

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MÁRCIA MUCHA

O VAMPIRO E UM FANTASMA NA CENA LITERÁRIA CURITIBANA: DIÁLOGO  
ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA DA LITERATURA

CURITIBA

2023

MÁRCIA MUCHA

O VAMPIRO E UM FANTASMA NA CENA LITERÁRIA CURITIBANA: DIÁLOGO  
ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA DA LITERATURA

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração dos Estudos Literários, setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Marilene Weinhardt

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Mucha, Márcia

O vampiro e um fantasma na cena literária curitibana : diálogo entre ficção e história da Literatura. / Márcia Mucha. – Curitiba, 2023.  
1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marilene Weinhardt.

1. Sanches Neto, Miguel, 1965-. 2. Castello, José, 1951-.  
3. Ficção histórica brasileira. 4. Literatura brasileira – História e crítica. I. Weinhardt, Marilene, 1952-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **MÁRCIA MUCHA** intitulada: **O VAMPIRO E UM FANTASMA NA CENA LITERÁRIA CURITIBANA: DIÁLOGO ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA DA LITERATURA.**, sob orientação da Profa. Dra. MARILENE WEINHARDT, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Fevereiro de 2023.

MARILENE WEINHARDT  
Presidente da Banca Examinadora

ROSANA APOLONIA HARMUCH  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

MÁRCIO MATIAS CANTARIN  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

CAETANO WALDRIGUES GALINDO  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

SILVANA OLIVEIRA  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



## **AGRADECIMENTOS**

Ao Gerson, pelo apoio e por sempre acreditar em mim.

À professora Dra. Marilene Weinhardt, pela competência com que orientou esta pesquisa e por todo o carinho a mim dispensado nesta trajetória.

Às professoras Dra. Naira de Almeida Nascimento e Dra. Silvana Oliveira, pela valiosa contribuição na banca de qualificação.

Ao grupo de pesquisa do CNPq “Estudos sobre ficção histórica no Brasil”, pela troca de experiência crítica-literária.

*O fantasma atormenta os vivos pelo medo, o vampiro os mata tirando a sua substância.*  
(Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, 2008)

## RESUMO

A ficcionalização de escritores tem ganhado acentuado espaço na produção literária brasileira das últimas décadas. Somado a esse assunto, a ficção-crítica, aquela que a crítica está no corpo da ficção, também tem se sobressaído na produção romanesca da contemporaneidade. O objetivo deste estudo consiste em realizar uma análise de dois romances da literatura brasileira contemporânea, *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto e *Fantasma* (2001), de José Castello. Tanto uma obra quanto a outra são lidas, aqui, como ficção histórica que dialoga com a história da literatura por apresentarem, nos seus respectivos enredos, a cena cultural curitibana e, automaticamente, literária das últimas décadas do século XX. Essa intertextualidade leva à hipótese de que este *corpus* pode ser analisado como ficção histórica porque ficcionaliza a história literária a partir da crítica feita pelos literatos dentro do discurso ficcional. O que se constata é que além dos dois grandes nomes da literatura nacional, Dalton Trevisan e Paulo Leminski, também recebe apuro ficcional a Curitiba da época em que transcorrem os fatos narrados. A exploração dos referentes históricos pelas vias inventivas disseminadas nas narrativas está amparada em alguns estudos (que não se esgotam aqui) relacionados a esses tópicos. Para compreender a intertextualidade, a pesquisa está fundamentada, especialmente, no pensamento expresso por Tiphaine Samoyault (2008) e Linda Hutcheon (2000). Contribuem para o embasamento do discurso histórico e ficcional, os seguintes nomes: Luiz Costa Lima (1989), Hayden White (2001) e Linda Hutcheon (1991). A discussão sobre a relevância da ficção-crítica e da ficcionalização de escritores se sustenta tendo como base Leyla Perrone-Moisés (1978), Marilene Weinhardt (1998 e 2011) e Carlos Reis (2012).

Palavras-chave: Ficção-crítica; Ficcionalização de escritores; Miguel Sanches Neto; José Castello; *Chá das cinco com o vampiro*; *Fantasma*.



## ABSTRACT

Fictionalization of writers has been gaining considerable ground in Brazilian literary production in recent decades. In addition to that, critical fiction — where criticism is in the body of fiction — has also stood out in contemporary novelistic production. In light of this, the present work aims at analyzing two contemporary Brazilian novels: *Chá das cinco com o vampiro* (2010), by Miguel Sanches Neto, and *Fantasma* (2001), by José Castello. Both works are taken here as historical fiction that dialogues with the history of literature, since, in their respective plots, they present the cultural scene of Curitiba and, automatically, the literary scene of the last decades of the 20th century. This intertextuality leads to the hypothesis that this *corpus* can be analyzed as historical fiction because it fictionalizes literary history based on the criticism made by literati within the fictional discourse itself. It was found that, in addition to Paulo Leminski and Dalton Trevisan — two great names in national literature portrayed in the works —, the city of Curitiba, at the time in which the narrated facts take place, also receives fictional attention. The exploration of historical references through the inventive ways disseminated in the narratives is supported by some studies (which are not exhaustive here) related to these topics. In order to understand intertextuality, the research is supported, especially, in the thought expressed by Tiphaine Samoyault (2008) and Linda Hutcheon (2000). In turn, the works of Luiz Costa Lima (1989), Hayden White (2001) and Linda Hutcheon (1991) contribute to the foundation of the historical and fictional discourse. The discussion on the relevance of fiction-criticism and the fictionalization of writers is based on Leyla Perrone-Moisés (1978), Marilene Weinhardt (1998 and 2011) and Carlos Reis (2012).

Keywords: Fiction-criticism; fictionalization of writers; Miguel Sanches Neto; José Castello; *Chá das cinco com o vampiro*; *Fantasma*.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA</b> .....	17
2.1 INTERTEXTUALIDADE, SEGUNDO TIPHAINE SAMOYAULT.....	17
2.2 A IRONIA E O OLHO DE QUEM VÊ, CONFORME LINDA HUTCHEON....	22
2.3 DISCURSO HISTÓRICO E DISCURSO FICCIONAL EM DIÁLOGO.....	25
2.3.1 Ficção-crítica.....	31
2.3.2 Ficcionalização de escritores.....	37
<b>3 DALTON TREVISAN: O VAMPIRO?</b> .....	43
3.1 <i>CHÁ DAS CINCO COM O VAMPIRO</i> .....	45
3.1.1 A construção da personagem histórica.....	46
3.1.2 Formação literária versus formação afetiva.....	51
3.1.3 A crítica literária no corpo da ficção.....	59
3.1.4 Miguel Sanches Neto: um autor narrador?.....	66
<b>4 PAULO LEMINSKI: UM FANTASMA?</b> .....	72
4.1 <i>FANTASMA</i> .....	74
4.1.1 A figuração da personagem histórica.....	80
4.1.2 Exercício metaficcional.....	87
4.1.3 Ruído biográfico .....	94
<b>5 CURITIBA EMBLEMÁTICA</b> .....	99
5.1 CIDADE (DES)AFETO.....	100
5.2 CIDADE DE CONTRASTES.....	107
5.3 DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES.....	115
<b>6 CONCLUSÃO</b> .....	120
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	125

## 1 INTRODUÇÃO

Pensar a literatura brasileira contemporânea é movimentar uma série de questões que não exatamente a particularizam, haja vista algumas características que compreendem esse momento já estarem presentes em outras épocas, mas pode-se dizer que são mais recorrentes na atualidade. Da segunda metade do século XX para cá observou-se, no cenário literário nacional, por exemplo, uma pluralidade de escrita com escolhas repertoriais que procuram legitimar outras vozes e também questionar a cena literária, ou seja, o próprio espaço que a constitui.

Nessa tendência está a ficcionalização da história literária, uma dentre as várias modalidades e formas que assume o romance histórico contemporâneo, e é nesse panorama que se insere o *corpus* em estudo. Realizar uma análise para entender como a historiografia literária é contextualizada a partir do olhar estendido a dois romances contemporâneos nacionais, *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto e *Fantasma* (2001), de José Castello, é o objetivo deste trabalho.

Em *Chá das cinco com o vampiro*, romance de 2010, escrito por Miguel Sanches Neto, o autor discute a questão do desencantamento do escritor com o meio literário. Beto, o narrador personagem, leva o leitor a uma viagem que, em quase 300 páginas, perpassa algumas décadas de vivência desse jovem interiorano vindo para Curitiba, a cidade grande, e se aventurando no mundo literário, próximo à grande figura do vampiro, Geraldo Trentini. Na metrópole há muitos encontros e desencontros com personagens fictícias, mas que lembram, muito, escritores da vida real, como Dalton Trevisan. Tais personagens levam Beto a refletir sobre o ácido mundo literário, a solidão do escritor e personagens quixotescas e suas batalhas de ego.

José Castello, no livro *Fantasma*, publicado em 2001, opta por um narrador anônimo ser o responsável por conduzir o leitor pela Curitiba do grande poeta Paulo Leminski, o qual tem sua imagem revisitada no romance. Essa relevância não ocorre necessariamente pelo legado que deixou aos paranaenses e brasileiros em geral, mas por ser visto como um fantasma a rondar a vida desse narrador/escritor. O protagonista do romance, além de se apresentar como um arquiteto aposentado, também é o escritor convidado a escrever um livro sobre a cidade de Curitiba. Contudo, em pleno processo de criação, fica obcecado pela ideia de que Paulo

Leminski não morreu. A partir daí, empreende uma busca por essa personagem-chave da Curitiba contemporânea. Na obra permeiam questões ligadas à dificuldade que o autor encontra para escrever e também para controlar sua inspiração.

No âmbito dos estudos literários, esta pesquisa se justifica no que diz respeito ao diálogo entre ficção e história da literatura ser entendido, também, como um retorno da arte literária sobre si mesma. Essa concepção converge com o fato de a arte literária, de acordo com Marilene Weinhardt (1998), não encontrar ecos culturais ou já não se identificar com os referentes à sua volta. Ainda, esse recorte aqui delineado – da historiografia literária virar ficção – encaminha à tese de que este *corpus* pode ser analisado como ficção histórica porque ficcionaliza a história literária a partir da crítica feita pelos literatos dentro do discurso ficcional, ou seja, a crítica no corpo da ficção, conforme se convencionou chamar nesta pesquisa. O que se apresenta aqui, portanto, é fruto de um trabalho sobre a ficcionalização de escritores que, conseqüentemente, vai ao encontro de questões intertextuais entre história e literatura, uma vez que tais literatos, agora personagens, fizeram e/ou fazem parte de algum contexto da literatura nacional.

Os romances que formam o *corpus* desta pesquisa não seguem o que se conhece tradicionalmente sobre o romance histórico, tal como propôs György Lukács. Esse pensador húngaro tem em *O romance histórico*, publicado na década de 1930, uma das obras mais conhecidas e essenciais ao estudo do subgênero do romance. Segundo essa perspectiva teórica – pautada na análise da obra de Walter Scott – em tais romances deveria figurar um herói mediano que não penderia para nenhuma das forças do conflito e, também, não poderia representar a figura de maior destaque do plano histórico. Além disso, os acontecimentos mais relevantes de determinada época não eram retratados de modo a enaltecê-los, pois importava que fossem trazidos à cena os homens comuns que viveram naquele tempo e como o sentimento de nacionalidade se sobressaiu entre a massa. Outra característica é o fato de o tempo dos acontecimentos, nesse tipo de texto, precisar ser, necessariamente, distante em séculos do tempo que viveu o escritor do referido romance. Depois do que teorizou Lukács outras maneiras de ler romances com essa característica surgiram. Na contemporaneidade, eventos que antes eram de grande relevância se diluíram sob essas novas formas de leitura. Evocar o pensador húngaro importa, aqui, justamente para ressaltar essa mudança.

*Chá das cinco com o vampiro* e *Fantasma* são lidos por uma perspectiva de ficção histórica contemporânea que apresenta alguns signos que acompanham a mudança do gênero ao longo do tempo. Dentre os pesquisadores que defendem essa leitura está Célia Fernández Prieto, que reconhece o caráter híbrido desse tipo de narrativa. Tal acepção foi vista por alguns teóricos como um defeito, mas hoje configura em um atrativo do gênero, o qual já não pode ser visto pelo mesmo prisma estudado por Lukács, precursor desse estudo.

Fernández Prieto entende por acontecimento histórico aquele que, de alguma forma, está inscrito na história oficial ou é reconhecido por uma maioria de historiadores. No que tange a acontecimento inventado, ela ressalta ser aquele que advém da criação artística e, portanto, personagens ficcionais podem participar de eventos históricos: “A diferença ontológica entre os dois tipos de entidades não impede sua coexistência no universo ficcional” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 181, tradução nossa)<sup>1</sup>. Portanto, o *corpus* desta pesquisa é analisado como ficção histórica porque ficcionaliza a história literária, em especial aquela de que participam os paranaenses Dalton Trevisan e Paulo Leminski. Além disso, há uma ficcionalização da cidade de Curitiba, espaço privilegiado no enredo de ambas as narrativas.

Esses dois escritores, agora personagens, estão postos em cena não apenas resgatando traços biográficos, mas também em intenso diálogo com os textos de criação dos escritores ficcionalizados. O jogo intertextual produz, frequentemente, efeito irônico, aspecto que será explorado nos capítulos que analisam as obras. A recepção exerce um papel fundamental nesse processo, uma vez que os textos reclamam, além de um sentido do que ali está posto, uma possível reconfiguração dessa escrita levando em consideração a própria memória do leitor, sua cultura e outros fatores que podem direcionar essa teia interpretativa complexa.

Esse processo que vai sendo arquitetado é possível pelo desenrolar da narrativa, vista como uma concepção de linguagem formulada previamente sobre a realidade, e esse atravessamento de fronteiras é feito pelo narrador que “não é um ornamentalista senão que um legislador, no sentido estrito de alguém que legisla sobre um material, que dele seleciona o que é relevante do que não o é” (COSTA LIMA, 1991, p. 142). Dentre essa seleção está a discussão da crítica como

---

<sup>1</sup> “La diferencia ontológica entre los dos tipos de entidades no impide su coexistencia en el universo ficcional” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 181).

intertextualidade, tema que também norteia a pesquisa, pois lançar mão de um texto do passado já configura um exercício crítico que trabalha de dentro mesmo da ficção.

A presente pesquisa está composta por quatro capítulos. O primeiro, com o intuito de refletir sobre a ficcionalização da história literária, foi elaborado com um arcabouço teórico que não se esgota ali, pois para soluções pontuais serão evocados outros pesquisadores, porém orienta a intenção deste trabalho, ou seja, discorrer acerca da intertextualidade entre a ficção e a história da literatura. De certo modo tudo é intertextual, mas aqui, precisamente, o estudo se volta para o jogo intertextual que ocorre entre o texto segundo, dos romances, em relação ao texto primeiro que é a produção literária desses autores ficcionalizados, que agora podem ser vistos como personagens na nova obra.

Dentre o arcabouço teórico, para esta seção, está a obra *Intertextualidade* (2008), de Tiphaine Samoyault. A prerrogativa da autora é que a literatura, além de estreitar laços com várias áreas de modo geral, se inscreve no próprio signo, ou seja, a literatura tem uma memória de si mesma. Em grande medida esse estudo se ajusta à análise dos romances uma vez que seus enredos são construídos com a própria história literária. Linda Hutcheon, com *Teoria e política da ironia* (2000), elucida questões pertinentes ao estudo do *corpus*, mais especificamente aquele relacionado à ironia. Uma categoria discursiva que, de acordo com a estudiosa, algumas vezes não se concretiza devido à falta de repertório por parte da recepção. Assim, intenção e interpretação precisam caminhar lado a lado.

No que tange ao diálogo entre discurso histórico e ficcional, Luiz Costa Lima, em *A aguarrás do tempo* (1989), traz uma gratificante contribuição à pesquisa por entender que o discurso histórico e o ficcional se aproximam porque ambos são construções verbais. Assunto que também é caro a Hayden White. Em *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura* (2001), o teórico da história diz que não importa de qual mundo é concebido o discurso, se do real ou do imaginado, pois a forma de dar sentido é a mesma, ambos fazem uso do artefato verbal, enunciado por alguém de determinado tempo e espaço.

Em relação às questões que versam sobre a ficção-crítica, Leyla Perrone-Moisés, no capítulo intitulado “Crítica e intertextualidade”, que integra o livro *Texto, crítica, escritura* (1978), observa que é de longa data que textos literários surgem de outros textos. O que a autora considera como uma novidade, a partir do século XX,

é que há uma intercomunicação dos discursos sem que haja uma hierarquia. São ficcionistas que enveredam para o campo da crítica. Por outro lado, existe a crítica que faz parte da matéria narrada. Marilene Weinhardt, com “A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea” (2010), anuncia que pesquisando ficção histórica brasileira percebeu a temática da ficcionalização da própria história literária em combinações como: “Escritores são protagonistas; as próprias personagens ficcionais são realocadas; um período literário é eleito como tempo ficcional; textos de criação, ficcionais ou poéticos, são citados sob roupagens variáveis, em colagens que não disfarçam seu caráter” (WEINHARDT, 2010, p. 81-82). É por esse viés que a presente pesquisa transcorre, ou seja, entender a complexidade crítica feita pelo literato na sua obra ficcional. Assunto que também propõe Igor Ximenes Graciano, em “Ficção como crítica: notas sobre o exercício crítico-teórico no romance brasileiro recente”, de 2018. Nos romances em análise esse é um tópico muito importante, haja vista a diegese estar composta por esse apuro crítico.

O segundo capítulo é dedicado à análise de *Chá das cinco com o vampiro*. O objetivo desta seção é demonstrar como esse livro pode ser lido pelo viés da crítica dentro da obra, ou seja, é preciso entender os procedimentos estéticos adotados por Sanches Neto ao tratar a formação de um escritor e os meandros desse meio literário. A possibilidade de haver, nessa narrativa, um autor narrador é passagem que merece destaque. Além, claro, de discorrer acerca da ficcionalização da personagem histórica central que aparece no livro, o vampiro, levando a crer ser uma referência ao escritor Dalton Trevisan.

O estudo de *Fantasma* compreende o terceiro capítulo que tem como partes constituintes, assim como no capítulo anterior, a figuração da personagem histórica que, aqui, está representada no poeta Paulo Leminski. Também é possível identificar um exercício metaficcional, uma vez que o narrador é posto em cena em pleno processo de escrita de um romance, e vive uma espécie de viagem à loucura das palavras. Além disso, refletir sobre o ruído biográfico que envolve este livro se mostra relevante ao objetivo do trabalho.

O último capítulo compõe o estudo do espaço da capital paranaense, retratando como esse cenário figura nos romances em análise, uma vez que não só Sanches Neto, mas também Castello ficcionalizam Curitiba. A cidade, aliás, ganha maior *status* por ser lugar de acontecimentos importantes na vida dos próprios

autores das obras analisadas. A motivação por esse espaço, então, pode ser entendida que além de um trabalho artístico, apresenta caráter pessoal. Importa lembrar que o percurso trilhado, ao longo da pesquisa, a ordem em que foram dispostos os capítulos foi pensada para chegar à cena literária curitibana, ou seja, a capital do estado do Paraná que é o palco da representação e da apresentação de parte da história da literatura nacional.

Na seção destinada às considerações finais, o intuito é apresentar alguns resultados obtidos com esta pesquisa. Busca-se, com isso, lançar luz aos estudos relacionados à ficção e história da literatura, em especial como ocorre esse diálogo na cena cultural, particularmente, mas não só, literária de Curitiba.



## 2 FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA

*Como criatura de linguagem, o escritor está sempre envolvido na guerra das ficções (dos falares), mas nunca é mais do que um brinquedo, porque a linguagem que o constitui (a escritura) está sempre fora de lugar (atópica); pelo simples efeito da polissemia (estádio rudimentar da escritura), o engajamento guerreiro de uma fala literária é duvidoso desde a origem.*  
(Roland Barthes, 2008)

A ficção narrativa pode ser qualificada como histórica sem, necessariamente, comportar em seu enredo algum evento histórico específico. Ela também pode estar presente em obras que remontam a determinado período com referenciais da própria história literária. Assim: “Invocar o contexto histórico serve geralmente, na verdade, para explicar o movimento literário. Trata-se mesmo da explicação mais corrente: a literatura muda porque a história muda em torno dela” (COMPAGNON, 1999, p. 196). É assim que se desenha o enfoque deste capítulo, o qual consiste em perceber como ocorrem as relações intertextuais entre essas duas áreas do conhecimento.

Para tanto, buscou-se uma base teórica em alguns estudos dessa linha de pesquisa. Reflexões estas que serão apresentadas ao longo do capítulo a fim de entender, com a análise das obras, como a história literária feita em território paranaense é ficcionalizada nos dois romances, uma vez que aludem à produção de Dalton Trevisan e de Paulo Leminski. Além destes dois nomes, também estreitam relação com esse espaço do estado do Paraná, os respectivos autores do *corpus*, Miguel Sanches Neto e José Castello. A intertextualidade, então, na sua tradição é um modo de a literatura se realizar no diálogo que propõe com as mais variadas artes ou outros campos do conhecimento, mas nesta pesquisa ela se “radicaliza” ou se especifica pelo fato de a literatura trabalhar com ela própria, com a sua memória, conforme pontua Tiphaine Samoyault.

### 2.1 INTERTEXTUALIDADE, SEGUNDO TIPHAINÉ SAMOYAULT

Investe-se no entendimento da intertextualidade sob a voz de uma das pesquisadoras contemporâneas que se propôs a discutir esse assunto, Tiphaine Samoyault. Porém, outros nomes serão mencionados ao longo da pesquisa até mesmo pela dimensão que o tema possui nos estudos literários.

Em *A intertextualidade*, de 2008, a pesquisadora ressalta que a literatura tem uma memória de si mesma e, além de estar inscrita em uma relação com o mundo em geral, a literatura estreita laços consigo própria, com a sua história, as suas várias manifestações ao longo dos séculos, o que está em curso e o porvir. Essa memória que a literatura tem de si é o que se pode chamar de intertextualidade, ou seja, são textos que nascem de outros já conhecidos do público. Cabe salientar que esses textos em movimento trazem em sua construção uma dose de complexidade, pois não se pode dizer que são meramente representações do que está sendo retomado. Retomada essa, aliás, que pode ser por inspiração, crítica, homenagem e alusão a um episódio histórico.

Samoyault lembra que o termo intertextualidade foi cunhado, primeiramente, por Julia Kristeva, na década de 1960. Contudo, antes mesmo dessa nomeação, alguns autores já se dedicavam a esse assunto da produção de um texto novo a partir de outro, anterior, seja de maneira acidental ou intencional. Nesse sentido, o estudo intertextual do texto literário implica em um diálogo constante em que essas vozes atuam, e é aí que reside a noção de alteridade proposta por Bakhtin, para o qual o movimento da linguagem é feito, sempre, por palavras de outros. Samoyault, a partir disso, observa que “os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com a sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro” (SAMOYAULT, 2008, p. 22). Percebe-se, então, que além das funções dialógicas e de alteridade, falar em intertextualidade é pensar na sua dimensão crítica, pois a retomada de determinada linguagem pode ser codificada e/ou decodificada em função do objetivo final. Nesse caso, cabe ao crítico analisar os fenômenos gerais da produtividade textual. Além disso, ao leitor fica reservado o papel de dar continuidade a essa extensão da linguagem, fazendo associações e percebendo as relações entre uma obra e outra ou outras que a precederam.

A intertextualidade pensada por Samoyault, no período próximo ao fim da primeira década do século XXI, é aquela que não segue um sistema estrito, mas configura-se em rede que faz correspondência com vários mecanismos de comunicação literária e extraliterária, como o discurso da história. A pesquisadora centra seus estudos na intertextualidade como memória da literatura dizendo:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma como uma biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Independente dos tipos intertextuais, sejam eles citação, plágio, pastiche ou referência, por exemplo, são práticas que irão absorver ou assimilar algo do texto outro em prol da sua instalação nessa biblioteca. E é justamente nesse espaço imagético que está incutida a criação de um artista com influência de gestos precedentes sobre os quais se apoia.

Para dar continuidade ao seu raciocínio, a autora recorre a algumas práticas intertextuais e dentre elas estão a citação, a alusão, o plágio, a paródia e o pastiche, para citar alguns. Ao discorrer sobre esses conceitos, Samoyault pauta seus estudos em nomes já consagrados, como Gérard Genette. Desses tipos, cabe retomar alguns deles, tal qual a citação, que pode ser vista como aquela com maior facilidade de reconhecimento, uma vez que a sua estrutura aparece ora separada do corpo do texto, ora entre aspas, sempre atribuindo os devidos créditos a quem é de direito. Já a paródia “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente” (SAMOYAULT, 2008, p. 53). O uso desse recurso não significa que o texto parodiado esteja em relação de submissão ao hipotexto, conforme terminologia proposta por Genette, tem-se outra produção.

Tal panorama desenhado pela pesquisadora contribuiu para que ela chegasse a seguinte proposição: “A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura” (SAMOYAULT, 2008, p. 68). A partir dessa prática intertextual é possível ter uma ideia de como ela é aproveitada, ou seja, a relação que dela se faz de determinada época e sujeito histórico. Isso porque nem tudo está dito, ou ainda, tudo pode ser dito novamente com um novo olhar, pois mesmo com acenos para o passado, essa nova versão de um texto, pelo simples fato de existir, já nasce sob uma perspectiva diferenciada. Isso confirma que a literatura está ligada, desde a sua origem, à memória, seja ela oral ou escrita. Ela é retomada, transmissão e adaptação, “e do

mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura” (SAMOYAULT, 2008, p. 75). Vale ressaltar, aqui, que esse percurso de análise proposto pela estudiosa francesa é para reforçar que a intertextualidade é a memória que a literatura tem de si própria.

No encaço dessa ideia interessa pensar sobre o leitor em meio a esse processo, pois é dele que vem a inferência da matéria ali retomada, ou seja, esse sujeito precisa fazer um levantamento do seu conhecimento para dar continuidade a ao tecido contínuo que pretende a intertextualidade. Dessa maneira, afirma Samoyault, além da teoria relacionada à produção, a recepção aparece como um aspecto decisivo para que o trabalho intertextual de fato seja consolidado. O leitor, então:

É solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico que são frequentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer a leitura dispersa, recomendada pelos escritores que superpõem vários estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura. (SAMOYAULT, 2008, p. 91).

Precisa-se levar em conta que essa solicitação ao leitor existe, mas a memória desse receptor pode não estar inteiramente alinhada à proposta trazida pelo texto. Fato esse que não é ruim, do contrário ficaria “privada a intertextualidade de uma parte de seu interesse que reside justamente na variabilidade de sua recepção, fenômeno que permite às obras possuírem várias vidas diferentes” (SAMOYAULT, 2008, p. 92). Exigir recordação total do leitor seria impossibilitar a novidade.

O caminho para essas inferências pode, em certa medida, estar diluído, apresentar-se de maneira sutil e o intertexto se faz presente, por exemplo, pelo próprio vocabulário de um autor. Mas há de considerar indícios mais explícitos como os paratextuais com notas de rodapé ou marcação em itálico. Samoyault categoriza o leitor da memória da literatura e diz que esse último tipo de inferência é relegada, em especial, ao leitor lúdico que, convidado ao jogo, brinca com esses “jogos de escritura” postos no texto. Já o leitor hermeneuta, diante de tais referências, propõe múltiplas interpretações, direciona sua leitura para o caráter polissêmico advindo dessa base. O terceiro leitor é chamado pela autora de ucrônico, para o qual o universo literário não é unificado, reside em um tempo hipotético. Assim, havendo

intemporalidade da obra, ela é renovada a cada experiência de recepção. Essas categorias “podem evidentemente coexistirem num mesmo leitor. Elas mostram a que ponto a recepção da intertextualidade está submetida a regimes complexos de apreciação e de desvelamento” (SAMOYAULT, 2008, p. 96).

Em última instância, no estudo proposto em *A intertextualidade*, a autora atém-se à referência e à referencialidade. Esclarece que esta corresponde à ligação da literatura com o real, enquanto aquela está direcionada à maneira como a literatura remete a si mesma (p. 101). A intertextualidade não pode estar limitada a enunciados literários, e esses discursos – que não são os próprios do mundo ficcional – valorizam a hibridiz em detrimento de uma unidade: “A distinção comumente admitida entre literatura referencial e literatura não referencial coloca fronteiras cômodas entre o discurso sobre o mundo e o discurso ficcional. A intertextualidade convida a derrubar um pouco esta distinção” (SAMOYAULT, 2008, p. 108). Para tanto, são elencadas três referencialidades nessa proposta em que o discurso literário sinaliza ao lado do mundo real: a substitutiva, a aberta e a integrante. A substitutiva surge no momento em que o autor recorre à biblioteca da literatura porque não vê a possibilidade de trabalhar com os elementos do mundo como tal, extraliterário. Já a aberta, além dos signos próprios da ficção, remete a outros “do mundo”, mesmo de maneira mais abrangente como com questões de âmbito social, político ou histórico. O terceiro tipo, a integrante, apresenta-se com o objetivo de “colocar o real na arte, sem transpô-lo” (SAMOYAULT, 2008, p. 113), como o que ocorre com a colagem, por exemplo.

O exposto até o momento confirma a ideia defendida pela pesquisadora sobre a memória que a literatura tem de si própria resultar na intertextualidade. Processo este formador de discursos que, por sua vez, são ressignificados em um circuito de sentido. O universo, assim, é uma biblioteca, com a qual

a literatura mantém uma relação de repetição; em compensação, a biblioteca exerce sobre o texto um poder de modelização. Ela constitui então um filtro entre o texto e o mundo. É assim que uma parte do efeito-mundo da ficção repousa sobre o fato de que, para a literatura, o mundo é em primeiro lugar um livro. (SAMOYAULT, 2008, p. 123).

O trabalho de memória feito pelos textos é o mecanismo textual posto em ação, ora com práticas mais visíveis, ora com sutileza de detalhes. De qualquer

maneira, além desta advinda do texto, aquela do autor e a do receptor são componentes essenciais à intertextualidade.

## 2.2 A IRONIA E O OLHO DE QUEM VÊ, CONFORME LINDA HUTCHEON

Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia*, de 2000, auxilia no entendimento de que o trabalho intertextual pode estar imbuído de ironia. Essa categoria discursiva desafia ironista e interpretador devido a sua característica performativa dentro dos estudos sobre os quais lança mão. Além disso, a autora vê a ironia como questão de difícil teorização porque envolve o reconhecimento de um indício irônico e interpretação disso dentro de determinada produção.

A autora aborda a questão da ironia chamando a atenção para o quão diverso se tornou o uso desse termo. A escolha de Hutcheon é pela questão política que envolve a ironia, adentrando ao aspecto de relações de poder, inclusão e exclusão. Essa característica basilar da ironia, o dito e o não dito, leva a uma avaliação minuciosa, inclusive das suas arestas – diferentemente de outras figuras do discurso, a ironia provoca por essa particularidade de dizer o não dito, desafiando o produtor e a crítica – que põem em xeque a capacidade intelectual e interpretativa dos envolvidos nesse processo.

Intenção e interpretação andam lado a lado nesse complexo sistema discursivo. Complexo porque nem sempre a intenção irônica é estável, perceptível e de fácil reconstrução por parte do interpretador. Em alguns casos é somente pela investigação atenta das referências e do repertório do ironista que se reconhece o trabalho dessa categoria.

É nesse sentido que a autora lembra: “Os interpretadores, também, não são consumidores ou ‘receptores’ passivos de ironia: eles fazem a ironia acontecer pelo que quero chamar de ato intencional, diferente da intenção do ironista de ser irônico, mas relacionado a ela” (HUTCHEON, 2000, p. 172). Ao fazer essa proposição, diz a pesquisadora que a intenção contribui com a ironia, não a cancela. Esse parecer se adequa à terceira linha das três que a autora distingue dentro da política da ironia, a saber:

O que geralmente se chama de posição intencionista (só para ironistas), a posição inversa de que toda ironia é uma função de

leitura (só para interpretadores) e a posição de que há uma responsabilidade compartilhada (para ambos) no uso e na atribuição de ironia. (HUTCHEON, 2000, p. 173).

As teorias intencionistas distinguem-se quanto à função de intenção que, conforme Hutcheon, classificam-se como psicoestéticas, para as quais os termos constitutivos da ironia são conscientes; em segundo lugar, a função semântica está relacionada ao sentido dispensado a determinado trabalho o que, nesse caso, torna a ironia estável; em última análise está a função de intenção denominada ética, voltada para a responsabilidade do ironista em fornecer instrumentos, aos decodificadores, de acesso ao trabalho por eles realizado.

Lembra Hutcheon, contudo, que a intenção do ironista é mutável pois sempre que se fala da “intenção de ironizar, é possível encontrar esse mesmo tipo de decodificação avaliadora dupla (negativa e positiva): pode-se ver o intento irônico quer como uma evasão moralmente suspeita, quer como suspensão saudável da clareza” (HUTCHEON, 2000, p. 175). Por essa via também transita o interpretador que chega ao veredito de ser ou não ironia determinada produção mediante os mecanismos que dispõe para tal fim a depender, claro, do conhecimento de mundo que lhe é próprio.

Essa habilidade de fazer inferências está ligada à ideia da ironia e o olho de quem vê, ou seja, é preciso percebê-la em um primeiro momento. Na sequência, avalia-se o caráter positivo, como homenagem, por exemplo, ou adquire um tom jocoso. De qualquer maneira, tanto ironista quanto interpretador cumprem seu papel diante dessa construção discursiva. E a autora ainda complementa dizendo:

É por razões como essas que eu penso que a complexidade da intenção potencial do interpretador, ironista e texto no fazer a ironia acontecer tem de estar presente em qualquer consideração da ironia como o acontecimento “performativo” que ela é. [...] O contexto imediato e o próprio texto devem sinalizar ou provocar alguma noção de que a ironia é possível. (HUTCHEON, 2000, p. 178).

Nem sempre esses indícios apresentados pelo texto fazem parte de uma experiência pública, como assistir a uma ópera; podem advir, também, da experiência privada, com a leitura de um romance. De qualquer maneira, salienta Hutcheon, dado seu caráter escorregadio, não é tarefa fácil pensar a ironia “como intenção, como significado e como atitude avaliadora” (HUTCHEON, 2000, p. 202).

Unindo-se às proposições dadas até o momento está o contexto sob a apreciação de um ambiente circunstancial, textual e intertextual. O primeiro deles reflete sobre a cena que se pretende irônica, ou seja, quem produz determinada enunciação, o porquê de fazê-la e para quem se destina são questionamentos que devem ser levados em conta nesse ambiente performativo. O contexto textual é pensado pelos procedimentos ou escolhas do produtor, ironista em questão. Tal procedimento pode ocorrer mais explicitamente ao receptor, dando indícios do trabalho irônico já no início da enunciação ou não, deixando uma mensagem camuflada que será desvendada no decorrer da análise que se está fazendo. O terceiro tipo, o intertextual é “composto de todas as outras elocuições relevantes que se relacionam com a interpretação da elocução em questão” (HUTCHEON, 2000, p. 207). Esse é, portanto, o modo como o interpretador busca na sua memória as inferências de outros textos que irão auxiliá-lo na presente análise.

Essas três modalidades contextuais devem ser avaliadas sob a luz dos enquadramentos de leitura que são feitos dependendo da expectativa, da experiência ou da interpretação que delimitará os significados atribuídos à enunciação comunicativa. O que a autora procura demonstrar ao longo desse texto é que como não há convenções mútuas de sinalização para percepção do ato irônico, é preciso aceitar a interpretação de que a cena da ironia está nos olhos de quem vê. Isso pode ser um problema ao passo que um trabalho que se pretende irônico fracasse, tornando-se desastroso por ser mal compreendido por alguns ou nem mesmo existir para outros. A partir disso, a autora reflete sobre a existência de marcadores irônicos:

Aqueles que incitam o interpretador a pensar que a ironia pode estar em jogo (por meio da intenção quer do ironista, quer do interpretador), em primeiro lugar, e aqueles que podem dirigir a interpretação da ironia de maneiras específicas? Essa necessidade (e mesmo reponsabilidade) de sinalizar a ironia claramente tem sempre feito parte da teorização de intencionalidade. (HUTCHEON, 2000, p. 215-216).

Nesse sentido, mesmo cabendo ao ironista dispor de conexões entre o dito e o não dito ao interpretador, este pode não perceber essas marcações ou assimilá-las de maneira diferente das intencionadas. Para atenuar essa questão, “não só o contexto, mas também a comunidade discursiva figura na compreensão de



marcadores de ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 218). Essas arestas vão sendo percebidas ao passo que há uma maior familiaridade do “falante” com o “ouvinte”, ou seja, menos risco se corre de a ironia ser anulada.

Nessa perspectiva de uma melhor compreensão do processo irônico, alguns marcadores como o uso das aspas, sinais de pontuação, uso do itálico e parênteses, por exemplo, vêm ao encontro desse processo. Assim, diz Hutcheon que quem está desempenhando o papel da interpretação precisa aceitar que tais marcadores exercem essa função no contexto de produção. E sobre os marcadores ainda reforça:

Em certos contextos – com o apoio circunstancial, textual ou intertextual – cada um pode funcionar para estruturar o acontecimento semântico e avaliador chamado ironia. Mas não importa quão familiar cada um desses possa ser em seu papel, sua existência como um “marcador” bem-sucedido dependerá sempre de uma comunidade discursiva para percebê-lo, em primeiro lugar, e, então, para ativar uma interpretação irônica num contexto particular compartilhado: nada é um sinal irônico em si e por si só. (HUTCHEON, 2000, p. 227).

Mais uma vez a autora chama a atenção para a importância do papel desempenhado pelo receptor quando o assunto é ironia. O fato de não haver esse compartilhamento de marcas discursivas feito pelo decodificador e ironizador pode dar mostras de que é preciso refletir mais sobre os fins da ironia.

Sobre isso a pesquisadora declara que falar de teoria e política da ironia é andar por um caminho espinhoso e levanta questionamentos: “Se ela vai se tornar perigosa demais, arriscada demais, só o futuro pode decidir. É possível que haja de novo uma outra ‘idade da ironia’ – segura? Será que realmente já existiu alguma?” (HUTCHEON, 2000, p. 285). Tratar da apropriabilidade de um discurso que vai ocupar outros espaços depende dos olhos de quem vê como a cena irônica se constituirá ao longo do processo sob o qual está submetida.

### 2.3 DISCURSO HISTÓRICO E DISCURSO FICCIONAL EM DIÁLOGO

Tanto o estilo narrativo da história quanto o da literatura consistem em codificar um conjunto de eventos dentro de determinado tempo e espaço. Para tanto, o que é comum nesses dois campos do saber é o ato de narrar. Em A

*aguarrás do tempo*, Luiz Costa Lima discute narrativa, entendida por ele como “o estabelecimento de uma organização temporal, através de que o diverso, irregular e acidental entram em uma ordem; ordem que não é anterior ao ato da escrita mas: coincidente com ela” (COSTA LIMA, 1989, p. 17). O autor se debruçou sobre essa mesma questão em trabalhos subsequentes, mas esta reflexão é pertinente à abordagem feita na presente pesquisa por entender que é preciso refletir sobre as narrativas histórica e ficcional, esta vista como um meio tanto próximo como distante daquela.

De qualquer maneira, a ficção é uma construção feita pelo homem para atender às suas necessidades no sentido de descobrir a própria história. Cabe ao enredo dar sentido à presença do mundo juntamente com o intérprete que, por sua vez, atua no texto percebendo o que converge ou diverge de outros textos. Nesse sentido, o discurso é visto como

uma forma simbólica de ocupação do tempo-espaço; ocupação que se realiza pela produção de sentido, ela mesma governada pelas regras que regulam tal discurso. Além do mais, por maior que seja seu potencial disciplinador, discurso algum aparece desacompanhado ou mesmo não acotovelado por espécies discursivas adversas produtoras de sentidos diferentes. (COSTA LIMA, 1989, p. 95).

É possível afirmar que os discursos histórico e ficcional se aproximam por, em sua essência, serem formados pela construção verbal de algo que aconteceu no âmbito exterior ao historiador ou ficcionista. Hayden White, o teórico da história que desencadeou intensa discussão entre seus pares, propõe que assim como a ficção, a história também acontece e toma corpo por meio da produção de clássicos advindos de uma natureza que não se pode negá-los: “é o seu caráter de não invalidação que atesta a natureza essencialmente *literária* dos clássicos históricos. Há algo numa obra-prima histórica que não se pode negar, e esse elemento não-negável é a sua forma, a forma que é a sua ficção. (WHITE, 2001, p. 106, grifo do autor).

É comum alguns historiadores ficarem incomodados ao terem a sua produção discursiva colocada no mesmo nível daquela feita pelo literato. Aqueles dizem se ocuparem de eventos reais nas suas produções enquanto este está a serviço da imaginação. Que fique claro, adverte White: “Não importa se o mundo é concebido

como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma” (WHITE, 2001, p. 115). Ambos fazem uso do artefato verbal, da narrativa, da linguagem que lê o mundo, não que é o mundo. E o pesquisador vai mais longe, pois acredita que: “Vivemos a ‘ficcionalização’ da história como uma ‘explicação’ pelo mesmo motivo que vivenciamos a grande ficção como iluminação de um mundo que habitamos juntamente com o autor” (WHITE, 2001, p. 116, grifos do autor).

Convém lembrar que o discurso da história está submetido ao “protocolo de verdade”, conforme expressão de Costa Lima. Porém, é lacunoso uma vez que se forma de vestígios deixados pelo passado que lhe serve de memória. O discurso ficcional, por sua vez, “ao mudar a forma de relação com o mundo, também muda sua relação com a verdade. Ele fantasmagoriza, faz o verossímil perder seu caráter subalterno e assumir o direito de constituir um eixo próprio” (COSTA LIMA, 1989, p. 105). O que se tem, então, não é um discurso relegado a segundo plano em relação ao outro:

Em síntese, a proximidade que a narrativa estabelece entre a escrita da história e o discurso ficcional não determina que a história seja um gênero do segundo. Próximos, os materiais histórico e ficcional são facilmente permutáveis, sem que cada um, ao penetrar na territorialidade do outro mantenha a sua identidade anterior. Na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto suscita questões a serem testadas; na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão de seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento. (COSTA LIMA, 1989, p. 106).

Há um trabalho de representação, de construção e isso vai ao encontro da ideia de que é examinando a sua história que uma área faz avaliação de si mesma. Essa ação narrativa não está imbuída de dizer como as coisas realmente são ou foram, pois esse não é o estatuto da ficção, o que não significa que ela não o faça, mas não precisa ter esse compromisso. A narrativa, contudo, mantém um estatuto que não permite afirmar que todo ato de linguagem pode ser narrativa. O que a particulariza, mesmo, é sua relação com o tempo, uma vez que ela

não é simples tradução em sons articulados do que houve, mas sua conversão de sentido. É nela que temos de atentar. Para que a convenção seja legítima, será preciso que não contenha, em termos de fatos, senão o pertinente, que não refira senão eventos sucedidos. Mas o seu mero desfile não os investe de sentido. O

sentido é a atmosfera em que os fatos são postos para que assumam uma presunção significativa. (COSTA LIMA, 1991, p. 143).

Assim, um sujeito contribui com um fato observado a partir da sua concepção de mundo, ou seja, vê e interpreta sem que haja barreira nesse processo. Isso mostra, segundo o autor, que a narrativa é a tematização do tempo. Nesse sentido, o fato narrado não é apenas uma verbalização do evento passado, pois ao pensar no que já aconteceu “a narrativa aponta para o tempo originário da matéria do relato. Interpretativa do que passou, inscreve-o em um tempo que não é outro senão o de sua própria organização narrativa” (COSTA LIMA, 1991, p. 144).

Diante do exposto, percebe-se que a narrativa não se transporta para o tempo original de um acontecimento, o que já não é possível. O que ela faz é interpretá-lo pautada na referência para as narrativas em parâmetros de verdade, e pseudo-referência para aquelas ficcionais. O resultado desse entrelaçamento é a atualização da “verdade”, o novo sentido decorre, assim, dessa interação do tempo na matéria narrada.

As reflexões de Costa Lima podem ser articuladas com proveito às propostas da teórica canadense já citada, em obra anterior à referida. Em *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, Linda Hutcheon explica que o período pós-moderno deve ser pensado historicamente, de maneira crítica e textualmente. Ao teorizar o pós-modernismo o faz dizendo que esse termo contesta de dentro, de onde se insere e, portanto, é contraditório uma vez “que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Dentro desse cenário encontra-se a ficção que está em diálogo com a história, construindo textos que visitam outros textos do passado ou os vestígios desse passado para repensar o presente. “O pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele insere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Esse discurso pós-moderno (paradoxal), muitas vezes, tem a história como cenário dessa problematização, o que não significa, sobremaneira, que em outros períodos esse flerte não tenha existido. Acontece que agora a preocupação não reside no fato de como narrar, mas na natureza das informações que se obtém do passado histórico.

A reconstrução de relíquias do passado é um trabalho destinado à historiografia e é por isso que a autora usa a expressão metaficção historiográfica – conceito com maiores explicações adiante – que explora e questiona o passado sobre o qual se debruça. A visão que se tem é de que não cabe apenas à história, mas também à literatura o caráter de versar a partir da “verdade”, pois tanto uma como a outra são construções, discursos humanos. Assim:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. [...] Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos constructos humanos. (HUTCHEON, 1991, p. 122, grifos da autora).

A pesquisadora lembra que literatura e história figuravam na mesma área do saber até o advento da história científica, do historiador alemão Leopold von Ranke (1795-1886), mas a partir de então passaram a ser disciplinas distintas. Os estudos críticos pós-modernos, entretanto, têm concentrado a pesquisa no que essas duas categorias discursivas possuem em comum, como trabalham mais com o que é verossímil do que com a objetividade dos fatos, “as duas são identificadas como constructos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais” (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Em ambas há um uso comum dado à convenção narrativa, pois a textualidade é construída com a inserção da subjetividade ou mesmo de um posicionamento ideológico na composição de determinado texto. Esse pensamento, lembra Hutcheon, vai de encontro às reflexões de Aristóteles, para quem o historiador tinha a tarefa de contar apenas sobre o que de fato aconteceu no passado, ao passo que o poeta – entendendo que, em termos contemporâneos, é possível incluir nessa categoria o ficcionista – estava livre para fazer as escolhas que melhor lhe conviesse no contar de um determinado evento. Para o filósofo, então, a poesia, ou seja, a ficção estaria em nível superior ao da história, a qual é feita de maneira limitada à representação do contingente.

É justamente com as pesquisas relacionadas a essas áreas que se desenha o cenário que aproxima história e literatura, haja vista perceber que inserções de acontecimentos ou silenciamentos de vozes, mais caros à ficção, estarem presentes também no discurso histórico. A noção de falsidade, pautada em concepções do século XVIII, perde força em favor da “preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e a dispersão da(s) verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” (HUTCHEON, 1991, p. 145). O que é verdade? Para quem é verdade? Essas questões fazem com que o discurso ficcional não fique à margem do histórico, pois nos estudos pós-modernos, tanto a história quanto a ficção contestam os mesmos pressupostos. Isso indica que aquele *status* de preconizar a verdade por parte do historiador, com a máxima correspondência que se deveria ter com o acontecimento do passado não pode ser levado à risca. O que também não cabe mais afirmar é que a literatura se constrói mediante um discurso falso. Não é verdadeiro nem falso, é ficção, apenas.

Linda Hutcheon salienta que ao discorrer sobre ficção não convém falar de verdade e falsidade. Segundo a pesquisadora, os paradoxos pós-modernos, em relação a esse assunto, são complexos:

A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, e o próprio sentido de originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica. A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teológico. (HUTCHEON, 1991, p. 147).

O que a metaficção historiográfica faz é refletir sobre como se conhece o passado. A autora evoca os preceitos de György Lukács, precursor nos estudos sobre romance histórico, lembrando que, para esse pesquisador, a personagem histórica ficcionalizada não deveria exercer o papel principal dentro da narrativa, o que não pode ser visto como item primordial a ser considerado em narrativas com essa característica. Em muitos textos contemporâneos, com esse caráter, percebe-se que “as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal” (HUTCHEON, 1991, p. 152).

A partir disso faz-se mister refletir sobre o referente histórico que é essencial para as narrativas históricas. Sobre a referência na ficção pós-moderna, então, interessa pensar em que contexto tal discurso do passado se insere, uma vez que a narrativa traduz essa linguagem e o faz, além da referência, também pela intertextualidade, subjetividade e até mesmo ideologia do lugar de fala.

Nesse sentido, o tema “da narratividade abrange muitas outras questões que indicam a visão pós-moderna de que só podemos conhecer a ‘realidade’ conforme ela é produzida e mantida por suas representações culturais” (HUTCHEON, 1991, p. 160). Também é preciso levar em conta que muito do que se desvela do passado são vestígios, apenas. Importa saber, então, o que se produzirá, ou seja, que fato será construído nessa ficção a partir do acontecimento histórico sobre o qual a narrativa se debruçará.

### 2.3.1 Ficção-crítica

Uma característica relevante no que diz respeito às obras literárias, sejam elas de texto poético, drama ou narrativa, é o fato de haver uma multiplicidade de significados resultando em uma leitura também múltipla. O que se tem, em especial a partir do fim do século XIX, é um estilhaçamento temático e a mistura de várias vozes. Perdendo essa unidade do texto e da leitura, a crítica se depara com o problema das relações entre diferentes discursos e diferentes textos. Nesse sentido, dentro dos estudos de ficção histórica há uma vertente que dialoga com a própria história da literatura, a ficção-crítica.

Essa vertente não é algo novo, salienta Leyla Perrone-Moisés em *Texto, crítica, escritura*, mais especificamente no capítulo intitulado “Crítica e intertextualidade”, pois essa inter-relação já existia: “Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59). A novidade reside no fato de, a partir do século XIX, essa intercomunicação dos discursos se dar sem que haja um respeito hierárquico, sem fronteiras estabelecidas, ou seja, os escritores se apropriam de textos alheios sem se preocuparem com o caráter de fidelidade. O que se torna novo, ainda, é que “essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido

final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado)” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 60).

A autora observa que a origem dessas múltiplas vozes nos textos literários é fruto do romance polifônico, assim denominado por Bakhtin, que identifica tal recurso em Dostoievski, com a concepção de que a voz das personagens adquire certa independência na estrutura da obra. A palavra, nesse sentido, é tida como uma unidade migratória e como elemento de ligação entre múltiplos discursos. Contudo, ressalta Perrone-Moisés, antes desse estudo de Bakhtin<sup>2</sup> já era possível afirmar que o inter-relacionamento das palavras poderia ser atribuído como característica a qualquer fala. O que se nota, após a pesquisa bakhtiniana, é que o discurso não é monológico, e sim dialógico, em que se tem um entrecruzamento de vozes. Há uma transgressão da lei e o centro regulador, conseqüentemente, é móvel e como não poderia deixar de ser, a crítica também precisa trabalhar com essa ideia dialógica.

Nessa onda polissêmica, a autora cita Julia Kristeva, para quem todo texto é fruto do que absorve e transforma de outros textos. Dessa maneira, entende-se por intertextualidade:

Este trabalho constante de cada texto com relação a outros textos, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 63).

Nenhum discurso é finito, pois tudo o que foi dito pode ser dito novamente com uma roupagem diferenciada, atualizada e até mesmo contestada. Esse novo panorama que se delineia não passa imune à crítica em geral que, em certa medida, reforça Perrone-Moisés, sempre foi intertextual porque se debruça a escrever um texto a partir de outro texto, respectivamente, o analisado e o analisante.

A autora separa a intertextualidade crítica (declarada), da intertextualidade poética (tácita “implícita”). É declarada quando se sabe o que e sobre quem se escreve. O crítico, por exemplo, declara o que faz e submete-se a leis. O dialogismo,

---

<sup>2</sup> Onde o enunciado é tido como dialógico por ecoar mais de uma voz, ou seja, um discurso já prevê outro, prevê uma resposta ao que se está sendo dito e assim dando sentido aos enunciados. “O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto” (BAKHTIN, 2014, p. 88-89). Assim, essa configuração interna que o discurso tem em seu objeto, argumentando, concordando ou criticando, por exemplo, configura esse caráter dialógico.



então, funciona em termos de hierarquia, os dois textos estão em diferentes níveis. O escritor, por outro lado, não declara nada. Apropria-se do texto do outro e elabora a sua própria produção. “Isto releva que o contrato literário do escritor não é o mesmo que do crítico. A relação entre ‘criadores’ é uma relação de igualdade, a relação entre ‘criador’ e crítico é uma relação de submissão” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 65, grifos da autora). O dialogismo poético trabalha no mesmo nível enquanto o dialogismo crítico se submete à hierarquia. Assim é que a autora considera que a crítica não é nem literatura, nem não-literatura. O que se constata é um problema de fronteiras.

O reconhecimento ou não-reconhecimento da hierarquia e das fronteiras genéricas afetam profundamente a intertextualidade crítica. Com efeito, se não se considerar a distinção entre os dois tipos de obra, a obra crítica se encontrará apta a pôr em prática o mesmo tipo de intertextualidade tácita, apropriativa e deformante, ao invés de uma intertextualidade declarada e submissa. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 66). O que não se pode perder de vista é que a ficção-crítica decorre de obras esteticamente acabadas, que procuram marcar espaço no campo da crítica.

Estender um olhar para esses objetos cheios de passado – sejam eles ligados à literatura, história, música, dança e outras artes – é promover uma reflexão crítica, e em grande medida de caráter irônico, e não um retorno nostálgico, conforme postula Hutcheon (1991). Dando preferência ao estudo do gênero romance, a pesquisadora chama uma de suas formas, que mais lhe interessa aqui, de metaficção historiográfica, referindo-se a obras que são autorreflexivas, conhecidas de um grande público e remetem suas narrativas a acontecimentos ou personagens que são considerados históricos. E continua dizendo:

O pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição. (HUTCHEON, 1991, p. 24).

Essa contradição se dá dentro das instituições ou convenções em que determinada arte está inserida. Além disso esse ambiente que primeiro servia de abrigo para uma arte em específico, torna-se palco de outras tantas que se relacionam entre si. Isso leva a pensar, por exemplo, no próprio romance que abriga

uma diversidade de gêneros em sua estrutura como carta, notícia de jornal ou libreto de ópera, por exemplo. E é aí que os gêneros, até então, considerados de estrutura sólida, passam a ser mais fluidos.

Essa mudança, para Hutcheon, não é simplesmente tranquila, “amistosa” e mais: “Além de serem produções ‘fronteiriças’, a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Essas produções que são apresentadas ao público desafiam o próprio objeto que incorporam para tal representação. “A arte pós-moderna afirma de maneira idêntica, e depois ataca de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade” (RUSSELL, 1985, p. 247 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 31). E continua:

No passado, é claro que a história foi muitas vezes utilizada na crítica de romances, embora normalmente como um modelo de visão realista da representação. A ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem. (HUTCHEON, 1991, p. 34).

A autora também pontua que as obras de artes, embora sejam elaboradas a partir de métodos diferentes em situações distintas, têm em comum o caráter de contradição. “São todas visivelmente históricas e inevitavelmente políticas, exatamente por serem paródicas em suas formas” (HUTCHEON, 1991, p. 43). O termo paródia, aqui apropriado, não é aquele utilizado nas teorias do humor. Ele foi redefinido e agora atua como uma “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] o prefixo grego *para* pode tanto significar ‘contra’ como ‘perto’ ou ‘ao lado’” (HUTCHEON, 1991, p. 47, grifos da autora). O uso desse termo, que fique claro, não extrai o caráter de seriedade que está sendo empregado em determinado estudo. Mas há, em certa medida, uma pitada de ironia nessas produções pós-modernistas, uma crítica que age de dentro da própria ficção.

Em outra vertente crítica está Perrone-Moisés que, em *Altas literaturas*, entende a crítica com uma função de fazer julgamento. Isso desde a sua prática mais autoritária na Academia, depois “passando pelas escolhas já pessoais dos críticos do século XVIII, até o fim do século XIX, quando ela atingiu a plenitude de

seus meios e de seu poder como instituição autônoma” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 9). Esse julgamento sem estar imbuído de critérios firmes começa a se desestabilizar ao longo do século XX. Não significa, contudo, que juízos desse caráter foram eliminados, até porque no simples fato de se fazer a escolha por determinada obra para análise há um julgamento, mesmo que implícito.

A autora esclarece que dentre as muitas “reflexões que uma pesquisa sobre juízo estético no século XX pode suscitar, há uma que ainda não foi feita de maneira sistemática e que pode ser particularmente esclarecedora: a que tem por objetivo a crítica literária exercida pelos próprios escritores” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10). Essa função desempenhada pelo escritor é possível uma vez que, desde o romantismo, não se pensa nesse exercício destinado apenas à academia ou outra autoridade instituída para esse fim específico.

Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. [...]. A crítica de escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

A estudiosa vê que essa ação crítica fundamenta valores dentro do espaço que antes era restringido ao escritor de ficção. Além disso, “ao escolherem falar de certos escritores do passado e não de outros, os escritores-críticos efetuam um primeiro julgamento. Assim fazendo, cada um deles estabelece sua própria tradição e, de certa maneira, reescreve a história literária” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11). A partir de uma série de escritores de diferentes nacionalidades, que enveredaram suas produções por esse viés, a autora procura responder a algumas questões como o porquê de seguirem por esse caminho, ou ainda, sob quais critérios fundamentam a seleção de autores/obras que receberão um apuro crítico.

Cabe salientar que Perrone-Moisés refere-se à produção teórica e crítica produzida por autores que são também ficcionistas, ou seja, os escritores-críticos. Tais autores que fazem a escolha por esse tipo de produção são, sobretudo, leitores que prolongarão a literatura, a história da literatura. Essa leitura vem imbuída de novos sentidos, até mesmo porque é daí que novas obras surgirão. Há uma

articulação de resposta ao objeto sobre o qual se debruçam e esses “escritores-críticos não apenas respondem por meio de discursos críticos como suas próprias obras são respostas articuladas às obras anteriores” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 14).

Em relação à crítica, ainda, vale lembrar que a orientação que se seguirá para a análise dos romances, nos capítulos subsequentes, desta pesquisa, é a da exposição de uma abordagem que trata da complexidade da crítica feita pelo literato no corpo da ficção. A ideia de poder ficar livre de julgamentos por estar agindo justamente dentro do discurso ficcional é assunto caro a Igor Ximenes Graciano (2018). Esse pesquisador, ao posicionar-se frente ao exercício crítico-teórico no romance brasileiro contemporâneo, evoca René Wellek para delimitar o que seriam as três áreas dos estudos literários e apresenta as seguintes concepções interdependentes: teoria, história e crítica literária. Para o autor, interessa a acepção crítica no sentido de entender o produto literário para compreender porque é literário ou porque não o é. Na perspectiva adotada por Graciano, o autor é o dono da voz e o crítico o parasita desse discurso, “ou seja, a arte seria um discurso intuitivo, engendrado na beleza e na emotividade, enquanto a crítica representaria a frieza cartesiana da avaliação, do diagnóstico certo. Respectivamente, o monstro e o médico” (GRACIANO, 2018, p. 6).

É no fim do romantismo e com maior relevância no início do século XX que a arte burguesa se volta contra os seus. Ela não mais precisa agradar, agora ela é contestadora, insere-se na ascensão do capitalismo. Dessa maneira, “a sociedade burguesa precisou lançar mão de um médico capaz de sanar o corpo enfermo, visto que não seria possível se livrar dele. Esse médico é o crítico moderno” (GRACIANO, 2018, p. 7). Esse profissional vinha com a missão de devolver à arte sua ação primordial, a de comunicar. O crítico faria uma espécie de decodificação da arte para que ela pudesse adentrar à burguesia novamente.

Nessa relação entre escritor e crítico, não se pode julgá-los como antagonistas. A produção de ambos, dentro do papel social exercido pela literatura, é uma promoção de valores que, em muitos casos a crítica vem no sentido de validar ou negar certas tradições, ampliando ou limitando possibilidades de leitura. Em muitos casos, o que se nota é que o próprio literato se aventura na tarefa crítica e esse hibridismo reflete na criação artística do escritor, pois ao aventurar-se por textos de forma crítica, sua percepção diante da própria produção pode ser alterada.

E a complexidade aumenta quando se discute a crítica literária dentro do próprio espaço da ficção: Dizer da validade ou alcance de uma proposição crítica no corpo de uma narrativa ficcional não significa que estamos a confundir autor e narrador-personagem, mas sim que tal confusão tem sido deliberadamente promovida, ainda que não assumida pelos autores. (GRACIANO, 2018, p. 9).

Há um tensionamento ou coincidência entre autor e personagem, que não configura uma novidade da contemporaneidade, mas há demanda acentuada por títulos que versam sobre esse tema. E isso, segundo Graciano,

uma vez que o protagonista é escritor, o tema gira em torno dos bastidores, das motivações e mesmo do caráter formador da escrita literária. Sendo assim, não há nesses romances um investimento na espessura da linguagem literária, ao forjar e evidenciar sua porosidade, como se deu nas obras modernistas mais radicais, mas a exposição de aspectos ligados direta ou indiretamente à vida literária, ou às disputas que se dão no campo literário. (GRACIANO, 2018, p. 9).

Esse gesto crítico, em grande medida, vem no sentido de legitimar a própria obra inscrevendo um escritor-personagem e consolidando algum julgamento dentro do texto ficcional. Julgamento este que nem sempre vem blindado pelo discurso ficcional porque pode ser relativizado e provocativo. Entende-se, assim, que a repercussão que advém da crítica “é parte significativa da vida literária, seja nos segundos cadernos, seja nas revistas universitárias, parece emigrar para o corpo do romance sem que esta abra mão das regalias da autonomia estética” (GRACIANO, 2018, p. 15). O que se constata, com a leitura de narrativas com essa influência da crítica praticada dentro da obra, é que o pacto romanescos fica assegurado com o empenho dos narradores pela manutenção do convívio pacífico entre médico e monstro, ou seja, crítica e ficção.

### 2.3.2 Ficcionalização de escritores

A literatura, ao longo dos tempos, inova e renova temas que permeiam as mais diversas produções relacionadas a ela. Marilene Weinhardt na sua publicação “Quando a história vira ficção”, destaca que não se trata de limites, mas sim de aproximação entre as práticas discursivas histórica e ficcional. Reforça que as produções contemporâneas não admitem uma análise nos moldes do que propôs

György Lukács, ao falar do romance histórico do século XIX. Há uma procura por compreender essa nova ficção, pensando em características que se aproximam e outras que se distanciam. São novas narrativas que requerem formas novas de análise. Nesse sentido, a autora procura entender a realidade nacional a partir de dois recortes, os quais:

Incluem os títulos em que a ficção dialoga sem subterfúgios com a história literária de dois modos: ficcionalizando personagens cuja existência empírica marcou a história literária e/ou fazendo com que personagens ficcionais migrem dos textos canônicos para os novos textos. (WEINHARDT, 1998, p. 104).

A ficcionalização de escritores teve como ponto de partida, conforme a pesquisadora, a publicação, em 1981, de *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Um romance escrito em forma de diário que faz, não somente um retorno ao escritor Graciliano Ramos, mas também aparece, nessa obra, o árcade Claudio Manuel da Costa. De lá para cá muitos são os autores que têm se dedicado a textos que ficcionalizam aqueles que, foram e/ou ainda são escritores. O que fica perceptível é que esse diálogo da ficção com a história da literatura configura-se em um retorno para si por não ter tanto interesse pelos referentes que lhe eram caros ou “outra possibilidade, não excludente, é pensá-lo como reação de resistência ao desvanecimento das fronteiras, reafirmando a sua autonomia e exigindo um leitor cada vez mais experiente, mais inserido na tradição literária” (WEINHARDT, 1998, p. 108). A recepção da obra, nesse caso, é que vai complementando esse trabalho do ficcionista, ou seja, esse processo intertextual se consolida na e com a leitura.

Seguindo esse campo de análise, Marilene Weinhardt, com “Outros palimpsestos: ficção e história – 2001-2010”, recorre aos estudos de Genette para falar de narrativas de ficção histórica que são hipertextos (que por sua vez advêm do hipotexto História). Eles trazem em seu conteúdo outros textos, até mesmo documentos que fazem parte da história oficial de muitas nações. Cabe à crítica apreender que tipo de textos históricos são chamados para o diálogo.

Para esse estudo, a autora fez uma seleção de obras de ficção histórica, partindo do princípio que os episódios que constituem seus enredos produziram alguma alteração na sociedade, ou seja, trata-se de eventos que não ficaram apenas no plano individual, mas coletivo. Weinhardt, chama a atenção para os títulos que encenam a história da literatura brasileira “ficcionalizando os escritores e suas

criações. Estes foram organizados em dois subconjuntos, intitulados “Personagens da história literária” e “Diálogos com a história literária”. Ainda:

A intertextualidade assume, nesses casos, caráter diferenciado. O par deste tipo de texto ficcional, ou melhor, os pares mais próximos residem na história e na crítica literárias e, em particular, nos próprios textos de criação, dado o caráter assumido de algumas dessas obras como reescritura. Dito de outro modo, nas camadas deste palimpsesto alternam-se textos históricos em sentido geral, textos de história e crítica literárias e textos de criação. Detectar a profundidade da raspagem de cada camada e o modo de superposição cabe ao leitor. (WEINHARDT, 2011, p. 32-33).

Para um melhor entendimento dessas produções mais contemporâneas, a pesquisadora investe em um repertório teórico-crítico. Retoma, assim, alguns estudiosos dentre os quais estão Magdalena Perkowska, com *Histórias híbridas* (2008) e Perry Anderson, com “Trajetos de uma forma literária” (2007), texto que se propõe a responder uma pergunta feita por Fredric Jameson questionando se o romance histórico ainda é possível. Quanto às obras escolhidas pela autora, estão os títulos que ficcionalizam escritores e, portanto, devem figurar no rol de “integrantes da história literária”. Do período que compreende 1981 a 2010, foram selecionados 35 títulos de ficção-crítica que apresentam, por exemplo: “dados biográficos, diferentes formas de apropriação do discurso do escritor ficcionalizado e metaficção” (WEINHARDT, 2011, p. 38). Trabalhando com personagens que advêm do mundo “real” e com aquelas com identidade própria da ficção, Weinhardt entende que os autores não subvertem a história, o que fazem é ressignificá-la.

Carlos Reis (2012) ao trabalhar no campo da história literária e no da personagem, já observava que esta tem merecido destaque ao ser construída a partir de figuras históricas dentre elas escritores. O autor alicerça essa análise sob quatro tópicos conducentes. Em “Lógica da paridade” (ou do par), concentra-se na análise da história literária e a questão do imaginário a partir dela. Parece “natural” configurar a história literária por meio do imaginário que se tem, por exemplo, do cânone de determinada época. No tópico “Pecados da história literária”, o autor se reporta ao período entre 1960 e 1970, um momento em que se procurou matar o autor para dar vida ao texto. Mas Reis adverte que o momento vivido pela história literária, de certa maneira, foi condizente para que isso ocorresse. Lembra, contudo, que depois de anunciada tal morte, o autor ressuscitou e bem, por sinal. “A

articulação com os estudos narrativos”, terceiro tópico, é destinado a uma análise no sentido de entender que tudo é história. Dessa maneira, os estudos narrativos tornam-se uma disciplina com grande campo de análise. Reis confessa ser esse o tópico que lhe é mais caro. Por último, “História literária e história da literatura”: a primeira é vista como método de trabalho e suas respectivas operações. Já a segunda como teoria que abarca grandes estudos sobre determinada literatura, como “*História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés” (REIS, 2012, p. 100).

O texto segue com a análise da figura de Camões em diversas artes e em especial àquela atribuída a ele como personagem na história da literatura. Antes, porém, o autor questiona o porquê de as histórias da literatura trazerem autores/escritores como personagens e diz ter, para isso, três explicações, a saber:

Uma explicação de ordem metodológica, relacionada com aquilo a que chamei um dos pecados da história literária convencional, o do biografismo: desse ponto de vista, acredita-se que a caracterização da pessoa-escritor conduz (se é que conduz) aos sentidos da obra. Uma explicação de ordem epistemológica e operativa que já introduzo e a que voltarei: a personagem, enquanto categoria estruturante da narrativa, viabiliza modos específicos e consistentes de conhecimento do fenômeno literário, sem que assim se incorra no tal vício do biografismo. Uma explicação de ordem cultural e, por assim dizer, transnarrativa: a literatura (e em especial a narrativa literária) que tem trabalhado o escritor como personagem, sugere e desencadeia um semelhante tratamento na história literária; esta apodera-se do escritor e faz dele uma personagem do grande romance da história da literatura. (REIS, 2012, p. 104).

Essas personagens são fruto de uma elaboração histórico-literária que marcam a história da literatura e alimentam o imaginário por ela construído. Esse campo de análise tem se mostrado fértil e dentre os pesquisadores que se aventuram por essa senda está Leyla Perrone-Moisés que, em 2016, publica *Mutações da literatura no século XXI*. A autora, ao falar de escritores como personagens de ficção, inicia o texto citando Barthes, o qual discorre sobre a decadência da literatura e que, em uma de suas conferências, diz que o escritor deve ser encarado como o herói homem das letras. Contudo, não se trata de um grande homem, mas de um homem que, nas palavras dele, “afundou”. É claro que a essa altura Barthes falava do fim da literatura e conseqüentemente dos que e do que a cercava. Mas com o passar do tempo o que Perrone-Moisés chama de subgênero



(escritores como personagens) vem ganhando espaço em obras de ficção de diversos países, inclusive no Brasil.

Assim, a autora se preocupa em diferenciar a biografia desse subgênero. Ao passo que aquela, mesmo que contenha informações inautênticas, possui certo pacto com a verdade, esta não necessariamente procura ater-se à biografia do seu “herói”. Pelo contrário, o ficcionista inventa acontecimentos livremente. Tendo, então, uma vasta produção desse caráter, tais romances:

Quanto ao tipo do subgênero, eles assumem as diversas faces do romance moderno: romance psicológico, filosófico, político, policial, diário, confissão, depoimento, pastiche etc. quanto à postura do narrador com relação ao seu “herói”, encontramos várias atitudes, que vão da veneração, do epigonismo e da reabilitação até a desvalorização e a contestação. Quanto à matéria narrada, as escolhas também variam: prioridade da biografia do escritor, prioridade da obra do escritor, prioridade do autor-narrador. O simples fato de eleger um escritor do passado como protagonista de romance já é uma homenagem e uma celebração, mesmo que o romance contenha críticas e objeções ao herói. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 135).

Essas categorias podem aparecer de maneira mesclada e, ainda uma vez fazendo referência a esse autor do novo texto, presta uma homenagem mesmo que com críticas explícitas nessa construção narrativa. E a pesquisadora se questiona do porquê ainda haver interesse por esse tipo de romance, ao passo que formula hipóteses, dentre elas o fato de haver um consenso por parte de alguns estudiosos pela questão do individualismo acentuado na virada do século XX para o XXI. Além disso, uma falta de paradigmas levaria a uma busca por notáveis sujeitos de épocas passadas. Pessoas que de alguma maneira contribuíram para a produção literária. Seria o caso de pensar que o individualismo no tempo corrente

favorece o culto das “celebridades”. Alguns escritores, que agora se transformam em personagens de romances, em seu tempo só eram conhecidos como pessoas interessantes num círculo restrito. O que davam ao público eram as suas obras e, para escrevê-las, muitas vezes se enclausuravam da sociedade. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 146).

A autora se pergunta se essas novas narrativas se enquadram no que ela denomina subgênero, o romance histórico. E continua dizendo que tal “enquadramento” não deveria existir uma vez que obras mais atuais trazem

escritores ficcionalizados, sim, mas não apresentam um panorama da época que retomam: “Por colocarem o protagonista em seu contexto temporal e social, amplamente pesquisado pelos autores, não podemos classificá-las como romances históricos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 146). A abordagem da pesquisadora, nesse quesito, considera romance histórico aquele pensado por Lukács, o que vai na contramão da leitura de ficção histórica adotada neste trabalho. Ainda assim, o aporte teórico-crítico, mais amplo, proposto pela autora, contribui para o estudo que está sendo desenvolvido aqui.

O que fazem esses escritores contemporâneos, então, são cotejamentos de maneira implícita e também explícita do passado com o presente. Diante do exposto, não seria o caso de dizer que todas essas obras são romances históricos meramente por trazerem à tona um escritor de determinada época, mas podem ser analisadas, com rendimento, como obra de ficção que dialoga com a historiografia. “Em busca de novos rumos, esses ficcionistas atuais olham, com uma nostalgia que não os paralisa, para seus antepassados, cujas vidas e obras eles revitalizam em livros que trazem a marca do nosso tempo” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 147). Essa retomada atualiza o escritor e sua obra e, independente da abordagem que fazem, é um trabalho de homenagem aos que, por algum motivo, os inspiram.

*Chá das cinco com o vampiro* e *Fantasma* são dois romances que se inscrevem na história literária no sentido de alterar e movimentar elementos do quadro histórico da literatura. A diegese dessas obras que constituem o objeto de estudo, aqui, ativa e se apropria de história literária, a qual é passível de alteração, e/ou de intervenção pois se trata, conforme Compagnon, de uma disciplina, com métodos voltados à pesquisa. Ainda, “a hipótese central da história literária é que o escritor e sua obra devem ser compreendidos em sua situação histórica, que a compreensão de um texto pressupõe o conhecimento de seu contexto” (COMPAGNON, 1999, p. 200). Esse mesmo pesquisador vê a história da literatura, por sua vez, como um quadro em que se encontram, em ordem cronológica, uma sucessão de monografias sobre os autores e suas produções.

### 3 DALTON TREVISAN: O VAMPIRO?

*O papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante. Suas lições e os exercícios que ele dá têm a finalidade de reduzir progressivamente o abismo que os separa. Infelizmente, ele só pode reduzir a distância com a condição de recriá-la incessantemente.*  
(Jacques Rancière, 2012)

É de longa data que Dalton Trevisan é chamado de “Vampiro” e essa nomeação remete a sua quarta obra ficcional, publicada na década de sessenta, *O Vampiro de Curitiba*. Além disso, a opção do autor pela reclusão, por ser avesso a entrevistas e a se deixar fotografar, por exemplo, contribuem para tal alcunha. Nesse sentido, muito do que se conhece do escritor curitibano advém da sua literatura. Natalia Romanovski, em artigo publicado no ano de 2015, diz que são poucas as informações extraliterárias do autor e isso ajuda a criar essa aura de mistério que leva, também e conseqüentemente, à ideia de vampiro. Contudo, esse embrião do “apelido” dado ao ilustre paranaense, conforme a pesquisadora Vera Lucia da Rocha Maquêa (1999), é fruto da primeira publicação do escritor, *Novelas nada exemplares*, de 1959. Nessa obra há o seguinte trecho:

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. (TREVISAN, 1959, p. 67 *apud* MAQUÊA, 1999, p. 8).

Essa ideia do sangue à boca não pode ser omitida uma vez que remete a vampiro. Embora a pesquisadora acima citada esclarecer que a palavra “vampiro” não aparece nessa publicação de 1959, não apenas o sangue, mas o cenário onde se constrói a narrativa podem levar à identificação com o habitante das trevas, da noite.

Essa configuração continua na segunda publicação, *Cemitério de elefantes*, de 1964. Em um dos contos, “O caçula”, a mãe, em conversa com o filho, diz:

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. (TREVISAN, 1964, p. 14 *apud* MAQUÊA, 1999, p. 8).

A pesquisadora continua essa peregrinação em busca do nome “vampiro” até encontrar a primeira menção ao referido substantivo no conto “Angústia do viúvo”, narrativa ainda desse segundo livro, *Cemitério de elefantes*. Segue a passagem: “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” (TREVISAN, 1964, p. 24 *apud* MAQUÊA, 1999, p. 8). Com esse prenúncio e anúncio do nome é sem surpresa que em 1965 seja publicado *O Vampiro de Curitiba*, que não causaria tanto espanto ao leitor atento de Trevisan. Leitor este, aliás, que seguirá página a página como se estivesse andando pela cidade, tamanha a importância desse ambiente para o<sup>3</sup> vampiro de Curitiba, e que figura, em alguns momentos, como uma personagem do projeto literário de Trevisan. Sobre essa questão, Natalia Romanovski ressalta que o autor fez uso do

*status* de província de Curitiba para sua autopromoção desde suas primeiras tentativas de se iniciar enquanto escritor, o que pode ser visto na revista Joaquim, editada pelo autor no início de sua vida adulta. Com a intenção explícita de angariar a simpatia dos dominantes da cultura brasileira (concentrados nos centros Rio de Janeiro e São Paulo), Trevisan mostrava Curitiba como uma cidade tacanha, na qual artistas e literatos menores eram celebrados em função de suas relações locais e pessoais, fomentando a ignorância local com relação aos padrões de qualidade literária vigentes nos centros. (ROMANOVSKI, 2015, s/p).

O espaço urbano privilegiado desse vampiro é assunto que, com mais vagar, em capítulo específico, ocupará algumas páginas desta tese. De qualquer maneira, é necessário ressaltar o ambiente da cidade, lugar onde habita a figura do vampiro que, segundo Chevalier & Gheerbrant, suga o sangue de suas vítimas, as quais além de serem “esvaziadas” tornam-se vampiros também. Esse ser “representa o

---

<sup>3</sup> Vale lembrar que não se trata de qualquer vampiro, e o artigo definido, antes do nome, evidencia isso.

apetite de viver, que renasce tão logo é saciado e que se esgota em se satisfazer em vão” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 930). Há uma dependência do outro para que o habitante das trevas permaneça vivo. Para manter uma constante na sua produção, o escritor/vampiro precisa desses outros que podem ser vistos como os habitantes da urbe se transformando em personagens que permeiam a escrita do autor.

Esse aproveitamento de tal alcunha que o nome de Dalton Trevisan leva, fez com que alguns escritores e críticos literários versassem sobre o tema em suas produções. Nesse sentido, este capítulo se vale de um romance em que o nome “vampiro” compõe o próprio título para entender como a cena literária curitibana, das últimas décadas do século XX, período em que figurava ativamente o vampiro de Curitiba, está sendo apresentada ao leitor pelos olhos de um narrador com sensibilidade afetiva e rigor crítico.

### 3.1 CHÁ DAS CINCO COM O VAMPIRO

Em 2010 Miguel Sanches Neto lança essa narrativa que transita entre dois lugares específicos, um no interior e outro na capital do Estado do Paraná. O romance está dividido em três partes: a primeira, “Curitiba / Peabiru”, vai apresentar subcapítulos nomeados por datas, mesclando as décadas de 1980 e 1990. Na segunda, “Curitiba”, a marcação temporal está entre os anos 1990 e 2001. “Peabiru” fecha a obra com os anos 2001 e 2002. O narrador autodiegético, Beto, relata as suas experiências desde a juventude e fala sobre os conflitos familiares até mudar-se para a capital do Estado do Paraná e desfrutar experiências literárias, além de doces e amargas amizades.

Das possíveis leituras do romance, a que se faz nesta pesquisa entende-o como ficção histórica por ser possível apreender discussão sobre o fazer literário e os meandros desse meio, além de aludir a muitos nomes conhecidos da cena cultural da cidade no período em que se passa o enredo. É justamente dentre essas personagens que está o vampiro. Esse substantivo, aliás, aparece oitenta e três vezes ao longo da obra e é o apelido de Geraldo Trentini, um escritor curitibano que carrega consigo as mais variadas características de Dalton Trevisan.

Dentre tais personagens modeladas em figuras reais, ou seja, disfarçadas, mas reconhecíveis historicamente estão, por exemplo, conforme pesquisa de

Leonardo Telles Meimes (2012), Valério Chaves, que produz livros com colagens, assim como Valêncio Xavier; Orlando Capote, que pode ser reconhecido no jornalista Fábio Campana; Úilcon Branco, referência a Wilson Bueno, escritor, cronista e poeta paranaense; Akel, lembrando Jamil Snege, escritor e publicitário; Valter Marcondes, alusão a Wilson Martins, escritor, crítico literário e jornalista e até mesmo o narrador, Roberto Nunes Filho, lembra o escritor Miguel Sanches Neto. Ainda, um ilustre curitibano que não é apropriado como personagem, mas é citado com relativa frequência no enredo, é Paulo Leminski que tem obra significativa no período que antecede os fatos apresentados na obra.

Em uma primeira leitura de *Chá das cinco com o vampiro* já fica evidente essa característica de *roman à clef*, que tem em seu enredo tanto personagens quanto acontecimentos reais apresentados ao leitor com nomes fictícios, ou seja, traz uma chave de leitura, conforme Massaud Moisés (2004, p. 399). Convém ressaltar que não é esse o foco de análise deste trabalho. Ainda assim, essa característica reforça a condição da ficcionalização da história da literatura.

### 3.1.1 A construção da personagem histórica

Em nenhum momento, no romance *Chá das cinco com o vampiro*, fica explícito que o vampiro, personagem que habita a narrativa é, de fato, o renomado escritor curitibano Dalton Trevisan. Ele é mais uma das identidades nominais – do mundo empírico – implícitas nessa obra de Sanches Neto, a qual se lê pelo prisma da intertextualidade com a história da literatura brasileira, conforme já exposto nesta pesquisa. Ainda assim, considerou-se importante destinar uma sessão para apresentar essa personagem que dialoga com a produção e o que se conhece da vida de Trevisan, até mesmo pelo uso do nome vampiro. Figura que “ganhou tanta força a partir da publicação do livro homônimo, em 1965, que hoje é comum nos referirmos ao autor tomando emprestado o nome de seu personagem. A criatura parece, em alguns momentos, falar pelo seu criador” (ANDRIOLI, 2010, p. 11).

A personagem central do romance é Geraldo Trentini que comporta uma série de características do escritor Dalton Trevisan. O vampiro arredio a fotos e a quem o procura sem que ele queira, como neste trecho em que o narrador lembra o episódio de uma fotógrafa que tentou “abordá-lo na rua e levou uns empurrões, teve a máquina quebrada e recebeu todos os anátemas do vampiro irado. — Pensa que

leram meus contos? Me diz convicto de que o rapaz está ali para fotografá-lo. — Não leram e nunca vão ler” (SANCHES NETO, 2010, p. 30). Preocupado com as cenas que vinha presenciando, Beto o questiona quanto à insistência em fugir dos fotógrafos:

— Não é um pouco de neurose?  
 — Neurose! Esses malditos me perseguem. Estava cortando a grama do quintal, só de calção e tênis, não percebi o ladrão no muro. À noite, minha imagem ridícula no jornal das sete. Depois me contaram: a perua da TV parada na calçada, o ladrãozinho subiu no teto e me filmou. Por que esse desejo de conhecer minha intimidade? Não, não é neurose. É eterna a temporada de caça ao vampiro. (SANCHES NETO, 2010, p. 30).

Para reforçar essa marcação da palavra vampiro, muito presente no romance, como já mencionado, apoia-se no estudo de Célia Fernádes Prieto ao tecer considerações sobre o romance histórico, falando justamente da questão do título em algumas obras: “O romance histórico revela sua filiação genérica na escolha de títulos muito denotativos: o nome próprio do personagem histórico principal, ou a referência direta ao tempo ou acontecimento histórico que se vai tratar” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 170, tradução nossa)<sup>4</sup>. Quanto à nomeação desta obra em análise, mesmo não estando explícito o nome da personagem (principal) histórica retratada, infere-se se tratar de Dalton Trevisan, como foi demonstrada essa alusão do vampiro ao escritor paranaense. Contudo, nesse romance de Sanches Neto, o título propõe ao leitor a possibilidade de o vampiro estar disponível para um chá, ou seja, se quiser conhecê-lo, leia o livro. Mais irônico, portanto, que denotativo, pois essa exposição demasiada da vida pessoal é justamente o que o escritor Dalton Trevisan sempre repudiou. Nesse sentido, a questão intertextual está imbuída de ironia, seguindo o parecer de Linda Hutcheon. A interpretação, o reconhecimento desse indício irônico é ponto fulcral para sua plena realização, e na obra em estudo tal decodificação está expressa na porta de entrada do livro, no título.

Não só a palavra vampiro, mas o próprio “chá das cinco” lembra a rotina de Trevisan no mundo empírico e de Trentini na obra ficcional, como se observa no

---

<sup>4</sup> “La novela histórica revela su filiación genérica em la elección de títulos muy denotativos: el nombre propio de personaje histórico protagonista, o la referencia directa a la época o al acontecimiento histórico de que se va a tratar” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 170).

momento em que o narrador, na companhia do escritor ilustre, e de outras pessoas estão em uma confeitaria: “Pedimos o de sempre. Ele, chá de morango. As meninas chá de menta. Eu, suco de abacaxi com leite. R.M., uma média. Geraldo recorda episódios distantes, indo e voltando à cidade de sua juventude, em divagações exibicionistas” (SANCHES NETO, 2010, p. 10). Ao se despedirem dos demais, já na rua, a marcação temporal confirma que o chá ocorre por esse horário das cinco, mesmo. Trata-se de um fim de tarde, conforme o diálogo que segue:

Ao passar por uma casa antiga, de muros altos, ele diz que de vez em quando ouve um galo cantar naquele quintal.  
 — Faz falta o canto do galo nas minhas manhãs.  
 Seguimos falando do galo, animal que me devolve ao interior.  
 — O canto do galo me leva a uma outra Curitiba – ele diz, olhar perdido na noite que começa a descer.  
 Ficamos em silêncio um instante, cada um ancorado em uma dobra pessoal do tempo.  
 — Será que consigo gravar o canto do galo?  
 — Existem gravações para efeitos especiais. (SANCHES NETO, 2010, p. 12).

Essas primeiras impressões que o narrador apresenta de Trentini mostram um homem nostálgico, mais pensativo em relação à vida, até porque já viveu o auge de sua produção artística. Embora os sinais do tempo estejam a olhos vistos, Geraldo “tenta viver uma juventude eterna, sempre irado contra os equívocos provincianos. Isso faz com que, aos 70 anos, permaneça iconoclasta, tanto em seu estilo antidiscursivo quanto em seu interesse erótico pela realidade” (SANCHES NETO, 2010, p. 60). Essa ideia de não aderir à novidade também vale para as leituras feitas pelo vampiro, pois ele está sempre relendo as obras que lhe são mais caras e não aceita novas ofertas. Diante disso, Beto pergunta: “— Você não corre o risco de ficar preso ao passado? — Na minha idade, não dá para ficar descobrindo escritores novos. Tenho apenas que ficar escrevendo os meus continhos” (SANCHES NETO, 2010, p. 103).

A personagem de Trentini exerce a profissão de escritor, uma tendência de escolha repertorial das últimas décadas. Sobre esse assunto, Regina Dalcastagnè, em pesquisa a respeito da personagem do romance brasileiro contemporâneo, observou que a literatura contemporânea traz representações da realidade, mas não contempla todos os grupos sociais. Ainda há uma homogeneidade nessas escolhas e muitos grupos ou desaparecem dessas narrativas ou ocupam lugares menos



significativos, como os pobres, negros e mulheres. Nessa pesquisa, a autora constatou que dentre as profissões indicadas pelas personagens homens, predominou a de escritor: “A predominância de personagens escritores reflete a tendência da literatura de se debruçar sobre o próprio fazer literário, o que é reforçado pela presença, também bastante significativa, de outros criadores artísticos” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 41). Essa intertextualidade da ficção com a história da literatura vai sendo moldada em *Chá das cinco com o vampiro* de modo que a obra apresente exercícios metaficcionais que “convidam a problematizar vários aspetos da própria narrativa em função da figura do escritor inscrito na ficção, seja ele uma pura figura ficcional, seja uma projeção metaléptica do escritor real” (REIS, 2018, p. 54-55).

Nessa projeção do escritor são problematizadas algumas questões do fazer literário advindas desse contista que tem dificuldades observadas pelo narrador: “Dou uns passos e depois me volto para observar o vampiro na ladeira da rua Amintas de Barros. O seu corpo frágil vai desaparecendo em meio aos carros parados no sinal vermelho” (SANCHES NETO, 2010, p. 34). Ademais, há outros trechos em que ficam evidentes os sinais de que a vida passou, que as dificuldades apareceram, inclusive com a própria escrita, pois o vampiro sofre com artrite nos dedos. Questionado sobre as dores para o uso da máquina de escrever, Geraldo diz: “— Não têm incomodado, mas com a idade, datilografar fica mais difícil. Estaria aí uma possível explicação para o encurtamento de seus contos? Dedos mais duros, máquina velha e a conhecida obsessão pela palavra certa” (SANCHES NETO, 2010, p. 40). Além disso é um homem de poucos amigos, até mesmo porque, segundo Beto, brigou com praticamente todos do seu convívio e vive a perambular pela cidade, a fazer a caminhada matinal pelo Passeio Público.

Dessas andanças vinha o conteúdo a ser trabalhado nas suas obras: os homens da cidade, em especial dos grupos sociais pertencentes mais à margem. Em uma caminhada na companhia de Beto, vendo um grupo de hippies ele comenta:

- Olha aí um novo cemitério social.
- Mais material para os seus contos.
- Já paguei para um rapaz colher as histórias deles.
- Parou de entrar em contato pessoalmente.
- É perigoso para um velhinho, não é?

Os olhos pequenos e míopes brilham atrás dos óculos pesados. Eu rio da aparência jovial do vampiro e da sua ausência na nova cidade, que ele visita agora pelos relatos de seus olheiros. (SANCHES NETO, 2010, p. 42).

No tempo da narrativa, o vampiro delegou essa função, de busca por material para dar vazão à escrita, a outras pessoas, dentre elas uma psicóloga que, ao revelar isso ao narrador, adverte: “Vê se não espalha que ela me relata os casos de seus pacientes, pode ser cassada pelo Conselho de Medicina. — Fique tranquilo. Geraldo depende totalmente desses fornecedores de histórias” (SANCHES NETO, 2010, p. 56). Para Beto, o aprendiz, o vampiro emprega a linguagem narrativa a esses relatos crus e dali saem contos curtos que passam a fazer parte dessa Curitiba ficcional criada por Trentini.

A construção da personagem histórica analisada nesta seção tem certa densidade que envolve componentes da “narratividade que, pela via da personagem (embora não só por ela), enforma a história literária” (REIS, 2012, p. 116), enforma e ressignifica-a. Dessa maneira, conforme Reis, não houve a tal morte do autor como muitos previram, pois ele vive, inclusive, como personagem na ficção e, em muitos casos, os autores que enveredam por esse caminho prestam uma homenagem aos seus pares.

Falar da figura ficcionalizada é identificar matrizes do mundo empírico no tocante a essa personagem, mas sua densidade dentro do romance merece destaque uma vez que, conforme Samoyault, o passado é retomado justamente para enriquecer o presente e

ele se manifesta por estratos na língua e nas formas. Nesta concepção, a literatura é pensada como uma história contínua, menos constituída por individualidades do que formada por épocas sucessivas, para se basear coletivamente em autores do passado para poder beber aí tudo o que há de bom e avançar mais. (SAMOYAULT, 2008, p. 131).

Sanches Neto, ao trazer à cena do romance esse vampiro de Curitiba, mesmo que a obra seja lida por uma perspectiva da ironia, presta uma homenagem ao ilustre escritor, a esse vampiro que “só existirá enquanto um problema de adaptação consigo mesmo ou com o meio social não estiver resolvido” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 930). Assim ganha vida a personagem do vampiro que, de acordo com o narrador, por mais que não tenha a intenção de ser revelada, que

cultive a reclusão, carrega um discurso com linguagem arrevesada, seja no conto, na crítica ou em um bilhete.

### 3.1.2 Formação literária versus formação afetiva

Regina Dalcastagnè caracteriza o narrador contemporâneo como aquele que é “suspeito, seja porque tem a consciência embaraçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75). Esses narradores estão tão envolvidos com a matéria narrada que estendem tal envolvimento ao leitor, mostram-se parciais e desconfiados do mundo ao seu redor. Beto é um narrador que vai, por meio de um processo memorialístico, apresentar ao leitor a formação de um jovem, ele mesmo, na vida afetiva e literária. Essa maneira de contar os fatos segue uma esteira humanizadora que, no tocante à trajetória da personagem Beto, ao longo da narrativa, nota-se que ele passa por um amadurecimento que vai, desde a esperança em uma vida melhor, depositada na mudança de residência para a cidade grande, até a volta para o interior. Esse percurso trilhado pela personagem lembra o enredo de *Chove sobre minha infância*, romance de Sanches Neto, publicado em 2000. A obra traz essa ideia de uma quebra do vínculo de territorialidade que vivencia a personagem principal ao deixar o espaço interiorano para viver na cidade grande.

Em *Chá das cinco com o vampiro*, o núcleo familiar de Beto consiste em pai, mãe e tia, sendo que esta última não vive na mesma casa que os outros três. Ele apresenta ao leitor a relação com seu pai como sendo bem conflituosa. Diz que sempre tentou entender o pai, “um homem sem projetos, sem distração e sem a menor capacidade para o amor. Me perguntava para que ele servia. Dizem que jogara bola muito bem e quase fora profissional. Mas parou com tudo por causa da bebida” (SANCHES NETO, 2010, p. 35). Esse jovem tem a lembrança do pai associada ao álcool, que aparecia em casa, quase todos os dias, bêbado. Além disso, reforça o seguinte: “por causa de nossas brigas, fez em cartório um documento para me deserdar e saiu espalhando a novidade em todos os pontos de pinga” (SANCHES NETO, 2010, p. 37).

A figura materna é vista por esse adolescente como a típica mulher submissa aos caprichos do marido e que desconta a angústia na comida, além de chorar

escondida, por exemplo. Exceto em raros momentos, ele age com certa frieza diante dessa personagem, como nesta cena em que a mãe vai até o quarto do filho com um doce recém-feito: “Empurro a colher que ela me estende, suplicante e meiga, com sua mão gorda e macia que lembra um pêssigo em caldas, e peço, pelo amor de Deus, que me deixe em paz” (SANCHES NETO, 2010, p. 50).

Ester, irmã de seu pai, é descrita pelo narrador como uma figura feminina de respeito. Beto fica analisando a diferença entre o pai e a tia, e se pergunta como podem ser irmãos uma vez que vivem mundos tão diferentes, pois ela tinha uma “maneira meiga de estar com as pessoas, sem querer convencê-las de nada, era pura bondade. Meu pai herdou o jeito bruto de meu avô e queria que o filho também o seguisse, mas eu tentava inventar outra família” (SANCHES NETO, 2010, p. 76). O significado desse nome próprio remete a luz, serenidade, um ser protetor e mais, segundo Beto, ela era bem-educada, leitora e civilizada não parecia pertencer a Peabiru, aquela cidade do interior. Na verdade, viver na capital era o sonho da tia e Trentini era uma referência para ela também, pois em dado momento da narrativa, quando Ester conta sobre sua fuga para Curitiba, aos 25 anos de idade, lembra: “— Fiquei andando no calçadão na esperança de encontrar Geraldo Trentini, mas eu nem sabia como ele era” (SANCHES NETO, 2010, p. 15). Ester, portanto, transfere ao sobrinho esse desejo pessoal, como representado na passagem:

Para realizar um sonho antigo, e se aproveitando de minha falta de interesse por qualquer outra coisa, tia Ester inventou de me encaminhar para a literatura, como se fosse meu destino.

— Contanto que saia de casa – falou meu pai.

Minha mãe não falou nada, apenas correu para o quarto, como sempre fazia. Chutei a porta da geladeira, uma galinha de louça caiu de cima dela, desmanchando-se no chão, e as garrafas de bebida, na parte interna da porta, fizeram um barulho de pequenos sinos. Foi tudo o que ouvi. Logo o pai me acertou um tapa no ouvido e fiquei meio atordoado. (SANCHES NETO, 2010, p. 13).

A cena acontece depois que a tia separou uma briga de pai e filho, abraçou o sobrinho e saíram de perto daquela figura paterna que Beto repudiava. Aproveitando-se do ocorrido, ela insiste para que o sobrinho vá para a capital, para ser escritor. Algo até natural para quem intenciona estudar, mas ela acreditava tanto no potencial dele que nem sequer pensava na possibilidade de concorrência que o escritor teria em centros maiores, como Curitiba: “Lá você poderá ser escritor – e não adiantava dizer para ela que eu não queria ser escritor, que lia os livros que ela

me emprestava apenas por falta do que fazer e que tudo que desejava era um empreguinho para me livrar de meu pai” (SANCHES NETO, 2010, p. 17). Essa marcação torna-se relevante no decorrer da narrativa porque haverá um amadurecimento na personalidade desse jovem que segue paralelo à formação leitora dele mesmo. Inclusive, muitos autores e obras sobre os quais Beto faz alguma referência são citados ao longo da narrativa, dentre os quais estão: *O apanhador no campo de centeio*, de Salinger, *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói e *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. De Cacaso tem-se um poema dentro do romance, versos que Beto declama para Martha, a jovem por quem o narrador se apaixona na juventude e reencontra na volta ao interior do estado.

Além dessa bagagem leitora, ele admite ter herdado, por influência de um amigo, certo gosto por livros de esquerda. Diz que está saindo da adolescência, passa a ser mais gentil com a mãe, não leva adiante as provocações do pai, percebe que algumas mudanças estão acontecendo e sentencia: “Mudamos porque queremos experimentar outra forma de ser. Mudamos para nos identificarmos com quem admiramos. E foi numa destas mudanças, das muitas que eu vinha sofrendo, que me fiz um austero leitor de textos políticos” (SANCHES NETO, 2010, p. 79). Já em Curitiba, o gosto não só por textos políticos, mas por obras das mais diversas áreas, só se fez aumentar e o narrador assim descreve sua experiência leitora:

Os livros me tiram da cidade e me dão cidades, todas e ao mesmo tempo nenhuma, me livrando de meu endereço no tempo e no espaço, tornando-me um personagem. E eu o aceito com a alegria de poder não me sentir eu mesmo, de ser uma invenção de um escritor morto há mais de cem anos numa vila remota da Rússia. Tudo que quero é não me ver como filho de meu pai, de Peabiru e de minha trajetória. (SANCHES NETO, 2010, p. 165).

A sua biblioteca crescia a olhos vistos e, com a estante cheia de livros, “eu tinha um vasto território para me perder, indiferente ao marulhar dos carros na rua, ausente de uma temporalidade definida. Durante a leitura, eu não pertencia mais à minha história nem a meu corpo, experimentava outras identidades” (SANCHES NETO, 2010, p. 162). Nesse sentido, cabe refletir sobre a identidade na pós-modernidade, pensada por Stuart Hall que, tomando emprestada a concepção freudiana sobre a formação da identidade de um sujeito a partir do seu inconsciente e de processos simbólicos, observa que “a identidade surge não tanto da plenitude

da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir do nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2006, p. 39, grifos do autor). São essas “formas” que o narrador está experimentando e o universo literário contribui para isso.

O que se nota, ao longo do enredo, é que Beto se reconhece como um jovem com medo e fraquezas, por isso, provavelmente, o enfrentamento com o pai. O narrador se adéqua a essas personagens que transitam por obras ficcionais para viverem experiências que se aproximam do homem comum. Tais personagens não têm a prerrogativa de serem grandes heróis e, se ao longo do tempo tiveram alguma marca de identidade subtraída, outras características ganharam, como “a palavra sobre si. Monólogos interiores, fluxo de consciência, diálogos, às vezes o simples fato de terem se transformado no ‘ponto de onde se vê’ permitem uma ampliação de seu espaço na narrativa” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 95). Mesmo que o leitor não fique sabendo o nome ou alguma característica física que as identifique com mais precisão, é possível perceber como elas sentem o mundo, como vivem o cotidiano. Beto faz questão de mostrar esse sentimento dele diante das pessoas, dos eventos pelos quais passa, enfim, sobre o mundo que o cerca.

Essa marcação memorialística que assume o discurso no romance vai sendo engendrada de modo a ressaltar o quão difícil foi passar pela adolescência, ainda mais naquela cidade do interior que nada poderia lhe oferecer:

Até os 18 anos temos pressa, muita pressa; a vida parece acontecer apenas depois e tudo tem um aspecto preparatório. Por isso corremos, acelerando o filme dentro do qual existimos, para que ele passe mais rápido e possamos chegar às cenas que importam. Mas o tempo da adolescência escorre espesso, pegajoso e enjoativo, obrigando-nos a preenchê-lo com as coisas banais. Numa cidade pequena, em que nada acontece, isso é ainda pior. (SANCHES NETO, 2010, p. 49).

É até irônico o pensamento dele, pois mesmo tendo essa visão crítica da cidade de Peabiru, nesse momento da narrativa, o jovem não se entusiasmava com a ideia da tia, de que ele mudasse para Curitiba. Essa postura só começa a tomar outro rumo depois que em uma festa de aniversário de Ester, ela apresenta Beto a um fazendeiro e comenta com convicção que o jovem vai estudar em Curitiba. O senhor, muito prático adverte: “— Espero que teu sobrinho depois não volte para

cuidar da fazenda. Se for esse o plano dele, é melhor não perder tempo com estudo e começar a tocar logo a lavoura. [...] — Ele nunca vai assumir a fazenda, Afonso, vai ser escritor” (SANCHES NETO, 2010, p. 96). Ao menos a tia não viveu para ver que o fazendeiro tinha razão nas palavras ditas.

Em partes, por conta dos acontecimentos a partir dessa mesma festa de aniversário, é que o sonho da tia começa a se realizar. Nessa noite ele conhece Martha, uma jovem por quem vai nutrir uma grande paixão. Embora ela estivesse noiva, nada a impediu de manter, por bastante tempo, um relacionamento “às escondidas” com Beto. Contudo, a ida dele para Curitiba ocorre após Martha ter marcado um encontro em outra cidade e lá anunciar que havia feito uma escolha: se casar com Afonso e mudar para o Mato Grosso. Ao ouvir isso, Beto reage: “Deixei Martha na frente do cinema. Sem me despedir nem olhar para trás, caminhei até a rodoviária, tomando um ônibus para um destino que nunca me pareceu mais improvável” (SANCHES NETO, 2010, p. 134). Curitiba seria seu destino.

Essa formação afetiva com a família começa a ganhar um novo rumo atrelada à formação literária do narrador que, talvez pela influência da tia ou até mesmo pelo amadurecimento como leitor, decide que a ideia de se aproximar de Geraldo Trentini, o famoso vampiro de Curitiba, seria boa. Depois de muito investigar sobre a vida do escritor e segui-lo pela cidade, o contato inicial entre os dois é assim descrito:

— Por favor!  
 — Não sou quem você está pensando.  
 — Sei que é.  
 — Quem disse?  
 — Li todos os seus livros.  
 — Nunca escrevi livro nenhum.  
 Estamos na Galeria Groff e travamos esta pequena batalha. Na porta, prestes a ganhar a rua, tento um último truque e minto, sou amigo do Valter Marcondes e escrevi um artigo sobre você. Digo meu nome.  
 Ele para e, pela primeira vez, me olha. O que destrói uma pessoa, por mais reservada que seja, é a vaidade. No fundo, estamos sempre querendo ser aceitos. (SANCHES NETO, 2010, p. 19).

O motivo principal da mudança de endereço de Beto era pelos estudos, por uma formação universitária e ele é o primeiro colocado no concurso vestibular de jornalismo. No início até frequentava a faculdade, mas vê aquele lugar sem perspectivas de futuro, ao menos no que ele traçou para si. Faz críticas à faculdade,

como se observa nesta cena: “No começo até prestei atenção ao que o professor dizia, depois vi que nenhum levantava voo, que o curso era um território de galináceos” (SANCHES NETO, 2010, p. 179). O resultado foi desistir da faculdade, assim como fez Leminski, observa o narrador.

Para a família ele estava se dedicando aos estudos e em uma conversa com a tia, esta dizia que se orgulhava do sobrinho, dava conselhos a ele e “não se cansava de lembrar que, agora íntimo do Geraldo, eu deveria aproveitar ao máximo os ensinamentos do mestre” (SANCHES NETO, 2010, p. 209). Aos olhos de Ester, Beto melhorava sua escrita a cada semana com a coluna que mantinha em um jornal. Para ela, portanto, essa formação com as letras estava seguindo o rumo que tinha previsto, ou seja, o sobrinho estava se encaminhando para a escrita, para a literatura. Formar-se em um curso superior e ser escritor era o que a tia sonhava para ele.

Essa expectativa nele depositada não passava de maneira tranquila por seu pensamento. Primeiro, porque havia abandonado os estudos formais e, segundo, porque havia certo peso ser o primeiro membro da família a ter uma formação universitária, pensava ele, mesmo sabendo que isso não aconteceria, ao menos em breve. Ainda assim “tia Ester estava planejando uma viagem para a formatura; daqui a seis meses, traria meus pais e mais alguns amigos para a festa” (SANCHES NETO, 2010, p. 210). A farsa não poderia se estender por muito tempo, então, para a mãe o narrador contou que não se formaria. Sentiu-se leve, mesmo sabendo da repreensão que sofreria da tia, a qual, ao receber a notícia, insistiu para que retornasse à faculdade, porém ele disse não.

O que importava para Beto, a essa altura da sua vida, era vivenciar as experiências com leitores, críticos, jornalistas e escritores da época. Tomar o chá das cinco com o vampiro, que nesse momento já considerava Beto um amigo, era uma rotina boa. Contudo, esses momentos de prosperidade, cedem lugar a uma certa tristeza, pois após um tempo o narrador já não vê com tanto entusiasmo aquela vida da cena literária: “Depois de conviver com escritores por algum tempo, você acaba sentindo necessidade de fazer parte da espécie humana, pois os deuses, os deuses cansam. Os deuses são fanhosos. Falam apenas de suas obras. E querem plateia” (SANCHES NETO, 2010, p. 68). Para o narrador esses escritores vivem a ilusão de uma glória literária e talvez compartilhasse com eles esse sentimento, uma vez que também escreve um livro, o qual fez com que muitas



peessoas de Peabiru aparecessem no evento, haja vista o fato de Beto ter enviado a uma associação da cidade um convite

com uma carta falando que se tratava de um livro sobre Peabiru. O que não deixava de ser verdade, a história se passa lá, mas a carta sugeria que era sobre as pessoas que tinham desbravado a região, e muitos vinham na esperança de se encontrar num desses álbuns do nascimento das cidades. E queriam falar do passado, de gente morta, perguntando se eu sabia desse ou daquele episódio. Eu tentava manifestar interesse, tinha criado aquela situação, não podia ser grosseiro e no fundo eles estavam ali enganados, e isso me constrangia. (SANCHES NETO, 2010, p. 247).

Essa passagem é irônica em dois sentidos, o primeiro porque Beto critica a vaidade dos escritores, mas fez uso de mentira para ter público no lançamento da sua produção literária. Segundo, porque foram justamente as pessoas da cidade que ele tanto negava que estiveram presentes no evento em maior número para prestigiá-lo. De Curitiba, aliás, poucos apareceram:

Os que sofreram a menor ressalva em minha coluna não compareceram, alguns tinham até ligado antes dizendo que não poderiam ir porque, eu devia compreender, era sábado e a família aproveitava para descer à praia ir à chácara de um amigo visitar um parente no subúrbio passar uns dias num hotel fazenda. (SANCHES NETO, 2010, p. 245).

Nem mesmo o vampiro compareceu no lançamento desse livro, provavelmente por ser um desses que, de acordo com Beto, haviam sofrido alguma ressalva crítica escrita por ele na coluna do jornal. Esse episódio do lançamento do livro, *Mãos pequenas*, soma-se à insatisfação que o narrador vinha sentindo nesse lugar que ele percebia não ser seu. Aliás, ao longo do romance ele demonstra estar sempre fora de lugar, não se sente pertencente a determinado espaço e reforça a ideia de que poucas pessoas importam para ele. Ao visitar um sebo, Beto fala da enorme quantidade de livros que vê, imagina como foi que chegaram até ali e completa: “Sei que a grande maioria deles apenas ocupa lugar. É assim também com o ser humano. A maior parte não conta. Devemos procurar apenas os raros” (SANCHES NETO, 2010, p. 163). Ele sente que está sempre perdendo algo, até mesmo como em uma passagem por ele lembrada do relacionamento que teve com Helena, uma jovem que recebe algumas investidas de Capo, pessoa que ele

considerava amigo e diz: “— Parece que me resta ser sempre roubado daquilo que poderia ser meu” (SANCHES NETO, 2010, p. 266). Embora Helena não tenha se envolvido com Capó, o relacionamento dela com Beto não foi adiante.

A formação literária do narrador também não se consolida plenamente e depois de muito tempo afastados, ele reencontra Geraldo, que comenta o seguinte: “— Me disseram que você está escrevendo uma biografia minha. Você sabe o que penso sobre o assunto. E não se esqueça da maldição do vampiro...” (SANCHES NETO, 2010, p. 269). O rompimento do namoro com Helena, o reencontro com Trentini e a piora na saúde da tia, que já não reconhecia ninguém devido a evolução de uma doença, foram o estopim para a decisão de abandonar Curitiba, de deixar para trás a vida que ele já não estava feliz em levar, se é que tenha sido feliz nesses 10 anos que ficou morando ali: “Vi que a minha vida era um erro. Agora tinha tomado a decisão e estava calmo. Viveria com ela os últimos dias” (SANCHES NETO, 2010, p. 270). Ela, a tia, havia sido diagnosticada com câncer e teria poucos meses de vida. Ester foi acometida por essa enfermidade que era temida pela família de Beto. Ainda na adolescência, em uma das discussões entre pai e filho, o pai o reprime por não acreditar em Deus, diz que pode ser amaldiçoado por isso e Beto responde: “— Já sou maldito, pai. — Não diga uma besteira dessas. Você não conhece o castigo divino. Ter uma ferida braba qualquer. — Todos em casa tinham muito medo do câncer, nem pronunciavam esta palavra” (SANCHES NETO, 2010, p. 64). Por ironia do destino a doença da tia fez com que houvesse uma reaproximação dele com a família e com a cidade natal.

Já ao fim do romance há uma mudança de pensamento sobre a vida e seus meandros. Beto percebe que o mundo sonhado pela tia e vivenciado por ele não cabe mais nos seus planos e essa “volta ao ninho” faz-se necessária. “Ao chegar no começo da manhã, parando o carro na frente da casa de meu pai, experimentei um atordoamento, era como se estivesse cortado esses anos de minha vida e eu tinha agora que colar ao meu corpo um membro amputado” (SANCHES NETO, 2010, p. 278). Foi o tempo de ver a tia e ela olhar para ele antes de falecer.

O retorno à cidade de Peabiru trouxe calma à vida de Beto. Ele e o pai passaram a cultivar a fazenda juntos, com a mãe ele era paciente e Martha voltou a fazer parte da sua vida. Depois de enfrentar uma tempestade de poeira, algo comum em Peabiru, segundo Beto, anda até o portão da casa que residia a jovem:

Alguém chama meu nome e reconheço a voz de Martha. Parece a voz de uma menina. Ela escancara as duas folhas do vitrô e percebo que seu rosto é de uma adolescente. Seus olhos brilham, ela me chama mais uma vez, paro na varanda, a uns três metros dela. Martha diz entre. (SANCHES NETO, 2010, p. 285).

Retornar a Peabiru foi ter de volta tudo o que ele negou ou que os desencontros da vida negaram para ele. A visão irônica e desencantada do fazer artístico é uma marca dessa personagem que faz uso da memória que, além de conservar certas informações, “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1990, p. 366). Esses eventos memorialísticos apresentados por Beto, vão do trato afetivo com o pai, que no início da narrativa tal figura lhe causava repulsa e no fim não. Já em relação à formação literária, Beto via em Trentini, embora sob influência da percepção da tia, um exemplo de escritor. Contudo, tendo convivido alguns anos com o vampiro, ele percebe que esse homem, essa personalidade, é o que ele não quer ser. Além disso, o que ele percebia como retrógrado é o que, ao fim da narrativa, ele quer para si e estabelece, portanto, uma trajetória cíclica na sua vida, tendo de sair da cidade natal para ter certeza de que é lá que quer viver o resto da sua vida.

### 3.1.3 A crítica literária no corpo da ficção

Em *Chá das cinco com o vampiro*, Beto, de leitor de Trentini e aprendiz de literato, passa a ser crítico da obra do mestre. Nesse sentido, a intertextualidade aparece “como um jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelas quais uma não deixa de se lembrar da outra” (SAMOYULT, 2008, p. 96). Ao longo da narrativa fica evidente que a personagem Trentini tem relativa importância na vida da tia de Beto, e é justamente ela quem aconselha o jovem a lê-lo. A partir daí Beto começa a ter familiaridade com autor e obra que, em futuro próximo, seriam seu mestre e sua fonte de crítica, respectivamente.

Esse contato prévio com a obra do autor precede, portanto, o fazer crítico, um assunto caro a Perrone-Moisés que, ainda na década de 70, chamava a atenção para não se esquecer que no sentido lato, o trabalho da crítica já um trabalho

intertextual, pois “tratou-se sempre de escrever um texto sobre outro texto” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 64). Sob essa perspectiva que romances com essa temática perpetuam a ideia de memória da literatura, como bem pontuou Samoyault (2008), pois as formas particulares de intertextualidade existem devido ao diálogo de autores do passado e do presente.

Perrone-Moisés, em estudo posterior ao recém referido, quando discorre acerca da ideia de valor, constata que nos últimos anos da década de 1970 a historiografia literária perde terreno para o interesse por dados históricos e levantam-se os seguintes questionamentos: “Para que serve a história literária?” e “Para que serve a Literatura?” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 21). A história literária está “fadada, mais do que qualquer outra, a assumir-se como releitura do passado e requalificação do passado à luz dos valores do presente” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 25). É a partir da releitura e da reescritura que esses escritores-críticos farão do passado, que se terá um reflexo na história da literatura, e esse trânsito intertextual também joga com a crítica. Assim, o local, o regional, entre outros elementos, são incorporados ao texto para serem eles mesmos questionados, como é o caso dos próprios autores ficcionalizados nos romances que trabalham com esse tema.

Beto, em *Chá das cinco com o vampiro*, está relatando o que já viveu e, sendo assim, tece comentários críticos a algumas atitudes que ele já sabe do resultado, como em uma passagem que ele recebe de Geraldo um elogio pela escrita que fez sobre uma das obras do contista, dizendo que as palavras do artigo são “broinhas de fubá mimoso, que derretem na boca’. Uma frase, descobrirei depois, que ele usa para elogiar tudo o que escrevem sobre seus livros” (SANCHES NETO, 2010, p. 23). Com essa tônica, o discurso vai sendo construído na obra e Beto, nessa posição de escritor crítico, passa a vivenciar uma leitura sincrônica do passado na tentativa de explicá-lo a partir do presente.

Fato é que, conforme destacou Perrone-Moisés, o que se sabe do passado são informações borradas pelo tempo e isso foge a uma tentativa de desmitificar tal constatação. É preciso reinventar o passado e isso passa pelo crivo da imaginação e da presentificação valorativa desse passado por meio da leitura feita por tais escritores. Quando o objeto em curso da investigação é a literatura:

A objetividade exigiria uma concepção linear do tempo, já que a sincronia do leitor com a obra do passado ocasiona a intervenção da subjetividade presente. [...]. Abolir a linearidade da cronologia e instituir uma simultaneidade que traz todo o passado a um espaço valorativo do presente é, portanto, uma atividade perigosa. Esse é o risco assumido pelos escritores-críticos modernos. Mas, de modo geral, eles se preocupam com a questão e buscam, de várias maneiras, legitimar suas escolhas com critérios mais abrangentes do que os do gosto individual. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 53).

Esses escritores-críticos não veem o objeto estético com neutralidade, sabem da importância de dar continuidade à história da literatura diante de seus atos de escrita. E sabem também que a história é fruto de um ato de leitura do passado e, assim: “a leitura é *constitutiva* do fato, já que os fatos literários (obras) só encontram sua realização plena na leitura; eles são programados para (re)acontecer na leitura, criando sentidos que renascem e variam a cada época” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 59-60, grifo da autora). Beto lê e escreve sobre Trentini enquanto que Miguel Sanches Neto inscreve *Chá das cinco com o vampiro* nesse grupo de narrativas que revivem a história literária no corpo da ficção. Essa ação, por estar sob os preceitos de cada um, tende a ser parcial.

Perrone-Moisés destaca, ainda, que esses escritores vão na contramão dos críticos profissionais, os quais seguem guiados por princípios mais universais. “Os escritores estabelecem e assumem pessoalmente os princípios que regem seus julgamentos de valor. Os autores escolhidos por eles são, ao mesmo tempo, a fonte e a confirmação de seus princípios” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 144). Pelo prisma da autora, essa crítica é positiva e tais escritores “sentem a necessidade de ampliar sua ação para além da função estética, o que implica uma ética. A literatura tem, para eles, um valor de conhecimento do mundo e de autoconhecimento, e um valor de crítica” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 165). É dessa maneira que a biblioteca da literatura está sempre sendo revisitada e resulta em um processo intertextual contínuo.

Para a pesquisadora, a pós-modernidade é responsável por um certo descentramento da escritura literária. Porém, reconhece que são novas maneiras de encarar o processo literário em meio a globalização em plena ascensão e diz que “os escritores da alta modernidade<sup>5</sup>, como criadores e como leitores críticos, nos

---

<sup>5</sup> Leia-se alta modernidade como sinônimo de pós-modernidade pois, para a autora, a escolha pelo uso deste ou daquele termo é pessoal.

levam a rever o trabalho de desconstrução efetuado nas últimas décadas” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 214). Essa revisão não significa um retrocesso, mas antes um cuidado com a análise diante de novas estratégias que são oferecidas para esse fim. É preciso se adequar às novas exigências que surgem desses meios, também novos que “obrigam o livro a reformular-se, a encontrar seu lugar entre eles. Mas, de modo algum, o condenam ao desaparecimento. A literatura ainda tem futuro, a Biblioteca ainda não foi destruída” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 215). Esse debruçar-se ao fazer literário permeado pela crítica fica evidente neste romance em análise.

Beto, na capital do Estado do Paraná, já está bem próximo de Geraldo Trentini. Escreve, inclusive, ao estilo do vampiro, o qual, aliás, diz que gostou das três narrativas que recebeu para leitura. “Os contos faziam parte do livro *Diálogos com o Vampiro*, que eu mandaria em seguida ao mestre. O título era uma maneira de me declarar discípulo, mas isso não tinha despertado maiores entusiasmos nele” (SANCHES NETO, 2010, p. 115). Um desses contos integra o romance sob o título de “Violetas”, que trata de uma questão bem presente na obra, o amor de mãe. Há um outro conto inserido na obra intitulado “Casa iluminada”. Narrativa escrita por Beto quando sabe um pouco mais da vida de Geraldo, da briga dele com a filha, jovem que já não mora com o pai, e ao olhar para o antigo lar, lamenta ver a casa toda iluminada, sendo que sempre viveu ali, praticamente, no breu. Toma as dores da mãe e não aprova as atitudes do pai. Nesse conto, a figura materna da narradora é muito semelhante à da mãe de Beto, com um olhar sem brilho. Até mesmo acontecimentos da vida pessoal de Beto e Geraldo têm certa sintonia e a influência do mestre estava afetando o aprendiz:

A presença de Geraldo Trentini em minha literatura tinha um efeito paralisante. Neste tipo de relação, o perigo é o da morte do interlocutor, transformado em mero discípulo. A história literária está cheia de exemplos de personalidades fortes que sufocaram aqueles que viveram à sombra de uma produção maior. Era isso que estava acontecendo comigo. (SANCHES NETO, 2010, p. 125).

Mesmo Beto admitindo que o que escrevia, no início da sua produção, eram contos que não fugiam a uma tentativa de reprodução do que fazia o vampiro, comentava: “havia outra parte de mim que continuava fugindo deste estilo. Eu era e não era seguidor de Geraldo, e essa situação me angustiava” (SANCHES NETO,

2010, p. 125). Talvez Beto estivesse sendo ele próprio um vampiro, transferindo “essa fome devoradora ao outro, quando tal não passa de um fenômeno de autodestruição. O ser se atormenta e se devora a si mesmo; enquanto não se vir responsável por seus próprios fracassos, responsabiliza e acusa o outro”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 930). Fato é que a tão esperada avaliação do mentor literário nunca chegou. Beto fica mais de um ano sem notícias de Trentini, período este que fez com que o narrador sofresse o que ele chamou de “um processo de desintoxicação”, pois percebeu que aquele ambiente o sufocava e passou a pensar mais na sua capacidade sem a influência do outro, do vampiro: “Negando aquela admiração eu podia chegar a uma maneira própria de fazer literatura. Ao não falar nada sobre meu trabalho, Geraldo me libertou” (SANCHES NETO, 2010, p. 126). Esse tempo de reflexão resultou em seu primeiro romance, *Mãos pequenas*.

Alguns meses se passaram sem que trocassem nenhuma palavra, nem mesmo por cartas e telegramas, como costumavam fazer. Aliás, dessa forma de comunicação, Beto reuniu material que resultou em um texto nomeado “Nova temporada”, conto que está no romance e que Geraldo dizia ser essa a nova temporada de caça ao vampiro.

De qualquer maneira, o narrador tenta uma aproximação enviando ao vampiro um texto que escreveu sobre o último livro do Trentini. Este, quando lê, responde dizendo para o narrador “procurar o editor do caderno de cultura de *O Diário*, ele tem interesse em publicar meu artigo. Vaidade. Tudo é vaidade, penso” (SANCHES NETO, 2010, p. 22). Beto faz duras críticas à vaidade dos escritores e comenta: “já não estou suportando o menor contato com esses pavões da província” (SANCHES NETO, 2010, p. 67).

Embora a questão da vaidade do vampiro, e de outros escritores, seja retomada por Beto reiteradas vezes, essa personagem histórica que permeia a obra – e que aqui entende-se ser uma alusão a Dalton Trevisan – chega a comentar que não quer mais lançar livros uma vez que isso faria com que os jornalistas começassem “a persegui-lo em busca de fotos e entrevistas. Agora o Brasil inteiro poderia chegar à sua cabana e atormentá-lo com pedidos de prefácios, com ofertas de contos e com curiosidade turística” (SANCHES NETO, 2010, p. 100). Trentini demonstra querer ter seus textos vistos, lidos, mas não suporta a ideia da exposição da sua figura, prezando sempre pela reclusão.

Analisando o romance, nota-se que a crítica faz parte do processo de ficcionalização. Além, claro, de apresentar escritores como críticos e isso é estender um olhar para o passado mesmo que com contradições formais e temáticas que atuam de maneira a “chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta” (HUTCHEON, 1991, p. 31). A autora continua:

Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. (HUTCHEON, 1991, p. 34).

A teórica confronta e contesta o passado no sentido de pensar o que está posto e lançar luz para o futuro. Assim, “o pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 39). Há uma reavaliação do diálogo entre o que está consagrado pela história da literatura e pelo que dela se (re)escreve.

Beto exerce a função de ser aquele que revisita os textos constantemente, pois mantém uma coluna crítica em *O Diário* e reflete sobre essa função: “Fico pensando na difícil arte da crítica, que nos obriga a um convívio forçado com todos que se julgam grandes escritores” (SANCHES NETO, 2010, p. 184). O início dessa convivência com Geraldo é mais de deslumbramento para Beto, que vai, no decorrer da narrativa, perceber mais distanciamento que aproximação do mestre. Pela crítica ficou afastado de Trentini, de Orlando Capote e, por último, de Valério Chaves, devido à leitura de sua obra, porque responde ao colega de trabalho com polidez, mas observa o seguinte: “conhecia aqueles textos – texto é uma maneira generosa de definir o trabalho de Chaves. Conhecia suas montagens e não tinha interesse por elas. Mesmo assim, fui à cozinha e pequei o pacote” (SANCHES NETO, 2010, p. 223). Em outra passagem, quando um jornalista de Brasília vai a Curitiba para entrevistar Beto, tentar conversar sobre a obra que este jovem está prestes a publicar, o narrador aproveita para falar sobre os escritores de Curitiba. Segue o diálogo:



- Você não acha que Curitiba é hoje a capital brasileira com os melhores escritores em atividade?
- Sinceramente não. Continuamos sem relevo humano.
- Você não gosta da literatura do Akel?
- Ele é um dos três ou quatro bons.
- E o Leminski?
- Foi um escritor de sensibilidade adolescente, gostava dele quando eu tinha 18 anos. Depois envelheci, hoje tenho 70.
- De fato você é muito novo, nem parece crítico. (SANCHES NETO, 2010, p. 220).

De um jeito irônico ele diz ter setenta anos, justamente a idade de Trentini, talvez por ele, mesmo não querendo, ainda se ver na figura do Geraldo. De qualquer maneira, depois de muito tempo mestre, e (ex)discípulo se encontram por acaso. Aceitando os novos escritos de Geraldo para ler, Beto faz duras críticas aos textos falando: “Eu tinha que matar o vampiro e matar era julgar sua produção com rigor, até com um tanto de raiva. Muitos de meus julgamentos não passam de implicâncias. Mas não todos” (SANCHES NETO, 2010, p. 127). A reação de Trentini foi o oposto da prevista por Beto, pois o vampiro disse ter gostado dos apontamentos feitos pelo crítico. Ainda assim não se viam com frequência. “— Para virar inimigo de Trentini é só uma questão de tempo – lembro de Valter falando em um de nossos encontros. Só não sabia que era uma questão de tão pouco tempo” (SANCHES NETO, 2010, p. 158). Em conversa com o amigo Capo, comentam sobre Geraldo:

- Olha, aqueles continhos estão me cansando. E o Geraldo fugiu do confronto com a elite. Não quero dizer que não tenha valor. Nós sabemos que tem. Agora, é mais fácil falar do homem simples. Alguém precisa escrever o romance que desmascare os poderosos. (SANCHES NETO, 2010, p. 175).

Devido a essa prática, acabou sendo excluído do convívio social. Em uma passagem, que cruza com Valério Chaves, tem-se a seguinte descrição: “este fingiu não me conhecer, nunca vai perdoar o artigo que escrevi dizendo que a antologia dele, relançada pela editora paulista, não passava de uma coleção de quinquilharias, cujo valor estava em ser um exemplo da literatura trash” (SANCHES NETO, 2010, p. 230). Assim também foi com o vampiro e com o Orlando Capote que, em ambos os casos, não concordaram com o as observações feitas por Beto. O tom áspero do crítico se sobrepôs à amizade que ele acreditava ter. Com Geraldo não compartilha

mais dos chás e à casa de Capo não foi mais convidado. Em conversa com Akel resulta o seguinte diálogo:

- A crítica também é uma atividade espinhosa – eu digo.
- Você deveria largar.
- Penso nisso todos os dias, mas virou um vício. Quero falar sobre o que leio. Só pararia de escrever crítica se parasse de ler, e não tenho força para isso.
- Você acaba sempre arrumando inimigos.
- Alguém tem que dizer algumas verdades de vez em quando. (SANCHES NETO, 2010, p. 201).

Embora Beto tenha abandonado a carreira de crítico e quiçá de ficcionista, é um narrador que se destaca na ênfase dada ao próprio discurso que faz parte, aqui, da ficcionalização da história literária pelas mãos de Miguel Sanches Neto. *Chá das cinco com o vampiro*, portanto, pode ser uma obra que segue o que escreveu Weinhardt (2010) sobre uma vertente de trabalhos artísticos que se propõem a uma reflexão. Há, assim, um discurso crítico dentro dessas narrativas sem que percam seu *status* de obra ficcional.

#### 3.1.4 Miguel Sanches Neto: um autor narrador?

Miguel Sanches Neto é um escritor que, em dado momento da sua carreira, sai do interior do Paraná e vai morar em Curitiba e, ali estabelecido, passa a manter contato com o escritor Dalton Trevisan. Depois de alguns anos de convívio, Trevisan, ao ler os manuscritos de um romance de Sanches Neto, se reconhece na narrativa e não gosta dessa situação. Acusa Sanches Neto de revelar intimidades suas a um repórter

e o rumor de que o ex-discípulo preparava um livro sobre ele envenenou de vez a relação. Em 2004, Sanches lançou uma carta aberta na qual esclarecia: estava mesmo escrevendo a tal obra. Mas ela não seria uma biografia de Trevisan, e sim uma ficção com personagens livremente inspirados nele e em outras figuras da literatura paranaense. (MARTHE, 2010, s/p).

Chega, segundo Marcelo Marthe, a escrever um poema intitulado “Hiena papuda”, em que chamou Sanches Neto de “araponga louca” e “filho adotivo espiritual de Caim”. Segue o texto:

Hiena papuda

Hiena papuda necrófila  
 traveca de araponga louca da meia-noite  
 mente na vírgula mente no pingo do i  
 mente no bico fechado mente na boca aberta  
 corrilho merdoso de intrigas e falsidades  
 caráter sem jaça de escorpião  
 filho adotivo espiritual de Caim  
 delator premiado informa dedura  
 a desonra, ó cagueta, é o teu butim  
 fora, traidor do amigo! Rua, olheiro maldito!  
 no teu coração pesteadado  
 rondam os lobos da inveja  
 na tua alma leprosa  
 uivam os chacais da infâmia  
 Judas que se vendeu por trinta lentilhas  
 uma corda uma figueira seca  
 se não for à figueira seca  
 a figueira e laço da corda  
 fatal irão logo logo até você. (TREVISAN, 2006, s/p *apud*,  
 FERREIRA, 2015, s/p).

Essa atitude de Trevisan, na época, faz lembrar a ideia de Linda Hutcheon quanto à ironia, a qual só se faz presente, só se constitui como tal a partir do momento que existe um reconhecimento dessa intenção e prática do ironista. Nesse caso, reconhecida pelo próprio Trevisan, que, com seu jeito arredio e reservado, sentiu-se ultrajado com o que leu e cortou relações com Sanches Neto. A proporção dos acontecimentos foi tamanha que nem a carta aberta, para esclarecer não se tratar de uma biografia de Dalton Trevisan, resolveu o problema. Diante desse impasse, depois de alguns anos, Sanches Neto decide publicar *Chá das cinco com o vampiro*, texto que tanto desagradou ao mestre. No romance há uma integração entre a esfera pública e a privada, e esse elo não se limita às personagens históricas, mas ocorre também pela referência, conforme citado, a alguns episódios da cena literária curitibana.

Essa relação próxima dos dois escritores pode ser associada à obra ficcional *Chá das cinco com o vampiro*, até mesmo pela identidade do narrador, que parece ter pontos de coincidência com a do autor. Roberto Nunes Filho, ou simplesmente Beto, é o responsável por tornar pública a história dele próprio, de seu mestre e de outras personagens que compõem a obra, lembrando, claro, que é uma narrativa que se propõe verossímil e não realista.

Há aspectos biográficos do autor neste romance, mas essa presença não se configura como autoficção. Assunto abordado por Perrone-Moisés em “A autoficção e os limites do eu”, de 2016, que abre o capítulo falando sobre o primeiro uso desse termo, o qual, segundo ela, criado por Serge Doubrovsky, em 1977, e que a partir dos anos oitenta houve uma vasta produção desses livros que traziam como assunto o próprio autor. Essas obras não eram classificadas como diários, biografias ou confissões, por exemplo. Muitos questionamentos vieram à tona para entender o que fez com que essa onda de “escritas de si” estivesse tão em alta. Dentre eles está o fato de nessa sociedade pós-moderna haver mais individualismo e narcisismo. Contudo, ressalta a autora, essa expressão “cuidado de si” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 206) já era usada pelos filósofos gregos. Esse tipo de escrita não seria meramente egoísta, pois falar de si era o primeiro passo para, também, servir à comunidade no sentido de, a partir da individualidade do escritor, o leitor buscar semelhança e porque não algumas respostas para o que lhe faltava na existência individual.

De qualquer maneira, não se pode perder de vista que a “literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa de jogos de força dentro da sociedade. [...] Nossa posição diante do texto literário não é de reverência, mas de crítica” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 22-23). Assim, o leitor exerce papel importante nessa extensão do texto literário e, para observar essa memória da literatura, são oferecidas a ele algumas estratégias como índice, escrita em itálico, uso de aspas, notas de rodapé e estilo de escrita. Além desses, outros elementos textuais se fazem presentes como “referências diretas a nomes de autores, de personagens, a títulos [...]” (SAMOYAULT, 2008, p. 92). Embora a memória do leitor reconheça alguns signos no romance que está sendo analisado aqui, eles não aparecem de maneira direta.

Em *Chá das cinco com o vampiro*, além dos contos escritos por Beto e que integravam o livro *Diálogos com o vampiro*, que lembra o próprio nome do romance em análise, o jornal *O Diário* havia preparado uma homenagem a Geraldo, que faria 70 anos. Para tanto, o vampiro insistiu que o que importava era a obra, não o autor, ou seja, não gostaria de ver publicada sua biografia, por exemplo.

Por isso, não foi novidade quando ele procurou o dono do jornal para cancelar a homenagem, alegando a velha tese de que só a obra

interessa. O editor de cultura sugeriu então que os 70 anos do vampiro fossem lembrados com um conjunto de textos sobre suas coletâneas, mostrando a evolução estilística e temática. Assim nasceu a ideia de *Biblioteca Trentini*, na qual eu estava trabalhando naquele momento. (SANCHES NETO, 2010, p. 194).

Com essa passagem não tem como não se recordar do livro *Biblioteca Trevisan*, de Sanches Neto, do ano de 1996. A obra reúne uma série de textos que foram publicados individualmente no suplemento de cultura da *Gazeta do Povo*, de Curitiba. O que se percebe, assim, é que há um jogo intertextual que se constrói por meio da história da literatura na ficção, fazendo lembrar o que disse Marilene Weinhardt: “Um romance que narra um fato histórico ou a vida de uma personagem histórica, independente do tipo de relação que proponha com o empirismo, fez uma escolha em que a condição de seu tema como histórico terá se constituído na linguagem” (WEINHARDT, 2010, p. 96). Dessa maneira, não se pode responder afirmativamente ao questionamento feito no título desse subcapítulo, pois o que o leitor tem em mãos é uma obra ficcional, é uma criação que se materializa no discurso, é verossímil. Ademais, são apresentados ao leitor, conforme Linda Hutcheon (1991), apenas vestígios de um passado, ou seja, não há como saber nos mínimos detalhes o que de fato aconteceu.

Essas cenas vêm à tona pelo olhar do narrador, o qual, diferentemente da tentativa, no século XIX, de escritores como Flaubert “fazer desaparecer o narrador, com o intuito de que as cenas parecessem se desenrolar diante do leitor, sem intermediários” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93). Hoje há um processo inverso, pois são figuras que:

Interferem na narrativa de modo a ressaltar a presença daquele que fala, localizando-o em seu contexto e prerrogativas. Pretendem, em seu afã autodenunciador, que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 94).

Essas alterações, ressalta a autora, têm “a ver também com a ênfase, cada vez maior, dada ao próprio discurso, que vira tema e, em certo aspecto, um protagonista a mais na narrativa” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 95). *Chá das cinco com o vampiro* tem como foco o discurso literário, que nesse caso está permeado de

ironia, categoria que para ser reconhecível intenção e interpretação precisam andar lado a lado.

Sobre a ironia se concretizar na recepção, Seligmann-Silva diz que essa categoria vem como um processo de desleitura, haja vista o caminho instável que o leitor passa a trilhar ao se deparar com a leitura de um texto que se quer irônico. Assim, não é possível procurar sentido onde ele inexistente, afirma o autor. Inexistente perante o fato de trabalhar com a autorreflexão da linguagem, tal qual o campo da literatura, uma máquina “não tanto de ‘representar’ o ‘real’, mas sim de dar uma forma a ele” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 372). Ao tratar desse paradigma de literatura irônica e anti-irônica, o autor chega à questão da literatura de testemunho, aquela que surge no sentido de tematizar o real. O que esse tipo de produção narrativa reivindica é a relação que há entre ações do mundo ficcional com o extraliterário sem, contudo, deixar de se lembrar que tal relação só se estabelece com o ato da leitura. “A verdade é que esse limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para representá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375). A narrativa atua como o meio expressivo pelo qual se configura a tematização do tempo e se refere a algo como previamente constituído que é também dele constituinte.

Este romance de Sanches Neto não é lido como literatura de testemunho, mas há um trabalho com a referencialidade, que não chega a nomear seu autor dentro do livro, mas sua presença não foge à matéria narrada, “fazendo muitas vezes coincidir história vivida e enunciação narrativa, verdade e literatura, numa relação tensa, depois da qual nem a literatura se reconhece mais como ‘pura’, nem a ficção tampouco será mais ‘pura’” (NASCIMENTO, 2017, p. 616). História e ficção estão em constante diálogo, ambas são discursos postos em cena por algum ornamentalista.

O próprio Sanches Neto, antes mesmo de ficcionalizar o vampiro de Curitiba, escrevera sobre a obra de Trevisan, dizendo se tratar de um ir e vir no tempo e espaço: “os dramas de agora são expressos por personagens e valores ultrapassados – o que dá à sua obra um caráter externo inatual mas com uma perfeita adequação crítica ao agora” (SANCHES NETO, 1996, p. 91). Esse discurso remete à ideia do inacabamento da obra, uma vez que alguma coisa ela diz ao homem, ao escritor, pois “é a obra prospectiva que avança pelo presente e impele

para o futuro” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 64). É possível prolongar essa acepção do mundo expressa na ficção. Dessa maneira, essa escrita do eu ou as escritas de si se recontextualizam e contextualizam a história da literatura em diferentes momentos. Lembrando que a relação de “um criador com a sua personagem de romance, por exemplo não pode nunca ser inteiramente de identificação: deve manter essa dimensão exterior pela qual essa personagem dialoga com o autor tanto quanto o autor com ela” (SAMOYAULT, 2008, p. 20). Desse entrecruzamento de vozes resulta a intertextualidade da história da literatura com a ficção, assim como fez Sanches Neto, inserido nesse grupo de escritores contemporâneos, com a ficção por ele mesmo escrita.

#### 4 PAULO LEMINSKI: UM FANTASMA?

*Bem no fundo*

*no fundo, no fundo,  
bem lá no fundo,  
a gente gostaria  
de ver nossos problemas  
resolvidos por decreto*

*a partir desta data,  
aquela mágoa sem remédio  
é considerada nula  
e sobre ela — silêncio perpétuo*

*extinto por lei todo o remorso,  
maldito seja quem olhar pra trás,  
lá pra trás não há nada,  
e nada mais*

*mas problemas não se resolvem,  
problemas têm família grande,  
e aos domingos  
saem todos a passear  
o problema, sua senhora  
e outros pequenos probleminhas.  
(Paulo Leminski, 2013)*

“Polaco Loco Paca”, “Samurai malandro”, “Polilingue paroquiano cósmico”, “Caboclo polaco-paranaense” e “O bandido que sabia latim” foram alguns dos apelidos que recebeu o ilustre paranaense Paulo Leminski Filho. Nascido em Curitiba, em 24 de agosto de 1944, de origem polonesa da família paterna e africana da materna, é lembrado até a atualidade como “Poeta marginal”, mas não aquele marginal que a cidade expulsa, pelo contrário, dele se orgulha e o expõe em muros. Esse apelido tem origem nos seus posicionamentos e aproximação do grupo de poetas marginais que distribuía poemas mimeografados pelas ruas da capital paranaense.

Segundo Garcia Lopes, Leminski teve intenso diálogo com artistas e intelectuais, dentre os quais Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Caetano Veloso e Boris Schnaiderman. Ao longo de sua carreira, Leminski se mostrou muito criativo e inteligente, versou sobre várias áreas que não apenas a da poesia, “mergulhou com entusiasmo no romance, novela, ensaio, conto canção, tradução, crônica, biografia, jornalismo, reportagem, roteiros de HQs, redação de publicidade e programa de TV” (GARCIA LOPES, 2021, p. 18). Esse homem múltiplo, que também lecionou em



cursinho pré-vestibular, dizia que não era possível alguém fazer só literatura, pois a mesma existe da vivência de outras coisas:

Como um romântico tardio, defendeu a ligação da poesia e da vida num grau máximo, a ponto de repetir, como um mantra, que “é a linguagem que tem que estar a serviço da vida, não a vida a serviço da linguagem” ou que “para ser poeta, é preciso ser mais que poeta”. Enquanto poeta seu objetivo era fazer “do carvão da vida o diamante do signo”. (GARCIA LOPES, 2021, p. 23).

De acordo com Toninho Vaz, em *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*, de 2009, o escritor deixou um legado que abarcou a escrita concisa e o rigor formal atrelado à irreverência e à coloquialidade com uma apropriação dos recursos visuais. Sempre cultivando o gosto pela polêmica e tendo fixação por inovação, vislumbrava, ainda na década de oitenta, o futuro da população atomizada pela tecnologia que, segundo ele, estava se tornando uma extensão do corpo do homem.

Ademais, além de estudada em universidades, sua obra ainda é muito lida e ele é considerado um dos maiores destaques da poesia da segunda metade do século XX: “Por nunca perder o frescor, por permitir novas descobertas a cada leitura, Leminski hoje é reconhecido como um autor clássico contemporâneo” (GARCIA LOPES, 2021, p. 25). Com uma bagagem de escrita que influenciou as gerações seguintes, Leminski marcou a cultura curitibana e a literatura nacional.

Sobre a morte desse grande representante da poesia nacional no século XX, Garcia Lopes descreve que um dia antes, já internado, o poeta recebeu algumas visitas e que:

Na manhã seguinte, dia 7 de junho de 1989, veio a notícia de que ele estava em coma, na UTI. Jornais, tevês e rádios já davam boletim sobre o grave estado de saúde de Leminski. Anúncios de coleta de sangue tipo A. De tarde, fui para o hospital. Muitas pessoas e amigos, sabendo das péssimas notícias, foram chegando. Todos apavorados e apreensivos. Às nove e meia da noite veio a notícia: Leminski havia morrido às 21h20, vítima de cirrose hepática. (GARCIA LOPES, 2021, p. 211).

Sua morte foi notícia em jornais e telejornais do país, e seu nome ainda está presente na memória do cidadão paranaense e amantes de poesia em geral, nos muros da cidade, em exposições e trabalhos acadêmicos. Dada sua relevância, não

causou estranhamento ao público que esse nome fosse transposto para as páginas de obras literárias como é o caso de *Fantasma*, objeto de estudo nesta pesquisa.

#### 4.1 FANTASMA

Publicado em 2001, *Fantasma* é um romance relativamente longo, que abarca 382 páginas distribuídas em 12 capítulos. Nesse texto o leitor é apresentado a um arquiteto carioca que está morando há algum tempo em Curitiba, e dada a insatisfação com a profissão, passa a contribuir em um mensário da capital paranaense, *A Lâmpada Azul*, em que assina uma coluna de arquitetura. No trabalho é convidado a escrever um livro retratando a Curitiba dos anos finais do século XX, e o diretor do periódico sugere que uma boa maneira de realizar esse trabalho seria elegendo um nome que “simbolizasse Curitiba e dele partir, a estrada se desenrolará macia à sua frente”, argumentou. Ao contrário, ele previu, se eu não me impusesse alguns limites, só encontraria um caminho cheio de obstáculos” (CASTELLO, 2001, p. 16). Essa sugestão faz lembrar o pensamento de Samoyault ao dizer que “as dimensões de um universo ficcional podem encontrar-se consideravelmente ampliadas pelo recurso a índices intertextuais. Importa então localizá-los a fim de determinar suas medidas exatas”. (SAMOYULT, 2008, p. 99). É essa a tentativa feita pelo narrador de *Fantasma*, localizar um ponto de partida para dar início à empreitada que lhe fora atribuída.

Mentalmente, então, pensa em vários escritores pois, segundo ele, era a literatura que lhe interessava. Dentre os nomes pesquisados aventou a possibilidade de eleger Emiliano Pernetta, reforçando ser este o poeta simbolista que escreveu *Ilusão*. Na lista também surgiu Dario Veloso, “o chefe dos simbolistas paranaenses, o insensato que construiu um templo grego em plena Curitiba moderna só para exaltar as musas que, ele acreditava, dirigem a mente dos poetas” (CASTELLO, 2001, p. 18). Outra referência cogitada foi Dalton Trevisan, atribuindo a ele o título de maior escritor vivo do estado. Porém, os literatos citados ainda não representavam o que ele gostaria de expressar:

A falta de opções acabou por me conduzir de volta a um nome que desde o início eu evocara só ligeiramente, e sem muita convicção [...]. Trata-se de um poeta que no geral (e aqui cedo ao vício da sinceridade, mania não muito confortável que herdei de minha mãe)

não me agrada e que, além disso, tem seu nome associado a um tipo de cosmopolitismo que, julgo, não condiz com a cidade que devo retratar. (CASTELLO, 2001, p. 16).

Refletindo sobre as possibilidades de escolha, decidiu por um nome que considerava ir de encontro ao que lhe cabia escrever dessa metrópole, mesmo assim escolheu Paulo Leminski, o qual, enquanto vivo, contrariava a imagem do curitibano típico pois se encontrava “sempre deslocado, em divergência com a cidade, dissonante e intempestivo, e com um pé fora dela. Em seus últimos dias, com o espírito machucado e o corpo em ruínas, Leminski se deixou maltratar pela cidade limpa e branca dos emigrantes” (CASTELLO, 2001, p. 17). Nessa passagem já é possível perceber uma crítica do narrador à cidade de Curitiba, grande cenário retratado no romance e que ele descreve, na maioria das vezes, sob um ponto de vista negativo ou ao menos em desacordo com o que Leminski representava, uma vez que o via como um poeta

maldito, cheirando a álcool, com a cabeça fulminada por versos incompreensíveis, sempre pronto a discursar sobre a falência da realidade, a defender desconhecidos, a se julgar um paulista: que lugar haveria para alguém assim numa cidade com sujeitos vestindo roupas de grife, com arquitetos que não paravam de planejar e planejar, com urbanistas cheios de hipóteses e mapas, *shoppings* lotados de crianças gulosas e parques decorados com jardins europeus? (CASTELLO, 2001, p. 202).

Curitiba é mostrada mais a partir de uma perspectiva da memória (de um passado que o narrador sabe devido a pesquisas) que do presente, do dia a dia por ele vivido, dessa experiência do grande centro urbano remetendo a um ambiente que se torna hostil diante de algumas situações. Essa ideia é reforçada na seguinte passagem: “é a cidade remediada, a cidade em que a classe média parece reinar sobre todos com seus carros importados e suas roupas de grife e seu modo superior, também tem, no entanto, sua imensa população de marginais” (CASTELLO, 2001, p. 172). Embora esse espaço receba destaque significativo na construção narrativa, seu olhar não é no sentido de enaltecer o lugar: “Sou arquiteto aposentado, e – mais que isso – decepcionado, pois desprezo todas as concepções de engenharia que hoje se multiplicam na paisagem de Curitiba, restando apenas escrever para protestar” (CASTELLO, 2001, p. 13).

Luis Alberto Brandão, enfatiza que o espaço possui relevância em várias áreas e no universo literário não é diferente. O autor propõe alguns tópicos para discorrer sobre isso e destaca a espacialidade da linguagem anunciando que esta se mostra espacial uma vez que “é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal” (BRANDÃO, 2008, p. 131). Brandão reforça que esses signos têm uma função que leva em conta a percepção, a codificação intelectual.

Eneida Maria de Souza, ao assinar o prefácio do livro *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana* (2008), de Renato Gomes, faz uso da expressão escrita-desenho, termo que pode ser atribuído à Curitiba de Leminski e à do narrador, o qual conduz o leitor pela urbe controladora, por esse centro visto como uma rede bem complexa, um labirinto em que:

As interações transitórias, fugazes e fortuitas se inscrevem e requerem somente parte da personalidade dos indivíduos para seu envolvimento. Sem dúvida, o bombardeio de sentidos por uma pluralidade de impressões produz um acentuado nervosismo. Este estado provoca mudanças nas várias formas de defesa interior e distância social, e, além disso, incita completa indiferença. Na metrópole labiríntica, as coletividades indefinidas reúnem-se e dissolvem-se. A multidão e outras configurações do acaso na vida dos indivíduos só ganham sentido através de seu confinamento ou de sua dispersão no espaço social. (BRANDÃO, 2008, p. 75).

A vida urbana, em *Fantasma*, é cenarizada nas ruas, galerias, parques e confeitarias, por exemplo. Mas também esse outro espaço, mais íntimo das pessoas que transitam por tais lugares públicos, faz parte das observações do protagonista, em especial o seu próprio ambiente familiar que divide com a companheira, Matilde, e com Ex-Carlos, o cachorro. Assim, as formas literárias dialogam com o desenho urbano, potencializando a capacidade inventiva desse narrador na tentativa de restaurar a cidade pela letra.

Esse andar não é aquele frenético, típico da cidade grande, em que todos parecem estar atrasados; também não é aquele feito para movimentar-se com prática de exercício físico. É um andar para, no início do enredo, refazer os passos do poeta e, depois, para seguir o fantasma que não o deixa em paz. O narrador-escritor-andarilho tem a pretensão de religar a cidade a partir dos lugares por onde

circulou Leminski, pelos locais que o escritor paranaense frequentava. É assim que se desloca pela cidade e procura por esses fragmentos.

Com essa voz de protesto o narrador estaria escrevendo um romance cujo tempo narrativo transcorre uma década após a morte de Leminski, ou seja, na abertura do corrente século: “e hoje, dez anos após seu falecimento, dele resta uma memória esquartejada, que serve aos propósitos de vários senhores. Não há nada de novo, admito, nesse mecanismo de conversão do desregrado em santo” (CASTELLO, 2001, p. 17).

Refazendo o caminho que provavelmente o poeta curitibano fazia pelo centro histórico de Curitiba e lendo um de seus poemas no alto de um prédio, o narrador tem a certeza de que fará um retrato dessa cidade pelos olhos de Leminski: “‘Está certo, será Leminski’. E ali mesmo, esmagado por aqueles versos, eu decidi que, mesmo sem chegar a ser um poeta que me agrada, Paulo Leminski era meu escolhido” (CASTELLO, 2001, p. 19). Porém, ele se questiona sobre a possibilidade de escrever algo pelos olhos de alguém, ainda mais alguém que já morreu. E continua:

Mas foi ali, pisando aquelas pedras restauradas que tentavam deter o passado [...], um passado de lampiões falsos que enchiam a noite de um falso fogo para acentuar a presença da história, foi ali, onde a história se encena, onde o homem reverencia o que foi capaz de destruir, que meu Livro começou. Portanto, já comprometido com a mentira, ao menos com um tipo de mentira que nós, por piedade, chamamos de restauração. (CASTELLO, 2001, p. 19-20).

Essa e outras explicações dadas pelo narrador parecem justificar a impossibilidade da publicação do tal Livro. Ainda assim, depois de uma longa pesquisa sobre a cidade e o poeta Leminski, esse ex-arquiteto se dedica muito, por dezoito semanas, ao projeto. Entretanto, antes de entregar os originais do livro ao editor, ele é surpreendido por Maria Zamparo, uma personagem com breves aparições no enredo, mas que provoca uma reviravolta no trabalho do escritor, porque em um encontro, pelo que se entende proposital da parte dela, há o seguinte enunciado:

“Preste atenção, pois não vou repetir”, Maria Zamparo insistiu [...]. A notícia que ela viera me trazer cabe, na verdade, numa só frase inocente, mas ameaçadora. Foi tudo o que ela disse: “Paulo Leminski não morreu”. Palavras reforçadas por um sorriso não muito definido,

que ficava entre a desforra e o alívio, o chiado estufando as sílabas. Quatro palavras, nada mais, que, apesar do sentido muito simples, carregavam o azedume das coisas que contrariam a razão, ou que pelo menos dela escapam. Nada se parece mais com o absurdo, ou quando menos com esses enunciados que ferem as regras elementares da lógica, que a notícia de uma ressurreição – já que era isso, a princípio, que parecia se tratar. (CASTELLO, 2001, p. 54).

Ele não culpa essa mulher pela frase pois, de acordo com ele, esse projeto estava fadado a atormentá-lo haja vista algumas vezes já ter deixado a obra de lado: “O Livro, com todos os problemas que me trouxera, ficaria por instantes para trás. Eu precisava de distância, pois ele se transformara numa gosma que, aderida à minha lucidez, me impedia de pensar. Impedia-me também de respirar” (CASTELLO, 2001, p. 47). Ainda assim, a aterradora frase não passou incólume pelos ouvidos do narrador, o qual fora alertado pelo crítico literário uruguaio com o seguinte: “O sentido não está com quem fala, mas com aquele que ouve. É o ouvido, e não a voz, que empresta sentido às palavras. A voz é só uma onda, um conjunto de sons emitidos por alguém, um fenômeno da física” (CASTELLO, 2001, p. 319). Ele fica atormentado com esta dúvida:

“Paulo Leminski não morreu”. Diabo de frase, a me apoquentar, só quatro palavras, nada mais que vinte e duas letras, e aquele inferno! Quatro palavras a reverberar dentro de meu peito, a pisoteá-lo, a me espremer a espinha e girar, girar, quatro palavras em ciclone, ocupando todos os espaços, restringindo até mesmo a minha respiração. (CASTELLO, 2001, p. 299-300).

Ele pensa nessas quatro palavras em forma de ciclone e isso contribuiu para que optasse por deixar o romance engavetado por um tempo até fazer este anúncio: “Acabo de atear fogo aos originais e posso assegurar que queimei a única cópia existente, de modo que desapareceram para sempre” (CASTELLO, 2001, p. 8). Em uma atitude drástica, o trabalho que ele considerou exaustivo é reduzido a cinzas.

Com o uso da técnica narrativa da escrita *in ultima res* tem-se o seguinte: “Entrego-me agora à tarefa de restabelecer não o conteúdo do Livro desaparecido, o que seria incoerente e além disso impossível. Mas às circunstâncias que me levaram a queimá-lo” (CASTELLO, 2001, p. 9). Assim, o longo texto apresentado ao leitor, nada mais é que a explicação de como tudo aconteceu até decidir acabar com aquilo que estava acabando com ele: “Escrevo para distrair-me da dor, e mesmo que as palavras não me sirvam para nada, elas vêm ocupar o posto daquilo que me

atormenta” (CASTELLO, 2001, p. 10). Ele julgou que a melhor escolha foi livrar-se do romance que fora convidado a escrever. Contudo, continua escrevendo um livro que vai chamar de relato, para explicar o porquê da drástica atitude.

É irônico pensar que o narrador põe em xeque o que acredita realidade, inclusive a morte de um poeta, e para a supressão total do primeiro livro, escreve outro em que os vestígios biográficos de Leminski e as considerações sobre a cidade onde viveu esse poeta continuam: “Se queimei o Livro, foi para me safar da armadilha dos pensamentos, mas aqui me entrego, o que é bem pior, à armadilha dos fatos” (CASTELLO, 2001, p. 38-39).

A partir disso, vale ressaltar que a intertextualidade oferece o que se pode chamar de “efeito palimpsesto, ou seja, o efeito de difração na obra, de um brilho particular emanando do intertexto e que prolonga um no outro” (SAMOYAULT, 2008, p. 139). Em um primeiro momento o leitor de *Fantasma* reconhece a intertextualidade desta obra com a cena literária, com a história da literatura do período que viveu Paulo Leminski. Porém, essa questão do intertexto vai além, porque o relato que é apresentado ao leitor é fruto desse efeito palimpsesto do primeiro livro escrito pelo narrador anônimo, ou seja, há uma sobreposição de enunciados nessa formação romanesca em análise.

*Fantasma* é uma obra que não proporcionou ao escritor José Castello o sucesso que havia logrado em 1993, ao ganhar o Jabuti com a biografia intitulada *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. Ainda assim há comentários sobre o livro em estudo, como o que propôs Polzonoff Júnior ao dizer que se trata de um romance longo demais e um tanto prolixo em uma época que há certa moda de economia de recursos lexicais e cita, inclusive, palavras do próprio romancista, como expresso neste trecho:

José Castello usa e abusa das palavras e das considerações sobre absolutamente tudo. Isso se deve, em parte, à própria personalidade do narrador. “O arquiteto é um obsessivo, um analista, e seu raciocínio é labiríntico, o que o aproxima da cidade, que segue vários caminhos sem chegar a lugar algum”, analisa Castello. (POLZONOFF JÚNIOR, 2001, s/p<sup>6</sup>).

---

<sup>6</sup> Sem página por se tratar de um *blog*, o “Digestivo Cultural”.

Quem também traçou considerações sobre esse romance foi a professora e pesquisadora da Universidade Federal do Paraná, Marilene Weinhardt. Em uma publicação está o exposto o seguinte:

Em *Fantasma*, o que lemos é o relato de como o autor chegou à conclusão que precisava destruir um livro que escrevera, “o Livro”. Hesitante, todo entregue a sensações, sua construção da personagem Leminski é figurada como se o seu próprio discurso, o livro queimando, não fosse capaz de resistir à força da poesia do poeta empírico. Também há alguns traços biográficos coincidentes entre autor e narrador, mas não é somente a falta de identificação onomástica que impede a superposição de identidade. Muitas outras pistas marcam o processo de ficcionalização. (WEINHARDT, 2010, p. 97).

O que se observa em *Fantasma* é um trabalho de ficcionalização de parte da história literária nacional, desse movimento intertextual como uma grande biblioteca que é revisitada por muitos autores ao longo do tempo, conforme Samoyault (2008, p. 87).

#### 4.1.1 A figuração da personagem histórica

Antes de pensar na figuração de Leminski, que não é explícita, importa tecer considerações sobre o nome do romance, que pode ser entendido como: a mulher que surge para dizer que o poeta não morreu, o livro que o narrador está escrevendo, os pensamentos que vem à mente desse escritor atormentado e até mesmo o próprio Leminski. São dados intertextuais em torno de traços distintivos novos, conforme reflexão de Samoyault, que remetem ao poeta do mundo empírico até porque a linguagem, seja das personagens ou mesmo do narrador, vai se constituindo de modo a assumir “o peso dos enunciados anteriores. Melhor do que contentar em analisar as transformações que a retomada faz o intertexto sofrer, pode ser importante estudar, a partir dele, o modo como a singularidade estilística se elabora a partir do já-dito” (SAMOYAULT, 2008, p. 99). Com essas apresentações do poeta marginal, como Leminski ficou conhecido, é que a figuração da personagem se faz presente nesta seção.

Conforme mencionado, o escritor curitibano de destaque em *Fantasma* não é uma personagem propriamente dita, ou seja, com ações no tempo corrente do romance. Suas “aparições” decorrem da vivência do narrador, o qual diferentemente



das demais personagens do romance não tem o nome próprio revelado, há apenas a apresentação de suas características físicas e psicológicas. É um homem de 60 anos de idade, arquiteto aposentado e agora escritor. “Sou um homem velho, habituado com próteses, bengalas, sedativos e outros substitutos, de modo que me acostumei a indiferença. E nada vejo de vergonhoso nisso, ao contrário, só suavizando o mal, adocicando-o, tenho alguma chance de prosseguir” (CASTELLO, 2001, p. 13). A felicidade não aparece como um sentimento que predomina em sua vida, pelo contrário, vive angustiado, muito inquieto com assuntos relacionados à cidade de Curitiba e sobre o livro que escreve. Isso já se mostra presente nos primeiros parágrafos do romance: “É às escuras que escrevo, e, se digo isso, não me refiro a uma deficiência elétrica, ou a algum tipo devastador de eclipse solar, mas a um negrume interior” (CASTELLO, 2001, p. 7). É sobre essa angústia que se desenrolarão os acontecimentos na presente obra de Castello.

*Fantasma* se enquadra no grupo de obras que trazem no enredo a ficcionalização de escritores, tema pertencente aos estudos de Marilene Weinhardt que, em um texto intitulado “Quando a história literária vira ficção”, de 1998, faz a seguinte constatação: “Fazer com que escritores compareçam como personagens não constituiu exatamente uma novidade na literatura ocidental. Mesmo na tradição portuguesa a prática não é rara” (WEINHARDT, 1998, p. 104). Conforme já mencionado no início desta pesquisa, é na década de 1980, que se tem a abertura, por assim dizer, de uma série de romances que seguirão essa linha temática, e é nessa esteira de produções que *Fantasma* se constitui e traz à tona o nome de Paulo Leminski.

Há, portanto, uma narrativa que dialoga com a historiografia literária, lendo/representando uma época com o que é particular do texto literário, o não compromisso com a verdade dos fatos, podendo falar sobre o que aconteceu e também sobre o que poderia ter acontecido. Isso denota o caráter lúdico da intertextualidade: “A memória da biblioteca, a consciência da repetição e da constituição de modelos por outrem são também o abstrato de numerosos jogos literários, entre os quais a paródia tem seguramente o lugar mais importante” (SAMOYAUULT, 2008, p. 79). A ficção, portanto, possui essa liberdade para brincar com os marcos históricos.

A paródia, diante desse cenário, é utilizada pelos autores não como “a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo

ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165). E esse questionamento se estende ao próprio conceito de pensar a obra literária como um texto original o que, segundo a autora, não se pode ter como certo uma vez que o entendimento de um texto é fruto de discursos de outros textos. A crítica contribui para essa reflexão porque:

Sua utilidade como uma estrutura teórica que é ao mesmo tempo hermenêutica e formalista é óbvia ao se lidar com a metaficção historiográfica, que exige do leitor não apenas conhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios. (HUTCHEON, 1991, p. 167).

É assim que a ficção atua por meio de outras escritas, recorre a constructos linguísticos, ou seja, os intertextos advêm tanto da história como da literatura. Isso se ajusta às reflexões de Walter Mignolo sobre a relação entre literatura e história. Em um de seus ensaios, o autor salienta que: “A convenção de ficcionalidade não é, ao que parece, uma condição necessária da literatura, ao passo que a adequação à convenção de veracidade, ao que parece, é condição necessária para o discurso historiográfico” (MIGNOLO, 2001, p. 25). Nesse mesmo ensaio (da década de 1990), Mignolo retoma a perspectiva de Terence Parson sobre “entidades nativas” e “entidades imigrantes”. A nomeação dada ao primeiro caso se refere às personagens que não são conhecidas antes do romance a que pertencem, elas vêm de uma criação ficcional. Já a segunda postulação diz respeito às personagens reconhecíveis, que fazem parte da historiografia. Nesse sentido, o autor se apropria de personagens empíricas para a elaboração de sua obra.

Diante do exposto, Leminski pode ser considerado uma personagem imigrante e é a partir daí que a figuração dessa personagem é analisada. Para tanto, recorre-se aos estudos de Carlos Reis, em seu livro intitulado *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*, em que o autor classifica figuração da seguinte maneira:

Em termos gerais, o conceito de figuração designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem. Tal individualização verifica-se sobretudo em contextos narrativos e em contextos dramáticos, mas acontece, igualmente de modo residual, em contextos de enunciação poética. (REIS, 2018, p. 121-122).

A figuração em uma narrativa é o que Reis entende como mais dinâmica e complexa que em textos dramáticos e poéticos, por exemplo. Para o autor, isso significa três instâncias: “que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição” (REIS, 2018, p. 121). É mais que descrever, pois se assim o fosse estaria ligado à figura e não à figuração. O autor diferencia os dois casos. Segundo ele, a primeira consiste na parte externa de um corpo, e a segunda trata da representação ficcional de uma pessoa, seja na articulação de um discurso, no modo de agir e entre outros fatores que evidenciam ou acentuam a sua condição de entidade ficcional.

Para Reis, portanto, ao estudo da personagem deve haver uma revisão, ou seja, a personagem precisa ser olhada sob várias perspectivas, várias manifestações. Assim, conhecendo-a melhor, é possível que essa figuração se concretize. Contudo, ressalta:

O tema da figuração ficcional não se confunde com o da caracterização, uma vez que este último tem que ver sobretudo com a descrição da personagem; por outro lado, na caracterização nem sempre estão em causa componentes da ordem do discurso. [...] Pelo seu lado, a figuração ficcional assenta em princípios próprios e justifica, pelo menos, três âmbitos de indagação complementares: o de uma concepção retórica da narrativa, o da ficcionalidade enquanto propriedade inscrita no código genético da figuração e o da discursividade. (REIS, 2018, p. 26-27).

O romance em análise pode ser lido como aquele que abarca em seu enredo essa representação ficcional com princípios próprios. A ficcionalização de Paulo Leminski é vista como um evento de grande importância no presente romance, assim como o retrato de Curitiba uma vez que Castello valoriza, como princípio metodológico, os lugares pelos quais Leminski costumava andar na capital do Estado do Paraná, o que torna possível, também, inserir Curitiba na lista dos fantasmas que o romance reverbera. Para o nome do livro, aliás, em dado momento há uma explicação: “Ocorre-me dizer que o título que pretendo dar a essas anotações, *Fantasma*, é mais uma homenagem ao texto que destruí” (CASTELLO, 2001, p. 35-36).

Essa obsessão pela busca impossível ao poeta curitibano leva o narrador a “ver” Leminski em outras pessoas, como em um garçom de determinada confeitaria: “Me ocorreu um pensamento despropositado: aquele garçom era ou não era Paulo Leminski. Foi assim mesmo que formulei, afirmação e negação cruzadas numa frase só” (CASTELLO, 2001, p. 169). Ao mesmo tempo que formula essa ideia despropositada, ele a nega. É sobre esse caráter da ironia que teoriza Hutcheon (1991), ou seja, contestar de dentro do sistema que faz parte.

Na sua busca incansável por esse curitibano, o narrador, já muito exausto, considera ter visto Leminski na pedreira que leva o nome do poeta:

Era Leminski, a ideia me veio irreprimível. Só podia ser Leminski. Eu decidira que era Leminski. E eu o chamaria de Leminski, decidi também, ainda que, ao falar comigo, ele viesse a se apresentar com outro nome. Para mim tudo estava concluído, pois minha busca precisava de um termo. Eu já não aguentava mais. (CASTELLO, 2001, p. 316).

Em outro momento o protagonista do romance pensa ter visto Leminski no banheiro de um bar, à noite: “Não era o garçom da Shaffer, nem o rapaz da pedreira; nenhum desses reflexos que minha obsessão fora capaz de materializar. Nenhum deles. Sim: dessa vez era ele” (CASTELLO, 2001, p. 343). O narrador passa a seguir este homem na madrugada, o alcança e iniciam uma conversa. Nesse diálogo, os dois decidem ir à Torre Telefônica, lugar visitado por muitos turistas que chegam à capital paranaense, ver a cidade do alto. Esperaram o dia raiar, a torre abrir e entraram. Lá do alto, tomado pelo nascer do dia, pela luz do sol, o narrador reflete sobre o que está acontecendo e decide que essa loucura deve ter um fim. Diz que não vai mais se preocupar com o poeta por quem tanto tem procurado, aceita e confirma a sua morte. Já não vê o “seu” Leminski e, aguardando o elevador, se prepara para deixar a torre. Para sua surpresa, quem sai do elevador nesse momento é Maria Zamparo, que passa a admirar a cidade assim como o narrador vinha fazendo. Observando aquela mulher, ele diz que tinha vontade de questioná-la sobre muitas coisas, como a aparição no Jardim Botânico, quando falou a derradeira frase, que Paulo Leminski não morreu. Gostaria de saber sobre a repentina aparição e logo o desmaio no auditório do teatro, enfim, saber sobre os fantasmas que ora o perseguiram e ora eram por ele perseguidos: “Mas resolvi deixá-los para trás porque, se lhe dirigisse a palavra, corria o risco de vir a ser outra vez atingido por uma frase

mortal. (CASTELLO, 2001, p. 366). Após esse episódio e refletindo por três dias sobre o que seria melhor fazer com o Livro, conclui dizendo: “precisava voltar a Leminski, lhe entregar minha história, queimar minha vaidade em sua honra, para depois esquecê-lo e simplesmente deixá-lo dormir. Só assim, pensei, o ciclo se fecharia” (CASTELLO, 2001, p. 369). É depois de uma noite de sono tranquilo, como havia tempo não tinha, que toma a decisão de queimar os originais, do Livro, na sepultura de Paulo Leminski. Foi o que fez:

Empurrado por uma força que tomava meu lugar, e sozinho rastejei até a sepultura de Leminski. Fiz tudo com muita rapidez, não só para escapar de meus possíveis perseguidores, que na verdade não estavam em lugar algum, mas também para fugir da minha possível dor, que na verdade estava represada, mantida sob controle, retida naquela atadura de camisa que eu improvisara como curativo. (p. CASTELLO, 2001, p. 375).

No cemitério, acendeu alguns fósforos e “logo que a pequena fogueira passou a cintilar, abri a pasta e dela retirei os originais do Livro. Antes de lançá-los ao fogo, não sei por quê (mas sei sim: no fundo, sou um sentimentalista, jamais me corrigirei), antes de atirá-los ao fogo, beijei-os” (CASTELLO, 2001, p. 377). Essa ação deixa o narrador, aparentemente, aliviado. Ele sente que foi a melhor atitude que poderia ter tomado, embora revele o fracasso dele como escritor porque não foi capaz de controlar os percalços que o processo de escrita lhe impôs.

Foram muitas maneiras de tentar se livrar da ideia de encontrar Leminski. Dentre elas, o narrador contrata uma detetive, porém reforça que recorre a esse serviço especializado não exatamente para encontrar alguém que já era sabido havia morrido, mas “ao contrário, que ela me provasse que era impossível encontrá-lo; precisava de sua subjetividade de agente de investigações para contrapô-la à frase de Maria Zamparó e, com isso, afastá-la de meu caminho” (CASTELLO, 2001, p. 199). Além disso, ele toma outra decisão para, talvez, aliviar o tormento causado pela aterradora frase e fazer terapia literária parecia uma boa ideia. Foi Zamenhoff, o editor, que vendo o sofrimento de seu colaborador, indica os serviços de M. Estenssoro, um crítico literário uruguaio que estava atuando como terapeuta em Curitiba. No desespero de livrar-se daquelas palavras que tanto o aturdiavam, o narrador procura por esse serviço e, incrédulo, se questiona:

Não contratamos psicanalistas quando as ideias nos fogem ao controle e nossos hábitos parecem ditados por outras pessoas? Não contratamos adestradores para cachorros nervosos e traiçoeiros? Então, por que não negociar os serviços de um crítico literário, um terapeuta específico, quando a literatura nos encaminha para um destino pantanoso, um atoleiro que nada oferece além de suspeita e apreensão? (CASTELLO, 2001, p. 230).

Esse serviço especializado não aliviou a angústia vivida pelo escritor. Um sofrimento que, na verdade, havia mesmo antes da derradeira frase de Maria Zamparó, pois o narrador dá sinais de que este trabalho não era nem para ter iniciado. Contudo, dada a parca condição financeira em que se encontrava, aceita essa empreitada:

Quando olhei aquele cheque do Banco de Rosário (que Zamenhoff autografou com desleixo, quase com nojo, e que ficou levemente borrado de amarelo) [...], não fui capaz de me opor. “Vou Escrever”, eu disse, e, mal terminei de dizer, já sentia o coração amassado, as palavras a me obstruir a respiração. Enquanto voltávamos para o centro da cidade, dividimos o mesmo carro, pensei que a vida frequentemente nos leva a realizar o que não desejamos e para o que, além disso, não nos julgamos preparados. (CASTELLO, 2001, p. 14-15).

No processo de figuração ficcional, a personagem atinge um nível de significado que se sobrepõe ao que existe na historiografia. Há, portanto, com esse processo, não uma tentativa de mudar a história até porque isso não cabe ao literato, mas é possível, sem prejuízo, inserir fatos que poderiam ter acontecido. Hyden White faz considerações sobre essa proposta ao reforçar a ideia de que ao historiador cabe a tarefa de explicar e retratar, de alguma maneira, os episódios com que lida. Para o ficcionista, a preocupação se dá com a maneira de inserir o encadeamento dos fatos no fluxo da narrativa.

Em *Fantasma* há um fluxo narrativo labiríntico, desencadeado pelo processo de escrita movido pela palavra que “se carrega de suas significações, de seus usos e de seus empregos e os transporta no texto que deles se vale e os transforma em contato com outras palavras ou enunciados” (SAMOYAULT, 2008, p. 16). Castello recorre à memória pública de Paulo Leminski para apresentar, em um novo contexto discursivo, esse artista de destaque significativo na história da literatura brasileira contemporânea.

#### 4.1.2 Exercício metaficcional

Metaficção, termo usado primeiramente, segundo Perrone-Moisés (2016), por William Gass, professor norte-americano, foi apropriado por outros estudiosos ao longo do tempo. A própria Perrone-Moisés reforça o fato de que a referência a outras obras e autores não ser algo novo. Porém, é uma característica que vem ganhando espaço desde a modernidade, com especial dedicação de escritores na pós-modernidade. Perrone-Moisés (2016, p. 115), ao refletir sobre o assunto, ressalta que “qualquer obra literária é metaliterária, porque pressupõe a existência de obras literárias anteriores. Ninguém é escritor sem ter sido, antes, leitor”. É a partir daí que o conceito de intertextualidade vem para resolver o problema. Lembrando que se trata de um termo cunhado por Julia Kristeva, nos anos 60. E o uso dessa construção na produção estética ganha força no final do século XX. A intertextualidade praticada na “literatura contemporânea pode assumir um tom melancólico (alusões a momentos da história em que a literatura alcançou as suas maiores realizações e seu maior reconhecimento), ou um tom irônico, lúdico, característico do estilo pós-moderno” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 116). Em especial essa característica de tom irônico está presente no romance *Fantasma*.

A análise da obra, aqui, é feita pelo viés da metaficção historiográfica, um assunto estudado por Linda Hutcheon (1991) sob uma ótica que problematiza o próprio conhecimento histórico, pois tanto esse conhecimento quanto aquele atrelado ao romance com marcas de historiografia, são definidos historicamente e podem variar ao longo da história.

É de discursos anteriores que um texto adquire sentido e importância, e Castello lança um novo olhar para a história literária nacional ao discorrer sobre Leminski, não apenas a partir da cena literária em que viveu o poeta marginal, mas também aquela de que faz parte o narrador de *Fantasma* que é, também, um escritor pois está escrevendo um livro para contar o porquê de ter queimado uma outra obra.

Dada a sua estrutura, este romance dialoga com a história literária, com essas narrativas que, para Antonio R. Esteves, podem ser vistas como uma volta da literatura sobre si mesma e, nesse caso, vai tratar especialmente da fragilidade do escritor diante do processo de escrita. Há um exercício metaficcional que teoriza sobre a feitura de um romance e apresenta um percurso trilhado por esse arquiteto

aposentado/escritor que se ajusta ao que propõe Esteves ao lembra que o ser humano se comunica através da linguagem. Para o autor, é intrínseco ao homem estar constantemente relembrando fatos que, ao serem transmitidos, o são a partir de um ponto de vista e de um momento histórico específico, o que dificulta a certeza de como foi o passado em sua plenitude uma vez que a memória falha e: “O ser humano passa a misturar o que realmente aconteceu com o que pensa ter acontecido; ou com aquilo que desejaria que tivesse ocorrido, ou sobretudo com o que convém que se pense que aconteceu” (ESTEVES, 2010, p. 19). Essa confusão diante de acontecimentos do presente e do passado faz parte dos pensamentos do narrador de *Fantasma*, que põe em xeque a existência da própria obra, como expresso nesta passagem:

O livro que o leitor se prepara para ler não existe. Sinto desapontá-lo de saída, mas com a idade me transformei em um sujeito hesitante, e, para me prevenir dos ataques de meus detratores, prefiro anunciar as más notícias já na primeira hora. Não posso definir com precisão o gênero do relato que começo a escrever, pois ele não é o que parece, nem realiza o que promete. A matéria-prima com que trabalho, e será com ela que irei até o fim, é a perplexidade. Nada conservo do bom senso, da prudência, do comedimento, da lucidez que costumam caracterizar os escritores. (CASTELLO, 2001, p. 7).

Nessa tendência é que a narrativa histórica, segundo Esteves, elabora versões de um passado apontando para adiante, não para estabelecer parâmetros para a construção de uma nova sociedade, mas para analisar o que passou e observar o que está posto, no sentido da viabilidade de anunciar novos caminhos. Nesse corpus há uma reflexão no sentido de apontar tais direcionamentos, em especial quando se trata da tarefa de escrever, desse trabalho que mira, em um primeiro momento, a remuneração em detrimento da arte.

Para embasar o estudo sobre essas narrativas, surgiram muitas teorias desde os primeiros apontamentos sobre o gênero até hoje. Essa pluralidade teórica permite fazer a leitura da obra sob uma perspectiva que melhor se adeque à sua estrutura. Embora *Fantasma* não possa ser entendido como romance histórico pela perspectiva geral de Fredric Jameson, em que “é a forma narrativa desse evento primordial ou axial que deve estar presente, ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico” (JAMESON, 2007, p. 191), esse



romance de Castello pode ser lido seguindo a proposta do ensaísta quando diz que um texto de caráter histórico não deve mostrar:

Nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos. [...] A arte do romance histórico [consiste] na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida. (JAMESON, 2007, p. 192).

*Fantasma* apresenta essa interseção de acontecimentos, pois há a apresentação de um panorama da Curitiba das últimas décadas do século XX e a vida desse escritor que, atormentado com a frase “Paulo Leminski não morreu”, chega a fazer terapia literária. Além disso, há uma apresentação do trabalho e da vida do próprio Paulo Leminski, uma vez ele que permeia a narrativa do início ao fim, como uma espécie de fantasma. Fantasma, aliás, também é a nomeação que o narrador dá o livro-relato, dizendo ser esse o título das recordações que está a contar, homenageando o livro queimado “(que agora não passa mesmo de um espectro) que o sinal de uma escolha literária. Não creio que ela seja, na verdade, uma designação muito adequada ao relato que comecei a escrever” (CASTELLO, 2001, p. 36). Nesse trecho o narrador fala dos dois textos: o que ele chama de Livro inexistente e o que está prestes a escrever. Contando sobre esse processo anuncia:

Ao queimar meu Livro, destruí a ilusão de que poderia, com ele, focalizar a cidade; ao destruí-lo, desisti de ver. Sobrou-me o poeta e, só por isso, sem que haja nessa atitude uma escolha, tratei de persegui-lo. Esse meu segundo livro é a história de uma busca – mas, o leitor verá, pode ser também a história de uma escapada. (CASTELLO, 2001, p. 41-42).

O que se percebe ao longo do romance é um escritor com relativas dúvidas em vários momentos do processo de escrita. O julgamento com que se alimenta o narrador se ajusta às narrativas que trazem em sua estrutura um caráter contraditório, no sentido de promover uma crítica dentro do sistema em que se inserem: “é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Para a autora, esse parecer vai atuar dentro das próprias convenções justamente para subvertê-las. Isso ocorre no

romance de Castello, há a figuração de Leminski e também uma crítica ao trabalho do próprio poeta. A partir disso, a metaficção “sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente e impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 145). São versões de um passado e, de acordo com Samoyault, escrever é reescrever, “repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada” (SAMOYAULT, 2008, p. 77). Esse exercício de continuação é o intertexto que faz o narrador, pois anuncia que o livro não existe, mas é por conta deste que o outro surge:

Apesar de tudo, mesmo com aquelas quatro palavras enfim expulsas de minha mente, continuei a ser o que sou. E, porque não há mesmo saída para isso, resolvi tomar essas notas a respeito do que vivi. Aqui está meu livro, que agora, enfim, existe. Não sei o que ele é, e só por isso fui capaz de escrevê-lo. (CASTELLO, 2001, p. 382).

A perplexidade contribuiu para que esse livro (agora grafado com a inicial minúscula) viesse à tona e, para o narrador, isso foi possível porque fez um relato, sem a obrigação de escrever sobre algo e/ou alguém, como em um trabalho que visasse ao lucro, por exemplo, como em grande medida ocorreu com a elaboração do primeiro que nem chegou a ser publicado. Com a produção desse relato ele não sofreu como aconteceu com o livro inexistente, que levou o narrador a uma crise de identidade, uma crise no trabalho de escrita e ele diz que talvez estivesse escrevendo naquele momento no sentido de expor o próprio sofrimento:

A vontade de sofrer, e de se saber um sofredor que tanto merece e nada tem, costuma esconder-se nos mais nobres disfarces – e a literatura pode ser um deles. [...]. Se existem lacunas no que começo a relatar, se as ideias vão e voltam indecisas, se toda história conserva um tom de incoerência, a responsabilidade realmente não é minha, já que, mais que um autor, o mais correto é afirmar que sou uma vítima do que escrevo. (CASTELLO, 2001, p. 12).

Esse trauma vivido pelo narrador revelou uma série de fantasmas em sua vida, com os quais ele não soube lidar direito, chegando ao ponto de destruir uma obra completa sem que esta fosse publicada ou até mesmo lida por outras pessoas. Nem mesmo Matilde, que ao longo da narrativa é mostrada como uma personagem que traz segurança, sensatez e companheirismo para o narrador, pôde apreciar o que seu companheiro havia escrito e guardado em um gaveteiro da cozinha. Ela

pediu a chave e disse que “estava curiosa para ler o Livro que eu desprezava. Não respondi, o Livro jamais será lido, ele não existe” (CASTELLO, 2001, p. 224). Entretanto, mesmo para a conclusão desse novo projeto, o escritor não passou plenamente incólume a pensamentos e sensações que surgiram ao visitar a vida de Leminski e o lugar onde ele viveu. “Esse relato que eu nem sei se um dia irei publicar e que talvez seja tão estéril, que nem mereça o título que lhe dei. *Fantasma*, eu decidi, mas esse nome serve mais para tapar a minha perplexidade que para anunciar um caminho” (CASTELLO, 2001, p. 64). Esse romance faz lembrar o que propõe Dalcastagnè ao falar da narrativa contemporânea que

parece empenhada em discutir a si própria, seja a partir das personagens, que adquirem espaço maior ao tornarem-se pontos múltiplos e privilegiados de observação (e muitas vezes até de narração, o que as faz ainda mais complexas, mesmo que confusas); seja pela explicitação do artifício literário, com o desmascaramento dos mecanismos de construção do discurso e da representação social. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 106).

Nesta obra há um pouco disso tudo que fala a pesquisadora, e o leitor vai percebendo esses pontos-chave com uma pitada de crítica além de, por vezes, apreender a ironia, em especial ao discorrer acerca do seu ofício. Ademais, o narrador via Leminski como “um poeta esquartejado, cujos restos são devorados nos bares, nos auditórios, nas salas de aula, sempre ao gosto de cada freguês, quando terminei de escrever meu Livro sua imagem se apresentava ainda mais fracionada, na verdade quase fluida” (CASTELLO, 2001, p. 28). Ele argumenta sobre o ofício de escritor, do pouco que restou dele ao fim dessa empreitada, também ele um tanto esquartejado, e sente-se mal por ter usado Leminski como uma muleta para sustentar seu raciocínio perturbador.

O que se lê é o reflexo desses pensamentos, dessa história que, conforme o próprio narrador salienta, é a história de uma busca e de uma escapada. Ainda: “Não é muito grande a distância que separa o perseguidor do perseguido: ambos agem movidos pela mesma eletricidade, conectados na mesma fantasia – a de encontrar” (CASTELLO, 2001, p. 42). Soma-se a essas questões relacionadas à perplexidade e sofrimento, o trecho em que ele questiona Zamparo por tê-lo escolhido para fazer tal revelação:

Logo a mim, que não conhecera Leminski, que não era um leitor muito entusiasmado de sua obra e que, por princípio, era um sujeito que não costumava dar crédito a superstições. “É melhor que seja assim, limitou-se a dizer, satisfeita. Você está mais livre para aceitar. É só isso”. (CASTELLO, 2001, p. 59-60).

Uma interpretação possível, em especial relacionada aos parcos encontros que ele tem com Zamparo, pode ser a de essa mulher aparecer simplesmente como fruto de sua imaginação e ele leva isso adiante porque precisa/quer encontrar um culpado pela sua falta de eficiência ou até mesmo por uma autocrítica em relação ao que produziu para compor a coletânea “Edições do Sol”. Nos momentos que ele cruza com essa mulher ela parece ser sempre um espectro na multidão. No dia em que fora dita a derradeira frase os dois, a moda de turistas, tiraram uma foto, no Botânico, e não seriam vistos na imagem. Ela saca da bolsa uma câmera e com um movimento no indicador, “fez um *flash* espocar na noite. ‘Vou guardar como uma recordação de nosso encontro’, ela comentou, e essa era uma ideia que bem combinava com aquela situação absurda, já que nem ela nem eu apareceríamos na foto” (CASTELLO, 2001, p. 60). Quando ela sai do Botânico, já no cair da noite, ele não consegue ver a placa do carro que ela entra e desaparece pela cidade; na conferência está desmaiada em meio a muitas pessoas e, no mirante, na Torre Telefônica, ele a perdeu de vista quando o sol começava a raiar, a iluminar aquele lugar. Ao longo do romance, então, suas aparições foram rápidas, pois tão logo surgia, desaparecia como um vulto, como um fantasma.

Esse escritor/andarilho/narrador pode ser atrelado ao que Regina Dalcastagnè vê nos narradores contemporâneos que, segundo ela são confusos e convidam o leitor para esse jogo que enredam. Ainda:

O narrador, e também o leitor, da literatura contemporânea não são sujeitos comprometidos apenas com a matéria narrada. De um modo geral, não importa mais saber quem traiu quem dentro da narrativa, mas, sim, desvendar o que nós acreditamos ser uma traição, esclarecendo nossos mecanismos de adesão ao mundo social e afetivos. Ou seja, o leitor, refletido no narrador, torna-se personagem de uma discussão – que, sem dúvida, será tão mais rica quanto mais consciente de si, de seus valores e seus preconceitos. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 76-77).

As múltiplas vozes dentro de um romance são postas em cena e essa pluralidade semântica da palavra é uma unidade migratória: “o escritor nunca

encontra palavras neutras, puras, mas somente ‘palavras ocupadas’, ‘palavras habitadas por outras vozes’” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 60). *Fantasma* oferece essa viagem à loucura das palavras, o próprio narrador em dado momento reforça o seguinte: “Não me deixarei mais guiar por elo algum. A partir daqui, não sou eu mais quem guia, ao contrário, deixo-me conduzir por uma força que, no fundo, vem só das palavras. Desde o início as palavras me arrastam, não a cidade, ou Leminski” (CASTELLO, 2001, p. 43). Ele admite, em determinado momento, que o poeta paranaense é a chave para outra coisa que resultava em angústia, nesse embate que ele trava com a sua produção escrita:

Leminski era só um instrumento – e se era só uma chave, o que eu procurava talvez fosse outra coisa. Alguma coisa que a palavra, Leminski, me servisse para destampar: só uma palavra, enfim. Ia pensando assim, me limitando a inventariar a paisagem a meu redor e ainda sem o desejo de chegar a lugar algum, usando o pensamento mais para fugir do que para avançar. (CASTELLO, 2001, p. 313).

O narrador anônimo é também o protagonista, essa figura que percorre o meio que ele questiona. Contudo, antes de se tornar o escritor do tal Livro, fez o papel de historiador, com olhos no passado, usando a expressão de Sandra Pesavento. Para a autora, é no passado que os olhos dos historiadores se voltam. Não que seja a melhor ou pior maneira de olhar o mundo, mas é uma delas. Desse olhar resultam narrativas com dimensões sociais uma vez que são elaboradas para serem partilhadas.

Esta narrativa, a que se dá o nome de História, é um texto que se coloca como uma representação do passado, oferecendo-se a um leitor que, presumivelmente, consiga ver, também com o esforço da imaginação, esta temporalidade já transcorrida... Estas são etapas de um processo de reconstrução imaginária do que foi um dia, com pretensões de um ter sido. (PESAVENTO, 2004, p. 25).

Essa presentificação do passado advém da imaginação, do que se pressupõe, por meio de pesquisa, que tenha ocorrido. Escrever um texto de ficção historiográfica é também uma construção narrativa que toma para si um evento da história e trabalha, a partir dele, com as particularidades que cabem à ficção. O historiador, nesse sentido “se imbuí também da missão de aprisionar a Memória, indicando o que lembrar” (PESAVENTO, 2004, p. 25). A recordação individual alude

a um acontecimento que tem estatuto de veracidade. Cabe à história a tarefa de reunir tais verdades e chegar a uma memória coletiva a partir do momento que consegue armazenar e partilhar essas lembranças em determinada sociedade.

O pesquisador passa, assim, progressivamente a um escritor ficcionista, e pode se inscrever nesse grupo de escritores que chegam “a se aproximar de uma biblioteca afastada, a interiorizá-la, a utilizá-la por sua própria conta” (SAMOYAULT, 2008, p. 132). Nesta análise, a biblioteca seria o período literário que diz respeito à obra de Leminski e que vai sendo construído, portanto, esse exercício metaficcional partindo de uma memória da literatura sobre si mesma, ou seja, é a história literária em movimento.

#### 4.1.3 Ruído biográfico

Ao estender um olhar à literatura contemporânea, Leila Perrone-Moisés (2016) destaca que o ensino dessa arte é um tanto degradado e não recebe o cuidado que deveria, mas a produção literária tem se mostrado bem ativa, tanto em quantidade como em qualidade. Há um retorno à palavra Literatura e seu significado, passando a uma cronologia dos estudos relacionados a essa arte, que ganha e perde espaço dependendo do tempo histórico. Exemplo disso é o que ocorre em meados do século XX, quando outras expressões artísticas e culturais se sobrepuseram à arte literária. Mas isso não significa que ela tenha deixado de existir, pelo contrário, existe em outras formas, por outros agentes que não só os escritores, editores e leitores de um cânone. Há uma essência imutável da literatura e é preciso que se reconheça isso.

Diante dessa dificuldade de base, o que vemos hoje em funcionamento, na crítica e no ensino de literatura, ainda são resquícios dos valores antigos. Se percorrermos o que ainda resta de crítica literária na imprensa e na internet, ou se penetrarmos na argumentação dos júris de prêmios literários, veremos que os críticos ainda fundamentam seu julgamento, explícita ou implicitamente, em valores consagrados num cânone. Esse cânone é o da modernidade do século XX. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 12).

Visto por esse ângulo, por falta de parâmetros, a originalidade não tem se sobressaído nos estudos críticos, além do fato de se classificar os textos em função de grandes e pequenos gêneros. Uma ideia anacrônica uma vez que na

contemporaneidade o que está em alta é justamente a mistura de gêneros, indo na contramão de todos os fins previstos na virada do milênio, o da literatura aí incluso. A verdade é que tais previsões não se concretizaram, o que não exclui a possibilidade de uma mutação. São evocados muitos autores que falaram e ainda comentam sobre o fim da literatura e questões que se somam a esta. Mas Perrone-Moisés (2016, p. 25) faz uso desses nomes e suas produções para concluir que se trata do fim de um determinado tipo de literatura, “aquela da alta modernidade”, diz ela. É preciso reconhecer, na produção atual, o valor estético de uma arte em mutação.

Na cultura contemporânea há o surgimento de novos fenômenos da vida social, logo, surgem novas formas de literatura, pois ela faz parte da cultura. Assim como cada período apresenta suas particularidades, a literatura também tem as suas. As mudanças, especialmente as tecnológicas, na virada do último século, interferiram na literatura:

Entretanto, o que vemos é menos uma liquidação da modernidade do que sua assimilação numa postura irônica, e uma exacerbação de procedimentos existentes, há muito tempo, nas obras literárias. A peculiaridade da chamada literatura pós-moderna é nutrir-se da modernidade, numa atitude consumista que é própria do nosso tempo. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45).

A autora acredita que o tempo presente convém chamar de literatura contemporânea e salienta que a poesia não sofreu grandes mudanças, a não ser no suporte, que possibilitou movimentos e cores em uma tela de computador, por exemplo. A prosa já passou a investir mais em alguns procedimentos estéticos como a intertextualidade, a metalinguagem, a citação e entre outros. Aliado a isso, a temática dessas obras vai desde expressões de individualismo, niilismo até grandes relatos históricos ou uma explícita mensagem política. Essa nova era não mudou substancialmente a textualidade literária, veio no sentido de haver uma maior publicação e socialização de textos.

É no século XIX que se tem a ascensão do romance e no século seguinte essa evolução continua, não apenas com o narrar de histórias, mas com a inserção de reflexões filosóficas, estética com novas técnicas e exploração psicológica, por exemplo. A produção estética sofre um declínio no período do pós-guerra, mas não deixa de existir, que fique claro. É no início do presente século que alguns autores

vêm com propostas mais atuais na prosa de ficção e a autora vai listar vários nomes concluindo que:

A narração continua sendo uma necessidade humana básica, mesmo desprovida de sequências lineares de causas e efeitos, ou precisamente porque causas e efeitos claros estão em falta. Os homens continuam querendo saber como vivem os outros, isto é, como se pode viver, na realidade ou na fantasia. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 108).

Mesmo tendo sido considerado morto, por muitos e por muitas vezes, o romance sobrevive. É um gênero que abarca outros gêneros e, destaca Perrone-Moisés (p. 112): “continua revelando aspectos da realidade que escapam à hiperinformação das mídias”. *Fantasma* é publicado nessa virada de milênio de que fala a autora. Um romance que, dentre as possíveis leituras, se constitui com a metaficção historiográfica, a ficcionalização de escritor e um ruído biográfico, o que justifica apontar algumas aproximações nessa estreita relação entre o narrador anônimo e o autor da obra.

Radicado em Curitiba desde 1994, José Castello nasceu em 1951, no Rio de Janeiro. Começou a atuar como jornalista na década de 1970, também versou no campo da crítica literária, escreveu resenhas, fez biografia, entrevistou escritores e se aventurou na ficção, estreando com a publicação de *Fantasma*, em 2001. Além disso foi agraciado com alguns prêmios ao longo da carreira, dentre os quais, o Jabuti, por duas vezes, com *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*, de 1994, e *Ribamar*, de 2010.

O autor, em entrevista concedida ao *Jornal Rascunho*, em 2010, diz que foi uma decisão acertada enveredar para o campo da literatura, sua grande paixão. Ao ser questionado sobre sua rotina com a escrita, Castello responde: “Escrevo 20 minutos, paro, aí vou ler um negócio, aí vou fazer alongamento, lavar a louça. Faço as coisas mais absurdas, mas continuo trabalhando mesmo quando vou regar as plantas ou caminhar no Jardim Botânico” (CASTELLO, 2010, s/p *apud* DIAS, 2010, s/p).

Em entrevista mais recente, o ficcionista comenta que escrever literatura é falar do mundo, das coisas da vida, logo, a cada livro o escritor se reinventa. Sobre a sua escrita, observa que a mesma



se aproxima de algo que vai além da ficção, provavelmente é do ensaio – gênero livre, sem compromissos dogmáticos, “flutuante”. Na verdade, desde jovem aprecio os escritos híbridos, fronteiriços. Penso que as classificações e os gêneros funcionam mais como camisas de força, engessando a escrita. Quanto a mim, prefiro a liberdade interior, o caos, a desordem, que me parecem instrumentos mais produtivos na aproximação do real, que é ele mesmo complexo, dinâmico, imprevisível. (CASTELLO, 2022, s/p *apud* FEIX, 2022, s/p).

Esse caos, essa desordem, que comenta Castello, se aproxima do que vive o narrador escritor de *Fantasma*, conforme já elencado nesta pesquisa, pois fica obcecado com a ideia de que Paulo Leminski não morreu e sai à procura do poeta.

O romance em análise é fruto de uma encomenda da editora Record, a qual queria fazer uma série de ensaios sobre cidades, e coube a Castello escrever a respeito de Curitiba. Esse é mais um ruído biográfico, pois a matéria narrada, de *Fantasma*, surge exatamente assim, de um convite para escrever um ensaio sobre a capital paranaense. Além disso, assim como o narrador anônimo que não tem certeza de como começar essa empreitada, Castello, em comentário feito no jornal *Folha de Londrina*, na ocasião de uma entrevista concedida no mês de abril de 2001, não sabia ao certo como desenvolver esse trabalho, até que foi sendo tomado pela personagem de um arquiteto e pela angústia do ato de escrever que esse narrador escritor se volta.

Depois de uns dois meses “quebrando a cara e odiando” aquilo que estava fazendo, Castello começou a rascunhar a história de um arquiteto que recebera encomenda semelhante e fizera o livro. Mas por não gostar daquilo que criara, passa a narrar suas confissões. “Aos poucos comecei a perceber que essas anotações estavam muito mais interessantes que o ensaio que estava tentando escrever”, lembra o autor. Assim surgiu o romance. (LEITE, 2001, s/p).

Esses primeiros rascunhos foram deixados de lado, tal qual fez o narrador de *Fantasma*, que queimou os originais que serviriam para compor a coletânea “Edições do Sol” e enveredou para a produção de um relato, que apresenta, dentre outros temas, as angústias de um escritor. Além disso, Castello é carioca como seu narrador que anuncia a naturalidade nesta passagem: “não combinava com um carioca, um sujeito acostumado ao sol e às experiências transparentes, se entregar a um vestígio tão turvo, uma imagem quase sem definição, como a frase de Maria Zamparo” (CASTELLO, 2001, p. 121). Ainda, assim como Castello, o dono dessa

voz narrativa também é um ensaísta: “A contragosto, fui levado a reconsiderar os motivos que me convenceram de que eu seria capaz de escrever um ensaio sobre Paulo Leminski, e, o mais espantoso, a partir dele esboçar um retrato de Curitiba” (CASTELLO, 2001, p. 97).

Essa leitura, aqui, que fique claro, não chega a passar pelo filtro da autoficção, recurso usado para alcançar determinado feito (de construção de enredo), que não necessariamente procura saber sobre a vida do autor nessas narrativas. Mesmo que: “no caso da autoficção, ela pode se produzir sem que seu autor empírico tenha tido a intenção explícita de se autoficcionalizar, tudo ocorrendo por mecanismos de linguagem e de ficção, de linguagem ficcional” (NASCIMENTO, 2017, p. 610). São indícios que ajudam a pensar a experiência do autor, o que parece diferente é assumir o “eu” dentro do enredo.

A ideia de que há uma interface entre o real e o ficcional não é descartada, logo, ficção e não ficção partilham de um espaço comum. O autor de *Fantasma* pode ser visto na trama romanesca ao refletir uma imagem que, conhecendo um pouco a sua história, não é difícil ser identificada pelo leitor. Do seu reflexo resulta esse narrador anônimo que aparece, portanto, entre os ficcionistas que servem como figuras mediadoras desses outros escritores empíricos para falar dos seus anseios, frustrações, sucessos e outros elementos que compõem a trama.

## 5 CURITIBA EMBLEMÁTICA

*As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.*  
(Italo Calvino, 2003)

A transição da modernidade para a pós-modernidade fez com que um número expressivo de pessoas migrasse para os centros urbanos em busca de melhoria de vida. David Harvey ao falar sobre a condição pós-moderna, no fim da década de 1980, advertia para as mudanças ocorridas nesse período e tudo o que vem em seu encaixe, como é o caso do espaço, em especial o urbano, que não se dissocia de um projeto modernizador. Para o autor, “a aparência de uma cidade e o modo como os seus espaços se organizam formam uma base material a partir da qual é possível pensar, avaliar e realizar uma gama de possíveis sensações e práticas sociais” (HARVEY, 2014, p. 69). Esse parecer soma-se à dialética de Néstor García Canclini, centrada nas tradições culturais que coexistem com a modernidade, a qual, para o autor, ainda está se estruturando na América Latina, mas já é possível notar esse cenário de hibridação advindo, em grande medida, da expansão urbana. As sociedades latino-americanas passaram de culturas rurais, tradicionais, enfim, de uma condição homogênea para “uma trama majoritária urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com as redes nacionais e transnacionais de comunicação” (CANCLINI, 2013, p. 285). A cidade, então, comunica, promove discursos e isso pode ser analisado nas obras literárias.

Luis Alberto Brandão, em *Teorias do espaço literário*, acredita que a partir de uma análise histórica da cartografia é possível demonstrar que “as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura possuem com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por condicionantes econômicos, sociais e políticos” (BRANDÃO, 2013, p. 18). A cidade, nesse sentido, salienta o teórico, desde as construções medievais até as grandes metrópoles contemporâneas, é tomada como um complexo ambiente de socialização do homem. E explorar as potencialidades desse elemento espacial em narrativas que ficcionalizam a historiografia literária significa,

nesta pesquisa, refletir sobre como as mudanças operadas no ambiente físico – no caso cidade – condicionaram atividades artísticas do período em que viveram e vivem essas “entidades imigrantes”, usando expressão de Walter Mignolo (2001), conforme terminologia comentada em capítulo precedente.

Sendo símbolo de sociabilidade humana, a cidade tem ganhado relevância na literatura contemporânea porque, dentre outros fatores, esse é o espaço onde vive mais da metade da população nacional. A produção ficcional brasileira das últimas décadas do século XX até o presente é farta de enredos que, por excelência, tematizam o espaço urbano. Das possibilidades de representação desse meio estão, por exemplo, a exploração de mecanismos linguísticos; um discurso permeado pela autorreflexão, questionando o próprio fazer literário e a exigência de um leitor mais astuto para ler essas novas experimentações estéticas.

Curitiba pode ser apreendida como elemento de grande importância em *Chá das cinco com o vampiro* e *Fantasma*, uma vez que há a figuração da cidade bem como da época dos acontecimentos narrados nos dois romances. Nesse meio transitam personagens com vivências urbanas que exercem um fascínio e também desarmonizam a vida dos sujeitos que nela habitam. O relato do cotidiano é feito de tal maneira que chama a atenção para a presença desse cenário como determinante de muitas ações praticadas pelos protagonistas. Diante disso, torna-se necessária uma abordagem do espaço para demonstrar como essa é uma temática que vem trilhando um caminho significativo junto aos estudos literários e, também, para entender a Curitiba que aparece, tanto na obra de Sanches Neto quanto na de Castello, como emblemática. O uso do adjetivo emblemática se sustenta uma vez que o painel urbano, descrito pelo olhar dos narradores, é fragmentado e não se apresenta como um território passivo na diegese.

## 5.1 CIDADE (DES)AFETO

Conforme já se observou ao longo desta pesquisa, o romance *Chá das cinco com o vampiro* é composto por capítulos que acabam por fazer uma marcação temporal dos acontecimentos na narrativa. O discurso é memorialístico, uma vez que Beto vai relembrando a vida que levou em, basicamente, duas décadas. Nesse sentido, como a esta seção cabe discutir as vivências do narrador em Curitiba, o tempo transcorrido é o que vai de 1988 até 2001, período em que o jovem está se

mudando para essa cidade e depois indo embora dela. Um lugar que ele passa a viver mais por um sonho da tia que propriamente seu. Para Ester, o sobrinho deveria ir para Curitiba pois, segundo ela, é “a cidade ideal para um escritor, sem a correria de São Paulo e sem as delícias do Rio” (SANCHES NETO, 2010, p. 91). Com essa passagem é possível notar que não era apenas a projeção de mudança de lugar físico, mas também a idealização de uma profissão que a tia pensava para a vida do sobrinho.

Essa constatação de Ester faz lembrar o que propõe Ángel Rama, em *A cidade das Letras* (1985), ao dizer que a cidade modernizada alude à ideia de que é apenas o grupo letrado o propulsor do progresso, e também é aquele que atinge o caminho da ascensão social. Esse era o pensamento da tia, pois o sobrinho só poderia ser jornalista e escritor se estivesse ali, em Curitiba, próximo a nomes de destaque na cena literária da época, como Geraldo Trentini (que se sabe, faz alusão a Dalton Trevisan). Assim, esses sonhos, que não eram propriamente dele, de ir para Curitiba, aproximar-se do contista famoso e ser escritor, acabam por se concretizarem ao longo do tempo.

Embora a tia seja descrita como uma mulher letrada, trazia consigo um pensamento que é o mesmo de muitas pessoas que vivem no interior – lembrando que a família de Beto era de Peabiru – de verem a cidade grande como o lugar em que os desejos se efetivariam. E a tia vai mais longe, ainda, ao contrapor Curitiba a outros dois grandes centros urbanos do Sudeste, São Paulo e Rio de Janeiro. Tanto este quanto aquele poderiam desviar a atenção do jovem, tirar o foco que a profissão de escritor exige.

De qualquer maneira, era preciso deixar Peabiru para que uma mudança ocorresse na vida dessa personagem e, como isso se apresenta no romance lembra o que propõe Regina Dalcastagnè ao dizer que “quando a literatura reincorpora o campo, ou as cidadezinhas do interior, ela o faz já com a perspectiva do homem, ou mulher, da metrópole. É o jovem que se despede dos amigos e dos lugares da infância para ir tentar a vida na cidade grande” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 34). Esse movimento tem sido matéria de muitos escritores na contemporaneidade porque se preocupam em fazer transitar personagens nascidas nas grandes cidades ou que para lá migram. Nesse segundo caso, a cidade interiorana, se exerce algum papel na narrativa é de coadjuvante em comparação ao centro urbano maior.

Decidido o destino, Roberto Nunes Filho embarca rumo a Curitiba e, ao chegar no que viria a ser o seu novo lar, faz a seguinte observação antes de descer do ônibus:

Eu olhava casas e árvores na beira da pista, tudo embaçado por uma chuva fina, que tornava mais cinzenta a manhã. Nenhuma paisagem podia ser tão adequada ao que eu sentia. Para trás ficava uma cidade, uma cidade que tinha o rosto de uma mulher, uma cidade que não me quis [...]. Fiquei olhando as ruas, os carros novos, as casas com jardins, pessoas com capas de chuva e mulheres com botas – nunca antes tinha visto uma mulher com botas. Tudo negava o que eu conhecia como cidade. Teria de aprender de novo a geografia desse corpo de pele clara, silhueta esguia e com uma solene indiferença ao meu ser escurecido pelo sol e pela poeira. (SANCHES NETO, 2010, p. 137).

Essas foram as impressões de Beto ao chegar em Curitiba. Fazendo uma analogia da cidade com o corpo de uma mulher, ele delineia um possível rumo da sua vida daquele momento em diante. A cidade é, assim, tomada como uma metáfora da vivência humana, de acordo com o que se percebe em *As cidades invisíveis*, obra da década de 1970, de Italo Calvino. Há certa afetividade com o espaço e isso não significa somente uma relação boa, pode haver, também, experiências negativas. Esse espaço urbano é uma busca por perguntas, respostas, realização de desejos e frustrações. Por tudo isso Beto vai passar, logo, o uso da palavra (des)afeto vai ao encontro das situações vivenciadas por ele em Curitiba.

O que reforça essa percepção é, inclusive, uma fala do amigo Akel, que manifesta sua opinião dizendo: “Você adota Curitiba e Curitiba nunca te adota” (SANCHES NETO, 2010, p. 169). Essa advertência vem de uma pessoa que já passara por altos e baixos nesse lugar e, portanto, falava com experiência das agruras que alguém poderia estar submetido ao morar ali e não tomar cuidado com as escolhas pessoais e profissionais.

Deixar a cidade natal, sem prédios de vários andares, sempre coberta por um pó vermelho, era começar a pertencer a um outro mundo. O próprio Beto salienta isso em um trecho do livro quando uma moça alta, loira, que estava ao seu lado pega a bolsa de couro – o que o frustra, pois carregava uma sacola de plástico – e conversando com o motorista marcava “bem os es e os no final das palavras, percebi que era de Curitiba. Eu entrava na civilização. Um carregador se ofereceu para me ajudar com a bagagem, dizendo que teria de cobrar dobrado por causa do

peso” (SANCHES NETO, 2010, p. 138, grifos do autor). Essa percepção era, até o momento, de lugar civilizado, pois o narrador fazia contraposição com o que conhecia, Peabiru. Essa marcação condiz com o que está posto na obra *O campo e a cidade na história da literatura*<sup>7</sup> ([1973]1989), de Raymond Willians, em que o autor faz uma abordagem desses dois ambientes distintos, mas que partilham de um mesmo movimento: o andar dos homens. Uma diferença de tais lugares está assim disposta:

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida — de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se à ideia de centro de realizações — de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. (WILLIANS, 1989, p. 11).

Não se pode dizer que a cidade natal de Beto, Peabiru, fica no campo na concepção do galês, mas pode, em comparação com Curitiba, representar esses aspectos pontuados por Willians, de atraso e limitação, pois na visão do narrador era um lugar desleixado, triste, onde ele tem a impressão de ser “uma cidade abandonada, com casas de muros caídos e cercas podres. Tudo é desolação num lugarejo sem história, sem crença no futuro, em que as pessoas apenas existem, conformadas com a razão diária da fofoca, cerveja e inveja” (SANCHES NETO, 2010, p. 105). Diante desse deslumbramento com a cidade ele, definitivamente, sentia a necessidade de se livrar de tudo que pudesse levá-lo de volta à não civilização. Seguindo sua rotina em Curitiba, diz:

Estendidas no varal da lavanderia, as roupas pingavam, nas primeiras vezes, uma água encardida. Quando começou a sair água limpa delas, eu sabia ter acabado o período de purificações. [...] Com o dinheiro que seria para o cursinho, passei a ter uma vida melhor do que meus amigos. No primeiro mês, comprei, além do colchão novo, uma capa de náilon e um guarda-chuva. Já podia me considerar um legítimo curitibano. (SANCHES NETO, 2010, p. 142-143).

A capa de chuva e também o guarda-chuva foram uma descoberta para esse mais novo curitibano, pois na sua cidade “era comum ver as pessoas, principalmente

---

<sup>7</sup> Nessa obra o panorama descrito não é da realidade brasileira, mas da inglesa. Ainda assim, as implicações do desenvolvimento do espaço urbano atrelado ao isolamento e mobilidade dos indivíduos pode ser aproveitado nos romances em análise neste texto.

as mais velhas, percorrendo a cidade, indo ao banco, à prefeitura, com aqueles sacos, divulgando, por exemplo, os adubos Ipiranga, na fórmula NPK” (SANCHES NETO, 2010, p. 142). Só a lembrança dessa cena que vinha à mente de Beto, ali, em meio a pessoas que ele julgava civilizadas, o envergonhava. Mais uma vez cabe retomar o pensamento exposto pela pesquisadora Dalcastagnè de a narrativa contemporânea fazer uso do ambiente interiorano para contrapô-lo à cidade grande.

Nessa obra de Sanches Neto, as cenas que mais marcam o desenrolar dos fatos estão no espaço externo ao da casa. Até mesmo porque o apartamento onde Beto reside não é o palco dos maiores acontecimentos, os quais transcorrem em espaços públicos. Esse mapeamento da cidade é feito pelo narrador logo na sequência da sua chegada, pois ele sai para caminhar, ou melhor, para inspecionar como prefere denominar essa atividade, no sentido de guardar o máximo possível de detalhes das coisas que notava por onde passava. Isso tinha uma explicação e ele segue: “Precisava apreender a cidade, guardá-la como uma coleção de cartões-postais, para que quando alguém falasse em tal lugar eu imediatamente tivesse uma referência, mesmo que inexata” (SANCHES NETO, 2010, p. 141). Essa marcação pode ser endossada com um trecho de quando ele avista o Trentini saindo da Livraria do Chain, na rua General Carneiro:

Corro um pouco e logo estou bem próximo. Ele sobe a Amintas de Barros, sempre no mesmo ritmo. Eu atrás, mas ele não se volta. Na esquina com a Ubaldino, em uma casa antiga e de muros altos, para, tira uma chave do bolso da jaqueta de couro, olha para os lados, sem prestar atenção em mim, abre o portão e entra. Logo estou passando em frente e leio a placa NÃO PARE, e em letras bem enormes: *garagem*. Memorizo o número e ando mais uns minutos, encharcado e alegre. Tinha descoberto a toca do vampiro. (SANCHES NETO, 2010, p. 22, grifos do autor).

Ao longo do romance há esses percursos pelas ruas da capital paranaense ocorrendo em um raio que abarca sobretudo o centro de Curitiba, haja vista a periferia não merecer tanto destaque nessas andanças das personagens. Além das ruas, outros ambientes que compreendem esse centro são apresentados ao leitor como em: “Durante a semana, vagava sem rumo, olhando rostos. Sentava-me na rua XV, em frente a uma floricultura, e descansava. Escolhi como ponto a praça Santos Andrade, em frente ao prédio velho da Universidade e ao Teatro Guaíra” (SANCHES NETO, 2010, p. 142). Na praça, Beto lia enquanto as pessoas



passavam, segundo ele, sempre apressadas, dando a impressão de que estavam o tempo todo atrasadas para algum compromisso. Essa é, aliás, uma marca da sociedade pós-moderna, de acordo com Dalcastagnè (2003) ao salientar que os sujeitos que a habitam estão sempre correndo para pegar um ônibus, ansiosos para apanhar um táxi, esbarrando uns nos outros a sentirem apenas o calor. O calor de anônimos, pois são muitos e cada um com suas preocupações e pensamentos solitários.

A tentativa de Roberto Nunes Filho de habituar-se ao novo lar consistia em fazer observações de nível geográfico, mais físico mesmo, mas também do comportamento das pessoas. Beto, um narrador astuto, refletia sobre as coisas que observava, o que pode, em certa medida, ter contribuído para que Curitiba passasse a ser, para ele, cidade (des)afeto. Antes cheia de novidades e conquistas, depois um lugar de opressão.

Embora sem a formação acadêmica que a tia desejava para o sobrinho, ele torna-se um crítico literário e também ficcionista. A aproximação com o grande nome do cenário literário curitibano da época, Geraldo Trentini, era a porta de entrada para Beto na literatura. Com o tempo, tendo isso acontecido, era comum que os dois andassem pela cidade antes ou após o chá das cinco na Confeitaria Schaffer. Em uma dessas caminhadas Geraldo diz que aceita a cidade como madраста, que Curitiba é falsamente europeia. No transcorrer da conversa passa por eles um carro buzinando e cruza a rua com o sinal vermelho. Geraldo comenta:

— Depois dizem que a cidade é civilizada, exemplo mundial de urbanismo, e o assassino atrás daquele volante, o predador de velhinhas, por que não está preso?

Seguimos falando do trânsito, da classe média curitibana, consumista e vazia. Curitiba tem mais carro novo do que qualquer outra cidade brasileira.

— Ninguém anda mais a pé ou de ônibus. O grande mal da civilização, Beto, foi o conceito de automóvel popular. (SANCHES NETO, 2010, p. 33).

Com o exposto nessa passagem já se percebe que Beto traz consigo pensamentos destoantes daqueles dos primeiros anos dele na capital paranaense. Compartilha com o que acredita Geraldo em relação ao que se considera o mundo civilizado, o que corresponde à ideia de Renato Cordeiro Gomes (1997, s/p), que a literatura contemporânea não se dissocia da experiência urbana e as cidades, nesse

sentido, carregam várias histórias e são capazes de fazer inscrições em corpos que por elas circulam. Dessas marcas carrega a personagem Trentini que, recluso, faz considerações nada afetuosas à cidade em que vive. Mas não é o único, pois Beto, depois dos longos anos de experiência curitibana e de convívio com as ideias de Trentini vai deixando de ter aquele encantamento com o “novo mundo”. A gasosa de framboesa não tem mais o gosto bom, o Passeio Público está decadente, destoando da réplica de civilização do tempo dos simbolistas. E agora vê que, neste lugar, apenas “famílias pobres, veados velhos e putas estropiadas frequentam os jardins, sentados em bancos úmidos, olhando os animais nas jaulas, os peixes intoxicados na água turva do lago ou as pombinhas comendo pipocas atiradas pelas raras crianças” (SANCHES NETO, 2010, p. 68). Essa reflexão sobre a decadência também é feita por Beto em um dos encontros na Schaffer para o tradicional chá das cinco: “Olho os móveis antigos, o balcão descascado, as paredes sujas e os pisos encardidos. Pertencem a uma outra Curitiba, que não existe mais” (SANCHES NETO, 2010, p. 32).

A cidade é labiríntica, múltipla e provisória, com marcas de inacabamento, falhas que a deformam, próprias da arquitetura que pode induzir por meio das escolhas construtivas, das técnicas utilizadas e de alguns materiais “a função, o uso e o valor do espaço e, nesse sentido, constitui o suporte através do qual a cidade se constrói como meio comunicativo que possibilite sociabilidades e interações em constantes transformações” (FERRARA, 2008, p. 41). Esse meio, para o narrador, já não comportava marcas positivas como em anos anteriores.

Andando pela alameda dos plátanos, por exemplo, ele declara que está “desencantado com o mundo literário e entregue a uma sensação de estar tão deslocado quanto essas árvores de outros climas” (SANCHES NETO, 2010, p. 69). Esse olhar crítico para a obra de arte, segundo Antonio Candido (1993), mostra que há uma singularidade transposta ao mundo que o artista constrói a partir da sua realidade. É de espaços reais que emerge essa apreensão do novo. Beto já estava trilhando o caminho de escritor e o desencanto com a ficção era transposto ao mundo real. Soma-se a isso a doença que a tia estava enfrentando e pela gravidade do caso contribuía para que ele ficasse ainda mais desolado, pois nutria carinho especial por Ester que, desde quando ele era criança, tinha Beto como um filho.

Ele empreende uma fuga dos problemas que o rondam, da infelicidade que se aproxima cada vez mais, de acordo com o exposto em: “É o que eu buscava com as

minhas fugas. Uma prótese” (SANCHES NETO, 2010, p. 161). Esse vazio poderia ser preenchido com uma prótese que ele reconhece, não seria Curitiba a lhe oferecer. Reflete, então, até que ponto seria interessante continuar ali, naquele lugar que se tornara hostil para ele. Conclui que a vida dos sonhos morando em Curitiba nada mais era que um engano e expõe o seguinte:

Em casa, ligo para o Valter Marcondes, dizendo que estou de partida. Não ficarei mais nenhum dia em Curitiba.

— Não seja precipitado.

— Curitiba foi um equívoco.

— Você está dizendo isso por causa do artigo de K.? Não valorize isso. O que significa um artigo negativo?

— Não é por causa de K., é por tudo. Curitiba acabou.

[...]

Posso seguir em paz para a minha cidade. Quero viver um pouco mais com tia Ester. (SANCHES NETO, 2010, p. 270).

À atitude de Roberto pode ser atribuída o pensamento do viajante Marco Polo, em *As cidades invisíveis*, ao falar da possibilidade de dividir as cidades em duas categorias: “Aqueles que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados” (CALVINO, 2003, p. 18). Para a vida do narrador seria esse parecer aplicado, respectivamente, a Peabiru e a Curitiba. Nesta os sonhos se esvaíram e naquela a vida continua, a vida que Beto, embora tenha negado, intenta viver.

Nesse sentido, a questão atribuída ao subcapítulo, (des)afeto, foi uma tentativa de demonstrar como houve, em um primeiro momento, certo deslumbramento e afetuosidade do jovem para com a cidade. Porém, com o passar dos anos e os acontecimentos que foram minando a vida desse aprendiz de escritor, leitor e crítico literário, o distanciaram das experiências boas que vinha tendo. Diante disso, ele julgou que não pertencia mais àquela cidade, se é que algum dia tenha pertencido de fato.

## 5.2 CIDADE DE CONTRASTES

Em *Fantasma*, de José Castello, o tempo da narrativa é o do fim da década de 1990, pois o narrador diz, no transcorrer da diegese, que já se passaram 10 anos da morte de Leminski, falecido em 1989. As lembranças da cidade que advêm de

um processo de discurso memorialístico são, portanto, desse prenúncio dos anos 2000 e de marcas do espaço urbano da época em que viveu o ilustre poeta curitibano, Paulo Leminski. O que chama a atenção, na obra, são os contrastes observados pelo narrador diante do espaço em que vive, pois ele vê a cidade como moderna e antiquada ou opaca e iluminada.

A maneira como o relato é desenvolvido sugere que haja a ficcionalização da ficcionalização de Curitiba, isso porque a cidade fora apropriada no romance que o narrador queimou e está sendo novamente trazida à cena nesse relato em que ele rememora o primeiro processo de criação. Diante disso, retoma-se Antonio Candido ao discutir a relação entre discurso literário e cidade, em abordagem da obra *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Mesmo se tratando de períodos literários distintos, um aproveitamento da reflexão do crítico pode ser aqui incluído. Trata-se de quando o autor constata que “está na moda dizer que uma obra literária é construída mais a partir de outras obras, que a precederam, do que em função de estímulos diretos da realidade –, pessoal, social ou física. Deve haver boa dose de verdadeiro nisso” (CANDIDO, 1993, p. 123). O narrador escritor de *Fantasma* pode, em certa medida, ter feito isso, visto o mundo a sua volta com as lentes de outro, nesse caso, com as de Leminski. Isso seria o que Candido trata de texto segundo, em oposição ao texto primeiro, o qual filtra o meio social para a apreensão literária.

Nesse sentido, interessa “pensar o espaço simultaneamente como um sistema de organização e de significação. Trata-se, pois, de uma questão de ordem semiótica, amplamente verificável quando se aproximam o espaço urbano e o literário” (BRANDÃO, 2013, p. 44). Entende-se, pois, que a cidade comunica a partir do seu modelo arquitetônico, casas, ruas, muros, entre outros; o livro diz pela palavra. Mas em ambos os casos há “mobilidade e fixidez, unidade e diversidade, individualismo e coletividade, acumulação e dispêndio, densidade e disseminação, conhecimento e crítica, tradição e ruptura, passado e futuro, produção e consumo, massificação e especialização” (BRANDÃO, 2013, p. 37-38). Por esse prisma torna possível notar que cidade e livro configuram-se em elementos estruturantes da narrativa na era contemporânea. Assim, o que é dito pelos narradores, as experiências por eles relatadas não estão dissociadas do espaço pelo qual eles transitam.

O narrador anônimo de *Fantasma*, no relato que conta ao leitor, está sempre andando pelas ruas da cidade, se assemelha a um historiador que tem a cidade

entre seus espaços de pesquisa e análise. Esse centro urbano pode ser entendido como “espaço transformado, destruído, desgastado, renovado pelo tempo” (PESAVENTO, 2004, p. 26). Para a autora, a cidade vai ser vista como um palimpsesto que estará à disposição do historiador para que o decifre, que encontre aquilo que se oculta sobre as camadas de experiência de vida dos sujeitos que fazem parte desse ambiente e, conseqüentemente, dessa história. Assim:

A cidade que se vê, a cidade onde vivemos, abriga as cidades mortas, soterradas ou fantasmáticas do passado, a partir de traços que nos permitirão fazê-las despertar. Despertar, revelar, expor, fazer lembrar, dizer como foi um dia são todos procedimentos que, articulando História e Memória, dão a ver o passado, no caso, a cidade de uma outra época. (PESAVENTO, 2004, p. 28).

O historiador, então, não vai apenas relatar um passado, mas fazer lembrar, atribuir sentido a esse período sobre o qual se dedica ao estudo, estabelecendo as devidas correspondências ao que foi e ao que é determinado fato. O historiador mergulha nas camadas da cidade para procurar “ver, no cotidiano, um elemento de novidade e encontrar, no banal, a possibilidade do extraordinário, eis a chave para poder chegar às camadas mais profundas do palimpsesto. (PESAVENTO, 2004, p. 29). Esse também é um caminho percorrido pelo ficcionista, pois em ambos os casos, eles têm em comum a elaboração de narrativa, um ponto de aproximação do histórico e do ficcional, conforme Weinhardt (2011). Há uma criação da realidade em ambos os casos a partir do constructo verbal que aparece como simulacro.

Esse narrador de Castello, até mesmo por ter exercido a profissão de arquiteto, tinha familiaridade com a cidade e, embora Curitiba o sufocasse, mergulhou nesse palimpsesto da capital do Estado do Paraná, em especial, nos caminhos percorridos por Leminski. O protagonista faz o que se pode chamar, nesse romance, de uma cartografia da cidade de Curitiba.

Nesse rememorar dos fatos, há a construção de um mapa mental que cruza algumas partes da cidade como em: “Cada um de nós tem a sua Curitiba (a minha começa no Jardim Botânico, atravessa algumas quadras do Cristo Rei, desenrola-se pelo calçadão da Rua XV e termina num restaurante vegetariano onde Matilde e eu sempre almoçamos)” (CASTELLO, 2001, p. 106). É pelo chão, pelas ruas e parques que ele se sente mais confortável. Prefere esse estilo circular e labiríntico ao do seu apartamento, por exemplo, pois segundo ele, ver a cidade daquele ângulo, lhe deixa

desconfortável: “sou mais propenso a náuseas em ambientes estáticos; [...] quando me posto à janela de meu apartamento, no vigésimo andar, e Curitiba se abre a minha frente, algo dentro de mim às vezes se move” (CASTELLO, 2001, p. 72). Essas marcações vão sendo guiadas pela cidade de contrastes, pois esse lugar pode oferecer ao mesmo tempo prazer e desgosto ou comunicar e calar como no trecho que segue:

Em Curitiba as frases se congelam antes de chegarem a seus destinatários e, desse modo, quando chegam já não trazem sentido algum; a atmosfera da cidade estaria, assim, congestionada de frases feitas, frases prontas, frases não terminadas, esboços de frases que, embaralhados, e apesar do alvoroço, produzem só um grande silêncio. De fato, sempre que desembarco na cidade, a primeira coisa que ouço é o silêncio – um silêncio pesado, de paquiderme, a penetrar pelos ouvidos e, atuando como uma sonda, a descongestionar o pensamento. Não há silêncio como o silêncio curitibano, em que carros, expressos, trens, vozes, turbinas, gritaria, tudo se dissolve. (CASTELLO, 2001, p. 73-74).

O narrador vê a cidade como um lugar com muitas pessoas indiferentes umas das outras, assim como pontua Dalcastagnè ao dizer que a cidade é lugar de “encontro e de vida em comum – e, neste sentido, seu modelo é a *polis* grega. Mas é também um símbolo da diversidade humana, em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 34). Essa falta de sociabilidade é um reflexo da vida que o narrador leva, pois não pertence nem ao menos a um pequeno círculo de amizade. Seus desabaços e confissões, quando os faz para alguém – uma vez que na maioria das vezes é ao papel e à caneta que recorre para expressar seus sentimentos – é para Matilde ou para o Editor de A Lâmpada Azul.

Essa observação em relação ao modo de ser do curitibano rende algumas marcações em *Fantasma*, como em: “A rua, aos poucos, se esvaziou. Para aonde tinham ido todos? Em Curitiba, é comum que as pessoas subitamente desapareçam, atores intimados a saírem de cena, protagonistas expulsos do *script*, figurantes postos no olho da rua” (CASTELLO, 2001, p. 186). Ainda, na seguinte passagem, em que o narrador comenta que anda em círculos devido a seus pensamentos e atitudes e, dessa maneira, torna-se mais curitibano que o próprio curitibano:

Na cidade que escolhi para viver, e de que me apossei, as pessoas são redemoinhos giram e giram, furiosamente, rodopiam num grande carrossel invisível. Agitam-se enquanto a paisagem permanece imóvel. A cidade cresce, para cima, para os lados, alargando-se em avenidas, calçadas, parques imensos, casario restaurado com boa dose de fervor; mas todo esse movimento, se leva para frente, também estanca o curso das coisas. (CASTELLO, 2001, p. 36-37).

Esse crescimento na horizontal e vertical está ao lado do que ela é capaz de estancar e, ao dizer isso, esse arquiteto aposentado está se referindo, também, ao seu livro e na impossibilidade de publicá-lo, pois o grande dilema que ele vive vem da frase norteadora do romance “Paulo Leminski não morreu”. Ele considera as experiências oferecidas pela cidade condicionantes do insucesso da sua produção: “A turvação que adormece Curitiba também me anestesia, é dela que sofri e ainda sofro, e, por isso, porque busquei lucidez onde havia só umas pinceladas de vento, meu Livro fracassou” (CASTELLO, 2001, p. 13).

Ainda, são percebidas duras críticas até mesmo ao sistema arquitetônico da cidade: “Curitiba é a cidade dos envidraçados, das estruturas de ferro, dos pré-fabricados, dos materiais voláteis [...]” (CASTELLO, 2001, p. 13). Mesmo com essa percepção negativa de onde vive, ele ali continua. Pode ser, em parte, porque “a nossa experiência subjetiva pode nos levar a domínios de percepção, de imaginação, de ficção e de fantasia que produzem espaços e mapas mentais como miragem de coisa supostamente ‘real’” (HARVEY, 2014, p. 188). Essa inquietação para com o espaço se solidifica quando ele se vê impossibilitado de terminar a tarefa empreendida, ou seja, entregar ao editor os originais do livro escrito sobre a cidade de Curitiba e, segundo o responsável pela publicação dessa obra, acreditar que “por viver na cidade só há alguns anos, eu teria a distância dos estrangeiros e, ao mesmo tempo, conservaria a proximidade dos filhos” (CASTELLO, 2001, p. 192). Esse contraste resulta do olhar de quem é de fora, alguém que poderia fazer um retrato urbanístico de Curitiba sem os “vícios” dos moradores locais.

Essa estratégia, porém, não é bem-sucedida uma vez que o narrador, ao falar da cidade, não estaria prestando uma homenagem a ela, pois a via como hostil, por trás de uma imagem eloquente e eficaz como queriam seus arquitetos, e assim como pontua Ferrara: “Construir para significar, verticalizar para fazer ver, fazer ver para simbolizar. Esses são os elementos que permitem estudar a cidade como meio e como mídia” (FERRARA, 2008, p. 41). Ou seja, essas características da urbe

permitem que dela se extraia uma dimensão comunicativa eficaz e também surpreenda as pessoas pelas manifestações de experiências que ultrapassam a visão midiática que dela emana.

Acredita-se que o narrador, embora morando há poucos anos na cidade, tenha ultrapassado esse estágio de encantamento que a cidade é capaz de promover e, por isso, lança mão de críticas, inclusive, em relação ao próprio clima, como neste trecho:

Dar sentido a uma cidade que, a rigor, nunca se vê, pois está quase sempre diluída numa borra cinzenta. E mesmo quando o sol aparece por poucas horas, ainda assim perdura no ar uma inclinação sem malícia pelas aparências, um temor que se apresenta como polidez, uma distância que, pode ser confundida com a vaidade, nada mais é que uma recusa. (CASTELLO, 2001, p. 30).

Mais ideias contrastantes aqui, pois há temor e polidez, a borra cinza e o sol. Aliás, na leitura do romance, a impressão que se tem é que o ambiente pelo qual o leitor vai percorrendo está sempre nublado, seja pelos próprios pensamentos desse homem que estão, segundo ele, imersos em um negrume interior (p. 7) ou pela paisagem da capital paranaense, descrita, em sua maioria, com uma chuva persistente e os efeitos por ela deixados.

Essa percepção ocorre até mesmo quando ele fica sabendo do nome do novo selo a ser lançado pelo editor Zamenhoff, “Edições do Sol”. Critica a denominação dada à cidade, dizendo: “Em contraste escandaloso com a atmosfera da cidade em que vivemos, sempre farta em nevoeiros” (CASTELLO, 2001, p. 14). Ou ainda, em outra parte da obra: “A chuva diminuía, mas continuava constante, tornando o ar mais denso e espalhando borras de umidade por todos os lados” (CASTELLO, 2001, p. 140). Atolado na lama que se formava nas calçadas e com dor do romboide que, conforme seu médico, não existia e ainda assim persistia em incomodá-lo, ele segue a caminhada. Até isso é um contraste, ou seja, sente dor em uma parte do corpo que o médico diz não existir. Mas a apreensão do elemento chuva pode vir no sentido de trazer algum conforto ao corpo desse homem, pois: “com o aumento da chuva, pingos de agulha, que batiam nas coisas como alfinetes lançados do céu, emprestavam à noite um aspecto dolorido – e eu precisava de alguma dor que me tirasse daquele marasmo” (CASTELLO, 2001, p. 159). Esse marasmo, cabe lembrar, aqui, trata-se da busca incessante por Leminski. Busca sem sucesso, porque o



tempo da narrativa se passa depois de dez anos da morte do poeta, conforme já mencionado.

De outras cenas que merecem destaque nessa análise e não poderiam deixar de serem contempladas, está a seguinte:

Curitiba é larga e cheia de pináculos, que me fazem pensar nos mastros das embarcações; a cidade oscila de um lado e outro, entrega-se ao sopro do vento, avança hesitante até chegar o breve momento em que, mofada e vazia, poderá reaparecer sob o céu. Então, o que se verá é uma cidade pontilhada de árvores floridas, praças decoradas com o requinte das tortas de aniversário, parques imensos e artificiais; mas isso, que ninguém se engane, é só um contraponto do negror que logo voltará. (CASTELLO, 2001, p. 32).

Essas constatações do narrador nesse romance contemporâneo vão ao encontro do que salienta Dalcastagnè em: “Dizer que esses textos se constroem como ficção e que não se pretendem documento de nossos tempos é fugir à discussão” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 50). De fato esses centros urbanos retratados nas obras literárias trazem à tona a dificuldade de adaptação dos sujeitos que migram para esse espaço e perdem referências, resultando em uma espécie de desterritorialização.

Talvez esses apontamentos feitos pelo arquiteto carioca aposentado sejam fruto de uma compleição psicológica. Brandão (2013) discorre sobre isso ao dizer que em detrimento do que o pesquisador denomina de espaço natural, ou seja, é o que de fato existe, já está posto em cena. Essas personagens urbanas só são o que são porque vivem nesse mundo, nesse espaço que destoa sobremaneira do ambiente não urbanizado, passivo e tranquilo para se viver, o qual Dalcastagnè chama de “fundação”. Por outro lado, ao uso de “fachada” é atribuído o aspecto da construção realizada por essas mesmas personagens “para esconder propósitos, ressaltar imagens, conquistar legitimidade – diante de si, de outras personagens ou do leitor” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 38).

Muito da construção desse espaço que o narrador faz da cidade de Curitiba é por ele imaginada e o fio condutor que ele segue é maleável demais para sustentar as suas aspirações. É preciso compreender, como advertência feita por Kublai Khan, que: “uma cidade é igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo” (CALVINO, 2003, p. 20). O

trajeto que o narrador de *Fantasma* faz por Curitiba é labiríntico e essa busca em que ele se empenha é uma mistura de desejo e medo.

Ele busca na geografia da cidade que é, conforme Brandão um sistema comunicativo e, em alguns casos, bem complexo, a responsável por muitas atitudes e emoções expressas por ele. Dessa maneira, conhecer a cidade é conhecer a si mesmo. Para o narrador é uma tentativa de, como estrangeiro, se reconhecer nessa cidade em que viveu um poeta que andava por bares sujos e na rua transitava ao lado de pessoas com roupas de grife, as quais ignoravam a população de marginais a perambular por esse lugar.

Os contrastes por ele apresentados em relação à cidade e Leminski podem ser percebidos em uma cena que mostra o quanto Curitiba cultua o poeta, “o acalenta, o reverencia como um santo, já que Leminski acrescenta a essa cidade de barões, viscondessas, desembargadores e sonetistas a nobreza da modernidade. A cidade o cultua, mas, enquanto ele esteve vivo, o desprezou” (CASTELLO, 2001, p. 55). O narrador anônimo entende que Leminski viveu, assim como ele, em divergência com Curitiba. Ao escrever esse relato sente que esse espaço está esquartejado e que em alguns momentos diz ter “a impressão de que, afora o frio, tudo mais na cidade é falso” (CASTELLO, 2001, p. 40). E continua:

Não me mudei para cá em busca da cidade perfeita que a publicidade oficial promete, mas de outra cidade que existe camuflada no subsolo da primeira; em Curitiba, há uma perturbação submersa, mas contínua, que às vezes se manifesta em sujeitos como Leminski, mas que no geral permanece abafada. (CASTELLO, 2001, p. 40).

É das formas, dos mapas de uma cidade que se lê a sociedade, pois o narrador transita do espaço vivenciado ao imaginado e é assim que esses contrastes são construídos. Para tanto, leva-se em conta, ao pensar na cidade como um fenômeno comunicativo, dois planos que não necessariamente andam em harmonia: “De um lado, está o plano construtivo como suporte da cidade que se transforma em meio a criar um ambiente comunicativo e, de outro lado, concretiza-se a imagem midiática da cidade que agasalha o cotidiano, a sociabilidade e as trocas interativas” (FERRARA, 2008, p. 41). Para este narrador de Castello, a cidade exhibe o que ficou na memória como o resto de um tempo no qual viveu Leminski,

como sombra ou fantasma de uma época em que escreveu o seu Livro, tornando-a enigmática durante a escrita do relato.

### 5.3 DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES

A ascensão do meio urbano na era contemporânea promove, conforme se observou nesta pesquisa, a mobilidade de diferentes tipos sociais. A cidade, torna-se, assim, palco de muitos acontecimentos na vida desses sujeitos que por ela transitam, seja por distanciamentos ou aproximações. Trata-se de um espaço visto por Brandão (2013, p. 19) como “a mais persistente e complexa forma de organização espacial humana”. Esse signo do progresso, além de cenário para as ações das personagens, é ele próprio ficcionalizado em muitas obras.

Não se trata de pensar apenas no aspecto físico/geográfico, mas refletir sobre questões mais específicas, como observa Renato Cordeiro Gomes (1997). Para este, além da paisagem urbana devem ser observados os costumes e os tipos humanos que cruzam por entre ruas e circulam pelos estabelecimentos comerciais a desfrutar de bens e serviços espalhados por esse cenário. É assim que um discurso vai sendo formado, de maneira a mapear as relações do homem com o espaço, criando uma cartografia urbana. Cabe ao narrador fazer esse mapeamento de múltiplos sentidos, vozes, ações que tornam esse lugar ora polo de atração ora de repúdio, pois ao passo que é palco de desenvolvimento tecnológico também o é, conforme Dalcastangè (2003), território de segregação.

Percebe-se que a cidade de Curitiba, na análise de *Chá das cinco com o vampiro* e de *Fantasma*, adquire papel de destaque no palco dos acontecimentos. Além disso, ela é o espaço por excelência da cena literária Curitiba na produção artística das duas personagens de destaque ficcionalizadas nessas obras, respectivamente, Dalton Trevisan e Paulo Leminski. Ao se pensar na produção desses autores paranaenses já está expressa essa dicotomia de aproximação e distanciamento.

No primeiro caso, por compartilharem do mesmo lugar e período da literatura, embora a produção de Trevisan tenha se alongado mais. Já no segundo, pelo estilo diferenciado, predomínio da prosa para Trevisan, e da poesia para Leminski; além da diferenciação no estilo de vida adotado por eles, um com o título de reservado e o

outro de poeta maldito. Este andava por bares sujos e aquele tinha a Schaffer<sup>8</sup> como reduto, famosa confeitaria curitibana (que já não existe mais) frequentada por intelectuais, políticos e profissionais liberais, de acordo com o que pontuou Luan Galani (2018) em estudo sobre a arquitetura nostálgica das confeitarias antigas de Curitiba.

Esse cenário da confeitaria está marcado nas obras em análise, como se percebe em um momento que o narrador, de Castello, e a detetive por ele contratada se encontram para falar da investigação e, conseqüentemente, de Leminski. Ao pensar na figura do poeta, observa que se ele

estivesse ali (mas Leminski não estaria ali; se estivesse vivo estaria no Dolores Nervosa, ou no Desmanche, ou no Poeta Maldito, em alguns desses bares que à noite se enchem de trevas, mas não na Schaffer que é um ambiente para senhoras, escritores tristes e aposentados). (CASTELLO, 2001, p. 171).

Já na primeira página do romance *Chá das cinco com o vampiro* essa marcação está presente em: “Combinamos um encontro neste novo endereço na esperança de evitar os chatos – e pensar que já fui um deles – que agora frequentam a Confeitaria Schaffer à caça do escritor recluso” (SANCHES NETO, 2010, p. 9). Outro ambiente comum às obras é o da Rua XV, com pedestres disputando a calçada ou as marquises para fugir da chuva, ou então como um lugar para se encontrar “personagens curitibanas”, tal qual a vendedora de bilhete da loteria. Sobre isso, aliás, observa Beto ao se despedir do vampiro depois de um chá:

Eu seguindo para os lados da praça Osório, ele para o Alto da XV. Uma mulher anunciava numa voz ardida o bilhete da sorte. Nunca vi ninguém comprando nada dessa mulher. Quando me mudei para Curitiba, já estava ali, sempre na mesma esquina. A voz dela fazia parte da rua XV. Ela nunca me chamou atenção, mas recentemente o jornal fez uma pesquisa para saber o que as pessoas pensam do aumento da longevidade.

— Para que viver mais se a vida vai ser sempre esta?

A resposta dela me acertou em cheio. Durante anos, ela não existia para mim, era apenas uma voz. (SANCHES NETO, 2010, p. 250).

Em *Fantasma* essa marcação da rua XV e da sua “personagem da loteria” é apresentada da seguinte maneira: “Sob uma cobertura de lona que protegia a

---

<sup>8</sup> Em *Fantasma* grafada ora como Schaffer, ora como Shaffer.

fachada de um bar, uma mulher, apesar da hora avançada, mas ainda assim nem um pouco rouca, ainda gritava números da loteria do fim de semana” (CASTELLO, 2001, p. 182-183). Os cenários e os tipos caricatos da cidade são apresentados predominantemente na região central curitibana, justamente como se percebeu nesses dois exemplos.

Ao longo dos romances há anúncios de aproximação desses protagonistas para com a cidade, como em Sanches Neto, que o narrador diz ter se tornado um legítimo curitibano (p. 143), ou em Castello, que o protagonista afirma: “Curitibei” (p. 101). Ainda assim, e além do fato de os narradores serem – também – escritores, tecem duras críticas à cidade onde vivem como estrangeiros, pois esta não é a terra natal de ambos. Beto vê Curitiba como um lugar maquiado (p. 9) ou ainda “[...] nessa Curitiba que existe apenas na ficção” (SANCHES NETO, 2010, p. 60).

O narrador de *Fantasma* observa esse cenário como embalagem, explicando que à noite, o silêncio, as ruas claras e os jardins obscuros fazem dela uma maquete e “a cidade dos arquitetos, nessas horas, se assemelha a um esboço de prancheta, imita o projeto urbano que a gerou, torna-se ornamental. Em Curitiba quase tudo é embalagem” (CASTELLO, 2001, p. 186-187). Ainda em Castello, sobre o motivo que fez o narrador viver ali: “Vim arrastado por algo que desconhecia. Aqui encontrei, no entanto, coisas que me prendem [...]; ainda assim, se me perguntarem o que me detém, não saberei responder. O invisível parece ser a presença mais forte” (CASTELLO, 2001, p. 41). Ao mesmo tempo que esse escritor sente esse não pertencimento, ou seja, vive esse inter-relacionamento problemático, ele fica nessa cidade que significa mistério e é onde admite que se viu seduzido:

“Talvez eu devesse voltar para o Rio”, pensei, pela primeira vez. A cidade que eu procurava e que insistia em fugir de mim, porque era sempre um conjunto de envoltórios e de embalagens a esconder um conteúdo inalcançável, como Estenssoro me dissera mais de uma vez, bem, essa cidade estava ali, naquelas pequenas dobras que não parava de tropeçar, a cidade era aquela ratoeira (e aquele palco, visto a certa distância, bem parecia uma armadilha, com suas grandes hastes armadas para o alto à espera da primeira vítima), uma armadilha dentro da qual eu, incapaz de decifrar os mecanismos de saída, impotente para manejá-la, me deixava reter. (CASTELLO, 2001, p. 312).

Já à personagem Beto não cabe mais viver nesse ambiente que ele considerou sufocante ao longo dos anos. A partida é inevitável e em diálogo com Valter Marcondes nota que:

Depois de dar o primeiro passo, tudo fica fácil, basta deixar que os dominós, ao caírem, derrubem os da frente.  
 Não quero mais vagar pela cidade, agora tenho um destino.  
 [...] — Não vou me despedir. A gente continua se falando.  
 Desligo o telefone, cortando a relação mais forte nestes anos.  
 (SANCHES NETO, 2010, p. 270).

Assim, aos 31 anos de idade ele encerra seu ciclo na cidade grande, voltando para o interior que ele tanto desprezou, até passar por muitas experiências que o aproximaram do meio literário e no qual também acumulou momentos não gloriosos.

Entende-se, assim, que aconteceu com esses narradores o que comenta David Harvey (2014), que os sujeitos vão da cidade planejada ao caos que ela promove para chegar ao que consideram a “cidade verdadeira”, que é múltipla, que nem sempre figura como nos sonhos, retomando a epígrafe selecionada para a abertura do atual capítulo, com um trecho de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, que corrobora a ideia de como Curitiba é construída por esses narradores cheios de desejos e medos.

Esse caminho de mão dupla é que faz com que o leitor percorra a capital paranaense por ruas, parques, cafés, confeitarias, praças e livrarias, atentando para o fato de Curitiba ser emblemática justamente por ser contrastante em vários níveis. O olhar crítico dos narradores pode ser também o dos próprios autores desses romances, uma vez que são dois estrangeiros nesse lugar. Sanches Neto já não reside ali, mas muito da sua formação literária é fruto da época que viveu nesse ambiente. Já Castello é, até hoje, morador da cidade.

Conforme lembra Beto, ler é viajar. Ler esses dois romances é viajar pela Curitiba vista por Trevisan, Leminski, Sanches Neto, Castello, Beto e o narrador anônimo. É, em certa medida, refletir sobre o espaço urbano atrelado à narrativa contemporânea, mostrando que “o mapa que procurávamos talvez não traga mais que alguns rabiscos, desenhos sem muita continuidade, que precisam ser afastados de nossos olhos para que consigamos ver ali algo reconhecível” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 50). A Curitiba que fica é aquela descrita por essas personagens escritoras,

até mesmo, das suas próprias histórias, que são moldadas nesse espaço emblemático. Nos dois romances, a cidade de Curitiba exerce influência sobre a vida dos narradores e esses fatos levaram a pensar em distanciamentos, mas também em aproximações entre as obras e entre as experiências de seus protagonistas em cada uma delas.

## 6 CONCLUSÃO

O esforço empreendido ao logo desta pesquisa foi o de refletir sobre o diálogo entre ficção e história da literatura, mais especificamente como isso ocorreu a partir da análise de dois romances da literatura brasileira contemporânea. Não há um recorte temático específico nessas obras, mas em ambas foi possível perceber um relativo paralelismo quanto ao tempo dos fatos narrados, além do espaço onde os enredos são construídos, predominantemente a cidade de Curitiba. Assim, é partindo das leituras teóricas e da aplicação destas aos objetos estéticos, que são traçadas considerações acerca do resultado do trabalho desenvolvido na presente tese.

*Chá das cinco com o vampiro* e *Fantasma* foram livros analisados por uma perspectiva de ficção histórica que carrega alguns signos que acompanham a mudança do gênero ao longo do tempo. A evolução da literatura, portanto, ocorre não apenas pela relação natural dos textos entre si, mas também devido à mudança dos contextos históricos que refletem novas maneiras de pensar e teorizar a produção literária. Dessa maneira, a análise transcorreu no sentido do entendimento de que são obras que podem ser enquadradas como ficção histórica porque ficcionalizam a história literária por meio de uma crítica que está no interior do discurso ficcional, ou seja, essa tese foi se confirmando ao longo da pesquisa, pois a crítica se consolida na matéria narrada. Há um jogo intertextual, o qual foi defendido, aqui, levando em consideração a prerrogativa de Tiphaine Samoyault (2008), ao afirmar que a literatura tem uma memória de si mesma. O *corpus* em análise se enquadra nessa ideia de que o próprio universo literário propicia o surgimento de outros textos. Dalton Trevisan e Paulo Leminski estão postos em cena nesses romances que também carregam a característica da metalinguagem, acentuando a discussão do fazer literário na diegese das obras.

Vampiro e fantasma são dois substantivos que perpassaram este texto do início ao fim. Saches Neto convida o leitor para tomar chá com o vampiro, e o artigo definido particulariza essa figura bem conhecida da cultura curitibana. No aproveitamento desses nomes, para dar um título ao estudo que se completa nesta seção, foi inserir o artigo indefinido antes da palavra fantasma por entender que no livro de Castello pode existir mais de um fantasma, mas que Leminski certamente é um deles a atormentar a vida do narrador. Partindo desse princípio, não há equívoco



em dizer que nos títulos o tom irônico está presente, pois se trata do vampiro e de um fantasma que aludem a duas personalidades que fazem parte da história literária nacional.

Ao longo deste estudo procurou-se demonstrar como o vampiro e um fantasma transitam pela cena literária curitibana por meio do diálogo entre ficção e história da literatura. A historiografia literária é contextualizada, portanto, pelos olhos de Roberto Nunes Filho e do narrador anônimo de Castello, e a crítica literária no corpo da ficção deu o tom da pesquisa. Nesse sentido, construir o primeiro capítulo foi fundamental porque proporcionou um bom panorama das teorias-chave para a análise dos romances. Compreender a intertextualidade da ficção com a história da literatura, e desta consigo mesma, ou seja, do escritor envolvido na guerra dos falares, conforme expôs Roland Barthes (2008), enriqueceu a análise dos romances, os quais, quando tratam de Curitiba, em especial, estão no mesmo tempo em relação aos acontecimentos das histórias narradas. *Chá das cinco com o vampiro*, pela própria marcação nos capítulos, datados do fim dos anos 1980 e início de 2000, e *Fantasma*, pela apresentação do tempo narrativo após dez anos da morte de Leminski. O marco temporal, então, em ambos os casos, é a década de 90.

*Chá das cinco com o vampiro* gira em torno, especialmente, de duas personagens: Trentini e Beto, respectivamente, mestre e discípulo, como se lê no romance de Sanches Neto. Porém, outros nomes que fizeram parte da cena cultural da cidade são referenciados no romance. Não recebem o nome que têm no mundo empírico e, por isso, o leitor é provocado a buscar a sua memória na biblioteca da literatura, de acordo com Samoyault (2008), no sentido de melhor compreender a construção narrativa articulada por Roberto Nunes Filho.

Assim, com a ficionalização, em especial, do escritor Dalton Trevisan, a teia intertextual foi sendo construída de modo a criar um abismo entre o mundo sonhado e o mundo vivenciado de um escritor. Esse fato se justifica porque Beto, o aprendiz, quanto mais conhece o mundo literário, menos encanto demonstra ter por esse universo. Contudo, nota-se que o jovem vindo do interior aprende bem com o mestre a arte da ironia e das articulações desse espaço ainda privilegiado, restrito a pequenos grupos. Escreve críticas severas à produção do mestre e isso incomoda Trentini. Ligado a isso há o episódio do que se pode chamar aqui de extravasamento literário e suas consequências no mundo empírico, pois Trevisan repudia consideravelmente a matéria narrada no romance em análise, considerando uma

afronta de Miguel Sanches Neto para com ele. Por mais que este último tenha tentado remediar a situação, não foi possível reverter o sentimento de Trevisan.

O reviver da história curitibana, neste caso, sob a figura de Dalton Trevisan, opera um desvelamento do vampiro, sujeito construído e alimentado pelo próprio Trevisan, o que contribuiu para emoldurar a sua produção. Sanches Neto apresenta ao público uma obra ficcional que vem no sentido de agir sobre essa construção, movimentando a figuração desse literato no cenário literário paranaense e, deliberadamente, coloca o vampiro à luz do dia. Se o que se sabe do passado são informações borradas pelo tempo, conforme destacou Perrone-Moisés (1998), a voz narrativa de Beto tenta lançar luz sobre o presente ao problematizar vários aspectos da própria narrativa com os exercícios metaficcionalis que perpassam o fazer literário e os meandros desse meio. Para tanto, evoca nomes reconhecíveis historicamente, mas modelados em figuras disfarçadas, inclusive o paralelo entre narrador e autor.

O narrador/escritor de *Fantasma* tentou, ao longo do romance, livrar-se de problemas que, no fundo, são geradores de outros tantos. Dentre os quais a discussão dos impasses da escrita. O processo pelo qual o narrador passa/vive é dolorido, o que se traduz em uma narrativa fantasma, fragmentada, impossibilitada de ser lida, de existir, por isso queima o livro. É possível afirmar que essa crítica vem de dentro do próprio sistema em que está inserida, tomando como base os estudos de Linda Hutcheon (1991). Reside ironia aí pelo fato de que para contar como tudo ocorreu, outro livro é escrito. Esse exercício metaficcional ocorre paralelamente à figuração de Leminski que, mesmo não sendo explícita, faz lembrar o contexto em que viveu o poeta marginal, o qual seria, por essa perspectiva, uma entidade imigrante, terminologia de Walter Mignolo (2001), ou seja, personagem reconhecível na historiografia. A percepção de haver uma interface entre autor e narrador, respectivamente, entre o real e o ficcional se confirma na trama romanesca. Essa escolha narrativa de Castello resultou no ficcionista que, ao falar dos seus anseios quanto ao processo de escrita, espelha alegrias e frustrações de escritores empíricos.

A cidade de Curitiba é o lugar privilegiado no enredo dos romances analisados e, além da construção dessa metrópole ser feita pelos sonhos, medos e desejos das personagens que por ela passam, no *corpus*, também é encenada nas alamedas, confeitarias, praças, parques, e galerias da capital paranaense. Alguns lugares específicos estão sempre em evidência, como o centro histórico, a Rua XV,

o Passeio Público e o Jardim Botânico. Nesse sentido, com o estudo realizado, foi possível notar que há a construção de uma cidade feita por: Dalton Trevisan, Miguel Sanches Neto, Roberto Nunes Filho, Paulo Leminski, Castello e seu narrador anônimo. Em todos os casos esses sujeitos, sejam eles do mundo empírico ou não, parecem ficar deslocados na urbe curitibana. Mas cada um, à sua maneira, converge no movimento criativo da literatura. Curitiba, portanto, foi o espaço privilegiado por onde transitaram, e ainda transitam, esses literatos empíricos e os ficcionais também. A decisão foi considerar que Curitiba, assim como Trevisan e Leminski, também é ficcionalizada nas obras.

Esse centro urbano é de contrastes uma vez que por ele passam sujeitos que partilham de momentos que ora exercem fascínio ora desarmonizam suas vidas. No romance de Sanches Neto, Beto, que a princípio venerava seu mestre, o vampiro, passa a ser o maior crítico do ficcionista famoso e isso rendeu o rompimento da amizade que parecia ser fecunda, ou seja, pesou o fato de o mestre não aceitar as críticas do aprendiz. E Curitiba tem parte responsável pela mudança de atitude de Beto que vai, ao longo da narrativa, perdendo o encanto por esse ambiente que parecia ter tudo para lhe oferecer.

Conforme análise, constatou-se que a cidade do narrador de Castello é labiríntica. O espaço ajuda a moldar as ações do protagonista que perambula pela capital paranaense, em um primeiro momento, para dar vazão à sua escrita, para conhecer mais sobre o poeta que tomou como mote para sua produção. Ele acredita que andar pelos lugares que foram frequentados por Leminski pode auxiliá-lo na produção de um ensaio. Contudo, acaba sucumbindo com a ideia de que Paulo Leminski não morreu, logo, já não tem mais uma visão positiva da metrópole, pelo contrário, julga que ela o oprime.

Em suma, a ficcionalização de Dalton Trevisan e de Paulo Leminski foi explorada pelo que compôs a diegese dos romances e não toda a trajetória desses escritores. Os dois narradores estão em busca de um mesmo objetivo, aniquilar aquilo que consideram ser um empecilho para suas vidas, em especial no que tange à carreira de escritor. Beto diz que precisa matar o vampiro e a forma correta para isso seria julgando a sua produção com apuro crítico. Ele faz isso! O narrador de Castello reitera a necessidade de queimar o livro para se livrar da figura de Leminski. Ele faz isso! É irônico o fato de terem esse pensamento e atitudes sendo

escritores menores aniquilando os escritores maiores, estes últimos, no sentido de terem mais prestígio no meio literário.

## REFERÊNCIAS

- ANDRIOLI, Luiz. **O silêncio do Vampiro**: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan. Dissertação de mestrado da UFPR. Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24856>. Acesso em 01 de setembro de 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et. al]. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 2ª reimpr. da 4 ed. de 2004. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPMIG, 2013.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. In: CAIRO, Luiz Roberto, *et. al.* (Orgs.). **Visões poéticas do espaço**: ensaios. Assis: FCL-Assis-UNESP-Publicações, 2008, p. 125-140.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Rio de Janeiro: Biblioteca Folha de S. Paulo, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CASTELLO, José. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19029/jose-castello>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.
- CASTELLO, José. **Fantasma**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- CASTELLO, José. **Vida e obra**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19029/jose-castello>. Acesso em 12 de janeiro de 2020.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 22ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Morão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- COSTA LIMA, Luiz. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- COSTA LIMA, Luiz. A questão da narrativa. In: COSTA LIMA, Luiz. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 139-148.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, 2005, p. 13-71.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. In: **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, p. 33-53. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9619/1/ARTIGO\\_SombrasCidadesEspa%c3%a7o.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9619/1/ARTIGO_SombrasCidadesEspa%c3%a7o.pdf). Acesso em 02 de agosto de 2020.

DIAS, Matheus. **José Castello**. Paiol Literário, 2010. Disponível em: <https://paiolliterario.com.br/jose-castello/>. Acesso em 8 de setembro de 2022.

ESTEVES, Antonio Roberto. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

FEIX, Daniel. **José Castello: A boa literatura não é sagrada. É profana, imperfeita e está viva**. GZH Livros, 2022. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2022/07/jose-castello-a-boa-literatura-nao-e-sagrada-e-profana-imperfeita-e-esta-viva-cl5l0frxs001c014s2qtwl0rf.html>. Acesso em 10 de outubro de 2022.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. **História y novela: poética de la novela histórica**. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1998.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Cidade: meio, mídia e mediação. **Matrizes: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**. São Paulo, v. 1, n. ja/ju 2008, p. 39-53, 2008. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001694139>. Acesso em 05 de outubro de 2020.

FERREIRA, Vicente. Ei, Vampiro, qual é a tua? In: **Revista ideias 36**. Disponível em <http://www.revistaideias.com.br/?/cultura/2020/prosa-de-escarnio/>, 2015, s/p. Acesso em 15 de março de 2022.

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Dalton Trevisan**. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/dalton\\_trevisan/](https://www.ebiografia.com/dalton_trevisan/). Acesso em 15 de março de 2019.

GALANI, Luan. **Arquitetura nostálgica das confeitarias tradicionais de Curitiba que não existem mais**. Curitiba, janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/estilo-cultura/o-que-aconteceu-com-4-confeitarias-antigas-de-curitiba/>. Acesso em 06 de novembro de 2020.

GARCIA LOPES, Rodrigo. **Foi tudo muito súbito: um ensaio sobre Paulo Leminski**. Curitiba: Kottler Editora, 2021.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas, representações da cidade na literatura. **Semear**: Rio de Janeiro, v. 1, n.1, 1997, p. 179-188. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem\\_12.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_12.html). Acesso em 05 de outubro de 2020.

GRACIANO, Igor Ximenes. Ficção como crítica: notas sobre o exercício crítico-teórico no romance brasileiro recente. **Veredas**, n. 29, p. 5-19, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/532>. Acesso em 20 de março de 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 25. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa - Rio: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: **Novos Estudos**. CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77>. Acesso em 10 de setembro de 2019.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent [et al]. **Intertextualidades**. Trad. Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão ... [et al.]. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Zeca Corrêa. **O 'Fantasma' criado em Curitiba**. Folha de Londrina, 2001. Disponível em <https://www.folhadelondrina.com.br/foiha-2/o-fantasma-criado-em-curitiba-333991.html>. Acesso em 12 de setembro de 2022.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAQUÊA, Vera Lucia da Rocha. **O vampiro habita a linguagem**: a narrativa de Dalton Trevisan. Dissertação de mestrado da UFPR. Curitiba, 1999. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24281>. Acesso em 01 de setembro de 2020.

MARTHE, Marcelo. **Sanches Neto X Dalton Trevisan: Conflito entre os dois grandes escritores paranaenses**. 16 de março de 2010. Disponível em: <https://www.brasilcultura.com.br/menu-de-navegacao/literatura/sanches-neto-x-dalton-trevisan-conflito-entre-os-dois-grandes-escritores-paranaenses/>. Acesso em 10 de abril de 2021.

MEIMES, Leonardo Telles. **Como ler o romance *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto**. Cadernos do CNLF, Vol. XVI, Nº 04, t. 1 – Anais do XVI CNLF. Rio de Janeiro, 2012, p. 402-413. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xvi\\_cnlff/tomo\\_1/tomo\\_1.pdf](http://www.filologia.org.br/xvi_cnlff/tomo_1/tomo_1.pdf). Acesso em 20 de março de 2020.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.) **Literatura e História na América Latina: seminário internacional**, 9 a 13 de setembro de 1991. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz, Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 115-135.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.24, n.42, set./dez. 2017, p. 611-634. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606>. Acesso em 09 de março de 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978, p. 58-76.

PESAVENTO, Sandra J. **Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. Esboços**, Florianópolis, 2004. v. 11, n. 11, p. 25-30.

POLZONOFF JÚNIOR, Paulo. **Um escritor na cidade fantasma**. Digestivo Cultural, Curitiba, 23 abr. 2001. Disponível em: [https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=58&titulo=Um\\_escritor\\_na\\_cidade\\_Fantasma](https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=58&titulo=Um_escritor_na_cidade_Fantasma). Acesso em 12 de setembro de 2019.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.



REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

REIS, Carlos. História literária e personagens da história: os mártires da literatura. In: REIS, Carlos; BERNARDES, José Augusto Cardoso; SANTANA, Maria Helena (Coord.). **Uma coisa na ordem das coisas**: estudos para Ofélia Piva Monteiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 97-119.

ROMANOVSKI, Natalia. Dalton Trevisan, vampiro de Curitiba: um ícone literário da província. In: **Rita**, n°8, mis en ligne le 17 juin 2015. Disponível em: <http://www.revue-rita.com/dossier8/dalton-trevisan-vampiro-de-curitiba-um-icone-literario-da-provincia.html>. Acesso em 02 de setembro de 2020.

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

SANCHES NETO, Miguel. **Chá das cinco com o vampiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

SANCHES NETO, Miguel. **Chove sobre minha infância**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SANCHES NETO, Miguel. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5583/miguel-sanches-neto>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

TREVISAN, Dalton. **Cemitério de elefantes**. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Abelardo & Rothschild, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003, p. 371-385.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski**: O bandido que sabia latim. Rio de Janeiro. Record. 2009.

WEINHARDT, Marilene. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 81-102, jan./jun. 2010. Disponível em <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4929>. Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene (Org.) **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011. p. 12-55.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raul et al. **Declínio da arte, ascensão da cultura**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1998, p. 103-109.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história – 2001-2010. In: OURIQUE, João Luis Pereira, CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto (Org.). **Literatura: crítica comparada**. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011, p. 31-55.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Trad. Paulo Henrique de Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.