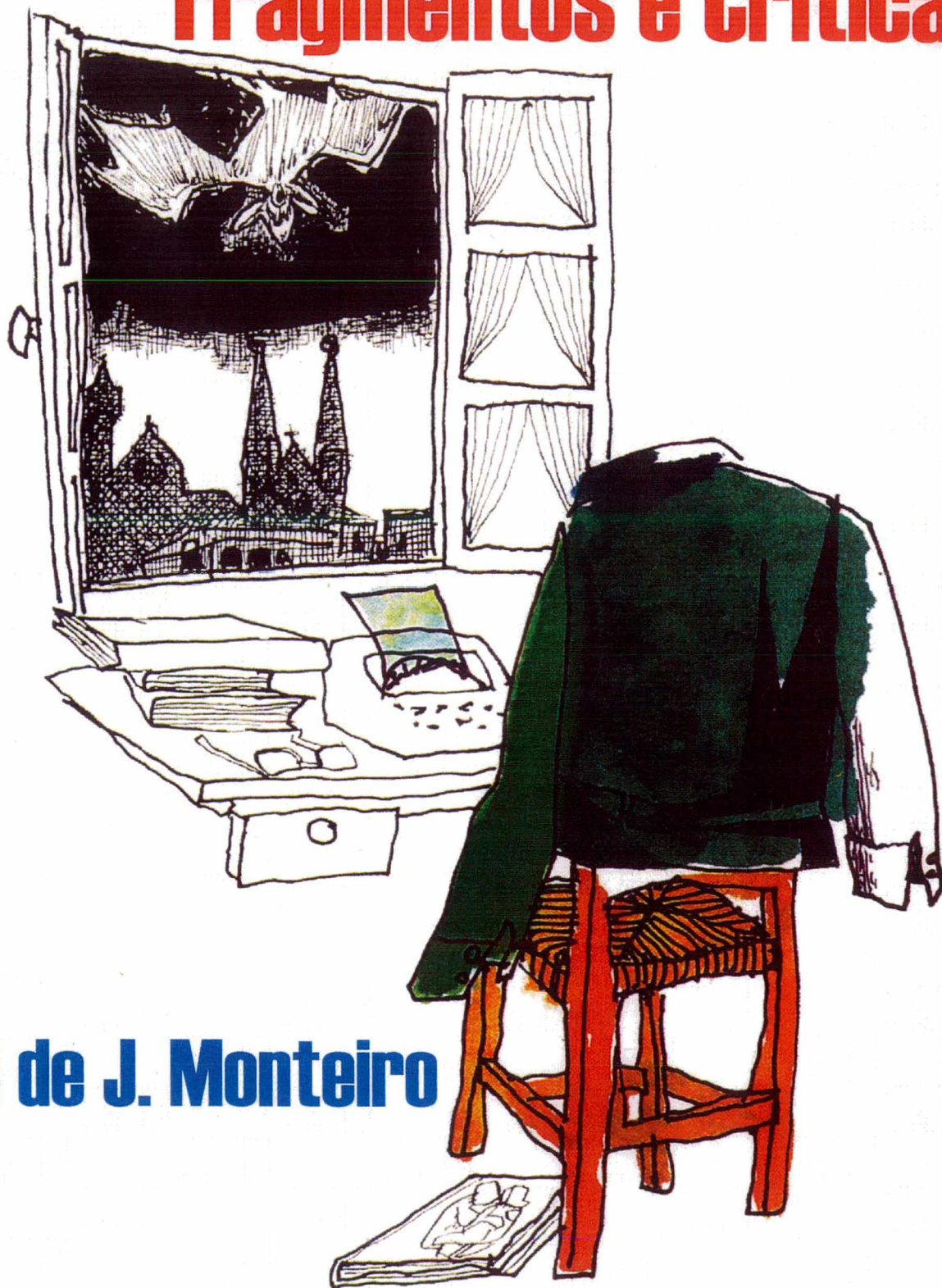


Dalton Trevisan:

Fragmentos e Críticas



Sueli de J. Monteiro

***“Atrás da cortina, vigiando a rua o contista se repete:
Pobre Maria, pobre João que, em toda casa de Curitiba,
Se crucificam aos beijos na mesma cruz.”***

DALTON TREVISAN

Universidade Federal de Santa Catarina

Coordenadoria de Pós – Graduação em Literatura

DALTON TREVISAN – FRAGMENTOS E CRÍTICAS
(SEGUIDOS DE ANTOLOGIA)

Florianópolis
2000

Sueii de Jesus Monteiro

**DALTON TREVISAN – FRAGMENTOS E CRÍTICAS
(SEGUIDOS DE ANTOLOGIA)**

**Dissertação apresentada como
requisito parcial à obtenção do grau de
Mestre em Literatura. Área de
concentração: Literatura Brasileira.
Curso de Pós – Graduação em
Literatura. Universidade Federal de
Santa Catarina.
Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo.**

Florianópolis

2000

DALTON TREVISAN
Fragmentos e Críticas
(Seguidos de Antologia)

Sueli de Jesus Monteiro

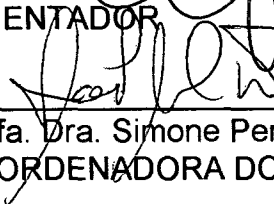
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

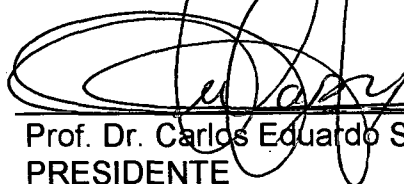


Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
ORIENTADOR



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



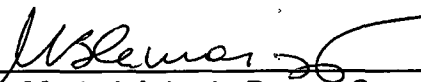
Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
PRESIDENTE



Profa. Dra. Berta Waldman (UNICAMP/USP)



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)



Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo (UFSC)
SUPLENTE

***Ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela, pelo orientador que é -
sabedoria, competência, amizade – este mestre, e não a outros
para inglês ver, com amor, gratidão e respeito, eu viajo, viajo,
viajo.***

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela, por me aceitar como orientanda, por respeitar meus limites, por me atender prontamente sempre, indicando leituras, fazendo correções, sugerindo caminhos, questionando posturas radicais, sem perder a alegria de guiar.

À Prof^ª.Dr^ª. Francine Femandes Ricieri, pelas discussões que tanto me fizeram crescer, pelo discernimento crítico com que avaliou meu trabalho, pelas correções e sugestões na revisão do texto original e, sobretudo, pelo respeito ao meu objeto de estudo – a fortuna crítica do Sr. Dalton Trevisan.

À Prof^ª. Dr^ª.Tânia Regina Oliveira Ramos, exemplo de competência e humildade, que soube despertar minha confiança crítica e, ainda, uma imensa vontade de resenhar toda a literatura contemporânea.

À Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia de Barros Camargo, pela orientação metodológica, quando sugeriu, dentro de outras possibilidades formais, a elaboração de um CD-rom, como resultado final de minhas pesquisas, meu futuro projeto de Doutorado.

À Prof^ª. Célia Crestani, pela inquestionável amizade, pelo incentivo e pelas idéias tão pertinentes na elaboração do projeto desta pesquisa.

À Elba Ribeiro, secretária do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSC, pela eficácia e companheirismo com que orienta o andamento de todos os trabalhos ligados ao seu departamento.

À minha querida amiga Nelza que, com paciência e carinho, hospedou-me, em Florianópolis, durante o curso.

Aos meus pais, pela vida, pela sensibilidade poética com que me formam todos os dias.

Às minhas irmãs, Célia e Cláudia, pelas preces e pelo orgulho que sentem de mim.

Ao meu Dionísio, que consegue acompanhar e cuidar dos nossos filhos, enquanto eu estudo, mil vezes muito obrigada, amor!

Aos meus filhos, Cristiano, Bibiana e Márcio Eduardo pela cumplicidade e pelo amor com que sempre me amparam e me conduzem. E ainda: perdão!!!

Enfim, a Deus, minha luz constante.

SUMÁRIO

Resumo.....	I
Abstract.....	II
1. Introdução	
1.1 Questões metodológicas	01
1.2 Algumas palavras sobre Dalton Trevisan.....	12
2. Leituras de leituras	
2.1 Delineamentos do discurso crítico	24
2.2 O discurso acadêmico	49
2.2.1 Algumas teses e outros textos	55
3. Conclusão	103
3. Bibliografia	
3.1 Bibliografia Geral	107
3.2 Bibliografia de Dalton Trevisan	108
3.3 Bibliografia sobre Dalton Trevisan	109

Resumo

O presente trabalho constitui-se a partir de uma leitura da crítica feita à obra do escritor paranaense Dalton Trevisan. Considerando ser a obra do escritor objeto de uma abordagem múltipla em seus métodos de trabalho, oscilando da crítica de rodapé estritamente considerada ao ensaio ou tese de natureza acadêmica (com as variações e possibilidades mistas), o presente ensaio buscou analisar em que medida cada crítico ou abordagem contribuiu em maior ou menor grau com a (in)compreensão da escrita de Trevisan. Objetivou, ainda, delimitar os traços básicos em que a tradição crítica posicionou tal compreensão.

Abstract

Le présent travail se constitue à partir d'une lecture de la critique faite à l'oeuvre littéraire de l'écrivain brésilien, de l'Etat du Paraná, Dalton Trevisan.

On considère cette oeuvre comme un objet d'une approche multiple à la méthode du travail, qui oscille de la critique de note en bas de page à l'essai ou à la thèse de nature académique (avec les variations et les possibilités mixtes).

Le présent essai analyse comment chaque critique ou approche a contribué avec l'"in"-compréhension de l'écriture de Trevisan. Il a encore comme but, délimiter les traits communs sur lesquels la tradition critique a compris telle compréhension.

1. INTRODUÇÃO

1.1 *Questões metodológicas*

O objeto escolhido para esta dissertação de Mestrado foi a fortuna crítica do contista paranaense Dalton Trevisan. A escolha implica a legitimação de um gênero, — a crítica literária —, e o reconhecimento de sua relevância e papel ativo na abordagem do objeto estético. Pensada, ao longo destas páginas, como não isenta, ela própria, de alguns dos traços usualmente apontados na obra de criação¹, e ao mesmo tempo como um gênero, por princípio, subordinado a outro, sua análise acabaria reenviando o leitor a este outro de que ela (vampiresca?) extrai sua seiva e orientação. Por vias indiretas, portanto, o trabalho tem como objeto, também, o Dalton Trevisan literário a que esta crítica se refere e, ao referir, reconhece e legitima, mesmo quando censura e desqualifica.

A primeira hipótese para a realização do trabalho foi a elaboração de um estudo sobre a crítica ao autor, a partir de sugestão apresentada pela Professora Doutora Wilma Arêas (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP). Já no princípio, muitas dificuldades surgiram opondo-se à tarefa de localizar os escritos

sobre Dalton Trevisan. Para tentar superá-las, foi feita uma busca simultânea de trabalhos em que a revisão bibliográfica anotada tivesse sido concretizada. Na busca de modelos e experiências próximas à idéia vaga que se tinha do que poderia ser uma pesquisa bibliográfica, três teses universitárias foram encontradas, aproximando-se as três, cada uma a seu modo, de propósitos que inicialmente se apresentavam como possibilidades para a tarefa.

A primeira delas², **Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles**, apresentada por Ana Maria Domingues de Oliveira, em 1988, à Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Professora Doutora Marisa Philbert Lajolo, constituiu-se de uma bibliografia comentada da crítica à produção poética de Cecília Meireles (1901 – 1964). O trabalho apresenta, também, um histórico dos estudos bibliográficos no Brasil. Foi organizado segundo um critério de ordenação alfabética e classificou os textos analisados segundo os seguintes critérios: [a] Laudatórios e comemorativos; [b] Biográficos; [c] Introdutórios à obra; [d] Resenhas; [e] Estudos da obra. As classificações antecedem cada um dos textos resenhados.

O segundo trabalho acadêmico localizado³ foi preparado por Eleonora Louise Woutera Gonçalves Smits e tem como objeto a crítica feita ao escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos (1895 -1921). Foi apresentada em 1995 à Universidade Estadual Paulista, sob orientação do Professor Doutor Luiz Antônio de Figueiredo. Neste caso foi feita a opção por uma ordenação cronológica dos textos listados. O

² OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. **Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 1988.

³ SMITS, Eleonora L. W. G. **Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921): Fortuna crítica**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista. Assis. 1995. 2. Vol.

trabalho contava, além da resenha comentando os textos da bibliografia crítica do autor, com uma antologia dos textos resenhados e um glossário à obra do escritor, contribuição feita pela pesquisadora à compreensão das variantes regionais contidas em contos do autor. As resenhas não são antecedidas por qualquer outra classificação.

O terceiro trabalho⁴, igualmente apresentado à Universidade Estadual Paulista, sob orientação do Professor Doutor Luiz Antônio de Figueiredo, foi elaborado por Francine Fernandes Weiss Ricieri e tomou por objeto a crítica à obra de Alphonsus de Guimarães. Houve, do mesmo modo, opção pelo critério cronológico na ordenação dos itens bibliográficos comentados e, como na primeira tese mencionada, as resenhas foram acompanhadas de um sistema secundário de classificação que dividia os textos em: a) contribuições do poeta; b) antologias; c) crônicas jornalísticas; d) homenagens; e) menções; f) biográficos; g) abordagem crítica; h) bibliográficos; h) tradução.

As leituras das três bibliografias (assim como de outros trabalhos afins) ofereceram os caminhos metodológicos e as opções de ordenação e organização do material encontrado, além, evidentemente, das influências menos específicas, mas ainda mais difíceis de atenuar, relativas ao estilo e às fórmulas de redação encontradas para lidar com um objeto de trabalho tão repetitivo e estéril. Neste aspecto em específico, não há como ocultar uma evidente impregnação do trabalho pela linguagem da terceira das três teses consultadas (com cuja autora foi

⁴ RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **Alphonsus de Guimaraens (1870-1921): Bibliografia comentada**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista. Assis. 1996.

estabelecido contato durante todo o processo de elaboração da dissertação), sem que ele deixe de apresentar marcas das demais.

A partir da tese de Ana Maria Domingues, pensou-se na elaboração de uma bibliografia comentada, organizada igualmente segundo um critério de ordenação alfabética. Dalton Trevisan, como Cecília Meireles, tem sua produção concentrada em um período pouco superior a meio século. Sua crítica desenvolve-se em intervalo de tempo ainda menor. Isto pareceu não tornar excessivamente problemática a renúncia a uma organização cronológica, e permitir a opção pelas vantagens e facilidades de pesquisas oferecidas pela ordenação alfabética.

Esta ordenação, além de otimizar (segundo a perspectiva do leitor) o tempo de busca e localização de textos específicos, torna palpáveis as variações e nuances na abordagem do escritor por determinados críticos. No caso da crítica a Dalton Trevisan, trata-se de um ganho que não pode ser desprezado por favorecer a explicitação de uma particularidade de sua escrita que faz com que necessariamente seu crítico precise empreender um processo de compreensão cujo amadurecimento se atinge à medida que a obra se escreve e reescreve.

O trabalho sobre Cecília Meireles sugeriu, ainda, a hipótese de comentários que se caracterizassem pela concentração e economia, o que teria ainda maior sentido se pensado em conjunto com a opção por fazer os comentários se acompanharem de uma antologia dos textos resenhados (em conformidade à opção presente na dissertação de Eleonora Smits). Isto tornaria desnecessárias e cansativas resenhas excessivamente minuciosas ou descritivas. Como a antologia forneceria o texto comentado, seria possível ao pesquisador que lesse o trabalho

recorrer diretamente à fonte e aprofundar aspectos segundo seus interesses específicos. A visão de conjunto que se pretende oferecer por uma redação mais concentrada e diretiva pareceu-nos beneficiar os objetivos finais do trabalho.

Ainda como se observa no trabalho de Eleonora L.W. G. Smits, concluímos ser desnecessária, no caso do escritor escolhido, uma sistematização ou divisão dos trabalhos segundo algum código classificatório. Ocorre que, no caso da crítica a Dalton Trevisan, o predomínio quantitativo das resenhas jornalísticas é tal que se torna evidente quando um texto não pertence ao gênero. Não existem, em número significativo como nos casos de Cecília Meireles e Alphonsus de Guimaraens, textos de cunho biográfico sobre o escritor ou notas jornalísticas de cunho social, efemérides, entrevistas. O próprio corpo do comentário esclarece, portanto, a divergência de algum escrito, tornando redundante qualquer outra classificação.

A partir dessas reflexões, este trabalho assumiu, na versão apresentada à banca de **Exame de Qualificação**, a forma de uma **Bibliografia Comentada** caracterizada por uma ordenação cronológica, preocupada em manter as resenhas a cada um dos textos críticos a Dalton Trevisan sob uma forma concisa e sintética, que permitisse visão de conjunto e facilidade de análise. O propósito, então, era o de apresentar, na versão definitiva, uma dissertação composta de dois grandes núcleos: o primeiro, uma bibliografia comentada; o segundo, uma fortuna crítica

propriamente dita em que seriam transcritos os textos críticos de natureza jornalística.⁵

Havia pelo menos duas razões para fazê-lo. A primeira dizia respeito à possibilidade de leitura do trabalho em si mesmo. O texto escrito caracterizava-se por ser um discurso sobre outro discurso (a produção crítica sobre Dalton Trevisan), por sua vez, igualmente um discurso alusivo, escrito em referência à obra do contista curitibano. Podem -se considerar então, as dificuldades que se oferecem ao leitor da bibliografia que tentasse percorrê-la sem o amparo de uma antologia que lhe permitisse esclarecer eventuais impasses, muitos dos quais dizendo respeito à própria elaboração que um determinado crítico deu a sua resenha ou análise da obra de Dalton Trevisan.

Não raramente, o comentário feito a um texto só poderia adquirir sentido se remetido ao texto original. Se em qualquer outro gênero isto implicaria necessariamente uma limitação da escrita, não é difícil perceber que, neste caso, tratava-se de dificuldade imposta pela natureza do material em estudo. A solução encontrada buscava simplificar os processos de leitura e escrita pela indicação de leitura do texto crítico original, presente no corpo do trabalho, naqueles casos em que tal necessidade se evidenciasse.

A antologia de parte dos textos pretendia oferecer, ainda, uma segunda contribuição. O trabalho pretende, consideradas suas limitações⁶, facilitar aos

⁵ Não seriam reproduzidos livros ou trechos de livros, enciclopédias, ou teses acadêmicas, por impedimentos práticos óbvios.

⁶ Se o levantamento bibliográfico não pôde pretender ser exaustivo em função de diversos impedimentos práticos, os esforços foram direcionados no sentido de se atingir um panorama o mais abrangente possível do objeto de estudo.

interessados pela obra literária de Dalton Trevisan o acesso a uma sistematização através da qual possam inteirar-se das principais constantes que nortearam a recepção crítica da obra do escritor curitibano. Quantitativamente esta crítica encontra sua principal expressão na publicação em jornal. É conhecida a precariedade dos nossos arquivos públicos e a dificuldade em se encontrar material bibliográfico, especialmente jornalístico: um dos principais problemas enfrentados na execução da pesquisa dizia respeito justamente à localização e coleta dos textos para análise. Assim, a antologia pretende também facilitar o acesso a tais textos.

O mencionado **Exame de Qualificação**, contudo, acrescentou outros elementos à reflexão metodológica e sugeriu outras possibilidades formais para a conclusão da pesquisa. Assim, as arguidoras, Professora Doutora Maria Lúcia de Barros Camargo e Professora Doutora Tânia Regina Oliveira Ramos, consideraram as vantagens contidas na elaboração de uma versão final que aparecesse sob o formato de CD-rom. A primeira pesquisadora enfatizou a necessidade de uma busca exaustiva (e não seletiva) de textos críticos com o objetivo de compor tal formato, enquanto a Professora Tânia Regina destacou a necessidade de um trabalho que não se oferecesse simplesmente como recensão bibliográfica, mas se constituísse, ele próprio, em um exercício de crítica ou de reflexão crítica a propósito da obra do contista curitibano.

Considerando haver interesse e necessidade de realização dos dois direcionamentos propostos (um levantamento *exaustivo* para uma bibliografia comentada em formato CD-rom e um levantamento seletivo visando a um ensaio crítico capaz de fornecer em si mesmo reflexões para a compreensão da obra do

escritor), em comum acordo com meu orientador acadêmico, e tendo em mente, ainda, as possibilidades e dificuldades práticas e de prazos de execução de cada uma das propostas, optei por dividir a pesquisa em dois esforços complementares. Um deles a ser concluído para apresentação enquanto dissertação de Mestrado e o segundo a ser implementado através de um projeto de Doutorado, a partir do material já elaborado e das lacunas de pesquisa registradas.

Como o levantamento e a leitura de textos encontravam-se adiantados e dadas as dificuldades concretas de efetivação de um projeto envolvendo a preparação de um CD-rom, esta versão final apresenta-se sob a forma de um ensaio, redigido com o objetivo principal de comentar seletivamente a bibliografia crítica dedicada a Dalton Trevisan. Pretende-se, enquanto projeto para sua continuação, implementar, ainda, a **Bibliografia Comentada** do escritor, acompanhada de uma antologia de sua crítica, nos termos anteriormente descritos.

Os critérios utilizados para a seleção dos textos a serem analisados no corpo deste trabalho serão esclarecidos ao longo de seu desenvolvimento. É preciso, contudo, salientar, suas diretrizes principais. Comentam-se os textos que fundam os delineamentos básicos dos termos em que se discute a obra de Dalton Trevisan ao longo de sua tradição crítica. Neste caso, com o objetivo de observar em que consistem as linhas centrais de interpretação do escritor.

Recortando, portanto, cerca de trinta anos de produção crítica consistente sobre o contista, após dez ou vinte anos de ensaios e erros, formulações e retomadas, este trabalho pretendeu registrar não apenas os momentos excepcionais do discurso sobre Dalton Trevisan, mas também aqueles momentos que, repetindo-

se, estabeleceram-no como autor digno de nota e isolaram do corpo de seus textos os traços que passaram a causar admiração ou censura, elogios ou reprimendas. Os traços que lhe conferiram visibilidade, enfim.

Comentam-se, ainda, aqueles textos que entram em discordância ou se destacam deste mesmo panorama geral. Seja por apresentarem posicionamentos que consideramos insustentáveis ou mal formulados, seja por apresentarem momentos de especial felicidade na leitura do escritor, seja por constituírem um momento de ruptura, retomada ou redirecionamento da tradição crítica analisada.

O estudo pretende permitir, neste sentido, que cada formulação crítica possa ser pensada no conjunto dos juízos formulados sobre o escritor, de modo a que se percebam os momentos em que uma determinada análise atribuiu novo sentido ou enfatizou novos aspectos da contística em questão, ou, ainda, mantendo as afirmações já em circulação, ordenou-as segundo nova ótica oferecendo contribuição digna de nota. Igualmente ficariam apontadas o que seriam as incontáveis retomadas de juízos próprios ou alheios, assim como os tantos momentos em que a insensibilidade ou visão desfocada do estudioso não pareceram adequadas ou coerentes com a natureza do texto literário a que se referiam.

Ouvindo a voz da crítica para divérgir, convergir, ou apenas pensar, o leitor do complexo universo criado por Dalton Trevisan teria à sua disposição, de qualquer modo, um campo comum, em que o conjunto dos diferentes olhares compõe um conjunto aberto à mercê de releituras. A partir (ou apesar) dela, poderia buscar um espaço para a formulação de seu próprio olhar.

Há, como se poderá perceber ao longo dessas páginas, uma forma de ver a escrita de Dalton Trevisan implícita à própria formulação do texto. Se não se pretende *disfarçar* este dado evidente, também não é demais lembrá-lo. O objetivo deste escrito, no entanto, é tentar o que já declara (como objetivo final) impossível: alguma insenção de paixões. Houve, na redação, esse esforço de tentar tratar com a mesma atenção e cuidado mesmo aqueles críticos ou textos que, por motivos alheios ou não à natureza do trabalho, despertaram irritação, impaciência ou empatia. E, no entanto, após o esforço é necessário declarar que as paixões se marcaram, como não poderia deixar de ser.

A dissertação encontra-se dividida em cinco partes. Após os comentários de caráter introdutório relativos a aspectos metológicos e ao autor escolhido para estudo (**primeira parte**), desenvolvem-se as "leituras de leituras" (**segunda parte**), que contêm uma proposta de sistematização, interpretação e análise de textos selecionados (segundo os critérios mencionados) do corpus de textos críticos relativos a Dalton Trevisan. Esta parte do trabalho foi subdividida em "Delineamentos do discurso crítico" e "O discurso acadêmico". A primeira ("Delineamentos do discurso crítico) concentra-se, como se disse parágrafos acima, nos textos que fundam os delineamentos básicos dos termos em que se discute a obra de Dalton Trevisan, com o objetivo de observar em que consistem as linhas centrais de interpretação do escritor. Registra, portanto, não apenas momentos considerados bem realizados do discurso sobre Dalton Trevisan, mas também os que o estabeleceram como autor relevante e estabeleceram igualmente os elementos de sua escrita a serem discutidos. Comentam-se, ainda, aqueles textos

que entram em discordância ou se destacam deste mesmo panorama geral. "O discurso acadêmico" detém-se na produção de origem universitária da crítica ao escritor. Mesmo que às vezes formalizado para publicação em jornal, trata-se de um discurso próprio, com algumas características discerníveis e que, por sua natureza, fornece de modo privilegiado momentos dignos de análise (seja por seu mérito ou por sua limitação).

Segue-se à segunda parte do trabalho e antecedendo sua conclusão (**parte 4**) e bibliografia (**parte 5**), uma antologia igualmente seletiva, em que foram transcritos os estudos comentados no corpo da dissertação. Sua presença deve-se a motivos anteriormente confessados.

1.2 Algumas palavras sobre Dalton Trevisan

Tentar dizer algumas palavras sobre Dalton Trevisan sem incorrer em superficialidade é tarefa complicada. Em primeiro lugar, o autor empenhou-se sistematicamente, ao longo de sua carreira literária, em apagar a imagem pessoal, em ocultar o cidadão, o homem Dalton Trevisan, para permitir que seu texto seguisse seu próprio caminho. O empenho é tão grande que convida à reflexão. Torna-se um tanto incômodo ficar, portanto, enumerando as magras informações sobre sua biografia que escaparam à vigilância do protagonista.

Outro caminho talvez fosse historiar sua relação de publicações, mencionando livros de juventude que posteriormente renegou e contabilizando as diversas reedições de obras ou contos. Inúmeros trabalhos sobre o autor já o fizeram, inútil repeti-los. Além disso, parece-nos igualmente convidar à reflexão esta incansável recriação e esta infinita condenação do que se fez anteriormente. Mais que registrá-la, parece-nos necessário tentar entendê-la.

Portanto, e como este texto se constrói a partir de outros textos, optamos por apresentar Dalton Trevisan a partir de três imagens básicas que se associam à *persona* em que ele se constituiu. Nem o superficialmente conhecido homem de determinados hábitos alimentares e rotina diária, nem o folclórico destruidor de documentos literários. Tais imagens foram sugeridas a partir de alguns textos diferentes, que delas se ocuparam, ainda que reapareçam sistematicamente, o que nos parece confirmar sua relevância.

Seriam: a) a imagem do vampiro em suas implicações para o conhecimento da obra de Dalton Trevisan, assim como da parcela que se pode

conhecer de sua biografia; b) a publicação da **Revista Joaquim** e as conotações que ela lança sobre a compreensão que mesmo o jovem Dalton Trevisan já apresenta do fenômeno literário que, no seu caso, implica uma relação muito peculiar com a concepção de publicação e republicação; c) o conceito de "projeto" literário, a partir dos indícios que o próprio escritor deixa entrever (tais como capas e aspectos de sua reescrita constante), ou a partir de leituras feitas a seus escritos.

Em "O manto do vampiro. Inventário das sombras", José Castello⁷ serve-se da metáfora do vampiro, a que comumente se associa a figura do escritor Dalton Trevisan, para considerar as implicações contidas em suas posturas, assim como em suas obras⁸. Transformado no "Vampiro de Curitiba", imagem que teria ajudado a criar, o escritor faria eventualmente esforços para se livrar do epíteto. Um desses esforços seria o texto irônico "Quem tem medo de vampiro", publicado inicialmente sob a forma de fanzine e depois no livro **Dinorá**. Parece oportuna a transcrição:

QUEM TEM MEDO DE VAMPIRO?

Há que de anos escreve ele o mesmo conto? Com pequenas variações, sempre o único João e a sua bendita Maria. Peru bêbado que, no círculo de giz, repete sem arte nem graça os passinhos iguais. Falta-lhe imaginação até para mudar o nome dos personagens. Aqui o eterno João: "Conhece que está morta". Ali a famosa Maria: "Você me paga, bandido".

Quem leu um conto já viu todos. Se leu o primeiro pode antecipar o último - bem antes que o autor. É a sagrada família de barata leprosa com caspa na sobrancelha, rato piolhento de gravata de bolinha, corruíra nanica do dentinho de ouro. Trincando broinha de fubá mimoso e bebendo licor de ovo?

Mais de oitenta palavras não têm o seu pobre vocabulário. O ritmo da frase, tão monótona quanto o único tema, não é binário nem ternário, simplesmente primário. Reduzida ao sujeito sem objeto, carece até de predicado - todos os predicados.

Presume de erótico e repete situações da mais grosseira pornografia. No eterno sofá vermelho (de sangue?) a última virgem louca aos loucos beijos com o maior tarado de Curitiba. Explica-se: não foi ele fabricante de

⁷ CASTELLO, José. O manto do vampiro. Inventário das sombras. (Ver p.207 - v.2)

⁸ O estudo mais consistente a respeito da questão é, sem dúvida, o de Berta Waldman (WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*. São Paulo: Hucitec, 1982). Não o utilizamos aqui, já que o abordaremos em outro momento deste trabalho.

tradicionais vasos de barro? E os seus contos, o que são? Miniaturas de bispote em série, com florinha e filete dourado.

Um mérito não se lhe pode negar: o da promoção delirante. Faz de tímido, não quer o rosto no jornal - e sempre o jornal a publicá-lo. Nunca deu entrevista e quanta já foi divulgada, com fotos e tudo? Negar o retrato é uma secreta forma de vaidade, a outra fase do cabotino.

Pretende, forte modéstia, ser o último dos contistas menores - e não é que tem razão? Aliás, e nem contista. Nas frases mutiladas e estripadas, um simples cronista de fatos policiais. Nele não há postura ética e moral. Nem simpatia e amor pelo semelhante. Só e sempre os tipos superficiais de dramalhão, fantoches vazios, replicantes sem alma. Vítimas e carrascos no circo da crueldade, cinismo, obsessão do sexo, violência, sangue - e onde o último toque de humor? Iconoclasta ou alienado, abomina o social e político. Daí as caricaturas desumanas, os velhinhos pedófilos, museu de monstros morais, como reconhecer num deles o teu duplo e irmão?

Mestre, sim, no plágio descarado: imita sem talento o grafito do muro, a bula do remédio, o anúncio da sortista, a confissão do assassino, o bilhete do suicida. Sinistro espião de ouvido na porta e olho na fechadura. Não é o pasticho a falsa moeda desse mercador sovina de gerúndios?

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

Pérfido amigo, usará no próximo conto a minha, a tua confiança no santuário do bar. Cafetão de escravas brancas da louca fantasia, explora a confiança de velhas, viúvas e órfãs. Ó maldito galã de bigodinho e caninos de ouro, por que não desafia os poderosos do dia: o banqueiro, o bispo, o senador, o general?

Entre o ensaio, a confissão e a crítica literária, o texto "vampirizaria" tudo o que a crítica comumente censura no escritor. Enumerando monotonamente as restrições que lhe têm sido feitas, tentaria devolvê-las a seus detratores, mostrando que a insipidez seria da crítica (ela a exprimir-se por chavões), não sua - um condenado. Referindo-se sempre a "ele" (nunca a um "eu"), o texto originaria uma figura duplicada: Dalton Trevisan falando sobre o outro Dalton Trevisan, aquele que os críticos criaram, "um impostor posto em seu lugar, um sanguessuga": "um vampiro".

O escritor surgiria, assim, como um efeito do olhar alheio. E sua opacidade, seu não deixar-se ver, seriam a um tempo estratégia de sobrevivência

peçoal e resistência contra a modernidade, apeço ao passado, anacronismo voluntário. Desaparecendo o autor sob os livros, restaria apenas a obra. Escrita sem perda de tempo com o efêmero, em busca de sangue: o essencial e nada mais.

Considerada toda a mitologia criada em torno de Dalton Trevisan, "Quem tem medo de vampiro?" torna-se um texto *crítico* essencial. Irônico, revela um criador consciente das possibilidades de sua arte. O simulado tom de "autocrítica" (espantosamente lido por alguns em sentido literal, quando só a ironia elimina o despropósito...), ao longo do texto, permite entrever sua consciência da natureza de seu trabalho. Ficcionalizando com talento, criando mediações e pistas falsas, Dalton Trevisan sinaliza o trabalho da crítica.

A frase "Quem leu um conto já viu todos" que tantos leitores sussurram entre dentes, trazida abertamente à cena revela seu vazio e casa-se com perfeição à idéia igualmente sem substância de "plágio descarado". Um crítico não brasileiro, August Willemsem, já em 1979, apontava o resquício de mentalidade romântica com que se lia o escritor. O velho mito da originalidade proposto indefinidamente enquanto exigência a um escritor consciente de sua falta de fundamento. Quem leu um conto já viu todos... Ernani Ssó, no texto em que enfatiza o trabalho incansável revelado pelo conjunto da produção de Dalton Trevisan, foi quem se saiu com a melhor frase a respeito: "como se a gente pudesse trocar de danação como troca de camisa".

Assumindo sua danação, o Vampiro temido repassa um a um seus principais crimes: falta de originalidade e imaginação, repetição, restrição vocabular, pornografia falseada de erotismo, autopromoção e vaidade, superficialidade e

alienação, plagiador e ouvinte não confiável, exibicionista e ressentido. Ao desfazer-se de qualquer proposta de originalidade, cola-se à imagem que dele foi feita (e com cujo estabelecimento contribuiu) para, extraíndo-lhe o sangue, devolvê-la esvaziada (como faz com o olhar alheio que o condena).

Para José Castello, Dalton Trevisan já não poderia se libertar da imagem de Vampiro, o que “só vem atestar sua grandeza de escritor. É quando a máscara da escrita não pode mais ser desgrudada da pele que a literatura mostra, enfim, seu poder”. Um dos “mitos mais verossímeis que a literatura brasileira produziu neste século”, o Vampiro Dalton Trevisan parece mesmo mais coerente se entendido assim, neste jogo de espelhos em que o reflexo é recusado. Quanto menos se sabe do homem, mais do texto se oferece a conhecer.

Em “A construção deu um enigma”⁹, Daniela Name percorre a história de Joaquim que, mesmo tendo durado apenas 21 números, reuniu ensaios assinados por Antonio Candido, Mário de Andrade e Otto M. Carpeaux, além de poemas inéditos como “Caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade, traduções de Kafka e Virgínia Woolf, e alguns contos do próprio Dalton Trevisan. Os contos já revelariam o mestre das micro-histórias, assim como os pequenos milagres que ele seria capaz de realizar com a linguagem cotidiana.

Ao lançar a publicação, Dalton Trevisan teria a intenção, segundo Daniela Name, de que a revista afirmasse a oposição dos jovens escritores “ao que ele acreditava ser uma elite literária rançosa”: os autores tradicionais, com vícios acadêmicos, instalados no eixo Rio-São Paulo. Sozinho tomava as iniciativas e

⁹ NAME, Daniela. A construção de um enigma. *O globo*, 24 fev. 1996. (Ver p.200 – v.2)

providências necessárias à execução do projeto e por fim despachava o material por mala direta para os amigos que moravam no Rio, pessoas como Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Ledo Ivo (todos leitores e colaboradores assíduos).

Cumprindo seu papel literário até que a inviabilidade econômica a matou, a revista teria conseguido transformar Curitiba em uma espécie de meca da vanguarda, por ter apontado o surgimento da chamada "geração de 45" ao lado da publicações como "Orpheu" e "Revista Brasileira de Poesia", e também pelo fato de os contos de Dalton Trevisan optarem por não ocultar seu provincianismo, "transformado em marca de charme e mistério".

Como Name, também Rosse Marye Bernardi¹⁰, em sua tese de doutorado, vê em **Joaquim** "importante material para detectar o pensamento inicial do autor no tocante à literatura e às artes em geral e capaz de ampliar sua fortuna crítica". De fato, **Joaquim** e Dalton Trevisan têm em comum darem relevância e colocarem em discussão a literatura paranaense. Têm em comum, ainda, abrirem espaço para o debate estético e a aproximação com o panorama nacional. O que o jovem escritor promoveu, de início, com sua revista, é posteriormente ampliado pela literatura que ele escreveu, também pelo debate por ela promovido e por ela alcançado.

O que de mais sugestivo a experiência com **Joaquim** parece ilustrar, contudo, são precisamente os detalhes aparentemente alheios ao processo que envolveram sua publicação. Os cuidados com a obtenção de financiamento, a

¹⁰ BERNARDI, Rosse Marie. **Daiton Trevisan: A trajetória de um escritor que se revê**. São Paulo, 1983. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2 v.

atenção em providenciar leitores cujas opiniões pudessem contribuir com o próprio desenvolvimento da Revista, a idéia de interlocução e reflexão implícitas à publicação. Os contos publicados em **Joaquim** e posteriormente esquecidos, confirmam idéia que se discute a seguir: a da necessidade de publicação para o encaminhamento da autocrítica do criador. Sem a prova do papel impresso, impossível ao texto refazer-se.

Este Dalton Trevisan que se desenha na **Revista** permanecerá atuante depois. Sem furtar-se aos envoltimentos editoriais (recusando outro mito romântico: o do escritor alheio aos bens de mercado), empenhado em detalhes de editoração e remetendo indefinidamente seus escritos a leitores em cuja sensibilidade confia. Novamente, um criador consciente e empenhado em um projeto estético. Estético, mas não etéreo e cercado das marcas de sua materialidade.

Paradoxalmente, para refletir sobre a importância da idéia de "projeto literário" na literatura de Dalton Trevisan, toma-se aqui o texto "Conseguimos caçar o vampiro", de Marcos Barrero¹¹. Fazendo-se seguir por uma "entrevista" involuntariamente cedida a Marcos Barrero, o texto procura reconstruir o cotidiano de Dalton Trevisan, refazendo-lhe os passos na vida em família, na atividade profissional, no lazer íntimo, no contato com os poucos amigos e no processo criador. Alegando-se apenas um fã em busca de autógrafo, o jornalista registra em gravador oculto longa conversa em que o contista comenta seu hábito de

¹¹BARRERO, Marcos. Conseguimos caçar o vampiro. *Status*, São Paulo, 7(70): 85-7, 101-5, maio, 1970.

reescritura, dá informações sobre suas leituras prediletas, edições de sua obra e suas opiniões sobre alguns aspectos da sua literatura.

É conhecido o fato de que Dalton Trevisan não deixa jamais um livro em seu formato de primeira edição. Considerando a publicação necessária à compreensão da própria escrita por parte de um autor, vê, contudo, com restrição as primeiras edições e dedica-se de modo quase infinito a reescrevê-las (e destruí-las). A propósito transcreve-se a declaração do próprio e arredo escritor em conversa informal entre ele e Marcos Barrero em 1980 (a entrevista "roubada"), ao lado da Boca Maldita, registrada por gravador oculto:

Dalton - Eu acho muito bom publicar. Pode usar pseudônimo. Até recomendo às pessoas que às vezes me perguntam, eu digo que publicar é muito bom. Dá uma perspectiva em relação à própria obra que de outra maneira você não teria. Não se compara, por exemplo, um trabalho manuscrito com outro datilografado. Ai, já existe um distanciamento no ato da leitura. E publicado, então, ainda mais: há uma concentração, muda, parece trabalho de terceiro, né? Eu acho o melhor processo para aprendizagem...

Na conversa, cujo trecho foi transcrito, Barrero indaga a Dalton Trevisan o destino dado por ele às edições antigas, por ele recolhidas em sebos e mãos de leitores que lhe pedem autógrafos. Neste caso, edição antiga sempre trocada por uma nova, o autógrafo segue no texto "melhor". O mais antigo, declara então Dalton Trevisan ao interlocutor, ele rasga:

Status - Rasga?!

Dalton - Não há outra maneira. E eu não vou guardar isso. Se eu pudesse, recolheria todos os exemplares que existem. Por outro lado, a gente não precisa se assustar e nem ficar preocupado: o que não é bom desaparece por si. Mas eu sempre posso dar uma ajudazinha, né? Aliás, eu estou fazendo isso com a própria biblioteca pública. Tem a seção de documentação que possui um exemplar de cada edição, mas na parte de consulta eu consegui trocar tudo pelas últimas edições... Já pensou estudantes que fazem pesquisa encontrando livros com o mesmo título e seis textos diferentes? Dá uma puta confusão! É, no fundo, uma

peculiaridade. A maioria dos escritores não toca mais no texto depois da publicação. No meu caso, não. Eu reescrevo e acho que é para melhor. Agora estão saindo todos os meus títulos pela Record...

A preocupação com o “distanciamento” fornecido pelo exercício da publicação é marcante na compreensão de Dalton Trevisan (o literato). O fenômeno ajuda a compreender sua escolha pela letra impressa (alternativa à gaveta de tantos escritores) que, no seu caso, se faz acompanhar de uma grande liberdade por ele assumida em relação ao que publicou. Exatamente por que assume uma posição de “desrespeito” à letra impressa, é que dela pode extrair um objeto adequado para seu texto, concebido enquanto processo.

Recusando-se a se sensibilizar com o escândalo geral, Dalton Trevisan publica e republica, fiel apenas a seu “processo de aprendizagem”. Preservada a seção de documentação, o escritor elege (como faz desde os tempos de **Joaquim**) a expectativa de cada público e tira do aluno de colégio o peso de lidar com seu sofisticado e inquietante projeto literário. Ao mesmo tempo, um projeto simples, que se permite eliminar muitas das marcas sagradas de que se institui o texto e tratá-lo como a um elemento de seu cotidiano, como uma escova de dentes que perde prazo de validade e eficiência, mas substitui-se sempre por uma equivalente – preservada a fatia de vida a que ela corresponde e se destina.

Considerada a figura de neurótico e desajustado que dele se faz, o artesão ansioso, brigando com as condições concretas da realidade (como já ocorria em **Joaquim**), pode soar algo estranho:

DALTON - Bom, estou na expectativa de quando vai sair o livro. Acabaram de fazer a revisão. No meu caso, porque sou muito inseguro, e

claro que não é a regra geral, entro em pânico e dá vontade de pegar o original para reescrever. Já não é exatamente o que eu queria. Só que para fazer isso sai muito caro: o editor não aceitaria. Então, eu começo, né, a ficar em pânico, nessa fase da revisão para a gráfica. Saber que ele vai sair dentro de trinta dias. Dá um arrependimento mortal. A primeira atitude que eu tenho quando sai o livro é a preocupação em não abri-lo. Demorar o maior tempo possível por causa dos erros de revisão que são inevitáveis.

STATUS - Chateia.

DALTON- De repente, você abre o livro, vê um erro e toda a alegria pela sua publicação é frustrada pelos erros que aparecem. Vê essa capa da Guerra Conjugal: eles carregaram muito no preto e desapareceram todos os detalhes. O homem se confunde com a parede, no chão se destacam os sapatos. O corte da roupa da moça... Na edição anterior estava melhor. Me deu uma infelicidade profunda quando eu recebi o livro e observei essas falhas. Mas isso é impossível, né? A não ser que eu estivesse lá para acompanhar.

Mediada pelas relações com o editor (em que são consideradas questões relativas a custo, por exemplo), a eterna insatisfação com o texto, enfim, parece mais complexa que mero capricho de perfeccionista entediado. Se mesmo as cores em que se imprimem as imagens que constam da capa, as possibilidades de visualização que os contrastes acrescentam ou retiram do produto final merecem a atenção do escritor, pode-se entrever a angústia do manipulador de sentidos (que é todo criador estético) diante da linguagem que o prende e frustra. Nenhuma ingenuidade deve ser entrevista aqui.

Neste sentido, ainda que surgindo de uma "falseta" como as tantas já armadas pelos entrevistadores potenciais de Dalton Trevisan, a "entrevista" de Barrero enfraquece um pouco a visão cristalizada do escritor, permitindo vislumbrar-lhe motivações e a lógica do pensamento:

STATUS- E aquele material que você publicou na revista, os contos da Joaquim, você rescreveu?

DALTON - Pouco, muito pouco. Que eu me lembre, aproveitei poucos. Algumas histórias, inclusive, eu fui reescrevendo e elas sumiram. Simplesmente acabaram. Sumiu o texto. Eu lembro, particularmente, de uma delas cujo título era bonito - Eucáris, a dos Olhos Doces...

STATUS - Bonito.

DALTON - E depois eu fui reescrevendo, reescrevendo, e de repente ela começou a encolher e sumiu.

José Paulo Paes¹², a propósito de **Meu querido Assassino**, reportando-se ao mesmo detalhe da composição da capa mencionado na "entrevista" transcrita, aponta o caráter significativo (repleto de significado) a ser observado na questão. Trata-se, ampliando-se o raciocínio, de aspecto mais geral, que pode ser aplicado à compreensão de muitas das pequenas *manias* do escritor:

Se o Conselheiro Acácio não o disse algures ou alhures, bem poderia ter dito que um livro começa, a rigor, pela sua capa. Dessa elementar constatação bibliográfica dá testemunho uma recente coletânea de Dalton Trevisan, a vigésima por ordem de publicação: **Meu querido assassino** (Rio, Record, 1984). O anônimo capista desse livro tornou a valer-se de um recurso que já usara em outros livros do mesmo autor: velhas fotografias eróticas, possivelmente de procedência francesa, para ilustrar-lhe a capa. O recurso é particularmente válido no caso dos contos de Dalton Trevisan. Não só porque neles o sexo e seus desconcertos são o tema principal, para não dizer obsessivo, como sobretudo porque há algo de visceralmente nostálgico ou fora de moda na maneira por que o contista cria a atmosfera, desenha o perfil dos protagonistas e articula a trama e desfecho das pequenas tragicomédias amorosas em cuja narração se compraz desde os tempos de Joaquim.

A capa de **Meu querido assassino** é emblemática na medida em que alude simbolicamente a elementos de significação profunda de seu conteúdo. Ali vemos, ao lado de uma matrona de molho de chaves à cintura (a figura clássica da alcoviteira), uma adolescente seminua, de longas meias pretas, protetoramente abraçadas por um cavalheiro de paletó, gravata e bigodes frisados. Trata-se obviamente de uma fotografia do século XIX e por si só essa datação já daria a entender o viés "passadista" da arte trevisânica, arte onde os tabus da moralidade familiar pequeno-burguesa, por anacrônicos que possam parecer à nossa permissiva modernidade, ainda são os cordões puídos que movimentam os bonecos de engonço do seu *petit guignol* curitibano.

Escrito por um leitor particularmente dedicado à obra do contista, o trecho parece bastante adequado para que se fechem estas palavras introdutórias sobre Dalton Trevisan. Por ele é reforçada a idéia de haver um projeto sustentando cada

¹²PAES, José Paulo. A guerra sexual. In: **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Brasiliense, 1990. (ver p.230 – v.2)

detalhe dos procedimentos do escritor¹³. Mesmo seu estudado anacronismo, freqüentemente alvo de crítica (em especial de leitores desatentos) consegue apenas salientar a particularidade de tal projeto. Colocada a prática literária tão radicalmente em questão, é preciso mesmo que alguém se ocupe das banalidades em que se desenrola a biografia do homem ?

¹³ Dedicam-se com particular cuidado à análise desta questão, pesquisadores como Berta Waldman, Miguel Sanches Neto e Rosse Marie Bernardi. Seus textos serão discutidos em outra parte do trabalho.

2. LEITURAS DE LEITURAS

2.1. Delineamentos do discurso crítico

O texto de Otto Maria Carpeaux, "Pretensão sem surpresa"¹⁴ pode ser entendido, quando se considera a crítica à obra de Dalton Trevisan, como um texto fundador. Fundador em pelo menos dois sentidos, sem o ser em um terceiro. Não tendo sido a primeira resenha (cronologicamente falando) de que se tem notícia sobre contos do curitibano¹⁵, o texto funda a discussão sobre alguns dos termos básicos em que esta discussão se trava até o momento atual. Pelo peso do autor, já em 1959 um crítico respeitável, e por seu conteúdo vivamente emocionado, apaixonado, "Pretensão sem surpresas" *funda*, por outro lado, a própria relevância deste debate e estabelece Dalton Trevisan como objeto futuro de outras palavras e pensamentos.

¹⁴ CARPEAUX, Otto Maria. Pretensão sem surpresa. *O Estado de S. Paulo*, 30 maio 1959. (Reproduzido em: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1959). (ver p.43 – v.2)

¹⁵ Pelo menos três textos publicados ainda em *Joaquim* antecedem-no, ao que podemos verificar. Trata-se de LINHARES, Temístocles. Antecipações sobre um contista. *Joaquim*. Curitiba, 3 (18) : 11, maio 1948. / MARTINS, Wilson. Primeiras considerações sobre o contista Dalton Trevisan. *Joaquim*. Curitiba, 2 (14): 7, out. 1947. / MILLIET, Sérgio. Edições *Joaquim*. *Joaquim*. Curitiba, 3 (21): 6, dez. 1948.

Colocando em circulação um escritor que parece ter tido, de início, o desejo de reprovar, Carpeaux escolhe um título sugestivo e adequado a alguns dos problemas centrais que vão caracterizar o discurso crítico sobre Dalton Trevisan. Aludindo ao conceito de "pretensão" fica implícita em sua análise do contista a relevante idéia de "projeto", que será tantas vezes evocada aqui. Para Carpeaux, este "projeto", este algo em que se pressente uma intenção prévia do escritor, teria sido mal sucedido, não se teria realizado a contento, tratando-se, além do mais, de uma frustração previsível, "sem surpresas". Segundo o arranjo encontrado para o título de seu texto, associam-se previsibilidade e "pretensão", resultando (segundo sua leitura) um desejo de formalização mal sucedido, um "projeto" abortado, mal dimensionado, insatisfatório.

Insatisfatório em **Novelas nada exemplares** seria já o tema escolhido, a "vida da gente primitiva", com sua trivialidade vazando para o texto, até mesmo na abordagem do "Absurdo". Assinala o crítico, assim, uma inadequação na escolha dos personagens, na fatia de universo retratada. Outra inadequação, evocando o binômio do título de Carpeaux: seriam parecidíssimas as trinta histórias do livro. Entendendo ser inadequada a escolha temática, censura-lhe igualmente sua recorrência, sua reincidência. Pouco literários, portanto, seriam a retomada constante e a escolha da "gente primitiva"?

Carpeaux estende suas censuras ao notar que Dalton Trevisan evoca o Cervantes das **Novelas exemplares**, e censura-lhe tê-lo feito sem incorporar o humor do original. Notando ser o curitibano essencialmente um "cronista do cotidiano", destaca haver nele profunda aversão à vida que produziu suas

personagens e à vida que levam. A despeito do estilo francamente hostil ao escritor, aproxima -o de Sartre, Camilo José Cela e Moravia. Haveria em tais escritores a necessária dose de humor?

Também o estilo do escritor curitibano inspiraria cuidados, já que se ressentiria de falta de segurança e exagero, sendo equivocados tanto seu estilo de telegrama ou notícias de repórter, quanto os meandros intermináveis de frases "pseudoproustianas" (o problema seria o "pseudo" ou o "proustianas"? ou ambos?). Finalmente, em seu grito de revolta contra a falta de sentido da vida, Carpeaux veria os "excessos da imaginação desenfreada de um adolescente cheio de ódio contra sua realidade". Destaque-se o comentário: "O sr Dalton Trevisan responsabiliza a vida pela falta de sentido das suas histórias. Mas – com licença para a observação – é ele, o autor, que as conta".

Pode-se talvez compreender que Carpeaux veja baixa qualidade literária tanto no "projeto" que gera a obra, quanto em sua realização – que desmerece por repetitiva, por recorrer a temas "baixos", pouco densos talvez, por aludir sem ser fiel ao autor em que se mira e também pelas referências em que incorpora o tom do escritor a que se reporta. A despeito inclusive das admirações demonstradas, parece haver problema até mesmo no "resultado" final do texto: enfim, a literatura "deveria" revelar o "sentido" que o crítico parece ver presente na vida? Não seria isso renegar o absurdo que o mesmo crítico reclamava ter-se perturbado pelo contato com o trivial de que nasceriam os contos (cujo tamanho também merece censuras)?

Naturalmente parece muito fácil desmontar a argumentação de um texto que vem sendo censurado há quarenta anos. A primeira edição de **Novelas nada exemplares** é de 1959, e "Pretensão sem surpresa" (em que Carpeaux, não sem brilhantismo, destila visível antipatia por Dalton Trevisan) fornecem mais um caso para o vasto anedotário dos desentendimentos entre críticos e escritores. Outras parecem, contudo, ser as ilustrações que o texto fornece ao caso e outras as questões que suscita.

Carpeaux de fato poderia antever, no Dalton Trevisan de 59, o contista cuja fisionomia tornou-se mais discernível apenas dez ou vinte anos depois? Ou, posto em outros termos, teria ele alguma necessidade (em que ficaria empenhado seu talento e valor como crítico) de apreciar o estreante e nele vislumbrar um gênio posteriormente disputado asperamente? Sem pretender adiantar quaisquer respostas a respeito, o que se espera colocar em pauta, aqui, são os meios e "misturas" pelos quais a crítica a Dalton Trevisan se construiu.

A partir de emoções suscitadas em princípio pelo texto literário (e, a certa altura, por outras instâncias) o caso de Carpeaux ilustra bem o processo de uma argumentação que se vai articulando a despeito mesmo de qualquer clareza de critérios. É fácil discutir seu texto porque o próprio texto se coloca em discussão, adotando implicitamente conceitos de literatura que, linhas abaixo, perdem sua validade, ou, então, fazendo ao objeto estético demandas cujas razões se perdem nos meandros do texto e do pensamento que o originou.¹⁶

¹⁶ Conforme se está demonstrando neste texto, desde a página 24.

A esse respeito, o crítico Paulo Hecker Filho¹⁷ que, a propósito do mesmo **Novelas nada exemplares** insinuava o despontar de uma carreira de escritor, cuja diretriz não caberia predeterminar, censura a propósito de **A guerra conjugal** a insistência com que o escritor recorria a “detalhes sórdidos”, aconselhando que adotasse o humor e acentuando seu “provincianismo” em uma perspectiva também pouco panorâmica em relação a seu trabalho, como ele próprio observará em reformulação posterior (de 1970).

Por que o humor? Por que o mesmo humor assinalado por Carpeaux? Trata-se de uma condição canônica? Literário, ou “boa literatura” é o texto que se vale do humor? Ou o que se tem aqui são meras preferências do crítico Paulo Hecker Filho já defendidas pelo crítico Otto Maria Carpeaux?

Ainda tomando Carpeaux como texto *fundador* da discussão em curso, é interessante observar como Hecker Filho o toma por contraponto a partir do qual constrói seus caminhos. Assim, no texto acima referido e que se intitula “Dalton Trevisan: processo aberto”, Hecker enumera os diversos momentos do “caso”, do “processo aberto”. Menciona ter já por três vezes se posicionado a favor de Dalton Trevisan com o objetivo de defendê-lo, como em tribunal. A primeira teria sido em 1959, quando Carpeaux teria criticado o contista de um modo “que todo mundo considerou um requerimento de falência”. A segunda teria sido no ano em que

¹⁷ HECKER FILHO, Paulo. Dalton Trevisan: processo aberto. O Estado de S. Paulo. Suplemento Literário, 26 set. 1970. p. 4. (ver p.19 – v.2)

escreve a propósito de **A guerra conjugal**¹⁸ e a terceira, a propósito de **Cemitério de Elefantes**.¹⁹ A edição anotada reproduz os três textos.

No primeiro, Hecker destaca em Dalton Trevisan o estilo, tomado além da significação usual, assim como a atitude do narrador (que atribuiria unidade às trinta narrativas do livro de estréia comercial do escritor). O autor se faria ausente da narrativa de modo a permitir que a "repulsiva existência" se apresentasse "igual a si mesma". A técnica levaria o leitor a tomar partido e a assumir a "fealdade do existir" – contra a qual se revoltaria o contista. Em **Novelas nada exemplares** salienta o "despontar de uma carreira de escritor cuja diretriz" não caberia predeterminar. Responde às acusações de adolescência intelectual que Carpeaux apontara em Dalton Trevisan e opõe-se às conclusões gerais daquele crítico.

No segundo texto, a propósito de **A guerra conjugal**, e dirigindo-se a Dalton Trevisan como seu interlocutor, declara uma admiração menos aguda. No livro, o autor já não assumiria o horror da condição humana que seu ceticismo apontara, substituindo-o pela insistência em detalhes sórdidos. O crítico valoriza-lhe a "imaginação melodramática, de autor de novela de rádio e tevê ou 'western' italiano, erguida ao nível literário pelo fraseador, o moralista". Por fim, após acentuar o provincianismo de sua obra, surge o mencionado conselho para que adotasse o humor. Curiosamente, a terceira crítica, sobre **Cemitério de Elefantes**, destaca o papel do humor nesta literatura, em sua insistência no pior e na revolta contra a vida.

¹⁸ Primeira edição: 1969

¹⁹ Primeira edição: 1964

Apesar de suas oscilações, o crítico já coloca em debate a especialidade da postura do narrador criado por Dalton Trevisan – outro tema vastamente explorado pelos comentaristas de sua obra. Indiretamente, ao deixar notar o esmorecimento de seu entusiasmo a propósito do segundo livro, Hecker traz à tona ainda as dificuldades de tantos críticos com as retomadas de Dalton Trevisan: “insistência nos detalhes sórdidos”. E, se de um lado aprova a “imaginação melodramática”, de outro censura o que chama “provincianismo” – novamente compondo a lista dos principais elementos constitutivos da crítica sobre o contista. Esses dois elementos, aliás, em tantos textos mencionados como complementares, intrincados.

As oscilações com relação ao problema do humor denotam com clareza as dificuldades que o texto de Dalton Trevisan sempre impôs a seus leitores. É por volta da década de 70, de fato, que se começam a perceber os indícios de um caminho rumo à maturidade no que diz respeito à crítica a Dalton Trevisan, já que então sua obra passa a permitir e a demandar uma visão de conjunto e na medida em que vai ficando cada vez mais estabelecida a inutilidade de se buscar a fórmula biográfica a propósito do escritor.²⁰ Caprichoso, Dalton Trevisan fecha todas as portas a este caminho fácil e preguiçoso. Imperativo, obriga o crítico aos livros.

²⁰ Ao longo da década de 70, Trevisan já publicara as obras: *O Rei da Vela* (1972); *O Pássaro de Cinco Asas* (1974); *A Faca no Coração* (1975); *Abismos de Rosas* (1976) ; *A Trombeta do Anjo Vingador* (1977); *Crimes de Paixão* (1978); *20 Contos Menores* (1979); *Primeiro Livro de Contos* (1979); *Virgem Louca, Loucos Beijos* (1975); Também já eram conhecidas edições revistas e transformadas dos livros *Novelas Nada Exemplares* ; *Cemitério de Elefantes*; *Morte na Praça*; *O Vampiro de Curitiba*; *Desastres do Amor*; *Mistérios de Curitiba*; e *A Guerra Conjugal*. O conjunto destas publicações e reedições dificulta ao crítico manter uma visão que despreze o conjunto de implicações que a republicação acrescenta à compreensão da literatura de Dalton Trevisan.

Já em 1975, Haroldo Bruno²¹ chama a atenção para a importância do estilo elíptico de um contista “enxuto de linguagem sem ser indigente de substância”. Após apontar algumas das possíveis limitações que um estilo elíptico poderia emprestar à criação, o autor declara não haver entre nossos contistas nenhum que empregue a elipse com mais propriedade que Dalton Trevisan.

Outra contribuição significativa desta resenha a — **Morte na praça** — é apontar (para além das evidências primeiras das narrativas de Dalton Trevisan) as variações temáticas a que o livro submete a temática da morte – tomada em vários registros, como em um espectro. Ainda para Bruno, **Morte na Praça** rejeitaria a concepção do misterioso, do tétrico e adotaria o senso de humor e o imprevisto das soluções. Na medida em que o humor possa significar uma posição lucidamente crítica, o autor brincaria com a morte, dessacralizando-a, incorporando-a ao mundo cotidiano – com sua incoerência e gratuidade.

Carpeaux reaparece, percebe-se, de modo consciente ou já assimilado, nas entrelinhas destas observações. E o contraponto a sua fala traz, agora, duas componentes: ainda o humor e a novidade “imprevistos das soluções”. Finalmente, o autor de **Morte na praça** teria “posição lucidamente crítica” o que evidentemente reabilitaria, enfim, seu “projeto literário”, eficaz até mesmo por desvelar o cotidiano (aquele de que Carpeaux não gostou muito) com *sua* incoerência e gratuidade. É bom destacar: incoerentes e gratuitas as manifestações do real e não mais a representação, a obra de criação.

²¹ BRUNO, Haroldo. Dalton Trevisan: Morte na praça. O Globo, Rio de Janeiro, 25 maio 1975. (ver p.55 – v.2)

Dando seqüência a esta idéia, reforçando-a, em 1976, no texto "Dalton Trevisan ou o parafuso sem fim (do estilo)"²², Fausto Cunha acentua a consciência artesanal do curitibano tomando as diferentes versões do conto "Boa Noite, Senhor" para desenvolver argumentação a respeito. O texto se inicia propondo a indagação a respeito da relação entre "fundo e forma", em literatura. A forma seria responsável pela "permanência" de algumas obras e de outras não. Em seguida, discute a questão da reescritura em Dalton Trevisan. A propósito da consciência artesanal do escritor, detém-se no conto "Boa Noite, Senhor". Valendo-se do mito de Sísifo, analisa as virtudes acrescidas ao texto pelo trabalho infindo do autor.

Outra contribuição de Fausto Cunha seria apontar como "segredo" da grandeza do contista "trazer o mundo para dentro de seus livros, sem distorções, sem desidratar a realidade"²³. É Fausto Cunha também o autor de duas comparações freqüentemente evocadas, em especial a primeira. Em resenha a **Crimes da Paixão**²⁴, rapidamente percorre a trajetória literária do escritor, para associá-lo (declarando não fazê-lo) a Beethoven, que repetiria interminavelmente as mesmas frases melódicas, nisto consistindo seu gênio. O autor evoca, ainda, Jerônimo Bosch: o último livro mostraria a minuciosa descida do autor aos "infernos particulares". Em qualquer de seus textos, contudo, Cunha destaca sempre as transformações do estilo do contista, eventualmente dando ênfase ao escasseamento do narrador.

²² CUNHA, Fausto. Dalton Trevisan ou o parafuso sem fim (do estilo)*Diário do Paraná*, 08 dez. 1976. (ver p.61 – v.2)

²³ CUNHA, Fausto. Quase elefantes. In: TREVISAN, Dalton. *Cemitério de Elefantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Orelhas). (ver p.52 – v.2)

²⁴ CUNHA, Fausto. Um Bosch dialogal. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 3 set. 1978. (Também publicado como orelha do livro resenhado: Rio de Janeiro, Record, 1978). (ver p. 71 – v.2)

A esta altura já está consagrada a idéia de depuração progressiva desta escrita. Isto não impede que Nogueira Moutinho, em 1976²⁵, manifeste seu desagrado frente a **Abismo de Rosas**, livro em que um Dalton Trevisan habituado a “observar o mundo através de uma fresta de janela” teria emagrecido ainda mais a fresta. Seus contos “incomodamente truncados de diminutivos que acabam se transformando em cacoete estilístico” configurariam um universo truncado, mutilado, marcado pela subhumanidade grotesca das situações. Explorando à exaustão três ou quatro variações patológicas, o foco de sua objetiva estaria estreitado em uma “galeria pan-obscena, pseudo-freudiana, obsedada com a cloaca”. Merece destaque seu comentário final:

Usar vitriolo contra um mundo injusto onde todos se degradam é sem dúvida um gesto justificável, mas fazer humor à custa da promiscuidade, da miséria pode até ser condenável pela única censura a que um criador deve submeter-se livremente: sua própria força criadora.

Em 1983, o mesmo Moutinho muda o tom lamentando que “a opacidade, o cunho por vezes abstruso, elíptico da linguagem, poderá arredar muito leitor” (ele próprio, sete anos antes?). A julgar pela argumentação de “O universo fechado de Dalton Trevisan”²⁶, a mudança tem como um de seus incentivadores a leitura de **Do vampiro ao cafajeste**, de Berta Waldman, tese universitária publicada em 1982, e que Moutinho declara de grande valia na elucidação da linguagem simbólica, em “alta tensão” do escritor. O texto agridiria impiedosamente a “ingênua laicidade do

²⁵MOUTINHO, Nogueira. Objetiva de foco estreito. *Abismo de rosas*. Folha de S. Paulo, 20 nov. 1976. (ver p.58 – v.2)

²⁶ MOUTINHO, Nogueira. O universo fechado de Trevisan. Folha de S. Paulo, 3 abr. 1983. (ver p.114 – v.2)

ledor comum, solicitando-o além dos parâmetros triviais, forçando-o a decifrar o jargão esotérico do mandarinato universitário”.

Menos incomodado que em “Objetiva de foco estreito”, Moutinho enumera críticos que se dedicaram a Dalton Trevisan, relativizando a idéia de ter o autor sido negligenciado. Menciona página de José Paulo Paes (no **Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira**) a propósito do escritor, fornecendo um exemplo significativo de como a crítica jornalística com grande freqüência remete às opiniões de autores respeitados (ou respeitáveis), retomando-as, incorporando-as e fazendo com que circulem.

“O universo fechado de Dalton Trevisan” é um sinal considerável do modo como a tese de Berta Waldman influi nas considerações críticas sobre Dalton Trevisan, embora alguns de suas idéias já viessem sendo veiculados anteriormente à publicação do livro. De fato, já em 1978, Waldman começa a defender a necessidade uma leitura mais aparelhada do que Moutinho (em 1976) recusava como “cacoetes estilísticos”. Interpretando a repetição temática nesta obra, como expressão do aprisionamento dos personagens (“Só mesmo a persistência e a técnica apurada de Dalton Trevisan podem sustentar o difícil equilíbrio entre a repetição e a originalidade que caracterizam toda a sua obra.”²⁷), a crítica abre caminho para a defesa da existência de um projeto estético na produção deste escritor para quem “primeiras edições são bobagens” (BARRERO, 1980, p. 103).

²⁷ WALDMAN, Berta. Surpresas do gênio nesta incrível arte de se repetir. *Isto É*, São Paulo, 2(54): 56, p. 49, 4 jan. 1978. (ver p.67 – v.2)

Posteriormente, alguns de seus críticos mais argutos e dedicados voltarão a insistir na existência de tal projeto e dedicar-se a interpretá-lo, cada qual em seu próprio tom. Evidentemente, tais interpretações solicitam um comprometimento entre crítico e texto que acaba, talvez, inevitavelmente, deslocando a leitura para um contexto predominantemente universitário, mesmo que eventualmente transposto para a veiculação pela imprensa. Tornam-se decisivas então as leituras de Rosse Marie Bernardi, Miguel Sanches Neto e, naturalmente, da própria Berta Waldman, ainda que a natureza do discurso universitário irrite a alguns, especialmente a um Wilson Martins (ele próprio um leitor cuidadoso e dedicado de Dalton Trevisan).²⁸

Na mão oposta, José Paulo Paes, outro leitor de fôlego e também não acadêmico, em texto de 1983²⁹, comemora a publicação da tese de Waldman, destacando-a da pobre fortuna crítica do escritor (que considera, por si só, “um caso de sociologia do gosto literário digno de estudo”) com elogios a sua originalidade e propriedade de juízos. Defendendo o discurso crítico como linguagem criativa, Paes sublinha diversos momentos do texto da crítica, metuculoso em perceber e apontar sentidos em minúcias destacadas com perícia do conjunto da obra de Dalton Trevisan. Mencionando aspectos abordados no trabalho de Waldman, elogia-lhe a originalidade das visadas e a interpretação “à altura de uma contística por mais de um título extraordinária”.

²⁸ Ver: MARTINS, Wilson. Leituras vampirescas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1983. (ver p.124 – v.2)

²⁹ PAES, José Paulo. Estudos literários: O vampiro escalpelado. *Leia livros*. Maio 1983. p. 23 (ver p.121- v.2)

Contrastam, de fato, tais análises com comentários como os de Rubem Mauro Machado em “Quem decide o que é ‘menor’ e o que é maior?”³⁰ (1979). Resenhando **20 contos menores**, critica acidamente o título da coletânea, proposta enquanto “antologia escolar”. Em sua perspectiva, o livro abrigaria contos *menores* e *maiores*. Não sem alguma razão, questiona o critério adotado pelos organizadores do livro (escolher dois contos de cada publicação do escritor), por eliminar da coletânea contos que “os jovens não deveriam deixar de conhecer”. Por se pretender “escolar” a obra teria, ainda, eliminado a vertente erótica, em que estariam alguns dos melhores momentos do autor.

Rubem Mauro Machado entende haver em Dalton Trevisan visão imobilista, momentos de falseamento da realidade e até reducionismo. Entende haver mesmo um apequenamento da arte do contista quando ele “torna ainda mais fechado e concentratório seu pequeno mundo”. O escritor atingiria sua plenitude, no entanto, ao ensejar “uma abertura de seu universo fechado” e ao resgatar “a visão niilista através de um toque de ternura”.

Não poucos críticos indicarão a presença de uma vaga positividade, a ternura aludida por Machado, por vezes mencionada como solidariedade ou simpatia humana pelos personagens. Temístocles Linhares, ainda em **Joaquim**³¹, aponta um instinto “que dirige Dalton Trevisan, quando ele procura a sua direção e as suas soluções estéticas”. Tal instinto repousaria em experiências que se desenvolveriam

³⁰ MACHADO, Rubem Mauro. Quem decide o que é “menor” e o que é maior? *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1979. (Ver p.83 – v.2)

³¹ LINHARES, Temístocles. Antecipações sobre um contista. *Joaquim*, Curitiba, 2(18): 11, mai. 1948. (ver p.2 – v.2)

nele com um gosto de alguém "que naturalmente ama a vida, que dela extrai o seu prazer e as suas angústias e que se entrega a novas experiências, impelido por um certo lirismo a que não é estranho o 'humour'". Tal gosto daria forma, ritmo e beleza a seus contos em que haveria sempre um objeto poético a considerar – mesmo com a tendência ao concreto e ao carnal.

A partir de uma perspectiva cronológica um pouco mais ampla, Ralph Niebuhr, em "Um elemento lírico em Dalton Trevisan", de 1972³², aponta um certo lirismo que poderia ser entrevisto atrás da morbidez característica aos contos de Dalton Trevisan. Boa parte dele viria da extraordinária compreensão da linguagem. Já o sentido mórbido decorreria do processo de destruição, física e/ou moral dos personagens. Demonstra a observação comentando o conto "Aventura de João Nicolau", de **Novelas nada exemplares**. Entre a bigamia, o incesto, o homicídio, a prisão, o adultério, a degradação e a morte agonizada surgiria um impulso lírico em contraste com os outros elementos. Expresso especialmente por detalhes, tal impulso realçaria, pelo contraste, o tom mórbido do resto do conto. "Ponto de Crochê" seria caso particular em que o elemento lírico predominaria, em todos os demais aparecendo como recurso técnico para dar ênfase à condição basicamente triste de todo ser humano.

Ainda a propósito de **20 contos menores**, Sônia Ilha³³ menciona temas de conteúdo "expressivamente humano" e aponta momentos de extrema doçura em "Fifi" e "Uma vela para Dario". Rolmes Barbosa, por sua vez, em resenha a **Pássaro**

³²NIEBUHR, Ralph. Um elemento lírico em Trevisan. Minas Gerais, Suplemento literário, 17 junho 1972. (ver p.25 – v.2)

³³ILHA, Sônia. "20 contos menores". Isto É, São Paulo, 13 jan. 1982. (ver p.99 – v.2)

de **Cinco Asas**³⁴, valoriza em Dalton Trevisan a um só tempo a sutileza da exposição do absurdo dos personagens e o impossível lirismo. Já Mário da Silva Britto³⁵, após destacar a virtuosíssima maestria do contista na arte de narrar histórias curtas em que evita as "enxúndias do sentimentalismo", as "firulas estilísticas", os "ornamentos da composição", os "berloques adjetivos", salienta certo lirismo de origem bíblica que por vezes lhe escapa das narrativas.

Outro crítico a mencionar o que seria o lirismo de Dalton Trevisan é João Manuel Simões, que, a propósito de **Crimes da Paixão**, entende que "por sob o tecido epitelial de uma prosa que vai do ácido ao agreste" haveria um núcleo "eminentemente poético nas suas reverberações de caleidoscópio estranho"³⁶. Contraponto para a atmosfera carregada de sua obra, o lirismo tornaria esta literatura respirável. Em texto posterior, resenhando **Ah!É?**³⁷, entende que mesmo podendo o autor, com justiça (e sucesso indiscutível), ser considerado "cronista do mundo cão", este não seria o único aspecto de sua produção. Pelo lirismo, o poético explodiria e cintilaria em sua obra. Sua função específica seria tomar-se "válvula de escape para uma atmosfera permanentemente trágica, dramática, patética, pungente".

Há controvérsias a respeito, parecendo a maioria dos analistas pensar mesmo na configuração por parte do autor do absurdo da existência, por diversos

³⁴ BARBOSA, Rolmes. O vampiro de Curitiba reaparece. **O Estado de S. Paulo**, 12 maio 1974. (ver p.37 – v.2)

³⁵ BRITO, Mário da Silva. Livros: Sempre o mesmo. Ainda bem. **Isto É**, São Paulo, 13 jan. 1982. (ver p.101 – v.2)

³⁶ SIMÕES, João Manuel. Incidências líricas nos contos de Dalton Trevisan. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jul. 1979. (ver p.80 – v.2)

³⁷ SIMÕES, João Manuel. Notas do meu diário: Trevisan e a beleza possível. **Gazeta do Povo**, 10 maio 1994. (ver p.169 – v.2)

métodos e recursos. Incomoda, contudo, em alguns textos, a rapidez do juízo que, se pode ser considerada inerente ao jornal e seus meios de produção, não pode ser tomada como medida para o julgamento de uma obra com a complexidade que se sente em Dalton Trevisan.

A referida complexidade pode se manifestar até mesmo na orelha do livro, caso o crítico tenha um olhar agudo como, por exemplo, o de José Paulo Paes. Escrevendo sobre **Virgem louca, loucos beijos**³⁸, associa os escritos de Dalton Trevisan ao gênero dos **koans**, “pequenas fábulas paradoxais de que se valem os mestres Zen para inculcar nos discípulos a noção de que as experiências fundamentais não são redutíveis a palavras e têm de ser vividas por cada um para poderem ser entendidas”. No caso de Dalton Trevisan, os contos inculcariam no leitor a consciência de ser o paradoxo e a gratuidade o próprio fio de que a vida é tecida, ressaltando uma arte cujo projeto seria a presentificação do absurdo de viver.

Este fio é retomado sob outra perspectiva por Assis Brasil que, em resenha a **Essas malditas mulheres**³⁹, com entonação que remete ainda uma vez à tese de Berta Waldman, verá o absurdo no texto chegar a uma “crítica do sentido” da linguagem literária. Para chegar a tal conclusão, discute a ingenuidade das acusações de repetição feitas ao autor e destaca que, reescrevendo seus textos incessantemente, Dalton Trevisan reescreveria também o seu mundo. Desde **Virgem louca, loucos beijos**, daria nova feição a sua arte: “Em vez de reduzir, sempre e sempre, o espaço material (o suporte) de seus contos e as situações

³⁸ PAES, José Paulo. Da fatia de vida ao koan. In: TREVISAN, Dalton. **Virgem louca, loucos beijos**. Rio de Janeiro: Record, 1979. Orelhas. (ver p.77 – v.2)

³⁹ ASSIS BRASIL. **Essas malditas mulheres**. **Jornal de Letras**, jan. 1983. (ver p.103– v.2)

internas, ele dá um salto técnico e estético, ou seja, começa a armar, numa mesma narrativa, 'quadros', 'cortes' e a juntar 'fragmentos', estabelecendo uma espécie de 'montagem'." Sob a perspectiva desta 'colagem' teria o autor encontrado um veio para sua crítica do sentido literário.

Na via oposta, Flávio Moreira da Costa⁴⁰, em texto de 1979, indica, no hábito de reescrita do autor, a possibilidade de perda de espontaneidade, a despeito do ganho em concisão. E, no entanto, espontaneidade não parece ser característica relevante no domínio de um escritor cuja linguagem empenha-se tanto em constituir-se como "antidiscursos" (como observou Jorge de Souza Araújo⁴¹, em 1978), opondo-se ao padrão da literatura de entretenimento ao revolver o real na busca de lhe revelar camadas profundas, através mesmo da problematização da linguagem do clichê (Álvaro Cardoso Gomes⁴²).

O aproveitamento a que Dalton Trevisan submete os clichês ligados aos temas do sexo é abordado por Antonio Borges, em "Entre a repetição e a surpresa, um Dalton Trevisan antológico busca a perfeição"⁴³. Resenhando **Contos eróticos**, considera que "salvo raras exceções, toda escritura sobre sexo tende a lhe repetir os mecanismos perversos, a perpetuar seus mistérios". A literatura talvez fosse a única escritura sobre o tema com condições para lhe escapar ao trivial e ao

⁴⁰ COSTA, Flávio Moreira da. "Mistérios de Curitiba", de Dalton Trevisan. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 27 abr. 1979. (ver p.86 – v.2)

⁴¹ ARAÚJO, Jorge de Souza. Retratos na parede. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 out. 1978. (ver p.74 – v.2)

⁴² GOMES, Álvaro Cardoso. Dalton Trevisan e os riscos da criatividade. *Folha de S. Paulo*, 26 out. 1980. (ver p.88 – v.2)

⁴³ BORGES, Antonio Fernando. Entre a repetição e a surpresa, um Dalton antológico busca a perfeição. *O globo*, 30 dez. 1984. (ver p.128 – v.2)

supérfluo. A forma sucinta do conto levaria vantagem já que, em matéria de erotismo, a combinatória dos detalhes valeria mais que a visão de conjunto.

Inconfundível (para os admiradores) e/ou monótono (segundo os detratores), a repetição nas obras do escritor - essência mesma da obsessão pelo erotismo - surgiria atualizada neste livro pelo modo surpreendente como a recombinação de contos já publicados criaria uma nova obra. O volume antológico permitiria admirar em sua plenitude e síntese a "trajetória essencial de um autor rumo ao coração de seu tema". A rigorosa busca do aperfeiçoamento seria em Dalton Trevisan "o equivalente literário do inalcançável erótico", obsessão de seus personagens.

Mário Pontes, em "Perfeição Monocórdica"⁴⁴, igualmente retoma o problema de repetição do escritor, discordando de sua ocorrência enquanto defeito. Seria, antes, uma repetição praticada ao modo dos músicos barrocos, que retomavam cem vezes o mesmo concerto, cada vez com alguma inovação. Dalton Trevisan igualmente trabalharia sobre reduzido estoque de elementos e temas igualmente limitados.

Na direção contrária, Esdras do Nascimento afirma, a propósito de **Pão e Sangue**⁴⁵, que o livro seria agradável apenas para os que ainda desconhecem o autor, para os demais, "são tantas as repetições e tão intenso o sem-gracismo das palavras e frases de efeito, que nenhum ataque de boa vontade conseguirá vencer o tédio gerado pela leitura das monótonas narrativas". A resposta vem de Valêncio

⁴⁴ PONTES, Mário. Perfeição monocórdica. *Leia livros*, novembro, 1980. (ver p.90 – v.2)

⁴⁵ NASCIMENTO, Esdras do. O lado amargo do cotidiano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1988. (ver p.140 – v.2)

Xavier⁴⁶, para quem, a crítica “mais idiota” feita à produção de Dalton Trevisan seria a de que “ele escreve sempre a mesma história, e que a Curitiba que ele escreve não mais existe”.

Se o comentário atinge Nascimento, também Wilson Martins de “A picaresca curitibana”⁴⁷ pode sentir-se aludido. A propósito de “Em busca de Curitiba perdida”, entende que um dos segredos da atração do texto seria “esse contingente não escrito nem aludido de um mundo que já não existe mais, ou que começa a não existir”. No registro de uma cidade que se transforma, a Curitiba de infância seria recoberta pelas “precipitações de uma ‘idade’ curitibana mais recente” observada pelo escritor andarilho que percorre a noite e suas cavernas subterrâneas. Fascinado pelo homem das ruas e dos botecos, o autor exprimiria a ambigüidade própria a Curitiba, a despeito da indignação de tantos de seus moradores. (Valêncio Xavier estaria incluído?)

Com o resgate dessa Curitiba peculiar vem contribuir Álvaro Cardoso Gomes⁴⁸ que vê na obra de Dalton Trevisan a original criação “de um espaço mítico, a imortal bíblica Curitiba”. Em coerência com este raciocínio, o estilo condensado de Dalton Trevisan estaria a serviço de uma peculiar visão de mundo (marcada pela eliminação do excrescente e do acidental). “Repórter minimalista” de uma “guerra tribal”, o autor comporia um repertório de histórias exemplares, com caráter mítico.

Assumindo a atitude ética de pôr mazelas a nu, Dalton Trevisan, contudo,

⁴⁶XAVIER, Valêncio. Dalton Trevisan e a Curitiba de Aqui Agora. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 08 de março de 1994. (ver p.164 – v.2)

⁴⁷MARTINS, Wilson. A picaresca curitibana. *O Estado de S. Paulo*. Suplemento literário, São Paulo, 26 maio 1974. (ver p.41– v.2)

⁴⁸GOMES, Álvaro Cardoso. *Colóquio/ Letras*. N. 132/133. Abril-setembro de 1994. pp. 208-209.

ausentaria seus narradores de qualquer envolvimento emocional ou passional com a matéria narrada. Por esta mesma lógica seria possível compreender “a inserção propositada do kitsch, de figuras de mau gosto, do lugar-comum”, com excelentes efeitos paródicos, “que servem não só para a crítica moral do sistema, como também para a crítica da linguagem desse mesmo sistema”. No caso de **Ah!É?**, livro resenhado pelo texto, escolhendo o caminho das “súmulas de ficção”, o autor talvez pretendesse fornecer ao leitor apenas a “essência de sua obra tão densa, tão avessa a arroubos sentimentais ou literaturescos”. Outra reflexão nos seria imposta pelo livro: “os minúsculos quadros são em realidade símbolos de uma realidade fragmentada”, como se o autor tentasse “mostrar um mundo cuja unidade se perdeu”. Seus personagens “confinados” em suas ministórias viveriam “um instante fugidio, sem glória, sem dignidade e sem finalidade, a não ser o desfrute de um prazer doentio, que tem como moldura as imagens fugazes, impressionistas dos haikais”.

Se Jorge Fontoura⁴⁹ vai, por exemplo, ver Curitiba não como um local, mas como uma personagem, Miguel Sanches Neto⁵⁰ vai além e, ao apontar sua divisão em duas cidades (a de um tempo atual e outra de um tempo perdido) inconciliáveis, abre espaço para a reflexão ainda sobre o papel desempenhado pelas mencionadas referências bíblicas no contexto desta literatura. Aponta o crítico a proximidade com o tom apocalíptico na construção de uma Curitiba ficcional sobre a qual se teria abatido a maldição profética.

⁴⁹ FONTOURA, Jorge. O vampiro de Curitiba. *Correio Brasiliense*, Brasília, 7 dez., 1982.

⁵⁰ SANCHES NETO, Miguel. A cidade assassinada. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 dez. 1993. (ver p.155 – v.2)

A inserção dos referenciais bíblicos na escrita trevisânica é vastamente abordada também por Berta Waldman, e tem, ainda, em José Paulo Paes um de seus mais precisos comentadores. Assinalando a criação de um universo regido pelos signos da Queda e da Paixão (e do qual estaria sintomaticamente excluída a possibilidade de Redenção)⁵¹, ele denuncia ir a impregnação do escritor pelo imaginário bíblico (além de outras referências intertextuais) muito além do aspecto da linguagem. Opinião desenvolvida, ainda, em diversos textos de Waldman⁵², que se apropria das metáforas de pecado e inferno (fazendo incursões pelo território dantesco) também para discutir a representação literária da cidade de Curitiba e suas relações inter-humanas com um sabor característico de anacronismo, que ela entende como plenos de sentido e em íntima coerência com o projeto estético do escritor.

Ainda a impregnação bíblica seria decisiva para a compreensão do tratamento dado pelo autor a um erotismo fortemente marcado pelos conceitos de transgressão e culpa. Isto comporia um aprisionamento apocalíptico do sujeito e a impossibilidade do encontro amoroso, configurando-se, então, "uma espécie de erotismo solitário, porque homem e mulher estão confinados à autosexualidade, presos a um cerco narcisístico de onde não conseguem sair, já que a presença do outro é instrumento impotente para desfazer o cerco autofágico de esterilidade e

⁵¹ PAES, José Paulo. Da fatia de vida ao koan. In: TREVISAN, Dalton. *Virgem louca, loucos beijos*. Rio de Janeiro: Record, 1979. Orelhas. (ver p.77 – v.2)

⁵² A serem discutidos na segunda parte deste capítulo.

morte”.⁵³

Para Thomas Lask⁵⁴, Curitiba é entendida, ainda, como um cenário de decadência moral e dissolução humana. Segundo o crítico, neste universo ficcional, homens e mulheres (por não poderem encontrar outras saídas) estariam reduzidos a jogos sexuais, única forma de saberem como afirmar sua individualidade e única forma de expressarem seus desejos e mudarem o inevitável em sua existência. Os encontros eróticos também seriam o momento em que homens e mulheres seriam quase removidos de seus vínculos com a civilização – a quase bestialização. A ironia estaria em tais encontros converterem-se em falências, assim como as vidas de tais personagens.

Léo Gilson Ribeiro em resenha à terceira edição de **A trombeta do anjo vingador**⁵⁵ menciona a eterna “guerra conjugal” dos livros de Dalton Trevisan, considerando seus contos “autos medievais” em forma urbana moderna. Associa a isto a “noção difusamente bíblica, religiosa, cristã da visão que Dalton Trevisan deixa entrever do mundo e de seus próprios habitantes que ele retrata lapidamente”. Em um universo que toma sexo como simulacro do amor, ao êxtase une-se sempre “toda uma estrutura de referências transcendentais, quase sempre da Liturgia Católica ou do Velho Testamento”. O “freudiano ou reichiano sentimento de culpa com relação à satisfação da libido, porém, é apenas a face mais óbvia do

⁵³ WALDMAN, Berta. Vampiro entre as mulheres. *Correio Popular*, Campinas, 20 fev. 1983. (ver p.110 – v.2)

⁵⁴ LASK, Thomas. Books of the times: The soil and some of its fruits. *The Times*, New York, 1 dez. 1972. (ver p.28 – v.2)

⁵⁵ RIBEIRO, Léo Gilson. Em busca da libido perdida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21 nov. 1981. (Reproduzido com o título “A trombeta do anjo vingador” in: *O Estado do Parana*, Curitiba, 21 jan. 1978). (ver p.92 – v.2)

recalque que desanda em esquizofrenia”.

Em um mundo de “monólogos, de anacolutos, de solidões murmuradas para um céu cego e mudo”, “será preciso que, como na Bíblia, soe novamente a trombeta do Anjo vingador para que, depois da ressurreição da carne putrefata, haja o Juízo Final e Deus e sua corte possam julgar os transgressores e destiná-los ao novo Purgatório, recém-emersos que são deste Inferno terrestre, sem esperança sequer do Paraíso perdido”.

No estabelecimento dos principais aspectos tradicionalmente delineados pela crítica como relevantes a propósito da produção literária de Dalton Trevisan, a publicação de **A polaquinha** seria um último item a merecer destaque. Ocupando lugar privilegiado na fortuna crítica do escritor, o surgimento do livro proporia ao leitor uma reflexão a respeito da utilização feita por Dalton Trevisan das formas literárias. Constantemente reeditando seu desprezo pelas concepções tradicionais de gênero, o curitibano dedica-se com grande empenho a seu embaralhamento. Sem banalizá-las, propõe constantemente o questionamento de seus limites. Em geral, os críticos mais sensíveis e os melhor aparelhados revelam-se no modo como conseguem atribuir sentido à utilização específica do termo haikai, ou do conceito de romance e novela (em se tratando de **A polaquinha**) ou mesmo da maneira como evidenciam ser inadequado até mesmo o emprego usual do vocábulo conto quando se trata de um autor capaz de seriar suas narrativas, ou dar-lhes solução de continuidade, entre outros experimentos.

Neste sentido, merece atenção a resenha com que Salete de Almeida Cara assinala o surgimento de **A polaquinha**⁵⁶. O romance resenhado sugaria dos contos do autor suas obsessões recorrentes fundamentais. Com a mais absoluta precisão, o livro esmiuçaria o procedimento da ficção realista do autor, dentro dos próprios limites ficcionais. A narrativa, “comprovando a impossibilidade de harmonizar desejo e realidade”, manteria sempre as duas margens a descoberto “na tensão entre o que seria mero ‘registro’ (o contar realista tradicional) de uma história de degradação humana e uma versão, um modo específico de construção dessa história, como grau possível e simulado do “registro”.

A crítica analisa como a tensão ficcional referida estaria evidente também na construção da linguagem. A personagem central e o próprio romance funcionariam como metáforas da própria consciência do texto literário moderno diante do mundo – a ambigüidade da narrativa como condição de sua existência. Ficaria assim reafirmada a natureza solitária das personagens de Dalton Trevisan e da narrativa em geral – o interlocutor almejado nunca é atingido.

Nilo Scalzo, por sua vez, a propósito da mesma publicação⁵⁷, rememora a trajetória do contista para indagar se sua mudança de gênero valeria o risco implicado. Acentua a importância da síntese no conjunto de sua obra, com sua capacidade de revigorar a arte narrativa “graças a um desdobramento, uma

⁵⁶ CARA, Salete de Almeida. *Vampiro ataca novamente*. *Folha de S. Paulo*, 4 de agosto de 1985. (Reproduzido in: *Gazeta do Povo*, Curitiba, 05 ago. 1985). (ver p.134 – v.2)

⁵⁷ SCALZO, Nilo. *Trevisan, romancista contundente*. *O Estado de S. Paulo*, 23 ago. 1985. (ver p.137 – v.2)

interligação das pequenas histórias que, assim dispostas, apesar de conservarem sua autonomia” ganhariam força por sua coesão, entendendo que o romance recém publicado acrescentaria outras às qualidades de ficcionista do autor.

Em **A polaquinha**, uma objetiva impiedosa e precisa encerraria “um desalentador retrato da angustiante condição humana, sujeita às inexoráveis fantasias do desejo e da afirmação pessoal”. A heroína do romance surgiria como protótipo da condição feminina, “pelo menos de uma certa classe, num determinado momento da vida brasileira”. Ao contrário do comum aos romances, a obra de Dalton Trevisan abrigaria poucos elementos circunstanciais, revitalizando-se a narrativa a partir dos desdobramentos das seqüências dos episódios que as compõem. Triste história do desencontro amoroso, no livro teríamos o “retrato vivo de uma sociedade hipócrita”.

Decisiva é, ainda, a análise de Miguel Sanches Neto, em “O artifício obsceno (Visitando a Polaquinha)” (1994)⁵⁸. Evocando o olhar masculino que usualmente organizou a criação de personagens femininas em literatura, vê em Dalton Trevisan contribuições precisamente para a “desestruturação do poder do olhar masculino”. O leitor é convidado a figurar como este ouvinte macho, o que o insere na narrativa. Ao construir uma narrativa em que a prostituta relata ao freguês o que seria a história de sua vida, o escritor curitibano montaria uma farsa: a narrativa estaria investida do fingimento e da não confiabilidade próprios à atividade comercial que a gerou.

⁵⁸ SANCHES NETO, Miguel. O Artifício Obsceno (Visitando a Polaquinha). *Gazeta do Povo*, Curitiba, 20 jan. 1994. (ver p.160 – v.2)

Narrando-se, a polaquinha revelaria não sua vida, mas "um risível perfil do imaginário do macho ocidental". Sendo o interlocutor um cliente e o bordel uma empresa, a narrativa reveste-se do fingimento próprio ao negócio. No espaço da exploração, a mulher passa de vítima a exploradora ao encenar uma peça que, satisfazendo as fantasias alheias, garante sua sobrevivência mas também explora os pontos fracos do outro. Assim, a narrativa da Polaquinha conta aquilo que o homem gostaria de ouvir, preenche as lacunas de suas fantasias, reproduz os lugares-comuns de seu imaginário. Revela-se não "a trajetória de uma mulher, mas as idiossincrasias do macho brasileiro". Na ilusão de conhecer a mulher, o homem enxergaria apenas uma imagem cristalizada: "O encontro (entre o leitor/ouvinte e a história, assim como entre o cliente e a prostituta) não desvela o outro, pois é o encontro com o mesmo". A prostituição, assim representada, seria palco de um exercício (mesmo que restrito) de liberdade e poder: "Nele a mulher faz da rendição uma maneira de resistência".

2.2 O discurso acadêmico

No texto "Rodapés, tratados e ensaios – a formação da crítica brasileira moderna"⁵⁹, Flora Sussekind, como o subtítulo indica, busca traçar, em linhas gerais, "as transformações por que tem passado a crítica literária brasileira nas últimas

⁵⁹ SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. P. 13-33.

quatro décadas”. Inicia sua reflexão buscando determinar o período em que teria início o que chama de “crítica moderna” no Brasil:

E, em sintonia com as primeiras gerações de formandos das faculdades de Filosofia criadas nos anos 30, percebe-se em meados da década de 40 tensão cada vez mais evidente entre um modelo de crítico pautado na imagem do “homem de letras”, do bacharel, e cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal; e um outro modelo, ligado à ‘especialização acadêmica’, o crítico universitário, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra.⁶⁰

Como a distinção entre “crítica jornalística” e “crítica acadêmica” é relevante do ponto de vista do problema central desta dissertação, vale a pena acompanhar o texto mencionado. Assinalando a presença do que chama “crítica de rodapé”, a autora aponta-lhe alguns traços definidores e estabelece o delineamento progressivo de um outro modelo crítico:

Os anos 40 e 50 estão marcados no Brasil pelo triunfo da ‘crítica de rodapé’. O que significa dizer: por uma crítica ligada fundamentalmente à não-especialização da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade de “bacharéis”; ao meio em que é exercida, isto é, o jornal — o que lhe traz, quando nada, três características formais bem nítidas: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa —; a uma publicidade, uma difusão bastante grande (o que explica, de um lado, a quantidade de polêmicas e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem verdadeiros ‘diretores de consciência’ de seu público, como costumava dizer Álvaro Lins); e, por fim, a um diálogo estreito com o mercado, com o movimento editorial seu contemporâneo. Neste solo comum da crítica jornalística, ocupando pés de página ou colunas exclusivas, havia então os nomes mais diversos: Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré, Olívio Montenegro, Agripino Grieco, além do onipotente Álvaro Lins, segundo Drummond, “o imperador da crítica brasileira entre 1940 e 1950”, que colaborava regularmente com os jornais **Correio da Manhã** (RJ), **Diário de Pernambuco**, **Diário de Notícias** (BA), **Jornal do Comércio** (PE). Mas, se o *medium* parece comum, colunas, rodapés e suplementos literários abrigavam, contudo, posturas conflitantes a respeito do exercício da crítica. E uma polêmica, ora surda, ora em alto e bom som, foi se delineando de modo cada vez mais nítido nos decênios de 40 e 50. Os oponentes? De um lado, os antigos ‘homens de letras’, que se crêem ‘a

⁶⁰ Op. cit. , p. 13.

consciência de todos', defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo, aventura da personalidade'. De outro, uma geração de críticos formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934, e interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica."

Observe-se que, no momento referido, embora os jornais acolham sem maiores discriminações os diferentes críticos, Sussekind já estabelece um antagonismo de métodos e origem: de um lado, o crítico de formação universitária e comprometido com uma especialização do discurso, de outro o "homem de letras", impressionista e autodidata, dotado de estilo acessível e personalista. A autora aponta, em meados dos anos 40, progressiva mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária. As funções, até então supervalorizadas, do jornalista e do crítico-cronista perdem prestígio pela superação do intelectual sem especialidade, o "leitor-que-sabe-tudo" que dominava o jornalismo literário, "em prol de um outro modelo, universitário, de crítico". É a passagem "do crítico-cronista ao crítico-scholar":

Geração de críticos, e crítico-scholars, que passa a olhar com desconfiança crescente para o modelo tradicional do 'homem de letras', e para o tratamento anedótico-biográfico em geral concedido à literatura na imprensa.

Neste sentido é que se podem compreender embates como os de Candido e Oswald de Andrade, em 1943, e de Afrânio Coutinho e Álvaro Lins durante a década de 50. Em jogo, não apenas a avaliação da obra de ficção de Oswald, num caso, ou o destino da crítica de rodapé, no outro. Mas sobretudo as normas que passam a regular o exercício do comentário literário e a qualificar ou desqualificar os que se dedicam a ele, agora segundo critérios de 'competência' e 'especialização' originários da universidade.

As novas "normas" conferem ao discurso em ascensão um tom e um processo argumentativo que provocarão reações e descontentamento. A propósito,

Sussekind destaca o mencionado Oswald de Andrade que censura o que seria a chatice da crítica de extração universitária da geração de Candido (os “chato-boys”):

Desta maneira, talvez inconscientemente, Oswald chama a atenção justamente para o que esta linguagem antagônica – universitária –, imbricada no jogo rápido, na trama cotidiana dos relatos jornalísticos, teria de exclusivo. Para a diferença entre a “terminologia in-folio”, segundo o escritor, de um Candido, e a crítica-crônica e a crítica-noticiário então privilegiadas. E o que mais parecia enervar Oswald de Andrade no texto do crítico-professor era precisamente esta diferença na linguagem e no método de análise que, à maneira de contradiscursos, começavam a minar o ‘falar sobre tudo’, o anedotário e o personalismo característicos da crítica literária de jornal.

Especialização implicaria, pois, inevitáveis restrições tanto nos assuntos a serem abordados pelos críticos, quanto nos critérios mesmos de reconhecimento de sua qualificação.

Ocorre, assim, a “substituição do jornal pela universidade como ‘templo da cultura literária’ e da figura do crítico enciclopédico e impressionista, com sua habilidade para a crônica, pela do professor universitário”. Substituindo-se “o rodapé pela cátedra”, o “poder literário dos *scholars* aumenta de modo diretamente proporcional à perda de prestígio dos até então poderosíssimos críticos de rodapé”:

As décadas de 60 e 70 são, para os estudos literários, ‘anos universitários’. E isto num duplo sentido: de um lado, pela redução do espaço jornalístico para os críticos-scholars e pela dificuldade de circulação, mesmo via livro, de grande parte da produção acadêmica; de outro, por uma espécie de autoconfinamento (às vezes com bons resultados intelectuais, outras não) ao *campus* universitário. Pois, se um primeiro duelo entre críticos-cronistas e críticos-professores apontara a vitória parcial dos últimos nas décadas de 40-50, em meados dos anos 60 assiste-se a um fenômeno que bem se poderia considerar uma vingança do rodapé.

(...)Se nos anos 40-50 eram os críticos-professores que olhavam com desconfiança os rodapés, agora são os jornalistas que atribuem à produção acadêmica características de um oponente. Já o decreto definitivo de regulamentação da profissão de jornalista, de 17 de outubro de 1969, contribui decisivamente como um passa-fora. A que se acrescentam críticas freqüentes à linguagem (segundo alguns: ‘jargão incompreensível’) e à lógica (argumentativa, quando a regra na mídia seria adjetivação abundante e afirmações que não expõem os seus próprios pressupostos) do texto originário da universidade. Além de, numa sociedade submetida a rápido processo de espetacularização, parecer faltar muitas vezes ao ensaísmo ‘acadêmico’ o charme do texto-que-brilha, do texto-que-parece-crônica. Daí a rejeição deste ‘texto-estranho’ porque ‘incompreensível’ para esta invenção tão espertamente manipulada pela grande imprensa: a do leitor médio.

Insulando-se o discurso universitário no meio acadêmico, o tratado é transformado em "gênero preferencial" para boa parte de sua produção, surgindo, nas brechas desta especialização, e da tensão entre o impressionismo do crítico de rodapé e o jargão de seu elemento oposto, espaço para o surgimento de um terceiro elemento, predominantemente de origem universitária (mas não a ela restrito) e resguardando-se das perversões e de alguns vícios do discurso acadêmico:

Terceiro personagem que, ao se voltar sobre a própria linguagem, se desdobra de novo. Agora num quase duplo, em guarda diante das 'aplicações' de métodos e do arremedo de cientificidade das teses-tratados: o ensaísta. Porque mesmo nestes 'anos-universitários', muitos críticos 'especialistas' buscaram textos de intervenção mais imediata na vida cultural (.cf. *Opinião, Cadernos de Opinião, Almanaque, Argumento*) e jamais abandonaram uma dicção ensaística. Exemplos? De dentro da universidade: Antonio Candido, Walnice Nogueira Galvão, Silvano Santiago, Heloísa Buáque de Holanda, João Alexandre Barbosa, Davi Arrigucci Jr. De fora: intelectuais como José Paulo Paes, José Guilherme Merquior, Sebastião Uchoa Leite, Augusto de Campos.

Voltando ao tema desta dissertação, torna-se compreensível, no que diz respeito à leitura crítica de Dalton Trevisan, que mesmo críticos não universitários (como José Paulo Paes, para citar um caso) possam ser leitores atentos, empenhados, dedicados a uma compreensão não superficial ou imediatista do escritor – que apresenta evidentes dificuldades para uma abordagem anedótica, biografista e impressionista, como se discutiu anteriormente.

Portanto, mencionadas exceções como Paes, são pesquisadores de característica universitária, como, entre outros, Berta Waldman, Rosse Marie Bernardi, Miguel Sanches Neto, Leopoldo Comitti, e mesmo Salete de Almeida Cara

(que dedica poucos textos a Dalton Trevisan, e os veicula por jornal), os críticos que melhor parecem abordar a escrita de Dalton Trevisan.

Destacando a importância de “detalhes” como os títulos e capas em geral para a compreensão dos livros de um criador voltado para as minúcias; para a expressividade do detalhe, Sanches Neto, por exemplo, publica periodicamente em jornal preciosos ensaios sobre obras do contista curitibano (posteriormente transpostos para livro) em que o tom e a perspectiva próprios aos discurso universitário não podem ser ignorados.

Seria preciso assinalar, por outro lado, o fato (um tanto óbvio) de que a natureza acadêmica de um determinado texto crítico não necessariamente vai implicar qualidade ou acerto de juízos, ou mesmo relevância das observações feitas. Às vezes o leitor não consegue de fato entender por que o estudioso mobilizou um determinado material teórico e explorou-o às vezes exaustivamente para chegar a não se sabe que fins. Flora Sussekind vê neste tipo de abordagem o que qualifica como “arremedo de cientificidade”.

Portanto, se, ao delinear-mos (no item anterior) os principais termos pelos quais a crítica se acercou da obra de Dalton Trevisan, acabamos recorrendo a raciocínios também de alguns dos estudiosos mencionados nas linhas anteriores, passamos agora a uma análise mais detida do que parece ser próprio ao discurso acadêmico (se oposto ao jornalístico), mesmo quando uma argumentação especializada, segundo padrões universitários, é veiculada por jornal.

2.2.1 Algumas teses e outros textos

Alguns textos só se tornam dignos de menção pelo modo como, por si mesmos, evidenciam a inadequação entre certos procedimentos críticos e a obra de Dalton Trevisan. Seria o caso de **Trevisan: Revisão**⁶¹, tese preparada por Manoel dos Santos Vilasboas.

Considerando o escritor um revisor de si mesmo, lembra não serem seus livros reeditados sem passarem por um processo de esmerado controle e recriação e questiona a validade do pensamento de Dalton Trevisan segundo o qual versões anteriores nada valeriam. A partir de tal pressuposto, propõe-se realizar, pelo estudo das variantes nas obras do escritor, uma pesquisa estilística, tipo de trabalho que acredita contribuir para a construção de modelos válidos para outros tipos de redação. Toma como corpus edições até então publicadas de **Cemitério de Elefantes**, de que separa quatro contos para análise e comentário estilístico: "Duas rainhas", "Dinorá, moça do prazer", "Caso do desquite", "Cemitério de elefantes". Seu critério de seleção seria o "gosto pessoal", o que "sob certa perspectiva", significaria ser "a obra inteira" objeto da dissertação.

Classificando as variantes dos contos estudados segundo os fenômenos da supressão, acréscimo, inversão, substituição, define e exemplifica a ocorrência de cada fenômeno. Vilasboas define rebuscamento em oposição a estilo "natural" e como resultado de reescritura, considerando inadequada a reescritura constante de Dalton Trevisan.

⁶¹VILASBOAS, Manoel dos Santos. **Trevisan: Revisão**. Tese de Livre-Docência. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 1977. 79 p.

Para o acadêmico, dificilmente um escritor seria *rebuscado* em sua primeira redação. Assim, após realizar uma coleta de frases estereotipadas presentes nos contos (em estilo de contos de fadas, em estilo do clássico português, no estilo barroco dos Seiscentos, no estilo romântico, no estilo de um western), denuncia o que seria a inadequação do rebuscamento obtido pelas revisões a que Dalton Trevisan submete seu texto:

Acenamos, em 5.1, a um tipo de rebuscamento que é jocoso, mas pode tornar-se ridículo e até lamentável. Imaginemos agora estas duas situações. A primeira: Mestre do Rego Monteiro requisitando todos os seus quadros, já em museus ou em poder de colecionadores, para novos retoques na lisura daqueles alto-relevos de cubismo rechonchudo. A outra: Ludwig von Beethoven exigindo que o Rei da Terra mande apreender em seus domínios todos os resquícios da Nona Sinfonia, por não estar ela atualizada com as inovações rítmicas do século XX. / Nós queremos frisar bem que as correções feitas nas edições sucessivas de **Cemitério de Elefantes** não são inúteis nem chegam de longe a tocar o ridículo. Elas são, sim, lamentáveis. E o que lamentamos é o fato de um pormenor, profundamente rico e significativo como o de uma última duquesa diante do patíbulo, ter-se contentado com o espaço de três centímetros quadrados, roubado a um final já perfeito. Será esse o caminho para o hai-cai? (p. 35)

Após definir concisão como "encurtamento de distâncias semânticas", discute a dinâmica entre os conceitos de redundância e prolixidade. Considera que a concisão deveria ser sempre equilibrada com a clareza e a partir de tal raciocínio questiona se suprimir equivaleria a atingir a concisão (e não apenas a buscá-la). Conclui, portanto, serem as duas primeiras edições de **Cemitério de elefantes** melhores que as posteriores. Em seu juízo, supressões feitas pelo autor nas últimas versões dos textos teriam rompido completamente com a coerência narrativa de determinados parágrafos:

A dinamização à Marinetti de um texto lírico, humano e místico como o do conto 23, parece quebrar com todo o bom-senso estilístico. As elipses e supressões, como todas as outras formas de inovação em *Cemitério de elefantes* se resumem, é certo, numa questão de gosto, sobre o qual não há o que discutir, embora ele se possa fundamentar muitas vezes em razões objetivas. / Do ponto de vista de uma estilística funcional, muitas dessas inovações representam grandes incoerências, conforme temos demonstrado. Nem por isto essas incoerências serão porém reputadas à pessoa do narrador. De um ponto de vista genético, todas elas podem antes revelar uma única e grande coerência: aquela de quem se acha ainda à procura. (p. 62)

Como se pode observar pelo teor das transcrições, no conjunto da tese o carácter contingente de uma escrita que coloca a si própria em questão é valorado negativamente, como denotador da menoridade do escritor estudado. Ao final, o pesquisador conclui:

Dalton Trevisan – como qualquer outro bom escritor – é mais feliz como criador do que como remodelador. Podemos, sem mais, extrair daí um primeiro corolário: as obras poéticas não se devem reformular, a não ser em caso de comprovada melhoria. E ainda um segundo corolário: todo artista que sinta em si o prurido da reforma, aplique-se a novas criações e não em reformular as antigas.⁶²

Desnecessário comentar. Basta retomar outra análise (de 1978) feita pelo mesmo Manoel Vilasboas em que ele se serve de cerca de 40 páginas para demonstrar com farta exemplificação o “método do *pendant*”. Ao fim conclui pela não casualidade dos *pendants* presentes na obra do contista e deduz que os lugares-comuns teriam acabado por se tornar uma espécie de marca distintiva do escritor.

⁶² Os grifos são do autor.

Mais curioso ainda seria o caso de "As três mortes de Dario", de Dinah Moraes Nunes RODRIGUES⁶³. Após sintetizar o conto "Uma vela para Dario", a autora divide-o em partes, apontando-lhe unidade de tempo, espaço e ação. Utilizando terminologia de Haliday-Resnick delimita no texto *grupos, subgrupos e conjuntos*, e graficamente dispõe *etapas* nele presentes. Interpreta a morte de Dario como "uma evolução que se dá em vários planos: no plano biológico, no plano cultural, em relação ao grupo". Aponta, ainda, aspectos do "contexto místico-religioso" do conto. Resume, então, as *transformações* do texto e as formaliza aplicando-as ao gráfico do Grupo de Klein, explicado por Marc Barbut.

Merece referência também a dissertação de Mestrado de Giocondo Fagundes⁶⁴. Versando sobre o "desnudamento do Código ideológico-lingüístico de Dalton Trevisan", "observado à luz da estilística aplicada à obra (autor, livros, páginas e tipologia)", o trabalho pretende "fornecer uma idéia precisa das frases (períodos) construídas pelo autor paranaense". Para fazê-lo, recorre ao método de Análise Quantitativa de Vocabulário de Estilística do Professor Jean Roche:

Não levantamos apenas dados numéricos e estatísticos para impressionar em termos quantitativos, objetivamos antes de tudo definir e contabilizar caracteres formais de um estilo, baseando-nos na estilística estrutural. Esta planificação essencialmente indutiva tende a uma análise comparativa. (...) Buscamos a avaliação dos enunciados no plano da afetividade e dos padrões cultos, a saber, a liberdade usada pelo autor em relação à sucessão usual das partes que compõem o período, na faixa da aceitabilidade e da não aceitabilidade. (p. 08)

⁶³RODRIGUES, Dinah Moraes Nunes. As três mortes de Dario. *Littera*, n.º 7, 93-99, jan. 1973. (ver p.31 – v.2)

⁶⁴FAGUNDES, Giocondo. O desnudamento do código ideológico lingüístico de Dalton Trevisan. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Sagrado Coração de Jesus. Bauru, 1979.

O caminho proposto para a realização do trabalho: leitura das obras, fichamento de todos os contos, **sorteio** das páginas de cada obra a ser analisada (utilizando a "Tabela Aleatória"), emprego de amostragens "em cacho e aleatórias", levantamento quantitativo dos períodos, das unidades, dos verbos, dos adjetivos, dos advérbios, das inversões, elipses, relativas, orações interrogativas, sílabas átonas e tônicas, termos oracionais, posições e frases.

O desenvolvimento do trabalho descreve, ainda, em que consiste o "método Roche", historia a situação da crítica estilística e retoma posições de críticos a respeito de Dalton Trevisan, transcrevendo abundantemente os textos mencionados. Por fim passa a uma "descrição lingüística" da obra de Dalton Trevisan. Suas conclusões fornecem dados percentuais sobre os elementos mencionados, emocionadas considerações impressionistas, além da promessa de seqüência a ser dada à pesquisa:

A Literatura Brasileira faz desfilarm diante dos olhos dos leitores uma gama enorme de autores de inconfundível renome e gabarito. Dentre esses nomes, escolhemos o de nosso conterrâneo DT. Não nos deixamos levar pelas críticas ora sarcásticas, ora complacentes dos estudiosos de nossa terra, procuramos ler, reler, interpretar, fazer o levantamento do vocabulário, do tipo de frase e do ritmo de DT, para posteriormente analisarmos com muita dedicação e desvelo todo o material coletado.

Ao lado de toda esta pesquisa, buscamos a aplicação de um método de trabalho bastante flexível, aberto às críticas e aos possíveis reparos, criado por uma pessoa que procura antes de tudo abrir novos campos de pesquisa e de comprovação estilística. Por todos estes motivos é que nós nos lançamos nesta faina, tratando de trazer à camada docente e discente de nível superior mais esta contribuição, a fim de que possamos viabilizar a aplicação deste método primeiramente de maneira bem simples, no primeiro grau, abordando somente a parte morfossintática, para que posteriormente, a nível de segundo grau, apresentemos a parte sintagmática e a melódica, e, finalmente, a nível de terceiro grau, procuremos nos aprofundar na parte retórica, fazendo

levantamento das figuras. Esta última pesquisa não faz parte de nossa dissertação por motivos já questionados. (p. 61)

Não apenas a crítica estruturalista ou lingüística, contudo, fornecem exemplos de texto com problemas. Também complicado parece o caso de "Representação da mulher na obra trevisânica", de Raimunda Bedasee, de 1989⁶⁵. Servindo-se de um instrumental que vai buscar na crítica feminista militante, a autora aplica-o ao texto de Dalton Trevisan sem parecer perceber tratar-se de texto literário e não relatório de delegacia de polícia. Qualquer mediação é eliminada e as diversas instâncias simbólicas em que se dá a formulação do sentido na esfera literária são enfaticamente ignoradas.

O texto se incomoda, por exemplo, com a representação da mulher em Dalton Trevisan por tratar-se sempre de personagem desenhada enquanto simples objeto do olhar masculino. Incomoda-se com o fato de tantos contos reiterarem protótipos de personagens femininas. Incomoda-se com não reagirem tais personagens ao domínio masculino senão comicadamente, acumulando sempre valoração negativa. Incomoda-se com o desnível entre os sexos e o papel subalterno sempre ocupado pela personagem feminina, grotesca e caricata, além do mais.

Para militar com ainda mais vigor, intenta, por fim, ofender a literatura de Dalton Trevisan, designando-a como pornográfica e não erótica. E por não se enquadrar a um gênero a que o autor jamais declarou pretender enquadrar-se, mas

⁶⁵ BEDASEE, Raimunda. Representação da mulher na obra trevisânica. GT: A mulher na literatura. IV Encontro Nacional da ANPOLL. São Paulo, julho de 1989. (ver p.142 – v.2)

que determinado crítico considerou “feminino por excelência”. Dá conselhos, também, sobre como seria um autor adequado a seu gosto. O livro que causa tantos incômodos é **A polaquinha**, em que, ainda, a “protagonista nada mais é que um instrumento, um veículo para o discurso masculino e masculinista”. Após enumerar visões mais adequadas do feminino, a autora contesta opiniões de José Paulo Paes sobre Dalton Trevisan, enfatizando o que considera ser uma visão maniqueísta.

No final de “Delineamentos do discurso crítico”, estão comentados raciocínios de Miguel Sanches Neto que relativizariam os juízos de Bedasee. Que se desautorize a palavra de Sanches Neto como imprópria para responder a uma crítica **feminista**... Tome-se então o olhar **feminino** de Sandra Lapeiz, que em resenha a **Essas malditas mulheres**⁶⁶, vê em Dalton Trevisan “um dos escritores feministas por excelência, por recuperar a intimidade pessoal da mulher dentro da escritura”. Evocando o pensamento de Roland Barthes, entende que “muitas vezes o escritor, como o fotógrafo, fixa em prata o seu imaginário, como num painel fotográfico, fazendo surgir um instantâneo, um retrato, uma caricatura do real”. Para Lapeiz, a personagem Maria redimiria a “presença desta nova mulher que emerge como ser pensante”. A obra estigmatizaria o pragmatismo e a insensibilidade masculinos, enquanto Maria ameaçaria a hegemonia masculina.⁶⁷

Consideravelmente melhor concebida é a dissertação de mestrado de João Correia Sobânia, **O personagem idoso e a sexualidade na obra de Dalton**

⁶⁶LAPEIZ, Sandra. *Esse maldito Dalton*. *Mulherio*, n. 11. Fevereiro 1983. (ver p. 108 – v.2)

⁶⁷ Também Berta Waldman contesta a leitura de Dalton Trevisan como “machista”, conforme será desenvolvido na próxima divisão deste trabalho.

Trevisan: momentos finais de um tenso itinerário machista⁶⁸, dedicada aos contos em que Dalton Trevisan aborda o tema da sexualidade em relação a personagens idosos. Estudando comparativamente estes contos a partir dos constituintes narrativos (personagem, narrador, discurso e espaço), a dissertação registra como as diferentes maneiras que o autor escolhe para desenvolver seus contos convergem para situações de impasse. A cosmovisão machista, irrestritamente professada no universo ficcional, forneceria a chave para a compreensão de tal impasse.

Após alguns comentários breves sobre a biografia do autor e suas publicações, Sobânia historia o gênero conto no Brasil e retoma diversos pareceres críticos sobre o escritor, dando destaque ao papel da sexualidade em sua obra e afirmando não se haver produzido até então trabalho acadêmico com ênfase ao tema. Considerando decisiva a compreensão da ausência de saídas existenciais em que se encontram os seres representados, propõe-se investigar o problema.

Para encaminhar o trabalho, categoriza os contos selecionados em: a) contos em que a sexualidade está vinculada a um conflito sexual explícito; b) contos em que a sexualidade revela a existência de um conflito sexual implícito; c) contos em que a sexualidade está relacionada a um personagem solteiro – namoro e noivado; d) contos em que há registro de violência sexual; e) contos em que há referência a homossexualidade; f) contos em que a sexualidade aparece de modo

⁶⁸SOBÂNIA, João Correia. **O personagem idoso e a sexualidade na obra de Dalton Trevisan: momentos finais de um tenso itinerário machista**. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Paraná. 1994. 180 p.

intenso, mas não se enquadram em nenhum dos anteriores. Sobânia aponta um predomínio de narrativas vinculadas às categorias “a” e “b”.

Representando “uma sociedade machista em que o homem é educado para mandar”, Dalton Trevisan enfatizaria, em seus contos, os componentes machistas da sociedade enquanto revelaria a fragilidade e a artificialidade destes mesmos componentes. A partir da constante tensão entre a necessidade que o homem tem de efetivar o mando que lhe caberia e os fatores que dificultam ou inviabilizam tal mando, a velhice é representada como ocasião de agravamento dos fatores de tal tensão. Seguindo tal raciocínio, o autor constata uma progressiva abertura efetuada por Trevisan na caracterização do personagem idoso. Inicialmente tímido e reprimido, “tanto no que se refere ao espaço, ao discurso, como à sexualidade propriamente dita”, tal personagem ampliaria gradativamente seu raio de ação. No espaço, isso se materializaria, principalmente, “pelo alargamento, mesmo que no plano exclusivo do discurso, dos deslocamentos espaciais”:

Na perspectiva do homem machista, deslocamento espacial e sexualidade estão intimamente relacionados. A prática sexual mais ambicionada é a obtida fora do casamento, o que implica, via de regra, deslocamentos. Com o passar dos anos, acirra-se na visão machista que privilegia a beleza e a juventude, a rejeição à esposa, ao mesmo tempo em que se reduz progressivamente a capacidade do homem se deslocar. Os mesmos fatores que catalisam a perda do domínio sobre o espaço da casa – doença, viuvez, resistência da esposa, falta de autocontrole – inibem os deslocamentos espaciais dos personagens idosos. Conjugados esses elementos, instaura-se uma tensão, dada a perseverança com que os personagens almejam manter, a qualquer custo, a sexualidade. Cegos pelo desejo, os protagonistas, apesar de não possuírem domínio sobre a base – o espaço da casa – insistem em se deslocarem. Os contos mostram diferentes meios de suplantar o impasse, todos, obviamente, mal-sucedidos. Os variados recursos compreendem, por exemplo, a projeção, pelo discurso, de deslocamentos fantasiosos, a falsa sublimação da vontade e, principalmente, desgastantes tentativas frustradas. Os poucos

personagens com condições de se deslocarem livremente se colocam autolimitações que restabelecem a tensão, prova de que as condições materiais são insuficientes para respaldar a movimentação. A timidez com que procedem revela o principal componente da tensão – o medo –, elemento que encontra desenvolvimento pleno no conto “O quinto cavaleiro do apocalipse”, paradigma do impasse. Ávidos por se deslocarem, mas conscientes do risco, os idosos vivenciam com ansiedades as limitações. E nos contos que os retratam vencidos, o perfil amargo e/ou decadente dos personagens explicita o quanto deslocamento espacial, sexualidade e força vital estão entrelaçados. (p. 117)

No que diz respeito à elaboração discursiva, haveria nos contos uma incorporação cada vez mais freqüente e mais explícita de elementos ligados à vivência da sexualidade à linguagem:

A falsidade dos discursos dos protagonistas idosos está sempre ligada à sexualidade. Para enfrentarem a realidade adversa, a impor limites à prática social, os personagens se apegam à linguagem, criando situações imaginárias bem-sucedidas ou interpretando de modo falsamente positivo situações reais. Todavia, esses discursos caem por terra, satirizados, sutil ou escancaradamente, por outros personagens e/ou pelo narrador. Se, porventura, admitem parcialmente a realidade, são poupados, na proporção dessa aceitação do real. Já nos contos em que o narrador monopoliza a linguagem, sequer é dado ensejo aos personagens idosos para construírem o discurso falso. Apenas são preservados, no âmbito da narrativa, os protagonistas que detêm poder. Por eles controlarem o discurso dos outros personagens e até mesmo influenciarem na postura do narrador, torna-se propício o estabelecimento de algumas semelhanças entre uma realidade positiva e discurso. Porém, nem isso é garantia de que sejam bem-sucedidos. Pelo próprio enredo ou interpretação, percebe-se a fragilidade das bases deste aparente sucesso. (p.140)

Na sexualidade propriamente dita, seria possível verificar uma crescente intensificação da busca erótica. Todavia, “tanto quanto a frustração se impõe ao final de todos os momentos desse percurso”, a abertura chegaria à saturação sem que fosse possível vislumbrar saída para o personagem. A relação entre o idoso e a sexualidade seria sempre tensa, sendo praticamente ausente a ocorrência de uma

“sensata acomodação à realidade”. Nos diferentes contos, a conclusão seria sempre a mesma em todos os momentos: partindo de uma “cosmovisão viciada na origem”, os personagens idosos, “sem exceção até dos que aparentemente são bem-sucedidos”, vivenciariam a angústia derivada do acirramento, também no âmbito sexual, “das circunstâncias adversas trazidas pela realidade do avanço dos anos”.

O minimalismo da obra de Dalton Trevisan espelharia o minimalismo da cosmovisão do homem por ele retratado. A interpretação do conteúdo ideológico do discurso de todos os personagens idosos permitiria verificar a persistência dos mesmos elementos do receituário machista: “o mito da eterna virilidade, o desprezo à esposa e a busca da sexualidade extraconjugal”. A ação dos contos estaria voltada basicamente para o conflito entre a permanência desse receituário e as alterações determinadas pelo envelhecimento.

Neste contexto, João Sobânia entende que a velhice “contribui decisivamente para desnudar as precárias bases sobre as quais está constituído o machismo” já que “os fundamentos do exercício do poder do homem machista se vêem alquebrados à medida que ele envelhece”, restando aos protagonistas a fuga à realidade, baseada, principalmente, na “obsessiva instauração, pelo discurso, de diferentes arcabouços de falsidade, visando à preservação da auto-imagem de virilidade”. A análise das variações na composição do discurso falso permitiria concluir “que elas se resumem a diferentes modos que os personagens idosos procuram encontrar para maquiagem o fracasso do modelo, sujeito, na velhice, à franca exposição”.

Outra tese digna de nota seria **Aspectos do conto de Dalton Trevisan**, tese de Doutorado de Vicente de Paula Ataíde⁶⁹ que analisa o tratamento dado por Dalton Trevisan aos elementos enredo e personagem em contos selecionados nos livros **Novelas Nada Exemplares**, **Morte na Praça**, **Cemitério de Elefantes**, **O Vampiro de Curitiba** e **Desastres do Amor**.

A primeira parte do trabalho "Por uma posição de Dalton Trevisan no conto brasileiro", historia o percurso do gênero conto no Brasil, inserindo Dalton Trevisan no panorama traçado. Entende o pesquisador haver, na obra de Dalton Trevisan, equidistância entre formas contísticas tradicionais e processos de vanguarda. Além disto, a seleção dos recursos técnicos seria uma decorrência do tema e uma necessidade de expressão artística, o que levaria o artista a servir-se, quando necessário, de processos antigos em temas atuais, embora Ataíde considere ser mais comum o escritor empregar processos forjados em sua própria geração.

Tematiza a problemática do enredo a segunda parte do trabalho. Ataíde toma como ponto de partida o conto "Debaixo da Ponte Preta", em que se organiza a fabulação a partir de diversos depoimentos, em um esquema "pluriperspectivista". O pesquisador contesta a idéia defendida por alguns críticos de que haveria uma estrutura contrapontística na obra de Dalton Trevisan. Faz, ainda, algumas classificações dos diferentes procedimentos adotados pelo contista ao organizar seus enredos.

⁶⁹ATAÍDE, Vicente de Paula. **Aspectos do conto de Dalton Trevisan**. Tese de Doutorado. Universidade Católica do Paraná. 1970. 109 p.

Dalton Trevisan teria conquistado um artesanato próprio “a fim de poder expressar sua cosmovisão de modo pleno e completo”. Organizando o material narrativo através de um ritmo peculiar, “com processos quase poéticos”, seu texto se aproximaria do impressionismo, “visando comunicar sua experiência estética dramaticamente, como expressão da própria vivência dos fenômenos”. Um artista que se preocupa exclusivamente com o fato e busca surpreendê-lo em sua instantaneidade, Dalton Trevisan, por isso, imprimiria a seus textos “certa objetividade graças à poderosa síntese que envolve sua narrativa”.

A terceira parte de **Aspectos do conto de Dalton Trevisan**, volta-se para a natureza do personagem no universo ficcional em estudo. Após considerar o problema da liberdade de criação do artista e o conceito de verossimilhança, Ataíde faz considerações sobre os processos de composição de personagens em Dalton Trevisan, que não estabeleceria uma divisão estanque entre suas personagens agrupando-as em principais e secundárias. Elaboradas a partir da “técnica do indício”, não teriam esboçado seu perfil físico ou moral. O criador estabeleceria, antes, convenções criadas a partir de diversos textos: a convenção da adúltera, etc., nem por isso haveria bitolamento ou estreitamento da personagem:

Os traços distintivos sofrem pequenas variações de uma personagem para a outra a fim de que guardem, na devida proporção, a sua individualidade. Trevisan não elabora uma cadeia de caracteres que seja a média comum de pessoas com os mesmos contornos. Até aqui não se pode falar numa representação típica, pois o contista não isola nem mutila as suas criaturas. Já temos visto mais de uma vez que a personagem é uma convenção artificial e que existe na realidade de composição verbal. É preciso que o artista selecione alguns elementos para apresentar e dar conteúdo à personagem. O processo de Dalton Trevisan, portanto, é válido. E principalmente porque ele sabe soprá-las de vida. (p. 72)

Assim, a técnica da reiteração, comum em Dalton Trevisan, estaria longe de ser uma simplificação da criatura ficcional:

A reiteração não é um sintoma de pobreza de imaginação e fraco poder de invenção de seres ficcionais; é uma difícil técnica literária que, para obter sucesso, necessita de personagens dramáticas, isto é, que vivam e ajam de acordo com o conjunto do contexto ficcional. É uma convenção, um artifício; mas que é a obra de arte senão uma sucessão de artifícios? A construtura é que a torna obra de qualidade ou não. / Nestas circunstâncias, acusar Trevisan de elaborar personagens pobres, seria deixar de lado uma poderosa imaginação que, tratando quase sempre do mesmo tema, não deixa esgotarem-se a seiva e o calor humanos que suas estórias exalam e, concomitantemente, um agudo senso de observação do homem e da realidade, que vai buscar no detalhe menor, um abismo separando ou unindo o relacionamento "eu" e "não-eu". O detalhe traz vida à personagem porque ele se colore com tonalidades próprias a cada momento, e isto está longe de esgotar a criatura inventada no conto. A personagem tem uma vida peculiar, que a isola dos demais entes e a personifica. (p. 74)

O autor destaca ainda que Dalton Trevisan "não se imiscui nas atitudes e na vida de suas criaturas", deixando que estas "vivam, reajam, sofram, isto é, tenham sua própria existência". Seu comportamento no conto passa a ser ou consequência dos fatos que formam o enredo, ou o gerador do próprio enredo: "Em princípio, porém, tudo isso se faz através de um jogo de forças interno, o equilíbrio da narrativa é dado pelos fatos e fenômenos que aparecem. A presença do escritor faz-se por meio da preferência de alguns tipos e pela precisão artesanal".

Nízia Villaça é a autora de trabalho desigual em que alguns momentos de análises procedentes misturam-se a longas exposições teóricas mal relacionadas àqueles momentos. O desequilíbrio levaria Wilson Martins, em "Seqüências

proaieréticas”⁷⁰ a fazer comentários sobre **Cemitério de mitos**⁷¹, que ironiza chamando de “dever escolar” e em que censura o que considera o ranço da crítica universitária dedicada ao contista. Como o estudo aborda a questão do mito, Martins afirma que desmistificadora seria a produção de Dalton Trevisan, enquanto “mistificadores e mitificantes” seriam “os processos correntes da crítica”.

O texto de Viliça propõe, como caminho de leitura, uma tentativa de desvendamento do processo de desmitificação das falas da pequena-burguesia pela obra de Dalton Trevisan. Para realizá-la, historia diferentes correntes críticas, tomando Platão como ponto de partida e chegando a Roland Barthes, de **S/Z**. Delimita duas atitudes possíveis para a crítica: a) uma atitude “científica”, em que se teria um crítico armado de um aparato conceitual e metodológico e empenhado na descrição do texto; b) um caminho da escritura que privilegia a produção de novos sentidos, efetuando um novo ciframento, em pé de igualdade com o discurso poético. Posiciona-se:

Entre esses dois pólos estaria o nosso discurso, situando-se entre aqueles que se ancoram nas ciências humanas. Constituem um domínio intermediário do ponto de vista da linguagem entre descrição formalizada e a escritura. Por outro lado, dependem e se orientam para um certo saber situado além do texto. / Assim, nossa escritura-crítica seria crítica, enquanto referindo-se a um outro texto no qual tentaria estabelecer relações, e escritura, enquanto pretendendo criar um novo discurso que fosse réplica e não escravo do texto enfocado, assim como daqueles utilizados no decorrer da leitura. (p. 35-36)

⁷⁰MARTINS, Wilson. Sequências proaieréticas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1985. (ver p.130 – v.2)

⁷¹VILLAÇA, Nízia Maria. *Cemitério de Mitos*. Abordagem semiológica da palavra mítica em *Cemitério de Elefantes*. Tese de doutorado em Teoria literária. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1981. 174 p.

A partir de noções teóricas tomadas em Barthes, Villaça entende que Dalton Trevisan, ao mitificar a pequena burguesia curitibana criando estereótipos comportamentais, conseguiria opor-se ao mundo mitificado precisamente por reproduzir-lhe (desvendando) os mecanismos: "Contra mitos, assume uma atitude mítica. A simplificação do mundo denunciado lhe possibilita usá-lo como um mito ao quadrado". Portanto, caberia ao tom caricato a possibilidade de enfrentamento crítico do mundo:

Assim as falas do senso comum, os sintagmas estratificantes da moral, as citações livrescas, colhidas por Dalton Trevisan na pintura da mitologia curitibana, se vêem esvaziados de toda uma estória, de uma gama de possíveis associações e entendimentos para formar exemplarmente a palavra mítica da pequena burguesia. / A necessidade da existência de tal mitologia, que persiste, insiste e atropela, indicia uma outra necessidade: tentar a desmitificação dos mecanismos que a sustentam. (p. 12)

A autora entende que **Cemitério de Elefantes**, em sua mitoclastia, conseguiria promover uma ruptura com o discurso ideológico, ao esvaziar "de natureza o que tinha sido esvaziado de história pelo mito":

O conceito naturalizado do mando masculino surge assim como embuste mítico, porque a forma escolhida para veiculá-lo é a do homem funcionário público ou desempregado (sem força econômica), do homem ébrio (sem força mental), do homem impotente (sem força sexual). As situações são as mais corriqueiras porque o universo retratado é familiar, interiorano, limitado, mas, por isso mesmo, sua obra tem efeito exemplar, já que correlações podem ser feitas, abrindo para universos mais complexos. As lutas são as do lar, a guerra é conjugal, mas é, também, profissional, política. (p. 16)

No processo, os mitos da pequeno-burguesia seriam desmontados. No livro, a "sintagmática de sua narrativa, a escolha dos termos, as conotações", provocariam imediatamente no leitor "uma interrogação sobre os mecanismos de

produção do texto, sobre o processo de enunciação, sobre a ideologia que preside o mundo narrado”:

O mito fala das coisas e lhes dá uma claridade que não é a de explicação mas a da constatação. As coisas são assim porque são, não é necessário discuti-las ou explicá-las. Nesse sentido a construção dos contos de **Cemitério de Elefantes** é sugestiva, pois não há qualquer tipo de explicação: a sintaxe é telegráfica, abreviada, nada se insere num projeto existencial, tudo está desde sempre simplificado, objetivado, pronto. Não há fluxos de consciência, trabalho de aprofundamento das personagens, das situações, do enredo. Temos o empirismo da sintaxe, o empirismo do conteúdo nas seqüências de fatos e descrições sucintas. Esta máxima concisão e esvaziamento, entretanto, remeterá o leitor ao trabalho de recriação. A montagem dos textos tem, sob este aspecto, muito do distanciamento brechtiano. As personagens de Dalton Trevisan se situam abaixo da tomada de consciência política. Não vêem o que está lhes sucedendo. O narrador é um espectador que não julga, não faz apologia. Descreve, coloca uma seqüência de ações e deixa ao leitor a tarefa de ler o texto em sua dinâmica do dito e do não dito. Da palavra e do silêncio. Seu trabalho é de politizar esta linguagem propositadamente mítica, despolitizada, que é a fala pequeno-burguesa. Esta despolitização se processa pela repetição insistente das falas míticas que procuram evidenciar o mundo numa claridade que gerará infelicidade e destruição. (p. 55)

Cemitério de Elefantes conteria, portanto, uma provocação que lançaria o leitor num desejo de aprofundamento das bases histórico-sociais determinantes de “um complexo de imagens que, na sua exacerbada coerência, fazem o percurso inverso, isto é, transformam-se em signos que exigem decodificação”. Assim,

(...) procedimentos como a paródia, a recusa da linguagem “literária”, a concisão sistematicamente buscada, assim como a cuidadosa escolha dentro do código da língua de palavras ou sintagmas quase cristalizados pela força que sobre ele exercem determinados contextos, nos levam á crença do que foi exposto. O esquematismo da sintaxe narrativa provoca um estranhamento e desfaz qualquer pretensão no sentido de uma remissão direta ao real. Pelo choque do dicionarizado dos termos com o inusitado da sintaxe, a narrativa adquire espessura, torna-se texto. (p. 40)

Detendo-se em análises mais ou menos minuciosas dos contos do livro em estudo, a autora delimita o referencial em que melhor proliferam os mitos da ordem: o universo da pequeno-burguesia provinciana, composta por professores, funcionários, prestadores de serviços. Para explorá-lo em cada narrativa da obra, procura enfatizar:

1. O mecanismo de mitificação/des-mitificação empregado pelo autor.
2. A conseqüente uniformidade na caracterização da trama/vida pequeno-burguesa atestada na observação dos códigos sêmicos, culturais, actanciais, hermenêuticos e simbólicos, cujas vozes se fazem ouvir, evitando-se conclusões, julgamentos e comentários que não estivessem conotados nessas mesmas vozes.
3. A ênfase na oposição contida no código simbólico: pulsão de vida/pulsão de morte, onde a supremacia cabe sempre ao segundo elemento da oposição, estimulado em sua hipertrofia pelas palavras de ordem determinantes da psicologia comportamental do mundo narrado. (p. 161)

As análises dos contos demonstram o funcionamento da retórica pequeno-burguesa, enfatizando, em cada um, alguns aspectos da mesma. Viliça procura, também, apontar os diversos procedimentos retóricos da criação de Dalton Trevisan, observando-lhe traços provenientes do kitsch, do grotesco, passando pelo riso, pela ironia e pela paródia, para chegar ao trágico como contraponto.

A tese remete ao consistente estudo de Nelson Vieira, "Narrative in Dalton Trevisan"⁷², em que a questão do mito reaparece com conclusões opostas. Referindo-se ao autor como uma das mais enigmáticas figuras literárias do Brasil, o crítico fixa os traços centrais do submundo relatado por Dalton Trevisan e enfeixado

⁷²VIEIRA, Nelson.H. *Narrative in Dalton Trevisan*. In: *Modern Language Studies*, XIV, 1, winter, 1984. (Ver p. 236 – v.2)

em sua Curitiba ficcional. Dalton Trevisan teria criado um mundo de arquétipos e protótipos repetidos com o intento de expor o leitor a situações de crises e dramas humanos. A uniformidade da experiência e da atmosfera ao longo das histórias acabaria tão familiar que ocasionaria imediato reconhecimento de seus abismos.

Representando os personagens de modo epigramático, suas narrativas claramente enfatizariam a ação, a experiência e o comportamento em contraste com a descrição e o desenvolvimento dos personagens. A constante repetição do mesmo traço ou de traços similares em diferentes personagens ou histórias ao longo de suas coletâneas comunicaria a preferência de Dalton Trevisan por um tratamento arquetípico ou mítico ao contrário do delineamento de pessoas individuais. Este método, quando alinhado à representação de temas lascivos e situações horríveis, narrados freqüentemente por uma voz onisciente com vívidos monólogos interiores a acompanhá-la, ou primeiras pessoas ofegantes, forçariam inevitavelmente o leitor a questionar a motivação ou o tema que estariam na base deste mundo exagerado e ainda assim familiar.

Neste sentido, muitos estudos teriam subestimado o trabalho do escritor, como os de Malcom Silverman (que interpretaria suas histórias como o eterno tema da vida como batalha) e de Wilson Martins (que viu em algumas de suas narrativas o tema da miséria da condição humana). O crítico entende que, se alguns de seus títulos poderiam conduzir a tais interpretações, ao mesmo tempo revelariam um tema fundamental que uniria forma e conteúdo e ainda explicaria sua técnica narrativa. Este tema seria a presença dominante da morte em uma existência marcada por repetidas frustrações, atos de violência, fantasias, ataques psicológicos, sexo sado-

masoquista, e variadas depravações do homem. Sem elaborar um julgamento moral, o autor forneceria apenas um retrato da existência como uma morte em vida.

O uso de repetições persistentes poderia revelar, ainda, um padrão mítico de experiência, em que, de acordo com Nothrop Frye, a identidade metafórica com o leitor estaria implícita. Neste caso, os modelos míticos, junto com as incansáveis imagens perversas permitiriam ao leitor identificação, mas também exteriorizariam uma consciência da morte, ou uma ausência do amor (a força de vida em contraste com uma existência moribunda e perturbada). Ao fim, a justaposição de arquétipos repetidos e diálogos e ações repetitivas também comunicaria um senso de eternidade assim como de aniquilação da realidade individual, outra forma de morte.

O crítico considera que a grande contribuição de Dalton Trevisan no desenvolvimento do conto no Brasil estaria na esfera da forma narrativa. A arte de Dalton Trevisan repousaria sobre um mínimo de descrição e o uso de personagens e cenas auto-suficientes para dramatizar a ação. Como resultado, o leitor teria a sensação de observar em vez de ler sobre os personagens. A ilusão de uma voz narrativa ausente seria ainda aperfeiçoada pelo complexo e engenhoso uso de perspectivas e pontos-de-vista mutantes.

Apesar da visão macabra que oferece do mundo, Dalton Trevisan infundiria seus personagens grotescos com humanidade e instilaria no leitor um sentimento de empatia, o que poderia ser explicado em parte pelas narrativas dramatizadas em termos míticos permitindo identificação ao leitor que, sem encontrar nenhuma força moral dirigindo a ação, começaria a ver, através da narração e dos personagens, a situação do homem assim como a sua própria. A

justaposição da cena dramatizada e de modelos arquetípicos de morte ilustraria esta maestria em misturar forma e conteúdo com uma visão da existência que é pertinente às sensibilidades complexas do homem moderno e sua luta com o dilema de estar vivo.

Em, **O trapézio e a vertigem: literatura, utopia e identidade cultural**⁷³, outro bom momento da fortuna crítica de Dalton Trevisan, Leopoldo Comitti toma como ponto de partida para seu raciocínio sua leitura de textos de emigrantes e seus descendentes, procurando estabelecer relações entre a expressão literária, a utopia nacionalista brasileira e a identidade cultural ambígua dos autores, com destaque para a obra de Dalton Trevisan (escritor de ascendência italiana).

Inserindo em seu corpus reflexões sobre as relações entre o cinema e as concepções estéticas do século XX, Comitti toma o filme **Asas do Desejo**, de Win Wenders, como direcionador metafórico de suas análises do literário, buscando no filme uma representação do homem face a face com a diferença e o descentramento:

Elegemos como objeto de estudo, para este trabalho, o discurso literário desse homem e tempo mutantes. Um discurso que se enuncia sobre a ausência de uma mensagem apriorística, que se constrói e desconstrói sob a premência do instante, da efemeridade e do diálogo entre autor, texto e leitor. Um discurso que se propõe enquanto algo precário, criado e recriado sob o primado do olhar que não vê sentidos, mas os engendra no exato momento da leitura. / Dessa forma, a metáfora do anjo percorre e costura nosso texto. Não exatamente o nascimento dessas figuras etéreas, nas profundezas do mito, mas a progressiva queda de seu poder de legitimação. (p. 26)

⁷³COMITTI, Leopoldo. **O trapézio e a vertigem: literatura, utopia e identidade cultural**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. 1993. 216 p.

Também por suas reflexões sobre a relação entre o homem atual e a mídia, o filme de Win Wenders se constitui “quase que numa parábola, ou melhor, numa metáfora que, fragmentariamente, nos aponta os impasses de nosso tempo, esse *fin-de-siècle* que os teóricos, primeiramente, e a imprensa, depois, se acostumou a denominar Pós-Modernidade”. Nesta linha de raciocínio é que a tese posiciona suas reflexões sobre identidade cultural e discute a tendência da troca do universal e atemporal pelo efêmero e o “agora”. Tais elementos embasam as considerações sobre Dalton Trevisan (em suas relações com a mídia) e sua Curitiba simultaneamente arcaica, provinciana e pós-moderna.

Comitti destaca, ainda, a relevância de se considerar a tradição “nacionalista” da crítica literária brasileira para entender sua dificuldade em lidar com escritores como Dalton Trevisan, Clarice Lispector, Nélide Piñon ou Moacyr Scliar – usualmente lidos a partir da inscrição em uma tradição luso-brasileira com a qual tiveram um contato questionável. A propósito do diálogo entre tais escritores e a História Oficial, Comitti, retomando aspectos biográficos de Dalton Trevisan, põe em relevo a importância do trabalho do grupo da revista **Joaquim**, que cumpriu a função de tentar reintegrar o Paraná à comunidade artística internacional:

Muitas vezes despudorada e polêmica, a revista **Joaquim** foi, ao mesmo tempo, um retrato dinâmico da Curitiba dos anos 40 e um aríete cultural lançado contra as elites ditas pensantes. Se refletia aquele mundinho em suas páginas, também se encarregava de solapá-lo, utilizando dos recursos fornecidos por ele. Isso fica muito evidente quando lemos, lado a lado, os típicos anúncios de empresas familiares (quase sempre de familiares dos editores) e os textos literários ou de crítica. O efeito é extremamente irônico. Como também é irônica a posição de Dalton Trevisan em relação à cidade. Não só irônica como também ambígua, síntese de amor e

ódio, de alimentação e destruição, de vida e morte. Quem sabe, uma ambigüidade típica de vampiro. (p. 148)

Haveria, inclusive, para o pesquisador, uma relação metonímica entre o autor, sua obra e Curitiba, estreitada pela extrema descrição biográfica de Dalton Trevisan. Sua reclusão o teria transformado em personagem ele próprio e contribuído com seu folclore, adequando-o ao mistério reticencioso com que ele funda sua cidade ficcional:

Criava-se, dessa maneira, mais uma ficção trevisiana, pois a Curitiba cada vez mais próxima de uma concepção urbana pós-moderna não apresentava muitos dos traços do cenário de *Novelas nada exemplares* ou mesmo dos livros escritos publicados na década de 70. Ou seja: uma pequena capital provinciana, de ruas estreitas e escuras, mais próxima de uma cidade interiorana. Enquanto o novo projeto urbanístico abria caminho para uma metrópole, já delineada pelo aparecimento de novos bairros e grande afluxo de população rural e oriunda de outros estados, a obra de Dalton Trevisan ainda privilegiava como espaço um cenário composto por fragmentos de uma *Belle Époque* tardia, somados a estilhaços esparsos e marginais de todas as décadas do século XX. (p. 151)

Através da constante fuga da imprensa, ou em raras entrevistas calcadas em respostas maliciosas, o autor engendraria a ficção de remeterem seus textos a algum aspecto documental: "o cotidiano da cidade, filtrado de conversas entreouvidas e noticiários de jornal". Contudo, comparada ao projeto urbano de Jaime Lerner, a Curitiba do contista teria identidade própria:

(...) Dalton Trevisan se preocupa unicamente com a marginalia: seus personagens se repetem exaustivamente, tipificados: tristes casais, suburbanos com problemas conjugais, bêbados, prostitutas, gigolôs, crianças vítimas de abusos sexuais, assassinos, cafetinas, doentes mentais e velhos caducos. Com essa população, temos a criação de uma Curitiba extravagante, com uma geografia extremamente atípica, na qual existe apenas a periferia. Ou melhor, se existe algum centro, esse se restringe à parte velha da cidade,

onde se localizavam casas noturnas, prostíbulos e bares populares.
(p. 152)

A propósito de um possível caráter documental da escrita trevisânica, aponta o que seria uma divisão da crítica sobre o autor em dois setores:

Até recentemente, a crítica se dividia ao abordar a obra do autor. O grupo maior, formado por estudiosos mais engajados ao processo político dos anos 60/70, classificava-a de "documental", frisando nela os aspectos temáticos mais estreitamente relacionados ao cotidiano e ao social. A crueza da visão narrativa parecia apontar para uma aberta denúncia ao sistema vigente. Passava, assim, por obra engajada, por mais que o autor se eximisse de qualquer envolvimento político. / O segundo grupo, menor e mais coeso, ao estudar o conjunto da obra a partir de uma visão cronológica, denunciava tal equívoco e salientava a presença dessa temática já no princípio da carreira do autor. Destacava, também, o tom nostálgico dos contos das décadas posteriores. A partir desse enfoque, a Curitiba de Dalton Trevisan seria um cenário congelado da década de 40, sendo o tom memorialístico atenuado apenas pela atuação rarefeita do narrador e pela extrema concisão dos textos. (p.152)

Comitti discute também alguns aspectos metalingüísticos na obra do contista, com ênfase a "Ponto de crochê" e "Penélope". Ambos apresentariam em sua estrutura uma síntese do projeto estético do escritor: pela denúncia do caráter repetitivo da ação, pela inserção do documental transfigurado no imaginário e pela idéia da ação em constante refazer-se. A partir de "Ponto de crochê", analisa as alterações na representação da cidade de Curitiba e na estruturação do conto. Ainda a propósito de Curitiba, indaga-se:

Retomando nossa questão inicial, poderíamos formular finalmente a pergunta: em relação a Curitiba, a literatura de Dalton Trevisan opta pelo documento ou pela memória? Seguramente, nem a primeira opção, nem a segunda. Ao invés de fotografar o presente com os olhos da isenção, ou de se debruçar sobre retratos antigos, o texto do autor folheia velhos álbuns, destaca os flagrantes mais intensos e anexa-os ao presente (como, aliás, Dalton costumava fazer com a capa de seus livros). Com isso, constrói uma cidade

feita de anexos. Uma cidade toda ela marginal, pois se encontra situada irremediavelmente à beira do tempo e à beira da Curitiba geograficamente localizada. (p. 157)

Merece destaque, também, o que o crítico vai chamar de problematização da relação escritor/obra/leitor. Tal problematização chegaria às raias do paroxismo seja pela reescritura constante, seja a partir da metalinguagem implícita, elaborada a partir de metáforas textuais. Comitti também se refere ao que seria o vampirismo de Dalton Trevisan evidenciado "justamente no ato de sugar", cujo correspondente literário seria a prática intertextual, com grande aproveitamento para o conjunto de sua obra:

Porém, é de outro tipo de sangue que se alimenta esse vampiro: a invés de glóbulos brancos ou vermelhos, descobriremos um intenso fervilhar de textos, literários ou não, dos mais diversos períodos históricos ou procedências culturais. Há o picaresco de Cervantes, os exageros românticos, a paródia modernista, o bizarro barroco, a imprensa marrom, a música popular brasileira (especialmente em **Chorinho Brejeiro e Abismo de Rosas**), a revista pornográfica, os cartões eróticos da Belle Époque, a literatura popular dos cordéis nordestinos. / O efeito, como já afirmamos anteriormente, é o de um irremediável e estranho anacronismo, entendido aqui não como algo velho, de linguagem e temática relativas a um período anterior. Para a relacionar a Dalton Trevisan devemos tomar a palavra em seu sentido etimológico, ou seja, algo fora do tempo, sem marca temporal definida. Isso porque os textos do autor pairam sobre qualquer época, dizendo respeito a todas e ao mesmo tempo a nenhuma. Vampirescamente, os contos se alimentam de tudo e de todas as linguagens, colocando-se num terceiro ponto que não esteja contido dentro de uma cronologia retilínea. / Também a vida literária do autor tem se assentado sobre esse terceiro ponto, especialmente se atentarmos para uma aparente contradição de postura: ao mesmo tempo rejeita e acolhe a tradição. Como Drácula, o vampiro de Curitiba suga e mata, ou seja, alimenta seus textos de objetos de amor e ódio. (177-8)

A problematização radicalizada da relação entre escritor/obra/público, aproximaria, por outro lado, a escrita de Dalton Trevisan de traços da contemporaneidade, especificamente delimitaria seu parentesco estético com um

escritor como Murilo Rubião, próximos os dois, também, no desenvolvimento por que passam suas carreiras literárias:

Talvez o que o mais os aproxime, e ao mesmo tempo os distancie, de seus contemporâneos, seja a problematização da relação estabelecida com o público leitor, imersos num contexto em que grassava um experimentalismo hermético, ambos os escritores encetam um caminho, ainda que tímido, em direção ao público, então completamente rejeitado pela chamada "boa literatura". Se Murilo Rubião percorre a trilha das fábulas (sem, no entanto, com elas confundir seus contos), do mito e do Fantástico, largamente popular no século XIX, Dalton Trevisan remete-se diretamente a textos bem mais profanos, ou seja a Literatura Picaresca. Não é por acaso que seu primeiro livro publicado em editora comercial chamou-se *Novelas nada exemplares*, em evidente relação intertextual com Cervantes. A respeito de Dalton, devemos ainda salientar a forma editorial de suas primeiras obras: o cordel./ Como mutantes que são, essa opção resultaria ambígua. Se o texto se oferecia com mais facilidade ao leitor, era o autor, no entanto, quem recusava entregá-lo à leitura, grudando-se a ele num refazer constante de cada conto. Vampirescamente, os escritores alimentavam-se, bem como a suas obras, dos elementos populares, dando vida a suas criaturas de papel a partir do substrato vivencial retirado dessa dentada na jugular do público. Mas, ao mesmo tempo que, na mordida, manifestavam o seu amor, recusavam a mesma vida ao leitor, transformando-o em mero zumbi, pois este permanecia no texto apenas potencialmente, sob a forma daquilo que chamamos 'leitor implícito'. Para o leitor real, restava a eterna insatisfação de se debruçar sempre sobre algo inacabado. Sem dúvida, há nisso tudo um grande jogo de sedução. (p. 159)

Para Comitti, os dois escritores talvez sejam os que melhor representam o momento de rachadura do espelho de narciso da modernidade literária no Brasil. Por isso, a sedução equacionaria com precisão o quadro tenso e erotizado em que seus textos se posicionam. No caso de Dalton Trevisan é sempre o vampiro a figura determinante que se desenha:

O mito do vampiro lembra o gozo, como o entende a psicanálise. Como um momento de liberação integral, em que o aparelho psíquico liberta-se de qualquer elemento tensional, temos no gozo ao mesmo tempo o retorno à situação narcísica inicial, em que não há diferenciação entre a mãe e a criança, e a uma situação final em

que o ser se dissolve. A mordida do vampiro traz vida e morte e, por isso, torna-se extremamente erótica. Também o gozo libera o sujeito de qualquer parâmetro ou código: não há sensação de tempo e espaço, início ou fim, apenas a vertigem que a exacerbação dos sentimentos em direção ao prazer provoca. (p. 169)

Enfim, a tese de Rosse Marie Bernardi, **Dalton Trevisan: a trajetória de um escritor que se revê**⁷⁴, aborda o trabalho do contista paranaense como um consciente e eterno revisor de si mesmo. Trata-se de estudo metuculoso, consistente, sustentado e redigido com grande critério, a partir precisamente da busca de atribuição de sentido à reescrita interminável, à revisão em processo que assinala o escritor:

Tal atitude, extremamente dinâmica, buscando a constante atualização de formas e técnicas expressivas, recusando-se à anemia das estratificações, explicaria, além da opção inicial pelos "cadernos de cordel", a postura do autor que insistentemente tem renegado todos os textos anteriores aos das últimas edições (o que corresponderia à negação do passado e, conseqüentemente, à aparente negação de sua própria história literária) para valorizar sempre, apenas, a produção de um dado momento, logo superado por outro. Entendemos, porém, que, para melhor avaliar a atual posição de Dalton Trevisan dentro da Literatura Brasileira, torna-se necessário repensá-la à luz da historicidade de seus textos que delineiam, à cada volta do parafuso do estilo, as profundas tensões entre o fazer e o contar, e que inscrevem, ao mesmo tempo, num espaço poético em constante transformação, a peculiaridade de uma visão de mundo. (pp. 3-4)

Sua obra se apresentaria, então, como um objeto estético a ser acompanhado em sua constante transformação. A tese propõe-se recuperar a historicidade desta escrita, fazendo uma *indiscreta* viagem desde a gênese criativa até a articulação dos textos na sua última edição "vivenciando, pelo contato interno

⁷⁴BERNARDI, Rosse Marie. **Dalton Trevisan: a trajetória de um escritor que se revê**. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo. 1993.

com o projeto criador da obra em progresso, a evolução estilística e temática de um autor que se afirma pela reflexão e pela crítica constantes”.

Observando o processo evolutivo de alguns textos-base, a autora propõe tentativas de interpretação e análise dos fenômenos observados. Entende que o estilo do autor estaria intimamente ligado a sua visão de mundo e de vida, a sua experiência pessoal e a sua ideologia. A este respeito, a autora enfatiza a relevância de **Joaquim**, em que deveria ser pesquisado o início do percurso literário de Dalton Trevisan. Os textos publicados na revista seriam “importante material para detectar o pensamento inicial do autor no tocante à literatura e às artes em geral e capazes de ampliar sua fortuna crítica”.

Para descrever, analisar e interpretar o processo evolutivo da escritura de cada texto, Bernardi rastreou seu percurso em outras revistas e obras publicadas pelo autor curitibano. A partir dos “cadernos de cordel”, efetivou levantamentos em dezenove edições, assinalando a existência de versões nunca retomadas ou “desaparecidas” no processo de reescritura. Pela impraticabilidade de trabalhar todos os textos-base sobreviventes, optou por um levantamento minucioso buscando textos exemplares, paradigmáticos que permitissem a recorrência à totalidade da obra do autor em estudo.

O “corpus” da tese constitui-se, portanto, a partir de três textos-base selecionados do universo do escritor por sua representatividade: a) “Minha cidade” que, ao longo de seu percurso evolutivo, se organizaria como uma espécie de manifesto, “fixando poeticamente o espaço da viagem literária de Dalton Trevisan, seus motivos e personagens”; b) “Ponto de crochê”, “texto-metáfora” cuja

historicidade desvendaria, “na trama dos solitários pensamentos da mulher-Penélope, símbolo do estaticismo e da alienação, a trama e os procedimentos narrativos de Dalton Trevisan, Penélope literária, exemplo do escritor artesão”; c) “Sete anos de Pastor” e “Rachel”, textos matrizes que, na sua evolução, apresentariam “os fenômenos de fusão, desmembramento e continuação, marcando-os como possibilidades articulatórias estruturais comuns a toda a obra do autor”.

Sem se constituírem numa reflexão sobre estética – eles realizam uma concepção estética, resultante direta de um estilo peculiaríssimo, que se vem aperfeiçoando paulatinamente, através de um penoso esforço de depuração e síntese. Considerando pois o estilo um dos valores primordiais da criação de Dalton Trevisan, é importante que se indague sobre sua essência e suas coordenadas. (p. 21)

No caso de Dalton Trevisan, uma das coordenadas mais facilmente apreensíveis em seu projeto estético seria a redução do “corpus” narrativo. Assim, textos publicados em **Joaquim** seriam derramados e prolixos, com excessivas informações e intromissões do narrador. Em estágios estilísticos posteriores seria possível observar uma postura de devoração crítica, desde o arcabouço estrutural até o nível da linguagem em si.

O processo evidenciaria não apenas desejo de síntese e concisão, mas uma “busca programada de uma força expressiva que melhor se adapte ao mundo retratado, e da concentração cada vez mais obsessiva da essência dos dramas humanos”. Os cortes provocariam o estrangulamento dos horizontes mais amplos onde inicialmente se aventurou o escritor. Por fim, sobraria um universo “restrito, fechado, onde não existem saídas, e a repetição atinge a força de um grito de desespero”.

Para atingir tal efeito, o autor lançaria mão da redução da fala dos personagens ao mínimo, já que “o autor tematiza com extrema economia de meios, e de um ângulo cada vez mais pessimista, os desencontros entre os seres”. Jamais dialogando “no verdadeiro sentido do termo”, estes seres monologariam, “num vazio nunca preenchido pelo outro, recortando frases que sugerem uma irremediável situação de desespero, egoísmo ou solidão”.

Em outros momentos teríamos a eliminação paulatina da função explicativa do narrador, com tendência a se “criar uma narrativa eminentemente dialogada”, que trocava a movimentação das personagens pelas cenas, com privilégio à dimensão sexual, “de tal maneira que muitos diálogos são verdadeiros rituais amorosos, de um erotismo obsessivo, onde Eros é sempre a face oculta de Tântatos”. A autora explica:

Como já vimos colocando insistentemente, estas variações estilísticas prendem-se às diferentes maneiras com que o autor, numa perspectiva diacrônica, organiza e interpreta o real. Desta maneira, a passagem de um estilo de ligações explícitas para uma angulosidade quase taquigráfica, não está relacionada apenas à neutralização do sintagma que desfaz as referências nítidas de personagem para personagem, ou a um reflexo da linguagem falada que elide instintivamente certas formas verbais iniciais, mas, principalmente, a uma radicalização do ponto de vista que, de dentro, desmistifica as relações humanas a partir dos discursos das personagens. Reduzidos a um esqueleto, estes discursos ao mesmo tempo se complementam – numa identificação grosseira e instintiva – e se recortam, pois jamais existe verdadeira troca de idéias, espelhando uma visão de mundo cada vez mais fria e desencantada. (p. 352)

Neste contexto, o processo de repetição revela-se como espinha dorsal do projeto estilístico do escritor: “surge quase como uma imposição, vinculada à opção temática e à escolha dos personagens, e reflexo da própria desdiferenciação

com que se apresentam as vidas e os relacionamentos humanos”, na sua essência, “sempre cruéis e destruidores”. Um texto como “Em busca de Curitiba perdida”, isto considerado, “ganha uma nova importância, impondo-se como manifesto da temática, da tipologia humana e dos motivos espaciais de toda a obra de Dalton Trevisan”. Curitiba, portanto, torna-se metáfora espacial do projeto do autor, útero e sepultura – microcosmo que reflete um macrocosmo em decadência. O que leva Bernardi a afirmar, a propósito de “Minha cidade”:

Irrepetível, o texto se elabora da enumeração de temas e motivos que se repetirão exaustivamente em outros textos. Sem contar uma história, ele é síntese poética, puro ato de enunciação da viagem que o autor realiza no universo mágico da linguagem. Sem falar de outros espaços a não ser Curitiba, o texto é a viagem da viagem que o criador realiza pelo mundo da miséria humana, que a cidade concentra e reproduz na sua tacanhez e provincianismo.

Esta tentativa de fixar uma cidade provinciana, alheia à evolução e ao progresso, reforçaria, na visão de Bernardi, a impossibilidade de se defender uma identificação entre autor e narrador do texto. A hipótese, para a autora, não parece se coadunar com um escritor que, à maneira de Ezra Pound e T. S. Elliot, “concebe a criação literária como um processo de despersonalização, em que o artista, longe de confessar e de desnudar a sua intimidade, escapa à obsessão de suas emoções e personalidade”.

A pesquisadora aponta, portanto, uma tendência marcante do texto-base em ir se desfazendo das imagens que não marcam presença de singularidade na galeria de tipos ou espaços representativos da cidade. Por outro lado, aponta também uma tendência paralela em substituir o autor as locuções que se afastam da utilização popular, optando por formas mais próximas do clichê, possivelmente como

forma de enfatizar a existência de duas Curitiba e da eleição pela de sua preferência:

O sintagma *Não Curitiba para inglês ver* serve ainda para ilustrar a estrutura antitética do texto, formada pela tensão dos significantes e dos significados que, na medida que são ditos ou subentendidos, vão, na superfície, construindo pouco a pouco a Curitiba de Dalton Trevisan, uma cidade feita de memórias, de percepção, de sensibilidade e, principalmente, de linguagens e, ao mesmo tempo, destruindo a outra – a *Curitiba com pinheiros e céu azul* – feita para *inglês ver*, enfim, a Curitiba da aparência e do convencionalismo. Já na estrutura profunda do texto, da própria dialética da afirmação/negação emerge a poetização do todo, e a fixação da imagem literária de Curitiba, cidade de contrastes. (p. 53)

Merece destaque, ainda, o estudo estilístico das versões do conto "Ponto de crochê". Pela comparação entre o texto-base de 1946 e sua última versão, de 1979, Bernardi chega à constatação de dois estilos divergentes, obtido o segundo através de penoso esforço de depuração e síntese, que não se faz de maneira abrupta. Se no texto-base podem-se ainda perceber as marcas do narrador no discurso que avaliava e caracterizava a personagem através de imagens impressionistas, aos poucos se concretiza a busca do ideal de concisão pelo corte de elementos irrelevantes e do desaparecimento de intromissões do narrador, que passa a assumir atitude cada vez mais objetiva.

Portanto, dois tecidos são crochetados simultaneamente: c) ao nível do enunciado a personagem trabalha, faz pontos, meios pontos, erra, desmancha, e, nos intervalos, pensa, rememorando sua vida em planos que se cruzam e se interceptam; b) ao nível da enunciação, o crochê é a metáfora da própria construção do texto, narrativa que se tece de múltiplas vozes e de palavras, frases e períodos

que se transformam em fios narrativos densamente cruzados e amarrados, formando verdadeiros pontos de crochê:

Dúplice, "Ponto de crochê" reflete na ação de crochetear, não apenas a atitude externa da mulher em cuja memória desfilam as ilusões, a passividade e o sofrimento frente imposições do social, mas todo o articular da narrativa. Anteriormente, nós comparamos a atitude de Dalton à ação paciente de Penélope. Aqui, o próprio autor sutilmente se entremostra como o artesão que trabalha palavras, paradigmas, sintagmas; erra, desmancha, refaz, cruza fios narrativos e, ao final, suspende o seu trabalho na perspectiva de retomá-lo logo mais. No mesmo texto ou em qualquer outro – pois que todos os seus textos são virtualmente um outro texto, um possível, um novo no ovo, uma gestação estética. E em todos encontraremos a imagem reduplicada ou invertida da mesma mulher e, seguramente, em todos estará sempre, implícito, o mesmo autor que vigilantemente trabalha e aperfeiçoa a sua matéria prima, transformando a vida em arte. (p. 30)

Ao adotar uma perspectiva sincrônica, o estudo de Bernardi organiza uma via de compreensão desta visão de mundo, ao salientar "os achados estilísticos, a economia e a síntese textuais, e a repetição infindável de histórias banais que remetem à rotina diária de uma humanidade enredada na degradação, nos desencontros e no desamor".

Se os temas não mudam, também não se alteram a paisagem e o "décor" desses pequenos e terríveis dramas. É sempre a mesma Curitiba, com sua atmosfera provinciana, a refletir as dores de um mundo do qual se faz modelo; é sempre o mesmo aparato de objetos de valor duvidoso, a refletir o gosto suburbano de personagens sem grandeza. Representantes da pequena classe média, redundando seus apelos e valores, tentando equilibrar-se no vicarismo imposto por uma sociedade decadente, "João" e "Maria" multifacetados em jovens, adultos ou idosos, são objetos de uma contemplação circular e inclemente que os radiografa de diferentes ângulos e pontos de vista para diagnosticar sempre o absurdo da condição humana. (p. 480)

Destacando as contribuições do estudo de Berta Waldman para a compreensão do universo visado, ressalta ainda que a análise dos textos selecionados “vistos como exemplares do caráter em progresso que norteia toda a produção literária de Dalton Trevisan”, apontariam “a postura vanguardista do autor, ainda não devidamente considerada pela crítica”. Esta postura remeteria, na opinião de Bernardi, assim como já foi indicado na de Comitti, à problematização do estatuto contemporâneo da narrativa:

Nosso enfoque, viajando indiscretamente pelos textos-base em estudo desde a gênese até as suas últimas lições publicadas, pretendeu, superando a configuração exterior da obra, apreender de dentro, a sua estrutura latente. Ocorre que tal estrutura, diretamente dependente da forma criada pelo estilo é, em se tratando de tais textos, um sistema em constante mutação, que incorpora a provisoriedade, a surpresa e a imprevisibilidade como normas. Articulando-se ambigüamente como textos miméticos e como meta-textos, “minha cidade” – “Guia histórico de Curitiba perdida”, “Ponto de Crochê”, e “Sete anos de pastor”- “Rachel”- “O beco”- “No beco” estabelecem, na sua historicidade, uma dialética entre o contado e o contar da qual emergem os textos na sua inteireza artística, tematizando não apenas uma humanidade enclausurada, mas, principalmente, todo o impasse da narrativa moderna.

Assim, as profundas alterações que acompanhamos no evoluir dos textos e que se configuram nos fenômenos de supressão, acréscimo, substituição e inversão, não são, como parecem à primeira vista, inerentes apenas à obsessão perfeccionista do autor para chegar a uma poética da elipse. Vinculados a um projeto muito mais amplo que se realiza através da obra em progresso, essas variações, motivadas por necessidades internas do processo criador, têm como objetivo principal – ousamos afirmar – refletir e levar à reflexão sobre os problemas da criação literária num mundo em que tudo se transforma rapidamente, menos o homem.

A partir da matriz opositiva entre o estaticismo do que é contado e o dinamismo do como é contado, os textos, por analogia, põem em destaque a fisionomia da época contemporânea, em toda a sua dialética. Assim, num plano, temos a desdiferenciação do homem que se alimenta de estereótipos e dos mitos fabricados pelos meios de comunicação; de outro, as transformações vertiginosas, as técnicas inovadoras, o consumismo imediatista, a exigir da arte um esforço igualmente vertiginoso para sobreviver.

A proposição de Bernardi ecoa em texto que Miguel Sanches Neto publica em 1996, na **Gazeta do povo**⁷⁵ e que define igualmente a produção de Dalton Trevisan como “obra em progresso” por estar fundada em permanente processo de revisão e reorganização de textos já publicados. Mudando sempre seus livros para novas edições, Dalton Trevisan efetuará uma “presentificação” de sua obra – mudança sistemática da criação literária que desencadearia alguns desvios no próprio horizonte de recepção de seus textos: a leitura estaria sempre inacabada. O mesmo processo de retrabalhar a linguagem dos contos estaria visível, ainda, na reorganização gráfica dos volumes. Poty surgiria, assim, como “espécie de narrador gráfico”, cujo trabalho se somaria ao do contista.

Já em 1994, a propósito da publicação de **Dinorá – Novos Mistérios**⁷⁶, o crítico menciona a especialidade do conceito do novo na escrita de Dalton Trevisan: nunca inteiramente novo, como nesta obra em que o autor criaria um livro-síntese que “não apenas resume seu universo, mas o amplia”. Em **Dinorá** (o título teria a função de criar falsa expectativa no leitor – os mistérios não seriam de Dinorá, mas de Dalton Trevisan), o contista se utilizaria do processo de emprestar aos fragmentos de textos anteriores (agora reaproveitados) novos significados.

Constantemente problematizando o escritor as definições de gênero, a novidade deste livro seria o recurso da citação e comentário de outras obras

⁷⁵SANCHES NETO, Miguel. O novo Trevisan de sempre. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 nov. 1996. (ver p. 204 – v.2)

⁷⁶SANCHES NETO, Miguel. Novos mistérios de Dalton Trevisan. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 8 dez. 1994. (ver p.194 – v.2)

literárias, o que acabaria por permitir um “reconhecimento dos valores artísticos que alicerçam as obras de Dalton Trevisan”. Outro acréscimo seriam aqueles textos em que Dalton Trevisan passearia pela crônica, narrando episódios que lhe aconteceram: “conficção”. Destaca o texto “Quem tem medo do vampiro”. São apontadas, ainda, inovações lingüísticas que indicariam um autor voltado agora para uma Curitiba contemporânea.⁷⁷

Outros textos ampliam as valiosas contribuições de Miguel Sanches Neto a respeito da Curitiba ficcional criada por Dalton Trevisan. Afirmando⁷⁸ ser toda informação sobre uma cidade uma interpretação ideologizada, aborda as dificuldades do discurso oficial em lidar com a pluralidade de imagens passíveis de serem atribuídas a um espaço. Valoriza a produção de Dalton Trevisan como um esforço para desconstruir as imagens estereotipadas da capital paranaense. **Em busca de Curitiba Perdida**, com ironia, evidenciaria a dicotomia entre ideal e real, constituindo-se seus contos em anti-hinos, ou hinos às avessas.

Os contos exprimiriam, ainda, um sentimento de exílio. Dividida Curitiba em duas, a convencional e a marginal, Dalton Trevisan declararia viajar a primeira e ser viajado pela segunda. Estrangeiro, o autor em sua terra, os textos lamentariam uma cidade que se perdeu nas malhas do discurso oficial. Nostálgico, o vampiro teria sobrevivido ao assassinio da cidade. Satirizando as pretensões “primeiromundistas” da capital, a obra estaria em relação de oposição ao ufanismo.

⁷⁷ Esta opinião se choca com a de Leopoldo Comitti a respeito, conforme se pode observar nas páginas anteriores.

⁷⁸ SANCHES NETO, Miguel. A cidade assassinada. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 dez. 1993. (ver p.155 – v.2)

Na saudade da cidade perdida seria possível entrever o acerto de contas com o discurso que dissimula a realidade.

Em **Mistérios de Curitiba** (1968)⁷⁹, Sanches Neto aponta, no conto de abertura, a proximidade com o tom apocalíptico na constituição de uma Curitiba ficcional sobre a qual se abateu a maldição profética – uma cidade de um tempo ido. Esta ruptura temporal entre a cidade do presente e a do passado seria decisiva para a compreensão do volume. Os “mistérios” de Curitiba estariam associados à perda de uma cidade por sob a fachada de um discurso oficial, criador de uma outra, estereotipada. Neste livro, a concisão lograria plasmar formalmente a pobreza de um mundo e o vazio das vidas que o habitam. O crítico estabelece conexões entre o livro de Dalton Trevisan e **Os Mistérios de Paris**, de Eugene Sue. Também Manuel Bandeira é evocado.

A propósito da obra, Sanches Neto salienta, ainda, a importância do tema do insulamento e da ausência de vias de comunicação entre a cidade e o resto do mundo. O bloqueio geográfico corresponderia ao isolamento do próprio indivíduo em uma sociedade onde os relacionamentos seriam sempre problemáticos – dado reforçado por aspectos da linguagem dos contos.

Em **Pássaro de Cinco Asas**⁸⁰ Dalton Trevisan retomaria a divisão de Curitiba em dois tempos, o atual e o perdido. Construindo-se a sucessão de contos como uma espécie de mapeamento de uma noite curitibana proibida (povoada de

⁷⁹SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (VI). *Gazeta do Povo*, Curitiba, 25 ago. 1994. (ver p. 180 – v.2)

⁸⁰SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (IX). *Gazeta do Povo*, Curitiba, 13 out. 1994. (ver p.186 – v.2)

seres marginais), o guia noturno resultante já nasceria ultrapassado. O crítico se detém na metáfora aproveitada no título, explorando suas implicações (do canhestro de um número ímpar de asas que impossibilita o vôo, à menção eventual ao pênis como alusão ao aprisionamento do indivíduo por suas taras e obsessões). Percorrendo inferninhos, atados ao chão e à própria sexualidade, os personagens não encontram senão alívio passageiro para a solidão.

É na temática da solidão (em outra contribuição decisiva do crítico) que Sanches Neto busca o eixo semântico também de sua leitura de **Novelas nada exemplares**⁸¹, tentando atingir um sentido global para o livro (em recusa à análise estilística que caracterizaria as abordagens mais recorrentes do trabalho de Dalton Trevisan). Para realizar seu intento, analisa o conto “Pensão Nápoles”, em que destaca a relação entre a província e o resto do mundo simbolizada na figura do personagem cuja banalidade de horizontes impediria participação efetiva na História.

Nos diversos contos do livro, o casamento, perseguido como saída para os dramas dos personagens, acabaria em inferno conjugal e a prisão aparece como a institucionalização do insulamento geral. Outro tema relevante seria o do filho e marido pródigos. Convertidas em penéiope degradadas, as mulheres estariam sempre à espera dos homens. Os relacionamentos seriam sempre ilusórios na fuga da solidão, o impossível encontro com o outro sempre no horizonte.

Pela utilização de nomes carregados de História (Ulisses, Penélope)

⁸¹SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (I). *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16 jun. 1994. (ver p.174 – v.2)

como símbolos de vida de seres a-históricos, o livro talvez pudesse ser pensado como falsa epopéia “onde não existe um personagem que catalisa, simbolicamente, a grandeza de um grupo social”. A periferia surgiria como imagem desta época anti-épica, “em que os indivíduos isolados numa existência degradada figuram como ruínas”.

Explorando a constituição literária da relação conjugal como extensão das relações de poder que caracterizariam a sociedade, Sanches Neto põe em discussão também a intercomunicação entre o público e o privado a partir mesmo de implicações técnicas como as tentativas de produção seriada de contos, observáveis como experimento realizado pelo contista a partir de determinado momento em sua obra.

Adotando, portanto, uma concepção que vê em Dalton Trevisan um escritor consciente de seus propósitos e empenhado em um projeto estético, o crítico recusa visões simplificadas na análise do conjunto de sua produção. Assim, ainda a propósito de **Novelas nada exemplares**, contesta a afirmação muito freqüente segundo a qual o livro teria “revelado” o contista. Publicada em 1959, a obra reuniria uma produção de duas décadas, não sendo livro de iniciante. Quando a crítica a transforma em revelação, ficaria estabelecido um preconceito em relação à produção posterior do escritor.

Na construção magistral das estórias que compõem o livro, Sanches Neto delimita precisamente esta idéia de autor não ingênuo e que parece permitir, afinal, uma divisão da própria crítica a Dalton Trevisan em pelo menos dois grupos. Um que, lendo superficial e apressadamente o escritor, não consegue descrever as

complicadas implicações desta escrita. Outro que, aceitando as provocações do texto, arrisca o mergulho em sua literatura complexa e, acercando-se de suas múltiplas conotações, ajuda a entrever o escritor em sua completude: *processo* e *consciência* sendo dois dos elementos decisivos em sua caracterização.

Ao segundo grupo pertence o estudo de Berta Waldman, **Do vampiro ao cafajeste**⁸².

2.2.2 Do vampiro ao cafajeste

A obra **Do vampiro ao cafajeste**, definida por Modesto Carone⁸³ como “trabalho de fôlego”, deriva de tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo em 1981. Ainda no dizer de Carone, tornando explícito o conteúdo explosivo latente da obra de Dalton Trevisan, o livro de Berta Waldman participaria de uma tarefa de conhecimento e se tornaria co-responsável por sua eficácia e posteridade. Ao captar “com firmeza, as linhas de força de uma obra em progresso”, o texto seria convertido em referência básica para os estudos sobre o escritor.

O ensaio teria incorporado a multiplicidade que em Dalton Trevisan se daria pela repetição seriada, assemelhando-se à “repetição exaustiva de um mesmo mote em voltas intermináveis”. Ajustando a filigrana e a análise dialética, a autora teria ainda o mérito de ter enfrentado a obra de escritor pouco estudado, mesmo

⁸² WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan**. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989. 135 p.

⁸³ Em introdução à publicação.

sendo conhecido. Analisado por Waldman, Dalton Trevisan ficaria consagrado como escritor "sério", no sentido de ser "suficientemente desperto para inovar formas e, por intermédio delas, dar relevo estético e histórico para as coisas do seu tempo e lugar".

O livro apresentaria, ainda, a sugestão do modo pelo qual o autor "privilegiando o que consideramos insignificâncias e desvãos alienados do real, vai provavelmente trilhando a mesma estrada - sem dizer que, ao pôr num papel um universo sem saída, ele objetiva, entre nós, a negatividade de uma obra construída segundo a melhor tradição do que se poderia chamar literatura negra contemporânea". Teria ele a agudez de perceber como a complexidade do mundo contemporâneo também se expressa no que Curitiba tem de grotesco e regressivo, captado por uma representação artística eficaz.

Carone elogia a autora, por recorrer, com rendimento comprovado, às conquistas mais recentes da psicanálise, da teoria social, da análise do discurso, da história dos estilos e da crítica cultural. Valoriza seu estilo ensaístico, em especial por transitar entre a generalização e a aferição do pormenor, "num vai-e-vem incessante que traz à tona a manifestação do todo pelo reconhecimento específico das partes". Seu ensaio revelaria não apenas o modo pelo qual se consolidariam os dados da realidade na organização formal da obra, mas também como o que era considerado "defeito" em Dalton Trevisan ("por exemplo, a repetição interminável e a indeterminação do foco narrativo") seriam, na verdade, "intenções estéticas e fatores de crítica histórica".

Também Salete de Almeida Cara, em "Berta e Dalton Trevisan, um

curioso casamento”⁸⁴ elogia a análise dos contos de Dalton Trevisan feita por Berta Waldman, que mostraria o corte crítico feito pelo autor na história de um certo Brasil contemporâneo, representado por Curitiba. Seu método crítico estaria particularmente adequado a dar conta da “especial relação que se estabelece nos contos de Dalton Trevisan, entre ficção e realidade”. A ensaísta descreveria, em seu trabalho, “como a realidade, intacta e transformada, explode de dentro da própria linguagem”. Sem estabelecer relações simplistas e diretas entre texto e contexto, ela descreveria um “outro realismo” distante da reprodução de fachadas e aparências, na linha teórica proposta por Adorno. A distinção estaria na consciência da função mediatizadora da linguagem e no reconhecimento da ficção como uma realidade de signos.

O rico e refinado instrumental de análise mobilizado pela crítica ao encontrar-se com a linguagem coloquial folhetinesca de Dalton Trevisan daria “um casamento curiosíssimo” em que “apesar de toda a sedução kitsch” venceria o requinte, ficando confinada, definitivamente, a figura de Dalton Trevisan como um autor moderno – e brasileiro – dos mais importantes.

Em sua “Nota Introdutória”, Berta Waldman declara privilegiar em seu texto a análise “da formalização que remete ao sem-sentido da realidade”, buscando uma escrita em que a fragmentação do mundo é metaforizada pela representação de partes incapazes de se articular em totalidade. A figura do vampiro (constantemente sugerida pelo próprio Dalton Trevisan) comunicaria a impossibilidade de convívio

⁸⁴ CARA, Salete de Almeida. Berta e Trevisan, um curioso casamento. *Jornal da Tarde*, 8 de abril de 1983. P. 16. (ver p.117 – v.2)

com o *outro*, ficando o sujeito representado sempre circunscrito aos limites do *mesmo*, perpetuamente reproduzidos. A reprodução do *mesmo* seria distintiva da obra de Dalton Trevisan: repetição de personagens, de situações vividas, do fio narrativo, assim como do processo de construção da linguagem, com a interpenetração recíproca do personagem pelo narrador.

O texto de Dalton Trevisan seria, assim, processado em pleno "domínio da tautologia, da repetição, universo plano gerador de formas embalsamadas, de um modelo que se reproduz perpetuamente". Ao optar o contista por um modo de descrição de personagens "seriadas, neutras e solitárias" num cotidiano asfíxiante com a única alternativa de repetir clichês e modelos pré-dados, ele recorreria a um "discurso vampiro" em que o silêncio e o vazio iriam sendo presentificados e remeteriam a uma "consciência vampirizada", marca "registrada de nosso capitalismo avançado". Por não se tratar de uma homologia de simples espelhamento, a existência do vampiro seria concretizada nos contos precisamente por clichês desnudados: ou ainda, os clichês e estereótipos utilizados pelo autor apareceriam sob a acusação de enganadores uma vez que seu contexto de surgimento impediria qualquer mitificação dos mesmos.

Este resultado seria obtido pelo autor a partir de seu processo de elaboração da voz narrativa e dos modos de narrar e descrever, a ausência do sujeito chegando mesmo ao limite de não ser possível identificar em diversos momentos o "responsável" por uma determinada fala ao longo dos contos. Tal elaboração revelaria a consciência crítica da linguagem vazia, oca e vampirizada e levaria Waldman a indagar se a eliminação paulatina do narrador em tais contos não

seria tradução formal da "perda da consciência" do homem moderno e da conseqüente impossibilidade de narrar nos termos propostos por Benjamin e Adorno.

O único a se resguardar do cerco do vampiro seria o próprio criador literário, Dalton Trevisan, em sua recusa em tomar o texto como produto acabado e, em sua insistência em refazê-lo e recriá-lo insistentemente, inserindo alterações com efeitos significativos na interpretação do texto. Seria necessário, portanto, reconhecer em seu trabalho um processo de composição, um princípio de construção.

Em diálogo aberto com as tendências mais modernas da literatura, a literatura de Dalton Trevisan flagraria um grupo social marcado pela impossibilidade de criar linguagem pessoal, em um estágio degradado e alienado anterior mesmo à idéia de consciência de classe. Sem conseguir ser sujeito nem ao menos da própria vida sentimental, Vampiro e Cafajeste ficariam imobilizados na repetição. Apreendendo os símbolos literalmente, sua principal atividade simbólica ou ideológica seria a cópia (de comportamentos, modas, objetos de seu desejo, "numa caligrafia distorcida que o encerra na imobilidade própria da repetição"). Unidos na reprodução do mesmo, estariam ambos presos "à circularidade de uma estrutura repetitiva, obstáculo decisivo para a conclusão":

Se o cafajeste, pela repetição, desliza para uma instância paródica, porque seu comportamento deixa entrever um modelo identificável como alheio; se Curitiba padece dessa mesma conotação porque, na realidade de província, supõe alguma metrópole que lhe serve de parâmetro; se em todo o universo representado na obra de Dalton Trevisan se verifica um processo de rebaixamento instalado irreversivelmente, o fato de o autor reescrever sempre a mesma

história dimensiona a questão de outro modo. O que é paródico não deixa de sê-lo, mas é, também, contraditoriamente, o eco de uma escritura fechada, feita de avanços e de recuos, de *autocitação*. Este dado de isolamento, de ausência de referência externas é o antípoda da paródia, porque não permite a comparação, a relativização, a extensão. Aí, Curitiba, é um universo dobrado sobre si mesmo que vive de sua própria substância, seu habitante, particular e único é o autor, ilhado, cativo de uma história interminável". (123)

A circularidade reapareceria, ainda, na interpretação dos motivos bíblicos místicos e míticos (entre os quais o do Vampiro), "concretizados como alegorias da danação do homem". A obra de Dalton Trevisan, então, em vez de crítica social, seria "o comentário obsessivo dos infinitos textos que compõem a ideologia da província e que, estando fora dela, determinam a sua realidade e a sua fantasmagoria". O texto que o autor comenta seria infinito, e também circular, de onde a condenação a "acompanhar a espiral das situações repetidas, das personagens dobradas, dos acontecimentos reproduzidos". Assim, o texto comentário ficaria indistinto do texto comentado colando-se "à planície de semelhanças até perder-se na vertigem do *mesmo* que pretendia contar". Tal vertigem seria estruturalmente constitutiva da obra do contista.

Um paradoxo derivaria do raciocínio anterior: "se a matéria comentada é infinita na sua circularidade, a forma do comentário é singelamente finita e concisa". Curtos e insistentemente atraídos pela página em branco, os contos de Dalton Trevisan encontrariam na alegoria a solução formal para esse paradoxo: "é pela alegoria que se introduz a atitude crítica do autor, na medida em que a circularidade dos conteúdos deixa de ser apenas contada, passando a integrar o próprio modo de contar, isto é, transformando-se em expediente formal intrínseco da representação".

Explorando a idéia segundo a qual "estudar a relação entre literatura e sociedade significaria relacionar o código literário com outros códigos de comunicação circulantes na comunidade", Waldman defende a tese de que, no caso de Dalton Trevisan, haveria um interesse não apenas pela mímese da vida social, mas "especialmente por aquela que implica as situações de comunicação, portanto, mímese de códigos sócio-lingüísticos".

Elegendo o vampiro como matéria, Dalton Trevisan escolheria a seriação, a repetição e a tautologia. Mais do que "falar de vampiros" o autor buscaria inseri-los no plano da linguagem, criando, no nível formal, "um produto análogo à matéria de que parte". Para tanto, lançaria mão da linguagem utilizada pelos meios de comunicação, resíduo cultural, "produto igualmente vampiro, fornecendo a repetição formalizada para expressar a matéria que é a repetição". Surgiria, então, uma indagação: em que sua literatura seria diferente dos produtos dos *mass media*?

Enquanto a cultura dos *media* promove sempre a mesma informação e leva consigo o selo ideológico do sistema que a cria e a quem ela reverencia, a repetição nas e das narrativas de Dalton Trevisan, ao mesmo tempo que reproduz o desenho de sua matéria naquilo que chamo de discurso-vampiro e adere a ela intimamente, consegue dela se desprender e tecer uma trama crítica dedutível, por exemplo, a partir do próprio roubo da linguagem a que o autor procede. Ao se apropriar de uma linguagem que está sob o controle do poder e que não oferece resistência ao roubo porque esvaziada, o autor desnuda-a e revela-a como impostora e vazia.
(107)

Em seu texto introdutório ao ensaio, Modesto Carone ressalta que Dalton Trevisan marcaria sua posição de vanguarda precisamente pela utilização do clichê e da frase-feita, no nível da composição e da linguagem reveladores de um mundo reificado. A propósito considera extremamente produtiva a idéia encampada pelo

ensaio de alinhar o contista brasileiro entre os hiper-realistas, assim como a discussão sobre a dificuldade de narrar do prosador contemporâneo, ou ao menos de fazê-lo nos moldes tradicionais. Na base desta dificuldade estaria o dado histórico da perda da consciência, com resultantes formais como a fragmentação do texto e o encurtamento da distância estética.

Carone chama a atenção para um aspecto latente da obra de Dalton Trevisan. Como seus contos lembrariam, no conjunto, variações em torno de um único conto original, mostrariam todas as características de um sistema fechado, reproduzindo "em miniatura e na linguagem intrínseca do conto, a estrutura da sociedade enclausurada". O livro de Berta levaria a concluir que Dalton Trevisan utiliza uma linguagem estereotipada para reduplicar o estereótipo social.

Sem contradizer a relação, Carone sugere que o escritor, no processo, atingiria uma reversão dialética: "o que Dalton Trevisan faz não é apenas dizer Curitiba e o mundo-cão que nela floresce, mas também negá-la por meio de leis de organização que não são mais as que regulam a opressão no reino da necessidade social". Simultaneamente mímese e contradição a obra estabeleceria pelo estranhamento sua função cognitiva, comunicando verdades não transmissíveis de outro modo.

Assim, em Dalton Trevisan, a desumanidade estaria denunciada pela via do desumano e não por uma apologia bem-intencionada do oprimido. A modernidade surgiria na revelação de um mundo contrário ao que se desejaria, e, ainda assim, real. O texto de Berta Waldman, por sua vez, consegue superar um dos mais agudos impasses da crítica: ser mediação, sem deixar de ser voz. Em um

contexto de entrelaçamento de discursos como o desta dissertação, trata-se de feito desejável e, sendo real, digno de nota e distinção.

3. CONCLUSÃO

Tomando como objeto de estudo a fortuna crítica do contista paranaense Dalton Trevisan, esta dissertação de Mestrado pretendeu dar relevo ao papel desempenhado pela crítica literária na abordagem do objeto estético. Gênero subordinado a outro, sua escolha faz com que o trabalho tenha posto em questão também o Dalton Trevisan literário que esta crítica legitima ao abordar.

Entendida a pesquisa como estando em desenvolvimento, esta versão se propõe como um levantamento seletivo de textos críticos sobre o autor e que adotou a forma de ensaio crítico, pensado no sentido de fornecer em si mesmo reflexões para o pensamento a propósito da obra do contista paranaense. Uma antologia dos textos comentados foi anexada e considera-se sua presença indispensável ao acompanhamento do diálogo entre os diversos textos aludidos de modo a permitir que o leitor possa se inteirar das principais constantes que nortearam a recepção crítica da obra do escritor curitibano.

Pretende-se viabilizar uma complementação ao estudo (um levantamento *exaustivo* para uma bibliografia comentada em formato CD-rom acompanhada de

uma antologia de sua crítica) a ser implementada através de um projeto de Doutorado, a partir do material já elaborado e das lacunas de pesquisa registradas.

Por não pretender se constituir simplesmente em uma recensão bibliográfica e por assumir-se enquanto um acanhado exercício de crítica, uma forma de ver a obra de Dalton Trevisan presidiu a formulação do ensaio. Os principais elementos desta forma de ver foram descritos em "Algumas palavras sobre Dalton Trevisan", em que o escritor foi apresentado a partir de três imagens básicas associadas a sua imagem pública. Trata-se de imagens sugeridas a partir de textos que se ocuparam do escritor, e sua sistemática retomada seria sinal de sua relevância:

- a) a imagem do vampiro em suas implicações para o conhecimento da obra de Trevisan, assim como da parcela que se pode conhecer de sua biografia;
- b) a publicação da **Revista Joaquim** e as conotações que ela lança sobre a compreensão que mesmo o jovem Trevisan já apresenta do fenômeno literário;
- c) o conceito de "projeto" literário, a partir dos indícios que o próprio escritor deixa entrever, ou a partir de leituras feitas a seus escritos.

Ao eleger, no conjunto da crítica ao contista um determinado recorte de textos, este trabalho se empenhou em registrar não apenas os bons momentos do discurso sobre Dalton Trevisan, mas em especial os elementos definidores de sua obra que, repetindo-se (sem serem necessariamente adequados), passaram a conferir visibilidade ao autor e fundaram uma tradição crítica a seu respeito.

Um elemento sugerido no corpo do trabalho merece ser salientado: a participação do próprio Dalton Trevisan, a despeito de sua divulgada reclusão, no estabelecimento dos elementos que definem o discurso crítico a seu respeito. "Quem

tem medo de vampiro?" é apenas o caso mais evidente do modo como Dalton Trevisan, valendo-se de sua própria obra (não de depoimentos ou entrevistas) assinala sua consciência das possibilidades de sua arte, de modo a criar mediações e pistas (eventualmente falsas), que sinalizam o trabalho da crítica. Não seria demais lembrar que o elemento central do trabalho de Berta Waldman é o vampiro, que ela declara repetidas vezes ter sido indicado pelo próprio escritor como chave interpretativa para sua literatura.

Além disso, no texto mencionado, Dalton Trevisan, pelo filtro da ironia, repassa e questiona um a um seus principais *crimes*: falta de originalidade e imaginação, repetição, restrição vocabular, pornografia falseada de erotismo, autopromoção e vaidade, superficialidade e alienação, plagiador e ouvinte não confiável, exibicionista e ressentido. Põe em discussão, assim, os termos em que costuma ser discutido.

Uma divisão da crítica ao autor em dois setores fica evidente quando da leitura do ensaio. Quantitativamente esta crítica encontra sua principal expressão na publicação em jornal. A seu lado, têm-se as manifestações de procedência acadêmica, não necessariamente implicando qualidade ou acerto de juízos ou mesmo relevância das observações feitas. Mesmo lidando com a dicotomia crítica acadêmica x crítica jornalística, este estudo optou por uma segunda partição – especialmente por constatar e assinalar os diversos momentos em que o discurso acadêmico estampa-se na letra de jornal, ou em que o crítico de jornal ensaia uma dicção acadêmica.

A segunda segmentação diz respeito ao grau de comprometimento estabelecido entre crítico e texto literário e acaba, predominantemente, deslocando a leitura fundamentada para um contexto predominantemente universitário (ainda quando veiculado pela imprensa). Não é demais destacar, então, as leituras de Rosse Marie Bernardi, Miguel Sanches Neto, Leopoldo Comitti, Nelson Vieira, Salete de Almeida Cara e Berta Waldman. Ressalve-se que mesmo críticos que se caracterizam por uma linguagem e por uma abordagem marcadas pela veiculação em jornal podem ser leitores atentos, empenhados, dedicados a uma compreensão não episódica do escritor.

A divisão efetiva parece ser, então: o leitor superficial e apressado que, ao se aproximar superficialmente de uma literatura complexa não consegue descrever suas implicações; a seu lado, teríamos um outro perfil de leitor que, aceitando as provocações do texto, arrisca o mergulho em sua literatura complexa e, acercando-se de suas múltiplas conotações, ajuda a entrever o escritor em sua completude: *processo* e *consciência* sendo dois dos elementos decisivos em sua caracterização.

A própria estrutura do ensaio buscou assinalar uma divisão qualitativa dos trabalhos. Partindo do chão comum em que se delineou a tradição crítica do escritor, deslocou-se para os textos que aprofundaram e redefiniram esta mesma tradição, encerrando-se em seu melhor momento. Entrelaçando tantos discursos, sem poder escapar à repetição e às retomadas, o ensaio acabou por arremedar timidamente seu objeto. Outro sinal da vitalidade admirável com que a escrita de Dalton Trevisan se define.

4. BIBLIOGRAFIA

4.1 Bibliografia Geral

- MAMEDE, Zila. **Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982**. São Paulo: Nobel, 1987.
- MASSA, Jean-Michel. **Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis (1957- 1958)**. Rio de Janeiro: São José, 1965.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. **Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A crítica – escritura**. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1975.
- PY, Fernando. **Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade (1918-1930)**. Rio de Janeiro / Brasília: J. Olympio, fundação Casa de Rui Barbosa, INL, 1980.
- RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) : Bibliografia comentada**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista. Assis. 1996.
- SMITS, Eleonora L. W. G. **Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921): Fortuna crítica**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista. Assis. 1995. 2. Vol.
- SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p. 13-33.

4.2 Bibliografia de Dalton Trevisan

- TREVISAN, Dalton. *Novelas Nada Exemplares*. 6ª ed. rev. Rio de Janeiro, Record, 1979.
- _____. *Cemitério de Elefantes*. 6ª ed. rev. Rio de Janeiro, Record, 1980.
- _____. *Morte na Praça*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1984.
- _____. *O Vampiro de Curitiba*. 11ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1991.
- _____. *Desastre do Amor*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1993.
- _____. *Mistérios de Curitiba*. 4ª ed. rev. Rio de Janeiro, Record, 1979.
- _____. *A Guerra Conjugal*. 9ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1979.
- _____. *O Rei da Terra*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro, Record, 1979.
- _____. *O Pássaro de Cinco Asas*. 5ª ed. rev. Rio de Janeiro, Record, 1996.
- _____. *A Faca no Coração*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro, Record, 1979.
- _____. *Abismo de Rosas*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro, Record, 1979.
- _____. *A Trombeta do Anjo Vingador*. Rio de Janeiro, Codecri, 1977.
- _____. *Crimes de Paixão*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro, Record, 1991.
- _____. *Virgem Louca, Loucos Beijos*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1985.
- _____. *Lincha Tarado*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1997.
- _____. *Chorinho Brejeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1993.
- _____. *Essas Malditas Mulheres*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1983.
- _____. *Meu Querido Assassino*. Rio de Janeiro, Record, 1983.
- _____. *Contos Eróticos*. Rio de Janeiro, Record, 1984.
- _____. *A Polaquinha*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1986.
- _____. *Pão e Sangue*. Rio de Janeiro, Record, 1988.
- _____. *Em Busca de Curitiba Perdida*. 1992.
- _____. *Ah, é?* 2ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1994.
- _____. *Dinorá*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1994.
- _____. *2 3 4*. Rio de Janeiro, Record, 1997.
- _____. *Quem tem Medo de Vampiro?* Rio de Janeiro, Record, 1998.

4.3 Bibliografia sobre Dalton Trevisan

- ABREU, Caio Fernando. "Como João Gilberto". **Isto É**. 14 ago. 1985.
- AFFONSO, Wanilton Cardoso. "Dalton Trevisan – Essas malditas mulheres". **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 out. 1982.
- AFFONSO, Wanilton Cardoso. "O trágico destino dos Joões e Marias de Trevisan". **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 de out. de 1978.
- AFFONSO, Wanilton Cardoso. "Para desastres amorosos, o filtro do humor". **O Globo**, Rio de Janeiro, 01 jul. 1979."
- AIDAR, José "Como não ser vampiro em terra de vampiro?" In: **Leitura. Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**, ano III, n ° 30, novembro de 1984. p. 8.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. "A guerra segundo seu diretor". **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 jun. 1975.
- APPEL, Carlos Jorge. "Morte na praça". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 jan. 1965.
- APPEL, Carlos Jorge. "Novelas nada exemplares". **Correio do Povo**, Curitiba, 30 abr. 1964.
- ARAÚJO, Celso. "Abismo de Rosas". **Diário do Paraná**, Curitiba, 17 dez. 1976. (e: ARAUJO, Celso. "Abismo de Rosas". **Correio Brasiliense**, Brasília, 6 out. 1976.)
- ARAÚJO, Jorge de Souza. "Próximo do Haicai". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1978.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. "Retratos na parede". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 out. 1978.
- ASCHER, Nelson. "40 livros". **Folha de S. Paulo**. 10 dez. de 1998.
- ASSIS BRASIL. "A faca afiada no coração da literatura". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 out. 1975. (Texto reproduzido in: **O Estado de S; Paulo**, Curitiba, 16 out. 1975.)
- ASSIS BRASIL. "As personagens de Dalton Trevisan". **Gazeta do Povo**, Curitiba, 1965.
- ASSIS BRASIL. "Dalton Trevisan". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1960.
- ASSIS BRASIL. "Dalton Trevisan: o mito de João e Maria". **Jornal de letras**, jul./out. 1972, pp. 262-5. (e: **Jornal da Tarde**, São Paulo, out. 1972.
- ASSIS BRASIL. "Essas malditas mulheres". **Jornal de Letras**, jan. 1983.
- ATAÍDE, Vicente de Paula. "A técnica da reiteração no conto de Dalton Trevisan" **Minas Gerais**: suplemento literário, Belo Horizonte.
- ATAÍDE, Vicente de Paula. **Aspectos do conto de Dalton Trevisan**. Curitiba, 1969. Tese de Doutorado, Universidade Católica do Paraná.
- BARBIERI, Ivo. "Situação e perspectiva." In: COUTINHO, Afrânio. Org. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1970. V. 5. p. 487-8.
- BARBOSA, João Alexandre. "A narração configurada". **O Estado de S. Paulo**. Suplemento literário, São Paulo, 13 fev. 1965.

- BARBOSA, Rolmes. "O vampiro de Curitiba reaparece". **O Estado de S. Paulo**, 12 maio 1974.
- BARREIRA, Wagner. "O vampiro ouve". *Veja*, 13 abr. 1988.
- BARRERO, Marcos. "Conseguimos caçar o vampiro". **Status**, São Paulo, 7(70): 85-7, 101-5, maio, 1970.
- BARROS E SILVA, Fernando de. "Trevisan esquarteja a narrativa em '234'". **Folha de S. Paulo**, 19 de abril de 1997.
- BARROS, Franco de. "O despudor da verdade e da poesia". **José**, 25 out. 1980.
- BEDASEE, Raimunda. "Representação da mulher na obra trevisânica". GT:A mulher na literatura. IV Encontro Nacional da ANPOLL. São Paulo, julho de 1989.
- BENTANCUR, Paulo. Livro: "Delícia de uma linguagem reitera o escritor de sempre". **Diário do Sul**, Porto Alegre, 13 maio, 1988.
- BERNARDI, Rosse Marie. **Dalton Trevisan: A trajetória de um escritor que se revê**. São Paulo, 1983. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- BERNARDI, Rosse Marye. Resenha: **Pão e sangue** – "Um novo encontro com a arte de Dalton Trevisan". **Nicolau**, 29 jun. 1988.
- BOLLE, Willi. Dalton Trevisan. In: **Separata dos Extratos de Literatura Latino-americana Hoje – em apresentações individuais**. (trad. de Thaddee de Sulocki) Publ. por Wolfgang Eitel. Ed. Alfred Kroner Verlag. Stuttgart, 1978.
- BORBA FILHO, Hermilo. "Curitiba: João e Maria". In: TREVISAN, Dalton. **Desastres do amor**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (Orelhas). (Texto reaparece com outro título: "Província, cárcere, lar". **O Estado do Paraná**, Curitiba, 08 abr. 1979.)
- BORGES, Antonio Fernando. "Entre a repetição e a surpresa, um Dalton antológico busca a perfeição". **O globo**, Rio de Janeiro, 30 de dez. de 1984.
- BORGES, Antonio Fernando. "Entre a repetição e a surpresa, um Dalton antológico busca a perfeição". **O globo**, 30 dez. 1984.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BRITO, Mário da Silva. "As batalhas de uma ilíada doméstica". In: TREVISAN, Dalton. **A guerra conjugal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. (Orelhas). (Reproduzido em: **O Estado do Paraná**, Curitiba, 17 dez. 1970.)
- BRITO, Mário da Silva. "Dalton Trevisan". **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1975.
- BRITO, Mário da Silva. "Dalton Trevisan: um restituidor". In: TREVISAN, Dalton. **Morte na praça**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. (Orelhas)
- BRITO, Mário da Silva. "Damas e galãs da noite". In: TREVISAN, Dalton. **O pássaro de cinco asas**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BRITO, Mário da Silva. Livros: "Sempre o mesmo. Ainda bem". **Isto É**, São Paulo, 13 jan. 1982.
- BRITO, Mário da Silva. "O rei da terra". In: TREVISAN, Dalton. **O rei da terra: contos**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. (Reproduzido in: **O Estado do Paraná**, Curitiba, 24 set. 1972.)
- BRUNO, Haroldo. "Dalton Trevisan: Morte na praça". **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 maio 1975.

- C. Jr., Milton. "Sexo, talento e vídeotape". **Indústria e Comércio**, local, 11 ago. 1994.
- CALLADO, Antonio. "Contos de Dalton Trevisan mordem o leitor". **Folha de S. Paulo**, 10 de dez. de 1994.
- CAMARGO, Fabiano. "Personagens da cidade." **Gazeta do Povo**, Curitiba, 01 nov. 1998.
- CAMPOMIZZI FILHO. "O novo livro de Dalton". **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 nov. 1976.
- CAMPOMIZZI FILHO. "Presença de Dalton". **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 04 jan. 1986.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. **Sobre o conto brasileiro**. Rio de Janeiro: Graduz, 1977.
- CAPUCHO, Néilson. "O passeio no Passeio". **Folha do Paraná**, Curitiba, 06 jun. 1999.
- CARA, Salete de Almeida. "Berta e Trevisan, um curioso casamento". **Jornal da Tarde**, 8 de abril de 1983. P. 16.
- CARA, Salete de Almeida. "Vampiro do Sul ataca novamente". **Folha de S. Paulo**, 4 de agosto de 1985. (Reproduzido in: **Gazeta do Povo**, Curitiba, 05 ago. 1985.)
- CARDOZO, Ivo. "A excelente noite curitibana". **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jul. 1974.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Pretensão sem surpresa". **O Estado de S. Paulo**, 30 maio 1959. (Reproduzido em: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1959.)
- CASTELLO, José. "O manto do vampiro". **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999. pp.234-243
- CAVALCANTI, Pedro. "Tango sincopado". **Veja**, São Paulo, 20 set. 1978.
- CAVALCANTI, Waldemar. "A vida em flagrante". **O Estado do Paraná**, Curitiba, 3 de junho de 1979.
- CHEUSE, Alan. Female-tracking vampire puts Curitiba on short-story map. In: **Los Angeles Times**, 04 fev. 1973.
- CHIARETTI, Marco. "Dalton Trevisan publica seu 23º livro". **Folha de S. Paulo**, 01 abr. 1994.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. TREVISAN, "Dalton, escritor In: **Dicionário Histórico-Biográfico do Paraná**. Curitiba: Livraria Editora do Chain/ Banco do Estado do Paraná, 1991. P. 520-530.
- COELHO, Marcelo. "Trevisan apequena grandes obsessões". **Folha de São Paulo**, 1 de julho de 1994. P. 5-14
- COLI, Jorge et SAEL, Antoine. *Lettres étrangères. La ballade des vaincus*. **Le Monde**, Paris, 2 août, 1985.
- CONTI, Mário Sérgio. "Com garra, fúria e magia". **Folha de S. Paulo**, 17 jan. 1982.
- CONTI, Mário Sérgio. "Inferno Sublime". **Veja**, 14 ago. 1985.
- CONTI, Mário Sérgio. "Trevisan, o velho novo". **Folha de S. Paulo**, 03 out. 1980.
- CONY, Carlos Heitor. **Novelas nada exemplares**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. Orelhas. (Também in: *Introdução a novelas nada*

- exemplares. In: TREVISAN, Dalton. **Novelas nada exemplares**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.)
- CORREIA, Lígia A. "Sonata ao luar". **Joaquim**, Curitiba, 1(10): 18, maio 1947.
- COSTA, Flávio Moreira da. "Mistérios de Curitiba", de Dalton Trevisan. **Gazeta Mercantil**, 27 abr. 1979.
- COSTA, Marta Moraes. "Dalton Trevisan, o contista no palco". **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 março de 1997.
- COUTINHO, Edilberto. "Contos: Escrever é cortar. Até abrir a ferida." **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 set. 1975.
- COUTO, José Geraldo. "As molecagens de um narrador". **Folha de S. Paulo**, 1 de junho de 1997.
- CUNHA, Fausto. "**Crimes da Paixão**: novo livro de contos de Trevisan". **Minas Gerais**, Suplemento literário. Belo Horizonte, 25 nov. 1978.
- CUNHA, Fausto. "Dalton em nova edição". **O Estado do Paraná**, Curitiba, 6 fev. 1975.
- CUNHA, Fausto. "Dalton Trevisan ou o parafuso sem fim (do estilo)". **Diário do Paraná**, 08 dez. 1976.
- CUNHA, Fausto. "Dalton Trevisan". **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, jul./ago. 1973.
- CUNHA, Fausto. "Fausto Cunha diz que o conto mostra a vida" social. **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 jun. 1968.
- CUNHA, Fausto. "Quase elefantes". In: TREVISAN, Dalton. **Cemitério de Elefantes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Orelhas)
- CUNHA, Fausto. "Um Bosch dialogal". **O Estado do Paraná**, Curitiba, 3 set. 1978. (Também publicado como orelha do livro resenhado: Rio de Janeiro, Record, 1978)
- CUNHA, Fausto. "Um mundo de gente viva". In: **A luta literária**. Rio de Janeiro: Lidoador, 1964. P. 181-4.
- DIMAS, Antonio. "O vampiro ataca de novo". **O Estado do Paraná**, Curitiba, 16 nov. 1975, p. 19.
- DUPONT, Wladir. "Repetitivo". **Veja**, São Paulo, 8 out. 1980.
- FAGUNDES, Giocondo. O desnudamento do código ideológico lingüístico de Dalton Trevisan. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Sagrado Coração de Jesus. Bauru, 1979.
- FELINTO, Marilene. "Trevisan expõe seu 'abc' em homenagem a Curitiba". **Folha de S. Paulo**, 21 de fevereiro de 1993.
- FERNANDES, José Carlos. "Dalton para todos". **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 jan. 1997.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. "Ambigüidades exemplares, o 13º de Dalton, ainda melhor". **Isto É**, São Paulo, 13 out. 1982.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. Leitura: "Os crimes da paixão, segundo Dalton Trevisan". **Playboy**, n. 40. São Paulo, novembro 1978.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. "Magia verbal". **Veja**, São Paulo, Abril, p. 75.

- FERRAZ, Geraldo Galvão. Orelha a **Meu querido assassino**. In: TREVISAN, Dalton. **Meu querido assassino**. Rio de Janeiro, Record, 1983.
- FERREIRA, Calmon et. TEREZINHA, Hygia. "Na pontinha da orelha". **O popular**, Goiânia, 12 mar. 1978.
- FONTOURA, Jorge. "O vampiro de Curitiba". **Correio Brasiliense**, 7 dez., 1982.
- FREITAS, Silvana de. "Governo entrega prêmio". **Folha de S. Paulo**, 2 de nov. de 1996.
- GALVÃO, João Cândido. "Mundo exemplar". **Veja**, São Paulo, 6 de out. 1982. número, etc.
- GAMA, Mauro. "O vampiro que ataca novamente". **Ele & Ela**, São Paulo, dez. 1978.
- GÓES, Ricardo. POP. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 jul. 1968.
- GOMES, Álvaro Cardoso. "A ficção de Dalton Trevisan". **Colóquio - Letras**. N. 132/133. Abril-setembro de 1994. P. 208-209.
- GOMES, Álvaro Cardoso. "Dalton Trevisan e os riscos da criatividade". **Folha de S. Paulo**, 26 out. 1980.
- GOMES, Álvaro Cardoso. "O vampiro em visita ao cemitério de elefantes". **Folha de S. Paulo**, 17 ago. 1980.
- GOMES, Álvaro Cardoso. "Quadros da paixão". **O Estado de S. Paulo**, 20 jan. 1980.
- GOMES, Duílio. "Estilo guerrilheiro". **Estado de Minas**, Belo Horizontes, 10 nov. 1983.
- GOMES, Duílio. In: Trevisan. **Contos eróticos**. Record, 1984. Orelha
- GOMES, Duílio. "Literatura brasileira: novidades". Minas Gerais, suplemento literário - 17 abr. 1976. P. 11
- GOMES, Duílio. "O romance polaquinho do contista Dalton Trevisan". **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 nov. 1985.
- GOMES, Duílio. Orelha a **Contos Eróticos**. In: TREVISAN, Dalton. **Contos eróticos**. Record, São Paulo, 1984.
- GOMES, Duílio. "Trevisan: Nostalgia, nostalgia". **Minas Gerais**, suplemento literário, 10 fev. 1973.
- GOMES, Raul Rodrigues. "Dalton e Guimarães Rosa". **Diário do Paraná**, Curitiba, 27 jun. 1968.
- GOMES, Renato Cordeiro. "Cemitério de Elefantes – ficha de orientação e abordagem literária". Anexo do **Diário do Paraná**, Curitiba, 10 dez. 1976.
- GRANATO, Fernando. "Passeando com o Vampiro em Curitiba." **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1988.
- GUIMARÃES, Torrieri. Livros: "Bilhete a Dalton Trevisan". **Folha da Tarde**. São Paulo, 13 set. 1976.
- GUIMARÃES, Torrieri. "O novo livro de Dalton". **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 nov. 1976.
- HECKER FILHO, Paulo. "Dalton Trevisan: processo aberto". 26 set. 1970. **Estado de São Paulo**. Suplemento literário. São Paulo, 26 set. 1970. p. 4.
- HECKER FILHO, Paulo. Saindo da fase rosa: ou os gêneros contemporâneos

- continuam passando bem. **O Estado de S. Paulo**. Suplemento literário, 23 dez. 1972. // 18 fev. 1973, p. 5.
- HECKER FILHO, Paulo. Situação do conto no Brasil. **Folha de Londrina**, 23 dez. 1972.
- HOHLFELDT, Antonio. Estréia de Dalton Trevisan no romance. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 01 fev. 1986.
- HOLANDA, Gastão de. Contos novos ou o estereótipo da novidade? **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 nov. 1979.
- HOUAISS, Antônio. Autópsia de um vampiro. **Isto É**, 8 jun 1983. Ano 7, n 337, p. 81.
- HOUAISS, Antonio. Poesia e náusea. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 maio 1979.
- HYMAN, Ann. Seeds of simplicity. **Jacksonville Times-Union**, 25 mar. 1978.
- ILHA, Sônia. "20 contos menores". **Isto É**, São Paulo, 13 jan. 1982
- JAKUBOWSKA, Monika. Posfácio de **Opo Wiadania Wcale Nie Przykladne**. Minas Gerais, Belo Horizonte, Suplemento literário, 24 jan. 1981. P. 02.
- JAKUBOWSKA, Monika. Todos perdedores. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 out. 1980.
- JARDIM, Reinaldo. Um novo Trevisan. In: TREVISAN, Dalton. **Chorinho brejeiro**. Rio de Janeiro, Record, 1981. Orelhas.
- João Antonio. (texto sem indicações bibliográficas e sem indicação de título)
- JOÃO ANTÔNIO. Dalton exporta a pálida lua dos vampiros. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17, dez. 1994.
- JORNALISTAS da Folha ganham prêmio Jabuti. **Folha de S. Paulo**, 27 de junho de 1995.
- JOSEF, Bella. Sobre Dalton Trevisan. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 12 mai. 1979. P. 3.
- KARAM, Manoel Carlos. Retrato escrito do espião de Curitiba. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 maio, 1988.
- KEFALAS, Elisabete C. F. Ambigüidade e vampirismo nos contos de Dalton Trevisan. **Minas Gerais**. Suplemento literário, Belo Horizonte, 19 mar. 1977.
- KOUSBROEK, Rudy. A nossa miséria é incurável. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 22 ago. 1976. p. 14.
- KOUSBROEK, Rudy. O Pássaro de Cinco Asas. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 9 jun. 1977.
- KOUSBROEK, Rudy. Os experimentos mentais de Dalton Trevisan. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 9 jun. 1977.
- LAFETÁ, João Luís. O pão é pouco, mas o sangue é muito. **O Estado de S. Paulo**, 10 abr. 1988.
- LASK, Thomas. Books of the times: The soil and some of its fruits. **The Times**, New York, 1 dez. 1972.
- LASK, Thomas. Dalton, daqui para o mundo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 jan. 1973. (Também publicado em: LASK, Tomas. Dalton, daqui para o mundo. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 jan. 1973.)
- LEITE, Zeca Correa . Um homem atravessa a praça. **Folha do Paraná**, Curitiba, 06 jun. 1999.

- LEMINSKI, Paulo. A tara do hematófago com ar circunspecto. **Folha de S. Paulo**, 4 de agosto de 1985.
- LIMA, Alceu Amoroso. **Quadro sintético da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- LIMA, Luís Costa. O conto da modernidade brasileira. **O livro do seminário**. São Paulo: L.R. Editores/ Bienal Nestlé, 1982.
- LIND, Georg Rudolf. Prefácio d'A **guerra conjugal**. Suhrkamp, Frankfurt, 1980. Tradução não assinada, Biblioteca Pública do Paraná. Documentação Paranaense.
- LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LINHARES, Temístocles. Antecipações sobre um contista. **Joaquim**, Curitiba, 2(18): 11, mai. 1948.
- LINHARES, Temístocles. Crônica de Curitiba: Dalton Trevisan e a crítica. 22 ago. 1959. (?)
- LINS, Álvaro. Os novos. **Jornal de crítica**. Rio de Janeiro, Francisco Olympio, 1951. P. 130-149.
- LOPES, Adélia Maria. Há mais mistério em Dalton do que possa imaginar nossa vã filosofia. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 jul. 1997.
- LUCAS, Fábio. Trevisan em inglês. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 07 abr. 1973.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: **O livro do seminário**, São Paulo: L.R. Editores/ Bienal Nestlé, 1982.
- LUHA, Jack Fernando. Literatura: O vampiro de Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 out. 1991.
- MACHADO, Rubem Mauro. Quem decide o que é "menor" e o que é maior? **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 mar. 1979.
- MACHADO, Ubiratan. Indícios de absolvição. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 out. 1979.
- MACHADO, Ubiratan. Livros: Dalton Trevisan e o chicote bíblico. **O Globo**, Rio de Janeiro, 5 out. 1980.
- MARTINO, Teimo. Prazer útil. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 abr. 1979.
- MARTINS, Júlio César Monteiro. Os caminhos do pecado original. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1979.
- MARTINS, Wilson. A picaresca curitibana. **O Estado de S. Paulo**. Suplemento literário, São Paulo, 26 maio 1974.
- MARTINS, Wilson. Ai de Curitiba. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 jun. 1979.
- MARTINS, Wilson. Fronteiras do conto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1982.
- MARTINS, Wilson. Leituras vampirescas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 ago. 1983.
- MARTINS, Wilson. Literatura sem ilusões. **O Estado de S. Paulo**. Suplemento literário, São Paulo, 27 nov. 1965.
- MARTINS, Wilson. O ano Dalton Trevisan. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1980. Caderno B. p. 1.

- MARTINS, Wilson. O contista de Curitiba. *Studies in Short Fiction*. Vol VIII n. 1, winter 1971, p. 249.
- MARTINS, Wilson. O conto literário (II) . **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 mar. 1984.
- MARTINS, Wilson. Primeiras considerações sobre o contista Dalton Trevisan. **Joaquim**, Curitiba, 2(14): 7, out. 1947.
- MARTINS, Wilson. Seqüências proaieréticas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 jul. 1985.
- MARTINS, Wilson. Terra de contista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 dez. 1980.
- MARTINS, Wilson. Um minimalista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 set. 1988.
- MARTINS, Wilson. Um temperamento. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 fev. 1990.
- MAZZA, Luís Geraldo. Em busca da Curitiba perdida. **Correio de Notícias**, Curitiba, 6 jul. 1988.
- McLEAN, Robert A. Book of the day: Brief, haunting episodes. **Boston Globe**, 3 nov. 1972.
- MEDEIROS, Jotabê. Inéditos de Trevisan oscilam entre realidade e ficção. **Estado de S. Paulo**, 22 de abril de 1997.
- MENDONÇA, Fernando. Turistas vão de táxi, ônibus ou bicicleta. **Folha de S. Paulo**, 9 de março de 1998.
- MENEZES, Marco Antonio. Belas doenças, dores quase bíblicas. **Veja**, 31 de outubro de 1979. PP. 91-92.
- MONEGAL, E. Rodriguez. The New York Times book review. The vampire of Curitiba. **New York Times**, 24 dez. 1972.
- MOREIRA, Virgílio Moretzsohn. Dieta de fel. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1988.
- MOUTINHO, Nogueira. O universo fechado de Trevisan. **Folha de S. Paulo**, 3 abr. 1983.
- MOUTINHO, Nogueira. Objetiva de foco estreito. Abismo de rosas. **Folha de S. Paulo**, 20 nov. 1976.
- MOUTINHO, Nogueira. Prosa de Ficção I. **Folha de S. Paulo**, 17 maio 1970.
- MUARREK, Ubiratan. O vampiro Trevisan volta a atacar. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11 jan. 1994.
- NA ANÁLISE de Otto Lara Resende, uma síntese da obra de Trevisan. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 01 set. 1985.
- NA ESTANTE. **Senhor**, 4 set. 1985.
- NAME, Daniela. A construção de um enigma. **O globo**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1996.
- NASCIMENTO, Esdras do. O lado amargo do cotidiano. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1988.
- NASCIMENTO, Manoel. Crimes da paixão. **Isto É**, 25 out. 1978. P. 81
- OLIVEIRA, Elza. Galeria do 'vampiro'. **O globo**, Rio de Janeiro, 1 maio de 1980.
- OLIVEIRA, Elza. Personagens de Dalton Trevisan sobem ao palco do Guaíra. Galeria do "Vampiro". **O globo**, Rio de Janeiro, 01 mai. 1990. P. 2 . Caderno 2.

- OLIVEIRA, Luiz Cláudio. Um vampiro à luz do dia. **Folha do Paraná**, Curitiba, 06 jun. 1999.
- ORDÓÑEZ, Montserrat. Dalton Trevisan y la noche de pasión del vampiro de Curitiba. Razon y Fabula, **Revista de la Universidad de los Andes**, Bogotá, 4(42): 99-110, mayo/jun. 1976.
- OS CONTOS de Dalton. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 13 dez. 1967.
- PAES, José Paulo. A guerra sexual. In: **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PAES, José Paulo. Da fatia de vida ao koan. In: TREVISAN, Dalton. **Virgem louca, loucos beijos**. Rio de Janeiro: Record, 1979. Orelhas.
- PAES, José Paulo. Estudos literários: O vampiro escalpelado. **Leia livros**. Maio 1983. P. 23
- PAES, José Paulo. Os pecados da Babilônia curitibana. **Estado de S. Paulo**, 1 de abr. de 1984.
- PAES, José Paulo. Uma voz na Babilônia. In: **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PAIVA, Marcelo Rubens. Brilho patético. **Veja**, 9 nov., 1983.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A crítica – escritura. São Paulo, 1975. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo.
- PÓLVORA, Hélio. A trombeta do anjo vingador. **Veja**, São Paulo, 21 dez. 1977.
- PÓLVORA, Hélio. Dalton Trevisan. In: _____. **A força da ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 37-45.
- PÓLVORA, Hélio. Fim de linha? **Veja**, São Paulo, 21 dez. 1977. PP. 111-114
- PÓLVORA, Hélio. Literatura: 1964 (V). **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 23 dez. 1964.
- PÓLVORA, Hélio. O mito do sofrimento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 fev. 1974. (Reproduzido in: O Estado do Parana, Curitiba, 17 mar. 1974).
- PONTIERO, Giovanni. As obsessões sexuais de Dalton Trevisan. **Marco**, São Paulo 1(2) : 2-21, 1980.
- PORTELLA, Eduardo. **Dimensões II**. Rio de Janeiro: Agir, 1959. P. 125-237.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Introdução ao vampiro de Curitiba. Rio de Janeiro, **Civilização Brasileira**, 1965.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. O vampiro de Curitiba. In: TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Orelhas.
- RABASSA, Gregory. Introdução. In: TREVISAN, Dalton. **The vampire of Curitiba and other stories**. Trad. Gregory Rabassa. New York, Knopf, 1972. (trad. para o português não assinada, Biblioteca Pública do Paraná, Documentação Paranaense.
- REZENDE, Oto Lara. O convicto de Treviso. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 ago. 1976. (

- Texto reproduzido em : **O Estado do Paraná**, Curitiba, 1 jun. 1979. Ainda, como orelha à publicação de Trevisan: Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976. E: Anexo do Jornal **Diário do Paraná**, 21 jan. 1978.)
- RIBEIRO, Léo Gilson. A guerra conjugal. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 17 mai. 1975.
- RIBEIRO, Léo Gilson. A reafirmação feminista de Dalton Trevisan. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 26 nov. 1983.
- RIBEIRO, Léo Gilson. A tragicomédia de Trevisan, em renovada e envolvente concisão telegráfica. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11 out. 1980.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Abismo de Rosas. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 2 out. 1976.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Contos: A humanidade alucinada de Dalton Trevisan. **Jornal da Tarde**, 19 de março de 1988. P. 7
- RIBEIRO, Léo Gilson. Dalton Trevisan. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 26 nov. 1983.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Dalton Trevisan: mais uma obra-prima. Trágica, hilariante, patética. **O Estado de S. Paulo**, 10 ago. 1985.
- RIBEIRO, Léo Gilson. Em busca da libido perdida. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 21 nov. 1981. (Reproduzido com o título "A trombeta do anjo vingador" in: **O Estado do Parana**, Curitiba, 21 jan. 1978.)
- RIBEIRO, Leo Gilson. Guerra conjugal. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 01 jun. 1975.
- RIBEIRO, Leo Gilson. Kitsch curitibano. **Veja**, São Paulo, 27 mar. 1974. –
- RIBEIRO, Léo Gilson. O carrossel infernal de Dalton Trevisan. **Correio de Notícias**, Curitiba, 20 abr. 1988.
- RIBEIRO, Léo Gilson. O Kama-Sutra de Trevisan, sem céu, inferno ou purgatório. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 15 dez. 1979.
- ROCHA, José Olympio da. 'Pão e Sangue', 23 contos relâmpagos. **Tribuna de Santos**, 24 abr. 1988.
- RODRIGUES, Dinah Moraes Nunes. As três mortes de Dario. **Littera**, n ° 7, pp.93-99, jan. 1973.
- SÁ, Jorge de. O primeiro romance do sempre vampiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 ago, 1985.
- SÁ, Jorge de. Subvertendo a falsa moral. **Fatos**, 23 set. 1985.
- SANCHES NETO, Miguel. A cidade assassinada. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 dez. 1993.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (I) . **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 jun. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (II) . **Gazeta do Povo**, Curitiba, 30 jun. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (III) . **Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 jul. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (IX) . **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 out. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (VI) . **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 ago. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (VIII) . **Gazeta do Povo**, Curitiba, 22

- set. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (X) . **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 out. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (XI). **Gazeta do Povo**, Curitiba, 10 nov. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (XII). **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 nov. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (XIV). **Gazeta do Povo**, Curitiba, 19 jan. 1995.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (XV) . **Gazeta do Povo**, Curitiba, 02 fev. 1995.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (XVIII). **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 abr. 1995.
- SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (XXI) . **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 maio 1995.
- SANCHES NETO, Miguel. Literatura: Revisitando Trevisan. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 07 abril 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. Novos mistérios de Dalton Trevisan. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 8 dez. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. O Artífício Obsceno (Visitando a Polaquinha). **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 jan. 1994.
- SANCHES NETO, Miguel. O novo Trevisan de sempre. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 nov. 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Pop/fantástico. **Veja**, São Paulo, Abril, jun. 1975.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Volta o vampiro. **Veja**, São Paulo, Abril, set. 1975.
- SANT'ANNA, Sérgio. Fúria e silêncio em dose exata. **Isto É**. 13 abr. 1988.
- SANTOS, Wendel. O sentido das formas. In: _____. **Os Três Reais da Ficção**. Petrópolis: Vozes, 1978. P. 91-100.
- SARMENTO, Rinaldo Mendes. Dalton Trevisan, o grande ausente. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 9 mai. 1976.
- SCALZO, Nilo. A tragédia inesgotável de João e Maria. **O Estado de S. Paulo**, 20 nov. 1983.
- SCALZO, Nilo. Contos de Dalton Trevisan e uma novela de Joel Silveira. **O Estado de S. Paulo**, 18 mar. 1979.
- SCALZO, Nilo. Trevisan, romancista contundente. **O Estado de S. Paulo**, 23 ago. 1985.
- SCALZO, Nilo. Um contista sempre novo. **O Estado de S. Paulo**, 26 out. 1980.
- SCALZO, Nilzo. Ainda no mundo de Trevisan. **O Estado de S. Paulo**, 2 dez. 1979.
- SCHULMAN, Cila. O vampiro atacou. Ai dos curitibanos. **Correio de Notícias**, Curitiba, 07 ago. 1984.
- SEVERINO, Alexandrino. "Major trends in the Development of the Brazilian Short Story". In: *Studies in Short Fiction*, vol III, n. 1, winter 1971, p. 207.
- SILVERMAN, Malcom. Os contos de Dalton Trevisan. In: _____. **Moderna Ficção**

- Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. pp. 85-100.
- SIMÕES, João Manuel. Dalton Trevisan, imortal. Por que não? **Diário do Paraná**, Curitiba, 9 fev. 1977.
- SIMÕES, João Manuel. Dalton Trevisan: contatos imediatos do quarto grau. **Diário Popular**, cidade?, 22 jan. 1979.
- SIMÕES, João Manuel. Incidências líricas nos contos de Dalton Trevisan. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 jul. 1979.
- SIMÕES, João Manuel. Notas do meu diário: Trevisan e a beleza possível. **Gazeta do Povo**, 10 maio 1994.
- SIMÕES, João Manuel. Retrato do artista quando jovem. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 02 maio 1995.
- SIMÕES, João Manuel. Tchecov e Trevisan: assimetrias. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 12 maio 1991.
- SOARES, Flávio Macedo. Trevisan ataca novamente. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 set., 1968.
- SOBANIA, João Correia. O personagem idoso e a sexualidade na obra de Dalton Trevisan: momentos finais de um tenso itinerário machista. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Paraná. 1994. 180 p.
- SOBRAL, Geraldo. Book Reviews: Dalton Trevisan, O vampiro de Curitiba, Contos. **Inter-american review of Bibliography**, nº 1, vol. XVII, jan-mar. 1967. pp. 93-94.
- SODRÉ, Muniz. Opinião sobre Dalton Trevisan. **Manchete**, Rio de Janeiro, , 28 mai. 1966. Ano 14. Nº.376. p. 24.
- SSÓ, Emani. Literatura: Irmão de Caim. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 abril, 1994.
- TÁVORA, Araken. Meu encontro com o vampiro. **Panorama**, Curitiba, 18 (191): 12 – 5, jul. 1968.
- TEIXEIRA, Hélio e FRANCO, Pedro. O vampiro de almas. **Veja**, 31 de outubro de 1979. pp. 88-91.
- TORRES, Mariano. Dalton Trevisan em dobro. In: TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- TOZZI, César. Tragédias e erotismo em diálogos precisos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1983.
- TRAUMANN, Thomas T. Dalton Trevisan distribui folheto autocrítico. **Folha de S. Paulo**, 25 de maio de 1991.
- VIEIRA, José Geraldo. Sete anos de Pastor. **Joaquim**, Curitiba, 2 (20): 9, out. 1948.
- VIEIRA, Nelson.H. João e Maria. Dalton Trevisan's eponymous heroes. In: **Hispania**, volume 69, number 1, March, 1986.
- VIEIRA, Nelson.H. Moral erotica in contemporary brazilian prose: women in macho society. In : **Selected Proceedings of the Thirty-Fifth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference**. October, 1985. Greenville, South C
- VIEIRA, Nelson.H. Narrative in Dalton Trevisan. In: **Modern Language Studies**, XIV, 1, winter, 1984.
- VILASBOAS, Manoel dos Santos. **Trevisan: Revisão**. Porto Alegre, 1977. Tese de livre-docência em Teoria da Literatura. Instituto de Letras e Artes, Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

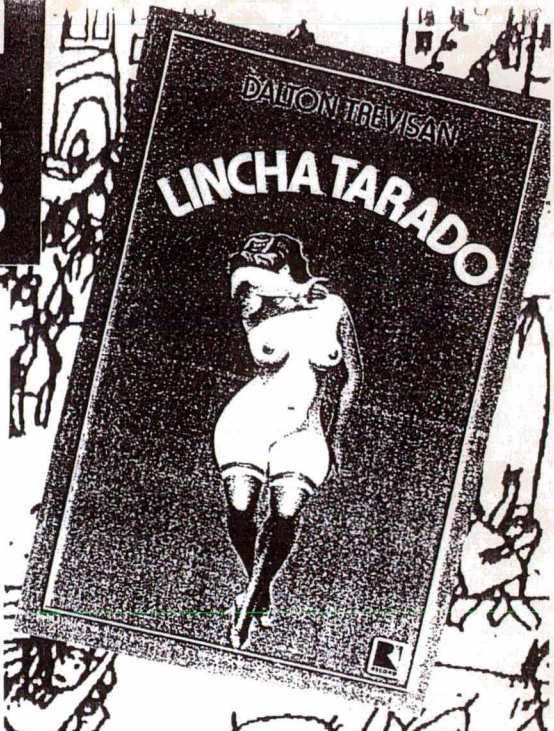
- VILASBOAS, Manoel. Trevisan: do "pendant" à contextualização. **Revista Educação**, Palmas, FAFI, 4(1):42-82, jul. 1978.
- VILLAÇA, Nízia Maria. **Cemitério de mitos: abordagem semiológica da palavra mítica em Cemitério de elefantes**. Rio de Janeiro, 1981. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- WALDMAN, Berta. Vinte contos menores, Primeiro livro de contos. **Isto É**, São Paulo, 3 (122): 74, 25 abr. 1979.
- WALDMAN, Berta. A linguagem roubada. **Revista Contexto**. São Paulo, 2(4): 83-90, nov. 1977.
- WALDMAN, Berta. A medida do cafajeste. **Os Pobres na literatura brasileira**. (org. Roberto Schwarz). São Paulo: Brasiliense, 1983.
- WALDMAN, Berta. Abismo de rosas: uma metáfora vertiginosa? **Discurso**, São Paulo, 7 (7): 239-44, 1976.
- WALDMAN, Berta. Agruras, angústias, anseios de classe. Abismo de Rosas- Dalton Trevisan. Aqui, Crítica. **O Diário do Paraná**, Curitiba, 14 abr. 1977.
- WALDMAN, Berta. As andanças do vampiro: recriando ou repetindo? **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 26 mai. 1978.
- WALDMAN, Berta. Círculos inexoráveis. **Isto É**, 30 nov. 1983.
- WALDMAN, Berta. Dalton Trevisan. In: **A Dictionary of Contemporary Brazilian Author**. Center of Latin American Studies, Arizona State University, Tempe, 1981.
- WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste**. São Paulo: Hucitec, 1982.
- WALDMAN, Berta. O curto infinito de Trevisan. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09 fev. 1995.
- WALDMAN, Berta. Surpresas do gênio nesta incrível arte de se repetir. **Isto É**, São Paulo, 2(54): 56, p. 49, 4 jan. 1978.
- WALDMAN, Berta. Trevisan descarna a narrativa. **Folha de S. Paulo**, 3 de abril de 1994.
- WALDMAN, Berta. Vampiro entre as mulheres. **Correio Popular**, Campinas, 20 fev. 1983.
- WALDMAN, Berta. Vampiro sem asas. **Jornal Movimento**, São Paulo, 27 out. 1975.
- WALDMAN, Berta. Virgem louca, loucos beijos. **Isto É**, São Paulo, 3(154): 58, 5 dez. 1979.
- WILLEMSEN, August. Abismo de Rosa e A trombeta do Anjo Vingador. In: **Literair Paspoort**, Amsterdam, fev. de 1979 – tradução não assinada. Biblioteca Pública do Paraná. Documentação Paranaense.
- WILLEMSEN, August. Abismo de Rosas e a Trombeta do Anjo Vingador. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 18 mar. 1979.
- WILLEMSEN, August. De Koning Der Aarde (O rei da terra). **O Estado do Paraná**, Curitiba, 15 jan., 1976. (Tradução do prefácio à edição holandesa). / WILLEMSEN, August. O escritor brasileiro Dalton Trevisan. In: **De Koning der Aarde**. Meulenhoff, Amsterdam, 1977.

WILLEMSSEN. August. Literair Paspoort, Amsterdã. Fev. 1979

XAVIER, Valêncio. Dalton Trevisan e a Curitiba de Aqui Agora. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 de março de 1994.

DALTON TREVISAN
MISTÉRIOS
DE CURITIBA

DALTON TREVISAN
O PÁSSARO DE
CINCO ASAS



Antologia



DALTON TREVISAN



Sueli de J. Monteiro

Sueli de Jesus Monteiro

DALTON TREVISAN – FRAGMENTOS E CRÍTICAS

(SEGUIDOS DE ANTOLOGIA)

Volume II

**Florianópolis
2000**

Sumário

Temístocles Linhares 2
Antecipações sobre um contista

Marcos Barrero 8
Dalton Trevisan: Conseguimos caçar o vampiro

Paulo Hecker Filho 19
Dalton Trevisan: Processo aberto

Ralph Niebuhr 25
Um elemento lírico em Trevisan

Thomas Lask 28
The soil and some of its fruits

Dináh Moraes Rodrigues 31
As três mortes de Dario

Rolmes Barbosa 37
O vampiro de Curitiba reaparece

Wilson Martins 41
A Picaresca Curitibana

Wilson Martins 48
Primeiras considerações sobre o contista Dalton Trevisan

Fausto Cunha 52
Quase Elefante

Bruno Haroldo 55
Dalton Trevisan: Morte na Praça

Nogueira Moutinho 58
Objetiva de foco estreito! Abismo de rosas

Fausto Cunha 61
Dalton Trevisan ou o parafuso sem fim (do estilo)

Berta Waldman 67
Surpresas do gênio nessa incrível arte de se repetir

Fausto Cunha 71
Um Bosch dialogal

Jorge de Souza Araújo 74
Retratos na parede

José Paulo Paes 77
Da fatia de vida ao Koan

João Manuel Simões 80
Incidências Líricas nos contos de Dalton Trevisan

Rubem Mauro Machado 83
Quem decide o que é menor ou maior

Flávio Nogueira Costa 86
Mistérios de Curitiba

Álvaro Cardoso Gomes 88
Dalton Trevisan e os riscos da criatividade

Mário Pontes 90
Perfeição Monocórdica

Léo Gilson Ribeiro 92
Em busca de libido perdido

Sônia Ilha 99
20 contos menores

Mário da Silva Brito 101
Sempre o mesmo. Ainda bem

Assis Brasil 103
Essas malditas mulheres

Sandra Lapeiz 108
Esse maldito Dalton

Berta Waldman 110
Vampiro entre mulheres

Nogueira Moutinho 114
O universo fechado de Trevisan

Salete de Almeida Cara 117
Berta e Trevisan, um curioso casamento.

José Paulo Paes 121
O Vampiro escalpelado

Wilson Martins 124
Leituras Vampirescas

Antônio Fernando Borges 128
Entre a repetição e a surpresa, um Dalton antológico busca a perfeição

Wilson Martins 130
Seqüências Proiaieréticas

Salete Almeida Cara 134
Vampiro do sul ataca novamente

Nilo Scalzo 137
Trevisan, romancista contundente

Esdras Nascimento 140
O lado amargo do cotidiano

Raimunda Bedasse 142
Representação da mulher na obra trevisânica

José Paulo Paes 148
Uma voz da Babilônia

Miguel Sanches Neto 155
A cidade assassinada

Miguel Sanches Neto 160
O artifício obsceno (visitando a Polaquinha)

Valêncio Xavier 164
Dalton Trevisan e a Curitiba de Aqui Agora

João Manuel Simões 169
Notas do meu diário: Trevisan e a beleza possível

Miguel Sanches Neto 174
Biblioteca Trevisan (I)

Miguel Sanches Neto 180
Biblioteca Trevisan (VI)

Miguel Sanches Neto 186
Biblioteca Trevisan (IX)

Miguel Sanches Neto 194
Novos mistérios de Dalton trevisan

Daniela Name 200
A construção de um enigma

Miguel Sanches Neto 204
O novo Trevisan de sempre

José Castelo 207
O manto do vampiro

Otto Maria Carpeaux 220
Pretensão sem surpresa

Álvaro Cardoso Gomes 226
A ficção de Dalton Trevisan

José Paulo Paes 230
A Guerra Sexual

Nelson H. Vieira 236
Narrative in Dalton Trevisan

Antecipações sobre um contista

Temístoles Linhares

ANTECIPAÇÕES SOBRE UM CONTISTA

Dalton Trevisan está com um livro de contos pronto para o prelo. Muitos desses contos já nos são conhecidos através de JOAQUIM, mas a reunião deles em livro é que certamente permitirá julgar em conjunto uma obra que queremos crer represente alguma coisa de novo no gênero, entre nós.

Estas antecipações não apresentam outro mérito senão o de obedecer a uma releitura dos contos que teve em mira captar o instinto que dirige Trevisan, quando ele procura a sua direção e as suas soluções estéticas. Parece-nos que esse instinto repousa em experiências que se desenvolvem nele com um gosto, com um sentimento de vida que exclui qualquer falsa ciência, qualquer dialética ou quaisquer conseqüências daí advindas. Com um gosto ou um sentimento de alguém que naturalmente ama a vida, que dela extrai o seu prazer e as suas angústias e que se entrega a novas experiências, impelido por um certo lirismo a que não é estranho o "humour".

Na verdade esse gosto e esse sentimento é que dão forma, ritmo e beleza aos seus contos. Há neles sempre um objeto poético a considerar, ainda que tendam para o concreto e às vezes para o carnal. Pois Trevisan olha a vida sem nenhuma preocupação de lhe investigar as origens ou de explicá-la através de qualquer história abstrata. Ele quer vê-la por intuição. Por uma intuição unida à inteligência, mas que não quer poder nenhuma vibração externa, nada do que o homem sofre e goza aos fragmentos, por pequenos reflexos, em obediência ao seu comportamento e que, transposto para o conto, também não pode ficar sujeito aos termos de Aristóteles: começo, meio e fim.

Estamos, então, diante de uma Rosa técnica em matéria de contos. Não podemos dizer que outros, já não a tivessem praticado, mas a verdade é que estamos longe do conto tradicional e clássico, de que a nossa literatura pode dispor de algumas caracterizações interessantes.

Se fosse preciso filiar Dalton Trevisan a alguma corrente ou submetê-lo a alguma influência, não resta dúvida que nos mostraríamos embaraçados.

Às vezes sente-se nele a linha mansfieldiana, aquela espécie de “pureza” que significava olhar a vida, não através de um vidro simples, mas de um cristal, construindo os seus contos em forma de reminiscências, como naquele trecho de diário intitulado “Flausi-Flausi”, em que encontramos passagens como estas que a pobre Kathy de certo gostosamente subscreveria: “Setembro, 15: Meu querido diário... Nada, só isso: meu querido diário”. “Setembro, 26: Como eu odeio as crianças, tão engraçadinhas, inconscientes animais sadios, como as odeio!” “Outubro, 3: Viver ainda um dia, viver!” “Outubro, 8: E os pensamentos que não tenho a coragem de escrever”? “Outubro, 21: Vontade de ser aventureira, jogar bacará no cassino, de ser turista, a lua boiando nas águas, porém sobre a amurada do navio, de ser gorda, e que os moços de mim se rissem, por causa disso. Vontade de querer ainda, e não quero mais”. “Novembro, 2: oh! Pobres confidentiais inocentes e , contudo, que têm sabor de adultério... Querido diário, você sabe que não tenho medo, calar as vozes, ir-me. A testa em fogo, o peito em fogo – e paz no coração”.

Se Katherine Mansfield está presente nessas frases, isso não quer dizer que ela marque uma influência, faça um discípulo, dentro de uma mesma ordem de experiência humana de um mesmo plano de natureza. Esse fenômeno não se verifica.

Como não se verifica também o caso de Julien Green, que podia ser entrevistado em algumas cenas de “O retrato”, em que a impressão do fantástico e do misterioso, “negro barco deserto singrando de velas enfunadas rumo a um país noturno..., em que ressoam brados histéricos de bruxas...”, etc... como que resulta de um novo conhecimento da realidade. Conhecimento que empresta a categoria de valor e certas essências que teriam sempre escapado a nossos olhos, se limitadas a um conhecimento de intenções práticas. No caso, era Ismar preso ao segredo daquele retrato antigo encontrado no fundo de uma mala que lhe permitia armar-se contra o mundo, “forte como um anjo”. E conversar horas com a efigie de Silvia – dera-lhe este nome – encantado com a sua voz, e em cada companhia, na escuridão do quarto, “não havia miséria, cor, fome: fechando a porta, reino mais rico não havia que o seu, povoando as trevas fabulosos gênios amigos”. O mundo, porém, sempre conspirava contra Ismar. Isto é, os seus se impressionavam com a mudança que se operava nele. Espionavam-no e, quando acochado pelas confissões, ele era obrigado a se defender. “Silvia era a pessoa mais real da terra” e com que dor foi que ele, um dia, entrou correndo no quarto, para ver que o seu reino fora devassado pelos inimigos, saqueado pelos ladrões. O retrato de Silvia estava rasgado a seus pés. Com que cuidado ele ajuntou os pedaços, pois percebeu que ela respirava ainda. Se os colasse, talvez ela voltasse a viver. “Gemia como um cachorro que vai morrer. Escutava suas frases desconexas, mas não pode reconstituí-las, sentia-a perto de si e longe, aflita, se evanescendo na tarde, morrendo aos poucos”.

Mas em “Sete anos de pastor” e em “Rachel” nos situamos diante de alguns problemas da nova psicologia que o contista consegue explorar muito bem, chegando a observações de um flagrante saboroso e vivo. Falamos em nova psicologia tendo em

vista o papel subalterno que já vai sendo conferido à observação interior, à introspecção. E Trevisan, nesses dois contos, construídos em bases realistas, sem nenhum prejuízo para o drama da ficção, domina com segurança muitas cenas em que os sentimentos não se contentam em coincidir com os nossos. Eles são observados antes como comportamentos, como uma certa modificação de nossas relações com outrem e com o mundo. O contista parece rejeitar como diria Maurice Merleau-Ponty, esse preconceito, que faz do amor ou do crime uma “realidade interior” acessível apenas a um só testemunho, àquele que os experimenta. Não obstante os dois contos tenham por protagonista alguém que fala na primeira pessoa, os sentimentos nele descritos não são fatos psíquicos escondidos no mais profundo recesso de seu coração. Eles visam antes à estruturação de tipos de comportamento ou estilos de conduta que nos parecem perceptíveis por fora, isto é, que se nos mostram, por exemplo, nas feições ou nos gestos de Rachel, aquela criaturinha emotiva, que não obedecia, está visto, a nenhum fato psíquico e interno seu, mas antes a uma variação de suas relações com o companheiro, com a mãe, Úrsula, com o pai, Tibério, com o mundo, enfim, perfeitamente decifráveis à luz de suas atitudes corporais. Aliás, forçoso é convir que a psicologia tem muito maiores possibilidades de desenvolvimento quando abre mão dessa distinção de espírito e corpo, quando abandona os dois métodos correlativos da observação interior e da observação fisiológica.

A emoção que transborda das duas figuras principais desses contos está antes presa àquilo que Janet chamava de reação de desorganização e se manifesta quando ambos estão comprometidos numa dificuldade qualquer. De modo que, graças a essa nova psicologia, esses dois seres nos surgem, não como entendimentos que constroem o mundo, mas como pessoas que nele foram arremessadas e estão presas entre si por

um liame natural, por toda a superfície de seus seres, pelas suas maneiras de ser no mundo, afinal de contas.

Em “O Bem Amado”, um dos contos mais afirmativos do livro, a nosso ver, estamos em face de um caso que o contista soube tratar com inteligência. De um caso de anormalidade em que nos é revelado um fundo humano, um elemento de vida perfeitamente dramatizável, dotado de uma riqueza maior do que a indicada pela aparência. Trevisan se empenha em atingi-lo e são recalques, insatisfações, despeitos, olhares úmidos e fascinados, abismos, insuspeitados que vêm à tona, em todas as suas relações interiores e exteriores, em todas as relações das diferentes partes do ser entre si. Ora eram olhares que significavam a união da alma com o corpo e que piscavam, semelhantes as de certa loira que surge como uma espécie de rival. Ora eram palavras pronunciadas de tal maneira “como se algum pecado estivesse nelas”. Palavras que “tombavam pestilentas entre o ar frio” para intrigarem, “sem piedade, as árvores, a loira e a própria lua rolando sua cabeça no céu”. O modo exterior de reagir aos acontecimentos, ao contacto de outrem, é fixado pelo contista em várias passagens e pode ser observado até no som de uma voz: “O som daquela voz era o de uma lesma escorrendo branca em um muro”.

O centro de resistência dos seres está bem nessa unidade de sentimento, de ato, de vida que os escritores vêm perseguindo desde há muito, a despeito de estar ela encerrada num corpo que encarna o indivíduo físico, concreto, inegável. Mas o nosso corpo é uma explicação suficiente para a nossa aparência de unidade, de personalidade? Eis a dúvida, não obstante pareça insofismável que nele é que devemos nos apoiar; sendo ele bem uma presença no mundo bem mais antiga que a inteligência. Trevisan em duas frases que nada têm de introspectivas quase que nos

coloca em condições de desvendar o segredo em torno do qual está circunscrita a ação de "O Bem Amado": "Como você é forte..." "Você tem cabelos no peito". Essas simples palavras, todas voltadas para o exterior, partindo de uma referência puramente física, não deixam de atingir o conteúdo psicológico de quem as pronunciava, de no-lo revelar em sua personalidade, em sua coesão íntima nas "fontes do desejo" em que pretendia desalterar a sua sede...

Essa e outras perspectivas podem ser configuradas nos contos de Dalton Trevisan, cada qual deles a exprimir uma experiência, um sentimento de libertação através de suas imagens-objeto.

Um exemplo admirável de monólogo interior está em "Ponto de Crochê" que bem nos mostra quanto resta palmilhar nesse terreno joyceano em nossa literatura.

Elementos de vida não faltam, pois, a qualquer um dos contos de Trevisan cuja transposição naturalmente só tende a lucrar com as suas experiências possuídas aliadas às circunstâncias.

Vistos em conjunto, estes contos refletem bem uma etapa do "devenir" do autor e alguns comportamentos individuais, em que o seu instinto de escritor se compraz para lhes aprender toda a poesia e, toda a vida diante de suas liberdades palpitantes.

LINHARES, Temístocles. "Antecipações sobre um Contista". Joaquim, Curitiba, 3(18):11, maio 1948.

Dalton Trevisan: Conseguimos caçar o vampiro.

Marcos Barrero

CONSEGUIMOS CAÇAR O VAMPIRO

Meu encontro com Trevisan foi numa tarde quente. A banca de jornal “Ouro Verde”, na Boca Maldita, é um dos três lugares onde é possível encontrá-lo diariamente. Os outros são a sua casa e o estacionamento da rua Emiliano Pernetá – locais que sempre tiveram repórteres de plantão e fotógrafos com teleobjetivas fantásticas nos últimos dez anos. Em conversa com amigos dele, eu soube que Dalton frequenta a banca. O resto descobri com o vendedor, meu eficaz cúmplice, depois que me viu anotar seu nome em letras maiúsculas no caderno de notas.

Fiquei menos de meia hora em pé numa soleira diante da banca. Trazia uma pequena bolsa e, dentro dela, um gravador Sony – pouco maior que um maço de cigarros. Dois livros de Dalton nas mãos: Guerra Conjugal, última edição, e Morte na Praça, a renegada primeira edição de 1964. Este livro, em si, já era uma provocação.

Cheguei por trás de um homem baixinho, roupa simples. Camisa estampada e descorada. Muito branco, as unhas aparadas. Um embrulhinho de farmácia debaixo do braço. Cabelos brancos, sinais de calvície. Óculos enormes. Ele estava apanhando dois exemplares do Jornal do Brasil, de frente para o vendedor. Quase um susto. Liguei o gravador, num movimento disfarçado, para 30 minutos de conversa.

Status – Dalton, você me dá um autógrafo.

Dalton – Com muito prazer. É uma satisfação saber que eu tenho pelo menos um leitor.

Status – Tenho sua obra. Alguns livros são primeira edição.

Dalton – Primeiras edições são bobagens.

E ele assina o exemplar de Guerra Conjugal com letra miúda. “Ao Marcos, o grande abraço do Dalton”. Devolve.

Status - Bom, você mesmo disse isso, que quem sai ganhando é quem leva a última edição.

Dalton – Ao menos todo o meu esforço é nesse sentido. Seria muito mal se depois de toda essa força que eu faço, a edição anterior fosse... Você achou aqui mesmo?

Status – Não, não. Foi um sebo em São Paulo.

Folheamos o livro, um carimbo na segunda página.

Status – Aí, Santos. Mas eu achei em São Paulo. Aqui ninguém acha mais né, Dalton?

Dalton – Espero que não...

Status – Por quê?

Dalton – Se quiser trocar nós pegamos aí, o rapaz tem aí...

Status – Eu troco pelo Sonata ao Luar.

Dalton – Tô vendo que você tá de bandido por cima de mim (risos).

Status – Você não quer autografar esse também?

Dalton – Não. Eu autografaria a nova edição, a velha eu não assino. Eu faria troca para destruí-la.

Status – É mesmo?

Dalton – Eu renego.

Status – Renega mesmo? Eu acho o livro muito bom nessa primeira edição.

Dalton – Inclusive, saiu aí... há uns dois, três meses saiu...

Status – Eu topo a troca, negócio fechado.

Dalton – Ótimo.

Dalton, satisfeito pega o livro depressa das minhas mãos. Olha para o vendedor.

Dalton – Você tem aí a última edição?

O menino vai procurar.

Status – Troco porque respeito o seu ponto de vista, mas como leitor e fã é uma perda. Esse livro é uma relíquia.

Dalton – Eu acho que o que vale mesmo é a última edição.

Status – E é uma obsessão sua revisar, né? Este Guerra Conjugal tá na oitava edição revista.

Dalton – Mas agora eu parei porque senão teria que fazer a emenda da emenda. E também estava entrando num processo neurótico.

O vendedor volta pra dizer que não tem Morte na Praça.

Dalton – Nós podemos fazer o seguinte, eu poderia deixar o livro aqui, amanhã.

Senti um calafrio. Se concordasse ele poderia ir embora.

Status – É melhor eu levar outro...

Dalton – Por exemplo, você tem Abismo de Rosas?

Status – Esse eu tenho. Tenho tudo.

Dalton – Mas é nova edição.

Status – Eu levo então O Pássaro de Cinco Asas, nova edição.

Caminho na direção de prateleira. No dia anterior, tinha visto ali um exemplar de Morte na Praça. Deu certo.

Status – Mas tem Morte na Praça aqui. Taí, Dalton.

Dalton – Se você quiser trocar pelo Passar... também vale.

Status – Não, eu fico com esse mesmo.

Dalton – É que você falou no Pássaro...

Status – Porque não tinha o outro... Eu falei com um escritor que é seu amigo, o Jamil. Ele me deu um livro também.

Dalton – Ah, daqui de Curitiba?

Status – É.

Dalton – Jamil Senega.

Status – E ele falou que você renega mesmo todos os seus livros, que você pediu até para todos os seus amigos “tirarem” da Biblioteca Municipal os livros de que você não gosta.

Dalton – De repente, aparece um Sonata ao Luar, né? Que é horrível...

Status – Você fez poesia, né Dalton?

Silêncio. Demora cabisbaixo.

Status – Foi no início, não?

Dalton – Essa também é uma informação que eu não gostaria de dar. Eu prefiro ficar quieto.

Status – E o romance?

Dalton – Não era realmente poesia, né? E o meu romance são os meus 200 contos. É o meu grande romance.

Status – Você faz lembrar o caso do Rubem Braga, um grande cronista. Nunca fez outro gênero literário e é o melhor cronista do País. Não precisa escrever um romance...

Dalton – Pois é, mas o Rubem Braga não tem tido o seu valor devidamente reconhecido. Eu acho a obra dele formidável. O estilo é primoroso. Agora mesmo saiu uma antologia dele pela Record...

Status – 200 crônicas Escolhidas.

Dalton – Isso, mas o corpo é muito pequeno.

Status – É um problema da Record, né. Apesar da boa distribuição, ela tem uma composição ruim. É difícil de ler... A dos seus livros ainda é boa.

Dalton – Outro dia eu falei com o Rubem e disse que não comprei o livro porque o corpo é muito pequeno. Parece que ele não quis fazer em dois volumes. O editor tinha interesse e o Rubem não aceitou porque ia ficar caro. E acabou saindo um livro só.

E com ar menos desconfiado, faz a primeira pergunta sobre mim.

Dalton – Você se interessa por literatura?

Status – Sou doido.

Dalton – você é de Curitiba?

Status – Não, sou de São Paulo.

Dalton – Passeando por aqui...

Status – É, passeando... Me falaram que você aparecia aqui, toda tarde, e eu vim perguntar pro vendedor. E ele falou que você vem entre três e quatro horas e eu fiquei esperando você chegar.

Dalton – É um prazer pra mim saber que tenho um leitor.

Status – Um? Você é muito modesto.

Eu li, uma auto-entrevista em que você fala que é o último dos contistas menores. É muita modéstia mesmo.

Dalton – Não, é que tem gente aí que acha que eu sou figurinha difícil. Mas eu tenho consciência das minhas limitações e me parece que elas são muito grandes. Eu,

quando digo isso, não estou botando banca de modesto. Eu não me julgo um grande contista.

Status – Quem é, então?

Dalton – Bom, o Machado de Assis. Dos novos tem muitos. Rubem Fonseca, Luiz Vilela, Clarice Lispector. Pelo menos são três excelentes. E o Borges na Argentina. Não sei se você já lei, mas eu acho o Tchekhov um grande contista – o maior de todos.

Status – Pouca coisa. Leio mais o Borges.

Dalton – No Brasil, Tchekhov é pouco conhecido. Isso é sintomático, característico do nosso subdesenvolvimento. Mas ele não é o maior. É o melhor de todos...

Status – E muito mal-entendido.

Dalton – Pois é, saíram duas ou três antologias dele. Nada mais. Agora, saiu outra, eu estava vendo aqui (pega um livro de bolso).

Status – Ah, saiu. É da Edibolso.

Dalton – E eu nem sei quais são os contos incluídos. Publicaram também recentemente o teatro, né. As três Irmãs. Seria o caso de traduzir as obras completas.

Status – Obras completas, claro.

Dalton – Tem a coleção da Plêiade, em inglês ou francês você encontra as obras completas. Em português, não.

Status – É difícil. Ainda tem muita coisa que é preciso importar mesmo, né

Dalton?

Ele muda o assunto, disposto a conversar. Pelo braço, me leva fora da banca.

Ficamos na calçada em plena Boca Maldita.

Dalton – Você escreve ou não?

Status – Tenho algumas coisas escritas, nunca publiquei.

Dalton – Eu acho muito bom publicar. Pode usar pseudônimo. Até recomendo às pessoas que às vezes me perguntam, eu digo que publicar é muito bom. Dá uma perspectiva em relação à própria obra que de outra maneira você não teria. Não se compara, por exemplo, um trabalho manuscrito com outro datilografado. Aí já existe um distanciamento no ato da leitura. E publicado, então, ainda mais: há uma concentração, muda, parece trabalho de terceiro, né? Eu acho o melhor processo para aprendizagem.

Status – É um exercício...

Dalton – Agora, o livro já é um ato muito grave. Normalmente o autor se arrepende mais tarde... É Sonata ao Luar e outros absurdos, né? Mas publicar em jornal e com pseudônimo é bom. A única maneira de você avaliar o seu trabalho é publicá-lo em jornal ou revista. Datilografado por outra pessoa, o texto já muda o feito...

Status – A própria disposição gráfica... A passagem do trabalho manuscrito ou datilografado para um veículo de comunicação, como jornal ou revista, dá uma outra visão da própria obra, no sentido estético das palavras das letras...

Dalton – Em São Paulo há muitos jornais com suplementos e até mais fácil publicar.

Status – Diz uma coisa: o que você faz com esses livros antigos, esses livros que você procura em todo lugar?

Dalton – Rasgo! Tranqüilamente e com muito gosto.

Status – Rasga?

Dalton – Não há outra maneira. E eu não vou guardar isso. Se eu pudesse, recolheria todos os exemplares que existem. Por outro lado, a gente não precisa se assustar nem ficar preocupado, o que não é bom desaparece por si. Mas eu sempre

posso dar uma ajudazinha, né? Aliás, eu estou fazendo isso com a própria biblioteca pública. Tem a seção de documentação que possui um exemplar de cada edição, mas a gente na parte de consulta eu consegui trocar tudo pelas últimas edições... Já pensou estudantes que fazem pesquisa encontrando livros com os mesmos títulos e seis textos diferentes? Dá uma puta confusão! É, no fundo... uma peculiaridade. A maioria dos escritores não toca mais no texto após a publicação. No meu caso, não. Eu reescrevo e acho que é pra melhor. Agora estão saindo todos os meus títulos pela Record...

Status – E eu estou gostando muito das capas...

Dalton – Eu confesso que elas me dão mais alegria porque são minhas. É algo muito mais divertido de fazer...

Status – Um processo gráfico...

Dalton – E depois o acabamento gráfico da editora é excelente.

Status – Sabe que eu não encontrei a Joaquim em São Paulo, na Biblioteca

Dalton – Agora, eles têm. Faz uns meses que eu mandei uma coleção.

Status – Daí, eu liguei para a USP, um serviço de catálogo bibliográfico de periódicos, e eles acharam apenas dois exemplares na seção de revistas de artes plásticas. Talvez porque as capas eram feitas por Di Cavalcanti, Portinari...

Dalton – A coleção que eu mandei está completa e eles acusaram recebimento.

Status – E aquele material que você publicou na revista, os contos da Joaquim, você reescreveu?

Dalton – Pouco, muito pouco. Que eu me lembre, aproveitei poucos. Algumas histórias, inclusive, eu fui reescrevendo e elas sumiram. Simplesmente acabaram. Sumiu o texto. Eu lembro, particularmente, de uma delas cujo título era bonito – Eucáris, a dos Olhos Doces...

Status – Bonito.

Dalton – E depois eu fui reescrevendo, reescrevendo, e de repente ela começou a encolher e sumiu.

Status – Enxugou demais, inclusive tem um pessoal que critica você por isso, né? Reescrever as suas histórias. O Léo Gilson não gosta...

Dalton – Os críticos têm uma teoria de que supostamente após um livro bom viria um ruim. Eu não sei até que ponto isso é válido. Haveria uma alternância. Eu não vejo nenhuma explicação nem justificativa para isso. O caso do Léo Gilson: normalmente ele badala um e faz restrições ao livro seguinte, depois elogia o próximo e faz reservas ao outro. E isso tem acontecido... Fez orelha da Guerra Conjugal, na última edição. São trechos de um artigo de jornal.

Status – Você está preparando outro livro, Dalton?

Dalton – Deve sair. Eu já fiz a revisão e deve sair dentro de uns trinta dias.

Status – Como é que chama?

Dalton – O título é o melhor do livro.

Ele pode ser ruim, o título não – Virgem Louca, Loucos Beijos.

Status – Bom!

Dalton – Me parece bom, né? Virgem Louca, Loucos Beijos... A pior época...

Você não é jornalista, eu não estou dando uma entrevista?

Status – Não, eu sou (embaraço)

Dalton – Rá, rá, rá.

Status – Eu sou, eu sou professor de jornalismo.

Dalton – Pois é, mas você não escreve?

Não tem coluna em jornal?

Status – Não, não. Nada disso.

Dalton – É bom esclarecer, porque às vezes me fazem umas falsetas, né? Começo a falar como uma pessoa e depois eu vejo publicado, tudo deturpado por causa da memória... Quer dizer que não há a menor dúvida de que estamos falando entre nós. Aqui (longo silêncio). Agora, eu perdi o fio da meada...

Status – Você estava falando do título do novo livro.

Dalton – Bom, estou na expectativa de quando vai sair o livro. Acabaram de fazer a revisão. No meu caso, porque sou muito inseguro, e claro que não é a regra geral, entro em pânico e dá vontade de pegar o original reescrever. Já não é exatamente o que eu queria. Só que pra fazer isso sai muito caro: o texto já está composto, o editor não aceitaria. Então, eu começo, né, a ficar em pânico, nessa fase da revisão para a gráfica. Saber que ele vai sair dentro de trinta dias. Dá um arrependimento mortal. A primeira atitude que eu tenho quando sai o livro é a preocupação em não abri-lo. Demorar o maior tempo possível por causa de erros de revisão, que são inevitáveis.

Status – Chateia.

Dalton – De repente, você abre o livro, vê um erro e toda a alegria pela sua publicação é frustrada pelos erros que aparecem. Vê essa capa da Guerra Conjugal: eles carregaram muito no preto e desapareceram todos os detalhes. O homem se confunde com a parede, no chão não se destacam os sapatos. O corte da roupa da moça... Na edição anterior estava melhor. Me deu uma infelicidade profunda quando eu recebi o livro e observei essas falhas. Mas isso é impossível, né? A não ser que eu estivesse lá para acompanhar.

Status – Pois é, Dalton, mesmo assim eu gosto muito dos seus livros.

Dalton – E eu fico muito satisfeito de saber que alguém gosta. É que nem todos, muito poucos gostam do que eu faço... O moço vai ficar por aqui?

Status – Vou embora amanhã.

Dalton – Amanhã? Mas possivelmente você volta ou a gente pode se encontrar lá em São Paulo, na Livraria Francesa, onde eu vou buscar livros... Bom, muito prazer...

Status – Prazer também. E obrigado pelo autógrafo.

O Vampiro sai andando veloz pela tarde. Da minha boca, a palavra autógrafo soa alto, de propósito. Ele tenta voltar a cabeça para ser simpático, mas o corpo não deixa. As pessoas olham para ele. O Vampiro equilibra-se com dificuldade sobre os dois sapatos pretos e com os saltos gastos por fora. E desaparece no meio da praça e da tarde quente de Curitiba.

BARRERO, Marcos. "Conseguimos caçar o vampiro". **Status**, São Paulo, 7 (70):85 – 7.pp.101 – 5, maio, 1970.

Dalton Trevisan: processo aberto

Paulo Hecker Filho

DALTON TREVISAN: PROCESSO ABERTO

Como é de praxe judicial, chamei pelo autor (no caso também réu) três vezes. A primeira em 1959, quando atraíram suas “Novelas Nada Exemplares” e foram criticadas por Carpeaux dum modo que todo mundo considerou um requerimento de falência... A Segunda foi em fevereiro deste ano, a propósito de “A Guerra Conjugal” (69), que contém suas produções recentes. Me integrei tanto na condição de advogado da defesa que, sem ter relido aquela primeira contestação, até supus que fora mais longo do que fui. A terceira foi agora sobre “Cemitério de elefantes”, em que reedita o tomo desse nome aparecido em 62 e “Morto na Praça” de 64.

Ouçam, vai começar a sessão. O breve artigo de 59 e as cartas críticas deste ano lhe darão a imagem do processo que todo o leitor instaura a um escritor a que é fiel. Tomem conhecimento dos autos como jurados, a quem cabe o veredito final.

Eis a defesa inicial: “Trevisan, um contista com estilo”:

Otto Maria Carpeaux escreveu sobre “Novelas Nada Exemplares” um dos artigos mais exatos dos que tem publicado sobre autores nossos, a que tende a tratar com excessiva cortesia do imigrado. Mas o título de sua crítica. “Pretensão sem surpresa”, parecia arrasador e foi essa impressão que o texto deixou. E portanto, necessário que se diga bem do livro, que o merece, e, a despeito de aparência, já o próprio Carpeaux disse bastante.

Fonte chave: o Sr. Dalton Trevisan tem estilo. E não me refiro apenas ao fracasso que, econômico e discreto, raro atinge acertos memoráveis, nada tendo de excepcional a não ser a eficiência. Refiro-me a algo mais profundo, à coesa atitude do narrador, a que atribui unidade marcante a estas trinta histórias curtas.

A Trevisan enoja, e de modo pertinaz, o que se poderia chamar a fisiologia da vida. Não termina de aceitar que as criaturas possuam órgãos facilmente transtornados, e fome, burrico, feitura, sexo, pobreza, debilidade. Trata-se já se vê, num nojo um pouco mesquinho, um pouco frívolo. Mas o autor ameniza essa mesquinhez ausentando-se da narrativa, permitindo que a repulsiva existência se apresente igual a si mesma. Obriga assim o leitor a tomar partido: a nojeira adquire uma força de sugestão típica da arte. Pois duvido que qualquer leitor de boa vontade, por crente que seja na excelência possível da vida, não acabe se confessando que a vida é bastante parecida com estes contos, como ser feia assim.

Estaria melhor que isso fosse apenas de partida. Cômico da fealdade do existir, se sentiria a urgência de recriá-lo diferente, de produzir uma parcela de ordem, beleza. A obra não chega a tanto, mas não pode garantir que o autor não chegara. E um jovem que sentiu fundo o horror da fisiologia vital – sensação de fato adolescente, como quer Carpeaux, pois a maturidade representa um descobrir-se raízes no mundo, entendê-lo, com piedade certamente, e admiti-lo como um encargo que nos incumbe levar a bom fim. Quem nos diz que Trevisan não dirige a isso? E por adolescente que atualmente seja, é um adolescente respeitável, intenso: produziu um livro que chama atenção para seu autor. Podem-se esquecer os contos, o enredo deles: alguns quase não possuem os outros o possuem folhestinescamente fabricado; e é natural que isso ocorra, pois Trevisan se serve da estrutura artística para expor, menos pessoalmente mais objetiva autorizadamente, sua repugnância à vida; não o atrai o conto pelo conto. Mas o clima de revolta contra a fealdade, que é do livro todo, este o consegue impor, não se há de esquecer. E isto, a firmeza com que se é o que se é, conta fundamentalmente, na literatura como na vida.

“Novelas Nada Exemplares” (feliz designação, que, porém, teve a infelicidade de provocar o título anulante do crítico, que, perdidas as proporções, deduziu que o autor valorizava sua obra no mesmo plano das extraordinárias : “Novelas Nada Exemplares” de Cervantes) pode bem ser o despontar duma carreira de escritor cuja diretriz não convém predeterminar: e falo escritor com o peso da palavra, já que alguns trabalhos seus anteriores não iam além da promessa. Ademais, seria difícil destringir esta imatura náusea fisiológica de adulta, objetiva náusea metafísica. A primeira tende a um ponto em que passaria a abordar o ser, na Segunda, como em tudo, os fatores pessoais sempre há de Ter seu papel. De modo que é possível que Trevisan atinja a madurez da revolta filosófica, característica duma das correntes mais vivas da literatura atual. E talvez, não, talvez, mais virilmente ainda, busque no futuro achar uma saída de justificação para a existência, em vez de lhe reclamar sem meta o calado de feiura. Se quisesse viver mais radicalmente... Pois sem crer num sentido vital menos se vive que se morrer.

Se o livro não descortina isso, está no nível artístico e sua autenticidade na negação prenuncia a autenticidade na posição. Que a fome fecunda, é o nosso humano voto, se bem que a crítica enquanto apenas literária, tem que se ater ao que o texto efetivamente representa. Uma revolta de curto alcance, está mais uma atmosfera própria e singular – uma personalidade, e daí uma surpresa.

A capa do livro é um tal achado que quase não resisti na livraria. Só não comprei na hora pela idéia de que talvez já conhecesse a maioria dos contos nas edições originais, aqueles hoje famosos tominhos que mostro aos interessados e tanto gosto de ter. Mas ia acabar adquirindo o livro com certeza: como se defender da provocação preciosa daquela capa? E ele chegou, numa gentileza muito grata.

Papei-o numa assentada, como cumpria a um seu velho fã. Reencontro a minha admiração, mas me, nos aguda, menos “metafisicamente” revoltada do que eu pensava, e mais, como era de esperar, superficialmente provinciana. Neste livro está longe de assumir o horror da condição humana que seu ceticismo enfarado aponta. A esta altura, naturalmente, o tempo de Kafka já passou, inclusive para nós americanos que chegamos sempre atrasados. Não é de ficar muito decepcionado com essa falha sua que me parece mas patente agora do que antes.

O que aflige um pouco é o substituto que encontrou para ela na insistência de detalhes sórdidos. Ora você tem de sentir que tais detalhes só são sórdidos para uma visão estreita, provinciana; e imagino que é por má consciência que muitos de seus títulos surgem cortados e reticentes, sem fluência, com visível esforço para chegar ao fim. Contudo não deixa de ser significativa sua insistência no sórdido: como que evidencie o limite daquele horror “metafísico”, que em parte sempre se basearia numa falta de generosidade, numa inumanidade.

Isso porém não destrói o positivo: sua imaginação melodramática, de autor de novela de rádio e tevê ou “western” italiano, erguida ao nível literário pelo fraseador, o moralista. O moralista é um sintetizador, a que não interessa a história em si, a vida, portanto tende a esquematizá-la (desumanizá-la) para tirar sua conclusão. A conclusão, a moral, é que o interessa. Você seria mais um exemplificador que um narrador. Como Voltaire. A pena é que não tenha algo importante como ele tinha a dizer ao seu tempo.

O problema na nossa relação, você como escritor e eu leitor, é que a idade foi diminuindo em mim o que, apesar de todo amor, ainda insuportava a vida e você “que é o autor do livro e o principal” vendo retrair-se a antiga acidez, continua a se apoiar demasiado exclusivamente no que dela restou. Resulta que os detalhes “realistas” e as

“conclusões” ficam cada vez mais arbitrárias, mais meramente melodramáticas. Toda sua obra é humorística mas, se diria, a contragosto. A esta altura, para vencer, o provincianismo, quer me parecer que devia decidir-se a ser por gosto, que só no aberto humorismo ultrapassaria as provincianas fronteiras. Como um exemplo entre vários. “Os mil olhos do cego” podia dar uma cena plenamente cômica, se dispusesse a escrevê-la e não ficar como ficou praticamente nas referências a ela do moralista. Já sei, isso seria abandonar a sua preguiça ou falta de tempo de escrever, o que às vezes é mais difícil do que ter talento. Mas que é que se pode fazer se a literatura é uma deusa abusiva.

Claro que sabe ler um livro seu, por mais que se critique, é no Brasil um prazer raro, você sabe sempre ser fino e curioso. Um sorriso acompanha e o estético riso não raro estala, além do que ninguém se furta ao agradável vício de seguir as etapas de um melodrama, ainda mais escrito por você, que sabe contornar, por uma frase, uma pontuação, uma reticência, o mau gosto. Fica-se preso ao ver nova monstruosidadezinha irá o Dalton em seguida bolar. Portanto, é claro que sabe como gostei de receber e ler o seu livro.

Por fim, o “Cemitério de Elefantes” recém-saído:

Para a nova edição aumentada do “Cemitério de elefantes” e “Morte na Praça” elogio é grande: você agüenta a releitura do melhor conto, interessando sempre, e há neste volume alguns de seus títulos mais brilhantes: “Dinorá, moça de prazer” “Ismênia, moça donzela”, “Dia de natal” “porco”, “Duas rainhas” e o terrível “Beto”.

O humor alcançado nos dois primeiros títulos que enumerei, pode levar a pensar que nunca você foi mais contista, pelo excesso expressivo, a arte, além de suas intenções. No entanto, como sabe, acho fundamentalmente justas essas intenções,

pois é claro que sua insistência no pior é por revolta contra esta vida; compreendo-o, embora incapaz de fazer o mesmo, repartido pelo que em mim aceita inelutavelmente a vida, que é sempre esta a que se vive e observa: serei do tipo religioso, mas não fanático, não só entendo nos outros a iconoclastia como namoro com ela, o que no fundo é uma só posição. E segundo suas intenções mais características, o conto mais conseguido, na medida em que pisa e rouba substância à vida, "Beto".

Mas há outros excelentes, "O caçula", "Angustiado viúvo", "Bailarina fantasia", "Cena doméstica"... Vejo que podia citar quase todo o livro, o que significa que você é de lei, Dalton e, particularmente, que este é um dos seus melhores livros.

Bem, aí as razões do processo. Terei sido um advogado pouco convincente, se o jurado que as conhecer, você que me lê, não sair logo em busca dos livros de Dalton Trevisan...

HECKER FILHO, Paulo. "Dalton Trevisan: O Processo Aberto". **O Estado de São Paulo**. Suplemento literário, 26 set. 1970. p.4.

Um elemento lírico em Trevisan

Ralph Niebuhr

UM ELEMENTO LÍRICO EM TREVISAN

Já se tem notado, e com razão, que uma das características mais salientes dos contos de Dalton Trevisan é a morbidez; no entanto, um certo lirismo se entrevê atrás dessa morbidez. Boa parte desse sentido lírico vem da extraordinária compreensão de linguagem, quase até o ponto de explosão. Na maioria dos contos, o sentido mórbido decorre do processo de distribuição, física ou moral, ou as duas espécies ao mesmo tempo, de pelo menos um dos personagens, e muitas vezes de todos eles. É um processo de destruição que vem de dentro e de fora, uma combinação da própria capacidade humana para a auto-degradação, e a força da coincidência, que nos cerca unânime e impessoal.

Na coletânea “Novelas nada exemplares” excelente exemplo desse processo é “Aventura de João Nicolau”. É uma espécie de “conto picaresco”, mas difere da tradição picaresca em que o protagonista acaba sendo a maior vítima da estória, embora ele, por sua vez, vitima quase todos os outros personagens. Trata-se de um quadro familiar na prosa de Dalton Trevisan, na qual as relações interpessoais quase sempre consistem da exploração mútua, mas este conto em particular fica mais chocante pelo contraste entre o começo, que é cômico, e o fim, que é sinistro... Mas entre a bigamia, o incesto, o homicídio, a prisão, o adultério, a degradação e a morte agonizada, surge um impulso lírico, que faz um forte contraste com esses outros elementos. São exemplos desse impulso detalhes como a trepadeira de glicínias na varanda da casa da Negrinha, e a descrição da Cristina: “Seu corpo de tão branco era luminoso naquelas noites de verão, estremeando entre os dedos calejados de João Nicolau como um peixe fosforescente na água escura do rio”. Estes traços líricos, que cabem bastante bem

dentro do ambiente meio alegre do começo, aparecem mais tarde no conto, com o propósito de realçar, pelo contraste, o tom mórbido do resto do conto. Depois de João Nicolau tentar matar a Negrinha, ele é preso enquanto sonha com peixes fosforescentes; mais tarde, escapando da enfermaria da prisão, ele vai encontrar Cristina no bordel onde ela vive: “Aquela noite não sonhou com peixes coruscantes”. Na prisão, ele também se lembra de Negrinha, “recordava-se de como a água que lhe servia era fresca, e sentia, por vezes, no fundo da cela, o odor adocicado de glicínias”.

Também no conto seguinte, “Quarto de Hotel”, existem elementos líricos cuja função é tornar, pelo contraste, ainda mais triste a tristeza do protagonista. A primeira frase do conto poderia ser o início de algo bem lírico: “Eram os pardais que o acordavam pela manhã”. Mas a frase seguinte nega qualquer qualidade lírica ao conto: “Malditos, ele gemia, enterrando a cabeça no travesseiro ao ouvir os pios sob a janela”. Mais tarde esse mesmo protagonista pensa como seria doce matar todos os pardais da cidade.

“A asa da Ema” é outro conto da coletânea em que elementos líricos são usados para sublinhar o horror básico da existência dos personagens; Trajano é descrito como “senhor de seus sonhos” e no domingo há “sinetas da missa, a mancha de sol no chão da ceia, alegres vozes femininas no pátio...”. No final deste mesmo parágrafo, o autor nos mostra claramente a função destes e outros elementos líricos: “ficavam, sedentos, invejando o bafo de cachaça na boca dos guardas – sabiam então que estavam presos:” Também neste conto, o desenvolvimento da relação entre Trajano e Gracinha é tratado de uma maneira bastante lírica, o que realça o choque do fim, quando Trajano mata tão violentamente a ela e a si próprio, e o corpo dele é deixado ao ar livre para mandar aos outros prisioneiros a sua mensagem, “a doce catinga dos mortos”.

O impulso lírico claramente faz parte do artesanato literário de Dalton Trevisan, mas quase nunca é o elemento dominante na prosa dele: só em Ponto de Crochê é que chega a dominar, e mesmo nesse conto, os elementos mórbidos são bastante evidentes. O elemento lírico é, quase sempre, usado como uma técnica para dar ênfase à condição basicamente triste dos personagens de Dalton Trevisan, e por extensão, de todo ser humano.

NIEBUHR, Ralph. "Um elemento lírico em Trevisan". **Minas Gerais, Suplemento literário**, 17 junho 1972.

The soil and some of its fruits

Thomas Lask

THE SOIL AND SOME OF ITS FRUITS

This is the first appearance in English, at least in book form, of work by a Brazilian writer who promises on the strength of his country's to be a major figure. He is already a writer of power though his range in this is not wide. He is a man who keeps probing the same open wound, exposing what has rotted, gangrened, festered. But though we wince every time he touches an exposed nerve, he holds us with singular fascination. The subject may be repellent but his art is hypnotic. In tone and mood, he is bleak and severe, reminiscent a little of Sherwood Anderson's "Winesburg, Ohio", and of Giovanni Verga in his realistic earthiness. Gregory Rabassa, whose translations are flawless, a fact apparent, even to one not at home in Portuguese, suggests as an influence the work of Machado de Assis, in whose writings there was a revival of interest a while back. But I suspect that Trevisan is essentially himself. His style is compact and taut to an extreme. There are 44 stories in this medium-sized book alone. Effects and changes of locale or time are subtle and done with a minimum of technical maneuvering. The reader must match the author's concentration.

Trevisan can be as uncommittal in tone and as emotionally objective as a police blotter. "The Spy" is simply a report on the brief history of a child brought by her father to a kind of orphanage that also takes in old men. The youngsters not only have to make sense of their own lives but also of those of their estranged companions. Cause of cold, insufficient food, and plain the child the father told about the death of his next neighbor tempts to wonder what it must have been like for the child to die alone and away from home. But by using these extremes of abandoned childhood and mad old age, Trevisan has fashioned a story granitic in texture and heartbreaking in effect.

A widening Melodrama.

He has made out for his territory his home town of Curitiba, which Mr. Rapassas tells us is a good-sized city and the center of a large coffee-producing area. But to Trevisan it is a place of moral decay and human dissolution. Social responsibilities are reduced to animal-like levels. Men beat and abandon their wives and children or are indifferent. Women cuckold their husbands, and every meeting of a boy and girl becomes a sexual encounter a witsch, incidentally, someone always gets hurt.

"Death on the Square" is the sordid story of domestic ruin. He cannot refrain from gambling, his wife from philandering. But slowly their cheap melodrama widens to include the elements of the square, and the death in the title is not merely that of Jonas but of the town that surrounds the square. Summing it up is the hospital: The patients in the front entrance and came out the alley door – the plain board coffins wrapped in black cloth. In Hog-killing Dau, a man summons back home the wife he has abused for years. He needs to slaughter the hog. But the hog he has in mind is the woman herself. In "Good Evening, Sir", a homosexual, unsure of himself, fumbles into an unsatisfactory relationship with a young man, in the opening story, "The Corpse in the Parlor," a young girl relives her years of anxiety with the lecherous old man who had been her father and in the end takes crude though ineffective revenge on his corpse.

Void Never Fills Up

There is a large streak of eroticism in these stories. It is not exhibitionistic but functional to the author's purposes. For one, it becomes the absolute symbol of the town and of its narrow, confined horizons. Men and women are reduced to sexual games because they can find no other way out. Gambling and drink are, after all, auxiliaries to the major pursuit. Sexual involvement is the only way his men and women know to

assert heir individualy, to separate themselves rom the conditions that hem them in, and the only way they have of expressing their will, of changing the inevitable in their existence. It is the river Lethe; it is a arout trip; it is he vision of what might have been.

At the same time, these encounter: are also the moment when men and women are most beasly, when they are furthest removed from their civilized selves. The irony, or perhaps less na irony thim a self-evident truth, is that these meeings turn out to be as bankrupt os the lives that drove his people to them. The void never fills up.

These erotic materials ean be souber, frightening, hilarious. In "A Boy Hunting Birds", brighter than most, a woman is being suced for divorce by her hsband who says that she has been unfaihful. She denies the accusation. She is defended by a lawyer thess interested in the case than in her. For her, his suces in the defenser ean depend only on a victory over her. She can win sto to speak only ifshe loses.

Trevisan is brilliant in rendering the mood, the atmosphere, the coarseness of these meetings in a broothel, at home in illicit moments when the husband the wife, the parents are away, leven in the legitimamate marriage bed where ghe greatest failunes are recorded. In one of the boldest and most daring of his tales, his hero picks up in church a stupid, loutish prostitute on Good Friday and takes her to a neary hotel. At he final moment he is nauseated by all she is and represents. But the does not know to get away and in his dssordered mind, he keeps findeling paralles between his own sick spirit and the events in the New Testament that led up to "he isolemny of the day. This story "Passion Night", summarizes his art: hold, very concise, the natural and symbiotically foined and full of overtones that are at once unforgettablo and troubling.

LASK, Thomas. " Books of the times: The soil and some of its fruits". **The Times**, New York, 1 dez. 1972.

As três mortes de Dario

Dináh Moraes Rodrigues

AS TRÊS MORTES DE DARIO

Dalton Trevisan, numa linguagem seca e objetiva, narra um incidente de rua: um homem se sente mal, cai na calçada e morre diante de um grupo de pessoas, algumas das quais fazem umas poucas tentativas de ajuda, abandonadas pelo meio, e que resultam por isso mesmo ineficazes, enquanto isto, somem aos dois e três os pertences da vítima. A linguagem imita reportagem, com detalhes como “pisoteado dezessete vezes”, à maneira de relatório policial. Não julga: constata. Este tipo de linguagem enfatiza a crueza de que se reveste a atitude do público em geral para com um indivíduo desse mesmo grupo social.

1. O CONTO

Façamos um resumo do conto, dividindo-o em etapas que facilitem o estudo:

A – Dario caminha apressado.

Traz cachimbo e guarda-chuva. A chuva parou.

Usa terno, gravata com alfinete de pérola, relógio do pulso.

Tem vários objetos nos bolsos, entre eles documentos de identidade e endereço.

B – Dario pára, encosta-se à parede, escorrega por ela até a calçada e deita.

Tem a respiração ruidosa e bolhas de espuma na boca.

Surgem os curiosos. Dão palpites sobre a doença.

Um rapaz de bigode afasta as pessoas, afrouxa a roupa de Dario. Sumiram o guarda-chuva e o cachimbo.

C – O número de curiosos aumenta. Uma velhinha grisalha diz que ele está morrendo.

Um grupo leva-o até um táxi, começam a embarcá-lo.

O motorista recusa levá-lo: - Podia morrer no caminho.

Resolvem chamar uma ambulância.

Dario está sem sapatos e alfinete de pérola.

Desistem a meio caminho de levá-lo a uma farmácia.

Deixam-no à porta de uma peixaria. Moscas cobrem-lhe o rosto. Sumiu o relógio.

Examinaram-lhe os bolsos, lêem os documentos.

D – Chega a Polícia e há tumulto na massa: mais de 200 curiosos.

Dario é “pisoteado 17 vezes”.

V – O guarda constata o óbito: é o caso para rabeção.

O guarda não pode identificá-lo: os bolsos estão vazios.

Resta a aliança, que sempre saía do dedo com dificuldade.

Começa a dispersão do grupo.

X – Dario levou quase 2 horas para morrer, e só agora notaram isso.

Dispersaram mas rapidamente.

Um senhor piedoso tira-lhe o paletó para pô-lo sob a cabeça de Dario.

Z – Um menino de cor e descalço acendeu uma vela ao lado do corpo.

Parecia “morto há muitos anos” e “desbotado pela chuva” que recomeçara.

Três horas depois ainda esperava o rabeção, sem paletó nem aliança.

O conto tem unidade de tempo, espaço e ação.

As referências ao passado e o que se pode reconstituir preenchendo e o que se pode reconstituir preenchendo as elipses funcionam como qualificações do protagonista. Dario é um senhor vestido com apuro (terno, gravata, alfinete de

pérola, relógio), casado (usa aliança na mão esquerda), tem documentos de identidade, etc, como é normal a um cidadão da classe média.

O grupo de pessoas que se ajunta ao acaso em torno do acontecimento é heterogêneo e fornece tanto ajudantes como oponentes. Os ajudantes às vezes são destacados: “rapaz de bigode”, “velhinha da cabeça grisalha”, “um senhor piedoso”, “um menino de cor e descalço”. Outras vezes são indicados vagamente:

— “alguém”, “um terceiro”, “um grupo”. Os oponentes nunca são mencionados — apenas se constata o desaparecimento dos haveres de Dario.

Outros personagens, que não fazem parte do grupo, mas dialogam e em certa medida se opõem ao grupo, são o motorista de táxi e a polícia, esta como representante da lei e dos trâmites burocráticos que amedrontam aquele.

A lei, que é feita para proteger os cidadãos, provoca entraves e agressões a Dario: algumas pessoas tentam introduzi-lo num táxi para levá-lo a um hospital, mas com medo da lei o motorista do táxi não quis transportá-lo. Para seguir a lei, o guarda não transportou o cadáver: era da alçada do rabeção. Ambos, motorista e policial, recusam responsabilidade.

À sua chegada a polícia investe contra a massa, que tropeça em Dario “dezessete vezes”. Podemos dizer que tudo se passa como numa transferência de vibrações em corpos elásticos justapostos, em que os corpos intermédios servem de veículo ao choque, mas a ação final (no caso geral, um deslocamento; aqui uma agressão) só é produzida no último (Halliday-Resnick – Physics – “Collisions” – chapter 10. Editora John Wiley & Sons Inc. N. Y. USA – 1ª ed, 2. nd print, 1963).

A massa transfere a agressão: é um destinador de 2ª classe, isto é, recebe e transmite para diante.

Cada indivíduo – Dario, os componentes do grupo, o motorista de táxi, o guarda – é elemento do conjunto que é a “sociedade” ou os cidadãos do país. Delas em bloco, emanam os costumes, e as leis que os regem, e dos quais a polícia é representante. Podemos, então, considerar o grupo como subconjunto do conjunto sociedade e a polícia como redução do conjunto sociedade.

A etapa central é caracterizada por uma luta entre a polícia e o grupo, quando Dario passa da esfera do grupo para uma esfera maior, a da sociedade, resumida pelas leis e representada pela polícia, o que corresponde a um alargamento.

Interpretações

Podemos considerar que a morte de Dario é uma evolução que se dá em vários planos: no plano biológico, no plano cultural, em relação ao grupo (interesse, desinteresse). Conforme o enfoque ressaltam detalhes, que em outros ângulos talvez tenham importância diversa e até nula.

Tentaremos fazer esboços de leituras sob vários enfoques:

Biológico – Morte natural, um processo de gradação da vida plena (“... vinha apressado...”) até a morte (“Dario havia levado quase 2 horas para morrer e ninguém...”). Nesse aspecto poder-se-ia tentar uma leitura técnica e fazer o diagnóstico da doença e da causa mortis. Os sintomas aparentes são de edema pulmonar agudo devido a uma insuficiência circulatória conseqüente da insuficiência miocárdia. A “causa mortis” seria: edema agudo pulmonar por insuficiência miocárdia máxima – o que teria de ser confirmado por necropsia, implícito na elipse: o procedimento normal para mortes deste tipo é fazer-se uma necropsia por médico legista. O detalhe da aliança (“... que ele próprio – quando vivo – não podia retirar do dedo...”) importa aqui como dado indireto: se fosse por engrossamento da articulação (artrose) significaria apenas doença

paralela com larga ocorrência em pessoas de mais idade; ou então: poderia ter ele engordado, o que acarreta sobrecarga no coração; ainda poderia ser tomado como edema, indicador de insuficiência circulatória crônica.

Sociológico – Dario provoca o interesse das pessoas que vão-se agrupando aos poucos, e que os leva a algumas tentativas de ajuda, tentativas essas sempre incompletas e por isso ineficazes:

- a) primeiros socorros incompletos;
- b) levam-no por parte do caminho até à farmácia;
- c) introduzem metade do corpo no táxi para transportá-lo a um hospital;
- d) resolvem chamar a ambulância – mas não se sabe se alguém chamou.

A ambulância não vem.

À medida que cresce o número de curiosos, o interesse das pessoas sofre uma evolução: de interesse pessoal e tentativa de ajuda efetiva evolui para simples curiosidade, como se Dario de gente se transformasse em objeto.

Número de curiosos e interesse encontram-se em relação inversa: quando o número é máximo, chega a Polícia e, no tumulto, pisoteiam Dário (máximo de interesse negativo: agressão).

Ele “morre” para o grupo quando cessa a curiosidade, última forma do interesse do grupo. A dimensão de imortalidade do Homem Social é a sua permanência na memória dos pósteros. É neste sentido que se chamam “imortais” aos membros das Academias, e é o que geralmente se dá aos dois versos de Camões:

“... E aqueles que por obras valerosas. Se vão da lei da morte libertando-se”

Um cidadão existe para o país quando é registrado, identificado, e adquire tanto direitos como deveres. Cumpre os deveres do cidadão: serviço militar, impostos, etc –e

é controlado pelos registros oficiais. Sem identificação, ele virtualmente "não existe". Perdendo os documentos de identidade, Dario deixa de existir como indivíduo para a Sociedade. Anônimo, perde a individualidade e o "status social".

RODRIGUES, Dináh Moares. "As três mortes de Dario". **Littera**, nº7, 93-99, jan.1973

O Vampiro de Curitiba reaparece

Rolmes Barbosa

O VAMPIRO DE CURITIBA REAPARECE

O aparecimento de cada novo livro de Dalton Trevisan dá margem a que, de parte de alguns críticos, surjam as clássicas restrições: falta de originalidade da trama dos contos, a repetição de tipos e situações, a eterna focalização dos mesmos ambientes. De fato, nos 22 contos que integram “O Pássaro de Cinco Asas”, voltamos a percorrer as ruas do submundo curitibano, penetramos nos mesmos melancólicos “inferninhos”, corremos as mesmas fileiras de casas de lâmpadas vermelhas, deparando, nas esquinas, com nosso velho conhecido, o distinto Vampiro de Curitiba e seus companheiros da noite, sempre às voltas com bizarros impulsos, sonhos líricos e pesadelos sem fim.

De certa maneira, muitos destes contos parecem o desdobramento de aspectos do imenso painel que o autor vem pintando, desde os livros de cordel da fase inicial, da vida de uma comunidade que, embora aparentemente perdida no tempo e no espaço, tem contornos cuidadosamente definidos. Sim, neste livro os temas e os tipos se repetem. Mas – colocando o problema no campo da pintura – ao que nos consta, os críticos de artes plásticas jamais investiram contra, por exemplo, um Di Cavalcanti, pelo fato de repetir nas suas telas as mulatas, os olhos de mormaço. O mesmo poderia ser alegado a propósito dos eternos Cristos e dos palhaços melancólicos de Roualt. E que dizer de Chagall, sempre a evocar o alado casal de amantes, a branca cabrita e o folclórico violinista no telhado?

Seria ocioso repetir que o importante, num ficcionista, não é, basicamente, a originalidade de temas ou de tipos, mas sim a capacidade de, em menor ou maior intensidade, recriar o milagre da vida e o mistério do ser humano. E já que tratamos de

um contista, lembrar o exemplo de Carlos Drummond de Andrade, quando em Contos de Aprendiz, acentua que, nesse gênero, o que o seduz não é o enredo e desfecho, a moralidade, e sim um aspecto particular da narrativa, a resposta de um personagem, o mistério de um incidente, a cor de um chapéu...

Nas narrativas de Dalton Trevisan, por sua vez, o que nos seduz não é o interesse anedótico, a grandiosidade dos sentimentos focalizados, a amplitude da visão do mundo – mas, sim a sutileza da exposição do absurdo dos personagens, o impossível lirismo e a arte de, com duas linhas, criar uma personagem que respira, chora e ri. Veja-se, por exemplo, no conto “A Noite não tem Segredos”, com que destreza ele caracteriza, numa única frase, a heroína “Rita o amou por que ele era lindo e a explicava sem dó”. É como em “Última Corrida de Touros em Curitiba”, define um boêmio: “Casou no sábado e logo na terça entrava em casa às três da manhã”.

Por outro lado, os heróis destes contos são sempre “noturnos”. A noite é o seu “habitat” natural e a linguagem é a da madrugada sem fim. Os episódios decisivos têm por cenário a noite e somente nela têm sentido. Nessa paisagem noturna, o Vampiro de Curitiba, galopa puxando o cordão de “sabbath” no qual, entre contorções e gargalhadas, desfilam “Ávila, a cortesã de novecentos quilos”, Lucila, que foi rainha dos jogos universitários e agora rola bêbada pelas sarjetas brilhando na meia luz dos dancings, Valquíria que embebeu as roupas em querosene e lhe pôs fogo; as louras “taxi-girls” da Caverna Curitiba. O “João Banana” que investe de bengala contra os que apupam; Otília, a que se deixava explorar por todos, Carlinhos o herói dos entreveros de cididos e navalhadas, a moça que tomou formicida com gasosa de ambrosia, o Homem-de-Capa Preta e tantos outros figurantes da mitologia Trevisiana, inclusive o

próprio Dalton, que sobreviveu aos seus fantasmas, gemendo desolado entre as ruínas de Curitiba perdida”(p. 81).

Na fixação dessa sarabanda através dos bairros boêmios da capital dos pinheirais (quem num passe de mágica se transforma em microcosmo), a linguagem do ficcionista, despojada ao extremo, ganha agudeza de ponta de buril, transformando-se em elemento da própria ficção da atmosfera da narrativa e da maneira de ser dos protagonistas. Essa sintonia entre forma e conteúdo confere às estórias dimensões de baixo relevo, acentuando a particularidade das suas criaturas viverem sempre em profundidade, mergulhadas em incubos que desafiam os exorcismos.

Seria ocioso ressaltar, aqui a importância do autor na renovação do conto brasileiro contemporâneo, porém, apontar, neste livro, um aspecto até certo ponto inédito em sua bagagem do técnico do gênero. Deixando de lado o costume de metamorfose “fatos diversos” em contos, ele incluiu nesta coletânea um trabalho que fugindo às raízes kafkaninas, se situa, mais (no tocante à estruturação técnica) na área de Maupassant, com começo, desenvolvimento e desfecho inesperado. Tratava-se de “Ó Doce Cantiga de Ninar”, episódio de uma aberração sexual tratada com profundo sentido humano e que, num “tour de force” artesanal, é resolvido numa única inarticulada frase – a da “bailarina da noite”.

Finalizando, concorde-se em que “O Pássaro de Cinco Asas” é possível de provocar, no público, reações as mais diversas: de surpresas, estupefação, perplexidade, repulsa, estranheza, espanto, horror. Alguns leitores poderão, também, chocar-se com a insistência do realce do lado mórbido das personagens. Não faltarão, ademais, os que, num ou noutro trecho, serão invadidos por sensação de

náusea. Mas ninguém poderá honestamente, deixar de reconhecer que estamos diante de uma obra de arte.

BARBOSA, Rolmes. "O Vampiro de Curitiba reaparece". **O Estado de São Paulo**, 12 de maio, 1974.

A Picaresca Curitibana

Wilson Martins

ÚLTIMOS LIVROS

A PICARESCA CURITIBANA

No modesto ensaio que escrevi sobre Dalton Trevisan para o número especial dos *Studies in Short Fiction* dedicado ao conto brasileiro (Newberry, SC: Neuberry College, Winter, 1971), observei o fundo de nostalgia que lhe perpassa as histórias e do qual derivam; destacando as “Lamentações de Curitiba” como a página central de sua obra, a que contém a “chave” interpretativa por excelência, eu assinalava também o texto que, nos *Desastres do Amor*, leva o título significativamente proustiano de “Em busca de Curitiba perdida”. Um dos segredos da sua atração, notei no mesmo estudo, “é justamente esse contingente não escrito nem aludido de um mundo que já não existe mais, ou que já começa a não existir. Empregadas domésticas coleando nos vãos mal iluminados das portas e das ruas, conservas de frutas feitas em casa, cadeiras de dentista movidas com pedal, tipos populares que todos conheciam porque todos se conheciam, ruas, praças, becos, pontes, tranquilos e silenciosos, perdidos na modorra de lembrança, postos em relevo por uma luz difusa”.

Esse era o passado da infância e da adolescência de Dalton Trevisan, que, como uma camada geológica, começa ser recoberto pelas precipitações de uma “cidade” curitibana mais recente, a da cidade que transforma, psicológica, topográfica, politicamente; a do autor, amadurecido e sempre vigilante, infatigável andarilho noturno, explorador de todas as cavernas subterrâneas, silencioso grito da pesca submarina no oceano insondável das trevas urbanas, “obsceno pássaro da noite”, como no romance de José Donoso, agora refletindo os anos que passam, o acúmulo das lembranças, a melancolia picaresca que resiste como um sorriso pálido das golfadas de

sentimentalismo. O resultado é o Pássaro de Cinco Asas (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira do “ubi suni” que os séculos não se cansam de repetir (como se estivessem salmodiando pela primeira vez): “Que fim levou o vampiro louco de Curitiba” (p. 77) Onde estão? Para onde desapareceram as velhas tardes de setembro, os cafés sentados, as meninas em flor? Que fim levaram “as floriosas caftinas de legendas retumbantes no céu da nossa história – ah, quanto mais que o cerco da Lapa e outros barões assinalados! Ó Ávila, loira de novecentos quilos, que reinava no salão de espelhos como Tibério na ilha de Capri, ó Dinorá, que custeou a faculdade para muito doutorzinho de gentil presença, ó Aliced, fada negra que dia e noite fervia no tacho água quentinha para as suas meninas, ó Uda, que às três da tarde recebia os ungidos do senhor (Até você, Gaspar?), ó Otília, que explorava as pretinhas, mas defendida ferozmente os cachorros, os papagaios e os doidos, que fim levou o seu pupilo Pedro Aviador que não me deixa mentir? (...) E afinal eu, o galã amado por todas as taxi-girls, que foi feito de mim, ó Senhor, morto que sobreviveu aos seus fantasmas, gemendo desolado por entre as ruínas de uma Curitiba perdida, para onde sumi, que sem-fins me levaram?”

Lá vai pelas ruas, descabelado e ululante, o poeta-profeta, Villon, o primeiro pícaro, em busca das mulheres perdidas (nos dois sentidos da palavra), das ilusões do amor e da xangrilá luminosa que só tinha existência real precisamente porque era imaginária. O Nelsinho desapareceu, ignominiosamente derrotado por uma cidade que agora parece não aceitar menos que o estrangulador de Boston ou os cruéis assaltantes mascarados com velhas meias de seda; a espécie darwiniana intermediária é “o famoso Candinho” (quem não o conheceu?), gigolô e brigador de boate, com o seu “fulgurante cabelo negro” e “a falha do pré-molar”. Rita Palácio, a romântica estrela do

bailado afro-brasileiro, amou-o perdidamente “por que era lindo e a explorava sem dó”. Contudo, depois de dissipados todas as ilusões, Candinho confessaria que ela fora a única mulher amada; é esse fundo permanente de mal-entendido amoroso que geralmente constitui o tecido secreto das histórias trevisanianas.

Dalton Trevisan é hoje largamente reconhecido como o criador de um estilo, não apenas no sentido imediato da palavra referente à escrita, mas, ainda, e sobretudo, no que concerne ao “estilo da narrativa”, à maneira de contar, à técnica de desenvolvimento da intriga e da ação, à criação de uma atmosfera. Os contos deste volume parecem-me mais maduros e trabalhados que os anteriores, mais solidamente estruturados em torno de um episódio nítido e, sintomaticamente, mais longos. Em substância, ele continua a ser o realista e o populista que integrou a literatura de cordel no mundo da literatura, digamos, “erudita” (à falta de melhor palavra); o homem o fascina, sem dúvida, mas não o homem metafísico e pascalino: o homem da rua e dos botecos, dos bairros pobres e das diversões populares, os bêbados originais e os conservadores de esquina e, claro está, todos os fronteirços, os que vacilam continuamente entre o real e o irreal, entre o que é normal e o que é excêntrico, entre o que é convencional e o que transgride as cautelosas fronteiras da convenção.

É curioso e quase inexplicável que seja esse o contista de uma cidade à primeira vista tão convencional e solene como Curitiba. A própria “urbs”, como dizem os jornalistas ilustrados, ainda não a digeriu inteiramente, ainda não a reconhece como o seu filho bem amado e estará disposto a tudo, menos a distingui-lo com todas as suas complacências. Ao que se diz, até passeatas de desagravo já foram planejadas por matronas respeitáveis, para vindicar a cidade de tantos insultos literários; mas, Curitiba, como sabem todos os curitibanos é uma cidade trevisaniana por excelência, pequena

babilônia perdida não se sabe em que universo sulfuroso, dizia eu no citado artigo, “disfarçado sob as boninas campestres, os pinheiros poéticos e a falsa literatura acadêmica”. Nos contos deste volume, desapareceu a topografia picaresca da cidade – a Ponte Preta, a Praça Tiradentes, a pracinha da Ordem (agora delirantemente metamorfoseada em feira “hippy” dominical e mercado de pulgas, que, sendo a forma secularmente “hippy” do comércio convencional, dá bem a medida dos limites em que a cidade aceita o delírio); desapareceu, por assim dizer, a Curitiba diurna e solar, substituída pela Curitiba tenebrosa e noturna dos inferninhos e boates, todos geometricamente dispostos com relação ao único relógio picaresco do mundo, o que, durante muitos anos, indicava sempre imperturbavelmente a mesma hora. Um dos personagens, devorado de ambições cinematográficas, promete que um dia fará “desta maldita cidade o que o grande Fellini fez de Roma”, o que nos propõe uma imagem extraordinária, porque é justamente, o que Dalton Trevisan está fazendo com os seus contos, inclusive nos seus ingredientes de ternura humana, na visão deslumbrada do menino diante dos velhos circos de tolda, na profunda afinidade com o homem simples e ingênuo, dilacerado pela desgraça e pelo destino. Assim, o Serginho, antigo galã da noite, agora rejeitado para as trevas exteriores da miséria e da derrota, anônima: “Não podia passar diante do decrepito Hotel Martins. Uma noite de chuva, lá estava da rua namorando a sacada – no velho reboco gravará a canivete o nome da ingrata. Era o tempo em que repartiam o bife com fritas no Bar Palácio um chope para ela, um conhaque para ele”. Sofria as noites curitibanas, cálice de conhaque na mão. Apegava-se a um outro amigo até que o garçom virava as cadeiras sobre a mesa, ali na praça os motoristas lavavam os carros vermelhos na água do repuxo e – ó anjo milagroso da manhã – cruzava a porta o medonho anão de boina com os jornais do dia. O primeiro

ônibus ainda de luzes acesas, a primeira revoada de pardais, o último conhaque de pé no balcão – já podia enfrentar no fundo corredor o sórdido quartinho de pensão (“Noites de Curitiba”).

Esta dissimulada, mas imperiosa, ternura humana alcança vibrações angustiosas e quase intoleráveis em “ó doce cantiga de ninar”, que é, sem dúvida, um dos grandes contos de nossa literatura moderna. Aí se juntam as duas figuras principais da mitologia imaginária de Dalton Trevisan, a antiga cortesã gloriosa – “última cortesã e fabulosa de um paraíso sempre celebrado” e o débil mental, grotesco e monstruoso, dono não se sabe de que segredo aterrador, fruto horripilante daquela flor maravilhosa. À medida que crescia o filho, apagava-se o seu poder e glória – ninguém a queria com tal fenômeno. Com as aflições definhava a beleza – e do verde olho soprou um cacho rebelde. As derradeiras prendas para o médico, a bruxa, o curandeiro. Flagelara a chaga podre de suas entranhas, rezara mil novenas, a boca entupida pelas cinzas da amargura. Cada vez pior, o menino recusava-se a comer, a deixar-se limpar. Por vezes, perdida a paciência, ela pegava ao enfermeiro que, à força o adormecia com uma injeção. Sossego de pouca dura, com grito de fúria sacudia o sono. Quer tocar fogo no apartamento, e a mãe tinha de esconder o fósforo – ele usava farejá-lo de olho fechado. Inútil misturar calmante na comida, entregava-se até a exaustão ao prazer solitário”.

O desenlace é terrível e não pode ser revelado . O último conto do volume apresenta outro segmento da humanidade cujo fascínio domina o contista: os velhinhos dominados pelos temores, mas também pelo egoísmo e pela salacidade impotente e degradante da senectude, agora recolhidos no viveiro melancólico de um asilo: “Sentados às mesas do refeitório esperam pelo café da manhã. Os minúsculos potes de louça branca, onde é servida a manteiga, nem todos são do mesmo tamanho,

comprados em épocas diversas: um velhinho inveja o pote do outro, achando que é sempre maior. Devorando quase tudo, esganados reviram o olho, estalam a língua, chupam o dente. Antes de se erguerem da mesa, catam as migalhas, carregam para o quarto os restos no guardanapo de papel. Dois ou três comparam um bolo em sociedade, para evitar briga um corta e o outro escolhe o primeiro pedaço”.

Todos se agarram a esse simulacro de vida, temendo ouvir de repente os clarins implacáveis, prolongando, na sordidez e na tristeza, uma existência vegetal: “Refugiados no pobre quartinho, ali na primeira esquina a trombeta do anjo da morte. Os muitos gritos da cidade inimiga. Sentam-se desolados no colchão duro, uma auréola negra de moscas zunindo sobre a careca. Na mesinha o copo d’água com a dentadura, o vidro de laxante, um naco de rapadura, a maçã bichada, três pedrinhas de sal grosso, duas fotos eróticas, umas poucas broinhas de fubá mimoso, emulsão de fígado de bacalhau, o famoso anel mágico, outro copo de ameixa preta na água, e debaixo da cama, o eterno penico”. E a solidão aterradora e irreparável. “Nunca a visita de um parente, jamais uma simples carta, embora sempre escrevendo para os amigos. Com meses de antecedência escolhem os cartões de Natal. Um e outro rabisco o seu diário. Os demais, intrigados pelo mistério da legenda maravilhosa. Em cada página uma data e ora uma cruz, ora um círculo, símbolos não de aventuras com mulher, mas das corridas ao banheiro”.

Dir-se-ia o final sardônico da maravilhosa aventura que foi a vida; não é só o livro que termina, somos nós, e o mundo, é o sentido das coisas que viemos procurando decifrar pelos anos a fora: “Enxame fervente de baratas empoeiradas no canto do fogão, nem um deles se afasta, perdido longe do hotel e dos demais, descansa um pouco no banco da praça, quem sabe arrimado na bengalinha, e já de volta. Repuxa o

pé frio, esfrega na mão descarnada os sinais dos últimos dias, sem falar na verruga panariz, unha encravada.

MARTINS, Wilson. "A Picaresca Curitibana". **O Estado de São Paulo**. Suplemento literário, São Paulo, 26 maio 1974.

**Primeiras Considerações sobre o Contista
Dalton Trevisan**

Wilson Martins

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTISTA DALTON TREVISAN

É possível encontrar no contista Dalton Trevisan as peculiaridades daquela “família Mansfield” cujos caracteres diferenciais foram um dia estudados pelo Sr. Álvaro Lins. Mas é que a “construção” do conto mansfieldeano, e mesmo a “altitude” que Katherine Mansfield mantinha perante os temas, perante a vida, estão hoje incorporados à técnica literária, não apenas como o sinal que um escritor deixou um dia de sua passagem sobre a terra, mas também como um sistema de realização que hoje pertence à comunidade. Diz-se, mesmo, que as idéias, uma vez expostas, deixam de ser individuais para pertencer a todos: e se isso não é rigorosamente exato com as idéias propriamente ditas, está perto da verdade com respeito à maneira de traduzir em linguagem literária os temas que a vida nos oferece.

E tanto isso é assim que ninguém se lembrou de criar uma “família Maupassant” para adotar os contistas da maneira clássica: o contista narrador e dialogador direto, o contista que realmente “conta” um caso da maneira aparentemente menos literária possível. São, entretanto, os dois grandes modelos do conto universal: entre a “família Maupassant” e a “família Mansfield”, os contistas se dividem, com maior ou menor fidelidade, ainda que os mansfieldeanos se tenham aproveitado das antecipações técnicas que Kathe genialmente adiantou ao seu tempo.

Dizer-se, portanto, que o Sr. Dalton Trevisan (de quem acabo de ler os originais de um novo livro) pertence à família Mansfield não significa incluí-lo numa espécie de sub-grupo de valor duvidoso e o qual, por isso mesmo, todos têm o direito de desprezar um pouco: se foi essa intenção do primeiro catalogador da corrente entre nós, o sr. Valdemar Cavalcanti, pode-se afirmar, sem hesitações que ela se aplica somente aos

que não possuem valor literário “du tout” aos que, numa “família” ou noutra, seriam sempre os de segunda categoria. Porque as inovações técnicas de Katherine Mansfield, como as de Joyce ou de Proust, como se disse acima, marcaram um progresso na arte literária e por isso já não lhes pertencem exclusivamente mas a todos os que fazem da arte o seu meio de expressão.

Esclarecida essa questão técnica, podemos comprovar o acerto das considerações expendidas justamente com o exame dos contos do sr. Dalton Trevisan, porque afora a maneira de tratar os temas, e também, sem dúvida, a curiosidade quase doentia com que se debruça para estudar a alma do homem, o sr. Dalton Trevisan não possui outros parentescos com a contista de Bliss. O que significa que, apesar das aparências, ele soube ou pode conservar a personalidade – primeira e essencial virtude de escritor.

A humanidade dos contos de sr. Dalton Trevisan é a dos pequenos e humildes, quase sempre um pouco frustrado: desde o Luiz Carlos S. dos Reis, desse grande conto que se chama “Eucaris”, a de olhos doces até aos personagens de um jantar, passando por todos os outros, os suicidas e assassinos, os que realizam e mal e bem como uma imposição de que não podem livrar, os condenados pela doença, os recalçados... É notável a fascinação que essa pobre fauna exerce sobre o contista: e tudo exclusiva e rigorosamente debaixo de um interesse de análise psicológica, de conhecimento do homem, pois o sr. Dalton Trevisan não é político, ou, pelo menos, não pretende fazer de sua arte um veículo de intenções políticas. No que está certo mais uma vez, dentro das novas e salutares tendências que já se podem observar na literatura brasileira depois dos delírios mais ou menos inocentes e pueris da “arte interessada”. A qual, é necessário esclarecer, não passava de um jogo de palavras,

com maior ou menos boa fé: porque toda a arte, como tudo o que o homem faz, é interessante: só que, no caso, o seu legítimo interesse é o do conhecimento do homem e não o da população de um partido...

E, se não se pode dizer que dos contos do sr. Dalton Trevisan resulte uma imagem completa do Homem, é indiscutível que por eles ficamos conhecendo melhor o homem, isto é, o personagem, o tipo que ele nos revela através dos seus gestos, dos seus pensamentos, de suas reações, num seguro tratamento da técnica expressionista. Porque nesse contista não há nada que se assemelhe a uma descrição, a um esclarecimento, a uma intervenção do autor: o personagem é apresentado por si mesmo, ou antes, apresenta-se por si mesmo, e nós o vamos conhecendo à medida que podemos observar a sua concepção do mundo, as suas fraquezas, os seus sofrimentos, o pequenino mistério da vida de cada um.

Será absurdo dizer agora que das vidas frustradas dessa humanidade a quem o destino enganou desprende-se continuamente uma luz suave de poesia, que apesar de tudo as engrandece e as impõe à nossa simpatia? O que não deixa de ser um novo problema que a personalidade do sr. Dalton Trevisan nos propõe: autor que ainda não realizou no plano dos poemas, nenhuma poesia apreciável, e cujos contos flutuam, entretanto, numa indisfarçável atmosfera poética, como se ele nos quisesse fazer sentir que além da miséria dessas vidas que nos apresenta existe alguma coisa de mais alto ou de mais fundo, que justificasse a existência do homem. Não sei se o próprio contista terá observado essa ilação que se pode tirar dos seus trabalhos: mas qualquer leitor sente, ao seu contato, que aquelas vidas não terminarão ali, que existe além delas um mistério que o próprio contista, possivelmente não poderá decifrar, e que será a chave com que poderíamos obter o esclarecimento definitivo. Porque o mistério dessas vidas

existe: o sr. Dalton Trevisan não é tão ingênuo que pretendesse nos oferecer uma explicação do homem. Ele no-lo apresenta: e sabe, ou se não sabe adivinha, que a interpretação só se poderá fazer com a posse de um dado de que os próprios homens não podem dispor. Cria-se, assim, a atmosfera de mistério, um pouco angustiosa mas verídica: a mesma atmosfera de Kafka, em quem também sentimos fundamentalmente essa idéia de que a vida humana só se poderá esclarecer reinterpretar com o auxílio de alguma coisa que justamente falta à vida humana.

Não tenho dúvidas de que, se o sr. Dalton Trevisan já agora é um dos grandes contistas da literatura brasileira moderna, sua arte literária ainda se aperfeiçoará com o amadurecimento de sua personalidade. Pois esse é um valor que não se adquire quando se quer, mas quando ele se apresenta: o tempo. O ficcionista não pode dispensá-lo, porque é do conhecimento do homem e da vida que vive a sua arte. A medida que o ficcionista encontra mais fundo dentro de si mesmo, mais fundo ele pode atingir nas suas prospecções. Pensando nisso é que coloco a arte do sr. Dalton Trevisan num dos vértices da moderna literatura brasileira: porque se com os seus primeiros trabalhos ele foi tão longe, tudo se poderá esperar e exigir dele quando o mundo enriquecê-lo com a sua parcela de experiência, de sofrimentos e de alegrias.

A menos que a própria vida não nos surpreenda e faça do sr. Dalton Trevisan nada mais que um menino prodígio.

MARTINS, Wilson. "Primeiras Considerações sobre o Contista Dalton Trevisan". Joaquim. Curitiba, 2(14):7 out.1974.

Quase Elefantes

Fausto Cunha

QUASE ELEFANTES

Se você vai ler Dalton Trevisan pela primeira vez, eu o invejo. Não é todos os dias que temos essa revelação do primeiro encontro com um grande escritor. Digo-lhe mais: você vai encontrar Dalton Trevisan em um de seus melhores momentos, este Cemitério de Elefantes.

Os elefantes são por definição mitológicos, não tivessem eles carregado o mundo no dorso durante tanto tempo, Dalton Trevisan é também um mito. Não ficaria nada admirado se, depois de ler o livro, você me viesse com uma pequena decepção. Afinal de contas os elefantes não são assim tão grandes. Há muitos anos, um amigo me pediu uma relação de romances que ele deveria ler. Indiquei alguns. Mais tarde me comunicou que desistira de lê-los, porque logo o primeiro, aquela história de pescaria, era de fazer dormir um pote. Que história de pescaria, quis eu saber (não lhe indicaria nenhuma história de pescaria). Moby Dick. Botei as mãos na cabeça: Moby Dick, uma história de pescaria! Nem o tamanho da baleia branca impressionara aquele diabo.

Pode acontecer que você já tenha lido elogios ao autor deste livro e queira saber por que nós o colocamos nos cornos da lua. Em primeiro lugar, não empregamos essa linguagem bárbara. Em segundo, achamos simplesmente que Dalton Trevisan é o maior contista brasileiro vivo e um dos maiores que o mundo possui atualmente. Por que então é ele menos conhecido do que o permitiriam esses títulos? Porque é um homem misterioso. Ninguém sabe onde ele mora, ninguém o vê. Sabemos que ele existe porque publicou alguns livros e porque – eis o principal – de tempos a tempos, alguns privilegiados recebem pelo correio um folheto rústico, onde se contém a melhor literatura escrita no Brasil. Quando isso acontece, esses privilegiados vão para um

canto escondido e saboreiam as páginas de Dalton Trevisan como quem toma um excitante. Depois, na rua, trocam sinais misteriosos, cochicham e olham para o resto do mundo com um ar de superioridade. Se alguém lhe falar no vampiro de Curitiba é Dalton. Especialmente se lhe falar em Curitiba. Há no mapa uma cidade com esse nome. É outra Curitiba, mesmo, está todinha em Dalton, com seus tarados e suas solteironas, seus botequins e seus casos noturnos. Alguns curitibanos ficam orgulhosos quando lhes dizemos que eles vivem na capital do mundo. Mas isso é um código nosso, que eles não entendem. A falar verdade, eles nem sequer vivem em Curitiba.

Leia este livro como se fosse um clássico. Não se preocupe com as histórias. Se elas não terminarem, é porque os personagens regressaram à sua vida normal, ou Dalton não quis acompanhá-los por mais tempo. Todos eles estão vivos, a distância entre as páginas deste livro e a realidade é menor do que entre uma rua e outra. (Cuidado com os alfinetes. Eles podem espetar as duas moças gordas. Não dê dinheiro ao velho). O segredo da grandeza de Dalton Trevisan é esse: trazer o mundo para dentro de seus livros, sem distorções, sem desidratar a realidade. Viver já em si é uma coisa espantosa. Manter a vida é como empalhar o pássaro sem que ele deixe de cantar. Que faz Dalton? Não empalha.

Nas suas histórias não há grandes tragédias nem sujeitos excepcionais. Seu mundo é tão real que talvez nem seja captado para nós de hoje: sua obra é todo um ato de sobrevivência – sobrevivência de uma linguagem, de um tipo de vida, de um tipo de morte. Nenhum outro escritor brasileiro atual traz mais do que ele a marca do futuro, o sinal forte da perenidade. Ele escolheu a estrada simples dos que têm alguma coisa a dizer.

Os elefantes morrem na solidão, você sabe, e além da tromba e do marfim tem os seus dias de circo e de furor. No mais, são medíocres e pacíficos. Não diferem muito dos homens. Para Dalton Trevisan, os homens vivem na sua florestazinha particular, num assombro. O homem e a mulher são animais que precisam de ternura e de sonho, e se alimentam de frustrações e de chocolates.

CUNHA, Fausto. "Quase Elefantes". In: TREVISAN, Dalton. **Cemitério de Elefantes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

Dalton Trevisan: Morte na Praça

Bruno Haroldo

MORTE NA PRAÇA

A fronteira e o risco do estilo elíptico são o laconismo, a imprecisão do esboço, a ausência de plasticidade na forma e de matizes no ritmo, em suma, uma síntese ambígua que termina sendo a própria negação da expressividade procurada pelo escritor. As estruturas básicas, reduzidas visando à concisão, à mobilidade, a uma imediata concreção comunicativa, têm muitas vezes esses efeitos comprometidos pelo esquematismo e podem mascarar a incapacidade para a construção mais ampla. O conto moderno, que, a esse respeito, nasceu com Tchekhov, concedeu relevo excepcional a tal figura de sintaxe, fazendo dela seu principal processo de renovação estilística.

A valorização da elipse, sem dúvida, extravasa o campo da gramática para inserir-se no centro da teoria e da lingüística geral, pois corresponde a outra exigência da estética e da comunicação verbal em seus vários níveis, ou da própria semiologia, já que a expressão literária não se pode dissociar do sistema dos signos dominantes. Isso não quer dizer que o espírito de análise tenha sido abolido da literatura. Grande livro de contos, como grande romance, aquele que extrai uma cosmovisão coesa e decalcada em realidades complexas, vastas. Somente desse modo a síntese se revela luminosa e humana.

Entre os nossos contistas – e são tantos e às vezes superiores em qualidade aos romancistas - ninguém usa o recurso da elipse com mais propriedade do que Dalton Trevisan, que é enxuto de linguagem sem ser indigente de substância. Ele não despoja o discurso até aquele limite suspicaz em que, durante uma fase do desenvolvimento de nossa ficção, sob denominação como “escrita telegráfica” o em nome duma apreensão

mais viva e instantânea do subconsciente criador, levantou-se a proposta de uma oração sincopada, feita de ostensiva justaposição de segmentos.

Disso se afasta a prosa de Dalton Trevisan, exatamente em consequência da unidade seqüente do texto e da influência das imagens poéticas que o perpassam e que não se subordinam a moldes inflexíveis. Um estilo pessoal e irreconhecível em qualquer dos tratamentos narrativos dados aos diversos conteúdos temáticos, e, no entanto, de história para história. O autor varia a prismática, embora seja característica de sua técnica e concentração em cada livro de uma ordem particular de assuntos. Em *Morte na Praça*, já na 4ª edição, são variações em torno da morte, como tivemos versões multifárias sobre o amor e mais alguns temas fundamentais e de certo modo eternos, dentro do relativo e mutável.

Tal como se mostra neste livro e em quase toda a sua obra, o contista paranaense (e sobretudo nacional, porque ele sabe, principalmente no tocante à transfiguração do fantástico ou macabro, criar como um olho no local e outro no universal) pratica uma arte semelhante ao espectro, no duplo sentido de fenômeno de decomposição da luz, isso é, como coisa física, e de imagem figurada da morte, como reflexo espiritual, fundindo a ambos. Ele se detém em registrar, por metáforas e breves referências descritivas, os diferentes graus de intensidade emocional e a multiplicidade de ângulos que o núcleo de cada problemática sugere, para chegar, ao fim de todas as situações especiais criadas à instauração de uma atmosfera simbólica e, ao mesmo tempo, sensorial quase tátil, porque seu fantástico, quando apela para ele, é muito pouco abstrato.

Mestre do trágico-grotesco Dalton Trevisan o é também dos dramas amorosos e da morte em sua dimensão cotidiana. Excetuando-se um dos dois contos – e um deles

será o que tem o título do livro – Morte na Praça rejeitando a concepção do livro – Morte na Praça rejeitando a concepção do misterioso, do tétrico (aspecto que ele explorou admiravelmente em *O Vampiro de Curitiba*), adota o senso do humor e o imprevisível das soluções, com o que o leitor se vê no final de cada peça, flutuar numa sensação de vazio, de ilogismo que só não leva ao estado do absurdo porque o desfecho foi sutilmente insinuado, ou porque resultou das contingências mais prosaicas. Em certo sentido, isto é, no ponto em que o humor pode significar uma posição lucidamente crítica, brinca-se com a morte, circunstâncias que se desprenderia, além disso, do raciocínio de que a morte, cada vez mais longe da aura fatídica ou mística, incorporou-se ao nosso mundo diário, onde, na aparência pelo menos, predominam a incoerência, a gratuidade, os conflitos que provocam tanto o sofrimento quanto o riso. O contista a dessacraliza, retira dela o nimbo mítico ou ritualístico, apresenta-a no novelo de situações corriqueiras.

Como em relação a outros temas, Dalton Trevisan capta-a nas imagens fragmentárias da vida, e nenhuma figura estilística é mais adequada para isso do que a elipse, com a sua carga potencial de sugestão.

HAROLDO, Bruno. "Dalton Trevisan: Morte na Praça". *O Globo*. Rio de Janeiro, 25 de maio, 1975.

Objetiva de foco estreito. Abismo de rosas.

Nogueira Moutinho

OBJETIVA DE FOCO ESTREITO.ABISMO DE ROSAS

Em toda sua considerável obra, o contista Dalton Trevisan até agora só se preocupou em observar o mundo através de uma fresta de janela. Com “Abismo de Rosas”, essa fresta emagreceu ainda mais, deixando a parca paisagem do escrito reduzida a um retângulo de 3 x 4. Menos ainda: ao equivalente a um estampilha. Poderia ser um universo de miniaturista, se fosse possível considerar como miniatura aflitiva carência de estatura dos seus personagens. Todavia não é positivamente um universo anão, mas um universo truncado, mutilado, o que se oferece nestes 21 contos incomodamente trufados de diminutivos que acabam se transformando em cacoete estilístico: baixinha, olhinho, perninha, enjoadinha, lombinho, agradinho, azedinha, dentinho de ouro, assim “ad nauseam”. Aliás é de náusea mesmo a sensação que o livro transmite em seu desfile de personagens caricatos, que então têm consistência, contorno, identidade, gelatinosos, fetais, desgastados, informes, oscilam entre licenciosidade venal de bordel periférico e inconvicente humor negro diluído em estereótipos: “No velório, a filha acha-se meio ressabiada: - Tiau, pai – e bate-lhe docemente nas mãos cruzadas. – Durma bem”.

A maioria das situações espelha uma submanidade grotesca, evoluindo numa esfera infra-afrodisíaca confiante com a pornografia, na qual o sexo é exaustivamente visado como atividade circunscrita ao esgoto. É um sexo de monturo, praticado por rufiões, faunos e arrabalde, sátiros, senis de cabelo pintado, de dentaduras, homúnculos cuja irrisão é o único motivo de interesse, como “A Gorda do Tiki Bar”. Sua nudez, “só dobras, pregas, refolhos em cima e mamilhões em baixo” propicia a Trevisan uma contradição, volúpia de três pálpebras para um só olho de tantas pétalas num só

botão de rosa. Um outro relato. “O Fim da Fifi” lembra pela delicadeza, rara no livro, o poema de Francis Jammes sobre o cão, “humilde amigo” que finda com os graves alexandrinos magnificamente traduzidos por Manuel Bandeira: “ah se de vós, meu Deus, a graça eu alcançasse/ de face a face vos olhar na eternidade/ fazei que um pobre cão contemple face a face quem para ele foi um deus na humanidade”.

Infelizmente o talento do contista opta por outras coordenadas, explorando à exaustão três ou quatro variações patológicas, reiterativas como exercício escolar do plano. Nada mas explicitante dessa avareza temática do que uma bela metáfora, um pouco preciosa, do próprio narrador. “A chuva sovina conta e reconta suas moedas nas latas do quintal”.

Trevisan em seus melhores momentos de codificador privilegiado da pequena-burguesia pátria-desmistificadora seu ritualismo oco, suas taras recessivas sua obsessiva vocação ao “Kitsch” baixa agora alguns degraus para flagrar camadas marginais de uma boêmia suburbana, clorótica, astênica. Estreita o foco de sua objetiva para assestá-la a uma glória pan-obscena, pseudo-freudiana, obsedada com a cloaca. A insistência com que seus personagens masculinos calçam pelas meias pretas deve ter algo a ver com a perspectiva lúgubre dessa sexologia de desvão, desenrolada entre tabiques, em bordéis, consultórios médicos, delegacias de polícia”E um sexualismo claudicante, exíguo “degoustant”, sem euforia, sem beleza, melancólico, como um velório: erotismo estranhamente classificado numa perspectiva puritana que o enodoa, envolvendo-a com o enjoativo odor de permanganato.

Temática é caricatura, mas corrosiva do talento do ficcionista, circunscrito agora um beco sem saída: “Quem me dera o estilo do suicida no último bilhete”. Usar vitriolo contra um mundo injusto onde todos se degradam é sem dúvida, um gesto justificável,

mas fazer humor a custa da promiscuidade, da miséria pode ser até condenável pela única censura a quem um criador deve submeter-se livremente: sua própria força criadora.

MOUTINHO, Nogueira. "Abismo de Rosas". **Folha de São Paulo**, 20 novembro, 1976.
Resenha a Abismo de Rosas.

**Dalton Trevisan
ou o parafuso sem fim (do estilo)**

Fausto Cunha

DALTON TREVISAN
OU O PARAFUSO SEM FIM (DO ESTILO)

Primeiro, algumas perguntas que deixarei sem resposta. Que secreto impulso leva certos escritores a refazerem eternamente suas obras, algo parecido com o esforço do Sísifo, condenado a rolar uma enorme pedra montanha acima, para vê-la de novo cair? E por que outros escritores dão por satisfeitos com a primeira versão de alterar os seus textos? Até que ponto, até quando uma obra publicada pertence (literalmente, esteticamente) ao seu autor? Quem leu a primeira edição de SETE ANOS DE PASTOR, ou do EX-MÁGICO, ou DE SAGARANA, ou de CASCALHO pode dizer que conhece melhor Dalton Trevisan. Murilo Rubião, Guimarães Rosa, Herberto Sales, do que o leitor das edições que estão agora no mercado? No caso de Dalton Trevisan, por exemplo, as modificações são radicais.

Agora, uma velha pergunta: o que é que importa mesmo, a forma ou o fundo? Quando você lê um conto, um romance, uma poesia, que é que você guarda na memória, o assunto ou o estilo? Guarda o AUTOR ou a OBRA? Para você não perder muito tempo na resposta, lembro que sobre isso já foram escritos mais de mil livros. É um problema. Se esse problema não existisse, também não existiria a literatura.

Para alguns autores, o que importa, essencialmente, é a linguagem, o estilo. Para outros, o que vale é a mensagem, o conteúdo. A experiência mostra que os primeiros quase sempre conseguem um lugar na História da Literatura, enquanto os segundos a ela têm acesso por motivos bem diferentes do que imaginavam. Só existe uma exceção: o gênio. Um autor pode conciliar as duas coisas. Mas enquanto o tempo não passa, quando o escândalo deixa de ser escândalo, quando a tragédia não é mais

tragédia, quando a mensagem perdeu o seu impacto, quando o conteúdo se tornou lugar comum, por mais original que tivesse sido, quando tudo que um dia foi o segredo do sucesso agora é uma cinza cansada – por que é a obra FICA, ou NÃO fica?

Cada escritor pensa em sua própria resposta. Muitos desejam a glória imediata, quase todos sonham permanecer, alguns aspiram a breve imortalidade dos clássicos gregos e latinos, que resistem há mais de mil anos. Na maioria dos casos, o segredo dessa permanência é um só: a forma. A forma de Homero, a forma de Virgílio, a forma de Tácito (um historiador), a forma da Bíblia. Porque até a palavra de Deus precisa de forma.

Há escritores que têm uma consciência agônica dessa forma. São criadores de idéias, são criadores de temas e situações, mas são também, e acima de tudo, criadores de forma. Entre nós, o supremo exemplo é Machado de Assis, que criou um estilo. Guimarães Rosa, cinqüenta anos depois, criaria outro estilo. Em nenhum caso foi um estilo espontâneo, caído do céu. Guimarães Rosa foi um torturado. Lembro-me de minhas noites de secretário de LETRAS E ARTES (suplemento do jornal A MANHÃ, do Rio), que ficava perto da Praça Mauá e também do Itamarati. Mandava as provas para Guimarães Rosa e elas vinham inteiramente emendadas, com a maior meticulosidade. Ainda hoje é um mistério para mim como o linotipista conseguia sair-se de tantas correções para lá e para cá. Se fosse alguns anos depois, eu teria guardado essas provas como um documento precioso. Naquele tempo, princípios da década de 50, tudo que eu sentia era um grande cansaço e desejo de fechar o suplemento; molhava o papel, colocava-o sobre o chumbo, batia com uma escova e tirava uma prova final. Às vezes, já de madrugada. De tudo isso me lembro agora, vendo as provas corrigidas por Dalton Trevisan. Há um conto seu em especial que venho acompanhando há vinte

anos, quando o li pela primeira no caderno de cordel A MORTE DUM GORDO (1954): “Boa Noite, Senhor”. Mas esse conto havia sido publicado em outubro de 1947, na revista JOÃQUIM, com o título de “O Bem Amado”. Em maio de 1948, a ele se referia Temístocles Linhares, ao comentar o segundo livro de Dalton Trevisan, SETE ANOS DE PASTOR. Em 1959, “Boa Noite, Senhor” reaparecia em NOVELAS NADA EXEMPLARES, em 1964 no caderno de cordel A VELHA QUERIDA, em 1965 e 1970 novamente em NOVELAS NADA EXEMPLARES. Sempre modificado.

Em outro escritor, essa migração de livro não teria muita importância. Dalton Trevisan é desses que reestruturam e remanejaram seus contos dentro de um conjunto e de uma seqüência ideais, mas até esse fato é corriqueiro em literatura. O que o singulariza entre nós são as transformações profundas que introduz em cada caso.

Cabe aqui uma informação literária para o leitor que não está familiarizado com a trajetória de Dalton. Criaram-se em torno dele algumas lendas, entre as quais duas profundamente injustas: a primeira, que é um literato fechado em si mesmo, que vive só em função da literatura, numa torre de marfim; a segunda que entrou num processo de autofagia estilística de sua obra. A primeira lenda nasceu entre os que ignoram, deliberadamente ou não, que foi ele quem deflagrou, ou um dos que deflagraram, o movimento de renovação da literatura brasileira, com o lançamento da revista JOAQUIM, por ele orientada e mantida, em abril de 1948. Saíram 21 números. Só dois ou três anos depois é que surgiram outras das principais revistas de NOVOS da época. Ele não esperou acontecer: FEZ SUA HORA, SEMPRE.

Sua consciência artesanal se faz sentir desde o início. O Conto “Eucaris dos Olhos Doces”, que saiu no 1º número de JOAQUIM, foi refundido e republicado no nº 20, com o título de “Eucaris A dos Olhos Doces”. O conto “Ponto de Crochê”, que ele

estampou em JOAQUIM nº 18, havia sido apresentado pouco antes, em JOAQUIM nº 7. Um pequeníssimo detalhe mostra a preocupação de Dalton com a realidade: na versão de dezembro de 1946, há uma data em “Ponto de Crochê”, que é 14 DE JUNHO DE 1945, na versão de maio de 1948, a data é 14 de junho de 1943; a partir de 1959 e até agora, a data se fixa em 11 DE MARÇO DE 1945. Desnecessário dizer que o conto foi totalmente reescrito entre 1946 e 1965. Cada vez melhor.

Pensar, portanto, em Dalton Trevisan à luz de sua posição atual, esquecendo sua participação na década de 40, é pelo menos desconhecer os fatos. Enquanto a maioria dos escritores novos se iludia e se perdia nas antecâmaras das grandes editoras ou mendigando o apadrinhamento dos MEDALHÕES, Dalton partiu para a edição dos seus próprios volumes, em modestos cadernos de cordel, que ele enviava gratuitamente a escritores e amigos. Só nos últimos dez anos (vinte anos depois da estréia!) é que começou a ser descoberto OFICIALMENTE pelas editoras e pelo público. Já então era um dos contistas mais admirados, e imitados, pela nova geração.

Dois contos podem servir de ilustração da maneira como Dalton retrabalha sua criação e sua linguagem. “Boa Noite, Senhor” é exemplo mais característico das mudanças que introduz no corpo e no espírito de um conto. Na sua essência, ao reescreve-lo. Essas alterações estruturais constituíram uma primeira (e demorada) etapa do processo de reescrita. A segunda etapa, a atual, desenvolve-se predominantemente no nível da linguagem em si. Um exemplo seria “O Roupão” e, melhor que palavras, será a reprodução de algumas páginas corrigidas para a última edição, lançada (1975), a quarta, de CEMITÉRIO DE ELEFANTES.

Vou deter-me em “BOA NOITE SENHOR”, que começou como “O BEM AMADO”. A supressão da última frase determinou, quase logicamente, a mudança do

título. Nas sucessivas versões, o tratamento foi deixando de ser poético, entre o lírico e o trágico, para se tornar cruelmente objetivo; manteve, no entanto, a amarga ironia do início. A história é simples: um velho homossexual espera um rapaz à saída do baile, caminham pela noite chuvosa travando um diálogo ambíguo, o rapaz recebe como presente um relógio.

Na versão de 1970 se lê: "Ainda bem que não tenho olho verde", que já altera o "Veja! Eu tenho olhos verdes", das versões anteriores. Em 1947, no entanto, os olhos lindos não eram nem verdes nem de uma loura e sim de uma negra e o velho dizia: "Veja: eu também tenho olhos assim". Toda a cena da negra foi suprimida. Os três parágrafos seguintes foram reduzidos a um só, e certas imprecisões como "o berro dos morcegos cegos" foram corrigidas: "o guincho aflito dos morcegos".

"O Bem Amado" era intensamente metafórico. Uma verdadeira chuva de imagens e comparações: "tinha a cor amarela de velhas fotografias", uma canção estranha nos seus lábios como uma madressilva", como um cego que atravessa a rua", E a noite voava, rodando entre as horas, preta como um carro de defunto, "mãos nervosas como ratos de olhos úmidos", "Ele se retraía como uma onda na praia escura". Tudo isso foi eliminado. Uma das imagens, porém, tomou forma nova: "o som daquela voz era de uma lesma escorrendo branca em um muro" deu, nas NOVELAS, "ah, o som daquela voz com uma baba de lesma no seu dente de ouro..."

Mas é no fecho do conto que as modificações se tornam radicais, a partir de "Você não tem medo?", o contista de "O Bem Amado" gastou 260 palavras para dizer o que o contista de "Boa Noite, Senhor", disse com 130. A cena ficou mais indefinida – embora a ocorrência continue óbvia. Houve uma alteração sutil no relacionamento humano e no comportamento sexual dos dois personagens; a cena do relógio ganhou

um tratamento menos grosseiro. “O rapaz ainda pede o relógio como pagamento”; o velho ainda vacila, mentindo que é presente de sua mãe. Mas em vez de “Desprender a pulseira e sem nenhum remorso fechou-me o relógio na mão e, depois de arrumar pela última vez as pontas da gravatinha azul”, etc., o contista diz apenas: “Deixe-me estar na porta de casa — o relógio na palma da mão. Ele me perguntou que horas eram”.

Surpreendentemente, há uma repetição: “Todas as árvores pingavam” e, mais adiante, “Todas as árvores pingavam” e, mais adiante, “Todas as árvores gotejavam”. Com ela, no entanto, fica mais nítida a presença constante da chuva, que na versão primitiva se resolvia numa longa hipérbole, em que o mundo aparece “submerso pelas águas”.

Há dez anos, escrevendo sobre Dalton Trevisan, eu definia seu mundo ficcional como um mundo de gente viva. Um autor que surpreende a vida, os seres e as coisas como eram e onde estavam. Sua aguda consciência artesanal junta-se a uma consciência criadora ainda mais aguda, e por isso ele nunca se satisfaz com a imagem que suas mãos revelam. Pois a quer sempre mais pura, mais nítida, mais autêntica. Trava agora uma nova luta: com a língua, para doma-la, para submetê-la. Como Sísito, ele irá buscar a pedra tantas vezes quantas forem necessárias.

CUNHA, Fausto “Dalton Trevisan ou o parafuso sem fim do estilo”. **Diário do Paraná**. 08 dez, 76.

**Surpresas do gênio nessa incrível arte de se
repetir**

Berta Waldman

SURPRESAS DO GÊNIO NESTA INCRÍVEL ARTE DE SE REPETIR

No Apocalipse, um anjo ordena a João que devore um livro, advertindo-lhe que este seria doce na boca, porém amargo nas estranhas.

Assim também A Trombeta do Anjo Vingador, o último livro do contista curitibano Dalton Trevisan. O leitor certamente fruirá a leitura das narrativas com um meio sorriso provocado pela insinuante malícia das situações criadas, mas simultaneamente, se dará conta de que estas situações estão aprisionadas num espaço sem saída, o que lhes confere um travo amargo.

O estigma da repetição obsessiva do sempre igual percorre toda a obra de Dalton Trevisan, inclusive esta. Na relação homem-mulher, a destruição é a única alternativa de convívio possível, transformando o cotidiano em espaço de penitência onde os homens estão condenados “a crucificar um ao outro na mesma cruz” (“Meu Pai, Meu Pai”, pág.28), numa corrida em que não há vencedores. Exaurir o outro é torná-lo igual a si, vampirizando-o, é o único gesto que o intercâmbio perpetra. É essa igualdade que justificará a exploração de temática homossexual enfatizada em Abismo de Rosas (penúltima obra do autor), onde a busca do outro do mesmo sexo reverte num desejo último de projeção do eu e numa autosexualidade mecânica e solitária. E é ainda a igualdade que determinará a repetição no plano da construção das narrativas. Também elas se debruçam umas sobre as outras e parecem contar sempre a mesma história. Assim, como os seus personagens, a palavra de Trevisan está aprisionada.

A palavra. Em “Mister Curitiba”, narrativa que abre esta coletânea, a palavra fala de seu destino em meio ao gesto interrompido do herói:

Sexo e culpa. A fala de seu João, velhinho tarado que atravessa as obras de Dalton Trevisan, não tem como interlocutor o doutor; ela apresenta-se antes como um discurso acabado, que não suporta no seu interior nenhum nível de interferência. Sua meta é relatar as façanhas eróticas.

Também como discurso acabado, o erotismo, amplamente trabalhado em *A Trombeta do Anjo Vingador*, não suporta o nível do diálogo de corpos que se atraem, agenciando um sexo alienado que, ao alcançar um certo prazer obscuro, à sombra do pecado, provoca simultaneamente a culpa.

Na escalada noturna a bares e prostíbulos, o sentimento de transgressão ligado ao sexo persegue os reis da noite, que tanto na prática heterossexual como na homossexual não conseguem mais que a reiteração do mesmo movimento, pretexto de afirmação de uma potência nem sempre confirmada, mas só possível pela humanidade do outro.

“Aí, o vampiro não havia perdido o canino. Que se enterrou mais fundo na nuca. Ó não senhor. Começar nu de novo? Só porque o chamou de Mister Curitiba?” (pág. 15)

Esta fala híbrida é a do narrador e a do personagem praticamente fecha o conto “Mister Curitiba” e revela muito bem o tédio daquele que se vê forçado a retomar sempre a peleja amorosa.

Associado ao prazer, o pecado faz que a sombra da esposa entre em circuito na relação que Mister Curitiba estabelece com sua nova conquista (“Mister Curitiba”); que o adolescente depois de uma prática homossexual, pense na mãe que, certamente, ao olhar para ele, saberia de tudo (“O Caçador Furtivo”); que o marido pague à mulher em cheque a culpa de sua traição (“Durma, Gordo”) e mesmo, num processo de projeção,

que o marido sonhe que sua mulher havia ido a um hotel com outro homem (“O Despertar do Boêmio”). É ainda este mesmo sentimento de culpa que, como uma ameaça, faz proliferar na obra a imagem do dragão vermelho e de São Jorge, de anjos que, com suas trombetas, anunciam o Apocalipse, e das pragas que, só no conto “As Sete Pragas da Noiva”, conduzem, de vinte e uma maneiras, à aniquilação de João.

Uma faca no coração poderia pôr fim às andanças do vampiro, mas isso significaria liberá-lo das penitências a que está preso o seu cotidiano. Por isso, como personagem de um seriado, ele retoma sempre o seu lugar na narrativa. Só mesmo a persistência e a técnica apurada de Dalton Trevisan podem sustentar o difícil equilíbrio entre a repetição e a originalidade que caracterizam toda a sua obra.

WALDMAN, Berta. “Surpresas do gênio nesta incrível arte de se repetir”. **Isto é**. São Paulo, 2 (54):56, P. 49, 4 JAN, 1978.

Um bosch dialogal

Fausto Cunha

UM BOSCH DIALOGAL

Dez anos depois de Cemitério de Elefantes, este reencontro com Dalton Trevisan na capa de um livro. Naquele tempo, Dalton Trevisan era um grande nome do conto brasileiro, já consagrado pela crítica. Hoje, é um grande nome do conto mundial, traduzido para muitas línguas e objeto de inúmeras teses. O essencial é que nestes dez anos tivemos a edição ou reedição (e no, caso de Dalton, uma reedição é virtualmente uma nova primeira edição, pois ele reescreve a maioria de seus trabalhos) de uma dezena de livros do mais alto nível literário, que fixaram definitivamente a nova imagem do conto no Brasil. Uma imagem que tem sido imitada e mesmo copiada por duas gerações de contistas mais jovens. Afinal de contas, todos nós precisamos de um mestre. E ele aí está em Novelas Nada Exemplares, Morte na Praça, Cemitério de Elefantes, O Vampiro de Curitiba, Desastres do Amor, A Guerra Conjugal, O Rei da Terra, O Pássaro de Cinco Asas, A Faca no Coração, Abismo de Rosas, A Trombeta do Anjo Vingador.

Um crítico musical escreveu com admiração que Beethoven repetia interminavelmente as mesmas frases melódicas, e nisso estava o seu gênio. Nunca se satisfazia com a forma inicial nem com as formas sucessivas, pois a criação é um salto para o eterno. Não vou comparar Dalton e Beethoven, mas o fato é que observação análoga tem sido feita mas de uma vez a respeito de seus contos recentes, que repetem os desencontros e conflitos de João e Maria, de todos os Joões e Marias de uma Curitiba irremediavelmente kitsch. Não o comparo a Beethoven, mas não posso impedir que ele me lembre insistentemente Jerônimo Bosch, seja no seu Universo dos

Infernos Sexuais, seja no seu Jardim das Delícias Terrestres, tão populares na Idade Média, cujos costumes e vícios representavam.

Os últimos livros de Dalton Trevisan, especialmente este Crimes de Paixão, mostram-nos a minuciosa descida do escritor aos infernos particulares, criando com as várias histórias uma espécie de painel grotesco, com rasgos de patético e beleza contrastantes. Já se disse de Bosch que ele utilizava perversões obscenas como elemento de crítica moral. Neste ponto, não podemos dizer que Dalton nos vem com intenções moralizantes, não é sequer um satírico (talvez só um pouquinho sádico no deleite com que nos descreve as pequenas misérias, as frustradas devassidões, os fetichismos impotentes).

Seu estilo mudou muito desde os tempos de Joaquim e daquela brochurinhas que iriam revolucionar o conto brasileiro. Sendo um escritor visceralmente literário, com a preocupação obsessiva da perfeição, ele se distancia cada vez mais do “estilo literário”, desfazendo-se de tudo o que lhe parece supérfluo no texto ficcional. No enalço de um realismo absoluto, mudou o enfoque de suas histórias, deixaram de ser narradas para ser vividas. Poucas vezes sentimos nelas a presença do “autor”. É um despojamento que já começa a beirar o hermetismo, como se o próprio escritor não soubesse às vezes o que se passa ou o que pensam seu personagens. A frase de Dalton é cada vez mais curta, reduz-se ao mínimo, ao essencial. O uso do diálogo é uma forma que ele encontrou para se imiscuir o menos possível na fabulação. Seu conto aspira a retirar a parede entre a ficção e a realidade.

Sem deixar de ser conto. Porque estamos diante de um escritor que me parece o mais profunda e angustiadamente convencido de que o ato de escrever, de criar, envolve uma responsabilidade sem limite, como função principal de sua vida.

CUNHA, Fausto. "Um Bosch dialogal". **O Estado do Paraná**, Curitiba, 3 set. 1978.
(também publicado como orelha do livro resenhado: Rio de Janeiro, Record, 1978).

Retratos na parede

Jorge de Souza Araújo

RETRATOS NA PAREDE

Da Revista Joaquim (1946/1947, 21 números), que marcou ativa presença na fase mais combativa do Neomodernismo, aos folhetos que ele mesmo fazia imprimir, Dalton Trevisan pulou com força a cerca do anonimato, incorporando à geografia ficcional sua Curitiba cruel e permissiva, dolorosamente provinciana, ao ganhar a atenção da crítica do Centro-Sul com o lançamento de *Novelas Nada Exemplares* (José Olympio, 1959). Desde então, Trevisan, hoje com 53 anos, veio firmando sua marca e tornou-se seguramente um dos maiores nomes e uma das maiores vocações do conto nacional contemporâneo.

A modo de um empalhador que se compraz em retocar seus animais, aplicando-lhes, a cada nova operação, palha mais seca e mais bruta, Dalton está de volta com *Crimes de Paixão*. O mesmo tripé amoroso (André/Maria/João), os mesmos ridículos provincianos, os mesmos desencontros humanos, a mesma atmosfera Kitsche de uma Curitiba ainda sombria povoada de débeis mentais, bêbados, rameiras, velhos lúbricos, pequenos mártires e grandes canalhas.

A julgar pela constância, em seus últimos títulos, dessas mesmas figuras, lugares e temas – que já sensibilizaram os críticos mais rigorosos e ora provocam azedos comentários em certos círculos – é de supor-se que o contista recuse aprofundar e estender a sempre tematicamente forte impregnação da psicologia coletiva mais a variação temática, aspectos dos primeiros livros, para dedicar-se ao estudo sistemático, ao esgotamento de particularidades da psicologia individual de seus heróis. Nisso pode residir uma certa dolência de quem já cunhou um sopro

revolucionário e nossa arte de conto, justamente quando esta mais se mostrava combalida.

É direito do escritor – e todo escritor deve arrogar-se direitos para melhor afirmar sua criação – ampliar ou fixar o campo de sua literatura. No último caso, incorre no perigo de, repetindo-se, cansar seu público ou refugar-lhe o também direito a novos haustos de ar fresco. Dalton se dá hoje por inteiro a reiteração dos dramas e misérias da classe média em seus retratos fixos na parede da passividade e no mecânico cotidiano reprodutor de fantasmas. Com um detalhe: só a classe média compõe a galeria dos heróis, seus vícios são descritos com uma riqueza de detalhes que chega às raias da impiedade, sem tocar-se nas feridas e motivos pelos quais essa classe vadia em espasmos. Como se o escritor raciocinasse: isso é o que vejo e conto. E aparentemente lava as mãos, como Pilatos.

Ao contrário de Machado de Assis, seu mestre, que corta suas figuras ao meio, e por elas parece sentir um certo despreço (o exterior prosaico, a superficialidade moral, a doença da alma), Trevisan revela, conta, dá a conhecer seus seres perdidos na bruma do igual, e por elas nutre secreta compaixão. Ainda que, sob rigorosa disciplina e com o mesmo “humour” machadiano, recorte as vísceras dessa gente existencialmente molenga. Deliberadamente, o autor abre mão da narrativa e apenas “transcreve” o entreouvindo em bares, alcovas e quintais de Curitiba, cujos lares desfeitos, crimes de paixão, medos abúlicos, adiam e, progressivamente, diluem a liberdade nas cenas toscas diárias. Aí o leitmotiv pungente e acre da cosmogonia daltoniana.

O tom epigramático desses 19 contos de Crimes de Paixão ratifica a proposta mais corrente do seu autor, qual seja a de intensificar as ações das já curtíssimas histórias, diminuindo ao mínimo a interferência do narrador. O compasso narrativo cede

lugar ao drama vivido e expresso pelas personagens. Permanecem a sombria visão de mundo, o banal, o sórdido e a impiedosa foto 3x4 com que se autoflagelam homens e mulheres. Os heróis de Trevisan são, assim, anti-heróis por sua própria natureza: compulsivos sexuais, desajustados, frustrados em sua louca tentativa de afirmar-se num universo de violentas paixões. A linguagem desses contos – movida ágil entre o coloquial e o metafórico substantivo – intensifica o novelo dos relatos que são o antidiscursivo, o avesso do “literário”.

E só? Não. O que Dalton parece pretender, uma vez mais, é o aprofundamento sistemático, o mergulho definitivo na psicologia de suas personagens mais características. Pela reiteração, pelo readvento de seus Joões e Marias e Andrés, intentará polir a pobre matéria social e humana nos milhares de seres que, atropelando-se em nossas cidades médias e grandes, constituem um imenso hospital de famintos de amor, de desesperados de afeto, sem pão e sem conforto.

Por tudo isso, há cinco anos, o Autor de Cemitério de Elefantes vem repisando suas figuras mais insuportáveis, escória de uma Curitiba ilusoriamente posta em sossego.

ARAÚJO, Jorge de Souza. “Retratos na parede”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 out., 1978.

Da fatia de vida ao Koan

José Paulo Paes

DA FATIA DE VIDA AO KOAN

Uma ficção longa e cinco ficções breves compõem este *Virgem Louca, Loucos Beijos*. Quase escusava dizer que uso “ficção” aqui no sentido em que Borges consagrou a palavra, muito embora, por sua feroz objetividade e por sua permanente recusa às facilidades do realismo dito fantástico, a arte de Dalton Trevisan nada tenha de borgiana. Nas ficções breves, o aficionado encontrará de pronto aquele andamento em *staccato* a que o habituou desde sempre o laconismo do Vampiro de Curitiba. E não deixará tampouco de encontrá-lo na ficção longa que dá nome ao volume, uma espécie de novela ou micro-romance cuja extensão por assim dizer quilométrica, quando medida pela trena curta desse mestre do instantâneo, demonstra à maravilha ser a concisão menos um problema de comprimento que de *Weltanschauung*, se me perdoam a má palavra.

O título do livro traz logo à memória a passagem de Mateus (25:1-13) sobre as virgens loucas e as virgens prudentes, alusão evangélica adiante reforçada pelo nome do último conto, “O Quinto Cavaleiro do Apocalipse”. Tais reminiscências não são de estranhar em quem confessou um dia ter achado no Pe. João Ferreira d’Almeida seu supremo modelo estilístico. É bem de ver, porém, que a impregnação bíblica, em Trevisan, vai muito além do nível da linguagem, tanto assim que o seu pequeno mundo curitibano - tão inconfundível, nas suas idiossincrasias, quanto a Dublin de Joyce ou o Grande Sertão de Guimarães Rosa - está regido pelos signos da Queda e da Paixão, sendo ainda de mencionar-se, pela ausência, o signo da Redenção. Tais signos se articulam entre si por nexos de causalidade: a Queda, vale dizer, a perda da identidade primeva. É consequência direta da Paixão, no seu duplo significado de ímpeto do sexo

e périplo de sofrimento. Essa gramática ficcional ilustra-a bem o destino de Maria, protagonista de base e avatar de Justine de Sade, cuja condição natural de virgem-de-bom-família é enfaticamente anulada, primeiro pelo desejo e pelo ciúme obsessivos de João, protagonista complementar de igual modo decaído de sua posição inicial de homem-com-esposa-e-filhos, mais tarde pelo mergulho dostoiévskiano nos infernos do bordel e do bar sem nome, de onde ela emerge, não para redimir-se, mas para expiar no purgatório da casa paterna, depois de a mãe queimar-lhe as roupas de orgia e vestir-lhe o quimono de penitente, a sua culpa irresgatável.

Os nomes de João e Maria com que são designados os heróis da ficção-título de *Virgem Louca*, *Loucos Beijos* vão servir também para designar os das restantes ficções, a exemplo do que acontecia em outros livros do autor. Esta generalização do nome próprio como que marca, nos contos de Trevisan, seu caráter de parábolas. Mas - atenção - parábolas sem moralidade alguma, se é que se pode conceber tal coisa. Talvez fosse mais apropriado, por isso, chamá-los de Koans. Koans, como se sabe, são aquelas pequenas fábulas paradoxais de que se valem os mestres Zen para incutir nos discípulos a noção de que as experiências fundamentais não são redutíveis a palavras e têm de ser vividas por cada um para poderem ser entendidas. Assim, quando o discípulo pergunta ao mestre o que é a dor, este, em vez de perder tempo com digressões filosóficas, dá-lhe simplesmente uma bofetada. As delgadas fatias naturalistas de vida que, com precisão cirúrgica, Trevisan arranca à carne do cotidiano, são tão eficazes e tão lacônicas quanto a bofetada Zen. Alcançam incutir em nós, de imediato, a consciência de ser o paradoxo e a gratuidade o próprio fio de que a vida é tecida. Nesta presentificação do absurdo de viver parece-me estar o projeto da arte impiedosa de Dalton Trevisan. Impiedosa eu disse, não desumana. A piedade sempre

envolve, ostensivo ou escamoteado, um sentimento de superioridade do privilegiado sobre o desvalido. Nos contos de Trevisan, não há superioridades: somos todos grotescos e patéticos Joões e Marias perdidos na *selva selvaggia* da vida, caçados pelas feras dos instintos, sem esperança de encontrar jamais a *diritta via*. E é com descobrir no anódino dia a dia do pequeno-burguês de Curitiba uma vocação para o grotesco e para o patético capaz de transfigurá-lo em personagem de novela que a contística de Dalton Trevisan revela seu teor de humanidade. Humanidade de que as seis ficções reunidas neste livro dão representativa amostragem ao revelarem as loucuras e as tristezas da carne na parábola da virgem louca, nos encontros apressados de “O Beijo Puro na Catedral do Amor” e de “Orgia de Sangue”, nos impasses domésticos-anatômicos de “Mais Dores, Mais Gritos” e de “O Baile do Colibri Nu”, e, sobretudo, no *carpe diem* de “O Quinto Cavaleiro do Apocalipse”, onde bêbado e de cuecas, Jó volta a coçar as velhas chagas e a zombar das ciladas do destino enquanto, espera a chegada do Juízo Final. Dele e de todos nós.

PAES, José Paulo. “Da fatia de vida ao koan”. In: TREVISAN, Dalton. **Virgem louca, loucos beijos**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

**Incidências líricas nos contos de Dalton
Trevisan**

João Manuel Simões

INCIDÊNCIAS LÍRICAS NOS CONTOS DE DALTON TREVISAN

Há um poeta oculto em Dalton Trevisan. Foi essa a tese que eu deixei esquematicamente enunciada no meu último artigo, com a promessa de uma breve tentativa de sua demonstração. É o que farei agora. Enclausurado na sua “turrus eburnea” (ou nas masmorras de um pudor que dir-se-ia atávico, congênito), há lirismo transparente em muitas páginas escritas por Dalton Trevisan. Por sob o tecido epitelial de uma prosa que vai do ácido ao agreste e que aqui e ali exige asperezas de lixa, há um núcleo eminentemente poético nas suas reverberações de caleidoscópio estranho.

Se o poeta é, por definição, uma forma sutil de recriação ou transfiguração do real fenomenológico através do verbo essencial, uma viagem ao reino original onde dormem os significados (e os significantes) das coisas, revividas e recuperadas através das metamorfoses que são a imagem, o símbolo, a metáfora (todo o instrumental onírico a serviço dessa tecnologia verbal do indefinível que é a poesia), não há a menor dúvida de que o poético cintila e explode em inúmeras páginas desse bruxo do idioma que se chama Dalton Trevisan. Isso aconteceu no seu livro mais recente – “Crimes da Paixão”. Como aliás, em todos os seus livros anteriores. Sem exceção.

O poético, em Dalton Trevisan, funciona (operacionalmente, em termos estilísticos) com uma espécie de contraponto lírico para uma atmosfera carregada de eletricidade, nebulosa e agressiva. Sem esses contrapontos (que equivalem a relâmpagos fulgurantes, a descargas elétricas), a atmosfera dos seus contos seria muitas vezes quase irrespirável. Alguns trechos breves dos contos enfeixados em “Crimes da Paixão” nos darão a medida exata do “modus faciendi” daltoniano, da técnica de elaboração dos seus momentos líricos, oásis breves entre desertos infinitos.

Primeiro exemplo: “João esquentava a mamadeira da filha e soluçava de saudade – o pungente aroma de maçã verdeenga no fundo da gaveta”. A imagem final é francamente lírica. Há nela a tensão surda, subterrânea, que caracteriza a criação poética. No próprio plano verbal essa tensão se verifica: a adjetivação de aroma – pungente – é típica da manipulação que o poeta realiza com a argamassa que serve para a construção do poema. Se esquecer que “pungente aroma de maçã verdeenga” é um decassílabo perfeito. Mas isso é um detalhe. Sabemos muito bem que a poesia moderna superou há muito o rigorismo da métrica tradicional, opondo-lhe, com muito mais eficácia estilística, uma espécie de ritmo interior, psicológico.

Mas vejamos outro exemplo marcante: “A velha maníaca por flores. Toda a casa um jardim perfumoso. Nas asas douradas do sol zuniam abelhas, borboletas, colibris. As violetas da janela, quem lhes dará carinho e água na boca?” Duas frases de realismo nítido, elaboram plasticamente um outro ambiente. E mesmo a adoção do termo “perfumoso”, ao invés de “perfumado” já envolve (e denuncia) considerações prévias (conscientes ou não) afins ao “modus faciendi” poético. Mas é na terceira frase que a dimensão poética transparece mais fortemente, além de constituir-se num autêntico achado, através do qual o leitor, que navega nas águas mansas e tranqüilas do real, é bruscamente arremessado no espaço mágico e intemporal da indagação lírica.

Mais lirismo exuberante e colorido: “Ó rosa ó petúnia ó lírio que perfumam no escuro o quarto vazio – para ninguém”. A invocação das flores reais é seguida pelo impacto do vazio da solidão. O “para ninguém” tem qualquer coisa de trágico e irremediável. Há nele um sabor pungente (com licença, Dalton Trevisan) da poesia de um Rilke, de um Montale, de um Quasimodo ou de um Bergengruen.

Outro exemplo definitivo: “Copo na mão, celebrou o barco bêbado de papel que era ele mesmo, na viagem ao fim da noite, fazendo água e ardendo em chamas, assombrado por hipocampos voadores e pontões vermelho de olho fosforescente”. Quem não sentirá nessa passagem o sopro ardente da poesia e não estabelecerá um paralelo mental com alguns versos da “Invenção de Orfeu”, de Jorge de Lima?

Mais um flagrante de lirismo extremo: “Na tarde tão quieta o doce canto da corruíra” . Mais outro: “No olho azul o brilho do sol lá fora” . Outro ainda: “Nos relinchantes corcéis do sonho galopam os pequenos alunos com gritos de guerra”.

Os exemplos poderiam continuar “ad infinitum”, vejamos outro: “Surge a mocinha loira – cara lavada e vestido vermelho. Dentre todas a única de vestido – não é macieira coberta de botão e ressoante de abelha? Aqui, o próprio uso do singular – macieira, botão, abelha – quando o plural seria mais natural, reflete uma preocupação típica da contenção verbal que está na raiz da arquitetura poemática.

Mas há mais: “Último fantasma de névoa ali na sombra tiritante da árvore, o sol brilha nos mil olhos do novo edifício”.

Na própria autocrítica (leve, translúcida) do poeta (perdão do contista) transparece uma dose (homeopática) daquele tipo de lirismo existencial que incide em grande parte da grande poesia moderna (ou clássica): “Atrás da cortina, vigiando a rua, o contista se repete: pobre Maria, pobre João, que em toda a casa de Curitiba se crucificam aos beijos na mesma cruz”.

SIMÕES, João Manuel. “Incidências líricas nos contos de Dalton Trevisan”. LUm elemento lírico em Trevisan”. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 14 de janeiro 1979. **QUEM**

Quem decide o que é menor ou maior

Rubem Mauro Machado

DECIDE O QUE É MENOR E O QUE É MAIOR

Foi de uma infelicidade muito grande a editora não dar o título a esta antologia, e não entendemos como pôde o autor aceitá-lo. Obra menor, todo mundo sabe e não há conotação diferente, é aquele, dentro de um conjunto, que logrou menos realização artística, a que ficou aquém do melhor e até mesmo do médio – embora não necessariamente má. Assim, incompreensivelmente, oferece-se à venda um produto – o livro – que já vem desrecomendado a partir da própria etiqueta, pois supõe-se que o consumidor – aqui como em relação a qualquer produto – esteja sempre interessado no melhor possível. Tratar-se-ia de um original assomo de sinceridade por parte de editor/e ou autor? Abrindo-se o livro, constata-se que ele se pretenda uma “antologia escolar”. Assim, a hipótese mais viável é que se pensou em fazer um trocadilho, brincadeira anticomercial e, convenhamos, de extremo mau gosto, mesmo porque não cabe ao editor ou ao autor determinar o que em sua obra seria menor ou maior.

Isto posto, caberia perguntar: afinal, estes 20 contos de Trevisan estão entre os maiores ou os menores? Ou saberíamos responder que há uns e outros. Afirmção extremamente subjetiva, tentaremos justificá-la. A questão é tanto mais difícil quando se sabe que qualquer texto do autor é sempre uma lição de escrever bem, dentro da sua proposta estética de descarnar a linguagem até o caso. Neste sentido, não há realmente desníveis.

A nosso ver a arte de Trevisan se apequena quando ele torna ainda mais fechado e concentracionário seu já pequeno mundo, do que seria um bem exemplo o conto “Uma vela para Dario”. Nele, o personagem sofre um mal súbito e morre na rua. Não só ninguém o socorre, como não se esboça um único gesto de piedade. O corpo é

visto como mera curiosidade, sem falar que vai sendo saqueado, até ser despojado das próprias roupas. O autor compraz a tal ponto na impiedade que esta chega a se tornar gratuita. Outro conto, "Orgulho de Mulher", em forma de carta, é uma verdadeira exposição, quase sem pretexto, de abjeção, de rebaixamento de uma mulher ante o seu homem. É claro que "não se faz boa literatura com bons sentimentos", como dizia Gide. O problema não é moralista. A questão é que Trevisan, quando por seu niilismo, nega a possibilidade de redenção ou até mesmo a simples esperança a seus personagens, já que nada os pode salvar – vida "Maria pintada de prata", "Iaiá por que choras?" e o terrível "Clínica de Repouso" – ele adota uma visão imobilista do mundo, em primeiro lugar, o que implica uma falsificação da realidade; e em segundo, ao perder uma das dimensões do homem, ele cai num reducionismo, o empobrece, o torna chapado.

Inversamente, quando ele enseja uma abertura do seu universo fechado e resgata a visão niilista através de um toque de ternura, como em "O noivo", ou do humor (que é outra forma de se exercer o desespero), como em "Caso de desquite" e "Canário, broca e valsinha" ou na obra-prima que é "O noites mágicas de circo", aí temos, a nosso ver, o artista em sua plenitude, utilizando o admirável instrumental de sua linguagem para o aprofundamento da condição existencial de seus seres – o homem não é pura imanência: por mais esmagado que seja, ele sempre há de ter ao menos um anseio de transcendência.

O critério aqui adotado, de se tomar dois contos de cada um dos dez livros do autor já publicados, fez com que ficassem de fora contos que a nosso ver os jovens não deveriam deixar de conhecer, como "Pedrinho" e "Luz na varanda", para ficar em dois exemplos. Por outro lado, na medida em que se pretendeu "escolar", a antologia não

pode explorar a linha de contos eróticos, onde Dalton Trevisan atingiu alguns de seus melhores momentos e, em conseqüência, alguns dos melhores momentos da moderna literatura brasileira. Quem sabe a Record, ou outra editora, não nos dará em breve os "20 contos maiores" de Dalton Trevisan?

Machado, Rubem Mauro. "Quem decide o que é 'menor' e o que é 'maior' ?" **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 maio, 1979

Mistérios de Curitiba

Flávio Nogueira Costa

MISTÉRIOS DE CURITIBA

Curitiba, como se sabe, não existe. Pelo menos a Curitiba imaginária que serve de cenário aos contos e livros de Trevisan: uma cidade provinciana em que meninas são deformadas em colégios de freiras, em que mocinhas são defloradas em becos, esquinas e praças. Cidade onde o diabo anda solto no meio do rodaminho, meio à vidinha cotidiana, assumindo às vezes a forma de um vampiro, um vampiro sem assombrações e sem “make-up”, um vampiro humano correndo atrás da última fêmea da noite. E o mundo das guerras conjugais, de mortes na praça, de desastres de amor, abismos de rosas, crimes de paixão, mundo onde soa - ressoando a moralidade bíblica – a trombeta do anjo exterminador. (títulos, não por coincidência, de alguns livros de Trevisan).

São estes os mistérios da Curitiba trevisiana, embora estes “Mistérios de Curitiba” não representem os melhores momentos do autor. O livro – agora em Quarta edição, sendo a primeira de 1968 – não atinge o nível de “Novelas nada Exemplares”, de “O Vampiro de Curitiba” entre outros. Um Trevisan menor, portanto? É possível, o que não significa afirmar que não deva ser levado em conta. Afinal, não são poucos os que se referem a Trevisan como “um mestre do conto”. No caso, um mestre, sim, mas...

João e Maria, novamente, percorrem a maioria desses relatos curtos, João e Maria, ele e ela, nomes simples para personagens simples, marcando ainda a simplicidade das narrativas e do mundo que ela reflete. Uma simplicidade que se traduz no estilo, cada vez mais seco, direto, usando poucas palavras – o mínimo – para dizer o máximo, o máximo possível, pelo menos. Sabe-se que Trevisan só reedita seus livros depois de refazê-los, reescrevê-los, ficando o estilo cada vez mais telegráfico. Bom ou

mau sinal? Ele tem sido elogiado e criticado por isso. Não sei se a edição definitiva de “Novelas Nada Exemplares”, é superior à primeira, editada pela velha José Olympio. Seus contos ganham em concisão, perdem às vezes em espontaneidade, aquela espontaneidade disfarçada (porque trabalhosa) que os bons autores conseguem transmitir.

Desta luta entre o domínio do texto e a criação nascem os livros de Dalton Trevisan. Talvez seja acadêmico discutir se ele consegue melhorar ou piorar seus contos; talvez aconteçam as duas coisas. É possível que ele seja, ao mesmo tempo, o grande contista da província e o grande contista provinciano - de uma província chamada Curitiba, cidade que, em sendo imaginária, existe realmente como se sabe.

COSTA, Flávio Moreira da. “Mistérios de Curitiba”, de Dalton Trevisan. **Gazeta Mercantil**, Local 27 abril de 1979.

Dalton Trevisan e os riscos da criatividade

Álvaro Cardoso Gomes

DALTON TREVISAN E OS RISCOS DA CRIATIVIDADE

Bom escritor é aquele que não só inventa, mas que também persevera na invenção, no incessante recriar da própria obra. É o que diferencia o artista criativo do apenas repetitivo. Dalton Trevisan pertence ao primeiro caso, apesar de, aos olhos dos menos avisados, sua obra ser vista como redundante. Em realidade, um erro da análise: a técnica de Dalton reside exatamente neste revolver de uma aparente mesma matéria sob ângulos inéditos, revelando-nos camadas profundas de um real estagnado pelo clichê. E é a ânsia de fugir do lugar comum e da fórmula (ainda quando magistra a fórmula do conto-síntese), neste “Lincha Tarado”, que faz que Dalton Trevisan experimente, não satisfeito com seus achados anteriores, correndo riscos por amor ao ofício.

“Lincha Tarado” retoma “Virgem Louca, Loucos Beijos” (Livro que inaugura uma nova fase), dividindo-se entre o conto curto, que abranda a ácida ironia, na contemplação patética dos deserdados (“Tristeza do Viúvo”, “Chora Maldito” e “A Filha Perdida”); e o conto longo e/ou a narrativa polifônica, que se fragmenta ao longo do livro (com as mesmas personagens retornando mais adiante), no andamento progressivo de um caso. Pertencem a esta linha os contos referentes à namorada do sargento (e também estudante de álgebra) e os do velho à beira da morte. Ao lado destes dois enfoques principais, desenvolvidos nas narrativas mais longas, há os contos que desdenham línguas clássicas da ficção daltoniana. Em “Não se Enxerga, Velho” e “Coiete, Poliana e Bengala”, o velho gavião, o rei da terra: em “Lincha Tarado, Lincha”, a prostituta, o rei da noite e a “santinha”, a guardiã do lar e, por fim em “Nove Haicais”, apenas o esboço dos seres que percorrem as narrativas mais longas.

A novidade, portanto, se oferece no conto longo ou fragmentário, que abrange, sob diversos ângulos, a classe média, mostrando que o destino de uma personagem se relaciona diretamente com o de outra. E as duas situações principais se oferecem como linhas mestras da crítica ferina de Dalton: a primeira centrada em Eros, exemplificada pela figura da candidata à prostituta, degradada no amor e em busca do homem perfeito". Todos dizem isso/ - Esse não. É diferente. Quer até que eu conheça a mãe dele" ("Espadas e Bandeiras"). A Segunda representada por Tânatos, através da personagem do velho João, que morre lentamente, sob a floração de pitangueira e sob a vigilância da "corruíra nanica", que, de modo simbólico, acaba por castrá-lo. A paixão humana esboça-se, portanto, entre os extremos; o amor e a morte, esta última encerrando, sem honra, e sem brilho, a aventura de sub-heróis, marcados eternamente pelo desejo insatisfeito. E tal desejo, na crítica implacável do autor, termina no cemitério, na visão panorâmica das principais figuras da obra, decompostas pelo tempo e pela morte, no conto que encerra a antologia.

Nem tudo, porém, é positivo em "Lincha Tarado", todo arranjo, toda inovação implicam risco. Enveredando pela narrativa longa, Dalton atenua a força dos casos, ao contrário do conto curto, que a primeira pela condensação, pela síntese dos efeitos, à semelhança de um haicai. Mas tal deslize não diminui a força do livro, porque é apenas um oásis numa ficção que prima pela sutileza e pelo impacto da escolha adequada do detalhe significativo.

GOMES, Álvaro Cardoso. "Dalton Trevisan e os riscos da criatividade". **Folha de São Paulo**, 26 out, 1980

Perfeição Monocórdica

Mário Pontes

PERFEIÇÃO MONOCÓRDICA

Os últimos livros de Dalton Trevisan têm suscitado repetidamente a observação de que ele se está repetindo, forma de sugerir o esgotamento de sua capacidade criadora. E sem dúvida Trevisan escreve a mesma história, só que não foi ontem que começou esse procedimento circular. Já pela altura da terceira coletânea era evidente que à arena de vidro do escritor curitibano atiravam-se sempre os mesmos arquetípicos Adões e Evas, Abéis e Cains, para que se entredevorassem na mesma guerra, conjugal, familiar ou de natureza veladamente social.

Trata-se contudo, de uma repetição ao modo daquela praticada pelos músicos barrocos, dos quais se disse que compunham cem vezes o mesmo concerto, embora não se ignore que cada um – entre os grandes naturalmente – trazia consigo o seu pouco de aperfeiçoamento, a sua pequena mas importante carga de inovação. Só não faziam revoluções. Como não as faz Trevisan, sisudo mestre de capela que trabalha sobre reduzido estoque de elementos, em boa parte preexistentes, mas escolhidos e fixados de forma indiscutivelmente pessoal – a história breve e dinâmica, a pincelada forte para ressaltar o violento e o grotesco, a ironia cortante, o uso freqüente (e repetitivo) de alusões bíblicas, literárias e paraliterárias.

Os temas sobre os quais o operam as rígidas e descarnadas formas poéticas de Trevisan são igualmente limitados; correspondem às escassas possibilidades de uma visão de mundo nascida de uma constatação que se não se inspira pode perfeitamente identificar-se àquela do livro de Jó: “A vida do homem sobre a terra é uma luta, e nada mais. Que se completa com a do Eclesiastes: “Não há nada de novo embaixo do sol”, quer dizer, a batalha da vida trava-se dentro do círculo estreito de meia dúzia de

paixões, entre o tempo de nascer e o de morrer opções são poucas e dadas em pares antitéticos – ao tempo de plantar sucede o de arrancar e assim por diante. Ao homem é permitido apenas fazer variações. É ao escritor também. Por isso o conto de hoje é o de ontem, embora possa haver sempre um detalhe inédito na situação, uma observação nova quanto ao comportamento, um discreto toque de inventividade no desfecho.

É verdade que Trevisan, mais pessimista do que JÓ, mais cético do que o Eclesiaste, dirige preferencialmente o olhar para o ato de partir, arrancar, rasgar, soluçar e finalmente morrer. Mas ele de vez em quando se volta para as antíteses. Duas das histórias de Lincha Tarado assumem a declaração de que a paz e o amor são possíveis, apesar de tudo. Ele o proclama pela boca de viúvos, um de meia-idade, outro velho, que choram a perda de suas mulheres, com as quais nunca tiveram problemas. São tréguas, ainda que frágeis, na guerra da existência. Mas o fato de que sua arte calcinada alcance um grande momento justamente em uma dessas duas histórias – aquele que o viúvo decide-se a impedir que mudem o cemitério da pequena cidade e com isso perturbem o repouso de sua morta – talvez valha como uma prova de que a repetição, em Trevisan, é o resultado de um plano e não do esgotamento da imaginação.

PONTES, Mário. "Perfeição Monocórdica". **Leia livros**, novembro, 1980

Em busca da libido perdida

Léo Gilson Ribeiro

EM BUSCA DA LIBIDO PERDIDA

Que inferno a vida, não é, doutor? Indaga, uma das infinitas mulheres martirizadas pelos maridos, sátiros monstruosos e velhuscos, em um dos contos de “A Trombeta do anjo vingador”, nesta 3ª edição com capa esplendida da Editora Record, 124 páginas. Na revisão atual do livro, publicado em 1977, Dalton Trevisan ao mesmo tempo que resume o número de linhas que relata os nichos desse inferno, injeta mais enxofre e dor em cada uma de suas vidas aqui colhidos em relances sem piedade. É sabido, já foi proclamado inúmeras vezes, que o magnífico autor paranaense tem como objetivo final, como aliás o tinha também Guimarães Rosa, atingir a perfeição do conto-telegrama, do haikai de 17 sílabas apenas, Arqui-surrado também é o argumento dos que lêem apressadamente e logo se enfastiam: “O Dalton conta sempre as mesmas situações. Já cansou”. É um engano desculpável por que são mínimas as mudanças e inegavelmente insistentes as obsessões do autor. Há porém uma diferença que anula qualquer cansaço do leitor diante de novo giro do carrossel de Curitiba que ele gira de um livro para outro.

O pano de fundo é a eterna guerra conjugal com troca de papéis: às vezes a esposa é a santa pacientíssima, mártir heroína que perdoa sempre a bebedeira, os insultos, as humilhações libidinosas do marido tarado irresponsável. De outras vezes a situação se inverte a mulher, carmim na cara inteira, calças compridas justas, mói vidro na comida do marido e joga em sua cara a confirmação irrespondível: a filha não é tua, é do dentista. E a menina, de fato, não tem um traço que não seja do pai mas é aceita assim mesmo pelo “traído”. Há ocasiões intermediárias em que a mulher e o homem

sejam como que uma paz truncada, um armistício sórdido: desde que ele assine os cheques, ela lava as mãos de tudo o que ele fizer, fora ou dentro de casa. Ou a célebre mala dele arrumada e colocada na porta da casa, como indício de que naquele lar decente ele não tem mais lugar, é desfeita pela sedução da megera santa nos braços da lascívia irresistível do machão insaciável até debaixo do chuveiro aberto.

Na realidade, os contos de Dalton Trevisan são, em forma urbana moderna, os autos medievais em que desfilavam, nos adros das catedrais românticas e góticas da Europa, os pecados capitais: a avareza, a luxúria, a gula, a inveja, todos cores do mesmo espectro prismático do egoísmo feroz. As vidas miseráveis vividas nesse teatrinho mambembe de uma Curitiba de funcionários públicos, vendedores de frutas, fazendeiros de pequenas chácaras arruinadas, meninas saídas de colégios diretamente para o bordel de cafetinas sinistras – todo esse teatro tragicômico espelha fielmente as credices, os critérios, as expectativas da pequena burguesia. Seria absurdo procurar nesse poço da libido insatisfeita o álibi da luta de classe, da fanática predominância do econômico sobre o vital, o dinheiro “explicando” a busca encarniçada do orgasmo. Nem tão próxima da celeberrima “repressão da libido” freudiana estaria qualquer arrumação apressada do microcosmo curitibano em convenientes gavetas rotuladas de esquizofrenia, complexo de Édipo, tara, satiríase, etc.

A medida que se lê mais atentamente cada livro novo ou atualizado do soberbo contista paranaense, surge, isso sim, uma noção difusamente bíblica, religiosa, cristã da visão que Dalton Trevisan deixa entrever do mundo e de seus próprios habitantes que ele retrata lapidarmente.

Nos últimos livros tem apontado aqui e ali, com mais freqüência, uma série voluntariamente irônica de alusões literárias. Algumas são fugidias a colegial de dez

anos que se entrega ao velho baboso e hercúleo ao sentar-se ao lado do “Mestre-Curitiba” capaz de proezas sexuais fantásticas está ainda agarrada à bolsa do seu Curso Camões. Sutilíssima alusão ao poeta que, inspirado em Petrarca e Dante, cantou sobretudo o casto amor que transcende a carne e a morte, o tempo e a desmemória. Fortíssimo contraste com o prosaísmo direto do fauno careca, enrugado que se alimenta de afrodisíacos potentes receitados pelo farmacêutico e que o mantêm, pelo menos por algum tempo, ainda em pleno “vigor do homem”. É literária também a abertura de uma história: Janeiro é o menos cruel dos meses”, consabidamente calçada no verso de Eilott: “April is the cruellest month”. Até o famosíssimo monólogo de Hamlet é citado de forma esquiva: “Dorme, sonha, talvez? Não, morre dos mil uísques no sete inferninhos, o mil e um beijos das bailarinas nuas, rematadas pelo divino frango à passarinho do Bar Palácio”. Ao lado da erudição literária, da meditação filosófica angustiada, sempre a nota, herdada mais de Eça de Queiroz, o Eça da primeira fase, do que de Machado de Assis, quer nos parecer: “Salta uma banana ao rum para o doutor”. É um prosaísmo de arrotos, de mãos que com o dorso cheio de manchas da velhice não podem acudir ao jogo amoroso, ocupadas que estão em manter na posição a dentadura do maxilar inferior que, como teclado emergente, cai sempre e desfaz o ar de conquistador inveterado apesar da idade.

No plano sociológico e da psicologia, o furor sexual de maridos, adolescentes virgens e compradas por pouco dinheiro, de mulheres adúlteras ou frígidas traduziria um dado que não suscita desacordos em geral: a repressão que os tabus sexuais impõem ao brasileiro não levam à sublimação do sexo mas sim à sua perversão, à sua exasperação, à tara.

Curiosamente, constará o leitor, entre tantos encontros furtivos com meninas que mal atingiram a puberdade, com “rainhas da noite”, que fazem strip tease em bares de última categoria, com prostitutas que à luz clara revelam rugas, peles murchas, cabelos pintados, dentaduras mal ajustadas, curiosamente há pouco gozo real. O sexo como simulacro do amor pode vangloriar os machões de cabelos grisalhos de proezas dignas de garanhões imberbes, mas nem o prazer surge para apaziguar tanta angústia. Quase como Néelson Rodrigues, Dalton Trevisan como que sugere que os originais plurais ou a dois são uma caricatura do prazer genuíno gerado pelo amor e pelo respeito mútuo entre um homem e uma mulher.

Por que então a interpretação religiosa dessas pantomimas da paixão, morte e sofrimento dos amantes e empedernidos? Porque sempre ao êxtase, buscado ou fugido, efêmero ou irreal, está unida toda uma estrutura de referências transcendentais, quase sempre da liturgia católica ou do velho testamento. São inúmeras as presenças religiosas: o Cristo no quadro obrigatório da Santa Ceia Kitsch de metal diante da mesa de jantar rolha com olhar de censura, acusador, para o pecador. O filho decide a renegar o pai estróina incorrigível que inferniza a esposa dizendo de si para si: “Se Pedro, que era Pedro, três vezes negou a Jesus, e mais era Jesus, porque não podia ele negar o pai”?

Há indícios mais convincentes ainda: a volta ao lar é temida pelo infrator que já prevê a passagem esgueirada na sala debaixo da pintura ou escultura de São Jorge com o dragão, pronto a lancetar seu crime de tarado que deixa a família à míngua. Depois, quando os amantes crepusculares conseguem atrair para suas redes as meninas fresquinhas, desprovidas até de seios como indicadores de caracteres sexuais secundários, o Mister Curitiba hercúleos invocam o nome de Deus: “Ai, Senhor, não

mereço”. Chamam as prostituintas assanhadas de “anjos” . E afinal, os casados desta guerrinha dos sexos sacramentados não são descritos literalmente como “condenados a crucificar um no outro na mesma cruz”?

Esse freudiano ou reichiano sentimento de culpa com relação à satisfação da libido, porém, é apenas a face mais óbvia do recalque em esquizofrenia: de um laudo, a esposa santíssima mãe dos filhos, do outro, as outras desfrutáveis até o sadismo, a dor, literalmente, a perdição de qualquer dignidade individual. O aspecto mais rico desse poliedro da busca da libido perdida brasileira, em sua versão curitibana, é o da fantasia como passaporte de escape da realidade. A sedução da menina saída do colégio numa “compra” arranjada previamente pela maior cafetina da cidade, só é obtida por meio da imaginação, que cria uma transrealidade para o sedutor fogoso.

“Monstro de mil máscaras, desta vez quem seria? O confessor na cela da freirinha de sete saias, o padre escutando atrás da porta/ Um estropiado de guerra, a enfermeira suspensa no pescoço, girando sem parar a cadeira de rodas? O noivo, de pé no corredor, rasga em tiras a calcinha, os pais da menina assistindo à novela na sala? Quem sabe o velho leão fugitivo do circo... Ela a domadora de botinha preta e chicotinho?”

A posse, ou o seu ritual simulado, exige uma grande dose de histrionismo: são papéis que o conquistador barato e sórdido vai desempenhar, já que a realidade é intolerável por se demais cruel. Daí a invocação em vão do amor, passa a desfigurar-se: a carícia transforma-se em sádico bofetão: o monossílabo entrecortado de prazer passa a ser pago por chicotadas masoquistas do homem “domado” pela domadora.

Paralelamente a essa maravilhosa fartura de imagens complexas, a permanência do rebaixamento da mulher, das filhas, dos filhos, de qualquer pessoa, que represente

um estorvo para a canalhice do comércio carnavalesco comprado, fantasiado, imaginado. Mais do que rebaixamento da companheira e dos rebentos, as filhas metamorfoseiam-se em “pivetes”, todas, como as duas filhas ingratas do arrogante e idiota rei Lear com pedras na mão, os filhos desprovidos de qualquer aura de amor paterno, aparecem como meros trombadinhas a sugarem-lhe o dinheiro da carteira. A mulher, indefectivelmente, é arara bêbada, a araponga louca que telefona insistentemente para o escritório de onde ele não chega para jantar em asa, a megera indomável e sem apetite para longas e labirínticas jornadas pelo Kama-Sutra a dentro, página por página revista e melhorada pelo know-how pátrio auriverde.

Dalton Trevisan, sabiamente, não adere à execração do machismo, não transforma seus contos esplêndidos em panfletos em prol do feminismo. Eles refletem por si sós, espontaneamente, a situação de inferioridade da mulher diante do “bom provedor da família e da casa”. Sem estar preso a rótulos estreitos, ele esbate seus personagens, tiranos e mártires, opressores e oprimidos, não diante do Tribunal político da História, que, como todo pó humano, ao nada reverte mais cedo do que tarde. Não: ele inicia um número imenso de contos com um dos lesados ou vampiros como que se confessando a uma autoridade estabelecida: - “O Doutor dê um jeito no João”. O doutor é freqüentemente um advogado que tenta arbitrar entre os dois lamentosos ou arrogantes querelantes buscando identificar com justiça imparcial quem é o réu, quem é a vítima. Até um sargento serve como mediador, até um médico – tudo fazendo as vezes de um padre no confessionário. Porque os personagens de Dalton Trevisan confessar-se, desabafar com outras pessoas, amigos, donos de botequins, videntes milagrosos, cafetinas, leões de chácara, toda a súcia que vive dos vícios da noite, semi-

seres do submundo que os Mandamentos puritanos da Moral e dos bons costumes exilaram, a sangue e fogo, das muralhas sacrossantas da vida.

Evidentemente, este é um mundo de monólogos de anacolutos, de solidões murmuradas para um céu surdo, cego e mudo, cinzento e distante ou azul e lépido, demasiado longínquo dos queixumes e tragicomédias humanas. Será preciso que, como na Bíblia, soe novamente a trombeta do Anjo vingador para que, depois da ressurreição da carne putrefata, haja o Juízo Final e Deus e sua corte possam julgar os transgressores e destiná-lo a novo Purgatório, recém-emersos que são deste Inferno terrestre, sem esperança sequer do Paraíso perdido.

RIBEIRO, Léo Gilson. "Em busca da libido perdida". **Jornal da Tarde**, São Paulo, 21 nov. 1981. (Reproduzido com o título "A trombeta do anjo vingador" in: **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21 jan. 1978.)

20 contos menores

Sônia Ilha

20 CONTOS MENORES

Foram selecionados vinte contos representativos da obra de Trevisan, com finalidades didáticas, e a escolha não poderia ser melhor, porque certamente agradará não só ao iniciante, como ao leitor mais exigente. O estilo conciso do autor – sua principal característica – produz uma narrativa curta, focalizando apenas os detalhes que encontram-se diretamente relacionados à situação apresentada. A objetividade provoca interesse e não permite saturação de dados; algumas vezes o leitor é induzido a participar da estória usando sua imaginação em descrições sutis em finais repentinos.

Trevisan não pretende relatar um acontecimento dentro do clássico modelo da narrativa porque nem sempre seus contos apresentam introdução, desenvolvimento e síntese, mas concentram-se apenas no desenvolvimento da situação em um dado momento. Por sua peculiaríssima maneira de escrever, é o autor considerado um inovador no gênero, porque consegue representar as mais diferentes cenas da vida real ou alterar o seu estilo sintético. Os contos mostram situações tipicamente brasileiras, e a origem paranaense de Trevisan é frisada pelas homenagens prestadas a Curitiba com alguns contos, e pelo palavreado rico em termos característicos da Região Sul.

As estórias abordam temas de conteúdo expressivamente humanos, e a decadência da estrutura familiar e quase uma constante onde existe sempre um “João” que é o chefe de família, insatisfeito e decepcionado com a rotina do dia-a-dia e que por este motivo, procura na bebida a compreensão que não encontra na sua realidade. Momentos de extrema doçura e certo lirismo são atingidos no conto do Fim da Fifa, já em “Uma vela para Dario” o autor é cruel e agressivamente frio quando pretende

evidenciar o egoísmo e a indiferença do transeunte que vê um semelhante caído na calçada:

- "Um Senhor piedoso despiu o paletó de Dario para lhe sustentar a cabeça. Cruzou as suas mãos no peito. Não pode fechar os olhos nem a boca, onde a espuma tinha desaparecido. Apenas um homem morto e a multidão se espalhou, as mesas do café ficaram vazias. Na janela alguns moradores com almofadas para descansar os cotovelos.

Um menino de cor e descalço veio com uma vela, que acendeu ao lado do cadáver. Parecia morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva.

Fecharam-se uma a uma as janelas e, três horas depois, já estava Dario à espera do rabeção. A cabeça agora na pedra. A vela tinha queimado até a metade e apagou-se às primeiras gotas de chuva, que voltava a cair ".

Existe neste autor a intenção em transmitir muito diretamente o que se vê e o que se sente, porque ele põe apenas aquilo que é captado pela percepção e retido na memória. Trevisan eterniza o momento e simplifica a vida, transmitindo apenas o que realmente fica, e esta é uma das inúmeras razões que o colocam na posição de pioneiro no estilo, e melhor contista brasileiro.

ILHA, Sônia. "20 contos menores". **Isto é**, 13 jan, 1982.

Sempre o mesmo. Ainda bem.

Mário da Silva Brito

SEMPRE O MESMO. AINDA BEM

Os contos de Dalton Trevisan criaram o leitor dos contos de Dalton Trevisan.

Com essa frase – que é paráfrase do célebre dito de Marcel Proust a respeito dos últimos quartetos de Beethoven, o que se pretende salientar é a sua virtuosística maestria na arte de narrar histórias curtas. São magras, descarnadas, diretas. Nelas o autor evita as enxúndias do sentimentalismo, as firulas estilísticas, os ornamentos da composição, os berloques adjetivos. Decorrem de personalíssima visão da vida, dos homens e das coisas e, ainda de um modo exclusivamente seu de transpor para o universo de ficção o ambiente e os dramas miúdos das suas sempre sofridas personagens.

Sua forma árida, despojada, harmoniza-se com a substância dos enredos, também ásperos, concentrados e muito mais engajados do que possam parecer à primeira vista. O engajamento do escritor paranaense, sem compromissos com as ideologias que costumam invadir e empobrecer – a ficção, está firmemente ligado ao substrato social dos seus anti-heróis, os pobres diabos configurados em protótipos da miséria humana feita de paixões mesquinhas que ele desentranha do cotidiano abafante, muitas vezes irrespirável.

Trevisan nunca interfere no destino da gente que trafega pelas suas histórias – e dela não tem piedade. Mantém-se até distante. Examina-a como o cientista analisa lâminas em laboratório. Não comenta constata. Não discursa, verifica.

Não apostrofa, reproduz. Não se espanta nem divaga. Simplesmente vê o mundo ao seu redor. O mundo que ele elegeu para sobre ele exercer a sua arte.

Não fora certo recôndito sentimento humano, Trevisan seria um álgido parnasiano. Dessa condição também se aparta em função do lirismo encabulado que, de quando em quando, deixa escapulir em meio às narrativas. Um lirismo de nítida origem bíblica. No mais das vezes remanescentes do cântico dos cânticos salomônico.

Tem sido dito ultimamente, e com alguma freqüência, que Trevisan se repete de livro para livro. A esse tipo de malévola observação, retruque-se que, como Vivaldi, que compôs quatrocentas vezes o mesmo concerto. Trevisan escreve sempre o mesmo conto. Em pertinaz e sôfrega busca da – no seu entender – inatingível perfeição. Dalton é um eterno insatisfeito.

BRITO, Mário da Silva. "Livros: Sempre o mesmo. Ainda bem". **Isto é** o local, 13 jan., 1982.

Essas malditas mulheres

Assis Brasil

ESSAS MALDITAS MULHERES

Mais um livro de contos – seria acertado dizer; nessa altura de sua carreira; mais um livro à ficção de Dalton Trevisan, numa constância de muitos anos, desde a já longínqua estréia de 1959 (Novela Nada Exemplares). É sabido que este livro ficou inédito por largo tempo no editor, mas Dalton Trevisan, já era bastante conhecido, não só pela sua situação em jornais e revistas do país, como pela edição de pequenos volumes, a formato cordel, que lançava em Curitiba pela editora Joaquim, título da revista literária dirigida por ele. Os livrinhos eram uma espécie de “folheto rústico, como disse certa vez o crítico e ficcionista Fausto Cunha”, onde se contém a melhor literatura do Brasil.

Um dos mais antigos e curiosos desses volumezinhos, temos em nosso poder (alguns autógrafos pelo autor), é Guia Histórico de Curitiba, com belas gravuras de Poty e datado de 1953. O texto é uma espécie de poema-narrativo-satírico, uma visão das ruas e habitantes da cidade, morta ou viva (tema recorrente de toda a sua obra), uma Curitiba que já estava dentro de Dalton Trevisan, Curitiba que não tem pinheiros esta Curitiba eu viajo, Curitiba onde o céu não é azul. Curitiba que viajo, não Curitiba para inglês ver, Curitiba bem cedo chegam na carrocinha que vendo galii-inha-óóó-vos de lenço na cabeça que mera a profonia do Guarani, um aluno de grupo discursa para a estátua do Tiradentes. Viajo Curitiba com os conquistadores de coco e bengalinha na esquina da Escola Normal; com o político João Donato no café soprando a fumaça dos charutos de Gumercindo Saraiva; com uns cães engatados pela avenida que a gaiolinha logo vem; da Gigi que pede dinheiro, os homens que não dão (a mãe pôs

anúncio no jornal: “não dê dinheiro ao Gigi); com as filas do bonde, às seis da tarde, um e outro é um rufião na balada de François Villon”.

O germe da ficção de Dalton Trevisan já estava aqui. Outro fato curioso é que suas primeiras narrativas de ficção são novelas, tendo ao espaço aberto, não contos, não simples flagrantes do cotidiano – pelo menos o que se publicou, ainda em 1953, Sonata ao Luar e os Domingos ou ao Armazém do Lucas, esta de 1954 e volume tamanho cordel. Voltaria ainda à narrativa mais longa com A Velha Querida, incluída no volume editado em 1959, provavelmente escrita à época das duas citadas atrás.

Outro dado curioso, na gênese da ficção de Dalton Trevisan – e que marcaria o restante de sua obra, interessada no popular e na linguagem coloquial – é ele ter editado em tamanho cordel, após a edição oficial das Novelas, Nada Exemplares, o volume A Velha Querida, com a seguinte observação na página de abertura “A Velha Querida” é edição revista da primeira parte das Novelas Nada Exemplares, com data de 1964. É que este livro envelhecera na editora e o autor naturalmente já não estava satisfeito com o resultado do seu trabalho. Mas tal estudo, de revisão a cada edição nova de seus livros, ficaria como marca pessoal e como adendo para as observações críticas quanto ao processo de criação do escritor.

Lançando nacionalmente em 1959 e mesmo com o interesse de outras editoras metropolitanas pela sua obra, Dalton Trevisan continuaria a publicar seus cordéis na província, às vezes antes mesmo das edições nacionais, feitas no Rio de Janeiro – no caso o Cemitério de Elefantes, de 1962 (cordel) e 1964 (edição nacional) e mais O Vampiro de Curitiba, de 1964 (cordel) e 1965 (edição nacional). Antes ainda publica, pelo mesmo processo semi-artesanal, logo após a edição das novelas Nada Exemplares, as coletâneas Lamentações de Curitiba (1961) e Minha Cidade (1960).

A sua fidelidade à ficção menor continua: desde então, praticamente a cada ano, Dalton Trevisan publica um livro novo ou reedita – com revisões de expressões e vocabulário – algum volume anterior. Seus trabalhos foram adquirindo, assim, uma marca, um estilo exemplar, uma feição própria, naquela linha de “transmutação de um humor” segundo Roland Barthes. O que Charles Bally chama de “conteúdo efetivo” da linguagem acabaria por revelar uma personalidade própria, ou seja, a obra, já desligada do seu criador, que viverá a sua autonomia estética. Humano, quando estudou os personagens de Cervantes, disse que Don Quijote e Sancho estão mais vivos e palpantes do que o próprio autor. Assim é que o mundo curitibano de Dalton Trevisan entra para a mitologia literária, onde poucos transitam com personalidade criadora.

A partir da publicação de *A Guerra Conjugal* (1969) – e talvez pela sistemática da publicação de livros novos (o brasileiro habituou-se com os autores de um livro só) – ainda críticos começaram a se inquietar com uma possível repetição de Dalton Trevisan, repetição de processo tônico e de temáticas, situações, quando seus personagens já apresentavam por um denominador comum de atitudes e trejeitos; que perigosamente beiravam a caricatura. Chegaram mesmo a afirmar que o autor estava a reescrever o mesmo livro, repetidamente, e que seu mundo literário – outrora original e pungente, quer como criação ou como documento humano – já não atraía ou não tinha mais nada de novo.

Tal postura é ingênua, é como pedir ao outro que mude a sua fisiologia ou formato de suas cartilagens, numa tentativa de alterar – a transposição psíquica, que José Luis Martín vê em toda a obra de arte, toda obra literária – diz ele – tem sua consciência e seu subconsciente e ainda uma supra consciência. É preciso entrar nessas reentrâncias e nesses labirintos, em busca do dono e senhor do castelo.

O fato é que assim como reescreve os seus contos, a sua ficção, em sucessivas edições de seus livros, Dalton Trevisan também reescreve o seu mundo, e se há repetições nos “desastres do amor” e na hipocrisia humana, este “lixo” é sempre reapanhado pelo escritor, numa autêntica repescagem do observador atento, não só da condição do homem, mas atento também quanto à leitura técnica de seus trabalhos. Ele conhece, muito bem agora e sempre o seu mister, e tem também interesse em dar-lhe uma feição estética, criativa, experimental. A sua literatura pode ter-se tornado mais fechada, mais difícil para os que se comprazem com o digestivo, mas devemos vê-los; hoje, assim: cada livro de narrativas de Dalton Trevisan faz parte de um sistema de um corpus unitário.

Embora neste aspecto, Dalton Trevisan ainda surpreenda pelo domínio de sua arte, pela sua inventividade e artesanato, pela sua magia e realismo. O seu mundo ficcional continua intacto, ou seja, vivo e fervilhante, com uma humanidade que palpita e se nos apresenta como um grande espelho, onde podemos identificar a nossa finitude de pássaros assustados e o nosso delírio de formigas embriagadas com a realidade pungente. E é ainda o que acontece em seu último livro de ficção, *Essas malditas Mulheres* (1982).

Após ter perseguido a síntese, a economia de meios, reduzindo suas narrativas a haicais ficcionais – o seu ideal literário – com um domínio absoluto dos recursos da elipse e da concreção temporal (metáfora abrangendo), Dalton Trevisan, desde a publicação de *Virgem Louca, Loucos Beijos* (1979), vem dando uma nova feição à sua síntese literária. Em vez de reduzir, sempre e sempre, o espaço material (o suporte) de seus contos e as situações internas, ele dá um salto técnico e estético, ou seja, começa a armar, numa mesma narrativa, “quadros”, cortes e a juntar “fragmentos”,

estabelecendo uma espécie da “montagem” . E foi sob a perspectiva dessa verdadeira “colagem” que Dalton Trevisan encontrou um meio para a sua “crítica do sentido” da linguagem literária. E como no haikai, subvertendo o instantâneo da realidade, já num outro tempo, em nível poético.

ASSIS, Brasil. “Essas malditas mulheres”. “**Jornal da Tarde**, jan., 1983”.

Esse maldito Dalton

Sandra Lapeiz

ESSE MALDITO DALTON

Certa vez, quando entrevistado, Dalton Trevisan afirmou: “Só a obra interessa, o autor não vale a personagem. O conto é sempre melhor que o contista”.

Assim, tendo nos ouvidos o eco desta afirmação e seguindo pela trilha do pensamento bartheziano, interpretamos que muitas vezes o escritor, como o fotógrafo, fixa em prata seu imaginário, como num papel fotográfico, fazendo surgir um instantâneo, um retrato, uma caricatura do real. Tem-se assim a liberdade de pensar a escritura tal qual comparada a um gesto de quem empreende alguma coisa pelo orifício da objetiva.

Dalton Trevisan, um dos melhores contistas brasileiros da atualidade, autor de *Essas Malditas Mulheres*, é o responsável por mais um punhado de urdiduras que fixam em instantâneos: os álibis, as armadilhas, a lábria, o jogo da caça e do caçador na guerra entre os sexos.

O texto não possui a coerência a que nos habituamos – de começo, meio e fim – e seu mérito maior é a busca de uma linguagem próxima do coloquial. Buscando flagrar o cotidiano, Trevisan redime na personagem Maria a presença desta nova mulher que emerge como um ser pensante. Que, observando o que está ao seu redor, tutela soluções para sua sobrevivência, lançando-se fora do paternalismo lúbrico de João, seu amante.

O pragmatismo e a insensibilidade masculina são com muita propriedade estigmatizados pelo autor no personagem João. Este, acostumado à subserviência feminina, adquirida na longa prática da “cultura das prendas domésticas”, vê-se

ameaçado no exercício de suas conquistas imediatistas, aquelas que logram o prazer às custas de pequenas chantagens.

Se Maria ameaça esta hegemonia, é porque, sendo o paradigma da mulher que esteve à mercê de, simples objeto sexual, se desvela na nova mulher, aquela que interage no social, que anseia, que pensa.

Essas Malditas Mulheres reafirma Dalton Trevisan como um dos escritores feministas por excelência, por recuperar a intimidade pessoal da mulher dentro da escritura.

LAPEIZ, Sandra. "Esse maldito Dalton". **Mulherio**, nº 11, fevereiro, 1983.

Vampiro entre as mulheres

Berta Waldman

VAMPIRO ENTRE AS MULHERES

Em sua última coletânea de contos – *Essas Malditas Mulheres* – Dalton Trevisan reafirma uma antiga obsessão. Como em outras obras, o contista levanta a saia da sociedade curitibana para entrever-lhe a clandestinidade. O que é intimidade passa para o primeiro plano e o resultado, longe de ser excitante, erótico ou pornográfico, é antes, melancólico. Isso porque o sexo, na pena de Dalton Trevisan, deixa de ser a expressão das diferenças para organizar-se no palco onde se dramatizam supostas diferenças.

Reunindo quinze contos, rápidos flashes que captam as personagens na adolescência, maturidade e velhice, o autor rompe com a noção de que cada conto dever organizar-se como uma unidade independente. Aqui, os contos debruçam-se uns sobre os outros, interrelacionam-se a ponto de um continuar o outro, os personagens avançam de um conto para outro, os temas e as situações se repetem e, nelas, o sexo culpado é o estigma que marca a relação homem/mulher. Nem mesmo o casamento atua como ritual de purificação da sexualidade. Nada. Nenhum sentimento é capaz de resgatá-la da nódoa que infecta por puro contacto.

Do ponto de vista da mulher, o sexo é tratado com um trampolim para a ascensão social (“Pobres Meninas”, “Modinha chorosa”). Trata-se sempre de uma ascensão ilusória, porque o máximo que a mulher consegue é aumentar a clientela masculina para quem vende revistas pornográficas e receber, num jogo tácito de prostituição disfarçada, uma ou duas pequenas notas.

Homens e mulheres confinados.

“- Um dinheirinho você tem?”.

- Veja minha carteira.
- Só isso? Só duas notas pequenas

As grandes bem guardadas no bolso da calça.

- Mais um pouco escondidinho aqui.
- É só papel. Pode ver.
- Pobre do meu velhinho.

Em contrapartida, a mulher, nesse tipo de desempenho, ímpeto sexual.

- Outras meninas, na posição em que está, elas gemiam e gemiam. Nem suspira, você.
- Sou assim, já disse. Bem, esta droga de vida'.
- O casamento, a situação é aprisionada infelicidade. Homem e mulher buscam alguma saída nas relações extraconjugais, sem, no entanto, ameaçar a sua angústia, sua sensação de dano e perda ("Cântico dos cânticos"). Na velhice, a imposição da doença, a presença marca da morte faz que cada um se dê mais e mais para si mesmo, sem saída possível.
- Não há sonífero que derrube Dino Duca:
- Vê se sou bobo de dormir – cochila noites inteiras sentado no sofá. Não acordo nunca. (p. 25)

Confrontos num cotidiano demoníaco.

Não obstante a malícia com que o autor sugere uma vasta combinação sexual, o que se tem na obra de Dalton Trevisan é uma espécie de erotismo solitário, porque homem e mulher estão confinados à autosexualidade, presos a um cerco narcíseo de onde não conseguem sair, já que a presença do outro é instrumento impotente para desfazer o cerco autofágico de esterilidade, e morte.

Nesse contexto, homem e mulher têm a mesma medida e se equivalem. Assim mesmo, a herança bíblica faz da mulher a responsável pela sedução. É ela quem atrai o homem e o faz sofrer. Ela é culpada. Eva é culpada. As mulheres, então, reproduzem o gesto primeiro de tomar o fruto proibido, engendrando o pecado e a culpa bem como os malefícios de uma história contingente, de onde qualquer imagem paradisíaca está apagada. Atolados num cotidiano demoníaco, perdido o contraponto paradisíaco que deixa de existir mesmo como ilusão, homem e mulher são postos frente à frente, em situação de diálogo direto (o narrador maquiavelicamente sai de cena, o que subtrai da narrativa uma mediação, um plano a mais, uma visão perspectivista, lançando para a frente os interlocutores não mais contados, mas mostrados em sua ação). É o que é que se alcança com essa tática? Evidenciar, sem atenuar o modo como cada um se expressa através da linguagem.

Um estudo ligeiro de uso da linguagem nos contos; leva o leitor a observar a relevância dos diminutivos, de frases feitas, do jargão erótico, do clichê, enfim, o que contradiz a idéia do sujeito de discurso aqui substituída pela figura híbrida do reprodutor de discursos já elaborados, responsável pelo estranhamento do vazio no corpo da narrativa. Quer dizer, ao mesmo tempo que se reproduz ao infinito a situação de enfrentamento do homem e da mulher, a linguagem que ambos utilizam é também reprodução. Embalsamada a linguagem presa os personagens num beco sem saída, as narrativas ganham força porque situam no nível do corpo, particularmente da sexualidade, a impossibilidade de um relacionamento capaz de instaurar o homem como um sujeito frente a outro. Nesse sentido, o sexo encarcera-se como uma representação simbólica da cristalização da vida social e a história que aí se conta é a história da alienação.

WALDMAN, Berta. "Vampiro entre as mulheres". **Correio Popular**, Campinas, 20 fev., 1983.

O universo fechado de Trevisan

Nogueira Moutinho

O UNIVERSO FECHADO DE TREVISAN

Seria justo afirmar que Dalton Trevisan é um escritor negligenciado pela crítica? Otto Maria Carpeaux, Wilson Martins, Fausto Cunha, Eduardo Portela, Paulo Haecker Filho, Álvaro Lins, João Alexandre Barbosa, Léo Gilson Ribeiro, Hélio Pólvora, Temístocles Linhares são autores de ensaios e artigos indispensáveis e altamente compreensivos sobre ele. Todavia, só agora aparece um livro, uma tese de doutoramento, inteiramente dedicado à sua novelística: "Do vampiro ao Cafajeste", de Berta Waldman.

Entre aqueles nomes omiti deliberadamente o de José Paulo Paes. Além de ser um crítico de tão alta qualidade quanto os citados, é autor de uma síntese lapidar sobre o contista curitibano, síntese que, com brevidade e elegância, sabe revelar-nos de corpo inteiro o autor das "Novelas Nada Exemplares", graças à rara empatia intelectual. Essa página encontra-se no "Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira" (Editora Cultrix), organizado e dirigido por Massaud Moisés e pelo próprio José Paulo Paes. Não somente densa, mas aguda, a síntese é sobretudo impregnada da clareza essencial às interpretações mediadoras entre autor e leitor.

Creio, porém, que se encontra encerrado o capítulo da transparência e da simplicidade (de que os parágrafos de José Paulo constituem inultrapassável modelo) na fortuna crítica de Dalton Trevisan. Este primeiro livro sobre ele publicado, livro que, afirma Modesto Carone, "nenhum estudo exigente sobre o contista estará em condições de dispensar como referência básica", já exige do leitor uma inteligência vastamente instrumentada, familiaridade com as mais recentes e sofisticadas teorias sociais e de análise do discurso.

Nesse sentido, é um livro ou antes, uma “leitura” que agride impiedosamente a ingênua laicidade do leitor comum, solicitando-o além dos parâmetros triviais, forçando-a de cifrar o jargão esotérico do mandarinato universitário, se não quiser ser devorado por ele. É, realmente um ensaio de alta categoria, “privilegiando a leitura que rastreia no interior da obra o caminho da construção do vazio, da linguagem que conta o silêncio, de narrativa que se fragmenta”. Para elaborá-lo Berta Waldman utiliza com rara intimidade a lição dos mestres europeus, de Adorno a Foucault, de Benveniste a Genette, de Bakhtin a Gilles Deleuze, “conseguindo, nos seus melhores lances – afirma Modesto Carone – ajustar a filigrana de um Roland Barthes à acuidade dialética dos frankfurtianos conjugando, assim, a finesse com o rigor e a agilidade com o senso do cortante”.

Se o freqüentador habitual de Dalton Trevisan estranhar o desentranhamento por esquemas tão árdus de “mensagens” que lhe parecem tão óbvias, não se negue a percorrer este ensaio. Itinerário ocluso e circular, a “leitura” oscila entre as duas figuras (realmente duas metáforas) para digmáticas, para Berta Waldman, na criação do contista paranaense: o Vampiro e o Cafajeste. Ou antes, o cafajeste como metamorfose do vampiro e isomorfia presidindo afinal esse miserável universo em que, ela o diz, não há “nenhum eco metafísico, nenhuma ressonância psicológica: só mesmo a superfície dilacerada do cotidiano, de onde o céu é subtraído como marco de oposição, restando apenas o inferno existencial. Que figura melhor que o vampiro e, em sua versão nacional, o cafajeste, para representar essa realidade infernal?”

A opacidade, o cunho por vezes abstruso, elíptico da linguagem, poderá arredar muito leitor – o que é pena – desta interpretação extremamente compacta e ousada. Análise do discurso literário, poucas conheço com a perspicácia com que é conduzida a

de dois contos, "Bichos da Noite" e "Os Botequins". Enfrentando decididamente a "questio vexata" da obra de Dalton Trevisan que é o perpétuo, tibetano retornar do "mesmo", a ensaísta mostra que tal obsessão reiterativa (eu a chamaria complexo de Sísifo) em sua sufocante circularidade constitui, no fundo, a imagem verbalizada do universo fechado, propriamente concentracionário, amputado, que "perdeu a dimensão da totalidade" que é o nosso. Linguagem simbólica em alta tensão, a obra de Dalton Trevisan se descodifica neste ensaio. Obscuro talvez, mas também nisso afina a seu objeto.

MOUTINHO, Nogueira. "O universo fechado de Trevisan", **Folha de S.Paulo**, 03 de abri 1983.

Berta e Trevisan, um curioso casamento

Salete de Almeida Cara

BERTA E TREVISAN, UM CURIOSO CASAMENTO

Ao analisar a obra de Dalton Trevisan em sua tese de doutoramento, agora transformada em livro *Do vampiro ao cafajeste* (Hueitec-Secretaria da Cultura do Paraná), Berta Waldman faz uma aguda análise dos contos de Trevisan para mostrar, a partir daí, o corte crítico que o autor faz uma história de um certo Brasil contemporâneo, que Curitiba representa. “A leitura que privilegia é aquela que rastreia do interior da obra o caminho da construção do vazio, da linguagem que conta o silêncio, na narrativa que se fragmenta. Enfim, da formatização que remete ao sem sentido da realidade (...), como fala a autora em nota introdutória.

O seu método crítico, é sem dúvida, o único capaz de dar conta da especial relação que se estabelece, nos contos de Dalton Trevisan, entre ficção e realidade. Porque se é de fato que o texto de Trevisan tem tudo a ver com uma certa classe média anulada e massificada, o que a ensaísta faz é descrever como a realidade, paradoxalmente intacta e transformada, explode de dentro da própria imagem.

O trabalho de Berta Waldman não é, assim, o de estabelecer relações simplistas e diretas entre texto e contexto, chegando a afirmar que a obra de Trevisan, “ao invés de crítica social é, antes, o comentário obsessivo dos infinitos textos que compõe a ideologia da província e que, estando fora dela, determina a sua realidade e a sua fantasmagoria”. Dessa forma, assenta o terreno sobre o qual devem ser compreendidas suas referências à categoria da mímese na obra do autor paranaense.

É para Adorno que autora remete ao descrever esse “outro realismo” ao qual Dalton Trevisan se filia, na tradição de um Machado de Assis, e que está longe de ser apenas um mero reproduzidor de fachadas e aparências. O que o distingue é exatamente,

a consciência da fundação mediatizadora da linguagem e, conseqüentemente, a assunção da ficção como tal: uma realidade de signos. Nesse sentido entenda-se a relação que Waldman estabelece entre o texto de Trevisan, o hiper-realismo e a pop-art na pintura: é essa mesma consciência que faz, do quadro, uma espécie de paródia da fotografia e, portanto, uma sabida versão do real.

Essa versão, em Dalton Trevisan, é a opção por um modo de descrição de personagens que se multiplicam “seriadas”, neutras e solitárias num cotidiano asfixiante, a quem não resta mais do que repetir clichês e modelos pré-dados. Para isso, o autor constrói o que Berta Waldman chamou de “discurso vampiro”, que vai presentificando o silêncio e o vazio e remete a uma “consciência vampirizada”, que seria “marca registrada do nosso capitalismo tardiamente avançado”. É assim que aparece a metáfora básica utilizada tanto pelo autor como pela interpretação crítica, dada pela figura do Vampiro.

Entretanto, exatamente porque não se trata de uma homologia de simples espelhamento, o Vampiro degradado de Dalton Trevisan – o Nelsinho de Curitiba, por exemplo – tem, nos contos, sua existência concretizada através de clichês desnudados. Isto é, os clichês e estereótipos dos meios de comunicação de massa usados por Trevisan acabam esvaziados e acusados de enganadores, já que no contexto em que são retomados, não permitem nenhum tipo de mitificação.

Isso acontece em função de uma voz narrativa que abre mão do poder do narrador onisciente, mistura fala do narrador e fala das personagens, supõem sujeito do enunciado e da enunciação, chega à supressão do próprio narrador, optando pelo fragmento e pela cena.

Todo o trabalho de Trevisan com os modos de narrar e descrever é retomado por Berta Waldman como um dos pontos-chave onde desabrocha concretamente aquela consciência crítica da linguagem vazia, oca e vampirizada. Mas ela vai mais longe: “Não estará na eliminação paulatina do narrador, a que se submetem as narrativas, a tradução formal da “perda da experiência” do homem moderno e da conseqüente impossibilidade de narrar, nos termos de Walter Benjamin e Adorno?”

Ao mesmo tempo, se a obra de Trevisan mantém aberto o diálogo com as tendências mais modernas da literatura não se pode esquecer de que a fabulação gira obsessiva, e todo o tempo, em torno de uma “multidão de funcionários públicos, lojistas, prostitutas, donas-de-casa, domésticas, profissionais liberais, trabalhadores da terra, que se contenham em sugar o outro transformando-o à sua imagem e semelhança”. Em todos eles, a mesma questão: incapazes de uma identidade pessoal e, portanto, de criar linguagem, a única referência possível para a sobrevivência é a de um “outro” que sirva como modelo. Não há estágio mais degradado e alienado do que esse, onde não cabe nem mesmo a ideologia de classe!

Por aí Berta Waldman opera a relação metafórica entre o Vampiro e o Cafajeste nacional, que não consegue ser sujeito nem da própria vida sentimental e “copia comportamento, copia a moda, copia o objeto de seu desejo, numa caligrafia distorcida que o encerra da imobilidade própria da repetição”. Para sobreviver, vampiriza.

Mais do que triste, o retrato é trágico. E o ensaio de Berta Waldman, mesmo dispondo de um rico e refinado instrumental de análise de texto, caminha ágil pela apenas aparente banalidade dos contos de Dalton Trevisan. O encontro de um “aproach” crítico requintado com a linguagem coloquial folhetinesca de Trevisan dá num casamento curiosíssimo: apesar de toda sedução Kitsch, vence o requinte, mas fica

confirmada, definitivamente, a figura de Dalton Trevisan como um autor moderno – e brasileiro – dos mais importantes.

CARA, Salete de Almeida. “Berta e Trevisan, um curioso casamento”. **Jornal da Tarde**.

São Paulo. 8 de abril, 1983. p. 16

O vampiro escalpelado

José Paulo Paes

O VAMPIRO ESCALPELADO

Longe de se deixar seduzir pela miragem de uma cientificidade tanto mais inatingível quanto despropositada, a crítica, exegese ou interpretação literária digna do nome “tem mais é de manter-se fiel à sua condição de arte”. Uma arte cuja divisa bem poderia ser o velho dito italiano do *non vero ma bene trovato*. Com efeito, interpretar, ou criticar um texto literário não é forcejar por descobrir-lhe o sentido ou valor “verdadeiro” e último, mas sim propor, com base nas suas instigações e sugestões, um texto paralelo – uma paródia interpretativa, se quiserem – capaz de suscitar, no espírito do leitor, ressonâncias enriquecedoras da sua compreensão e avaliação do texto primeiro. Trata-se de uma criação de segundo grau, mas criação *quand même*, feita numa linguagem que nem poder se explicar (uma metalíngua) deixa de enfrentar relações substâncias com a do texto primeiro.

Estas generalidades mais ou menos óbvias, mas que é sempre útil repetir, ocorreram-me durante a leitura da tese de doutoramento de Berta Waldman acerca da obra de Dalton Trevisan, ora merecidamente publicada em livro. Digo merecidamente porque, sendo um ensaio rico de visadas originais, nada tem a ver com os enfadonhos trabalhos de erudição a que a instituição universitária da tese obriga e que acabam por atulhar as prateleiras das livrarias sem se saber bem por que chegaram até lá. De tais trabalhos escolásticos, via de regra em torno de autores e temas batidos, distingue-se o ensaio de Berta Waldman quando mais não fosse por versar um autor contemporâneo. Um autor que, malgrado a sua importância, reconhecida pela crítica pelo menos a partir do antigo temerário em que Fausto Cunha o apontava como um dos maiores contistas do mundo, não merecera ainda um estudo em profundidade. Aliás, a fortuna crítica desse contista de uma província até então anódina, onde sempre viveu e a que deu

cidadania literária com fazê-la o espaço geográfico de suas narrativas; desse contista que, começando por publicar os seus contos em edições de cordel, modestas de circulação restrita, acabaria impondo-se nacional e internacionalmente, como poucos contistas brasileiros, jamais conseguiram impor-se, constitui, por si só, um caso de sociologia do gosto literário digno de estudo.

Mas não foi por esse ângulo externo que se interessou Berta Waldman no seu *Do Vampiro ao Cafajeste*. Preferiu antes analisar intrinsecamente a produção de Dalton Trevisan com vistas a rastrear-lhe o projeto ficcional, se assim se pode dizer. Para tal rastreamento, escolheu ela os temas do vampiro e do cafajeste como as vias mais naturais de acesso, os pontos privilegiados de condensação de sentido, e cuidou de estudá-los à luz da crítica dita arquetípicas. Assim, na figura do Vampiro, cujo relevo na obra de Dalton Trevisan se patenteia desde o título de um dos seus livros mais característicos, *O Vampiro de Curitiba*, discerne Berta Waldman uma imagem demoníaca a resumir, *en abime*, toda uma visão de mundo. Nos contos do autor curitibano, o cotidiano se configura como uma réplica do inferno a que não se contrapõe céu algum, ausência de diferença que se prolonga aos próprios personagens: o ato Vampiresco de sugar, confluência de vida e morte, manifesta-se a impossibilidade de convívio do “eu” sugador com o “outro”; este, uma vez vampirizado por aquele, converte-se em mera repetição dele ou, quando muito, num falso interlocutor.

De outro lado, a escrita de Dalton Trevisan é, no entender de sua arguta analista, também um discurso-vampiro que recorre ao ready-made da indústria cultural, às linguagens já prontas da imprensa marrom, do cinema popular e da novela cor-de-rosa, tanto a em livro como a foto, a rádio e a telenovela. Por estereotípicas, essas linguagens estão destituídas de diferencialidade (dizem sempre as mesmas coisas) e o

contista delas se vale para exprimir a vacuidade de um cotidiano trazido para a literatura não para ser poetizado, mas para banalizá-lo. A mesmice e o vazio da existência pequeno-burguesa, onde o sexo se mecaniza e a mulher, aviltada em instrumento, devolve “ao homem uma imagem de impotência”, estão como condensadas na figura do cafajeste, alter ego do vampiro e presença não menos constante nas narrativas de Dalton Trevisan. Diferentemente do malandro, com quem todavia se aparenta, o cafajeste não se desvincula como ele, trãnsfuga do trabalho, da ordem constituída. Rebento dourado da pequena burguesia, é uma caricatura da classe dominante, de quem “copia comportamentos, copia a moda, copia o objeto de seu desejo”. Nessa figura mimética, eminentemente urbana mas “sempre deslocada do centro”, repontaria inclusive o *genius loci* das histórias de Dalton Trevisan, a cidade cuja “qualidade de província supõe alguma metrópole que lhe serve de parâmetro”.

Se este grosseiro apanhado da linha de argumentação principal de *Do vampiro ao cafajeste* não faz justiça a outros vários temas nele focalizados, tais como as referências bíblicas, a condição da mulher e a poética do silêncio nos contos de Dalton Trevisan, basta no entanto para mostrar que, pela originalidade de suas visadas, é um ensaio verdadeiramente *bene trovato*.

PAES, José. *Estudos Literários*. “O Vampiro escalpelado”. **Leias Livros**, Maio, 1983.

Leituras Vampirescas

Wilson Martins

LEITURAS VAMPIRESCAS

Para dizer que defendeu tese na Universidade de São Paulo, Berta Waldman escreve que o respectivo trabalho foi apresentado junto aquela Universidade; obedecendo às sugestões da banca examinadora, o texto agora publicado (*Do Vampiro ao Cafajeste*). Uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo Curitiba: Huclitec-Ponto Secretaria da Cultura. 1982) sofreu algumas alterações, porque, acrescenta, “reconheço ser o meu estilo algo implícito”. Como em nenhum estilo pode ser tácito ou subentendido, supõe-se que a autora pretendeu dizer que o seu é obscuro, confuso ou deselegante; eu diria que é banal e laborioso, mas de forma alguma “implícito”. Será certamente convoluto à força de se querer profundo, além de deliciar-se no pedantismo do jargão crítico: “A leitura que privilegio é aquela que rastreia do interior da obra o caminho da construção do vazio, da linguagem que contra o silêncio, da narrativa que se fragmenta. Enfim, da formalização que remete ao sem sentido da realidade, justamente porque não existe um elo capaz de ligar as partes num sistema coerente e capaz, ainda, de imprimir-lhe uma direção determinada. A ausência de nexos desencadeia o circuito aleatório das partes que, sem qualquer possibilidade de ancoradouro numa totalidade mais ampla, se transformam em metáforas de fragmentação”

“Construção do vazio”? “linguagem que conta o silêncio”? “circuito aleatório das partes”? Tais antíteses, que podem impressionar por sua aparente profundidade metafísica, na verdade não significam nada, todas elas consistindo em outras tantas contradições nos seus próprios termos, não no paralelo de suas idéias ou realidades contrárias entre si. Assim, o vazio, onde é possível construir, não pode ser construído, a

linguagem não “conta” o silêncio mas, justamente, o interrompe e destrói; um circuito não pode ser qualificado de “aleatório” por que a noção mesmo de “circuito”, no próprio e no figurado, implica um lineamento determinado e inalterável. Já na conclusão do trabalho, ela afirma que a obra do contista paranaense e o “comentário obsessivo dos infinitos textos que compõem a ideologia da província e que, estando fora dela, determinam a sua realidade e a sua fantasmagoria. Se o texto que o autor comenta é infinito, ele é também circular. Na verdade, ele só é infinito porque é circular”. Deixemos de lado esses “textos” que estão fora da ideologia da província e que ao mesmo tempo a compõem: resta que o circular é ilimitado, mas não infinito, como Einstein esclareceu há muito tempo, a propósito do Universo: a esfera oferece a ilustração mais impedida do princípio.

Não são questões de palavras, como poderia parecer à primeira vista, mas realidades conceituais que determinam e condicionam o raciocínio crítico. São indecisões intelectuais que deformam, por sua vez, a “leitura” que Berta Waldman propõe, ao atribuir à figura do Vampiro a categoria de “chave mestra de interpretação” para os contos de Dalton Trevisan. Ela passa insensivelmente do singular para o plural: todos os personagens seriam vampirescos, se não hematófagos, extrapolação que, segundo penso, não tem qualquer apoio na obra e que decorre de um equívoco substancial. De fato, Berta Waldman toma ao trágico e ao literário, se não ao erudito e ao sublime, o que na figura do “vampiro de Curitiba” existe de humorístico: nesse caso, o autor estava satirizando a linguagem melodramática e sensacionalista dos vespertinos, assim como satiriza, em outros contos, o consultório sentimental, a linguagem empolada das pessoas simples ou a repetição coloquial do que os adolescentes românticos acabaram de ler nas novelas de banca (e o que agora ouvem

nas de televisão). Berta Waldman refere-se incidentalmente a esse aspecto da obra, mas sem perceber-lhe, ao que parece, a significação estrutural. Para ela, “o uso de diminutivos, de frases feitas, letras de hinos pátrios, músicas populares, cartas escritas sob a inspiração, construções calçadas na imprensa marrom e em relatórios policiais” não se destinam a efeitos humorísticos, nem resultam de um propósito satírico, mas servem apenas para “tirar de cena o sujeito do discurso e lançar a figura do reproduzidor de discursos já elaborados” — seja o que for que isso signifique. O mesmo desfoque ocorre na “leitura” dos Mistérios de Curitiba, (outro título irônico, remetendo à famosa obra de subliteratura, aliás celebrada como obra-prima pela crítica marxista), em que o autor satiriza a inesgotável torrente de lugares comuns e declamações vazias inspirados pelo pinheiro, que é uma taça verde, contra o céu perenemente azul da Cidade Sorriso. Além de claramente ignorar essa peculiaridade, a autora ainda agrava a desleitura ao observar que o texto “contradiz a história oficial” e, em particular, os cartazes turísticos do governo. Aqui, é o desnível histórico que vicia a percepção, porque a Curitiba de Dalton Trevisan não é a realidade urbana e política dos nossos dias, mas a cidade mítica de sua infância e juventude.

Contudo, se o personagem desses contos é o Vampiro, está claro que não pode ser ao mesmo tempo o Malandro e o Cafajeste. É essa, entretanto, a genealogia espiritual que lhe traça a autora: “É assim, que descendo das alturas míticas da Transilvânia e da ideologia progressivas do desenvolvimento industrial da Inglaterra de fins do século XIX, o Vampiro perde a capa um número ímpar de asas. Já não pode voar. Ajeita-se, então ao Brasil, a Curitiba. Vive de um trabalho mal-remunerado e aciona, na falta de outra, uma vida sentimental que não lhe pertence, da qual não consegue ser sujeito. Não é o malandro, nem mesmo na sua versão mais moderna, ao

do malandro-oficial. É o cafajeste (...) E se na literatura brasileira há uma linguagem do malandro (...) poder-se-ia, talvez, indicar uma outra linguagem (sic, por "linhagem", creio eu), a do antimalandro, a do cafajeste, na qual estaria certamente incluído o Nelsinho de Dalton Trevisan".

MARTINS, Wilson. "Leituras vampirescas". **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 ago, 1983.

**Entre a repetição e a surpresa, um Dalton
antológico busca a perfeição**

Antônio Fernando Borges

ENTRE A REPETIÇÃO E A SURPRESA, UM DALTON ANTOLÓGICO BUSCA A PERFEIÇÃO

Salvo raras exceções, toda escritura sobre o sexo tende a lhe repetir os mecanismos perversos, a perpetuar seus mistérios. Talvez só a literatura tenha, aqui alguma chance de escapar ao trivial ou ao supérfluo. E como em matéria de erotismo, a combinatória dos detalhes mais do que a visão de conjunto, a forma sucinta do conto acaba levando vantagem. Que o digam Anais Nin, Alberto Moravia e o curitibano Dalton Trevisan que chega, com esses “contos eróticos”, “a casa dos 21 livros publicados”.

Sobre Dalton Trevisan, detratores e admiradores coincidem ao apontar a repetição como a marca de seu estilo. Com uma significativa diferença: o que, para uns traria ausência de fôlego parece constituir, junto aos fãs, a garantia de uma dicção inconfundível, a certeza de se estar, uma vez mais, diante de um “legítimo Trevisan”. Acrescente-se a isso, enfim, que a repetição constitui a essência mesma da obsessão pelo erotismo, fantasma que persegue a maioria dos personagens desse arredo escritor de “província”, que consegue atingir a grandeza do universal. Seja como for, inconfundível ou monótono, mais uma vez Trevisan surpreende a todos e, em lugar de lançar novos contos que “parecem sempre os mesmos”, apresenta uma seleção de seus trabalhos anteriores e com eles compõem, ao final, um livro absolutamente inédito.

“Contos eróticos” alinha, cronologicamente, 16 histórias de sua obra anterior. Do volume de estréia (“Novelas nada exemplares”, 1959) ao mais recente (“Meu querido assassino”, 1983), quase todos os seus livros estão ali representados através de pequenas obras-primas. Um volume literalmente antológico e, paradoxalmente, novo, por nos permitir admirar, em sua plenitude e síntese, a trajetória essencial de um autor

rumo ao coração de seu tema. Acompanhamos, então, a rigorosa e obsessiva busca de aperfeiçoamento que, em Dalton Trevisan, é o equivalente literário do inalcançável erótico, obsessão de seus inesquecíveis personagens: homens violentos, sedutores de brilhantina, donzelas frágeis e irresistíveis, vampiros e prostitutas. Todos perdidos na longa noite dos fetiches e supertições.

O enredo, em geral sempre o mesmo, oscila apenas entre a conquista amorosa e a guerra conjugal, trazendo, como fundo, a latente suspeita de que amar é um compromisso com algo mais "terrível" do que o amor. Merecem destaque os contos "Esse mundo engraçado", "O beijo puro na catedral do amor" e "Lincha tarado, lincha". Importa, acima de tudo, no entanto, o grande painel dessas pequenas malícias que compõem o universo da sexualidade humana. O resto fica por conta do estilo cada vez mais elíptico, com que o autor delega aos leitores a deliciosa missão de pensar o "impensável".

BORGES, Antônio Fernando. "Entre a repetição e a surpresa, um Dalton antológico busca a perfeição". **O Globo**. 30 dez. 1984

Sequências Proiaieréticas

Wilson Martins

SEQÜÊNCIAS PROIAIERÉTICAS

Os leitores de Dalton Trevisan não deixarão de saborear a involuntária ironia que é a publicação simultânea de uma seleção dos seus Contos eróticos (Rio: Record, 1984) e do dever escolar em que Nízia propõe uma exegese mítica da sua obra (Cemitério de mitos. Rio: Achiamé, (1984). Não é este o primeiro “estudo cuidadoso” por ele inspirado: há vários outros, todos dissertações universitárias cuja tendência por assim dizer irresistível é tomá-lo ao trágico e ao melodramático, como “crítico da burguesia” , ou do “capitalismo”, ou da condição humana, tudo isso, naturalmente, à custa de portentosas citações do jovem ou do velho Max, de Lacan e outros tratadistas do momento, e expressão no vocabulário absconso que procura sugerir insondáveis profundidades da análise. Tanto quanto o Brasil, que segundo o famoso apotegma, merece políticos melhores que os usuais, pode-se dizer de Dalton Trevisan que não merece as indignidades críticas a quem tem sido submetido.

Nízia Vilela atirou-se conscienciosamente ao trabalho, dedicando 45 das 100 páginas à exposição pela milésima vez repetida do que escreveram os grandes e os pequenos nomes e nomes do pensamento contemporâneo, nomeadamente o falecido Roland Barthes que, algo em outros centros de cultura, ainda conserva entre nós os seus sortilégios. Isso representa mais de 50% do texto, porque as citações continuam, bem entendido, no que se pode ter como a Segunda parte da dissertação, em que a autora parafraseia os contos de Dalton Trevisan para “acompanhar o processo de desmistificação das falas da pequena-burguesia”. Se é de “falas” que se trata e se as da pequena-burguesia antes disso estavam mitificadas, eram míticas ou mitológicas, é problema que, no caso, deveria ter sido esclarecido antes de mais nada. Seja como for,

a autora avança com desassombro pela floresta encantada das citações, evocando sucessivamente, como outros tantos exorcismos, os nomes de Gramsci, G. Genette, Barthes (a propósito, por exemplo, do teatro japonês), Ducrot, Armando Servovith, René Girard, Mircea Eliane, Freud, Lacan, Marcuse e outros menores, alguns já aludidos por outros, como os veneráveis Platão e Aristóteles.

Assim, pretendemos, por exemplo, que “Cemitério de Elefantes é o ponto de partida e o limite de um processo de frustração e estaticidade”, o que só pode ser entendido como a frustração e estaticidade da obra de Dalton Trevisan, o que, segundo imagino, não estava nas intenções da autora. É verdade que ele escreve por meio de sintagmas, lexias, seqüência proairéticas e semas, tudo isso constituindo o seu código retórico. Mas, há também o código actancial que assinala o início da narrativa, para nada dizer do código cultural que “remete à sociedade de consumo, à pressa que sobredetermina aqueles que dela fazem parte”. Que somos todos nós, creio eu. Contudo, em matéria de “consumo”, a sociedade de Dalton Trevisan vive concentrada em bens de outra natureza, em elegantes supermercados administrados pelas Otilias e pelas Dinorás (tomemos esses nomes como alusões simbólicas a um código cultural).

Nessas perspectivas, terá sido mera coincidência a atitude estudiosa em que se deixou surpreender o belo modelo escolhido para a capa dos Contos eróticos, mas, quem nos dirá que ela não está lendo, se não uma página de Lacan, pelo menos um conto de Dalton Trevisan? Um dos seus contos eróticos, claro está, como “Mocinha de luto” ou “Trinta e sete noites de paixão”, exemplos ilustrativos das falas da pequena e até da grande burguesia. Se, pretendendo representar ou refletir as posições mais avançadas da crítica contemporânea (já agora se esgarçando por todas as costuras) esse livro se resolveu, afinal, numa tediosa repetição dos seus lugares-comuns mais

esfalfados e das idéias jornalísticas em moda, nem por isso acrescentou qualquer território crítico a respeito de Dalton Trevisan. A propósito de uma arte que se caracteriza, antes de mais nada, pela originalidade narrativa, tudo o que a autora conseguiu foi voltar aos que já se disse e redisse de outras narrativas que com ela nada têm de comum (na hipótese, a obra de Balzac ou o teatro japonês).

Contudo, a simples leitura de "Dinorá, moça do prazer", escrito "no estilo de Fanny Hill", evidencia os processos literários de Dalton Trevisan, em que a sátira dos costumes só tem sentido enquanto sátira da literatura convencional, e vice-versa; assim, para saber lê-lo seria preciso, no caso, ter lido as "memórias de uma mulher de prazer" (1749), e não as congeminações de Roland Barthes a pretexto de uma obra menor de Balzac, já se pretendeu que Fanny Hill não é livro obsceno, ponto de vista idealizante a que os livreiros deram instintiva resposta sarcástica colocando-o sem hesitar na estante das obras pornográficas. Dalton Trevisan substituiu pela paródia pura e simples o sentimento pastoso e salaz de John Cleland, assim como este último, segundo se diz, escreveu deliberadamente a réplica satírica a Pamela, modelo e protótipo da novela sentimental, tudo isso na atmosfera ao mesmo tempo puritana e depravada do século XVIII. Como muitos escritores modernos parecem haver perdido o sentido das diferenças que vão das "graças de caixeiro viajantes" à literatura enquanto recriação metafórica da realidade, cabe notar, de passagem, que, a exemplo dos grandes clássicos da literatura fescenina, John Cleland não emprega um único palavrão, distinguindo-se, ao contrário, pelas elaboradas perífrases e eufemismos com que, no fim das contas, se torna repetitivo e por onde confina com a subliteratura. Mesmo assim, seu livro é, por esse lado, uma lição implícita aos supostos realistas dos nossos dias, que se julgam emancipados e desafiadores simplesmente por polvilharem

os seus textos com a “pornografia que moleque escreve em muro”, para lembrar as palavras com que Andrade Muricy designava a “grosa vulgaridade pedantesca” do Serafim Ponte Grande.

É nessas perspectivas estruturais que devemos ler os contos de Dalton Trevisan, obra desmistificadora e desmitificadora se jamais houve alguma; não deixa de ser igualmente trevisiano que as leituras pedantes por ela provocadas tenham a inesperada consequência de desvendar como mistificadores e mitificantes os processos correntes da crítica.

MARTINS, Wilson. “Seqüências proaieréticas”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 jul, 1985.

Vampiro do sul ataca novamente

Saete de Almeida Cara

VAMPIRO DO SUL ATACA NOVAMENTE

O Vampiro de Curitiba, o genial Dalton Trevisan, está de volta. E, surpreendentemente, com um romance.

Trevisan está ao lado dos mais importantes escritores latino-americanos de hoje, com seus contos construídos em cima de elementos aparentemente antiliterários: a repetição de tipos e temas, o mundo e modo banais, grotescos (o mau-gosto), que poderíamos chamar provincianos.

Sua obsessão é flagrar situações “marginais” nas quais o lado mais degradante do erotismo é revelado com a paciência do menino que, meticulosamente, vai decompondo em pequenas partes um bicho ainda vivo. Essas situações “marginais”, no entanto, não fazem senão reluzir pelo traço grosso, tudo aquilo que o verniz das linguagens de massa às vezes escamoteia, às vezes organiza em produtos de consumo menos elaborados, que podem ser até certos programas e notas policiais, por exemplo. Como bom vampiro, seu primeiro romance. A Polaquinha suga dos contos as obsessões recorrentes fundamentais: a classe média, a vida sexual e erótica como espaço da alienação, as personagens estereotipadas, as referências a códigos conhecidos: como grande escritor, é com a mais absoluta precisão que A Polaquinha esmiúça o procedimento de sua ficção realista, dentro dos próprios limites ficcionistas.

Nesse romance, onde explodem a mentira e a solidão, a polaquinha – “Miss Bundinha de Curitiba” – conta sua vida sexual-amorosa. Sua narrativa, comprovando a impossibilidade de harmonizar desejo e realidade, mantém sempre as duas margens a descoberto: a mentira e a solidão, condições de sua existência se sustentam na tensão entre o que seria mero “registro” (o contar realista tradicional) de uma história de

degradação humana e uma versão), um modo específico de construção dessa história, como grau possível e simulado do registro.

Desde o primeiro namorado João, o asmático das tardes fagueiras, à sombra das bananeiras debaixo dos laranjais, passando por Tito, Nando, o advogado e, até certo momento, pelo motorista de ônibus Pedro, essa tensão, relevante no mundo ficcional de Dalton Trevisan, é também tema evidente no nível da linguagem.

Ao mesmo tempo em que a narrativa da Polaquinha acumula apenas experiência sexual, ela (qual o seu nome?) tenta romantiza-las, disfarçando – como sempre – sua vivência de prostituta sob a capa do episódio e da ingenuidade, enquanto mantém uma interminável e mal-sucedida frequência a um cursinho pré-vestibular.

Imaginar e inventar, na origem funções do desejo e curiosidade da adolescente, são saídas para a percepção dolorosa de sua condição (“e eu, putinha de mim”), condenada a contentar-se com a atomização de si própria e do parceiro, num jogo que conta com a conivência do outro reduzido, desde sempre, a um pênis. Óculos, bigodes, unhas ou pés são apenas conseqüências dessa situação.

É verdade que a polaca revela sua fragilidade pelo modo como repete com insistência, um modo de dispor os elementos de sua narrativa (“qual capricho não fiz?”). Dele faz parte, entre outros, o recurso de nomear e descrever usando cacos de linguagem, diluídos e de gosto duvidoso (“outra vez impávio forte colosso. No meio das pernas uma raiz peluda de que rosa ou lírio?”) Mas é também verdade que há ambigüidade na força que, às vezes, revela indo buscar na própria experiência, banal e cotidiana, uma maneira de contar (como na descrição do primeiro orgasmo). Embora banal ou até mesmo por causa disso, não deixa de ser demonstração de vida.

Essa ambigüidade da narrativa é condição de sua existência, mentirosa como toda ficção capaz de transformar qualquer “realidade” em outra coisa (“capenga de leve, assim um pé nu... não é o supremo charme?”). Por esse artifício é que a polaca, como personagem, e *A Polaquinha*, com romance, sustentam sua energia e seu desejo: uma espécie de metáfora da própria consciência do texto literário moderno diante do mundo.

Na transformação do material (já, ficcional) na forma, deste romance, Dalton Trevisan reafirma a natureza solitária de suas personagens e da narrativa em geral, pois, a despeito da tentativa de estabelecer, durante todo o tempo, um interlocutor, o discurso revela-se, em última análise, apenas como um consolo da polaquinha por ela mesma.

O expediente de autodenúncia da linguagem torna-se violento na evidência dos últimos (curtos) capítulos quando na casa de prostituição, a repetição de situações e falas é absoluta, a partir de uma hora da tarde. Se há, no entanto, simulação, a farsa talvez seja a única forma de sobrevivência, a se considerar a verdadeira tragédia e horror daquilo que é mostrado ou contado.

CARA, Salete de Almeida. “Vampiro do Sul ataca novamente”. **Folha de São Paulo**, 4 agosto 1985. (Reproduzido in: **Gazeta do Povo**, 5 agosto 1985)

Trevisan, romancista contundente

Nilo Scalzo

TREVISAN, ROMANCISTA CONTUNDENTE

Vinte e seis anos após sua estréia como contista, ao longo dos quais veio construindo uma obra uma e coerente – nada menos do que 18 livros de narrativas curtas – que lhe garante um lugar de destaque entre os nomes mais representativos da moderna ficção brasileira, Dalton Trevisan resolveu deixar os limites estreitos e rígidos do conto para entregar-se à aventura – mais ampla? – do romance. Como o narrador de piscina que se decide a abandonar o pequeno tanque onde era mestre exímio, capaz de todos os malabarismos possíveis e impossíveis, e lançar-se ao mar, no dizer de Donne, tão profundo na calmaria como na tempestade.

Valeria a pena o risco da aventura para um escritor como Dalton Trevisan, senhor de uma técnica apuradíssima, estruturada sobre uma linguagem depurada, singularíssima e, mais do que isso, perfeitamente identificada com o gênero escolhido? Na verdade, de tal modo se intensifica a preocupação quase obsessiva do autor com a síntese em seus contos, a depuração absoluta da linguagem narrativa, que chegamos a temer viesse ele, cedo ou tarde, a correr o risco de ser preso em suas próprias malhas. Isso dissemos a propósito do livro “Virgem Louca, Loucos Beijos” (1979) no qual chegara a um ponto-limite. No entanto, sem sair da temática habitual e sem, tampouco, deixar de depurar a expressão, o autor de “Meu Querido Assassino” como que revigora a arte narrativa, graças a um desdobramento, uma interligação das pequenas histórias que, assim dispostas, ganham nova força por sua coesão.

“A Polaquinha” (Record, 1985, 156 páginas), o primeiro romance de Dalton Trevisan, é, sem sombra de dúvida, um livro que vem acrescentando mais alguns

pontos à lista das inexcusáveis qualidades de ficcionista ostentadas pelo autor. Não importa discutir aqui se o livro estaria melhor classificado como novela, pois se torna cada dia mais difícil estabelecer os limites entre as diversas formas assumidas pela narrativa de ficção. Mais do que isso, importa considerar que nesta narrativa mais longa em torno de uma personagem – A Polaquinha – cuja vida desde a puberdade até a idade adulta ficamos conhecendo por meio de pequenos flagrantes colhidos por uma objetiva precisa e impiedosa, encerra um desalentador retrato da angustiante condição humana, sujeita às inexoráveis fantasias do desejo e da afirmação pessoal.

Como acontece na maior parte das histórias de Dalton Trevisan, a heroína do romance surge como protótipo da condição feminina, pelo menos, de uma certa classe, num determinado momento da vida brasileira. Era no começo do rock, diz a Polaquinha logo no início do livro quando relata um dos episódios com seu primeiro namorado. Isso, bem como o próprio nome dado à heroína por seus amantes permite ao leitor situar a história no tempo. Na verdade, contrariamente ao que acontece nos romances em geral há poucos elementos circunstanciais neste livro. Se o romance, como dizem os manuais de literatura, se distingue como uma forma de narrativa analítica, tal característica não se encontra em “A Polaquinha” em que as circunstâncias de cenário são apresentadas com a mesma economia usada no teatro medieval. Narrativa cujos elementos dramáticos se revitalizam a partir do desdobramento das seqüências de episódios que a compõem.

Narrada na primeira pessoa o enredo de “A Polaquinha”, mais do que a expressão do ponto de vista feminino referente às fantasias do sexo, é a triste história do desencontro amoroso, cujas causas não cabe debater nas linhas do curto comentário. E não só isso: é também o depoimento compungente de quem se vê

compelida a uma vida de degradação, esmagada por valores que são ao mesmo tempo fonte e resultado de fantasias milenares. Daí o caráter moralista deste romance – dos males que devem ser evitados, mas como retrato vivo de uma sociedade hipócrita.

Para dar desenvolvimento à narrativa e conservá-la num tom objetivo, Dalton Trevisan dá a palavra à heroína e mantém-se habilmente distante da trama. A protagonista dirige-se a um suposto destinatário(a) que em última instância é o leitor; há, porém, em sua fala, momentos de ironia em que se vislumbra o autor implícito – as contundentes passagens em que há referências a versos dos poetas românticos que, no contexto da narração, assumem valor de paródias: garotas, eu vi; à sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais.

Há mais semelhança de situações entre os contos e o romance de Dalton Trevisan. Mas este livro, tal como foi ordenado, com neutralidade e isenção, torna mais intenso o drama da condição humana.

SCALZO, Nilo. "Trevisan, romancista contundente". **O Estado de São Paulo**, 23 ago, 1985.

O lado amargo do cotidiano

Esdras Nascimento

O LADO AMARGO DO COTIDIANO

Do início de sua carreira até hoje, Dalton Trevisan deve ter publicado em livros, jornais e revistas mais de 300 histórias curtas, muito parecidas entre si e fiéis ao mesmo esquema narrativo. No decorrer desses 30 anos, nos contos de Dalton Trevisan sempre houve um homem se vangloriando de ter pago o dentinho de ouro da mulher, uma mulher sentindo alegria em espremer cravos nas costas do amante, um marido apavorado com a idéia de que a esposa ponha pó de vidro no pão de seu café da manhã, e sempre houve uma mulher violentada por um desconhecido, obrigada a fazer coisas que nem uma mulher da rua faria.

Essas histórias, de caráter naturalista, foram contadas dezenas de vezes em linguagem despojada, quase de jornal, com vocabulário reduzido e técnica convencional: começo, meio e fim, com respeito absoluto à cronologia. (...) ¹

Maria, mulher de João, está em casa sozinha. Garçom de um bar, o marido saiu para trabalhar. Batem à porta. É um negão. Maria abre. O negão a ameaça com um punhal, arrasta-a para o quarto, diz que matará o menino que está no berço, se ela não fizer tudo o que ele quer. No colchão, sem fronha nem lençol, o negão fez com ela o que bem quis, "todas as maldades, meu Deus". Bebeu todo o licor de ovo que havia em casa, comeu até a última broinha de fubá mimoso e foi embora. Não sem antes rasgar em sete pedaços a calcinha de renda preta que ela estava usando.

Essa história, contada por Maria, é recontada pelo João e pelo negão, que se defende quando o delegado o interroga: "Mulher é para a gente se servir. Essa aí

¹ O texto apresenta -se fragmentado, devido a uma danificação no corpo do mesmo.

sempre mansinha e pronta. Dentro dos conformes. Nessa hora, doutor, que segura punhal? Com que mão? Me trouxe licor de ovo na bandeja, tanto se agradou. Até broinha especial de fubá”.

Quem estiver lendo Dalton Trevisan pela primeira vez, na certa se deliciará com alguns contos de “Pão e Sangue”, principalmente com “O arrepio no céu da boca”, sem dúvida uma obra marcante da literatura brasileira contemporânea. Quem, no entanto, já estiver familiarizado com o trabalho do autor terá muita dificuldade em chegar ao fim do livro. São tantas as repetições e tão intenso o sem-gracismo das palavras e frases de efeito, que nenhum ataque de boa vontade conseguirá vencer o tédio gerado pela leitura das monótonas narrativas.

NASCIMENTO, Esdras. “O lado amargo do cotidiano”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1988. p. 11.

Representação da Mulher na obra Trevisânica

Raimunda Bedasse

DALTON TREVISAN

REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA TREVISÂNICA

Há quem acredite que sobre a mulher falará melhor uma mulher, principalmente em se tratando de sua intimidade. Entretanto, é o que tenta fazer Dalton Trevisan em seus contos, e em especial, em *A Polaquinha*, publicado em 1985.

O que vamos verificar na obra trevisânica é a representação de uma mulher que parece não pensar e portanto não questiona, nem se questiona (leia-se: a sua condição). Para demonstrar como chegamos a estas conclusões da falta de profundidade das personagens e das representações literárias seculares e ultrapassadas, procuro traçar as representações da mulher nos contos daltonianos tentando perceber uma possível evolução que poderá ter culminado na figura de *A polaquinha*.

Nos contos, as personagens femininas repetem comportamentos e atitudes, o que se revela como uma característica de sua obra. Várias personagens são na verdade variações de uma mesma personagem. Elas se movem sempre nos limites de temas recorrentes, como a impossibilidade de relacionamento. Homem/Mulher e conseqüentemente, nos limites do tema da solidão. Vejamos como a evolução se opera: No conto *O Vampiro de Curitiba*, por exemplo, o ponto de vista é o masculino. Trata-se de um rapaz que sai à procura de uma mulher – qualquer mulher. Ataca indiscriminadamente durante o dia ou a noite, a sua sobrevivência não depende de sangue, mas de sexo. “São onze da manhã, não sobrevivo até a noite”. A mulher será representada gradualmente como “virgem”, “safadinha”, “desgraçada”, chegando finalmente ao arquétipo da Idade Média: “Maldita feiticeira, merecia ser queimada viva,

em fogo lento”. Na figura de uma só mulher deseja todas e odeia todas. A mulher que sequer o nota na rua é qualificada de “cadelinha” e encarna o protótipo de Eva, a mulher-tentação: “Eu estava quieto no meu canto, foi ela que começou(...) se não querem, por que exibem as graças em vez de esconder? “Nelsinho não tem dificuldade em decifrar o significado que podem ter a roupa ou a maquiagem: para ele toda mulher quer: “... se não querem, porque defasagem em vez de esconder?” Entretanto, a busca do Nelsinho é em vão: “... nem uma só baixou sobre mim o consolo do seu olho estrábico de luxúria”.

Por enquanto, a personagem feminina é muda, simples objeto do olhar masculino. Em Incidente na Loja, as mulheres olham para Nelsinho como se fosse “através dele”. Na verdade o “incidente” é um estupro e o uso da voz pela mulher é mínimo. O “não” que ela diz para Nelsinho, porém significa sim: “Não me pegue” (...) recusa que de tão indolente, era antes um convite... “O ponto de vista é o do protagonista, para quem, ao terminar o ato sexual a moça apenas endireita a anágua e a saia como se ele fosse o acontecimento mais corriqueiro de sua vida”.

Por enquanto ainda considero ausente a personagem feminina. A sua existência deve-se ao que dela visualiza o narrador ou o protagonista. O pouco uso da voz que ela faz é para demonstrar que, ao falar, mente. Em Encontro com Elisa, a mulher já é dona de uma voz e age, mas para se insinuar, atrair e seduzir. Tenta ser sujeito mas se reduz a objeto. Visita à Professora é um dos contos mais significativos para nossa análise. Há uma inversão de papéis – não é Nelsinho quem ataca, mas a professora, que é qualificada como “caso de velha”. Aqui a vampira é Alice, “uma senhora gasta e cansada, que podia ser a mãe da professorinha – enganar a filha com a mãe seria trair a mais doce lembrança de infância”. Na gradação que estamos tentando mostrar, a

professora além do domínio da palavra tem o poder de persuasão, conseguindo (?) finalmente que Nelsinho faça amor com ela: “Um chio de triunfo no peito, Alice prendeu-lhe as mãos na nuca: o rosto sanguinolento à luz mortiça buscava-o com a boca aberta de vampiro descarnado e lascivo – e sem poder esperar a ponta da língua dardejava entre os dentes”. Fica estabelecido nivelamento entre o Homem e a Mulher. Aqui a mulher é depravada, taradinha. A representação abrange bem mais que a masculina, que tem em Nelsinho personagem. E quando a mulher se torna sujeito é para ser a causadora da degradação de um jovem de 20 anos. O nivelamento foi conseguido através da mulher que obriga o homem a fazer amor com ela. A Noite da Paixão é o conto onde o Nelsinho sai à noite à procura da “última fêmea”. E a encontra. É uma prostituta banguela, de carne rançosa, da qual ele tenta desesperadamente se livrar. É sexta-feira da Paixão e Nelsinho considera que o amor nesta noite pode ser maldito, mas a mulher não se importa e nesta inversão completa Nelsinho é a vítima quando se submete a fazer amor com uma “desgraçada que fedia que era uma carniça”. O homem é estuprado: “... cheio de medo, pediu que não. Debaixo dela debateu-se em desespero”. Finalmente Nelsinho é comparado a Cristo e se considera sacrificado quando o ato é consumado, já a mulher é comparada ao diabo: “Um grito selvagem de triunfo e beijava-o possessa de olhos abertos. Ele apertou as pálpebras, para não ver a expressão diabólica de gozo. “Ao final, Nelsinho balbucia: “Sou inocente, meu Pai”.

Os outros livros de contos de Dalton Trevisan reiteram os mesmos protótipos da figura feminina. É o que acontece em *Desastres de Amor* (mulher objeto da sedução masculina); em *A Guerra Conjugal* ela é submissa, espancada, vítima do machismo e só em poucas ocasiões reage à autoridade masculina. *A Faca no coração* nivela a reação da mulher, sem emoção, ao desejo passageiro do homem, durante um estupro

ou num prostíbulo. Comprova-se a incapacidade do autor de considerar a mulher como alguém sensível. Em *Virgem Louca*, *Loucos Beijos* o mesmo acontece, nivela o sentimento do pai da protagonista com o dela, uma mulher que viveu em prostíbulos, foi quase assassinada pelo marido, perseguida por uma lésbica, entre outras aventuras. Lincha Tarado exhibe uma personagem que tem consciência de sua condição, mas nem por isso faz alguma coisa para mudá-la.

Constata-se por esta breve exposição que a não ser por alguns casos, a mulher não reage ao domínio masculino e, quando o faz, o que se evidencia é o cômico da situação, por exemplo, a mulher que atira os pasteizinhos no marido. Temos então uma mulher que vive num espaço fechado. No "lar" onde é humilhada e agredida. Quando sai à rua é para fazer o papel de Eva à procura de um cliente, para depois voltar entretanto ao espaço fechado do prostíbulo. No privado, ou no público, nas ruas ou em casa a sua apresentação é sempre negativa. As personagens parecem ter sido criadas para preencher os estereótipos que o autor tinha em mente. É como se ele partisse dos mitos, dos protótipos, para criar estas figuras femininas. O autor sistematiza as mulheres com marcas seculares. Pior ainda, subordina a sua existência à do homem, unicamente pelo viés do sexo, vivendo pelo e para o homem, a sua condição é a condição que lhe impõe o desejo masculino.

A partir de uma leitura masculina pode-se até chegar que o nivelamento é alcançado. O que não pode ser esquecido é o que vampiro em Trevisan não fascina, mas horroriza e a mulher-vítima embora sentindo horror não têm como não se submeter, enquanto que o homem permite. Esclarece-se então porque o autor faz todas as mulheres permitirem o estupro. Ele nunca leva o bastante em conta a violência, a força física que pode ser usada contra a mulher. Assim a mulher sempre quer, é

sempre permissiva. A relação carrasco-vítima é anulada e o nivelamento alcançado, partindo-se sempre, entretanto, de uma concepção machista do comportamento feminino. Este nivelamento é, portanto, uma falácia, principalmente quando levamos em conta a cotidianidade: os homens daltonianos são médicos, dentistas, profissionais estabelecidos e as mulheres, domésticas e prostitutas. O autor não leva em conta os níveis de representação.

Feitas estas considerações, torna-se mais interessante a análise da personagem de A Polaquinha que é protagonista e narradora. O escritor dá voz à sua personagem, fato que deveria significar um avanço no que diz respeito ao espaço conquistado pela fala feminina na literatura brasileira. Ao contrário, o que o autor faz é compilar aqueles estereótipos nossos conhecidos e aplicá-los à sua personagem, que tem voz e espaço e os utiliza contra ela própria. Assim, a própria mulher cristaliza e legitima os protótipos que lhe foram imputados desde sempre.

Revela-se mulher-tentação, descontrolada, “desregrada” de uma curiosidade desmedida, com relação ao pênis, mas nenhuma curiosidade quanto ao próprio corpo. A Polaquinha, obcecada pela imagem do pênis remete às calças do Nelsinho. Desde já verificamos que o relacionamento da moça com o mundo será medido pela sexualidade, demonstrando a mesma falta de sensibilidade das personagens dos contos. Ao sofrer um atentado de estupro, o que mais lamenta é a perda de um casaco do qual gostava tanto. Representa a mulher pouco inteligente e que fatalmente espera encontrar o sentido da vida no homem. Embora faça cursinho, não consegue passar no Vestibular. Delineia-se a imagem da mulher perdedora. Com um dos namorados submete-se às mais estapafúrdias experiências amorosas, até encontrar o motorista de ônibus que será o seu parceiro mais constante. É um homem grosseiro que beira a

animalidade. Ele teria, segundo Bataille, “de la sexualité sans honte” e portanto não tendo se desligado da “animalité première”. Perdido toda a dignidade, a Polaquinha recebe-o de madrugada no seu quartinho e coloca o seu corpo à sua disposição. Escraviza-se inicialmente pelo prazer que o motorista provoca: “Medo que machuque brutamente. Daí me surpreende: bem devagar. Só a cabecinha, meio de lado. Até entrar – quando entrou tudo, quase louca”.

A busca da moça é a busca da satisfação sexual (nada mais justo), porém quando o objeto da busca é finalmente encontrado não traz triunfo e sim derrota-a: ao experimentar o gozo, abandona-se ao objeto da busca sem qualquer discernimento quanto à sua condição existencial, assim da condição de sujeito passa à de objeto: objeto sexual.

Aprofunda-se a situação sem saída onde se enterra a personagem. Renuncia ao verdadeiro objeto de busca para se adaptar ao outro, grudando-se na máscara de “mulher boa de cama”, para finalmente aderir àquela de puta. É a representação de uma personagem feminina fraca, cujos papéis assumidos mantêm os contornos rígidos calcados nos mitos negativos. A representação, porém, que decide pelo antifeminismo da obra é a da mulher-corpo: a Polaquinha só existe pelo corpo.

BEDASSE, Raimunda. “Representação da Mulher na obra Trevisânica”. In: A mulher na Literatura. Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990, pp. 238 – 243.

Uma voz da Babilônia

José Paulo Paes

UMA VOZ DA BABILÔNIA

Se o conselheiro Acácio não o disse algures ou alhures, bem poderia Ter dito que um livro começa, a rigor, pela sua capa. Dessa elementar constatação bibliográfica dá testemunho uma recente coletânea de contos de Dalton Trevisan, a vigésima por ordem de publicação: *Meu querido assassino* (Rio, Record, 1984). O anônimo capista desse livro tornou a valer-se de um recurso que já usara em outros livros do mesmo autor: velhas fotografias eróticas, possivelmente de procedência francesa, para ilustrar-lhe a capa. O recurso é particularmente válido no caso dos contos de Dalton Trevisan. Não só porque neles o sexo e seus desconcertos são o tema principal, para não dizer obsessivo, como sobretudo porque há algo de visceralmente nostálgico ou fora de moda na maneira por que o contista cria a atmosfera, desenha o perfil dos protagonistas e articula trama e desfecho das pequenas tragicomédias amorosas em cuja narração se compraz desde os tempos de Joaquim.

A capa de *Meu querido assassino* é emblemática na medida em que alude simbolicamente a elementos de significação profunda de seu conteúdo. Ali vemos, ao lado de uma matrona de molho de chaves à cintura (a figura clássica da alcoviteira), uma adolescente seminua, de longas meias pretas, protetoramente abraçadas por um cavalheiro de paletó, gravata e bigodes frisados. Trata-se obviamente de uma fotografia do século XIX e por si só essa datação já daria a entender o viés "passadista" da arte trevisânica, arte onde os tabus da moralidade familiar pequeno-burguesa, por anacrônicos que possam parecer à nossa permissiva modernidade, ainda são os cordões puídos que movimentam os bonecos de engonço do seu petit guignol curitibano.

Para os que costumam apegar-se às exterioridades, estaria também fora de moda o realismo ortodoxamente fatia de vida dos contos de Dalton Trevisan. Isso porque em nenhum momento se deixaram eles contaminar pela voga desse realismo dito fantástico ou mágico com que a legião de diluidores de Kafka ou Borges procurou esconder a sua falta de dentes de roer até a medula o osso do cotidiano – canina mas indispensável tarefa hoje gostosamente trocada pela ostentação dos ouropéis tanto mais brilhantes quanto efêmeros do conto de fadas disfarçado em conto de gente. Mas erraria quem visse no realismo sem mais nada de Dalton Trevisan um bisturi de cirurgião ou, se se preferir, uma faca de açougueiro que tivesse o poder de corte de todo embotado por causa do uso excessivo ao longo destes cem anos que nos separam de Maupassant. Poucas vezes foi a carne da vida cortada mais fundo; poucas vezes foram as suas vísceras e ossos expostos à vista do respeitável público com igual impiedade. E, paradoxalmente, esse feroz realismo acaba por infundir no leitor uma sensação de irrealidade, de ilogicidade simbólica (ou alegórica ou metafísica ou que outro nome possa ter), a qual não chega porém a configurar-se como intenção. Não é difícil ver para onde aponta essa simbólica involuntária: para o absurdo da vida, para a inanidade de querer descobrir-lhe um sentido ou impor-lhe outro fim que não seja o de simplesmente vivê-la.

Certa vez comparei os contos de Dalton Trevisan – notadamente os mais recentes, cujo ascetismo de linguagem chega por vezes às raias da ambigüidade a koans. Vale dizer, àquelas ilustrações de cunho paradoxal com que o mestre de Zen procura despertar no discípulo a compreensão intuitiva, imediata do real, esse peixe escorregadio que as mãos da lógica e da linguagem jamais conseguiram reter. A comparação não é despropositada: conquanto o contista jamais houvesse chamado

koan a nenhum dos seus contos, deu alguns deles o nome de haicais, o que é certamente uma aproximação. Haicais são tantos pelo laconismo da narração como pela total ausência nesta de qualquer empenho explicativo: o real é apresentado em estado bruto, como se captado fotograficamente. Daí poder-se aplicar, à maioria dos contos de Dalton Trevisan, aquilo que Leyla Perrone-Moisés observou a propósito do haikai: “A enunciação do haikai é a experiência do sujeito como lugar vazio, como receptividade, assentimento ao ‘real do real’, do sujeito liberado de seus imaginários conceptuais e sentimentais”.¹ com exceção de uns poucos contos onde a subjetividade do narrador se faz ostensiva – os de Minha cidade, por exemplo -, a arte de Dalton Trevisan é impessoal, objetiva, uma espécie de microscopia ou taquigrafia do real. A visada microscópica se patenteia desde logo no gosto da cena breve, à moda de flagrante ou instantâneo, como os de “o fantasma do dentinho de ouro”, conto de “Meu querido assassino” formado todo ele de pequenos blocos narrativos separados entre si por asteriscos. Já o ouvido taquigráfico é o responsável pela decidida predominância do diálogo sobre a narração indireta; a esse ouvido não passa despercebido nenhum dos clichês da fala comum, clichês cuja sistemática exploração para fins expressivos que cobrem toda a vasta gama de matizes entre o humorístico e o patético parece ser a marca de fábrica do conto de Dalton Trevisan.

É por força dessa microscopia e taquigrafia sempre alerta que, a despeito da repetitividade de suas situações ou da mesmice de seus protagonistas – o João e Maria fabulares às voltas com o seu eterno desacerto amoroso; o estereotípico casal de velhinhos a se entredevorarem, com suas gengivas murchas, para além da carne -, a arte trevisânica sempre tem algo de novo a oferecer aos de sensibilidade suficientemente afinada para fruir “Não o morto nem o eterno ou o divino, / apenas o

vivo; o pequenino, calado, indiferente / o solitário vivo” procurado pelo poeta de A rosa do povo.² Em *Meu querido assassino*, por exemplo, o aficionado vai encontrar uma novidade que já começava a se esboçarem livros anteriores do contista. Em vez de cada conto se afirmar como uma unidade dramática independente, fechada em si mesma não obstante suas eventuais similitudes do tema ou de tratamento com outras da mesma coletânea ou de coletâneas precedentes, alguns contos começam agora a se agrupar por nexos de continuidade, como se formassem capítulos de uma possível novela. Assim que, tanto pela recorrência dos mesmos protagonistas e do mesmo local de ação como pelo sistemático desenvolvimento desta através de lances dialogais balizados por asteriscos, o conto “O fantasma do dentinho de ouro” (p.13) se articula a quatro outros contos do *Meu querido assassino*, os das páginas 36,50,66 e 81. a situação de base se repete em todos eles: em sua casa ou em seu escritório (não se sabe bem), João tem um encontro amoroso com Maria; antes e durante as escaramuças eróticas, eles conversam acerca das preocupações de Maria, quase sempre centradas em seu noivo atual, Nando, ou, bem mais raramente, num antigo amante, o sargento. A maioria do tempo é Maria que fala; João só intervém para, através de perguntas ou de breves comentários, incitar a sua interlocutora a falar mais de si mesma. Ele assume uma atitude protetora em relação a ela, que o reconhece inclusive por seu “confessor”, ainda que “meio safadinho”. A atitude protetora se justificaria, quando mais não fosse, pela diferença de idade entre ambos – ele é homem casado, pai de filha; ela, uma “pobre caboclinha quase analfabeta” que acaba de completar o cursinho, passar no vestibular matricular-se em Medicina. Justificar-se – ia também pelo fato de ele comprar-lhe os favores em contado: “aqui estou pelo dinheirinho que me dá”, diz ela a certo momento, definindo isso com a sua condição de

“alugada”. Mas existe nesse protecionismo, ademais e sobretudo, uma componente de ordem erótica: na curiosidade de voyeur com que João se debruça sobre a miúda vida sentimental de sua alugada há um curioso grão de humor que dificilmente se conceberia associado ao erotismo. Mas é ele que apimenta as fantasias sexuais do alugador, permitindo-lhe colher uma virgindade imaginária talvez mais compensadora que a fisiológica. Malgrado se oponham entre si por seus respectivos papéis de protetor e alugada, João e Maria comungam da mesma frustração: o descompasso avulta no “idealismo” (se assim se pode dizer) de suas falas amorosas, que nada têm a ver com sua condição semiprofissional do sexo, reportando-se antes a um mundo de aparências centrado no mito da virgindade, de que é caudatário o mito do amor-paixão sacramentável pelo casamento e a prole. Mundo verbalizado numa retórica convencional que, por obsoleta, tem o encanto de todo Kitsch: é o “choro no travesseiro”, o “soluço da desprezada”, são as “lágrimas de sangue”, o vidrinho com formicida guardado no “alto da prateleira”, o sonho agourento da “noiva de preto”, o “chinelinho vermelho do pompom” recebido de presente. Esse discurso sem começo nem fim em torno de namoros e bailaricos, ciúmes e represálias, rugas e reconciliações, torna-se ainda mais estapafúrdio pelo fato de se enunciar durante o próprio curso de um ato de cuja extremada carnalidade dão sinal as lacônicas falas de João, de um “realismo” que se situa nos antípodas do “idealismo” sentimental de Maria. Por via dessa discrepância entre a fala feminina e a masculina é que se configura a frustração do macho, não explícita mas implicitamente, como seria de se esperar de uma arte narrativa de tão apurado laconismo. A alugada, para fazer jus à paga, submete-se aos caprichos do desejo de protetor sem dele participar, e o sinal dessa ausência é, no nível da fala, a sua obstinação no sentimental e a sua recusa ao erótico. Por sua vez, nos

apartes com que o protetor espicaça a prolixidade de sua alugada, há muito de nostalgia e de vingança, a um só tempo; de um lado, voyeur, ele desfruta vicariamente o desejo dela mascarado em sentimentalidade; por outro, como ironista, diverte-se com o patético escapismo dessa retórica de clichês que mascara uma insatisfação mais funda do que a dele porque inconsciente de suas raízes.

É significativo que, ecoando uma queixa de sua protegida contra a impiedade da cidade em que tem de viver, João faça a certa altura uma referência às “famosas lamentações de um tal...”. o leitor menos avisado pode achar a referência crítica, mas o aficionado não tem dificuldade em, preenchendo as reticências, perceber que se trata das Lamentações de Curitiba, do próprio Dalton Trevisan, publicadas inicialmente em uma daquelas suas simpáticas edições de cordel que se tornaram hoje raridade bibliográfica e mais tarde reeditadas comercialmente, com modificações e acréscimos, sob o título de Mistérios de Curitiba. A mudança do título traz logo à lembrança os folhetins de Eugène Sue e, com eles, a nostalgia de um popularesco anterior à indústria cultural ao qual a contística de Dalton Trevisan se manteve sempre fiel. Mas o importante dessa oblíqua auto-referência é que mostra, longe de se inculcar um absoluto “vazio” autoral, o narrador de *Meu querido assassino*, como Hitchcock, não desdenhava mostrar de quando em quando ao respeitável público a cara do direto de cena que aparentemente manobra os cordéis dos protagonistas de seu petit guignol. Digo “aparentemente” porque ele próprio talvez seja manobrado pelo *genius loci* e, em vez de ser apenas diretor, também é protagonista e, que sabe, até mesmo o principal deles.

A ser esse o caso, então a ilustração de capa de *Meu querido assassino* tem valor emblemático ainda maior, como figuração do perene comprometimento e

cumplicidade de seu autor nos pecados veniais e mortais daquela babilônia curitibana sob cujos escombros ele, seu profetamaior, orgulhosa e heroicamente sucumbirá no Dia do Juízo quando (em suas próprias palavras) “o que fugir do fogo não escapara da água, o que escapar da peste e da espada, esse não fugirá de si mesmo e terá morte pior”.

PAES, José Paulo. “Uma voz da babilônia”. **A aventura literária: Ensaio sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia de Letras, 1990.

A cidade assassinada

Miguel Sanches Neto

A CIDADE ASSASSINADA

A leitura de uma cidade é que define a imagem que ela terá para nós. Temos que pensá-la então, como um ser sem face definida, que só pode ter um retrato parcial. Seguindo tal raciocínio, seria lícito afirmar que uma cidade é várias cidades e que ela só se entrega, em suas formas mais recônditas, para quem a percorrer com os olhos atentos.

Toda e qualquer informação sobre ela é, antes de mais nada, uma intervenção ideologizada que privilegia determinados aspectos. Por mais que nos esforcemos, nunca conheceremos todas as faces que uma metrópole possui. E aquilo que acreditamos ser a sua imagem é uma foto composta pela justaposição de elementos desemparelhados. Toda imagem que dela armazenamos é sempre a montagem de uma série de vistas parciais.

Isso nos coloca diante de uma situação de relatividade, que geralmente é ignorada pelo discurso oficial – discurso este que concebe a cidade, a partir de uma visão restrita, elegendo-a, desonestamente, como a imagem da urbe. Tal procedimento comete um assassinato coletivo, pois mata as inesgotáveis possibilidades de montagem.

O discurso oficial tem uma função publicitária, que é dar a conhecer as “belezas” municipais. Isto define a hipocrisia reinante nestes cartões postais que apostam numa suavização das problemáticas sociais.

Se pensarmos que toda a leitura da cidade é um mapa, que elege trilhas, estabelecendo prioridades, com o intuito de dar uma forma ao que existe caoticamente, poderemos dizer que os discursos oficiais são mapas de simulacros.

Agora devemos deixar as considerações abstratas um pouco de lado e analisar um exemplo concreto.

A comemoração dos 300 anos de Curitiba nos fornece um vasto material para reflexão. A cara da cidade veiculada pelos órgãos oficiais é composta por uma série de quadros que revelam não a amostra do que a cidade realmente é, dentro de sua diversidade gritante, mas sim aquilo que se quer que ela seja. São exibidos: a Ópera de Arame, o Jardim Botânico, o prédio velho da Federal, o Teatro Guaíra etc, - ignorando, é claro, a mendicância que se aloja na Praça Santos Andrade, que liga os dois últimos locais citados. Na verdade, esta colagem, que é exibido, como a Curitiba de corpo inteiro, não passa de uma leitura comprometida da pluralidade urbana.

Isso corrobora o título da Cidade Sorriso, da cidade modelo – mito que é vendido para os próprios munícipes que, não obstante a realidade vivida, passam a tomar os simulacros como verdade absoluta.

Este procedimento acaba anulando as outras cidades que compõem Curitiba. É aí que entra o papel importantíssimo desempenhado por Dalton Trevisan. Sua obra é um esforço para desconstruir as imagens estereotipadas de nossa capital. Os seus contos funcionam como a antípoda do discurso municipal, e tem uma função relevante: mostrar uma Curitiba outra, a que não aparece nas fotos coloridas dos cartões postais, a que foi assassinada.

Num momento de grande exaltação ingênua da beleza local, Dalton lança um livro, *Em busca de Curitiba Perdida*, que está centrado na parte explorada dos habitantes, para quem o momento é de luto e não de festejos.

O livro, que reúne textos de diversas épocas, traz, na suas primeiras páginas, o hino oficial de Curitiba. É isso tem uma ironia saborosa, pois os contos da coletânea

contestam frontalmente as imagens veiculadas pelo hino que caracteriza a urbe a partir de estereótipos: cidade linda e amorosa, jardim de luz, paraíso na terra, linda jóia, etc. Este ufanismo provinciano recebe uma resposta contundente: os contos mostram que há uma dicotomia entre o ideal e o real. Nesse sentido, os contos são um anti-hino, ou melhor, um hino às avessas, que substitui os topônimos pitorescos por outros que passam a entrar na história da cidade, tais como: Ponte Preta, Rio Belém, túmulo de Maria Bueno, Buraco do Tatu, Caneco de Sangue, etc.

Dalton selecionou os textos que exprimem um sentimento de exílio. Mesmo sendo um morador da Curitiba atual, ele se sente em terra estrangeira. E quero agora analisar isso.

No conto que dá título ao livro encontramos algumas informações importantes. Dalton divide Curitiba em duas:

1 – A Convencional: a da Academia Paranaense de Letras (com seus 300 milhões de imortais), a cidade para inglês ver, a do Museu Paranaense, a de Emiliano Pernetá (onde o pinheiro é uma taça de luz), etc.

2 – A marginalização: a dos conquistadores, a das meninas do subúrbio, a dos rufiões, a das ruas de barro, a dos prostíbulos, etc.

O autor afirma que viaja esta última e que é viajado pela outra. Esta diferenciação é esclarecedora. Numa o narrador-transeunte é o agente da ação. Na outra, é o objeto. Naquela, ele a vê de seu ponto de vista, o que faz com que a interpretação da cidade seja inteiramente sua. Nesta, há uma interpretação pré-fabricada. Em uma, poderíamos dizer, ele é agente da história. Em outra, objeto.

Esta divisão leva o autor a traçar o seu mapa da cidade, um mapa que não tem a intenção naturalista de cobrir toda a realidade municipal, mas que tenta apreender algumas imagens que vêm sendo intencionalmente omitidas pelas leituras oficiais.

Não seria errado pensar que esta Curitiba nostálgica está distanciada no tempo. Isso fica bem claro em contos, como “Que fim levou o Vampiro de Curitiba?”, onde o narrador lamenta a perda das características que a cidade da sua juventude tinha, marcando assim, o descompasso entre o vampiro que sobreviveu e a cidade que foi assassinada. Isso faz com que o narrador sinta-se na condição de estrangeiro, como no conto poema “Canção do Exílio”, onde há um desejo de, antes da morte, abandonar a cidade odiada: “morrer em Curitiba que não dá/não permita Deus/só bem longe daqui”.

Este sentimento de exílio, nascido não dá mudança do narrador, mas sim da perda da cidade, mostra que ele está sintonizado com a província do passado, com aquela que ainda não tinha um modelo capitalista de vida. Sabemos que a cidade começou a sofrer os problemas da industrialização e da superpovoação a partir da década de 40, quando um grande contingente, populacional buscou a vida citadina, matando, dessa forma, a identidade da urbe com feições coloniais.

Como está escrito em “Curitiba Revisitada”, texto que é uma desleitura de dois poemas homônimos de Álvaro de Campos, “Lisbon Revisited”. Aqui o contista fala de sua cidade da infância pavorosamente perdida: “Que fim ó Cara você deu à minha cidade/a outra sem casas demais sem carros demais sem gente demais”.

Em nome desta condição de estrangeiro – que também está presente no poema do heterônimo pessoano, Trevisan passa a satirizar as pretensões “primeiromundistas” da capital. Ele começa a enumerar os problemas da cidade e estabelece, em uma certa altura, uma tensão que reafirma a divisão já anteriormente comentada.

De um lado estaria a Curitiba ufanista e ecológica. E do outro, a da pobreza, a dos crimes. Dalton pinta a duas de forma diferente. Falando dela diz: “verdade não te quero verde/antes vermelha do sangue derramado...”.

Ora a cidade oficial é a ecológica, a verde. Para opor-se a ela, quis simbolizar parcialmente a urbe, Dalton expõe a Curitiba, a dos crimes.

Depois de assassinar a cidade que tinha um ar de colônia, querem eleger como perfeito, o mostro de mil olhos que devora a todos. A sua obra visa enfocar justamente esta parte podre que também foi assassinada pelo discurso ufanista.

O livro se estrutura, pois, a partir das oposições entre passado x presente e realidade x farsa. Por isso, os fios mediadores da coletânea são a saudade de uma cidade perdida e o acerto de contas com o discurso que dissimula a verdade. Dalton toca nas mazelas para pôr em ridículo os que se deixam levar pelo simulacro de uma felicidade conseguida pela minoria em detrimento dos demais.

Nesse sentido, *Em Busca de Curitiba Perdida* é o advento da ressurreição deste lado morto da cidade. E funciona como um mapa mais fiel da província.

É uma leitura a contrapelo, para dizer como o poeta, da Curitiba de outrora de hoje.

NETO, Miguel Sanches. “A cidade assassina”. **Gazeta do Povo**, 12 dez, 1993.

**O artifício obsceno
(Visitando a Polaquinha)**

Miguel Sanches Neto

O ARTIFÍCIO OBSCENO (VISITANDO A POLAQUINHA)

O olhar masculino na literatura sempre viu a mulher de acordo com o seu próprio ponto de vista. Esta tornou-se uma personagem criada à imagem e semelhança dos autores. Mas isso vem sendo combatido por um grande número de escritoras que estão desvelando o imaginário da mulher, libertando-o do estracismo a que foi condenado. Inúmeras são as obras de mulher que estão fundando uma tradição literária feminina, não com o intuito de rivalizar com a outra, o que seria uma idiotice, mas para equilibrar a gangorra cultural que pendia apenas para um lado.

Este esforço tem recebido a ajuda de alguns escritores que, de uma forma ou de outra, muitas vezes indiretamente, contribuem para a desestruturação do poder do olhar masculino.

Com o romance *A Polaquinha*, Dalton Trevisan traça um visível perfil do imaginário do macho ocidental, através de uma história que vou agora comentar.

Uma prostituta começa a narrar a sua vida pregressa a um interlocutor implícito, que está co-presente no romance, e que, em última análise, é o próprio leitor. Dalton cria um leitor específico, que é masculino. É importante lembrar que para ler o livro, é necessário que se aceite ser também personagem. O leitor é convidado a figurar como o ouvinte macho que está visitando a narradora. Este artifício de composição leva o leitor para dentro da história. Não é o mundo fictício que entra em nossa vida, e sim nós que entramos nele. Ao fazer isso, o autor nos coloca dentro de um bordel, ouvindo a história de uma prostituta.

A primeira coisa que ela nos diz é: "Bobinha, de mim já não falo". Esta é uma das pistas da narrativa. Se não fala, de quem estaria falando?

O que ela diz ser sua biografia pode ser resumida da seguinte forma: nasceu de pais pobres e honestíssimos, viveu na ignorância de seu corpo, foi deflorada por um namorado que se recusou a casar-se, teve casos com homens mais velhos e casados, todos socialmente bem posicionados, mas ninguém quis assumir o relacionamento, acaba nas mãos de Pedro, um rude motorista de Ônibus, que a escraviza; o passo seguinte é o bordel, onde, seguindo a lição da cafetina Olga, ela passa a comercializar o seu corpo.

É aí que nós a encontramos.

Em todos os momentos de sua história percebemos que ela tenta ascender socialmente e que tudo que lhe resta é a prostituição. A Polaquinha narra-se como uma pobre vítima que é explorada pelos homens, mostrando-se sem a mínima malícia e sempre ingênua.

Um crítico disse, quando o romance foi lançado, que tratava da trajetória de uma mulher e que expressava o erotismo feminino pelo corpo de um homem. Mas isso não tem nenhum fundamento, uma vez que o discurso da narradora é totalmente suspeito. E digo o porquê.

Sendo o leitor um freguês da prostituta, é ele quem reage o encontro. A meretriz tem apenas que satisfazer as suas fantasias. Não podemos nos esquecer que a prostituta é caracterizada como o espaço da encenação, da dissimulação. O bordel não é apenas uma empresa capitalista orientada pelo lucro, mas o palco onde se dá um relacionamento ambíguo: a mulher, fazendo-se passar por aquilo que o freguês quer, assume a autonomia de quem se sabe fingindo.

Há um texto de P. Bruckner e A. Finkilkaut que define com precisão a cortesã. Segundo ele, “a prostituta não é um corpo que goza, se comove, ri, chora, se dilacera, se extasia, sofre; é um corpo que trabalha, que representa uma personagem particular numa peça particular escrita pelos clientes, é o corpo que encarna o teatro íntimo de um estranho e, por isso, será chamado a fazer calarem-se nele seus caprichos e suas vontades”.

É justamente aí, neste espaço da exploração, que se dá um salto significativo: a mulher passa de vítima a exploradora. Ela deixa de ser explorada e passa a dominar através do fingimento, “metamorfoseando-se nas imagens que os olhares masculinos projetam sobre seus corpos”, como diz Margareth Rago (in *Os prazeres da noiva*, Paz e Terra, 1991). O fingimento se torna uma arma que garante a sua sobrevivência e funciona como o móvel principal de sua afirmação.

Poderíamos dizer que o triunfo da prostituta se dá porque ela usa a sua sexualidade com fins não eróticos.

É através do artifício de assumir os desejos dos fregueses que ela explora os seus pontos fracos, fundando um império com certa autonomia.

Voltemos agora ao romance. Tratando-se de uma prostituta que nos atende, qual seria a sua função? Desabafar elegendo-nos ouvitor privilegiado de seus problemas ou satisfazer nossos desejos de fregueses pagantes?

Acredito que ela estaria contando aquilo que o homem gostaria de ouvir: a velha história da prostituta vitimizada. A “sua” vida é marcada pelo estereótipo e pelo lugar comum. Isso expressa as características das fantasias masculinas. A figura da polaca vitimizada está presente no imaginário coletivo e pode ser encontrada por exemplo, em um romance de Menotti Del Picchia (*Lais*), onde a protagonista ludibria o seu amante

contando a típica história: “Ela inventou uma tragédia eterna mentira das decaídas – onde apareciam vítimas dos martírios de um Barba-Azul. Ele acreditou ingenuamente, sofreu com elas as torturas imaginárias e, quixotesco, odiou o bárbaro”.

O discurso da Polaquinha funciona como uma “paródia do discurso que todo o freqüentador de prostitutas já ouviu alguma vez em sua vida a respeito de como a mulher ali chegou” (como diz Antonio Hohfeldt) não se quer verdadeiro mas sintonizado com a predisposição dos fregueses.

Através da história da Polaquinha, Dalton Trevisan nos dá a conhecer não a trajetória de uma mulher, mas as idiosincrasias do macho brasileiro. O discurso do EU (da Polaquinha), transforma-se no espelho do OUTRO. Não vislumbramos, pois, uma biografia feminina, mas o perfil das imagens estereotipadas que constituem o imaginário erótico masculino. O que o autor nos apresenta neste romance é um painel que parodia as imagens pré-concebidas que se tem da meretriz. Assim sendo, o homem, na ilusão de conhecer a mulher, enxerga apenas uma paisagem cristalizada. O encontro (entre o leitor/ouvinte e a história – assim como entre o cliente e a prostituta) não desvela o outro, pois é o encontro com o mesmo.

Trevisan mostra um lado positivo da prostituição, enquanto palco de um exercício de liberdade (mesmo que restrita) e de poder. Nele a mulher faz da rendição uma maneira de resistência.

SANCHES, Miguel Neto. “O artifício Obsceno” (Visitando a Polaquinha). **Gazeta do Povo**, Curitiba, 20 jan. 1994.

Danton Trevisan e a Curitiba de Aqui Agora

Valêncio Xavier

DALTON TREVISAN E A CURITIBA DE AQUI AGORA

A publicação de *Balada dos Mocinhos do Passeio*, de Dalton Trevisan, pela *Gazeta do Povo*, em 6 de fevereiro de 1994, nos obriga a uma reflexão sobre a obra do genial escritor brasileiro.

Os trágicos, ou tragicômicos, dramas que envolvem os personagens de Dalton Trevisan têm como cenário emotivo da criação a cidade de Curitiba. Mesmo em seu conto "Cemitérios de Elefantes" (1964), clara e geograficamente desonrado no litoral, ele retrata um conto de encontro, desencontro de bebuns curitibanos. Tanto que na versão de 1992 desse conto clássico, publicada ao "Em Busca de Curitiba perdida", Dalton Trevisan modificou o começo que dizia À margem do Rio para a margem esquerda do Rio Belém. Ainda no início, onde dizia. A População considera os animais sagrados, Dalton Trevisan modifica para a população de Curitiba os considera animais sagrados.

Outra característica da dramaturgia de Dalton Trevisan é a das ações de seus textos se motivarem e se desenrolarem entre quatro paredes, a não ser em raras exceções. Essas exceções só ganham as ruas e praças de nossa cidade quando retratam não dramas individuais, mas os dramas do coletivo de Curitiba. Além do já citado "Cemitério de Elefantes", bons exemplos do que digo são "O Ciclista" e "Uma Vela para Dário" (1964).

Uma das críticas, a mais idiota, que se faz à literatura de Dalton Trevisan é a de que ele escreve sempre a mesma história, e que a Curitiba que ele escreve não mais existe.

Não que se precise responder essas críticas, geralmente feitas por pessoas invejosas do talento (ou gênio?) de Dalton Trevisan, ele mesmo já se perguntou e se respondeu no genial. “Quem tem Medo do Vampiro?” (1992) “Balada dos Mocinhos do Passeio” permite que se veja a evolução de um tema – de um drama – na literatura de Dalton Trevisan; é, como evoluiu a sua Curitiba saindo das quatro paredes para as ruas e praças mantendo o tema: o homossexualismo na cidade sempre plena deles.

Em 1968, no “Em busca da Curitiba Perdida”, cantando a Curitiba de sua viagem literária na contra-rota da Curitiba oficial Dalton Trevisan diz “da sociedade secreta dos Tulipas Negras eu viajo”, - a sociedade dos Tulipas Negras reunia os pederastas da mais alta sociedade curitibana. Em “Lamentações de Curitiba”, também de 68, “O pânico virá num baile de travestis no Operário”, o riso não será riso, diz o senhor, as bicharocas desfilarão diante do espelho e não darão com sua imagem”.

Em 1974, em “Que fim levou o Vampiro de Curitiba?” Dalton Trevisan pergunta “ah, que fim trágico levaram os vampiros de antanho... que fim levou o gordo Leandro, o veado da família, quando ainda era vergonhoso ter um veado na família?” Uma espécie de resposta virá num trecho de “Dá uivos”, ó Porta, Grita, Ó Rio Belém, em 1978, quando o “o rico senhor, do carro branco” no balcão do famigerado bar “Caneco de Sangue” ao iniciar uma dúbia cantada no “jovem desconhecido” diz “Sua bicha louca. Meu filho fosse bicha que eu... O mocinho delicado ergue a bolsa. Ah, é? Bicha eu sou. Com o revólver na mão. Não sei se sou louca. Dá uivos, ó porta, grita Ó Rio Belém.

Porém, na literatura de Dalton Trevisan, as mutações dos pederastas curitibanos alcançam seu ponto mais trágico no segundo dos “Onze Haicais” do livro “Meu Querido Assassino”, publicado em 1983. Ali, os veados não são mais referências de uma Curitiba provinciana, não são mais “bichas loucas” que matam num ataque de bichice.

No haicai, a velha bicha, “doutor”, é morta num programa de drogas por um garoto de programa – quando a Curitiba oficial sequer aceitava a existência desta categoria social entre seus jovens. Debaixo do travesseiro da velha bicha doutor, ao lado de um tubo de creme para tornar as entradas menos dolorosas, estava um caderno onde a bichona anotava o nome dos garotos e comentários sobre seus feitos: “Os maiores com elogios, os pequenos com algum desprezo. O caderno preenchido até a última folha”.

Pela primeira vez, um escritor brasileiro narrava um tipo de proporções em nossa sociedade: o assassino de pederastas. O haicai de Dalton Trevisan, um ato quase gratuito do garoto de programa, movido talvez pelo cruel desprezo do jovem, não por sua vítima, mas por si mesmo, por ter de fazer um pobre sexo com um pobre diabo do mesmo sexo, em troca de dinheiro. Uma visão bem diferente da oficial: pederastas de todo o mundo uni-vos, e mesmo quem não for tem de se unir a nós, obrigatoriamente. No haicai de Dalton Trevisan depois do crime, o assassino fica pensando e chorando: “Chorando não pelo doutor, mas por ele.” Uma visão tão real, tão cruel, e tão bela quanto a que Fritz Lang nos deu de Peter Kurten, o serial Killer interpretado por Peter Lore em seu filme “O Vampiro de Dusseldorf”.

O criador do Vampiro de Curitiba volta ao tema na pequena obra-prima que é “Balada dos Mocinhos do Passeio”, uma das suas muitas pequenas obras. Agora não é o vampiro, é o “Estrangulador”, Louco de Curitiba, atacando os mocinhos tristes e velhinhos tristes do Passeio Público, os mocinhos e velhinhos do pobre amor triste.

Um olhar não mais sobre o vampiro, um olhar sobre suas vítimas.

As mutações de Curitiba e de seus habitantes/personagens se mostram nuas, cruas em “Balada dos mocinhos do Passeio”. Os dramas das pobres vítimas do amor pago não mais se escondem em clubes fechados, estão nas ruas à vista de todos, de

quem queira ver, de quem saiba ver. O olhar certo de Dalton Trevisan se deita piedoso sobre eles, sobre a Curitiba que mudou. Só ele parece ver essa mudança, bem diferente, bem mais humana, bem mais bela do que a mudança vista pela Curitiba oficial, ela sim imutável, com seu sempre os mesmos medíocres personagens contando sempre a mesma medíocre história.

Dalton e Poty

Em 1946, Poty ilustra pela primeira vez um conto de Dalton Trevisan, na legendária revista "Joaquim". São desenhos gravados diretamente na chapa de zinco. Guido Viaro, Euro Brandão, Yller Kerr e Renina Katz, entre outros, ilustraram Dalton Trevisan no "Joaquim", porém nenhum captou o clima do imaginário curitibano do grande escritor paranaense, como o mestre Poty.

Em 1948, quando "Joaquim" edita o primeiro livro de contos de Dalton Trevisan, "Sete anos de Pastor", é Poty quem fará a capa e as ilustrações.

A revista "Joaquim" termina no final de 1948. Dalton Trevisan começa a publicar seus textos em folhetos de cordel e distribuí-los aos amigos e críticos. Poty vai ilustrar muitos deles e seus desenhos ficam como uma espécie de marca registrada desses "Caderninhos". O desenho do limpa-chaminés nas capas do "Guia Histórico de Curitiba", e do "Crônicas da Província de Curitiba", ficam como o marco zero de Curitiba não oficial, mais bela, mais humana.

Quando em 1959 sai pela José Olympio a primeira edição nacional de Dalton Trevisan, "Novelas Nada Exemplares", a capa é de Poty. As ilustrações se extraviaram na editora.

Nos recentes anos o trabalho de Poty se concentra mais em Curitiba, e sua colaboração com Dalton Trevisan se torna mais intensa, faz o cartaz de “O Vampiro e a Polaquinha”, capa e ilustrações de “Em Busca de Curitiba Perdida” (1992), e as ilustrações para os textos de Dalton publicados na “Gazeta do Povo”.

Nos desenhos para “Balada dos Mocinhos do Passeio” é como se Poty estivesse ilustrando todo o Dalton assim como esse texto é sincronia de toda a obra de Dalton. O desenho a cores com a mancha negra explodindo negra na cara do jovem/velho/mocinho diz todo o Dalton: verde não te quero verde/antes vermelha do sangue derramado de tuas bichas doidas (Curitiba Revisitada).

E não pára por aqui, os dois mestres têm muito, muito, a nos trazer. Espero “Ah, é?”, os 187 geniais haicais – de Dalton Trevisan, ilustrados em Poty, que saem agora em abril, pela Record, ah é? Pois é, espere para ler/ver.

XAVIER, Valêncio. “Dalton Trevisan e a Curitiba de Aqui Agora”. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 mar, 1994.

**Notas do meu diário: Trevisan e a beleza
possível**

João Manuel Simões

NOTAS DO MEU DIÁRIO: TREVISAN E A BELEZA POSSÍVEL

Cronista do mundo cão? Dalton Trevisan tenta sê-lo, às vezes. Sempre com sucesso indiscutível. Mas só a má-fé clínica e a obtusidade córnea (como dizia o Eça e Nelson Rodrigues repetiu mil vezes) ousariam afirmar que essa é a única face de Dalton. É evidente que, como Dostoiewski, ou Kafka, Sade ou Artaud, o grande contista é mais dionisiaco que apolíneo. Cultiva mais o Pathos que Ethos. Concentra-se mais na estirpe de Caim do que nos herdeiros de Abel. Tem predileção pelas zonas sombrias e pelas cavernas tenebrosas não pelas colinas ensolaradas.

Direito seu. Na sua obra vasta, da qual o recentíssimo “Ah, é?” pode ser considerado a síntese emblemática, na sua concisão extrema, quase microscópica, predominam os lodaçais e rareiam os jardins? Certo. Mas até no lodo daltônico florescem, voluptuosos, lírios de mágica beleza. Na sua orquestra sinfônica, a flauta doce do lirismo faz contraponto aos violinos trágicos e aos violoncelos desesperados, mais aptos às sonatas patéticas do que aos minuetos, polcas e valsinhas. De qualquer modo, Dalton sabe ser também – e como sabe lírico, poético. Último lambe-lambe do Passeio Público, a sua máquina antediluviana é capaz de instantâneos e flashes em que o perfil da Esfinge do Quotidiano se revela nos melhores ângulos possíveis. Se a poesia é, por definição, uma forma sutil de recriação e transfiguração do mundo através das palavras essencial, com a sua panóplia de imagens, símbolos e metáforas (o instrumental onírico a serviço dessa tecnologia verbal do indefinível que é a “poiesis”), não há dúvida que o poético explode e cintila, aqui e ali, na cromática textualidade trevisânica. Com uma função específica: é válvula de escape para uma atmosfera permanentemente trágica, dramática, patética, pungente. Carregada de eletricidade.

Sem essa válvula de escape, a atmosfera dos contos daltônicos se tornaria quase irrespirável. À feiúra, ao horror (predominantemente) Trevisan contrapõe, estrategicamente, as iluminuras breves da beleza possível. Aí vão apenas alguns exemplos colhidos “a vol d’oiseau” nas páginas de “ah, é?”. “O amor é uma corruíra no jardim – de repente ela canta e muda toda a paisagem” - “Solta do pessegueiro a folha seca volteia sem cair no chão – um pardal”. “Não fale, amor. Cada palavra, um beijo a menos”. – “Bolem na vidraça uns dedos tiritantes de frio – a chuva”. – “Amor – ó lírio ó petúnia ó rosa que perfumam no escuro o quarto vazio”. – “A chuva sovina conta e reconta suas moedas nas latas do Quintal”. Temos aí o “outro” Dalton Trevisan. O Dr. Jekyll de Mr. Hyde. O poeta lírico, rapsodo da beleza possível. Afinal, nos antípodas do mundo cão existe outro mundo radioso em que as corruíras cantam, perpetuamente alimentadas a broinha de fubá mimoso.

Poema:

Mãe: sinto ainda o peso leve dos teus dedos puríssimos nos meus cabelos.

Mãe: é real ainda o toque imaterial da tua mão sobre o meu ombro. Contudo, mãe como a tua infinita ausência pesa!

SENN A VIVE

Disse alguém, equivocadamente, que é infeliz a nação que precisa de heróis. Digo eu, do fundo da minha insignificância feliz a nação que tem heróis – seja qual for a área em que tenha brilhado – a cultuar. Eles se tornam exemplos, modelos, paradigmas, arquétipos. Que podem ser seguidos. Que devem ser imitados. Que se tornam fonte de inspiração. Ayrton Senna da Silva é um desses heróis Senna da Silva é um desses heróis emblemáticos.

Se, como disse Belzac, a glória é o sol dos mortos, não há dúvida que o sol agora ilumina Senna, que viu a glória sorrir-lhe em vida, é incomparavelmente mais brilhante e mais forte. Como cantor Pessoa, a morte é apenas “a curva da estrada”. E foi realmente numa curva – ou antes de uma curva que Senna morreu. Perdeu a vida – para que o Brasil inteiro a ganhasse. Mas como, a rigor “morte não há”, como, em boa verdade, “é morrendo que se ressuscita para a vida eterna”, Senna continua vivo. Livre das trágicas limitações da matéria, frágil, imperfeita, enriquecido com a aura da legenda e do mito, descansando na mão direita de Deus, como diria Santo Antero, o grande campeão das pistas está hoje mais vivo do que nunca. Fez-se página da história. Uma das mais luminosas, mais ricas, mais belas. Tornando-se, assim, patrimônio de todos e de cada um dos brasileiros. Apesar das aparências enganosas, apesar dos necrológicos, das orações fúnebres, das flores e da lápide fria. Senna Vive.

CAIS

Na mão que acena, galho de uma árvore viva.

A flor branca de um lenço despetala-se, inconsolável.

PROBLEMAS

Infinitamente mais importante do que solucionar problemas é descobri-los e equacioná-los. Sem a descoberta e a equação prévias. Como pensar em soluções viáveis? A descoberta de um problema, portanto, é o primeiro passo para resolvê-lo. Acacianismos transparentes, pagando tributo à obriedade? Talvez sim. Nem por isso deixam de ser menos verdadeiros. Salvo melhor juízo, é claro.

HUMANISMO

Humano, demasiado humano, como dizia Nietzche? Eu penso que nunca se é suficientemente humano. Ou melhor: raros o são. Raríssimos sabem sê-lo. O

humanismo integral é uma exceção no mundo roído pelo câncer do egoísmo, que é fundamentalmente um auto-humanismo – se não um anti-humanismo. Esse humanismo pleno, ideal, foi exercitado por algumas figuras arquetípicas, de São Francisco de Assis e Albert Schweitzer, para citar apenas dois nomes emblemáticos. Filosofia de vida de poucos, deveriam ser, antes a religião de todos os homens. Afinal, crer no homem semelhante e irmão, é o primeiro degrau da escada que nos leva a Deus. É essa a lição do apóstolo convertido na estrada de Damasco: como amar a Deus, a quem não vemos, se não amarmos antes o irmão concreto que temos ao lado?

RENOIR

Dói. Como um cilício, a artrite dói na mão direita.

É necessário, pois, amarrar teu pincel nos dedos outrora ágeis.

Apesar disso, o gesto do demiurgo vai inventando ninfas mulheres, criança, flores, frutos tão luminosos como o sol de Cagnes ardendo na alma.

(Grita ao longe a sirene de uma ambulância exausta).

IRLANDA

Curiosa, estranha Irlanda. Apesar de falarem e escreverem a mesma língua, ela e a Inglaterra vivem às turras. Parece haver uma incompatibilidade radical entre as duas nações. Não obstante, uma plêiade de irlandeses notáveis enriquece com a sua presença (indispensável) a literatura da Old Albion. Basta lembrar, entre outros, os nomes de Swift, Goldsmith, Thomas Moore, Sheridan, Sterne, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Yeast, Joyce Murdoch e o próprio Lawrence Durrell. Uma plêiade assombrosa, nascida numa pequena ilha. Valendo por literaturas inteiras.

ODE A MÁRIO QUINTANA

Doce poeta: continuas brincando;
Entre os anjos, de fingir estátuas?
Perpétuo empinador de papagaios
De papel (teus poemas), ágil caçador de borboletas
E pardais ariscos (da beleza possível),
Transeunte insone
Das frias madrugadas de cristal e espanto.
Tudo isso tu foste, velho poeta
De olhar sempre menino
Aprendiz de feiticeiro numa esquina
dua rua dos cataventos onde giravas
A manivela do realejo dos sonhos
Levas no bolso (no espelho mágico),
Os teus apontamentos
Da história sobrenatural.
A vida inteira cultivaste a infância como quem cultiva, entre abrolhos lírios.
A morte vejo exatamente como no antigo jogo de cabra-cega:
Sorradeira.
(O céu hoje o teu buscado, puro esconderijo no tempo).

SIMÕES, João Manuel. Notas do Meu diário: Trevisan e a beleza possível. **Gazeta do Povo**, 10 maio, 1994.

Biblioteca Trevisan (I)

Miguel Sanches Neto

BIBLIOTECA TREVISAN (I)

O primeiro livro de circulação comercial de Dalton Trevisan (*Novelas Nada Exemplares*, 1959) reúne uma produção de duas décadas, e, se é a estréia do contista num âmbito nacional, não é, por outro lado, um livro de iniciante. O escritor já está maduro, possui um estilo pessoal, o que o faz senhor de um novo universo. Mesmo sendo o primeiro (se, como o autor, renegarmos as publicações fora do mercado), este livro o transforma numa grande revelação. A sua novidade acabou desencadeando um preconceito em relação à sua obra posterior: critica-se os demais livros, e a cada nova publicação as críticas se intensificam, por continuarem circulando dentro daquele universo de estréia. Por isso se diz que “*Novelas Nada Exemplares*” é sua melhor obra. Que é um grande livro, isso não há dúvida. Mas não por ter constituído, em um momento literário saturado pela mesmice, numa renovação estilística e temática. A grandeza do volume está na construção magistral de estórias que demarcam o campo de ação deste escritor. Deixando de lado as análises estilísticas, que têm sido as abordagens mais recorrentes da obra de Dalton Trevisan, quero me ater a uma leitura que persiga um sentido global para o livro. Creio ser possível estruturar meus comentários num eixo semântico, o da solidão.

Se tomarmos como exemplo o conto “*Pensão Nápoles*”, poderemos vislumbrar um retrato bem nítido da relação entre a província e o resto do mundo. Chico é um escriturário que gasta a vida às margens do Rio Belém, passando de uma pensão a outra. Vive a esperar algum tipo de contato com a Europa. Mesmo sem ter nada que o ligue a ela, indaga ao carteiro: “Alguma carga de Nápoles?” O seu drama é a do jovem que anseia pela vastidão do mundo e acaba ligado à estreiteza da cidade pequena. Em

vez de partir, ele fica noivo e apenas muda de pensão. Levando em consideração que na década de 40 a Europa foi o palco de grandes acontecimentos (Segunda Guerra Mundial) que atraíram as atenções do mundo, percebe-se que Chico se dilacera com a impossibilidade de participar da história. Totalmente isolado na província, o personagem vive um drama que ultrapassa a esfera pessoal. A sua solidão é a de toda uma geração que se sente desligada dos acontecimentos. Enquanto o mundo sofre grandes questionamentos, o jovem provinciano continua levando a vidinha comum de sempre. E é por isso que o personagem faz comparações: “Na minha idade, já viu o que Alexandre Magno...”. Ao se contrapor a Alexandre, o Grande, Chico (o próprio nome expressa o seu anonimato) sofre com o abismo entre os dois destinos.

Cabe-lhe, ironicamente, morar na Pensão Nápoles. O desejo de partir acaba conduzindo-o um local que é apenas na fachada, a solução paródica para o seu problema.

No conto, a oposição entre centro e periferia, se desdobra em duas outras: a grandeza de Alexandre x a mediocridade da vida do jovem provinciano, a História (e os seus sentimentos épicos) x a banalidade do cotidiano. A culpa é de Curitiba, que está isolada do resto do mundo. Não tem mar (ou seja, não, tem vias, de acesso) e sobre o insulamento sufocante simbolizado pela irrelevância do Rio Belém, que só traz doenças aos moradores.

A solidude dos personagens do livro tem uma simetria explícita com isolamento da periferia.

(Não posso deixar de mencionar que a oposição de Dalton em retratar estes seres fora da História e a banalidade de suas experiências, num período caracterizado

pelos grandes sentimentos, é responsável por uma parcela do tom provocativo do livro, já expresso no próprio título).

Os personagens solitários buscam no casamento a saída para o seu drama. Mas acabam criando uma situação mais dramática ainda. Que é a do inferno conjugal. Embriaguez, pederastia, farra, traição, são as saídas buscadas por estes seres que vivem a falta de uma perspectiva futura. A prisão, para uns (como João Nicolau), é apenas a institucionalização deste insulamento que todos sentem. Não é meu objetivo comentar todos os contos, mas convido o leitor para ler a “novelas nada exemplares” (segundo o prisma que estou propondo). Um outro elemento relevante para tentar caracterizar o volume é o tema do filho e do marido pródigos. As mulheres estarão sempre esperando pelos seus homens, primeiro o marido, depois também o filho. Eles saem para viagens diárias, se aventuram por territórios proibidos às fêmeas, experimentam o sabor noturno da vida, porém, sempre voltam para o lar. Esta fuga do teto familiar é uma tentativa de ludibriar a solidão, mas acaba fazendo com que as mulheres vivam em constante espera.

Dalton vai, pois, caracterizá-las como degradadas penélopes. Esta é outra imagem de suma relevância para a análise do livro. Várias mulheres gastam o seu longo tempo de espera, e de solicitude, fazendo toalhinhas de crochê. Gostaria de destacar, como os melhores exemplos, dois contos: “Ponto de Crochê” e “Penélope”.

Naquele, a mulher tenta unir imagens fragmentadas de sua vida tal como ela tece a toalha. Os pontos e as lembranças se misturam. Quando alguma imagem problemática surge, ela erra o ponto. Ao tentar compor uma peça, busca também um domínio sobre o seu mundo. O drama é que não pode manipular os fios do destino assim como os de sua tecelagem. O crochê é o seu passatempo, a sua distração para

não se entregar à solidão, ou a pensamentos menos puros, mas também uma maneira de tentar dar uma forma mais articulada para a sua vida. No entanto, em última análise, ela faz crochê para esperar o novo Ulisses que, solto do mastro, se deixa seduzir por todos os cantos de sereias. Em Penélope, um casal de velhos que vive em harmonia é bombardeado por cartas que põem em questionamento a fidelidade da esposa. Enquanto o velho se deixa atormentar pelas cartas anônimas, que sempre trazem as mesmas duas palavras (que não nos são reveladas, mas que só podem ser: “corno manso”), a velha faz a sua toalhinha. A discórdia é criada e a nossa Penélope não pode fazer nada contra estes pretendentes que só existem na imaginação do velho. Ela espera o retorno do marido, não o seu retorno físico, porque ele está sempre ao seu lado, mas o retorno daquele companheiro que ele fora e que agora, com a desconfiança infundada, está completamente perdido. A mulher se mata assim que termina a sua toalhinha, representação da mortalha do texto homérico. Após o enterro, o velho volta ao lar, acompanhado pela solidão. Justificando-se, também com duas palavras, tal como as cartas, “fui justo”. Mas uma nova missiva o espera. Ele, no entanto, não a pega - pois agora, com a morte da companheira, nada pode atormentá-lo.

Para fugir deste destino passivo de Penélope algumas mulheres enlouquecem, outras arranjam amantes ou abandonam o lar.

O relacionamento inter-humano acaba se revelando uma ilusão para os que fogem da solidão. Todas as ruas são sem saída. Cada um se apegua a alguma coisa para enfrentar a dura realidade.

Com o jovem vestido de terno de linho branco (“A Velha Querida”) que procura uma prostituta idosa para experimentar do sórdido, purificando-se. Só assim poderá encarar o patrimônio na esperança de romper o distanciamento (sua mulher um dia

será como a velha, talvez seja este o medo que ele tenta vencer). Os personagens buscam sempre soluções paliativas para suportar um destino inquebrantável, em que o filho repetirá o périplo materno. As pessoas, presas a este carrossel vertiginoso, continuarão tentando o impossível: alcançar o outro para tornar o percurso menos solitário.

Os dois únicos contos que se passam fora de Curitiba, “Noites de Amor em Granada” e “O autógrafo” explicitam que o insultamento, permanece. Naquele conto o personagem sonha voltar para casa – a viagem como saída para o seu drama mostrou-se infrutífera, continua sentindo, mais do que nunca, a angústia de estar só. No outro, a vida humana grande metrópole (provavelmente no Rio) não elimina o que o personagem traz dentro de si; suas experiências têm sempre um caráter póstumo e ele conclui que na metrópole as pessoas “desterrorizadas”, poderíamos dizer, são naufragos na solidão das ilhas.

Estabelecendo esta simetria entre personagens e a província, podemos ler a história desta na daqueles, e vice-versa. Já nesta coletânea, a cidade é a protagonista. A utilização dos nomes carregados de História (Ulisses e Penélope) como símbolos da vida destes seres a históricos nos leva a pensar este livro como uma falsa epopéia, onde não existe um personagem que catalisa, simbolicamente, a grandeza de um grupo social. Na verdade, a periferia é retratada como uma imagem desta nossa época antiépica, em que os indivíduos isolados numa existência degradada figuram como ruínas.

Dessa norma, eu arriscaria dizer que *Novelas Nada Exemplares* é uma antiépica, onde Curitiba é personagem central que representa o drama de seres ilhados em suas individualidades de restritos horizontes.

Como disse Roberto Gomes, "Curitiba é um exercício de solidão".

SANCHES NETO, Miguel. Biblioteca Trevisan (I). **Gazeta do Povo**, Curitiba, 26 jun, 1994.

Biblioteca Trevisan (VI)

Miguel Sanches Neto

BIBLIOTECA TREVISAN (VI)

O conto que abre o livro *Mistérios de Curitiba* (1968) atualiza uma linguagem bíblica, ou melhor, apocalíptica. Nestas “Lamentações de Curitiba”, o sujeito do discurso se aproxima de Jeremias, que descreveu o estado deplorável de Jerusalém e da Judéia. O texto é uma queixa e o anúncio do destino fatal de uma cidade maldita: “Teu próprio nome será um provérbio, uma maldição, uma vergonha eterna”.

O que relata a iminência de um juízo que devastará a cidade. Ao longo da leitura do texto, percebemos que os verbos que definem o estado da urbe estão no presente ou no futuro, destacando assim o que a cidade é e o que será depois do advento do juízo. No penúltimo parágrafo, no entanto, há um rompimento dos prognósticos e acontece o anunciado: “A espada veio sobre Curitiba, e Curitiba foi, não é mais”.

Na verdade, a urbe se tornou um passado e esse fato salienta uma ruptura temporal que é deveras esclarecedora para a compreensão do volume. A Curitiba de Dalton, objeto destas histórias, passa a ser aqui a de um tempo ido. Uma cidade que ficou esquecida num pretérito morto.

É digno de nota o último parágrafo do conto que estende este momento crucial para as cidades vizinhas: Colombo, São José dos Pinhais... Também elas fazem parte desta Curitiba, cidade extramunicipal que abarca outras comarcas.

A imagem de uma Curitiba destruída pela espada do anjo vingador tem uma correspondência nítida com um outro texto do volume: “Em busca de Curitiba Perdida”. A ausência do artigo “a”, que tornaria definido o objeto desta lembrança, mostra que se está atrás de algo que não é bem conhecido. Em ambos os contos sobressaem uma cisão temporal entre a urbe de outrora e a de agora. Desdenhando esta, o narrador

concentra a sua atenção na outra. A divisão de uma cidade em dois tempos se desmembra em sua multifacetação geográfica. O narrador diz: “Não viajo todas as Curitiba (p. 86), o que equivale a conceber a cidade como a manifestação de múltiplas realidades que caracterizariam diversas urbes em uma”.

Rompendo com a próxima, com a convencional, com a Curitiba para o turista, Dalton busca, como disse Walter Benjamin, dar “um salto de tigre em direção ao passado”, recolocando em circulação uma imagem dos esquecidos e dos perdedores.

É nesse sentido que, devemos ler os “mistérios” da vida destes habitantes do lado desprezado da história. A Curitiba misteriosa não é a dos temas do ocultismo, mas a da realidade ocultada por uma visão estereotipada de fachada, que tenta vender uma falsa idéia de convivência pacífica, paradisíaca, tal como faz o mito provinciano da “cidade sorriso”.

As histórias não são misteriosas. O enigma, se é que existe, um, está justamente nestas relações humanas marcadas por uma ausência completa de salvação. No mundo ficcional de Trevisan não existe uma redenção possível. E, ao relatar isto, de maneira tão incisiva, e tão contundente, o autor visa minar nosso orgulho periférico de civilizado.

Mistérios de Curitiba é o primeiro livro da obra editada nacionalmente em que Dalton atinge uma síntese tão acentuada. Histórias curtas que não implicam só uma economia verbal, ou seja, que não são apenas uma opção estilística, mas que têm em mira plasmar formalmente a própria pobreza de um mundo. O vazio destas vidas é captado através do vazio verbal das narrativas lacônicas.

Tal brevidade faz com que o conto se limite com a crônica. Recordemos aqui o antigo nome de uma antologia fora do comércio a qual pertenciam muitos desses

textos. Refiro-me a “Crônicas da Província de Curitiba”, onde percebemos os ecos da obra de Manuel Bandeira, autor de “Crônica da Província do Brasil”.

Os mistérios curitibanos são pensados também em função do deslocamento geográfico, como já detectamos em outros livros do contista. Este volume, que dialoga com *Os Mistérios de Paris*, de E. Sue, perde o artigo definido e destaca a periferia.

As suas narrativas desvelam uma realidade apertada pelos muros municipais. Seus personagens fazem parte de uma esfera agrícola ou ocupam pequenas funções: donos de secos e molhados, secretário de clubes de futebol de bairro, comerciante, entregador, donas-de-casa.... A diversão desta população é basicamente provinciana: circo onde cachorros vadios atrapalham o espetáculo; festas de igreja e visitas ao Passeio Público. O cenário é uma antípoda ao de Paris, “a capital do mundo” (como a definiu Benjamin). Se no primeiro título desta coletânea, Dalton, dialogando com Bandeira, destacava o prosaísmo da vida da província, no título definitivo a mesma tensão é mantida a partir do deslocamento Paris-Curitiba.

Em vários contos surge o fantasma do insulamento. Este é um dos temas caros a Trevisan, desde os tempos da Revista Joaquim. A ausência de vias de comunicação com o resto do mundo fica sugerida através do comentário da não existência de rio sob a Ponte Preta (em “O Rio”): “A Ponte Preta anuncia o rio que não corre em Curitiba”: de uma odisséia imaginária que o comerciante José faz, experimentando, no bonde, as contradições entre a imaginação e a realidade, respectivamente representadas pelos perigos de uma viagem marítima por regiões estrangeiras e pela sua volta pacífica para o lar no final do expediente (em “O Bonde”); ou ainda através do desejo de André que, na ausência da mulher, quer ver o mar, desejo frustrado porque ele se embeboda no

litoral, é roubado pelas meretrizes e volta a Curitiba sem contemplar a imensidão das águas, contentando-se apenas com alguns minutos na banheira (em "Homem ao Mar").

Este bloqueio geográfico corresponde ao isolamento do próprio indivíduo numa sociedade onde o inter-relacionamento é sempre problemático fica evidente na linguagem dos personagens. Vários contos manifestam a dificuldade que estas pessoas têm para se comunicar. Dominando um vocabulário amputado (como ficou dito no artigo anterior), eles expressam seu mundo, narram suas vidas, de uma maneira lacônica e saturada de lugar comum. Ao nos apresentar as histórias sob o ponto de vista e/ou na voz destes personagens. Dalton se exila fora da narrativa, tornando-a um encontro direto com uma realidade omitida. É claro que em determinados momentos, como no conto já citado "Em busca de Curitiba perdida", percebemos na narração a voz do autor.

Esta dificuldade de comunicação e a expressão direta de pequenos dramas gigantescos ficam nítidas nas cartas. Em Mistérios de Curitiba, há uma grande quantidade de narrativas em forma de carta. São, para ser exato, oito.

Sem uma linguagem própria, os personagens escrevem como quem copia modelos de carta. Isto faz emergir o problema de uma mensagem postiça. Os produtos destas missivas são cômicos porque põem a nu a cristalização de um código, e conseqüentemente a não-utilização de uma linguagem adequada aos objetivos da comunicação. Assim, em "Carta Escrita no Escuro", a amada tenta exprimir o desespero causado pela falta de seu amante. Ela vai à sua casa, não o encontra e, depois de muito esperar e de arrumar o quarto, deixa uma carta que fala de sua aflição. Mas esta se revela fingida quanto a mulher, num lugar comum da correspondência, diz para o seu amante não reparar na letra, que ela escreve no escuro. Ora, num momento do

desespero ninguém vai pensar na beleza da letra. Isso delata o caráter convencional e portanto falso desta carta de aflição.

Em "Pedro", uma ex-amante em apuros financeiros escreve ao seu antigo protetor, já começa copiando o modelo: "Pedro, pego na pena com a mão trêmula me desculpe a liberdade destas mal traçadas linhas". Mas destas cartas, a mais bela é a intitulada "Apelo". O marido escreve para pedir a volta da mulher que o abandonou. É interessante que ele não diz que ama, embora a carta, implicitamente, queira convencer a mulher de que o marido está com saudade. Porém, não é uma comum carta de saudade e de amor. Ele diz qual é a sua maneira de gostar e qual é a falta que ela faz: "Acaso é saudade? (...) Não tenho botão na camisa, calço a meia furada. Que fim levou o saca-rolha? (...) Volte para casa, senhora, por favor". A mulher é valorizada pelo seu serviço e isso fica sugerido pelo tratamento. É chamada de Senhora (a dona-de-casa) e nunca por nenhum nome amoroso.

Em "Ladainha do Amor" também aparece o eterno estereótipo: "João, em primeiro lugar desejo que estas poucas linhas vão te encontrar com saúde e felicidade, eu vou bem graças a Deus". Carta com uma pontuação inadequada, com excesso de vírgulas, e um abundância de pequenos períodos que misturam vários assuntos, inclusive a censura pelo amado ter outra mais nova, esta missiva revela ser, no final, o pedido de um retrato para um trabalho que una os dois elementos. O conto se torna visível pela linguagem monocórdica e pelo atropelamento das idéias de Maria.

Personagens encenando toscamente um papel que não se lhes ajusta, estas cartas desvelam ainda a representação de um grupo social pela linguagem. É através da repetição com que se expressam que delineamos o perfil destes habitantes de uma

Curitiba, ignorada que Dalton presentifica, colocando diante dos nossos olhos o que muitas vezes eles fingem não ver.

Com cenas líricas, com dramas recorrentes, com uma violência narrativa (estilística e temática), Dalton recicla (no sentido de recolocar em circulação) os mistérios que jaziam no esquecimento. As conclusões a que chegou o escritor cubano Cabrea Infante em seu romance *Três Tristes Tigres* podem definir esta opção de Trevisan. "Penso que melhor do que a lembrança involuntária para captar o tempo perdido, é a lembrança violenta, irreprimível".

SANCHES NETO, Miguel. "Biblioteca Trevisan VI". **Gazeta do Povo**, 25 jul, 1994.

Biblioteca Trevisan (IX)

Miguel Sanches Neto

BIBLIOTECA TREVISAN (IX)

O Pássaro de Cinco Asas (1974) divide a arte de amar em Curitiba num antes e num depois. O livro, logo em sua primeira frase focaliza a ação do “sétimo círculo dos inferninhos”. Esta referência vai antecipar a tônica de todo o volume. O autor, movido pelo desejo de recuperar a imagem de um espaço noturno, assume a tarefa de mapear a noite curitibana. Vale destacar que alguns contos trazem títulos como “Noites em Curitiba” e “A noite não tem segredos”, reforçando assim a temática central do livro. É como se Dalton estivesse disposto a desenvolver um guia da vida noturna da cidade. Veremos adiante que este guia tem um valor ultrapassado.

As narrativas serão ambientadas, pois, em lugares como: Hotel Carioca, Bar do Luís, Marrocos, Quatro Bicos, Gogó da Ema, Jane I, Jane 2, Tiki Nar, Hotel Martins, Palácio etc. Este levantamento de uma geografia pobre mas rica em histórias faz com que o Pássaro de Cinco Asas seja uma espécie de memorial da Curitiba proibida. Na maioria dos textos, encontramos uma pequena fauna vivendo seus dramas nada originais. As meretrizes, os garçons e gigolôs formam um batalhão de marginais (no sentido neutro da palavra) que povoam o submundo da prostituição. Este entra em contato com a outra Curitiba, a diurna e tributável, através dos filhos e pais de família que servem de elo de ligação entre os dois espaços.

No primeiro conto, João, desiludido com o grande amor impossível da manequim Laura, acaba buscando com na prostituta Madrinha o consolo para os seus desafetos sentimentais. A amizade entre eles se metamorfoseia em uma louca paixão. João, filho que vive às custas da mãe, não tem condições de sustentar a amante que, depois de abandonar quem a financiava, passa por necessidades para ficar ao lado de nosso

herói. O único caminho que resta à moça é voltar para o outro amante e para a prostituição, sem deixar, no entanto, de sair com o seu querido João (um sonhador inveterado). O final do conto é antológico. Depois de uma ausência prolongada, Madrinha procura novamente o moço em sua casa. Escondido da mãe, ele foge e juntos vão para um hotel. No caminho, a amante segreda que ele “ao pular a janela era forte, bonito, livre pássaro de cinco asas”. Esta confissão é extremamente irônica. Duplamente dependente, da mãe e da amante, João é tudo menos livre. A metáfora utilizada, pássaro de cinco asas, desvenda o falso tom elogioso da fala de Madrinha.

Qual seriam os sentidos implícitos nesta metáfora?

Na cultura chinesa existe a figura de um pássaro de seis patas e quatro asas que simboliza o caos. Aqui o Pássaro com um número ímpar de asas estabelece um sentido inverso ao que se atribuem às vezes. Estas representam a leveza pela sua capacidade de elevar-se. Mas um pássaro com cinco asas jamais voará, é um ser preso ao chão. Isto fica transparente se reconstituirmos a cena em que João pula da janela de sua casa. A queda, embora mínima, é direto para o chão, sem nenhuma ameaça de vôo. As suas asas desemparelhadas têm uma função meramente decorativa. A impossibilidade de voar representa a própria impossibilidade de sustentar. As altas paragens de seus sonhos (ser técnicos de futebol e diretor de cinema) jamais poderão ser atingidas por quem sequer conseguir alçar vôo.

Mas existe um outro sentido possível menos sustentável, que pode fornecer um fio de Ariadne para percorrermos o labirinto do livro, ambientado no sétimo círculo dos inferninhos, círculo este que na Divina Comédia é guardado pelo Minotauro. A interpretação arbitrária que poderíamos dar a esta metáfora se alicerçaria na temática sexual do livro. Estabelecendo uma equivalência entre asa e membro, podemos pensar

que esta quinta asa, a que causa o desequilíbrio, poderia ser o pênis. Em diversas passagens de outras obras de Trevisan, o pênis é referido como a terceira mão. Esta asa do desequilíbrio, que impossibilita o vôo, pode bem ser entendida como as taras sexuais masculinas, que fazem com que os homens se arrastem pelo palco empoeirado da prostituição.

Marcados pelas obsessões sexuais, os eternos, Serginho, Candinho, João, etc, percorrem os inferninhos onde sobressaem a ingratidão e a incompreensão, mas onde o animal noctívago também encontra um alívio passageiro para a solidão.

Estruturalmente, o livro está muito bem dividido. Num primeiro momento (que vai até a página 87), aparecem os contos que visam construir as histórias de um mundo perdido. Embora a presença do meio familiar caracterize diversos textos, com suas crises de sempre, o mais saliente nesta parte do livro é a demarcação da Curitiba profana. O espaço desejante é ainda uma saída para os atritos do relacionamento conjugal e a noite é vista ora com um certo lirismo, como no conto "O Guardador de Bêbados", que tematiza a figura de um noctívago que só observa o movimento da noite, retardando assim o retorno para o lar, ora com uma visão crítica, como em "A Segunda Volta da Chave", conto que retrata a ingratidão dos amantes, que nunca se envolvem com os problemas particulares das meretrizes.

O clichê biográfico da prostituição é trabalhado em um conto ("Rosa Despedaçada") que reatualiza a eterna história das decaídas. Uma menina de onze anos é violentada pelo filho de um figurão de certa cidadezinha. A mãe dá queixa, mas o escândalo é abafado por um presentinho ordinário. Mudam-se para Curitiba e começa então a vida profissional da menina, logo transformada numa prostituta que troca o corpo por qualquer ninharia. Aborta um filho e casa-se com um moço apaixonado, mas

continua traindo o marido que, antecipadamente, fora avisado que ela não sentia nada por ele. O interessante é que com nenhum dos amantes ela sente nada. Vive à sombra do seu primeiro possuidor, de nome Josias: "Com nenhum deles suspira e, olho parado no teto, corre descalça atrás da menina de guarda-pó branco, ó cravo ferido, ó rosa despedaçada". O amor primeiro como o único é um dos temas recorrentes das biografias das cortesãs vitimizadas da obra de Dalton. Este conto apresenta em semente o drama da Polaquinha, que será desenvolvido uma década depois.

Todas estas histórias, onde aparecem, como pano de fundo, representações rurais da realidade, estão distanciadas no tempo. É nesse passado que encontramos uma das imagens mais sugestivas da prostituta. A da normalista. No conto há pouco comentado, a moça é surpreendida em um certo bacanal trajando seu uniforme de normalista. E em vários outros contos da obra de Trevisan aparece à mesma figura. Madrinha, de "O Pássaro de Cinco Asas", conta que era normalista quando fora seduzida pelo próprio tio. Em outro texto o narrador se pergunta. "Que fim levou o bordel encantado das normalistas, a luz vermelha na porta aberta para o quarto de espelhos, onde desfilam as virgens loucas de gravatinha rosa, blusa branca, saia azul? E os seus caderninhos (com um escoteiro na capa) das composições sobre a Primavera e Um dia de Chuva (...)? (em "Que fim levou o Vampiro Louco de Curitiba?").

Esta figuração de uma prostituta normalista tem um sentido no mínimo insinuante. Na Curitiba do passado, onde estas histórias estão enraizadas, duas eram as formas de profissionalização da mulher. As moças ditas sérias seguiam o único caminho que lhes era facultado: a escola normal e o exercício do magistério. As demais ficavam com o comércio do sexo.

Como estudantes e depois como professoras, elas tinham que ser o símbolo da retidão. O magistério foi a primeira ocupação profissional que a mulher conquistou porque há um parentesco muito grande entre a sua função doméstica de educar seus filhos e a profissão de educar filhos dos outros. Como símbolo da normalidade, da seriedade, os homens passaram a povoar seu imaginário erótico com estas mulheres que exerciam uma atividade pública em uma sociedade onde a fêmea ficava confinada ao lar. O bordel das normalistas acaba sendo uma encenação que visa satisfazer o desejo masculino. A normalista também está umbilicalmente ligada a uma imagem de pureza, de inocência que excita o macho. Por lidar com crianças (vejam que no bordel desfilam com os cadernos onde há composições infantis), elas recebem uma aura de pureza, o que vai se tornar um tempero mais estimulante para a atração que os homens sentem por estas prostitutas travestidas de normalistas.

Assim se une uma as duas únicas profissões exercidas pelas mulheres: a prostituição e o magistério. O homem se sente atraído por esta conjunção que nega a capacidade da mulher de ter outra ocupação que não seja a venda de seu corpo. É uma visão machista que revela uma face do imaginário masculino.

Mas a prostituição não é, na obra de Dalton, somente degradação, além de funcionar como um espaço erótico outro com suas leis próprias, cumpre um papel de estimuladora dos desejos na relação conjugal. É sob este prisma que devemos ler um conto como "Peruca Loira e Botinha Preta", onde um casal cria toda uma encenação. A mulher veste-se de prostituta e fica esperando um homem na esquina. Quem aparece é o próprio marido e eles fingem estar comentando um ato proibido.

O leitor só fica sabendo disso no final, por uma sutil informação. A mulher esquece a luva no carro e o marido, quando chega em casa, recoloca a luva junto com

a outra. Aqui a prostituição tem uma função normalizadora, serve para salvar a felicidade conjugal.

O conto central, que cria uma cisão entre este passado e o presente, é "Quem fim levou o Vampiro Louco de Curitiba?". Esta história é toda construída a partir de um questionamento que tenta resgatar os lugares e as pessoas da antiga noite curitibana. Questionamento a respeito de figuras, de cabarés, acaba sendo também um questionamento sobre a própria juventude do Vampiro, que vê o seu mundo perdido. Observe-se o começo e o fim do conto:

"Que fim levaram as doces polaquinhas do Sobradinho, Petit Palais, Quinta coluna, Pombal e III, nas camisolas de cetim coloridas como túmulos festivos de Araucárias e quer, por um copo de cerveja preta, nos iniciaram a mim e você no alegre mistério da carne"?

"E afinal eu, o galã amado por todas as taxi-girls, que foi feito de mim, ó Senhor, morto que sobreviveu aos seus fantasmas, gemendo desolado por entre as ruínas de uma Curitiba perdida, por onde sumi, que sem-fins me levaram?"

A partir desse texto, que estabelece dois tempos distintos, o da juventude e o presente, Dalton coloca em cena histórias de uma Curitiba em ruínas. De caráter diferente, as histórias finais do livro são os fantasmas de um passado que se manifesta agora como degradação.

Assim, em "Eu, Bicha" vemos o galã, que outrora era símbolo da masculinidade, descobrir-se bicha. Já "Última corrida de Touros em Curitiba" narra as peripécias de um galã que fica inválido, sendo obrigado a interromper sua vida de boemia. "Moela, coração e sambiquira" mostra um velho que, viúvo, fica também sem a amante, tendo que se contentar com a solidão. Diz: "O dia da minha ruína é chegado". Ele é apenas

um sobrevivente do distante rei da terra. Em "Uma Fábula", Dalton conta a vida breve de um cafetão que mal começa a sua exploração e já é feito prisioneiro por uma loira: perdendo todas as suas meninas, morre arruinado. A fábula, que se caracteriza pela rapidez e pela brevidade, é uma sugestiva referência ao império brevíssimo deste macho dos dias atuais.

Mas são os dois últimos contos que abordam mais explicitamente o antagonismo com o passado. Em "Ó Doce Cantiga de Ninar", uma prostituta velha tem um filho inválido que a obriga a arranjar mulher para ele. Fica sugerido que quem acaba satisfazendo-o é a própria mãe. Mas o que nos interessa aqui é que, ao procurar a ajuda de um médico que estava no bordel para acalmar o filho, este doutor a reconhece: "Nenê, a mitológica Nenê, era ela. Famosa concubina de senadores, filhos pródigos, banqueiros. Pitonisa que iniciou nos mistérios sagrados o pai de família. Nas voltas de sua coxa fosforescente que de gerações inteiras relincharam"? Ela é agora apenas uma puta velha, que tem que aplacar as exigências sexuais de seu filho deficiente, que vive com ela no inferninho. Sem poder interná-lo por falta de dinheiro, sofre as agruras de uma velhice atormentada, distante dos anos de glória.

Muito mais explícito ainda é o último conto: "Os velhinhos", que mostra os sobreviventes de outros tempos, que mofam juntos numa pensãozinha. O conto começa com uma frase que define sua nova existência: "Mais um dia sem amor..." São os Josés, Candinhos, Joões, Andrés dos áureos dias, que agora se contentam com perseguir a arrumadeira e espiar as mulheres na pensão. Têm uma vida de voyeur, de observadores passivos. Retratados como mesquinhos, sovinas, taradinhos inofensivos, estes velhos são uma caricatura dos de outrora: "comida a gordura, bebida a doçura, no

cantinho, escuro também as migalhas esses que, um dia, poderoso e terríveis, foram os reis da terra”.

Estes contos mostram que fim levaram os habitantes do ontem. Desvelando o destino dos antigos boêmios, vistos neste livro em dois tempos, Dalton retrata uma nova imagem do conde Nelsinho, agora distanciado de seu mundo, reduzido a observador da beleza feminina, Nelsinho, a partir deste livro será também um pássaro de cinco asas, sem poder se atirar em vôo sobre a sua presa apetitosa. São os seus anos de pastor, em que tem que contentar-se apenas com vê-la.

SANCHES NETO, Miguel. “Biblioteca Trevisan” (IX) **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13 out, 1994.

Novos mistérios de Dalton Trevisan

Miguel Sanches Neto

NOVOS MISTÉRIOS DE DALTON TREVISAN

A publicação de *Dinorá – Novos Mistérios* (Record, 1994), de Trevisan, é um marco na sua obra. A presente coletânea coloca em evidência um contista que transita da ficção para a crônica e para a crítica, sem, no entanto, prejudicar seu estilo único e memorável.

O título do livro chama a atenção para um conceito que tem um sentido especial na obra do autor: o novo. O novo em Dalton nunca é inteiramente outro, uma vez que ele retrabalha infindavelmente os seus textos. Por isso, aqui vamos encontrar ainda algumas séries de haicais que se filiam diretamente ao projeto de seu livro anterior, *Ah, é?* (Record, 1994), onde a tônica era uma fragmentação que permitiu que, em um único volume, o contista nos apresentasse uma visão panorâmica de sua obra. Valorizando somente os momentos medulares. Dalton conseguiu criar um livro-síntese que não apenas resume o seu universo, mas o amplia.

A estrutura de *Ah é?* tem muito a ver com a noção de antologia que Manuel Bandeira desenvolveu em sua obra. O poeta reagrupava versos avulso criando um novo poema, marcado pela rearticulação das partes. O livro anterior de Trevisan também funciona assim. Isso confirma o que Wilson Martins escreveu em maio deste ano sobre as mini histórias. Segundo o crítico, o volume de haicais encerraria uma tendência do autor. Seria um divisor de águas, obra limítrofe, a anunciar um novo Trevisan. Quando Wilson Martins afirmou isso, só conhecia alguns dos contos publicados esparsamente em jornal.

A leitura de Dinorá mostra que o crítico estava certo. Dalton se renova com esta obra. Mas sem deixar de lado o estilo e os temas anteriores. Assim, vamos encontrar, por exemplo, além dos seus tradicionais haicais, uma história (“iniciação”) que retoma alguns fragmentos de Ah, é?, alargando-os. Temos então o universo do esartejamento das narrativas praticado no outro livro. Aqui o fragmento se encorpa, assumindo novas significações.

A grande novidade, no entanto reside no namoro com a crítica de livros. Dalton, desde sempre, vem colocando em xeque a noção de gênero. O seu conto se localiza em fronteiras imprecisas com a novela, a balada, a crônica e o haicai. Neste livro, as histórias em forma de balada vão também aparecer, nem sempre para definir uma visão lírica das coisas.

Mas agora estamos principalmente diante de um caso de valorização da crítica. O autor relê alguns clássicos e os comentários. Assim, faz restrições a Esaú e Jacó, de Machado de Assis. Corrige um conto de Jorge Luís Borges, “Emma Zunx”, que narra uma trama insustentável envolvendo violação. O que não impede que haja um recurso borgeano no livro, que é a citação de trechos de grandes autores – Virgínia Woolf, Flaubert, Eliot. Dalton deu a esta página o nome de “Ecos”, o que está bem próximo do conceito de museu que o escritor argentino explorou: a utilização declarada, em seus livros de poemas inteiros ou de passagens de outros escritores. O Vampiro também lança mão deste recurso para explicitar algumas diretrizes de sua obra. Sabemos que o autor curitibano é avesso a todo tipo de citações, embora seus contos sejam marcados pelo diálogo com grandes clássicos da literatura mundial. Aqui, entretanto, ele se vale deste recurso, brindando o leitor com informações que teriam vindo à tona se o escritor dessas entrevistas.

Há também uma censura aos poetas e prosadores provincianos. Dalton, que não perdoa nem as quedas do nosso Machadinho, satiriza agudamente as idiotices paranistas. A leitura de Dinorá, por isso, se torna um reconhecimento dos valores artísticos que alicerçam o pensamento de Trevisan.

De todas as referências literárias, a mais instigante é a defesa da traição de Capitu ("Capitu sem Enigma"). Rebelando-se contra uma leitura que quer a heroína como a grande vítima de um Bentinho atormentado pelo ciúme, ele compreende uma verdadeira defesa do que chama de as intenções do autor. Para este, Capitu foi uma traidora e o contista levanta uma série de provas de traição. Esta fervorosa adesão a um sentido do romance tem explicação. Ao defender a figura de Capitu como irmã de Emma Bovary, Dalton está defendendo a sua própria tendência literária de valorizar o lado realista e crua das relações humanas. Para ele, admitir que Capitolina seja a vítima é reduzir a grande força da literatura de Machado de Assis a um nível mediano, tal como o de Alencar. Já tinha sido escrito em Ah, é? "Se a filha do Pádua não traiu.,Machadinho se chamou José de Alencar" ("Inocentar Capitu é fazê-la uma pobre criatura"), que seria diminuída se perdesse a culpa, Trevisan não lê nenhum enigma em D. Casmurro, creditando o que se chama de ambigüidade ao estilo do subentendido que caracteriza o bruxo do Cosme Velho.

Temos também no livro uma série de textos que narram episódios acontecidos com o contista. Em "Chupim Crapuloso" ficamos sabendo como determinado jornalista conseguiu roubar uma falsa entrevista do autor. Já em "Santíssima e Patusca", o tema é a apropriação e uso de sua correspondência íntima por certa professora numa dissertação de mestrado. Em "Ao telefone", temos o cômico episódio da tentativa de um editor de jornal que queria comprar um conto do vampiro.

Este tipo de texto poderia ser chamado de “convicção” (como certo crítico definiu alguns contos de Clarice Lispector), ou ele seria uma mistura de confissão e ficção. O motivo para isto aparecer justamente neste volume pode ser explicado pelo desejo de deixar aflorar um pouco mais a sua personalidade. É como se ele quisesse mostrar o tipo de comportamento canalha a que ficou sujeito o renomado escritor.

Por isso, o livro se funda num desejo de explicar as concepções literárias e a maneira de viver deste misterioso contista. Livro fundamental para quem quer entender as opções de Dalton, Dinorá pode também ser lido como obra de reflexão e de memória, não no sentido tradicional, mas à maneira do autor. Cheio de lacunas, sem citar nomes. Acredito que, fragmentariamente, ele fornece elementos para um possível retrato.

E isso é muito bem trabalhado em “Quem tem medo de Vampiro”. Verdadeiro auto-retrato às avessas, em que o autor faz uma breve antologia das principais acusações que vem sofrendo ao longo de sua carreira. Nele estão presentes a monotonia temática, a falta de surpresa, o vocabulário restrito, a promoção gerada pela sua aversão a entrevistas, etc.

É de consenso geral que se apropriar das armas do inimigo constituiu numa estratégia de luta. O que Dalton faz neste texto é isso. Lança mão das críticas reducionistas, que pecam pela falta de imaginação, e as usa como um falso auto-retrato. Ao fingir que está se mostrando, ele revela caricaturalmente os seus detratores. Há, pois, uma apropriação do discurso restritivo das críticas estereotipadas para compor não um perfil do autor, mas sim dos leitores que não penetram na obra do contista.

Não é a toa que o texto todo está em terceira pessoa do singular. O autor em momento algum, usa "eu". É sempre "ele". Este pequeno detalhe deixa claríssimo que Trevisan é o objeto do discurso e não o agente.

Desta forma, ele compõe um retrato seu que funciona como um espelho, refletindo não o autor, mas o perfil do leitor que se contenta com o superficial. "Quem tem medo do Vampiro?" é uma bem humorada colagem do lugar-comum crítico sobre Trevisan. É a maneira que ele escolheu para pôr em ridículo os leitores desviados. E também um desafio para que passemos a lê-lo de uma maneira menos viciada.

A renovação que estamos apontando num nível temático e conceitual também se manifesta na linguagem. Abundam expressões como "o que você acha, cara", "corta essa, meu", "pô", "isso aí amizade", "descola uma grana"...

Estas são as marcas lingüísticas destes novos personagens, resquícios da gíria incorporados ao vocabulário básico desta população ficcional. Isso mostra que o autor deixou de lado a outra Curitiba, a de sua infância e adolescência ("Curitiba foi não é mais"), já dissecada em suas obras anteriores. Trevisan se debruça agora sobre a cidade contemporânea, sobre as suas misérias e mesquinharias – o que define a posição de sobrevivente que ele assumiu diante da urbe.

É também sob o prisma de um sobrevivente, mas de uma maneira trágica, que é narrado o conto mais denso do volume: "Noites de Insônia". Esta série de 23 textos é um pequeno tratado da vigília. Em cada um o autor fala sempre da mesma coisa: a dificuldade de adormecer e a longa espera do dia. Sem dormir direito há 30 anos, ele transmite, através de um estilo impaciente e de reprises de elementos, o clima de insônia, insônia esta definida muitas vezes mediante referências a animais perturbadores: os pernilongos da insônia, o grilo urbano dos alarmes de carros, os

cachorros de plantão, etc. Aqui também fica sugerido que se trata de uma situação ligada ao próprio escritor. Concebendo-se como um insone profissional, o personagem relata todas as suas artimanhas para vencer a grande inimiga e os pesadelos de quem não consegue se desligar completamente dos seus problemas. O texto, que tem uma simetria muito grande como uma das fases atuais do trabalho artístico e da vida de Poty, intitulada "Sonhos maus" (ver de Valência Xavier), Poty: trilhos, trilhas e traços, Prefeitura de Curitiba, 1994), é na verdade, uma espera de confronto com a morte. Por isso, a manhã é gulosamente desejada. O texto faz várias referências a este momento, tais como: "A manhã de verde cabeleira esfrega na vidraça o carão azul" e "Aqui na janela a manhã abre o casaco verde e exhibe as graças de mocinha nua". Sofrendo com os seus sonhos maus, no último fragmento, o personagem, atormentado pelo confronto com o outro num sonho, deseja apenas acordar. Mas vê que isso tudo é vão, pois "acordo, sim, dentro do sonho que continua". A vida, não passando também de um sonho faz com que o homem fique sujeito a estes pecados. Conquista sempre provisoriamente as delícias da manhã é a tarefa que resta a este insone profissional.

Por tudo que vimos, não seria incorreto dizer que o principal personagem desta coletânea é o autor. Embora em vários textos ele não apareça. Isso posto, o título do volume tem a função de criar uma falsa expectativa. Não, os novos mistérios não são de Dinorá. São de Dalton Trevisan.

SANCHES NETO, Miguel. "Novos mistérios de Dalton Trevisan". **Gazeta do Povo**, Curitiba, 08 dez., 1994.

A construção de um Enigma

Daniela Name

PROSA E VERSO

A CONSTRUÇÃO DE UM ENIGMA

Rua Emiliano Pernetta 476. Em abril de 1946, o endereço do Vampiro de Curitiba se transformou numa casa de literatura. Movido pelo idealismo e patrocinado pelos cheques do pai, o escritor Dalton Trevisan fundou "Joaquim", revista literária que homenageava "todos os Joaquins do Brasil". A vida curta da publicação – 21 números, hoje raríssimos, ao longo de dois anos – não impediu que ela se transformasse em porta-voz de uma nova geração de escritores, críticos e poetas nacionais. "Joaquim" reunia ensaios assinados por Antonio Cândido, Mario de Andrade e Otto Maria Carpeaux e poemas até então inéditos, como o "Caso do vestido", de Carlos Drummond de Andrade. Também revelou ao país o talento de seu jovem editor, então com 19 anos. No cinqüentenário do lançamento da revista, a maioria dos contos daquela época, renegados pelo autor, permanece inédita em livro.

O ineditismo desses primeiros trabalhos é mais um mistério de um escritor arredio, que tem horror a entrevistas e escolhe a noite e a madrugada para sair às ruas de Curitiba, onde busca a inspiração para seus contos. O primeiro livro de Dalton Trevisan foi "Novelas nada exemplares", lançado em 1959, onze anos depois do fim de "Joaquim". Mas os contos da revista, como "O Personagem", "Notícia de jornal" e "Eucaris de olhos doces", já revelam o mestre das micro-histórias. E também os pequenos milagres que o autor sabe fazer com a linguagem cotidiana, a exemplo do que aconteceu mais tarde em livros como "A Guerra conjugal", e, é claro, "O vampiro de Curitiba".

- Dalton é perfeccionista, minimalista, um dos maiores contistas que o Brasil já produziu – elogia o crítico literário José Paulo Paes, que escrevia para “Joaquim”.

- A revista foi um grande projeto, e ele já mostrava o seu talento como escritor bem antes de lançar livros.

-Dalton Trevisan queria que a revista firmasse a oposição dos jovens escritores ao que ele acreditava ser uma elite literária rançosa: os autores tradicionais, com vícios acadêmicos, instalados no eixo Rio - São Paulo. A família ajudou com o dinheiro: o pai entrava com os cheques, e os irmãos João Evaristo, dono de uma loja de louças vinha da “redação” era o maior anunciante da revista. O próprio Dalton controlava a tipografia e a montagem.

-A revista foi uma iniciativa exclusiva de Dalton, lembra o crítico do Globo Wilson Martins, que colaborou nos primeiros números de “Joaquim” – Ele se cercou de gente muito boa, como o professor Erasmo Pilotto, que fazia reportagem e traduzia artigos sobre literatura internacional. Dalton encontrava a gente na rua, geralmente nos bares e livrarias, e encomendava artigos. Era impossível recusar. Por incrível que pareça, ele era muito conversador, um sujeito normal. Mas nunca foi de grandes exibicionismos.

A Revista revelou o charme provinciano de Curitiba

Depois que as magras tiragens de “Joaquim” estavam impressas, Dalton Trevisan distribuía a revista por mala direta para os amigos que moravam no Rio. Rubem Braga, Drummond, Vinícius de Moraes e Ledo Ivo, eram leitores e colaboradores assíduos, o que contribuiu para que a revista se tornasse uma referência das rodas literárias da época. Na verdade, “Joaquim” foi além: fez de Curitiba uma

espécie de Meca da vanguarda, um novo cenário para a boa literatura. E conseguiu isso porque, principalmente através dos contos de Dalton, optou por não camuflar o provincianismo da cidade –transformado em marca de charme e mistério.

- “Joaquim” surgiu num tempo em que o escritor não era um solitário e se reunia em torno de revistas e editores – lembra Ledo Ivo.

A publicação paranaense não foi a única a indicar que surgia uma nova safra de escritores – a chamada Geração de 45. Aproximadamente na mesma época, surgiram a revista carioca “Orpheu” e a paulista “Revista Brasileira de Poesia”. Todas com o mesmo perfil entusiasmado e artesanal de “Joaquim”.

- Éramos uma geração muito orgulhosa e arrogante, que lia em francês e em inglês e, mesmo quando não entendia uma palavra de alemão, dizia que tinha se delicia com Thomas Mann no original conta Ledo Ivo.

- “Joaquim” espelhava seus contemporâneos. Ilustrada por Poty – que mais tarde emprestaria seu traço para os livros de Dalton – a revista trazia traduções de textos inéditos de autores como Virgínia Woolf e Kafka – este último uma obsessão do editor. Outro atrativo eram as entrevistas. Logo no primeiro número, Mario de Andrade fala a Erasmo Pilotto sobre música: “A tal música universal é um esperanto hipotético da granfinagem tediosa. Quando o compositor se deixa levar por uma inspiração livre de sua nacionalidade, cai noutra nacionalidade que não é a sua. Imagina estar fazendo música universal e na verdade está sob o signo Debussy-Ravel e é afrancesado; ou sob o signo Wagner Strauss e até parece ariano”.

Com o tempo, o caráter artesanal tornou inviável o sonho de Dalton Trevisan. “Joaquim” deixou de ter periodicidade mensal para sair quando dava. Chegou a haver um espaço de nove meses entre uma edição e outra. Em dezembro de 1948, a revista

deu seu último suspiro, embora ainda trouxesse o anúncio “Assine Joaquim” em letras garrafadas. Além, é claro, da propaganda de página inteira, impressa em azul, das “Louças João Evaristo Trevisan”.

- “Joaquim” morreu de morte natural – acredita Wilson Martins. Cada colaborador seguiu seu destino, e ficou difícil para o Dalton levar tudo sozinho.

Ledo Ivo sente falta da revista:

- Era uma época em que o escritor de 20 anos já era respeitadíssimo. Hoje não é mais assim.

A lembrança daqueles tempos deixa uma pista sobre a trajetória de Dalton Trevisan. A saudade de “todos os Joaquins do Brasil” pode ter transformado o jovem falante e empreendedor no escritor fugidio da Rua das Flores.

NAME, Daniela. “A construção de um Enigma”. **O GLOBO**, 24 fev. 1996 (sem indicação de página).

O novo Trevisan de sempre

Miguel Sanches Neto

O NOVO TREVISAN DE SEMPRE

A produção de Dalton Trevisan pode ser concebida como uma obra em progresso por estar fundada num permanente processo de revisão e organização de textos já publicados. Desde o momento matinal de Joaquim, onde algumas de suas narrativas foram publicadas duas vezes, o autor vem manifestando uma idéia fixa: reelaborar infinitamente os seus contos. Esta obsessão pela reescritura das margens para defini-lo como um poeta do conto, ou seja, como um ficcionista que dispensa cuidado poético à sua obra, investindo tanto no enredo quanto na linguagem.

O fato de sempre promover mudança nas novas edições é uma forma de pensar a sua produção a partir do presente. Não importa que, por exemplo, a primeira edição de Guerra Conjugal seja de 1969 – as alterações sucessivas fazem com que apenas a última edição seja válida. Esta presentificação pode ser vista na listagem de seus livros que consta dos volumes mais recentes: eles aparecem sem a indicação do ano da primeira publicação, o que deixa claro que Dalton quer ser lido como um autor do presente e não de uma perspectiva histórica.

Esta mudança da sistemática de criação literária desencadeia alguns desvios no próprio horizonte de recepção de sua obra. O leitor é constantemente solicitado para reler os seus livros quando estes aparecem em novas impressões. Tal característica dá à leitura um caráter de inacabado. Ainda, não lemos definitivamente nenhuma de suas obras, elas estão em progresso e não se finalizarão nunca, serão, isso sim, interrompidas por um acidente biográfico.

Se escrever, para Trevisan, é reescrever, a leitura deverá ser releitura. É esta mudança que o autor efetivou numa leitura como a nossa, marcada pela pressa e pela preguiça –

responsável por obras escritas para uma fruição momentânea. Lutando contra a estética do descartável, o contista anda na contramão. Não podemos nos esquecer que, sendo o conceito de vôo a base do universo consumista a obra não-consumida de Trevisan figura como uma subversão da lógica da mercadoria na medida em que ele sempre apresenta ao seu público contos que, apesar de não serem novos, são sempre outros.

Além deste trabalho de reinvestimentos nos textos já publicados, Dalton está agora cuidando do aspecto gráfico de seus livros. Os últimos lançamentos trazem desenhos de Poty, artista que está dando uma imagem visual ao universo criado por Dalton. Logo, graficamente, as novas edições também diferem das antigas. Elas nascem da ação conjunta do autor e do ilustrador, tornando-se assim fiéis ao espírito da obra.

O mesmo processo de retrabalhar a linguagem dos contos e, dessa forma, estendido à reorganização gráfica dos volumes. Um bom exemplo é a nova capa de Guerra Conjugal. A antiga composta por uma série de fotos que narram uma noite de núpcias, foi substituída por outra em que Poty re narrou o mesmo episódio, apagando o ambiente íntimo em que se passava a cena, transformado num fundo negro, e ressaltando as figuras humanas. Ele abre uma janela, que não existia nas fotos, na qual é colocado em dimensões hiperbólicas os olhos do contista, única parte colorida do desenho e, portanto, centro dele. Com isso, Poty revela a imagem de Trevisan que compõem o livro foram extraídas dos processos reais arquivados no fórum, aos quais o autor teve acesso por ser advogado, percebemos que os desenhos são muito mais do que um elemento decorativo, têm uma função interpretativa por representar metonimicamente o processo de composição do autor. Por este prisma, Poty pode ser

visto como uma espécie de narrador gráfico, cujo trabalho se soma ao do contista. São duas sensibilidades criativas muito próximas que vão ficar definitivamente irmanadas num universo plástico e ficcional indissolúvel.

Neste momento, Dalton Trevisan está, mais do que nunca, preocupado em passar a limpo a sua produção, não em busca de uma versão definitiva, mas para se aproximar um pouco mais do ideal artístico que persegue: "O bom escritor nunca se realiza: a obra é sempre inferior ao sonho".

A reedição de *Pão e Sangue*, *Ah, é?*, *O Pássaro de Cinco Asas*, *Mistérios de Curitiba* e *Guerra Conjugal* (todos pela Record) é um convite para a releitura e para a descoberta do novo Dalton Trevisan de sempre.

SANCHES NETO, Miguel. O Novo Trevisan de sempre. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 17 nov, 1996.

O manto do vampiro

José Castello

DALTON TREVISAN
O MANTO DO VAMPIRO

Imagine, por breves instantes, um vampiro com drama da consciência perfilado diante de um espelho. Ele não pode se ver (vampiros não projetam uma imagem), e isso o horroriza. Dentes de alho, crucifixos, estaças de prata, todo esse arsenal de defesas sugerido pela literatura e pelo cinema góticos, o ameaçam – mas ele, em vez de fugir, começa a se lamentar. O vampiro não quer ser um vampiro, está em crise de identidade, inconformado, renega o que é e põe essa imagem na conta de seus detratores. Os outros sim, o “vampirizam”, pensa o vampiro, desconsolado; sugaram seu espírito (vampiros sugariam o sangue, mas críticos literários são mais espertos e perigosos) e o transformaram em um ser repulsivo; ele é só uma vítima.

Vamos trabalhar com a hipótese de que esse vampiro se chame Dalton Trevisan. Seu grande drama é ter se tornando, contra a sua vontade, o vampiro de Curitiba. E se convertido, assim, no mais famoso personagem que criou. Dalton se empenha, há algum tempo, em se livrar dessa identidade de que ele mesmo é o autor, esforço que aparece em textos breves e irônicos como “Quem tem medo de vampiro?” um dos capítulos de Dinorá, livro de 1994. Em breves sessenta e seis linhas, escritas em estilo híbrido entre o ensaio, a confissão e a crítica, ele “vampiriza” tudo aquilo que os críticos mais enfezados escreveram a seu respeito: que tem um vocabulário restrito, que repete sempre as mesmas histórias e que, por isso, tornou-se um escritor monótono, que jamais se cansa de se copiar. E que, ao se esconder ansiosamente da mídia, nada mais faz do que exercitar um tipo de promoção delirante, bastante infantil aliás,

parecida com um esconde-esconde em que, quanto mais o jogador se esquiva, mais aparece.

Os clichês a respeito da obra e da pessoa de Dalton Trevisan, compendiados por ele mesmo, são bastante conhecidos. É próprio dos estereótipos serem toscos, ligeiros, pouco dados a sutilezas, e assim é também em seu caso. Mas é próprio deles também carregarem, dentro dessa rudeza inevitável, um bom pedaço da verdade. A verdade nem sempre é complicada; muitas vezes bem à nossa frente, restando apenas ver. É provavelmente assim em seu caso. Diz-se que Dalton conta sempre a mesma história de seu único João e de sua bendita Maria; que escreve cada vez menos, com um vocabulário que não ultrapassa as oitenta palavras; e que tem um ritmo monótono, simplesmente primário, repisando sempre as mesmas situações pornográficas e os mesmos personagens grosseiros, que e lhe falta amor pelos semelhantes, e, por fim, que quanto mais se esconde, nega entrevistas, foge da imprensa – como um vampiro trancafiado em seu ataúde, que não suporta se expor à luz do sol - , mais põe seu nome em evidência, mais se deixa roer pela vaidade. E que lhe sobra apenas, é ele mesmo quem escreve, “a grotesca imagem do vampiro já desvanecida aos raios fulgidos da história”.

É Dalton Trevisan que, carregando no sarcasmo, diz: “Negar o retrato é uma secreta forma de vaidade, a outra face do cabotino”. A ironia, porém, não o salva; quanto mais zomba de seus críticos, mais se entrega. O escritor, que não precisa disso, pois pode ostentar uma obra que ultrapassa em muito as circunstâncias, põe-se a enumerar essas restrições, monotonamente aliás, com a intenção de devolvê-las a seus detratores, mostrando assim que a insipidez é da crítica, e não sua, pois ela sim repete sempre os mesmos chavões, e ele. Dalton, não passa de um condenado. O escritor, em

momento algum, diz "Eu"; ao contrário, refere-se sempre a um suposto "Ele", que seria apenas o Dalton Trevisan que os especialistas, com seus clichês, empenharam-se em criar. Um humorismo, um impostor posto em seu lugar, um sanguessuga. Isto é: um vampiro;. Sem muito esforço, pode-se sentir sua presença difusa, mas persistente, na paisagem urbana de Curitiba. Mesmo depois da modernização (bastante discutível em muitos aspectos) promovida pela Era Lerner, a capital paranaense conserva um temperamento introvertido, pudico, que não se deixa dobrar. Curitiba é uma cidade, como já disse Cristóvão Tezza, um de seus mais eminentes escritores, "feita de outros". Antes de ser, o curitibano olha para o lado para verificar se não está sendo inconveniente, ou desmedido. O Eu é só um resultado do olhar do Outro, não passa de um reflexo. É bastante justo portanto que Dalton, como um curitibano exemplar, também se perceba assim: como um efeito do olhar alheio. E que se revolte contra essa condição, que é mesmo miserável. Só que a realidade é um pouco mais complexa – e aqui começam seus problemas.

Para se opor à modernização, com a qual tem uma revelação verdadeiramente paranóica, e assim não correr o risco de se tornar o que não é, Dalton Trevisan resolveu se fazer de invisível. As raras fotografias que se fizeram dele são imprecisas, apanham-no apenas de relance, sem nenhuma nitidez, como o flagrante de um fantasma. Numa delas, bastante famosa, Dalton aparece descendo uma rua, um homem magro e apressado, com um andar torto, escondendo-se sob óculos escuros. Na outra, é apanhado de soslaio, à frente do portão de sua casa, como se tivesse tomado um susto. São flagrantes borrados, indefinidos, tomados às pressas e impregnados de medo. Dalton está sempre fugindo, e é sempre bem-sucedido nessa fuga. Assim, escolheu para si o papel do homem que se esconde para resistir. O papel

do morto. Morto-vivo – pois está bem vivo. Para não ser tomado pelo que não é, um vampiro, Dalton converteu-se no que não é: o mesmo vampiro. E agora, ocupando o lugar de seu mais famoso personagem, paga o preço dessa escolha.

Afora o caso dos amigos mais chegados, que têm a chance de reconhecê-lo e de privar de sua companhia, todo o resto da cidade se detém nessa capacidade, que aliás lhe confere um poder nada desprezível. Ele vê, mas não é visto, está ali, mas não se pode imaginar que esteja. Como quase ninguém sabe como ele é, não precisa se disfarçar; Dalton se esconde em Dalton, ele se tornou seu próprio disfarce, e assim pode levar uma vida tranqüila e sem apreensões, e no entanto é como se estivesse mascarado todo o tempo. Dalton Trevisan é a máscara de Dalton Trevisan, restando apenas, como avalistas dessa existência esquiva, os livros que escreveu.

Mais que uma estratégia de sobrevivência pessoal, de resistência contra a modernidade, porém, o vampirismo é, no caso de Dalton Trevisan, uma estratégia literária – devemos dizer logo, muito bem-sucedida. E é isso que a crítica, perturbada com a imagem do homem que se furta, deixa de perceber. O autor desaparece sob seus livros, torna-se só um personagem secundário, sem importância, indefinido, para que a literatura, essa sim, tome-a frente. De que serve mesmo um autor diante de uma obra tão impecável? A ele resta, só, o papel de dejetos: foi usado para que a obra se escrevesse e agora pode ir para o lixo, ou se esconder sob sua coleção de andrajos. Reduzido a um segredo, o autor, por contraste, torna a obra ainda mais luminosa. Dalton não teria razão alguma para negar sua imagem obscura; ao contrário, deveria orgulhar-se dela.

Além da invisibilidade, Dalton cultivava outra característica pessoal que o liga aos vampiros: o horror ao presente. Tornou-se um sujeito inadaptado, em eterno

conflito com seu tempo, preso às lembranças de um mundo que acabou e que, hoje, só sobrevive em suas narrativas. Ele mesmo já definiu o papel do escritor, certa vez, como a de um “um vampiro de almas”. Espírito do passado em um mundo futurista, Dalton se recusa a existir. Mas Curitiba não seria Curitiba sem a presença ausente de Dalton Trevisan. É como se ele tivesse se transformado num zelador do passado, vigiando as ruínas da cidade verdadeira que a modernização se encarregou de soterrar. Guardador do passado, Dalton passa a ter o poder de apontar a falsidade do presente. Não é sem razão que a Curitiba moderna lhe desagrada: cidade do design, do marketing e dos arquitetos, tem um rosto que a deixa (para o bem ou para o mal) em sincronia com seu tempo, e essa claridade solar é tudo de que um vampiro mais deseja fugir.

Em *Quem tem medo de vampiro?*, Dalton construiu uma espécie de “espelho invertido”, que tem o poder de devolver tudo aquilo de mau que sobre ele se lançou. O sarcasmo não tira – ao contrário, torna mais nítida – o aspecto devastador desse texto. Em sua primeira versão, *Quem tem medo do vampiro?* foi publicado em forma de fanzine editado pelo autor e distribuído em 1991 aos amigos mais próximos, acompanhado de outros onze textos, entre contos, crônicas e breves ensaios críticos. Teve assim um caráter íntimo, de desabafo restrito a uma legião de escolhidos. Esse aspecto secreto lhe conferiu ainda mais força até que porque o escritor não fala, e não falando não se defende, e não se defendendo não se sabe nunca (embora se possa ter a certeza de que não gosta nem um pouco) o que pensa a respeito de seus detratores.

Queira Dalton Trevisan ou não, todos os atributos clássicos do vampirismo aparecem hoje condensados sobre sua pessoa e sua obra – e se eles se parecem hoje com clichês é porque, como os vampiros, Dalton se ausentou do tempo e esses atributos congelaram. Ninguém supõe que Dalton possa mesmo circular à noite pelas

ruas de Curitiba, vestido de preto, atacando moças indefesas para sugar-lhe o sangue, como faz seu Nelsinho em *O Vampiro de Curitiba*, ainda que hoje seu nome apareça até como verbete no *The Vampire book*, de J. Gordon Melton. É Melton quem afirma “Trevisan entendeu a natureza sexual da vida e do apelo do vampiro”.

Mas é justamente por ser uma metáfora, e não uma encenação, que a idéia do vampiro se torna mais eficaz. Metáforas carregam sempre uma mistura de sentidos, que se misturam, se camuflam e nos pegam de surpresa. A mudança do campo semântico operada pela metáfora inclui uma série de disfarces, de duplos sentidos, de ambigüidades, e é daí que ela tira sua força. Dalton pode lutar contra a imagem de vampiro, pode denegá-la, pode ridicularizá-la, mas não pode se livrar dela. Ela é hoje uma máscara que o escritor não tem mais forças para tirar.

Já em *O Vampiro de Curitiba*, o conto de 1965 que terminou por ligar a imagem de Dalton definitivamente ao vampirismo, o vampiro é apenas uma metáfora da obsessão sexual. Os personagens são pessoas comuns da classe média baixa, com a vida monótona e o sexo como último consolo. Nelsinho, o protagonista do conto, com um apetite sexual insaciável, sai à noite pelas ruas de Curitiba para perseguir mulheres. A imagem é quase ingênua: Nelsinho precisa do sexo a qualquer custo, assim como os vampiros necessitam do sangue de suas vítimas para sobreviver. Tudo se dá, como sempre ocorre em Dalton Trevisan, de modo muito simples e direto. As histórias de Dalton se passam em ritmo substantivo e acelerado. Seus diálogos são curtos, desprovidos de divagações ou, como diriam seus críticos menos inspirados, “sem profundidade”. Ele não perde tempo com exercícios de estilo, nem está preocupado em mostrar que “escreve bem”. Só grandes escritores como Dalton, aliás, podem dispensar a beleza com tanta displicência.

O vampiro, cadáver que ergue do túmulo para sugar o sangue dos vivos e assim reter a aparência de vida, é também uma figura das superfícies. É um sanguessuga, alguém que vive do que não é seu, e também um fingidor, um príncipe sedutor que se faz passar pelo que não é. É pura imagem, e, nesse aspecto, sua estratégia de conquista evoca os procedimentos do marketing, que Dalton critica com tanta veemência na Curitiba de hoje. Mas nem todos os vampiros são mortos ressuscitados, alguns deles são apenas espíritos demoníacos desencarnados. Não são sujeitos, mas meros veículos. O vampiro é aquele que detém o poder de “drenar” o outro – não só física, mas emocional e psicologicamente; é, portanto, um ser que vive “entre dois corpos”. O vampirismo, não se refere só ao desejo de sangue, mas à sucção de algum tipo de força psíquica ou, mais simplesmente, de alguma força elementar que é roubada de alguém. Embora, dependa do outro, porém, os vampiros não costumam ter uma aparência fraca. Os mais célebres atores a interpretarem vampiros no cinema, Bela Lugosi e Christopher Lee, eram homens de estampa viril, sedutores capazes de manejar grande dose de magnetismo pessoal.

Assim como Drácula, o mais célebre dos vampiros, Dalton Trevisan também é um passadista: venera o passado, ainda que não possa, por razões de sobrevivência, desprezar o presente. Ele circula pela Curitiba de hoje com seus parques de arquiteto, seus ônibus, estações de cristal, shoppings modernos, em busca de uma outra Curitiba, que já não existe: a das polaquinhas, casas de madeira, cachorros vadios, famílias severas e bosques escuros. Dalton escreve sobre o fim de um mundo que não voltará. Um mundo de encantos e de perversões, de ingenuidade, e de maldade, mas que era também um mundo denso, sem a futilidade de hoje. Escreve para amaldiçoar

os vencedores, aqueles que reformaram o velho mundo e que fizeram dele, Dalton Trevisan, um estrangeiro no novo mundo que o sucedeu.

Dalton escreve contra a Curitiba real, que ele, ao contrário, vê como a “cidade irreal da propaganda... falso produto do marketing político.... a Curitiba oficial enjoadinha narcisista... toda de acrílico azul para turista ver”, como diz em Curitiba revisitada. Vale a pena repassar com atenção essa prosa em verso, publicada em Dinorá. Dalton, o lamuriendo, escreve para lamentar a perda do passado, cheio de saudades das ruas de barro, das pensões familiares de estudantes, dos bailes bem-comportados, das confeitarias silenciosas, da vida pudica e dos gatos de rua. Mas também com nostalgia dos bordéias, inferninhos, dancings decadentes, cafetinas, pistoleiras, velinhos pedófilos, lambaris nos rios, corruíras, personagens que ele mesmo escolhe para vangloriar. “Quem fim ó Cara você deu à minha cidade/ a outra sem casas demais sem carros demais sem gente demais”, diz Quem é o “cara” senão Jaime Lerner, o prefeito e depois governador que mudou a face da capital paranaense, símbolo, portanto, ainda que sempre contestado, da modernização?

Num momento raro, surge para surpresa do leitor um Dalton Trevisan engajado no presente, militante da oposição. Mas, na verdade, ele não está preocupado em fazer oposição política. Dalton não se rebela contra esse ou aquele político, contra esse ou aquele partido, mas contra a modernidade em geral, vista mais como um monstro devorador. Tem saudades de uma Curitiba, reprimida, que ele ironiza com seus personagens grotescos, de vida dupla que se camufla em modos escuros, de gestos tímidos mas severos, que, talvez ele nem possa perceber isso, sobrevive disfarçada nos curitibanos de hoje. “Não te reconheço Curitiba a mim já não conheço/a mesma não é outro eu sou”, ele escreve, sem poder ver aquilo que se perpetua. “Não me toca

essa glória dos fogos de artifício/só o que vejo é tua alminha violada e estripada/a curra de teu coração arrancado pelas costas”. Dalton protesta também contra a nova face da “capital ecológica”, como a cidade é apresentada na propaganda oficial. “Verde? Não te quero/antes vermelha do sangue derramado de tuas bichas loucas/e negro dos imortais pecados de teus velhinhos pedófilos”. Como um Proust que substituísse a história pela geografia, ele escreve para recuperar o que resta da Curitiba perdida, espontânea, não planejada, “natural”, que se perdeu e que talvez ainda sobreviva às margens da cidade oficial. E termina: “Curitiba foi, não é mais”.

Mas podemos ainda ver nos vampiros, para além do terror que provocam, uma carga de tristeza, uma lenta depressão, saudade difusa dos tempos em que estavam em sincronia com o mundo e assim podiam gozar das coisas que agora lhes escapam. Todo vampiro é, por definição, um melancólico, além de guardar em si, como sombra do que se perdeu, uma grande carga de rancor. Arrancaram-lhe o tapete de sob os pés e ele preenche esse vazio com uma obsessão – de sangue. Também Dalton, além de nostálgico, é obsessivo. “Escrever bem é pensar bem, não uma questão de estilo”, diz ele em Cartinha a um velho prosador. O estilo, portanto, não é uma escolha arbitrária, se não é só uma afetação, uma cópia, um tique, é consequência de um modo de pensar. Dalton, diz-se, e ele mesmo ironiza, é repetitivo, é perseguido pelas mesmas histórias, mesmos personagens, mesmos monstros, e não perde tempo com adornos, com sofisticacões, vai rapidamente ao ponto, sabe aonde quer chegar, ainda que seja sempre ao mesmo lugar. Parece reescrever, eternamente, o mesmo conto – e isso, contrariando os que o desprezam, é sua marca de grande escritor.

Também o vampiro não tem tempo a perder com efêmero, com enredos decorativos, nem com novidades passageiras, apelos de mercado ou vanguardices. O

vampiro repete sempre a mesma busca: quer sangue, isso é essência, e nada mais. Ele o encontra, mas logo depois quer mais, e mais, e jamais se sacia. Dalton, como os vampiros, também parece nunca se satisfazer. Sua avidez não tem limites, nem solução. Ele busca obsessivamente o passado, mas sua fome jamais é mitigada. A escrita parece também não saciar a voracidade de Dalton, e por isso, de forma cada vez mais concisa, mais avara, mais cruel, ele trata de repetir sempre as mesmas histórias. Escreve com sofreguidão, sem tempo para se deter nas questões de estilo (ele diria: design), sem paciência com a elaboração (ele diria talvez: planejamento). Sua arte, ao contrário, é a do corte; ele apenas aparas, suprime, elimina, encurta, interrompe no ponto em que menos se espera, castra. Tornou-se assim um autor cada vez mais substantivo – isto é, um admirador de substâncias.

Outra semelhança indisfarçável aparece no gosto de Dalton Trevisan pelo grotesco e pelas pequenas crueldades. Alguns críticos já o compararam a Tchecov, mas enquanto Tchecov via seus personagens com paixão, Dalton os vê com distanciamento e até mesmo com desprezo. Parece sempre distante, sem compromissos com o mundo, movido só pela indiferença, lidando com uma economia máxima de palavras. É um miniaturista, a cavar sempre no mesmo lugar, a cavucar as mesmas feridas, não se importando se elas doem ou não, e por isso tantas vezes se aproxima do grotesco. Seus traços muitas vezes se assemelham ao do caricaturista: rápidos, incisivos, maldosos, restrito ao essencial.

Mas o ridículo, por mais que nos faça rir, carrega atrás de si a aflição e é, quase sempre, uma forma disfarçada de crueldade. Ridicularizar é zombar, destruir. Também a crueldade, não podemos esquecer, está na origem do mito do vampirismo. Vlad Dracul, o primeiro dos vampiros, nascido ainda no século XIV nos Montes Carpatos,

viveu envolvido em lutas sangrentas. Seu filho, Vald Dracula ("filho de Dracul", ou simplesmente Vlad, o Empalador), teve também seu nome associado a numerosos relatos de crueldade. A história registra, durante seu curto reinado de seis anos, no século XV, um número não inferior a quarenta mil vítimas. Ele usava refinados métodos de tortura e matava friamente, até com certa elegância. Como os vampiros, Dalton também prefere os cenários sombrios e noturnos, as atmosferas carregadas. Sua escrita em bisturi, sutil e minuciosa, só se interessa pelo osso das coisas. Mas, por desejar sempre o que está mais fundo, ela vem, quase sempre, embebida em sordidez. O mundo é sempre impuro, baixo, infame; está atravessado pela miséria e pela grosseria, emporcalhado pela avareza, é lamentável e repugnante. Dalton, o vampiro, não tem nenhuma piedade de suas vítimas; ao contrário, não se envergonha de espezinhá-las, de maltratá-la, de humilhá-las, até esmaga-las, ainda que aja sempre com frieza cirúrgica, sem demonstrar piedade, mas também sem demonstrar prazer ou qualquer resquício de sadismo. E aqui cabe pensar num laço que, em geral, não se considera: o que ligam em linhas, muito sutis, a obra de Dalton Trevisan à de Nelson Rodrigues.

Nos contos de Dalton, até a violência é gratuita. É uma violência estéril, composta por uma estética vazia, a mesma maldade com que Christopher Lee e Bela Lugosi sugavam nas telas os pescoços de belas mulheres sem nome. Um mundo de aberrações, o que seria a contrapartida da Curitiba provinciana que sempre gostou de retratar. Dalton se encanta não só pelas regras tolas e rituais da Curitiba provinciana que desapareceu, mas pelas perversões que vinham, sempre reprimidas, mas ferventes, sob essa capa de normalidade. Ainda como os vampiros, é na penumbra que ele encontra como o que se saciar.

A rotina do escritor, revelada aos pedaços, confirma também que autor e personagem se embaralharam, como se Dalton se esforçasse, sem perceber, para confirmar o estigma que renega. Em Curitiba, o mito de que sua casa, no bairro do Alto da Glória, está sempre com as cortinas cerradas e que nem mesmo tem uma campainha, para que jamais o importunem. Dalton vive trancafiado: pela manhã, escreve em seu escritório, um pequeno cômodo isolado, anexo ao jardim da casa, conhecido como a “cabana do vampiro”, à tarde, tem o hábito de dar caminhadas pelo centro da cidade, de visitar suas livrarias preferidas (onde existe até uma pequena caixa para recados pessoais) e de lanchar na Confeitaria Schaffer, na Rua XV, de preferência em uma mesa de fundo. Tem horários rígidos e uma rotina comedida, novos aspectos em que se assemelha aos vampiros, que são sempre seres metódicos e inflexíveis.

Dalton confessou, certa vez, sua admiração por uma frase de Hemingway: “Quanto mais infeliz na infância, melhor será o escritor”. Na mesma entrevista, a Fernando Granato, ele disse ainda que todo escritor deve “acreditar no demônio” e ter contradições religiosas. Isto é, que não há literatura sem a presença do mal. Também os vampiros, é adequado lembrar, tinham o mal em alta conta, pois sem ele nada seriam. Por muitas razões, Dalton Trevisan não pode mais separar sua imagem do vampirismo, destino que, podemos supor, não deve ser nada confortável mas que, mesmo assim, só vem atestar sua grandeza de escritor. É quando a máscara da escrita não pode ser mais desgrudada da pele que a literatura mostra, enfim, seu poder. Dalton não tem nenhuma razão para se envergonhar da imagem que a história lhe estimou, que, aliás, é um dos mitos mais verossímeis que a literatura brasileira produziu neste

século. O maior escritor paranaense será, para sempre, o vampiro de Curitiba, lenda que ele mesmo ajudou a construir.

CASTELLO, José. "O manto do Vampiro". **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro:

Record, 1999. pp. 234 – 243.

Pretensão sem Surpresa

Otto Maria Carpeaux

PRETENSÃO SEM SURPRESA

O volume "Novelas nada exemplares", do Sr. Dalton Trevisan, tem 214 páginas. É fácil calcular o tamanho médio das 30 histórias. Várias só têm 10 páginas, a mais comprida, 14 páginas não correspondem, por tanto, ao conceito usual da "novela" como conto longo ou romance breve. Mas tamanho não é o critério. Em face das confusões que as falsas manifestações difundirem da arte novelística de Tchekov, um conhecedor da matéria, o professor Johannes Klein, em sua *Geschicht der deutschen Novelle* (Vieschener, 1954), esforça-se para caracterizar melhor os gêneros afins: a novela, pelo elemento da surpresa (que a aproxima do drama) e a "short story" pela "ponte" que a aproxima do epigrama). Chega mesmo a uma definição epigramática que cito sem querer assiná-la: "Uma novela é boa, quando surpreende; uma história curta surpreendente, quando é boa... Mas para que servem as discussões multisseculares e criáveis sobre generalidade e subgêneros? "Tous les genres sont bons, hors le genre comique". Etimologicamente, a novela é o gênero que nos conta algo de novo digno de ser contado. E que é que o Sr. Dalton Trevisan nos conta?

A matéria do Sr. Dalton Trevisan é a vida de gente primitiva: criança, adolescentes, pequenos empregados, prostitutas, criminosos, idiotas, loucos. Exemplo: um menino adocece; os pais ficam desesperados; o menino morre; e é só. É o enredo de "Pedrinho", que abre o volume. O acontecimento é triste, mas não é trágico não é dramático, não surpreendente, não é novela. Diriam que censura, seria definição. A vida da gente primitiva costuma ser trivial. Por isso, o termo define perfeitamente as trinta histórias do volume.

Tudo é trivial naquelas vidas. Triviais são os horrores: descrições minuciosas de agonias, tentações, crimes ("O morto na sala"; "Tio Galileu"; "O convidado". "Últimos dias"); nas 8 paginas de "Aventuras de João Nicolau" condensou o autor uma biografia inteira cheia de todos os crimes e objeções possíveis, contada com estilo telegráficos como se fosse necrológico de um malfeitor na crônica policial de um vespertino. Triviais são as cenas escarasas ("No beco"; "A velha querida"), instantâneos de visitas em casa de prostituta principiante ou em bordéis. Quando o autor quis deixar sem explicação os motivos do comportamento dos seus personagens ("o noivo", "o Domingo", "Quarto de hotel"), conseguiu transformar em trivialidade o Absurdo. Em histórias como "Gigi" ou "Meu avô", o próprio assunto é a trivialidade "tout court" é mesmo muito curta.

Assim como W. II. Braford (Tchekov and his Rússia), Londres, (1947) desenhou um mapa da Rússia habitada pelos personagens do grande contista, assim seria instrutivo um mapa de Treviselândia: país habitado por loucos, idiotas, sádicos, prostitutas, meninos perversos, pederastas, cornos, incestuosos, estupradores, presidiários, que moram em celas sujas, em pensões sujas, em becos sujos. Todas as 30 histórias são parecidíssimas, cada uma com cada qual outra. São como as caras de que dizia Wilde: "Uma vez vistas e nunca mais lembradas. Seriam "nada exemplares"? Não. São exemplos perfeitos daquele gênero ennuyeux. Caracterizam-se pela ausência total do humor. No entanto, o autor pensou no maior dos humoristas ao escolher o título do seu volume, que evoca as Novelas exemplares de Cervantes, provavelmente o mais importante livro de novelas da literatura universal.

A pretensão inédita desse título parece desafio à crítica. No entanto, esta, insensível a provocações, não deixará de assinalar, logo mais, o lado positivo da novelística

do Sr. Dalton Trevisan. De um livro totalmente inútil o melhor seria não falar. Sou contra o conceito que atribui à crítica a tarefa de policiar o mercado de livros.

O protesto só se justifica quando a publicidade ameaça perturbar a hierarquia dos valores, iludindo o público e, sobretudo, os escritores principiantes, sempre em perigo de seguir maus exemplos muito elogiados.

Só acontece isso com livros publicados por grandes casas editoras que, nem sempre bem aconselhadas na escolha das suas publicações, empenham seu prestígio, com imparcialidade, a favor de obras boas e de obras menos boas. No caso de *Novelas nada exemplares* já se podia ler que não se trata de "obscenidades gratuitas", mas de um corajoso ataque contra as convenções morais. Examinarei logo mais a natureza desse ataque. Mas se, talvez, leitores ingênuos caírem na cilada, esperando delícias escandalosas em letras de forma, sejam advertidos: o livro do Sr. Dalton Trevisan não é pomográfico. Numa história como *No beco*, encontros de um adolescente com uma prostituta principiante, o autor chega a fazer uso abundante de cautelosas reticências. A mais audaciosa das suas – "ergueu o vestido para que eu visse, e eu vi" – não é revelação, a não ser para um adolescente. Mas mesmo alguns leitores já mais crescidos acharão o flagrante bem observado.

É este o lado positivo da novelística do Sr. Dalton Trevisan: é observador atento dos pormenores da realidade. Sabe imitar a fala da gente primitiva. Talvez sua verdadeira vocação seja a de cronista do cotidiano; e o cotidiano nem sempre é muito limpo. Se não fossem aquelas reticências, o Sr. Dalton Trevisan poderia parecer naturalista.

Mas é o Sr. Trevisan naturalista? Tratando dos dois maiores contistas do naturalismo, Maupassant e Verga, críticos como Croce e Luigi Russo, como Renato

Serra e Roland Barthes salientaram os motivos de piedade misericordiosa e de pavor pânico na descrição das existências primitivas e dos seus destinos catastróficos, o que nem em Verga nem em Maupassant - exclui a serenidade superior do humorista.

O Sr. Dalton Trevisan, que desconhece a atitude do humor, tampouco se apieda das suas criaturas. O motivo da sua atividade de novelista é outro: é a profunda aversão contra a vida que criou essas criaturas e contra a vida que levam.

Considerado assim, o livro do Sr. Dalton Trevisan pertence a uma grande tendência da literatura moderna: para defini-la bastam nomes como Sartre, Camilo José Cela e Moravia. É a literatura da *nausée*. Mas sente-se na leitura das *Novelas nada exemplares* que não foram escritas em Paris nem em Madri nem em Roma. A *nausée* do autor curitibano não é produzida pela vida *sansphrase*, mas apenas pela estreiteza da vida provinciana, que lhe parece maldição apocalíptica. Sabe descrever esses seus ambientes com a segurança de um naturalista. Mas exagera tremendamente. Não se sente seguro dentro desse mundo porque, na realidade, não é seu mundo.

Essa falta de segurança revela-se nas vacilações do seu estilo. As vezes, dispensa o enredo (*Chuva*); outras vezes, conta em poucas páginas uma movimentadíssima vida inteira (*Aventuras de João Nicolau*). As mais das vezes conta em estilo de telegrama ou de notícias de repórter; outras vezes, perde-se nos meandros de intermináveis frases pseudoproustianas (*A velha querida*). Não é principiante no gênero, mas parece principiante na vida, de menor idade emocional do que intelectual.

Os muitos pormenores observados na realidade não se integram numa realidade artística, reflexo da outra. As histórias do Sr. Dalton Trevisan, contos de más fadas, parecem-se com *Tagtraeumen*, sonhos de acordado, excessos de imaginação desenfreada de um adolescente cheio de ódio contra sua realidade que é *"luxe, calme*

et volupté" duma existência comodamente burguesa. Eis o motivo que inspira a esse jovem discípulo de Gide o grito de revolta contra a falta de sentido na vida. Mas muito naturalmente - ninguém renunciaria à sua vida para escrever contos - o autor só encontra essa falta de sentido na vida de outros, de criaturas inferiores, primitivas, insignificantes. Daí a extrema insignificância dos seus enredos. Como lema do volume poderiam servir os versos de Shakespeare:

"...(Life) is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury,

Signifying nothing."

O Sr. Dalton Trevisan responsabiliza a Vida pela falta de sentido das suas histórias. Mas - com licença para a observação - é ele, o autor, que as conta.

Não é esse o caso das novelas que o Sr. Dalton Trevisan evocou ao escolher o título do seu volume. No entanto, a comparação com o grande livro de Cervantes poderia servir para justificar a tentativa audaciosa do escritor paranaense. Conforme Joaquín Casaldueiro (*Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Buenos Aires, 1943, p. 40), os acontecimentos nas novelas de Cervantes criam nos personagens um estado de alma próprio "*para el hombre salvar*". Nas novelas nada exemplares do Sr. Dalton Trevisan, os acontecimentos criam nos personagens um estado de alma próprio para o homem perder-se. É uma inversão perfeitamente legítima, à condição de os acontecimentos prepararem, justificarem a surpresa da perdição (como, em Cervantes, a da salvação); isto é, à condição de tratar-se de novelas. Assim voltaremos às conclusões de Johannes Klein: "Uma novela é boa quando surpreende; uma short-story

surpreende quando é boa". "Já se vê que as histórias curtas do Sr. Dalton Trevisan não surpreendem".

Carpeaux, Otto Maria. "Pretensão sem Surpresa". In: **Ensaio Reunidos**. **Universidade Editora**. Rio de Janeiro, 1999. pp. 897-900.

A ficção de Dalton Trevisan

Álvaro Cardoso Gomes

A FICÇÃO DE DALTON TREVISAN

Dalton Trevisan é, sem dúvida alguma, um dos maiores escritores brasileiros da atualidade, graças à original criação de um espaço mítico, a imortal bíblica Curitiba de uma escrita enxuta, incisiva mordente, que evita os derramamentos emotivos, a grandiloquência. Publicado regularmente desde 1964 (Cemitério de Elefantes) foi o seu primeiro livro e dedicando-se quase exclusivamente ao conto (a exceção é o romance *A Polaquinha*, de 1985), Dalton tornou-se um mestre do gênero. Sem se esquecer das lições modelares de um Poe, de um Tchekov, no que diz respeito ao efeito único ou ainda ao aspecto condensado desse tipo de narrativa, o escritor curitibano (que modestamente se autodenomina um “eterno aprendiz”) vem, de livro para livro, procurando de maneira obsessiva a essência do gênero. E isto se faz notar em seu esforço para eliminar do conto tudo o que possa ser considerado excrescente ou accidental. Eis porque sua frase é direta, limpa de adiposidade, como se o escritor tentasse deliberadamente evitar os torneios estilísticos, os rebuscamentos de linguagem presentes na adjetivação abundante e rebuscamentos de linguagem, no uso abusivo das figuras retóricas. Essa busca tenaz da concisão é que o leva a invejar o “estilo do suicida no último bilhete”.

Esse estilo condensado está a serviço de uma peculiar visão de mundo, ainda que Dalton se compraza com a racionalização do cotidiano mais banal. Contudo, mesmo ao privilegiar o comum, o espaço anódino da província, o escritor curitibano não deixa de ser universal. É isso que se dá devido ao fato de ele lidar com personagens arquetípicas que vivem a experiência de um dia-a-dia vulgar, trivial, povoado de dramas a que falta a grandeza romanesca e que, por isso mesmo, normalmente freqüentariam

apenas as páginas dos folhetins, das crônicas policiais ou mesmo as novelas televisivas. Eternos Joões e Marias digladiam-se numa luta inglória e sem quartel, envolvendo-se numa autêntica e interminável “guerra conjugal”, que termina com a mutilação irreparável ou mesmo com a morte brutal dos litigantes. Como o próprio autor nos revela, paradoxalmente, em toda casa de Curitiba, João, (João e Maria) se crucificam aos beijos na mesma cruz”. E o que os leva a essa paixão paródica, sadomasoquismo? Nada mais que os impulsos primários do amor e da morte, os códigos de honra estribados em leis sociais rígidas ultrapassadas e a exasperação provocada por um antagonismo atávico entre o homem e a mulher que, num movimento doentio de atração e repulsão, cotidiana e faticamente, se torturam. E é dessa “moléstia” congênita do homem que Dalton tira o que há de melhor para suas tensas ficções, revelando, com seu bisturi de cirurgião rigoroso, os vícios secretos, as taras, as monomanias de seres condenados ao dantesco inferno do cotidiano anódino.

Dalton Trevisan é o repórter miminlista de uma guerra tribal, de um hospício de portas abertas, a espreitar vampirescamente os pequenos dramas com um distanciamento crítico. Daí se pode dizer que sua obra, aparente e ilusoriamente monocórdia, é um repertório de histórias exemplares, com um caráter mítico, na medida em que o Autor, em sua postura crítica, escalpetiza os vícios humanos mais comuns, presentes em quaisquer atitudes, e põe a nu sem piedade as mazelas do sistema social. Contudo, essa atitude ética dá-se a frio, sem o envolvimento emocional ou passional por parte do narrador, alter ego do escritor monomaniaco com a perfeição. A par disto, observa-se que o ponto de vista ético como que contamina o estético, como se Dalton buscasse exorcisar a Literatura de tudo quanto representasse o academicismo, o beletrismo. Daí a inserção propositada do kitsch, de figuras de mau

gosto, do lugar-comum, o que resulta em excelentes efeitos paródicos, que servem não só para a crítica moral do sistema, como também para a crítica da linguagem desse mesmo sistema.

As excelências da ficção de Dalton Trevisan, que se notam em toda sua obra, repetem-se em seu último livro, cuja concisão do título – ah, é? – parece já ser promessa das autênticas surpresas com que o leitor irá deparar. Contudo, é preciso assinalar que ah, é?, de maneira diferente das demais obras do autor, não poderia ser catalogado simplesmente de livro de contos. Prudente, Dalton Trevisan chama seus fragmentos (em número de 187) de “ministórias”. Iríamos mais longe: seus textos acabam por compor espécie de sùmula simbólica da ficção, do estilo e do “pensamento” daltoniano. Dessa maneira, podemos organizar as “ministórias” nos seguintes grupos: a) uns poucos contos propriamente ditos (alguns originais, outros extraídos de obras anteriores do autor e merecendo um trabalho maior de concisão); b) pequenas cenas dramáticas, como no exemplo abaixo, do número 28.

Era um homem trôpego, calça branca, sem camisa, a faca enterrada no peito e sangrando.

- Aí, o que você fez?
- É segredo meu. Não tem nada com isso.

c) autênticos, hai-kais, como no fragmento 104, em que o tom poético, imagético, é o que realmente conta.

Bolem na vidraça uns dedos tiritantes de frio – a chuva.

- e) os motes ou motivações para futuros contos, como o fragmento 141, em que um médico diagnostica, em poucas linhas, o fim próximo e abrupto de um velho; e) os textos paródicos, geralmente de caráter bíblico, como o de

número 56, referente ao tópico de "atire a primeira pedra, e f) as sùmulas do "pensamento" de Dalton Trevisan, algumas referentes a seu inferno dantesco, o homem e o filho e o neto, raça de "víboras do pó" (p. 114); outros referentes ao mundo da literatura: "se a filha do Pádua" não traiu, Machadinho se chamou José de Alencar (p. 45) ou metalinguisticamente ao ato de escrever "o escritor é irmão de Caim e primo distante de Abel. (p. 186).

Ao escolher o caminho das sùmulas de ficção, deixando para segundo plano propositadamente o conto, Dalton Trevisan pretendeu talvez fornecer ao leitor apenas o sumo, a essência de sua obra tão densa, tão avessa aos arrombos sentimentais ou literaturescos. O leitor se defrontará em Ah, é? com os fulcrais, no que tange aos temas e ao estilo do autor. Todavia, este livro instigante impõe outro tipo de reflexão: os minúsculos quadros são em realidade símbolos de uma realidade fragmentada, com se Dalton Trevisan tentasse mostrar um mundo cuja unidade se perdeu. Os seres confinados em suas ministórias vivem um instante fugidio, sem glória, sem dignidade e sem finalidade, a não ser o desfrute de um prazer doentio, que tem como moldura as imagens fugazes, impressionistas dos haicais. E, para acentuar a aventura inglória dos Joões e Marias em suas paixões anódinas, nada melhor que as pequenas reflexões de um Marco Aurélio suburbano que, à distância e ironicamente, com um sorriso amargo nos lábios a desgraça, a divina paródia curitibana.

GOMES, Álvaro Cardoso. "A ficção de Dalton Trevisan". **COLÓQUIO/LETRAS N° 58.**

A guerra sexual

José Paulo Paes

A GUERRA SEXUAL

PAES, José Paulo. "A Guerra Sexual

A partir do momento em que, sem sair da sua Curitiba provinciana para a conquista da Capital Federal, como bovaristicamente o fizeram tantos de seus colegas de ofício, Dalton Trevisan logrou afirmar-se o melhor contista de sua geração e um dos melhores do Brasil, se não do mundo, como um dia quis Fausto Cunha – não faltaram críticos que lhes viessem cobrar o imprescindível romance. No entender de tais agrimensores da literatura, irmãos de opa daqueles de que Sterne zombou no *Tristram Shandy*, o conto é uma modalidade "menor" de ficção em prosa, comparativamente ao romance. Subjacente a essa hierarquia, há, as mais das vezes, um critério de mera extensão física, como se a arte em geral, e a literatura em particular, não fossem o primado por excelência do intenso sobre o extenso. Que o digam, no caso da pendenga conto x romance, as performances históricas de um Poe, de um Maupassant ou de uma Mansfield. A semelhança desses seus ilustres predecessores, Dalton Trevisan também se realizou integralmente como ficcionista sem jamais ter escrito, pelo menos até agora, outra coisa que não fossem contos. Contos de uma concisão a que não seria demais chamar fanática. Nem por isso a Curitiba a que suas muitas coletâneas de histórias curtas deram cidadania literária se demonstra menos convincente do que o Rio de Janeiro de *O espelho partido*, o inacabado mais inesquecível roman-fleuve de Marques Rebelo. Nem por isso, nessas terríveis miniaturas, a condição humana é menos pungentemente surpreendida do que nas larguezas épicas do *Grande Sertão*: veredas se os prosianos me perdoaram a temeridade

A locução "até agora" usada mais acima tem aqui também o sentido de "mas não doravante": para gláudio dos agrimensores e escândalo dos microcospistas das letras, Dalton Trevisan acaba de lançar o seu primeiro romance. Pelo menos é o que está dito na ficha catalográfica do recente lançamento da Record, cujo título é indisfarçadamente trevisânico: *A Polaquinha*. Ainda mais trevisânica é a fatura literária desse romance em cujas apenas 156 páginas de corpo graúdo e em cujos 41 lacônicos capítulos, o último dos quais com tão-só dez linhas de texto, os aficionados do criador do *Vampiro de Curitiba* tão prontamente reconhecer o selo de sua oficina – o horror da facúndia e a nostalgia do haicai. Tanto assim que, durante a leitura, mal a leitura, mal se irão lembrar de que estão diante de um romance; parecer-lhes-á, antes, estarem lendo um conto. Eu disse "conto" e não "contos". Pois seria erro considerar *A Polaquinha* como uma série de contos mal cimentados entre si pela reiteração dos mesmos protagonistas, a exemplo do que acontecia com algumas narrativas do penúltimo livro de Dalton Trevisan, *Meu Querido assassino*. Ao recenseá-lo para este mesmo suplemento, há um ano atrás, tive ocasião de apontar "uma novidade que já começava a se esboçar em livros anteriores do contista. Em vez de cada conto se afirmar como uma unidade dramática independente, fechada em si mesma não obstante suas eventuais similitudes de tema ou tratamento com outras da mesma coletânea precedentes, alguns contos começam agora a se agrupar por nexos de continuidade, como se formassem capítulos de uma possível novela".

A possível novel aí está finalmente, inculcando-se embora por romance. Não cabe discutir aqui se *A Polaquinha* ostenta, à risca, todas as características estruturais destacadas por Massaud Moisés no verbete "Novela" de seu excelente *Dicionário de termos literários*. Importa sobretudo é assinalar que não se trata, de

modo algum, de uma enfiada de contos frouxadamente interligados, mas sim de uma longa e coesa "ficção" (para usar o rótulo borgiano) cujos segmentos se articulam por um nexos antes de desenvolvimento que de simples adição. Ao longo dos breves capítulos da novela ou romance de Dalton Trevisan, a figura de sua protagonista vai-se progressivamente "arredondando" aos olhos do leitor. O verbo entre aspas é usado em sentido igual ao que Forster deu ao adjetivo "redondo" para, contrapondo-a "plano". Designar a personagem que, por sua profundidade psicológica, se torna convincentemente tridimensional. No caso de A Polaquinha, o arredondamento se processa por meio da ação ou trama da novela, que é narrada na primeira pessoa pela sua mesma protagonista.

Ao fazer coincidirem voz e foco narrativo, Dalton Trevisan optou de caso pensado pelo caminho mais difícil. Não apenas porque teve de abrir mão da cômoda onisciência da narração na terceira pessoa, como principalmente porque teve de assumir as limitações do universo mental e vocabular da sua personagem. Mas foi precisamente isso que lhe possibilitou levar a cabo um tour de force comparável ao de Gertrude Stein em "Melanchta" e dar-nos uma demonstração cabal, se demonstrações tais fossem ainda necessárias, da mestria da sua arte de ficcionista. Em momento, algum se detecta qualquer falha, por via de impropriedade ou verosimilhança, na narração feita pela Polaquinha – que só por esse nome se nos dá a conhecer – das aventuras e desventuras da sua vida. Mesmo certas alusões menos rasteiras, como a camoniana "ali posta em sossego" (p. 130) ou a castroalvina, ó Deus, onde está você? Que não responde" (p; 68), aparentemente fora de lugar na fala de uma simples atendente de hospital, se explicam pelas circunstâncias de ele estar se preparando para os vestibulares à Faculdade, o que a põe intelectualmente acima de um dos seus amantes, bruto incapaz de entender-lhe

termos como "conscientizar", usados no "trivial do cursinho". Seu registro coloquial, impecavelmente estilizado pelo novelista, se enriquece a todo momento de imagens saborosas, como quando a sensação do orgasmo é comparada ao "gosto de bolacha Maria com geléia de uva e o instrumento propicia a um "punhal de pétalas de rosa". Saborosamente escolhidos, de igual modo, são os detalhes caracterizados dos personagens da novela: o primeiro amante da Polaquinha, um advogado coxo, a enterne e a deixa "toda arrepiada ao sentir esse pezinho torto, cascão bem grosso, seu último amante, um bronco motorista de ônibus, tem a "unha do mindinho mais longa, em ponta, que lhe serve de "melhor palito" inclusive para coçar "gostoso os pelinhos do ouvido". Na seleção dessas imagens e desses detalhes, onde o lugar-comum fica a serviço de um humor tanto mais eficaz quanto discreto, ressalta aquele sentido inconfundível que, desde os folhetos de cordel por que deu a conhecer seus primeiros contos, até as edições comerciais de hoje, destinadas a um público mercedamente mais amplo. Dalton Trevisan vem apurando com ostinato rigore até as raízes da lapidaridade.

Mas já é mais do que tempo de falar-se da matéria narrativa versada no seu último livro. Assim como, a um de seus livros anteriores, ele deu o título feliz de A Guerra conjugal, poder-se-ia, para mais bem definir o conteúdo de A Polaquinha, duplicar-lhe o nome à maneira dos folhetins de outrora – folhetins de cuja linguagem o contista de Curitiba costuma tomar emprestado, para fins paródicos, expressões e torneios arquetípicos -, chamando-lhe A Polaquinha ou a guerra sexual. Na maioria dos contos de Dalton Trevisan, os desconcertos da vida amorosa ou, mais propriamente, erótica, são vistos quase sempre sob a ótica de um protagonista masculino que foge à jaula institucional do matrimônio para aventuras extra-conjugais. Fuga temporária, pois falta-lhe a coragem de romper de vez com o

cativeiro, inextricavelmente enleado que se acha numa trama onde os fios já esgarçados do amor são reforçados pelos fios quase irrompíveis do comodismo, da habituação e da recíproca indiferença. Em *A Polaquinha*, porém, o patrimônio recua para o fundo de cena, deixando o proscênio livre para aquela que, no triângulo amoroso convencional, onde os ângulos de base são ocupados por marido e esposa, costuma ocupar o terceiro ângulo, o da "outra". Após o namorado da adolescência, a Polaquinha passa diretamente, de amantes mais ou menos regulares, à prostituição regular, sem nenhuma escala pelo casamento. E a história de sua vida tal como no-la conta o romance ou novela, é a história da sua realização carnal de livre-atiradora, com toda a ironia de que estes dois últimos substantivos possam jamais revestir-se. Ao fazer a crônica impiedosa da guerra sexual em que sua protagonista em que sua protagonista vê-se envolvida, Dalton Trevisan faz ao mesmo tempo, com impiedade não menor, a radiografia da condição feminina no hic et nunc brasileiro.

A guerra sexual da Polaquinha começa pelo primeiro namorado, bem menos afoito do que ela, que quando, curiosa de iniciar-se nos ritos da carne, o convincente a ir além das preliminares, desaponta-se. "Bem, fou ima droga: só dor, nenhum gozo. Então era isso? Como o amante, o advogado coxo e quarentão por quem se aperfeiçoa ("Era mais que tudo – o irmão que não tive, o pai que não morreu"), é que enfim consegue experimentar a inédita sensação, pitorescamente anunciada por "uma comichão no terceiro dedinho do pé esquerdo", que a põe "Toda a tremer – seria um ataque? Não de asma. Ruiu ou bom? Bem bom. Me sinto leve. Se derrama dentro de mim. Não sei o quê. Estou voando? E não tarda ela a aperfeiçoar-se na técnica de vôo para chegar ao virtuosismo: "Rainha das contorcionistas. Suspensa no trapézio voador. Girando no Globo da Morte. Repare-

se que o símile circense para a proficiência erótica é um tanto anacrônico – a série do circo parece ser hoje coisa do passado - , denunciando, nisso a nostalgia e o anacronismo que pervagam a obra de Dalton Trevisan, onde as alusões populares são buscadas junto a uma época anterior ao fastígio da moderna indústria cultural.

Todavia, nem por esquivar-se a ser mantida pelos amantes, de quem só aceita pequenos presentes, tirando o necessário para viver do seu trabalho no hospital, salva-se a livre-atiradora de pagar o tributo de sujeição habitualmente devido pelas esposas ou concubinas a seus mantenedores. Aos caprichos de um dos amantes, que busca sem sucesso, em extravagâncias cada vez maiores, o acicate para vencer uma prematura incapacidade, submete-se ela compassiva e docilmente: "E fingindo. Sempre bem disposta. Morrendo por dentro e sorrindo feliz". Contrariamente, o ardor priápico do outro amante, com quem experimenta de início "um prazer furioso" que a leva a aceitá-lo como seu "dono e carrasco", irá exigir dela parvas ainda mais extremas de submissão, fazendo-a "rastejar", beijar-lhe os pés. Uivando, cadela raivosa (...) estolada viva, doída, inchada, ardida".

Se, no ciclo do Vampiro de Curitiba (em que se incluem contos correlatos não necessariamente protagonizados por ele), Dalton Trevisan pode figurar a frustração do desejo masculino, com A Polaquinha propõe-nos ele agora a fábula da frustrações do desejo feminino. Os parâmetros de ambas as frustrações, mostra-o a impiedade mesma das ficções trevisânicas, curtas ou longas, estarão menos no plano da história que nas raízes da própria condição humana. Mas disso já sabia Freud, objetará alguns inocentes do Leblon, a quem se poderá responder, parodiano Pessoa, que a literatura existe porque a ciência não basta.

Narrative in Dalton Trevisan

Nelson H. Vieira

Narrative in Dalton Trevisan

Nelson H. Vieira

As one of the most enigmatic literary figures in Brazil, Dalton Trevisan, the writer and the man, thrives in hiding behind his short-story world of adultresses, cuckolds, pimps, prostitutes, homosexuals, murderers, rapists and vampires. In this scabrous demi-monde of perverted but irresistibly intriguing souls, one would hardly expect the provincial southern capital of Curitiba to be the fictionalized backdrop for portraying the tragi-comedies of Humanity. Yet, the image or myth of Curitiba-like city being the end of line, the nowhere that is everywhere, serves Dalton Trevisan well because he knows that all of his readers have been there, either in their hearts, in some sleazy bar, or in the lonely hotel room of an impersonal urbana. Curitiba is a state of mind, a moment of angst, a violent gesture, decadent sex, or the final gasp before the ultimate fadeout. Curitiba is man's death row where he no longer lives nor loves, but instead leads a timeless and diminished existence of depravation and despair.

In the myriad of short stories that comprise the twenty collections of Dalton Trevisan's prolific art, a world of repeated archetypes and prototypes has been created with the intent of exposing the reader to life-crisis situations and potentially volatile mundane dramas that, if not personally experienced, certainly have the familiar tone emanating from lurid tabloids or one's daily newspaper. Whether or not these stories and situations reveal the reader's actual but secret perversions, obsessions or thoughts that may enable him or her to be seduced by or to identify with these characters, is of secondary significance. Once immersed in this world of closed doors and peep shows, the uniformity of experience and mood across the stories becomes so compelling and familiar that the reader immediately recognizes the daily snake pits and abysses of human existence and thereby ceases to be a totally dispassionate observer. This acquaintance with the narrative content of violent, sexual and disquieting themes is coupled with metaphorical style and pictorial technique that draws the reader into the narrative clutches of the author. Never underestimating his audience by knowing, on the one hand, how to deal with the cynicism of the modern reader, and on the other, how to conceal his own role, Dalton Trevisan constructs narratives that are designed to pull the reader intimately into the experience with a close-up angle that can swiftly shift to the neat long-short, so necessary for the desired double perspective. This cinematographic approach is not only efficient in a non sustained genre as the short story, but is most effective in the portrayal of dramatized action and though, the essential elements of a Trevisan story.

With an epigrammatic depiction of character by use of the single repeated image or metaphor to evoke a prototype or caricature, i.e., a nude pot bellied man having sex with his black socks on, or a woman parading around with painted lips or peroxide hair; these narratives clearly stress action, experience and behavior in contrast to character development or description. The constant repetition of the same or similar traits in different characters and stories throughout collections conveys Dalton Trevisan's preference for archetypal treatment and myth at the

expense of delineating individual personae. This method when aligned with the representation of salacious topics and gruesome situations, narrated frequently by an omniscient voice with accompanying vivid interior monologues and breathless first-persons, force the reader inevitably to question the underlying motivation or theme of this exaggerated yet embarrassingly familiar world.

In this vein, several studies have underscored Dalton Trevisan's thematic direction of depicting man's violent plight. In this cogent essay, Malcom Silverman interprets Trevisan's stories as the eternal theme of life as a struggle.¹ From a similar stance, Wilson Martin sees some of these stories as showing all the misery of the human condition.² Decidedly, a glance at some of the titles of Trevisan's collections will convey these views: *Desastres de Amor* (1968), *A Guerra Conjugal* (1969), *A Faca no Coração* (1975), *Abismo de Rosas* (1976), and *Crimes de Paixão* (1978). On the other hand, these collections as well as the rest of Trevisan's literary output, while sketching man's violent nature with an often ironic and at times compassionate look at human misery, strongly reveal a relentless fundamental theme; one that unites form and content and, moreover, explains the narrative technique of plummeting the reader down into this tenebrous underworld which he eventually sees as akin or related to his inner self and subconscious. This theme is the dominant presence of death in life; the murky, shallow existence which subsists on the repeated frustrations, acts of violence, fantasies, psychological attacks, sadomasochistic sex, and various depravations of man. Not a moral judgment, this is simply the portrayal of existence as a living death. Here, constant repetition of violent acts and cruel egos lead to the physical or spiritual death of these characters. The use of persistent repetitions can evoke a mythical pattern of experience where, according to Northrop Frye,³ metaphorical identity for the reader is implicit. In this case, the mythical patterns along with the unflinching perverse imagery and shifts in perspective, allow for reader identity, but also bring out an awareness of death, or absence of love, *the* life force which is in contrast to a moribund disturbed existence. To his end, the juxtaposition of repeated archetypes and repetitive action and dialogue also impart a sense of timelessness as well as the annihilation of individual reality, another form of. Death. through their numerous indiscretions, subterfuges, violent confrontations, and love-hate relationships, Trevisan's heel-bent personae all encounter death, be it physical or spiritual. Their empty lives of despair and pain stem from their frustrated and unloved selves. Always close to death, whether via violence such as murder or some form of sexual degradation, or merely the lifeless monotony of a dead-end existence, these characters appear to be close to the final fade-out.

This atmosphere is deftly captured in "Angústia do Viúvo" from *Cemitério de Elefantes* (1964). In this story, a lonely widower is literally dying in a decrepit existence of routine and lovelessness. Surrounded by his children, whom he tries to avoid, he wastes away waiting for death. As he returns home one night in his usual drunken stupor, he notices the cobwebs on the roof of his house:

E olhava: as telhas encardidas, cobertas de teias. Chovia, despregavam-se as aranhas de ventre peludo. Cabeça debaixo do lençol, mordendo os dedos, tremia de pavor.⁴

And he looked: the grimy tiled roof, covered with cobwebs. It was raining, the furry-bellied spiders were unhitching themselves from their webs. His head beneath the sheet, biting his fingers, he trembled with fear.⁴ (NV)

The spider and webs that have covered his habitat seem to be closing in, awaiting their chance to weave a death web over him. This becomes evident at the close of the story when, in an exact repetition of the first paragraph relating the widower's monotonous and empty routine, this narrative ends with the subtle addition of few more words evoking the spider imagery:

Encolhido, tosse e resmunga: *Essa bronquite...* Dedo trêmulo, acende o primeiro cigarro ainda na cama e o segundo enquanto faz a barba. Chuveiro frio. Sai sem ver os filhos. Na rotina de preencher ficha e calcular percentagem, debaixo das telhas espiam-no as aranhas de ventre cabeludo.⁵

Shriveled up inside, he coughs and mumbles: *This bronchitis...* Finger shaky, he lights his first cigarette still in bed and the second one while he shaves. Cold shower. He leaves the house without seeing the children. During his daily routine of filling out forms and figuring out percentages, indoors, the hairy-bellied spiders spy upon him.⁵ (NV)

The repetition of imagery and action to transmit the lifeless rattle of men is also demonstrated in "Quarto de Hotel" from Dalton Trevisan's first major collection, *Novelas Nada Exemplares* (1959). Here, the repeated image of the solitary insomniac in his hotel room, as he listens nights after night to the sound of the elevator at the bottom of the shaft, conveys the sinking, suffocating and lonely feeling of one departing from life:

E, se adormecia, era pior: sonhava com o elevador. Ao entrar, era apertado entre os hóspedes. Cada um dizia o número do andar e a gaiola, em vez de subir, punha-se a descer. Ele afrouxava o colarinho, com falta de ar: o elevador não tinha respiradouro. Ficava só, os outros haviam saltado, sem que percebesse. Comprimia o botão vermelho de alarme, a jaula não parava, baixando ao fundo negro do poço...⁶

And if he fell asleep it was worse: he would dream about the elevator. When he got into it he was crushed in among the guests. Each one would give the number of his floor; and the cage, instead of rising, would start down. He loosened his collar, feeling a lack of air: there was no ventilation in the elevator. He had been left alone, the others had gotten off without his noticing. He pushed the red alarm button, the cage did not stop, going down into the black depths of the shaft...⁶ (GR)

The theme of death-in-life pervades all Trevisan stories, whether depicted blatantly in such collections as *Morte na Praça* (1964), in which physical death and the death of illusions and dreams abound, or in the classic *O Vampiro de Curitiba* (1965). In this collection, the mythical "vampiresque" heroes – all are named Nelsinho – are depicted as sexual parasites. His sexual fantasies and the ironically enacted sexual encounters of his preying upon women make him into a living

death prototype of sexual depravation. From one angle, his behavior can be seen as a parody of Latin machismo in which the ghoulish Don Juanesque “hero” is obsessed with pursuing women, or being pursued, in his merciless quest for sexual gratification. The imagery of spilled blood in the *Morte na Praça* collection, or the sucking; tearing and scratching as sexual foreplay or rage in the *Vampiro* stories, allude in every case to the draining of life. Whether it be couched in a fantasy or in a realistic scene, the theme of the destruction of life in some form is always at the center of these narratives. This is clear even in this comic passage with the licentious and fantasy-ridden hero of the short story “O Vampiro de Curitiba”. As he walks down the street eyeing an unknown but irresistible attractive woman, he curses her in his thoughts, revealing much more about himself:

Maldita feiticera, queimá-la viva, em fogo lento. Piedade não tem no coração negro de ameixa. Não sabe o que é gemer de amor. Bom seria pendura-la cabeça para baixo, esvaída em sangue.⁷

Damned witch, she ought to be burned alive in a slow fire. She's got no pity in her black plum of a heart. She doesn't know what it's like to moan with love. It would be nice to hang her upside down and let her bleed to death.⁷ (GR)

Or later, as he continues his non-stop monologue imagining himself, in this instance, a victim of sado-masochistic sex:

Olhe as filhas da cidade, como elas crescem: não trabalham nem fiam, bem que estão gordinhas. Essa é uma das lascivas que gostam de se coçar. Ouça o risco da unha na meia de seda. Que me arranhasse o corpo inteiro, vertendo sangue do peito. Aqui jaz Nelsinho, o que se finou de ataque. Gênio do espelho, existe alguém mais aflito que eu?⁸

Look at the daughters of this city, the way they grow up: they neither toil nor spin, and still they're chubby. That one there's one of the lascivious kind who like to scratch themselves. I can hear her nails scratching on the silk stocking from here. I wish she'd scratch me all over and draw blood on my chest. Here lies Nelsinho, gone to his reward because of an attack. Tell me, genie of the mirror, is there anyone in Curitiba more miserable than I?⁸ (GR)

Another type of death in life is ironically stated in “Começo de Vida” from *Morte na Praça*. Here a recently married husband has to avenge the rape of his young wife by degenerate son of a well-know family. In so doing, he will sacrifice and end their happily married life:

Muito homem para castigar o inimigo – não pela frente, era um bandido -, mas de tocaia na estrada. Se o sangrasse, teria de fugir ou seria preso, o que aconteceria à mulher naquele estado? Gostavam um do outro, casados há seis meses e no começo de vida.⁹

He was man enough to punish his enemy – not out in the open, for then he would be an outlaw – but by ambush on the road. If he bled him to death, he'd have to run away or be caught. Then what would happen to his wife in that

situation? They loved each other, married only six months and at the beginning of a new life.⁹ (NV)

The violence and thirst for revenge also reverberate in such later collections as *A Trombeta do Anjo Voador* (1977) and *Crime de Paixão* (1978), undoubtedly mirroring the fury and turbulence of modern man's inner self. The insistent macabre atmosphere of these later stories suggests man's natural penchant for disturbed behavior. In the short story "Abismo de Rosas" from the collection of the same title (1976), Dalton Trevisan illustrates the inner terror and deprivations of a frustrated, little man who, rejected in the past by tall women, finally gets his chance with a tall prostitute. The hypocrisy – her faking an orgasm and his fantasizing about making love to a virgin – underlines the emotionally deprived nature of the individual that has to resort to fantasy and payment to achieve what in fact is only false fulfillment. The abyss of roses in the title refers to the desire for a virgin's body, an obsession that epitomizes the man's lust, and which ironically pulls him down to a lower depths of being.

As a final example in the analysis of the theme of death, mention must be made of "A Velha Querida," a devastating short story from the *Novelas* collection, which aptly synthesizes Dalton Trevisan's depiction of man's courtship of death and his inclination toward the perverse. In this story, the slightly drunken and aroused "hero," on a hot, lazy afternoon, seeks out sex with the oldest whore in town. With allusion to the loss of innocence and man's perdition, signaled by the obscene gestures of the whores in the districted who attempt to lure the hero in his pure white linen suit, the narrative dramatizes the actions of an inwardly debauched man, one filled with infinite self-disgust, who can experience gratification only by embracing the vilest of creatures. The old whore, a metaphor for death in her shroud-like dress, is the objective correlative for the man's depraved nature. The need to embrace death with passion reaffirms man's attraction and compulsion for the negative – the tendency toward the evil that always results in some form of death. Yet such is the man's nature that love-making of his sorts allows him to go home to his wife and children, happy and satisfied. He is a fractured self in the throes of deterioration.

In the creation and technical shaping of this perverted world, Dalton Trevisan's reveals, as mentioned earlier, no overt moral tone in his stories. In fact, one has the feeling that his stories exist in spite of the author, particularly so with the later collections. This mock absence is a reflection of Trevisan's craft, which relies upon minimal description and the use of self-sufficient scenes and characters to dramatize the action. As a result, the reader has the sense of *watching* rather than reading about the characters. The proverbial verisimilitude thus becomes even sharper with the unobtrusive narrator or author. The visual effect is maintained by a steady point of view of a character or characters. The power in point of view, either within interior monologue, dialogue or first-person, often depends upon direct flow to, or contact with, the character. In other words, how close we can get to the voice or voices without being interrupted? As if peeping through a key hole, these narratives resemble the position of an invisible observer, or better still, the camera eye which is direct and mainly concerned with point of view. The illusion of an absent narrative voice is further perfected by the complex and ingenious use of

shifting points of view or perspectives. While these shifts may be between two characters, or within one fragmented persona, from the reader's stance, this allows for closer proximity to the primary voices and the illusion of spontaneous action and thought. The same is even true for the earlier stories where is often an ironic narrative voice describing or setting up the scene but one that never places the reader too far away from the point of view of the character. The intensity of the points of view is heightened by vivid and natural use of intimate colloquial language within interior monologue, first-person and undirected dialogue, thereby giving a strong sense of aliveness. Interestingly, with each new collection, description is reduced to such a minimum that often narrative directions seems to disappear altogether. For our purposes, it is thus important to understand how Dalton Trevisan has engineered such captivating macabre narratives, seemingly so remote to the reader; and, moreover, how he has managed to touch the inner recesses of our souls by eliciting from us an affinity with this grotesque world. Herein lies Trevisan's creative talents; his contribution to the element of form in the Brazilian short story; his skill at manipulating the narrative thread in a such a fashion as to reader "experience" the dramas of his unidealized personae. While we obviously concur with Alexandrino Severino's interpretation of Trevisan's overriding theme of desintegration and its role in the development of the short story in Brazil,¹⁰ we strongly believe that Trevisan's greatest contribution is in the realm of narrative form.

The use of the movie camera image to describe Trevisan's technique is appropriate when explaining the narrative form as well as in comprehending his continual selection of the short story genre. Trevisan appears to concur with a statement in H.E.Bates' critical work, *The Modern Short Story*:

... the short story and film expression of the same art, the art of telling a story by a series of subtly implied gestures, swift shots, moments of suggestion, na art in which elaboration and above all explanation are superfluous and tedious.¹¹

In a limited genre such as the short story, the need to describes becomes almost obsolete, particularly when the commonality of experience stemming from the mythical patterns allows the reader to share familiar narrative situations that require only suggestive rather than descriptive writing. Moreover, the method of implications demands from the reader an investment of his own emotions, knowledge and experience. These are trigged by the narrative wave length which draws the reader more into the picture. A concise scene illustrating the clandestine, sensual, and hypocritical couplings of men and whores is rendered with an economy of description in "O Maior Tarado da Cidade" – "The Horniest Guy in Town" from *O Rei da Terra* (1972):

O último bar da noite. No canto do balcão cada um mordia o seu cachorro-quente.

- Quero tudo, minha filha – e ela concoradava, olho baixo. – O maior tarado da cidade.¹²

The last snack bar open. In the corner of the counter each one was biting into his hot dog.

-I want it all, my girl – and she, looking down, agreed. – The homiest guy in town.¹² (NV)

Concomitantly because of its brevity, the short story is usually striving for a single effect, or, for the reader an epiphany, a moment of perception which may be conveyed by a shift in perspective or the classic ironic twist. In most Trevisan stories, this moment emanates from a shift in a character's perspective or from the character's ironic situation. However, the shift or irony is often more insightful for the reader than the character. Trevisan's personae are more self-conscious than perceptive. They know what is happening to them and move toward their fate. On the other hand, it is the reader's task to understand the larger picture. "Noite de Paixão" from the *Vampiro* depicts this irony as well as the shift. On Good Friday, we have our hero, Nelsinho, stalking the last available whore. To his surprise, she later turns out to be filthy, hideous creature who eventually ravages him. As a result, *he* in a sense becomes the victim. The religious imagery with allusions to the crucifixion make Nelsinho into an unsympathetic figure who is crucified by his own actions. Again the death imagery surfaces ironically to illustrate man's perverse behavior. With the incisive irony intended for the reader, this passage also captures Trevisan's vivid use point of view and interior monologue:

Apoderou-se da mão, dava-lhe mordida ligeira. Nelsinho sofria o oco dos dentes. Implacável, ela insistia no encalço da boca. Aos poucos, abateu-lhe a resistência – Deus meu, Deus meu, por que me desmparaste?¹³

She grabbed his hand, gave it soft bites. Nelsinho suffered the hollow of her teeth. Implacably, she went on, pursuing with her mouth; she insisted, decisive and insatiable, lowering his resistance in a short time – my God, my God, why hast thou forsaken me?¹³ (GR)

This last passage also demonstrates Trevisan's technique of using within one point of view the movement of one type of voice to another. Many of his interior monologues not only revert to the language style of the character but change from third person to first. This movement toward the inner nature of the character enhances the reader's intimacy with the character and carries the reader deep into the persona.

The following selection from "Visita à Professora" of the *Vampiro* collection exemplifies this change of voice within the same point of view and also draws upon familiar or archetypal thoughts and experiences to vivify the scene for the reader. The hero, Nelsinho, is delivering a package to his former primary school teacher who now lives in Rio and has become a woman of ill-repute, as he soon discovers. They eventually end up in bed. This quotation at the outset of the story finds him at her door, anxious about having to spend time with former teacher and his sense of duty. Beginning with the interior monologue and shifting to first person, the paragraph renders a series of spontaneous thoughts, as he rings the door bell:

Não fosse herói de carácter, esquecia o embrulho ali na porta e adeus, dona Alice. Gemeu baixinho – afinal, a primeira professora da gente, ensinara-o a ler, escrever o nome, as quatro operações – e apertou a campainha. Nenhum som do outro lado. Sabia o que era uma antiga professora, acha você o eterno menino de calça curta. Impossível dar o recado e despedir-se: o pacote era a maçã no primeiro dia de aula. Não o largaria sem que aceitasse um cafezinho e ouvisse os queixumes de solteirona. Vou tocar outra vez, e se não atender, caio fora.¹⁴

If he hadn't been a hero of character, he would have left the package there by the door and good-bye Dona Alice. He sighed softly – after all, a person's first teacher, she'd taught him how to read, to write his name, the four mathematical operations – and he rang the bell. No sound from the other side. He knew what an older teacher was like, she still thinks you're a boy in short pants. Impossible to give her the message and leave: she'd receive it like an apple on the first day of school. She wouldn't let him go until he had a cup of coffee and listened to her old-maid complaints. I'll ring again and if she doesn't answer, I'll take off.¹⁴ (GR)

Trevisan's masterful use of perspective and point of view allows for total freedom of narrative form. For example, in the middle of an interior monologue, it is not unusual to have the words of another character succinctly introduced by breaks and printed in italics. This gives a fluid quality to the scene or conversation that is being delivered. Besides producing a concise depiction of scene, this also creates the illusion of simultaneous action. As Nelsinho squirms while chitchatting with the teacher, we also sense her cliché-ridden babble:

Sentou-se no canto do sofá e foi respondendo – maldição, esquecera a machadinha no outro paletó – às perguntas sobre os colegas. Uma casada, mãe de dois filhos – *Virgem do céu, como passa o tempo*. Outro, morto em desastre de avião – o de cachinho, Sérgio, seu preferido.¹⁵

He sat down on the edge of the sofa and was answering – damn it, he'd left the hatchet in his other coat – her questions about school, studies, classmates. One married and mother of two children – *Virgin of heaven, how time flies*. Another one killed in a plane crash – the curly-headed one, Sérgio, her favorite.¹⁵ (GR)

In addition, this quotation points to Trevisan's clever use of hyphen breaks to introduce in the middle of one action, the fragmented inner thoughts of the self that differ from the words spoken by the exterior self in scene. The thought – “damn it, he'd left the hatchet in the other coat” – expresses the demonic lurking inside Nelsinho. The context of this statement produces more comic relief than horror but it nevertheless suggests the fragmented self and the various realities within man. In fact, most of Trevisan's stories exemplify this fragmented state by their unconventional, seemingly free approach to narration. In this manner, the bits and the pieces of man break up and surface as he deteriorates on his way toward the nothingness of physical or spiritual death.

This controlled freedom with which Trevisan approaches his narrative can also be seen in his first-person monologues. His free-flowing, always shifting, method can include within the first person succinct descriptive information within parenthesis such as the world *tosse* (cough or he coughs) which would ordinarily come from indirect narration or be directions in a screenplay or drama. In such a narrative, one can also note the use of italics to express another voice or maybe to show the narrator's inflected tone in imitating the other voice. The effect is often intentionally ambiguous. The first-person monologue of the story "O Herói Perdido" demonstrates this free narrative style. The story appears to be in the form of the non-stop monologue of a conceited pimp talking to some guy about one of his women. Within the monologue there occasionally appears a voice whose identity is frequently ambiguous. The selection here begins with words in italics which imitate the words of the woman in question:

*Ah Nelsinho, como você é forte – eu não pareço, não é? Me ofereceu cigarro de maconha, desconfio que é viciada. Louquinha, que beliscar, gosta de morder – olhe o resultado (o rosto chupado, uma espinha no queixo). Desde pequeno fui assim. No olhar das primas eu descobria a paixão. O drama de ter sido bonito demais. (Ora, você ainda é, Nelsinho, ainda é.)*¹⁶

*Oh, Nelsinho, you're so strong – I don't look it, do I? she offered me a marijuana cigarette, I have the felling she's an addicted. She goes crazy, she wants to nibble, she likes to bite – look at the results (puffy face, a pimple on the chin). I've been like that ever since I was little. I'd see passion in my cousins' eyes. The tragedy of having been too good-looking. (Come on, now, you still are, Nelsinho, you still are)*¹⁶ (GR)

The last sentence, couched in parenthesis, may also be imitating the words of the woman; they might as easily be those pimp's supposed companion, or even Nelsinho's own words as he reassures himself of his good looks. The identity of the speaker is ambiguous. This ambiguity monologue could simply be just another fantasy of the hero. Doubts occurs with the deception of fragmented thought. Which is the true self of the character? Are the many Nelsinhos in these stories, the sensual vampire or the timid victim? The ambiguity emanating from the fragmentation suggests a tenuous picture of reality. Just where do these characters live – in their minds, in their hypocritical and clandestine situations, or both? Where is the reality of their existence? Placing these considerations in conjunction with the theme of living death, one perceives Trevisan's personal vision of human existence as precarious. These disturbed, fragmented personae live within the shadow of death, having no staff of life to make them whole. Trying to sap the life from others, these parasitic beings cannot ultimately escape their anemic selves.

Surprisingly, and in spite of this macabre view of the world, Trevisan infuses his grotesque characters with humanity and instills in the reader feeling of empathy. This is explained in part by dramatized narratives in mythical terms that allow for reader identity. However, the effect becomes more significant when one realizes that Trevisan's chief technical goal in constructing "live" narratives is to shift the burden of responsibility for the fragmented, perverse behavior to the

characters themselves. The reader, not conscious of any directorial moralistic power guiding the action, then begins to see, via narration and the characters, man's predicament as well as his own. Consequently, Dalton Trevisan's juxtaposition of dramatized scene and archetypal death patterns illustrates his mastery at blending form and content with a vision of existence that is pertinent to the complex sensibilities of modern man and his struggle with the dilemma of being alive.

Brown University

NOTES

1. Malcom Silverman, *Moderna Ficção Brasileira* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978), p.86.
2. Wilson Martins, "O Contista de Curitiba" in *Studies in Short Fiction*, vol. VIII, no.1, Winter, 1871, p.249.
3. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (New York: Atheneum, 1968), p.136.
4. Dalton Trevisan, *Cemitério de Elefantes*, 5^a ed.; revista (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977), p.27. (All cited translation are by Gregory Rabassa or Nelson Vieira and will be noted respectively by (GR) or (NV).
5. *Cemitério*, p.28.
6. Trevisan, *Novelas Nada Exemplares*, 3^a ed., revista (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970), p.112.
7. Trevisan, *O Vampiro de Curitiba*, 5^a ed., revista (Rio de Janeiro: Record, 1978), p.10.
8. *Vampiro*, p.11.
9. Trevisan, *Morte na Praça*, 4^a ed., revista (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975), p.13.
10. Alexandrino Severino, "Major Trends in the Development of the Brazilian Short Story" in *Studies in Short Fiction*, vol. III, no.1, Winter, 1971, p.207.
11. H.E.Bates, *The Modern Short Story* (Boston: the Writer, Inc., 1972), p.21.
12. Trevisan, *Primeiro Livro de Contos: Antologia Pessoal* (Rio de Janeiro: Record, 1979), p.88.
13. *Vampiro*, p.106.
14. *Vampiro*, p.35.
15. *Vampiro*, p.36.
16. *Vampiro*, p.67-68.