar as teias de aranha do seu habitat e parece, introduzi-lo numa vida normal. A poesia, como a arte de definir pela indefinição, explica pelo silêncio como se brinca com a mágoa do mundo e a atração da morte. A natureza é o alvo e o palco acertados pelo silêncio.

Bolem na vidraça uns dedos tiritantes de frio - a chuva.¹³⁹

A poesia como a arte da concisão por excelência, como criação e produção de imagens, como princípio que organiza o discurso de maneira diferente do discurso ficcional, permite a entrada dos fenômenos da natureza. Numa esfera discursiva em que foram admitidas em primeiro plano, durante décadas, as relações entre as pessoas, a natureza entra para reafirmar que o alvo continua sendo os desejos e a nostalgia experimentados pela condição humana. Esse aspecto está na concepção geral de 234¹⁴⁰, cujos contos mínimos defini como frases poéticas, seguem:

“Agulhas brancas ligeirinhas costuram o ar. Chove.” p.12

“Todinha nua - pesseguciro em flor pipilante de pintassilgo.” p.16

“Os pés descalços do vento estalam nas folhas secas da laranjeira.” p.35

¹³⁸ TREVISAN, Dalton. Dinorá, op. cit. 44.

¹³⁹ Ah, é? Op. cit. p. 74

¹⁴⁰ TREVISAN, op.cit.

“Saudade. O aperto de mão de uma sombra na parede.” p.36

“Velho: uma caneca trincada de louça, o nome *saudade* quase apagado.” p.59

“Na vidraçam o arrepio do papel celofone amassado. É a chuva.” p.69

- A bem amada é o som de mil palmas batendo numa só mão. p.87

Curitiba: ó araponga louca da meia-noite repicando os sinos da minha eterna insônia. p.90

No oco da noite sou o caruncho que rói a bolinha perfeita do sono perdido. p.98

As folhas da laranjeira batem asas numa gritaria. Pardais. p.120

O vento desfia sobre os telhados a cabeleira branca da chuva. p.121

Nestes contos-definição a poesia chega pelo crivo da natureza, mas sem arcadismos e bucolismos, sempre arrebatada por um anúncio tempestuoso. Há um deslocamento que diz respeito ao afastamento das questões diretamente humanas para a natureza, que começa a mediar essas questões. Ainda que Dalton Trevisan continue, neste livro, enredando o leitor com a mesma crueldade com que o Príncipe Wlad empalava suas vítimas, ele acerta noutra lugar, que defino ser o lugar do acontecimento poético. O gosto de sangue que fica na boca, na relação com a literatura de Dalton Trevisan, transmite tanto um sentido profundo de destruição e morte quanto de extrema fé e vivacidade. Essa ambigüidade demonstra, mais uma vez, que o vampiro nunca abandonou a narrativa trevisânica, apenas que experimentou no interior dessa literatura a totalidade da natureza humana, de suas maiores frustrações às suas maiores venturas, de sua condição mais baixa ao mais elevado plano da existência.

O autor foi seduzido pela linguagem, capturado pela palavra poética. A poesia chega à revelia do autor, entra pelas portas da frente sem que ele perceba. A linguagem ganha, por assim dizer, um movimento próprio que independe do curso que o autor pretende imprimir em sua arte. A poesia se afirma no momento em que a linguagem entra no seu processo de vampirização. A concisão perseguida pelo autor, a fragmentação discursiva, a vontade de silêncio que se presentifica nessa fragmentação, vão instaurando, subrepticamente, a poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mundo da literatura muitos escritores ganham o estigma de, no decorrer de sua produção, serem plagiadores de si mesmos. É o caso do poeta mato-grossense Manoel de Barros, do mineiro Guimarães Rosa. Mas isso se poderia dizer de Clarice Lispector, Dostoiévski, João Cabral, Edgar Allan Poe, Virgílio e de muitos outros, considerando que cada um desenvolveu uma forma própria de expressão em sua arte. Todo escritor tem uma marca, uma espécie de mancha que o destaca e o diferencia, de modo que esse fato poderia ser uma generalização, tornando-se improficua para a compreensão de casos específicos.

Ainda, o homem sendo histórico não escapa às vicissitudes do seu tempo. No entanto, algo de único é gerado, numa relação entre o individual e a universalidade praticada que é justamente a sensibilidade particular em constante intercâmbio com os acontecimentos de sua época. Portanto, a rigor, todo escritor 'plagia a si mesmo' uma vez que é dessa aventura humana particular que ele vai abstrair o material vivo de sua arte.

Sob a égide da pesquisa estética buscada no século XX, fugindo da convenção, esses autores estariam ao mesmo tempo recusando uma linguagem desgastada pelo uso, selando uma nova normatização, só que agora fechada, de uma linguagem criada e inventariada no interior de sua própria obra. Dalton Trevisan, o mestre da narrativa curta no Brasil, apresenta-se, nesse caso, como um autor particularmente promissor para essa polêmica. Primeiro, por usar os próprios textos como geradores de outros textos; segundo, por reproduzir uma técnica que tem destino certo: silêncio e poesia, e finalmente, por reverter o dizer da crítica sobre sua repetição, incorporando-o no seu discurso literário.

Muito tem se falado sobre o procedimento reiterativo de Dalton Trevisan. Desde que publicou seu primeiro livro em 1959 teria se dedicado a re-escrever sempre a partir de uma mesma temática e técnica que combinam elementos de um mesmo círculo. O experimentalismo vai de variações mínimas a modificações radicais da forma, embora permaneça sempre dentro de um projeto literário muito claramente definido desde o início.

Esse procedimento leva o autor a romper com eventuais fronteiras que pudessem ainda existir entre os gêneros que vêm se diluindo desde o romantismo.

Como demonstrei no decorrer deste trabalho, os primeiros contos criaram uma tradição interna em Dalton Trevisan, numa linha que perpassaria grande parte das suas narrativas. São elementos que vão compor o material sempre recorrente na criação de seus textos como sexo e a violência, o toque sem pudor nas mesquinhas do cotidiano mais pobre e circular, o abuso do kitsch e da estereotipia, tanto na composição das personagens como no ambiente em que se movimentam. Todos esses elementos vão ser explorados de uma forma realista chegando quase ao exagero que levou o naturalismo a compor sua estética na base de um cientificismo confiante, no final do século XIX.

O que alimenta essa arte - a de Dalton Trevisan - do inviável são as relações humanas estabelecidas sempre na incompatibilidade dos desejos com a lógica da sociedade. São as relações familiares e, principalmente, as relações amorosas, apontando para a impossibilidade do acordo que os homens criam e cultivam no decorrer minucioso de suas vidas. Quando se lê pela primeira vez um conto de Dalton Trevisan fica uma sensação de incômodo que salta da página para a vida. Tudo isso vasado por um erotismo pungente que atinge fatalmente o leitor da mesma maneira e com a mesma crueldade com que atinge as personagens. A falta de perspectiva apresenta a vida como um precipício, um abismo entre o que o homem é e aquilo que ele gostaria de ser, entre o que ele busca e o que ele encontra. Realidade da qual não se pode escapar. Esse precipício é o fim indissolúvel, espécie de imagem congelada na câmera de um cinegrafista amador, em que não se resenhou sofisticação e sim, apreendeu momentaneamente um acontecimento que passava, como se a vida fosse uma bomba destruidora explodindo.

A capacitação relâmpago de lances da vida visa explorar em sua técnica narrativa, recursos redutores da linguagem. Essa linguagem do menos é, portanto, a essência de uma vontade de silêncio que subjaz em toda a obra do autor e está ligada a uma decisão, na origem, clara e definitiva de levar esta experiência ao limite de sua capacidade gerativa.

Um outro aspecto curioso é que os elementos que compõem basicamente a sua poética se desdobram em microtemas que funcionam como um *leitmotiv* totalizador das primeiras narrativas, como é o caso das mulheres das pernas brancas marcadas de varizes azuis, presentes nos primeiros livros; o guarda-roupa das personagens parece ser o mesmo para todas, que usam vestidos, cuecas e gravatas de bolinhas, imagem-símbolo da circularidade que as enclausura, que depois mais tarde, especialmente da década de 80 em diante, tendem a ser substituídos por outra ordem de caracterização. Essa outra ordem de caracterização passa a

ser o ato verbal que veste/despe as personagens: toda a sedução e eroticidade é desempenhada no gesto prazeroso do discurso. A roupa, que antes funcionava como extensão das personagens, como mais uma de suas características e ajudavam a construir os estereótipos semeados nessa narrativa, dá lugar a sutilezas e refinados modos de caracterização em diversas perspectivas na arquitetura do texto.

As transformações que se consolidam em Dalton Trevisan questionam ininterruptamente a noção de originalidade na escritura. Curitiba surge como o corpo de escrita que organiza na sua geografia o percurso do vampiro - potência erótica e destrutiva - onde desfila a miséria humana, a incapacidade do homem de se encontrar com o seu semelhante. Então, nesse submundo de uma Curitiba que não é uma cidade em particular mas, mas uma realidade bem mais abrangente, se movem as personagens daltonianas. As histórias são povoadas por velhos à beira da morte, por virgens que se prostituem, por mulheres gordas e homens magros, por relações incestuosas, personagens vítimas de suas taras e por mais uma procissão de desventuras humanas que não conseguem fazer sua vida avançar além do lugar já pisado. O aspecto físico, o trabalho que realizam, o lugar onde moram, faz na sua realidade exterior uma revelação do interior, caracterizando em muitos contos o que poderíamos chamar personagens-tipo.

O realismo na esteira do pensamento cientificista do século XIX nos legou uma literatura que pretendia dizer a realidade e a relação do homem com ela, marcando as forças exteriores que determinavam esse homem. Dalton Trevisan constrói uma espécie de realismo revisitado e redimensionado no sentido de que suas personagens tendo entrado no círculo da vida estão condenadas a viver e a repetir as mesmas situações.

Pensar sobre a obra de Dalton Trevisan, contudo, causa de início alguns medos. O primeiro deles é criar uma religião na qual seus textos só fariam sentido se agrupados uns aos outros, do primeiro ao último livro. Isso seria uma impropriedade. No entanto quando de imediato se percebe o fenômeno da repetição em seus textos ninguém fica a salvo de considerar sua obra como um conjunto de signos em rotação¹⁴¹. Para esse tipo de proposição, faz-se necessário percorrer seus textos buscando um lugar do seu discurso que existe como ponto de confluência de sua obra. Este lugar é a diferença.

Portanto, não avança olhar para seus textos com olhos sobre aquilo que é repetido, mas sim, sobre aquilo que é novo no ato dessa repetição. Isso não está na visibilidade do texto, antes na teia de sua significação de maneira que aquilo que foi dito é re-significado

¹⁴¹ Nome de um livro de Octávio Paz, poeta, crítico e ensaísta mexicano que morreu este ano.

continuamente na superfície de uma constante reiteração discursiva. Há um desejo subjacente nessa poética, parece, de atingir o livro original, “o livro puro”, diz Derrida, “o livro em si deve ser, pelo que nele é mais insubstituível, esse *livro sobre nada* com que sonhava Fleubert. Sonho em negativo, em cinza, origem do Livro Total que foi a obsessão de outras imaginações.”¹⁴²

Ao repetir personagens e acontecimentos o autor rearticula todo um universo discursivo, abdicando do novo que poderia ser obtido mediante a busca da novidade, de personagens que vivessem aventuras novas, de espaços que fugissem do enclausuramento costumeiro. Ao invés disso, busca uma maneira de sempre encenar uma falta de fé na felicidade humana, insistindo no desgastado material já explorado. Mas é aí que está o interesse de sua produção, pois ao re-escrever, re-aproveitar os elementos já explorados, a diferença se põe como o lugar do novo, o lugar que vai gerar o sentido daquilo que dito de outra maneira, por uma forma diferente, por um recurso diferente, dá a perceber esse desejo do livro total de que nos fala Derrida.

A obsessão é uma palavra de ordem na obra de Dalton Trevisan. E é nessa obsessão que os elementos já antes constituídos, enovelados, exaustivamente trabalhados, têm uma linguagem refeita como um flash sobre algo completamente novo e não visto antes. Essa obsessão leva ainda a obra do autor a uma espécie de consciência do trágico na medida em que o cotidiano é elevado a categoria de vivência mítica do homem, passando a ser merecedor de tanta atenção, que sua evidência joga luz sobre o trivial e lhe concede o tom de tragédia. Se, no mundo atual, a violência perde seu predicado de indignação, por se repetir tanto aos nossos olhos que deixa de causar terror, Dalton Trevisan se apropria exatamente dessa reprodução do mesmo para evidenciar o absurdo da agressão. Para Derrida “o trágico não é a impossibilidade, mas a necessidade da repetição”¹⁴³ de maneira que Dalton Trevisan na sua sensibilidade artística aceita o imperativo dessa crueldade da escrita. É preciso sempre estar dizendo para que em algum lugar a diferença represente o sentido, para que se possa dizer algo é preciso que se anule a ausência e isso só pode ser feito no ato da repetição.

Podemos olhar a obra de Dalton Trevisan como o espaço do exercício e da experimentação da diferença. Uma obra inconclusa. Não posso ver, mas a diferença está lá, nem num objeto nem no outro, nem num sujeito nem no outro, mas justamente onde esses objetos e/ou sujeitos se mostram na repetição de sua composição.

Entretanto, não é simples essa caracterização da feitura do texto trevisânico. A

¹⁴² DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 20.

¹⁴³ Op. cit. p. 173.

linguagem, não podemos esquecer, é a grande heroína no seu mundo de desterro. Protagonista, motivo de sua arte, ela se fabrica no delírio de sua própria força significativa, enveredando-se, muitas vezes, nas trilhas herméticas de uma floresta invicta. E aí, nesse ponto, que Dalton se afasta enfaticamente do realismo que sempre norteou sua criação, e se entrega à sedução de uma linguagem que quer caminhar por si própria e fundar o lirismo. O silêncio que se instaura neste lugar, promovendo os ruídos de um mundo ilegível, se transforma na chave lírica de um texto que, de tanto dizer na forma rara, transitou para o campo da poesia. Os versos de *AE* e *234* são a perfeição desse momento na obra do autor, onde a repetição encontrou, não só a diferença formal, mas a diferença essencial, que multiplica sentidos ao negar a apreensão positiva e racional da experiência, instituindo a palavra poética.

O aparente pessimismo que reveste a obra de Dalton Trevisan revela-se, antiteticamente, num grito de esperança na vida, vindo de um desejo intenso de um escritor que se propõe, no escuro da noite execrar a morte para que, ao amanhecer, a vida possa ser de fato inaugurada.

A morte e o amor, então, aparecem como faces de uma mesma realidade, que podem ser a condição uma da outra. Assim sendo, o vampiro é o próprio escritor, que animado pelo seu destino de escrever, precisa sustentar o vício da escritura. O vampiro é o leitor, que carece sempre dessa reiteração produzida para que confirme o desejo de diluir os sentidos do vazio, da decadência, e escrever ao seu modo a elevação do espírito e da vida. O vampiro é ainda, numa forma maior de sutileza, o próprio motor dessa narrativa, por agir nela e por ser o portador da sedução que faz a ligação entre narrar e viver e que, além disso, enreda todos que interna ou externamente complementam essa narratividade.

E aí também há uma subversão da linguagem, pois que engendra na sua autonomia, o fantoche de um sujeito que se sacrifica em benefício da criação de sua obra. Essa imagem insistente do vampiro é um enigma proposto sobre a condição de ser da própria obra, denotando uma escrita que se faz às custas de um apagamento como se fosse um ritual do qual o escritor precisa para cumprir a sua narratividade. E o que é isso, senão a necessidade vital que todos temos de reeditar a vida constantemente como a dizemos que a vida tem sentido ainda que a morte nos espera em algum lugar?

A complexidade com que está hoje o homem frente a vida coloca a obra do autor no cerne dessa nossa modernidade. A configuração artística dessa experiência indica que a tendência à mistura dos gêneros, característica das poéticas contemporâneas, apresenta-se em Dalton Trevisan em particular articulação narrativa, considerando que o narrador, ao penetrar

no mundo atual, não muda sua perspectiva da existência, que permanece concebida dentro de um realismo da crueldade, mas que já admite uma sublimação, a vida nascendo no interior de um mundo multifacetado e plural da poesia.

Os elementos iniciais e o próprio vampiro vão aos poucos cedendo lugar a uma transformação primordial na obra do contista paranaense. Agora já não participam como núcleos temáticos nas novas narrativas, mas estão lá presentes na própria ausência, lembrando que um dia desempenharam um papel fundamental e visível nos procedimentos dessa criação. Hoje estão na composição e na concepção dessa arte: uma arte que previa o próprio futuro, este que insiste em não chegar. Pode-se perceber que essa ausência agora é portadora de uma elaboração que não se vê mais na superfície dos textos, mas que significa no discurso cada vez mais fragmentado e enxuto. E mais moderna que nunca, essa narrativa legitima o antigo poder da palavra que volta a dizer, estabelecendo fortes amarras entre a arte de narrar e os sentidos da existência. A narratividade como resistência a um mundo afásico, caótico, vem nos dizer uma vez mais que o homem ainda pode entender o homem. O vampiro não precisa ser destruído enquanto o ser errante que é. Sua sedução é necessária para que cada um descubra dentro de si mesmo as forças contrárias que engendra. O autor-vampiro desse vampiro é, finalmente, o regente dessa orquestra de terror, prazer e suspense, que seduz por meio da sua arte de narrar, todo indivíduo-solidão que o assiste.

BIBLIOGRAFIA

1. Referências Bibliográficas do autor

- TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Cemitério de elefantes*. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. *Morte na praça*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *O vampiro de Curitiba*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. *O pássaro de cinco asas*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *A faca no coração*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *Crimes da paixão*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____. *Lincha tarado*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. *Chorinho brejeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. *Essas malditas mulheres*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____. *A Polaquinha*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. *Pão e sangue*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *Dinorá*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- _____. *Em busca de Curitiba perdida*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- _____. *Ah, é?* Rio de Janeiro: Record, 1994.
- _____. *234*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. Emiliano, poeta mediocre. *Joaquim*, Curitiba. Jun. 1946

2. Referências bibliográficas sobre o autor

- BARROS E SILVA, Fernando de. Trevisan esquarteja a narrativa em “234”. *O Estado de São Paulo*. 19 abr. 1997.
- CASTELLO, José. A escrita silenciosa e encolhida. *O Estado de São Paulo*, 30 mar. 1997.
- _____. Trevisan se encolhe para ocupar mais espaço. *O Estado de São Paulo*. 12 abr. 1996.
- COMITI, Leopoldo. Anjo mutante: o espaço urbano na obra de Dalton Trevisan. *Revista Literatura e Sociedade*, DTLLC-USP, São Paulo, 1: 81-7. 1996.
- MEDEIROS, Jotabê. Inéditos de Trevisan oscilam entre realidade e ficção. *O Estado de São Paulo*. 22 abr. 1997.
- PAES, José Paulo. Uma voz da Babilônia. *A aventura literária*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- PEDROSA, Célia. A tragédia cotidiana em Dalton Trevisan. *Linguagens*. Rio de Janeiro, 1(2): 9-17. 1979.
- PONTIERO, Giovanni. As obsessões sexuais na ficção de Dalton Trevisan. *Revista Marco*. São Paulo, 2:5-21.1980.
- SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.
- _____. Nascidos por volta de 1925, Curitiba, *A Gazeta do Povo*. 13 mar. 1994.
- VILAÇA, Nízia. *Cemitério de mitos*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*. 2.ed. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP:Editora da Unicamp, 1989.

3. Obras citadas

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAKHTIN, M. M. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3 ed. São Paulo: Editora da Unesp/Hucitec, 1993.

BARDECHE, Marie-Laure. Répétition, récit, modernité. In: *Poétique*. Seuil, 111: 259-87. Septembre, 1997.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. As imagens de Proust. *Magia e técnica, arte e política*. Tr. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. - (Obras escolhidas; v. 1)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tr. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s.d.

BRUCKNER, Pascal e FINKIELKRAUT, Alain. *A nova desordem amorosa*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2 ed. Tr. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tr. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CASTELLO-BRANCO, Lúcia. *Eros travestido*. Belo Horizonte, UFMG, 1985.

CORTÁZAR, Júlio. Do conto breve e seus arredores. *Valise de cronópio*. Tr. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tr. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Lógica do sentido*. Tr. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DURÃO, Fabio Akelrud. *Uma leitura da dialética e a dialética do texto*. Campinas, 1997, dissertação (Mestrado), Departamento de Teoria Literária da Unicamp.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tr. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*.

_____. *O que é um autor?* 3 ed. Portugal: Vega, 1992.

FRANCHETTI, Paulo. Sobre o haikai. In: *Revista Letras Unesp*, São Paulo, 34: 197-213, 1994.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vozes, s.d.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tr. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34 Letras, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tr. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LEIBNIZ, Wilhelm G. *Os princípios da filosofia ditos a monadologia*. Tr. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

LEMINSKI, Paulo. *Anseios cripticos e teóricos*. Curitiba: Criar Edições, 1986.

LLOSA, Mário Vargas. Sobre los moviles del escritor. In: *Semana do autor*. Madrid: Instituto de Cooperación iberoamericana, 1985.

MORAES, Carlos Eduardo Mendes de. Epigrama: histórico e tradições. *Revista Letras - Unesp*, São Paulo, 33: 249-58, 1993.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (Tomo I). Campinas: Papyrus, 1994.

ROBERT, Marthe. *Novelas de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Ed. Taurus, 1973. (ed. original francesa. Paris: Grasset, 1972).

STEINER, George. *A linguagem e o silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TODOROV, T. Os homens-narrativa. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979.

VOLTAIRE. *Cândido*. Tr. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. *A ascensão do romance*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WEBER, Max. A ciência como vocação. *Ensaio de sociologia*. Tr. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores. s.d.