

Dalton Trevisan: uma literatura nada exemplar



org.
Fernando
Paixão
e Hélio
de Seixas
Guimarães

brasil
TINTA da CHINA

TINTA
DA
CHINA
| brasil |



Dalton Trevisan: Uma literatura nada exemplar

organização

Fernando Paixão

Hélio de Seixas Guimarães

SÃO PAULO

TINTA-DA-CHINA BRASIL E INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

MMXXIV

Sumário

Apresentação: Exemplo nada exemplar

1. Crimes de silêncio

Michael Wood

2. Sobre Dalton Trevisan e outros malditos: Entrevista com Berta Waldman

Augusto Massi, Eliane Robert Moraes e Yudith Rosenbaum

3. Vampiros antes do vampiro: A furtiva inclusão do leitor nos primeiros livros de Dalton Trevisan

Dalton Trevisan e Bruno Zeni

4. Capitu na berlinda

Hélio de Seixas Guimarães

5. Dalton Trevisan e a forma breve, brevíssima

Fernando Paixão

6. Morrer de desejo

Eliane Robert Moraes

7. Você não presta, mas eu te amo: As histórias de João e Maria de Dalton Trevisan

Arnaldo Franco Junior

8. Manuel Bandeira e Dalton Trevisan vão ao cinema

Jorge H. Wolff

9. Notas para um penúltimo Dalton Trevisan

Alcides Villaça

10. A história do Dalton Trevisan

André Sant'Anna

Notas

Bibliografia selecionada sobre Dalton Trevisan

Sobre os autores

Créditos

Apresentação

Exemplo nada exemplar

Autor de centenas de histórias e dezenas de livros, criador de um universo ficcional e de um estilo absolutamente singulares, presente na cena literária brasileira desde a década de 1940, ganhador de todos os principais prêmios de literatura do país. Apesar dessas qualidades todas, Dalton Trevisan ainda é pouco estudado pela crítica acadêmica. Os trabalhos de fôlego sobre o autor de *O vampiro de Curitiba*, que podem ser contados nos dedos da mão, são exceções que confirmam a regra.

Como entender o descompasso entre a exuberância da obra de Trevisan e o modesto número de trabalhos críticos suscitados em quase oito décadas de existência e infinitas provocações? Tal pergunta estimulou a iniciativa da presente coletânea de ensaios — *Dalton Trevisan: Uma literatura nada exemplar* —, que discute as estratégias simbólicas e textuais do autor.

Afinal, trata-se de um escritor singularíssimo, dono de uma dicção absolutamente única, que nunca arredou um milímetro de suas convicções literárias. Tanto na vida como na obra, sempre foi avesso a modas, modelos e grupos, decorrendo disso uma imensa dificuldade de classificá-lo ou mesmo estudá-lo.

Além disso, Dalton nos expõe à crueza da vida e do mundo, evocada por uma escrita contundente e de alto rigor, sem nenhuma facilitação ou traço moralizante. Nós, leitores, percorremos suas histórias tentando nos equilibrar no meio-fio entre a graça e a desgraça, sabendo que para todos os lados há muito abismo e nenhuma salvação.

Ainda assim, apesar do dente faltante, do penteado torto, das pelancas caídas, das contas não pagas, os personagens de Dalton Trevisan estão sempre dispostos a extrair alguma finta de prazer no que poderia ser apenas um imenso vale de lágrimas.

O que poderia resultar num travo de autocomiseração e amargor aparece ali sem nenhum assombro — ou melhor, com uma naturalidade assombrosa, às vezes cômica —, o que nos dá a dimensão exata de como nós humanos somos tipos ao mesmo tempo gigantescos e minúsculos, capazes de tirar sangue de pedra quando se trata de obter algum refresco para as misérias que nos cercam.

Mas esse é apenas um caminho possível para a leitura de uma fração dos seus escritos, que se multiplicam e se articulam formando uma espécie de labirinto ficcional, que desafia e desorienta. Como toda grande obra literária, a de Dalton provoca e acolhe leituras e interpretações as mais diversas, algumas já feitas, mas muitas ainda por fazer.

Foi, pois, com o objetivo de resgatar uma pluralidade de leituras e interpretações que surgiu a ideia de organizar esta coletânea, a qual, salvo engano, constitui a primeira reunião de ensaios de autores diversos sobre a obra de Dalton Trevisan. Alguns dos textos foram escritos especialmente para o Colóquio Dalton 90:

Homenagem aos 90 Anos de Dalton Trevisan, que ocorreu na Universidade de São Paulo (USP) em maio de 2015, promovido pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH).

A obra inicia com o ensaio “Crimes de silêncio”, no qual o crítico inglês Michael Wood desvenda o mestre construtor de não ditos, interditos e principalmente silêncios. Por meio da análise dos aforismos e das ministórias de Trevisan — gênero do qual teria sido o criador —, Wood surpreende ao fazer relações entre a prosa do autor curitibano e as de Gustave Flaubert e Augusto Monterroso.

O destaque vai também para uma entrevista com Berta Waldman, importante crítica paulistana nos estudos sobre Dalton, que conversou com Augusto Massi, Eliane Robert Moraes e Yudith Rosenbaum. Na conversa, ela discorre a respeito de seus estudos pioneiros sobre o autor, passando em revista alguns dos tópicos principais, como a fragmentação e a redução da linguagem, o uso da frase truncada e o tema do vampirismo. Em seguida, Berta compara a obra de Dalton com a de Nelson Rodrigues e envereda por outros temas

Na sequência, há uma série de ensaios dedicados ao autor. Começando com Bruno Zeni, em “Vampiros antes do vampiro: A furtiva inclusão do leitor nos primeiros livros de Dalton Trevisan”, que faz uma arqueologia da presença dessa figura na obra do escritor e mostra como os três primeiros livros editados comercialmente — *Novelas nada exemplares*, *Cemitério de elefantes* e *Morte na praça* — promovem uma espécie de indistinção,

“vampiresca”, entre as vozes e identidades dos narradores, entre os personagens e os leitores.

Em “Capitu na berlinda”, Hélió de Seixas Guimarães examina o conjunto de escritos daltonianos em que aparecem referências a Machado de Assis, seus personagens e sua crítica, e enfatiza que a reiteração temática sugere identificações entre os dois autores, mestres da irreverência e da dissimulação.

Fernando Paixão, em “Dalton Trevisan e a forma breve, brevíssima”, acompanha o percurso do escritor, desde a estreia, para mostrar como ele transita da forma clássica do conto nos primeiros livros para narrativas cada vez mais curtas e de uma linguagem cada vez mais descarnada e próxima da oralidade.

Em seguida, Eliane Robert Moraes estuda, em “Morrer de desejo”, a recriação do milenar Cântico dos Cânticos em “Cantares de Sulamita”. No ensaio, mostra como Dalton reinterpreta a narrativa bíblica ao atribuir à mulher a voz principal do poema e produz, com suas reiterações, um simulacro do sexo, essa “repetição a que estamos condenados”.

Arnaldo Franco Junior, em “*Você não presta, mas eu te amo: As histórias de João e Maria de Dalton Trevisan*”, trata do conjunto numeroso de contos centrados no conflito homem-mulher. Ao analisar *Desastres do amor* e *A guerra conjugal*, propõe uma morfologia dos personagens e das relações amorosas, mostrando como as histórias constituem suas singularidades enquanto variações de uma narrativa sempre igual.

Em “Manuel Bandeira e Dalton Trevisan vão ao cinema”, Jorge H. Wolff explora, a partir da expressão “falar cafajeste”, de Manuel

Bandeira, confluências entre a obra do poeta, a do contista Dalton Trevisan e a do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, que teria feito a mediação cinematográfica entre os dois universos literários ao filmar Bandeira, em *O poeta do Castelo*, e ao realizar a versão cinematográfica de obras de Trevisan, em *Guerra conjugal*.

Em “Notas para um penúltimo Dalton Trevisan”, Alcides Villaça examina dois dos livros mais recentes do autor, *Desgracida* e *O anão e a ninfeta*, e indica como o grande estilista se constitui a partir das pequenas variantes que imprime a uma mesma e rígida matriz; ou, dito de outra forma, como dos limites e das repetições ele compõe um universo ficcional vasto, surpreendente e complexo.

Por fim, num anexo de ordem literária, o escritor André Sant’Anna escreveu especialmente para o encontro de 2015 o conto “A história do Dalton Trevisan”, sobre um certo George Harrison, que cresceu em meio à geleia geral da cultura provinciana e pop na Belo Horizonte dos anos 1970, descobriu a vida e o sexo lendo Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Nelson Rodrigues, revistas pornográficas suecas, e assistindo aos programas sensacionalistas da TV.

Em conjunto, os dez textos aqui reunidos mostram como as aparentes repetições e obsessões do autor correspondem a um estilo intenso e direto, capaz de registrar com originalidade certos modos de viver em Curitiba e no mundo. A vida brasileira. Deparamo-nos então com uma comunidade em que convivem vampiros e cafajestes, prostitutas e boas senhoras de família, Joões e Marias — todos compostos de ruínas, cacos e fragmentos.

Literatura nada exemplar, portanto. Por trás da aparente simplicidade de Dalton, pulsa na verdade uma arte complexa e que esconde um sábio demiurgo no uso das palavras.

Fernando Paixão
Hélio de Seixas Guimarães

Crimes de silêncio

Michael Wood

Música é o silêncio entre as notas

Claude Debussy

I

Dizer que música é o silêncio entre as notas é dizer que o silêncio musical tem que ser criado. Não se trata da ausência de ruído, mas do silêncio particular criado por certos ruídos. No entanto, mesmo exposta assim, a ideia é radical, e muitos músicos não concordarão com ela. O silêncio não é o objetivo musical de todos eles.

Podemos pensar de maneira parecida em relação à literatura. Há escritores para quem a literatura é o silêncio que se coloca entre as palavras, que escapa delas. É o conjunto de silêncios particulares criados por certas combinações de palavras. E há escritores para quem as palavras são tudo, para quem os significados de um texto estão contidos nas palavras, e não fora ou além delas. Essas distinções não refletem necessariamente juízos de valor. Mas suspeito que os grandes escritores, assim como os maiores compositores, estão sempre interessados no silêncio; mas também suspeito que minha suspeita não passe de preconceito.

Entretanto, se quisermos estudar o silêncio na literatura, para ouvi-lo entre as palavras e além delas, o melhor a fazer é ler Dalton Trevisan. Poderíamos pensar que, no seu caso, o silêncio tem a ver com brevidade. Quanto mais curtas as histórias, poderíamos dizer, maior o silêncio em torno delas. Mas isso soa um tanto mecânico. O silêncio na literatura não é quantitativo, é seletivo, criado a cada vez que se escreve. Quero tratar da brevidade das narrativas curtas de Trevisan, considerando que mesmo suas obras mais longas também são curtas num sentido não quantitativo. A brevidade só tem significado em relação à extensão que ela não tem. Poderíamos dizer que *Em busca do tempo perdido*, de Proust, por exemplo, ou o *Ulisses*, de Joyce, são obras curtas em relação ao silêncio que criam. Os romances de Balzac ou Zola, talvez até mesmo os de Tolstói, mesmo sendo grandiosos, não são curtos nesse sentido. A brevidade criativa define-se não pelo que nos oferece, mas pela riqueza do silêncio que nos deixa.

O título deste texto fala em crimes, além do silêncio. De que crimes se trata aqui? Penso em crimes de silêncio em paralelo aos crimes de paixão, para tomar emprestado um dos títulos de Trevisan. Um crime de paixão é causado pela paixão, ela é seu motivo; mas ele também pertence — e aí está a força do genitivo — à paixão, ele é um bem ou uma propriedade dela. De maneira semelhante, se um crime de silêncio não pertence exatamente ao silêncio, ele tem o silêncio como meta e modelo, ele é cometido em consideração ao silêncio; e este se torna seu dono, o beneficiário de sua dádiva. Eis como Trevisan define o crime perfeito: “Há um cadáver, há um assassino, ninguém pode chamar a polícia”.¹ Haveria

muitas outras maneiras convincentes de olhar para as obras de Trevisan — de fato há, nós as lemos e as ouvimos —, mas por hoje quero aproveitar essa evocação do crime como um modelo para sua obra. O corpo e o assassino são seus textos, a polícia que não é chamada é o silêncio, e essa conjunção, sua música. As obras não são crimes em nenhum sentido legal ou moral, é claro, são obras de arte. Mas, como uma metáfora, a palavra “crime” carrega algo da violência e do horror que se escondem tão constantemente em sua descrição, humor e elegância. Há uma música da escuridão.

Façamos um pequeno exercício introdutório. Eis uma versão curta de uma história já bastante curta.

João era casado com Maria e moravam [...] no Juvevê. [...] Mudaram-se do Juvevê para o Boqueirão [...]. Construiu bangalô no Prado Velho. [...] João [...] mudou-se do Prado Velho para o Capanema. [...] Abalaram-se do Capanema para o alto das Mercês. [...] Mudou-se das Mercês para a Água-Verde. [...] Antes que João se mudasse da Água-Verde para o Bigorrilho, Maria fugiu com o amante [...]. João mudou-se para o Bacacheri. De lá para o Batel [...]. Agora feliz numa casinha de madeira no Cristo-Rei.²

Vocês devem ter reconhecido a história de “O senhor meu marido”, o terrível conto da eternamente infiel Maria e do eternamente paciente João. Toda vez que as infidelidades dela causam uma crise, o casal se muda de casa e vizinhança. Mas nada mais muda: nem o gosto dela por homens, nem o sentimento dele de que “não havia outra para ele”.

O último parágrafo começa assim: “Sem conta são os bairros de Curitiba”. Essa é, entre as frases simples, certamente uma das mais musicais. Os bairros não são literalmente infinitos, ainda que sejam muitos. Mas o silêncio dessa frase é maravilhoso, por tudo o que ela

não diz. A cidade torna-se o lugar de mudanças que não mudam nada, mas que ainda assim são mudanças; de uma estabilidade que se transfere de lugar, mas permanece a mesma. E, se os bairros de Curitiba são metaforicamente infinitos, então é claro que a história de João e Maria deve se repetir em bairros que ainda não foram nomeados, e mesmo em outras cidades e países. Curitiba continua a ser ela mesma, uma cidade real, mas é também o lugar onde as histórias de Curitiba, as histórias de Trevisan, acontecem. Não é todos os lugares, mas poderia ser qualquer um. É assim que a ficção e a figuração muitas vezes funcionam. Há muito tempo o romancista inglês Henry Fielding fez uma das melhores piadas da teoria literária, justamente sobre esse assunto. E não é que a teoria literária seja pródiga em piadas.

No romance *Joseph Andrews*, Fielding diz que os historiadores compreendem os fatos para nos informar corretamente o tempo e o espaço daquilo que ocorreu. Mas eles não entendem os fatos humanos e morais (“as ações e os caracteres dos homens”), não chegam a um acordo sobre o tipo de pessoa que está fazendo aquilo nesses tempos e espaços, sejam elas patifes ou sujeitos honestos, por exemplo.

Com os biógrafos — Fielding faz de conta que um romance é uma biografia —, as coisas são diferentes:

Os fatos que apresentamos são confiáveis, embora amiúde erremos a época e o país em que ocorreram. Pois embora possa merecer o exame dos críticos se o pastor Crisóstomo (que, como Cervantes nos informa, morreu de amor pela bela Marcela, que lhe tinha ódio) jamais viveu na Espanha, alguém duvidará que um tonto desses realmente tenha existido? [...] Mas o mais conhecido exemplo dessa espécie é a história verdadeira de Gil Blas, em que o inimitável biógrafo cometeu um deslize notório no país do dr. Sangrado, que tratava os pacientes como um taberneiro aos

seus barris, vertendo-lhes o sangue e enchendo-os de água. Não saberá qualquer pessoa minimamente versada na história da medicina que a Espanha não foi o país em que viveu esse médico?³

Faço a citação na íntegra devido à astúcia e à obliquidade da ironia, ao movimento das sentenças, mas também porque vale reforçar a questão. O que Fielding está chamando de “erro” é a própria ficção, a criação de um personagem que ganha vida sempre que o reconhecemos, não importa o tempo e o espaço. Em vez de reivindicar a universalidade de tais figuras, o que é uma maneira preguiçosa de ligar o particular ao geral, ele as transfere para tempos e espaços específicos, assim como João transfere o lugar de seu desesperado e duradouro casamento. Pode-se encontrar aquele pastor bobo em Cervantes ou em qualquer rua de Londres. Quanto ao médico terrível, não é aquele que foi processado na semana passada em algum lugar dos Estados Unidos? Posso garantir que por alguns anos, durante a década de 1980 na Inglaterra, fui vizinho da sra. Bennet de *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen. Como alguém poderia imaginar que ela pertencia a outro lugar e a outro século?

Podemos dizer isso de uma forma mais técnica. Há muitas maneiras pelas quais a literatura pode se referir ao mundo, mas eu destacaria duas delas. Ela pode nomear tempos e espaços específicos, e esses tempos e espaços coincidem com a história real: Curitiba é Curitiba, Espanha é Espanha, e a Paris de Balzac é a Paris de todo mundo. O leitor ou a leitora sabe ou finge saber onde está. A literatura também pode nomear tempos e espaços específicos que migram na imaginação para outros tempos e espaços. Eles continuam sendo específicos, mas os pontos de referência são múltiplos, como ocorre com os pronomes em relação aos nomes

próprios. A especificidade é importante porque, como sugeri, uma universalidade fácil não leva a lugar algum. Desse modo, Curitiba é Curitiba, Espanha é Espanha, e a Praga de Kafka também é uma sala de interrogatório no Terceiro Reich, uma pequena cidade na França ocupada, um subúrbio de Buenos Aires, uma aldeia arrasada na Síria e muitos outros lugares. Quando o poeta W. B. Yeats escreveu em 1919 estas palavras muito conhecidas — “Falta aos melhores convicção, enquanto os piores/ Estão cheios de ardor apaixonado” —,⁴ ele se referia à Guerra Civil Irlandesa. Logo depois, as palavras foram tomadas como referência à ameaça do fascismo e à Europa da década de 1930. Elas têm sido utilizadas inúmeras vezes para outras situações reais. A questão aqui é que a referência é correta e concreta em cada situação. Ou pode ser. Não quero perder de vista as relações profundas dos textos com a história material, não estou tentando libertá-los de tempo e espaço. Desejo apenas indicar sua capacidade de viajar.

II

A brevidade de Trevisan, seus maravilhosos silêncios, assumem muitas formas, e vou me concentrar em duas, por uma questão de foco — e especificidade. Trata-se da ministória e do aforismo. Ambas têm histórias interessantes em âmbito internacional, e é intrigante ver quão brasileiras se tornam nas mãos de Trevisan e como viajam com elegância.

Como muitas outras formas literárias modernas, a ministória foi provavelmente inventada por Flaubert. O exemplo mais claro ocorre no início do romance *A educação sentimental*. Uma multidão formada

por membros da pequena burguesia de Paris e seus arredores desce o Sena num navio a vapor. Eles estão se divertindo, e conseguimos imaginar as canções, as risadas, as piadas, a embriaguez, os trajes, os rostos, as idades, a vaidade ou a indiferença. Conseguimos imaginar tudo isso porque lemos muitos romances que descrevem tais cenas em detalhe, e de fato isso é o que esperamos de romances que contêm cenas assim. O trabalho está feito para nós, como se fosse um filme: assistimos à sucessão de fotogramas. Flaubert também leu muitos desses romances. É por isso que consegue escrever a cena com esta simplicidade: “Muitos cantavam. Estavam alegres. Serviam-se copinhos e mais copinhos”.^{a 5} Nós conseguimos ouvir, assim como a maioria dos leitores, uma nota crítica, uma pitada de desprezo por essa massa de pessoas, na própria concisão e impessoalidade das frases. Não há nenhuma pessoa real aqui, apenas um “muitos”, “as pessoas”, um verbo na forma passiva. Mas talvez não haja nenhum desprezo por aquelas pessoas, apenas uma leve piada sobre a tagarelice, a falta de economia de outros romances. Acho esse trecho maravilhosamente engraçado, mas claro que não é nada engraçado se você não estiver de bom humor. Você precisa escrever o romance detalhado que não está lendo para obter todo o efeito da ausência de detalhes. Espero que a sensação que esse gênero provoca esteja começando a ficar clara.

A ministória mais famosa em *A educação sentimental* aparece bem perto do fim. Ela é brilhantemente parodiada por Nabokov em *Lolita* e é frequentemente citada por muitos outros escritores. Quando a vida de nosso herói se despedaça, ele sai de Paris por um tempo e retorna. Essa seria a ocasião, em outro romance, para uma

descrição exuberante de suas viagens, humores, pensamentos, de como ele aos poucos aceitou a si mesmo e sua vida. Flaubert escreve: “Viajou. Conheceu a melancolia dos navios, os frios despertares sob a tenda, o assombro das paisagens e das ruínas, a amargura das simpatias interrompidas. Voltou.”^{b 6}

É verdade que temos alguns pequenos detalhes aqui, mas essa é outra característica da ministória. Às vezes, ela os omite por completo; às vezes nos dá apenas o suficiente para percebermos o quanto está faltando.

Vocês devem ter notado que não estou pensando numa história literária convencional, e sim seguindo o método de Borges em seu ensaio “Kafka e seus precursores”. Sempre gostei dessas frases de Flaubert, mas não teria pensado em chamá-las de ministórias se não estivesse lendo Dalton Trevisan. Trevisan é o inventor do gênero, e podemos encontrar a “história” desse gênero ao sermos instigados pelo autor. Há outro exemplo, mais evidente, de uma prima da ministória, tenho certeza de que Trevisan a conhece. Ela foi escrita pelo guatemalteco Augusto Monterroso e é celebrada por Italo Calvino nas palestras que ele não viveu o suficiente para fazer em Harvard, em 1985, e que foram publicadas como *Lezioni americane*, ou *Seis propostas para o próximo milênio*. Calvino diz que gostaria de “organizar uma coleção de histórias de uma só frase, ou de uma linha apenas”, mas não encontrou nada para combinar com o que escreveu Monterroso: “*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*” [Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá].⁷

Calvino está falando de velocidade e concisão, daquilo que quer celebrar em formas literárias “curtas”; mas, mesmo com toda sua

sutileza e elegância, escapa a Calvino algo que Trevisan nos ensina tão bem. Ministórias não são concisas, são imensas. A brevidade não é uma meta, é aquilo que as torna tão grandes, o som que organiza o silêncio. Nem a frase de Monterroso nem as de Flaubert buscam condensar uma proposição para dizer alguma coisa rapidamente. Elas buscam abrir os espaços infinitos do não dito. De onde é que o dinossauro vem? Por que “ainda” estava lá? Ele deveria ter mudado de lugar? Como alguém foi dormir na presença de um dinossauro? E o que um ser humano, supondo-se que se tratava de um ser humano, estava fazendo na era dos dinossauros?

Aqui está um exemplo de Trevisan que, à sua maneira, é tão rico como *Anna Kariênina* — só que nós estamos fazendo o trabalho que Tolstói gentilmente fez por nós: “Se eu fui feliz no casamento? Só nos três primeiros dias. Depois aquele inferno que dura até hoje”.⁸

Muita coisa está acontecendo aqui no silêncio, em nossa mente, se nos permitirmos demorar na resposta a uma questão anterior e ausente (“Se eu fui feliz”). Três dias não é muito tempo para ser feliz, mas é mais do que três horas. Que tipo de perspectiva faria esse tempo parecer curto ou longo? Quando é “hoje”? Quão longe estão aqueles três dias felizes, e há quanto tempo o casamento tem sido um inferno? Inferno e felicidade serão mesmo mutuamente excludentes? Não houve momentos de inferno nos três dias felizes? Nenhum momento de felicidade no inferno? Gosto muito da ideia de Berta Waldman de que na obra de Trevisan “o outro, o novo, ou diferente, é estranhamente investido de atributos do mesmo”.⁹

E aqui indicamos apenas algumas perguntas sobre tempo e sentimento. Se quisermos continuar com o trabalho que Trevisan

nos deixa, ainda temos que inventar o diálogo, o cotidiano, os filhos (ou a ausência deles), as infidelidades, as crueldades, todo o romance que a ministória se recusa a ser.

Há ainda muitas outras questões que derivam dessa e de outras ministórias de Trevisan. Mencionarei uma, que é grande, insidiosa e perturbadora. Podemos ou não escrever o romance que Trevisan nos lega, podemos ou não ter a energia ou a disposição para isso. Mas, frequentemente, quando achamos que estamos apenas pensando ou lendo estamos escrevendo romances em nossa cabeça. Muito daquilo que consideramos compreensão ou atenção é, na verdade, a escrita de nosso próprio romance sobre aquilo que estamos pensando. Provavelmente todos nós fomos, em algum momento, personagens do romance de outra pessoa, capturados pelo enredo criado pela imaginação dela e que não tem nada a ver conosco; e provavelmente todos nós fizemos o mesmo com alguém em algum momento. Esse é um aspecto da arte da ficção; por isso, quando nos demoramos em torno das ministórias de Trevisan, não estamos apenas aceitando um convite para nos tornarmos coautores, autores do não romance que ele tão frugalmente nos apresentou; estamos continuando a praticar algo que é simultaneamente um dom e uma maldição. O poder de imaginar o que não está lá é o motor da maravilhosa invenção artística e de uma grande dose do preconceito humano.

III

Um aforismo parece dizer algo completo e definitivo, para ficar com a última palavra. Mas sua estilização e simplificação são geralmente

tão extremas que, ao fingir não excluir nada, ele nos lembra de tudo o que foi deixado de fora. O que fica de fora, no entanto, não é o detalhe ou a narrativa, como na ministória, e sim todos os conceitos e as condições que concorrem com ele, tudo o que pode tornar o aforismo menos verdadeiro e menos definitivo do que ele parece ser. O aforismo ideal contém uma abertura, uma espécie de fenda que é enfatizada por sua própria organização tão fechada. O aforismo, apesar das aparências, não nos diz o que fazer; ele nos pede para começar a pensar.

“Ah, se o peixe gritasse, quem se atreveria a pescar?” Bem, todos os sádicos que se deliciam com os sinais de dor de outras criaturas, entre muitos outros. A beleza desse aforismo — no contexto da história “Bichos da noite”, fora de contexto no livro 234 —¹⁰ é a seleção secreta que ele faz de seus leitores. A pessoa que diria isso, as pessoas que sabiamente concordariam com o ditado (se o peixe pudesse gritar, eu nunca pescaria), são sensíveis não em relação a capturar ou comer peixes, mas aos sons de protesto ou ao medo. É claro que, oculta na proposição, está a lógica fantasiosa da história: peixes não podem gritar, e se eles o fizessem, seria bem estranho, bastante assustador, mesmo que eu não estivesse pescando ou nem estivesse perto da água. Assim, uma “tradução” do aforismo poderia ser: “Qualquer milagre ou magia pode alterar nossos hábitos”, ou, mais satiricamente, “É só porque confiamos na ausência de milagres e magia que podemos nos comportar como nos comportamos”. Como Bertolt Brecht disse em outro tempo e espaço: “Quem quer impedir que o peixe se molhe no mar?”.¹¹

A forma “se... então” é comum no aforismo, e é fácil entender por quê. Pense em Wittgenstein: “Se um leão pudesse falar, não conseguiríamos entendê-lo”. De fato, não; mas nós entendemos muito depois de termos entendido isso (ou nos lembrado disso). Ou então Kafka: “Se tivesse sido possível construir a Torre de Babel sem escalá-la até o topo, ela teria sido permitida”.¹² O “se” é a condição do pensamento e a razão pela qual se trata apenas de um pensamento. Lembramos que é com essa forma que o conto do casamento infernal começa em português.

“O conto não tem mais fim que novo começo.”¹³ Aqui vemos o equilíbrio do aforismo perfeito: ele se parece com sabedoria, mas espirala em direção à dúvida. Parece dizer que a história não tem fim, mas é claro que não precisaria da forma paradoxal para dizer isso. Diz que a história tem um fim, mas aquele fim é apenas um novo começo. Ele é então um fim? Tem de ser, a menos que desejemos não o compreender tão bem ou subestimar o aforismo por completo. Portanto, a questão torna-se: qual tipo de fim é criado por um novo começo? Ou que tipo de recomeço pode ser construído como um fim? Nessa altura, as palavras perdem a antiga estabilidade lógica e deixam de se opor, à semelhança do que ocorreu quando pensamos que inferno e felicidade podem não ser tão diferentes entre si, como imaginávamos. Aforismos nunca abandonam completamente a lógica, e sim a levam para territórios incertos.

“Toda a infelicidade do homem vem de não saber deixar o carro na garagem.”¹⁴ Esse é um aforismo malicioso e complicado, ainda mais complicado por parecer tão simples. Também é, penso eu, uma

paródia da própria ideia de aforismo. Parece ser sábio, mas apenas se for pensado de uma maneira tediosa e, ousado dizer, pedestre. Se ninguém dirigisse, não haveria acidentes de carro. Ah, mas quem disse que a infelicidade humana em questão é um acidente? Pelo contrário, o aforismo diz que todas as desgraças ou infelicidades vêm de tirar o carro da garagem. Todas as desgraças, sem exceção. Podemos então pensar as coisas mais loucas. Se as pessoas não tivessem carros, não seriam capazes de atravessar a cidade para cometer adultério. Não contrairiam dívidas. Não se regozijariam com a posse de uma máquina poderosa, nem invejariam outras pessoas satisfeitas com seu Rolls-Royce. Não brigariam para decidir quem vai dirigir, não se acusariam mutuamente de inépcia. Poderíamos pensar em muito mais, poderíamos escrever um romance ainda mais longo do que aquele que começamos a escrever a propósito do casamento infernal. Todas as famílias felizes são iguais, diz Tolstói. E todos os proprietários de carros são infelizes à sua própria maneira.

Se Tolstói não nos agrada, podemos pensar em Dostoiévski, aceitando um convite de Trevisan: “Em cada esquina de Curitiba um Raskólnikov te saúda, a mão na machadinha sob o paletó”.¹⁵

Uma leitura banal se lembraria da ubiquidade do crime em Curitiba. Mas há realmente um Raskólnikov em cada esquina? Isso poderia ser também uma espécie de homenagem à cidade, baseada naquelas comparações desajeitadas e brilhantes nas quais Machado de Assis se especializou. Guardadas as proporções, cada assassino de Curitiba é uma versão de Raskólnikov. Claro, podemos querer nos deter um pouco mais sobre as diferenças.

Com esse tipo de pensamento — cômico, alarmista, extremo —, verificamos a zombaria oculta no aforismo. Nosso próprio apetite por acreditar na sabedoria está sendo ridicularizado. Será possível obter sabedoria em pequenas doses e estocá-la para um dia chuvoso? Será que pensamos que já éramos sábios, quando balançamos a cabeça em concordância com outra pessoa sábia? Há outra coisa acontecendo: o aforismo está se transformando numa ministória.

Tal movimento é ainda mais claro em outros aforismos. “— Falar com você, querida, é discutir para sempre.”¹⁶ Trata-se de uma conversa, ou de um dos lados de uma conversa, mas é claro que o tom da leitura, especialmente do “querida”, depende de nós. E o que exatamente significa “discutir”? A palavra é dita com desaprovação, resignação ou mesmo com algum tipo de complacência, como se o falante tivesse entendido algo que a parceira não entendeu? Um aforismo semelhante nos pede para refletir sobre o que significaria não só pensar tais coisas, mas dizê-las: “— Nunca me senti tão só, querida, como na tua companhia”.¹⁷ Aqui a crueldade da frase supera sua elegância, seu amor pelo paradoxo. Então um pensamento nos assalta: há alguém dizendo esse aforismo, ou o anterior? Eles não são, ambos, casos perfeitos do tipo de coisa que alguém gostaria de dizer, mas nunca o fará? Talvez não, talvez as pessoas digam essas coisas o tempo todo.

De todo modo, se as palavras são maldosamente faladas ou amorosamente ensaiadas na mente, estamos passando do domínio das declarações conceituais para o domínio do comportamento pessoal; da filosofia ou da sabedoria para o drama. Mas será que alguma vez abandonamos um domínio ou outro? Trevisan, claro, não

distingue ministórias de aforismos em seu livro 234: ele chama tudo de ministórias.

IV

Ele faz a distinção, de forma implícita e prática, entre contos e ministórias, e eu gostaria de concluir — como se fosse possível terminar um texto sem começar de novo — refletindo sobre essa distinção. Na obra de Trevisan, bem como na de muitos grandes escritores, o conto tem uma forma, um gume, uma direção. Ele termina com alguma ironia, ou com o que James Joyce nos ensinou a chamar de epifania, iluminação. Uma ironia: em “O crime perfeito”, o homem que faz um discurso para o irmão sobre o grande erro de sua vida está cometendo ele também o mesmo erro. Por isso é tão eloquente e dogmático. Uma epifania: em “Trinta e sete noites de paixão”, as mãos de um homem tremem quando ele revê a esposa com quem foi impotente por um mês e uma semana. Tudo o que viermos a conhecer sobre esse homem está marcado por esse tremor.

Ministórias são diferentes. Ironias e epifanias as circundam e delas podem ser extraídas. Tenham formas narrativas ou conceituais, dramáticas ou aforísticas, ministórias são sempre discretas, elípticas, oblíquas, e não declaram sua finalidade ou intenção. Vejamos estas três passagens sobre um rádio e seu volume.

O nenê chora e a mãe liga o rádio bem alto.

— Qual dos dois cansa primeiro?

O marido com dores e a mulher liga o rádio a todo o volume.

— Quero ver quem grita mais alto.

A velhinha geme e o velho liga o rádio bem alto.

O primeiro exemplo faz uma pergunta, o segundo expressa uma curiosidade, o terceiro não traz nenhum comentário narrativo. Devemos nos concentrar no rádio e seu volume? Há uma sugestão de que todas as misérias humanas vêm da incapacidade de desligar o rádio? Acho que não. O que temos em cada caso é uma situação declaradamente diferente — a criança chora, o marido está com dor, a velha geme — e uma única resposta — aumentar o volume do rádio. O que fazemos com isso? Não há resposta única, com certeza, mas também não há uma infinidade delas. Cada caso diz respeito a um tipo de competição, a uma rivalidade, envolvendo a completa falta de compaixão ou cuidado em relação a ruídos ou dor. Aqui é onde escutamos, mesmo entre as mais diversas interpretações, algo do silêncio que a música de Trevisan cria para nós.

Ou vice-versa: a música que seu silêncio cria para nós.

Vou concluir com um aforismo/ministória que talvez seja meu predileto: “— Que cidade é essa? Nas praças o desfile de estátuas equestres — e nenhum cavaleiro”.¹⁹

Aqui temos ausência, bem como silêncio, e o que é maravilhoso sobre a imagem é a maneira como ela, tão friamente, olha em duas direções: no sentido da sátira e no sentido do pesadelo. A leitura mais abstrata mostra uma cidade sem heróis: abundância de pedestais e cavalos heroicos, sem grandes figuras a posar e gesticular em cima deles. Poderíamos pensar nisso como uma coisa boa ou ruim; uma libertação ou uma desgraça. Mas há também a imagem física mais literal: todos aqueles cavalos de pedra desfilando. O que maliciosamente decorre desses plurais (praças,

estátuas) são esses cavalos por toda a cidade, uma invasão de pedras indisciplinadas, uma revolução animal fantasmagórica.

O crime de silêncio como uma forma de arte nem sempre apresenta o crime como conteúdo. No caso de Trevisan, ele sempre nos lembra das vidas impiedosas e das ausências de vida que criamos uns para os outros, das mortes duras que permitimos um ao outro morrer. O crime de silêncio é mais alto do que qualquer barulho que possamos fazer. E também mais musical.

Tradução de Susana Novaes,
com revisão técnica de Hélio de Seixas Guimarães.

[a] “*Beaucoup chantaient. On était gai. Il se versait des petits verres*”.

[b] “*Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l’étourdissement des paysages et des ruines, l’amertume des sympathies interrompues. Il revint.*”

Sobre Dalton Trevisan e outros malditos: Entrevista com Berta Waldman

Augusto Massi,
Eliane Robert Moraes e
Yudith Rosenbaum

Em 1895, Henry James registra num de seus cadernos de notas que um dos desafios mais árduos enfrentados pelo romancista é “encontrar a grande forma chata do sapato do público”. Como pode o escritor “fazer algo comum”, pergunta o autor, sem abrir mão da sutileza? Como pode ele estreitar ainda mais os laços que unem a prosa ao prosaico sem aviltar o propósito da delicadeza? Questão de difícil solução, completa James, que deixa a descoberto o penoso esforço de um criador sempre às voltas com a tarefa de “fabricar alpargatas com fios de seda”.

Questão por excelência moderna, cabe dizer, já que implica aquela busca de sintonia entre escritor e público que se torna capital para os praticantes de um gênero efetivamente moderno como o romance. Escusado dizer que a notável imagem criada pelo autor de *Os embaixadores* para expor o problema, supondo um jogo complexo entre o alto e o baixo cultural, oferece uma síntese desse desafio que

não cessa de assombrar a prosa de ficção desde meados dos Oitocentos e se estende até os dias de hoje. Não surpreende, portanto, que se possa reconhecer semelhante ideia numa expressão forjada quase cem anos depois, em outro continente, cujo alvo é a literatura de Dalton Trevisan: desta se diz que parece “servir o feijão aguado em baixela de prata”, justamente por manipular recursos textuais banais com grande apuro formal.

Quem assina a frase é Berta Waldman, a mais importante intérprete do escritor curitibano, no livro *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*,¹ que abarca sua vasta produção em torno do autor. Aliás, a observação acima figurava já em seu primeiro estudo sobre Trevisan, lançado em 1982 sob o título *Do vampiro ao cafajeste*. Note-se que o achado da pesquisadora tem o mérito de aclimatar o tom jamesiano ao contexto brasileiro, mas sem perder a elegância.

De fato, o desafio que a literatura de Dalton apresenta aos intérpretes guarda afinidades com aquele formulado por James um século antes, embora se apresente sob nova equação. Não se trata mais de indagar a adequação do texto literário ao gosto popular, e sim de enfrentar as reverberações de uma sensibilidade popularesca, cada vez mais achatada, que agora aparece pulsando no interior da própria narrativa. Como compreender o alcance estético e histórico de uma obra como a de Trevisan, marcada por repetições intermináveis e por constantes indeterminações do foco narrativo, sem falar do reiterado uso de personagens estereotipados? Como avaliar a qualidade de seus arranjos formais, que tomam por matéria-prima as frases feitas, os discursos prontos e os clichês

difundidos sem cessar pela indústria cultural do país a partir de meados do século XX?

Tais são as questões que Berta busca responder por meio de finas análises que, como lembra Hélio de Seixas Guimarães na apresentação ao livro de 2014, são realizadas por uma “leitora de intervalos e silêncios, consciente de que toda crítica pressupõe muitos pontos cegos”.² Dessa abertura ao dito e ao não dito resultam achados notáveis, como a arguta metáfora do “feijão aguado em baixela de prata”, que não só cabe perfeitamente para o texto de Trevisan como lhe propõe uma potente chave de leitura. Explica a crítica: “Se a repetição supõe uma notação de pobreza, porque esvazia o nível do enunciado dos conteúdos narrativos, [nesse caso] ela se reveste de requintes na maneira como se realiza, nos recursos aprimorados de linguagem de que lança mão, gerando um produto final portador de um descompasso que incomoda o leitor”.³ Descompasso que por certo joga luz numa vigorosa poética do paradoxo, que o autor de *O pássaro de cinco asas* pratica com grande frequência e particular habilidade.

Com efeito, no capítulo dos paradoxos a obra de Dalton é exemplar. Seus contos e romances, como propõe Berta, são “o comentário obsessivo dos infinitos textos que compõem a ideologia da província”, engendrando uma dinâmica que acompanha “a espiral das situações repetidas, das personagens dobradas, dos acontecimentos reproduzidos [...] até perder-se na vertigem do *mesmo* que pretendia comentar”. Essa vertigem, porém, “conduz a um paradoxo, porque, se a matéria comentada é infinita na sua circularidade, a forma do comentário é singelamente finita e

concisa”.⁴ Ou seja, como conclui a crítica, o estilo do escritor aponta para a “*redução* da linguagem que incorpora o não dito, o implícito, uma área de silêncio que caminha na contramão da linguagem, emperrando o seu curso”.⁵

Nunca é demais lembrar que, já no prefácio a *O vampiro de Curitiba*, de 1965, o autor declarava, com todas as letras, sua opção pelo expediente da subtração: “Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Meu caminho será do conto para o soneto e dele para o haicai”.⁶ Todavia, tampouco se pode deixar de recordar que uma tendência tão acentuada ao comedimento formal caminha em paralelo a uma opção, cada vez mais radical, de narrar as vicissitudes do descomedimento humano. Tal é o paradoxo que pulsa no coração da obra daltoniana para alçá-la a um lugar único na paisagem literária brasileira.

Ora, um autor tão particular dificilmente teria o reconhecimento da academia não tivesse ele encontrado uma intérprete igualmente particular, como é o caso de Berta Waldman. Autora de um estudo pioneiro sobre Dalton Trevisan, ela foi uma das primeiras críticas do país a enfrentar um outsider em todos os sentidos, ainda mais por ser curitibano e contemporâneo. Acompanhando de perto os movimentos da extensa obra do autor, Berta lhe dedicou diversas reflexões, às quais se acrescentam suas contribuições críticas em torno de escritores como Nelson Rodrigues e Samuel Rawet, além de incursões episódicas por Valêncio Xavier ou Hilda Hilst, a confirmar seu interesse pelas poéticas da margem, que, cada vez mais, demandam nossa atenção.

Se esses nomes ganham maior espaço na entrevista que se segue, não podemos deixar de mencionar aqui os importantes trabalhos que Berta consagrou a Clarice Lispector, além de seus textos mais recentes que interrogam autores nacionais de origem judaica, como é o caso de Moacyr Scliar. Isso para ficarmos só no âmbito brasileiro, já que a estudiosa se movimenta com igual desenvoltura por outras literaturas, desenhando uma carreira acadêmica ímpar, marcada por uma diversidade de interesses rara e bem-vinda no panorama universitário do país. Graduada em letras (1965) pela Universidade de São Paulo (USP), onde realizou mestrado em literatura portuguesa (1969) e doutorado em literatura comparada e teoria literária (1981), Berta Waldman é professora aposentada da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e também da USP, onde atuou como pesquisadora, orientadora e docente da pós-graduação em língua e literatura hebraica e judaica.

A entrevista abaixo foi realizada no ano de 2014 e publicada originalmente no número 15 da *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, cujo dossiê foi consagrado aos “Malditos nos trópicos”. Também participaram dela os professores Augusto Massi e Yudith Rosenbaum, ambos da área de Literatura Brasileira da USP.

Eliane Robert Moraes

Afora a experiência de ter escrito uma tese pioneira sobre Dalton Trevisan, *Do vampiro ao cafajeste*, você continuou acompanhando o escritor *pari passu* e, a cada novo lançamento, lá estava você respondendo e correspondendo com uma nova resenha ou um

ensaio inédito. Essa é uma atitude raríssima na nossa vida intelectual. Demonstra uma grande disposição para o diálogo. O que você poderia nos contar sobre essa longa fidelidade, para usar a mesma expressão de Gianfranco Contini, ao maior cafajeste da nossa ficção?

A minha tese de doutoramento sobre a obra de Dalton Trevisan foi pioneira no sentido de que não se escreviam teses sobre autores vivos. A restrição ganha sentido quando se pensa que a obra estudada pode dar uma reviravolta e lançar por terra as hipóteses em que o trabalho crítico porventura se baseie. Assim que terminei o doutoramento, trabalhando com a hipótese de que a obra de Dalton tendia à redução, ele publicou *A polaquinha*, que passou na imprensa como romance, mas, na verdade, é uma novela, isto é, o autor trabalha um único núcleo dramático que se desdobra, uma espécie de conto espichado. Sofri um abalo, mas achei graça da situação. Se minha previsão se frustrou em parte, o interesse, a curiosidade me fizeram acompanhar sua produção durante esses anos, o que acabou mostrando que não errei tanto... O caminho da obra de Trevisan é o da redução. No fundo, acho que acompanhei o autor por puro interesse, porque ele põe em cena uma humanidade “falhada”, com a qual o leitor não se identifica, e por achar que se tratava de uma obra importante, com a qual eu gostava/gosto de trabalhar; de qualquer modo, acabo partilhando com ele, ainda que do outro lado, a mesma obsessão...

Do *Cemitério de elefantes* às prosas contemporâneas, como *Desgracida*, *Pico na veia* e tantas outras, muita coisa mudou na obra

do escritor curitibano. Normalmente o que se destaca é a tendência, cada vez mais acentuada, ao minimalismo, mas há também uma gravidade que ganha inusitada ironia e até mesmo um trágico que é substituído pelo tragicômico. Como você vê essa passagem?

Em *Cemitério de elefantes*, Dalton Trevisan mantém uma prosa enxuta, econômica, os contos são curtos e apontam sem folga para seu objeto. O enxugamento da linguagem também se apresenta em *Desgracida* e *Pico na veia*, com os contos minimalistas. Mas neles, de fato, o toque tragicômico ganha destaque, acentuando um traço já presente nas primeiras obras, mas em tom atenuado. Curitiba se esvazia de expectativas positivas e o autor se aplica em registrar falas de grupos e as põe em circulação. Facilmente identificadas pelo leitor, variadas, o escritor vai atualizando essas falas. Assim, em *Pico na veia*, ganha espaço o discurso do viciado em crack e outras drogas. Mais adiante, ele incluiu falas relacionadas a seitas e grupos religiosos divulgados pela mídia, que trazem a promessa de se montar uma vida espiritual em ligação direta com Deus... Há uma mudança certa no seu discurso que acompanha os modismos e compõe com breves pinceladas uma espécie de “quadro vivo” a partir de referências históricas cruas e atualizadas, sem alçapões ilusionistas. Na verdade, vão mudando as falas dessubjetivadas, que correm soltas na boca de João, Maria, do pivete que passa, do bacana que leva uma facada etc. As situações apresentadas são igualmente graves, mas o autor parece estar mais distanciado de seus personagens. Essa distância também se nota nos contos que perdem

os títulos para aparecerem numerados, o que acentua certa alienação sustentada por uma matriz meio cômica.

Em *Do vampiro ao cafajeste*, você nota que os vampiros de Dalton “perdem as asas e a altura, nacionalizam-se”, de modo a contar a “história da província que, ressaltadas as proporções, é a história do país”,⁷ colocando-nos diante da violência e da alienação que caracteriza o Brasil pós-1950. Em que pontos específicos dessa obra você reconhece tal coincidência entre história e ficção? E quais outros escritores brasileiros compartilham com Dalton essa qualidade a partir da segunda metade do século xx?

Em meu doutoramento, o foco linguístico de análise é muito marcado, porque o estudo da linguagem estava em pauta naquele momento em que o trabalho foi escrito e no espaço ao qual eu me vinculava, a Unicamp. Hoje, penso que essa matriz linguística me deu uma base que ajuda a “olhar” o texto e me faz pensar em questões que correriam o risco de escapar, se fosse outro o tipo de análise.

Assim, quando trabalho a figura do vampiro, não se trata daquele que sobrevoa o mundo, mas de uma figura criada por Dalton Trevisan, que perde as asas e se transforma em todos nós. Trata-se de uma figura engessada que ganha espaço na construção do silêncio, contribuindo para a fragmentação da linguagem, que, por sua vez, também aponta para o silêncio. A fixidez, o uso do clichê (diminutivos, frases feitas, repetições etc.), como elementos articuladores da linguagem, tornam as personagens enunciadoras de frases feitas. Assim, o autor, a partir de Curitiba, enxerga a

reificação do homem, reorganizado em forma de estereótipo, vivendo situações igualmente estereotipadas. Essa característica presente na obra tem com certeza seu correspondente social na sociedade de massa, que gera seriados em todos os níveis.

Talvez Rubem Fonseca fosse, no período em que eu escrevia o doutoramento, ressaltadas todas as diferenças, o mais próximo do universo de Dalton Trevisan.

Você sublinha, na literatura de Dalton, a presença de um universo ficcional marcado pelo rebaixamento sistemático, no qual “o erótico se reduz a pornográfico, o ouro a bijuteria, o malandro a cafajeste, a mulher dos outdoors a dona de casa ou prostituta”.⁸ Qual seria, em sua opinião, o divisor de águas entre o erótico e o pornográfico e seus desdobramentos acima especificados no interior dessa obra?

Não sei se sei responder, mas na obra de Trevisan não há representação explícita do sexo. O autor não faz uso da palavra obscena, as partes do corpo relacionadas à sexualidade não são, em geral, acentuadas, nem sequer aludidas, mas corre uma sexualidade com papéis padronizados: o da mulher que seduz (o homem aí é “vítima” da sedução), e ela, nesse caso, é prostituta, vadia; o do homem que seduz e, mais, que avança e estupra e, nesse caso, a mulher é vítima (por exemplo, “Debaixo da ponte Preta”, conto em que há um estupro seriado). Há contos em que o homem adulto se relaciona sexualmente com crianças. Em nenhum caso, o autor faz uso de uma linguagem capaz de incitar no leitor o desejo; ao

contrário, há uma distância que emperra qualquer construção possível de erotismo.

Agora, como distinguir pornografia e erotismo? A gênese do erotismo está ligada à constituição dos traços definidores do ser humano, ao transformar a sexualidade em erotismo. Através do trabalho, da compreensão e consciência da morte, e da passagem da sexualidade livre à sexualidade envergonhada, da qual nasce o erotismo, o homem desvencilha-se da animalidade, segundo Georges Bataille. Nessa perspectiva, a gênese do erotismo estaria vinculada à constituição dos traços definidores do humano, que se afasta da animalidade ao transformar a sexualidade em erotismo. O divisor de águas estaria nessa zona.

Ao analisar os *Cantares de Sulamita*, você conclui que “sexo e violência deixam longe o idealismo do Cântico dos Cânticos e confluem para a dobradinha romântica amor e morte, numa retórica da perversão em que não se morre mais de amor como no romantismo, mas vive-se dele, como valor de troca”.⁹ Todavia, também sabemos que essa dobradinha vem de longe, configurando uma relação que excede as particularidades históricas para deslindar uma desconfortável recorrência humana. O que há de universal na retórica da perversão de Dalton Trevisan?

Curiosamente, no Cântico dos Cânticos homem e mulher se buscam reciprocamente, mas, no final, não estão juntos e passam a falar de lugares distintos. Já o desejo de morte e o prazer no sofrimento é uma dupla presente, por exemplo, no ultrarromantismo. Acho que, no Brasil, o auge desse sentimento se encontra na poesia de Álvares

de Azevedo, quando o nacionalismo passa para segundo plano e, em primeiro, está a exploração da subjetividade em “desajuste” com a sociedade. A evasão da realidade não acontece mais no tempo e no espaço, como na primeira geração romântica, mas na fuga da realidade e com contornos trágicos. É na morte que o herói romântico encontra a solução para os seus problemas existenciais. Mas não é só no ultrarromantismo que o par amor e morte circula. Está na tragédia clássica, em *Romeu e Julieta*, para citar algum exemplo. O que há de universal na retórica da perversão de Dalton Trevisan? Talvez a resposta esteja no processo de reificação do qual nada escapa.

Para além do autor de *A guerra conjugal*, você também se debruçou sobre os romances-folhetins de Nelson Rodrigues. É possível afirmar que você perseguiu alguns procedimentos formais da nossa prosa realista? Ou quem sabe esboçou uma “dialética da cafajestagem”?

O poeta Manuel Bandeira, numa passagem de *Itinerário de Pasárgada*, apresenta um relato de sua experiência como colaborador do “Mês Modernista”, seção que o jornal *A Noite* manteve em sua primeira página durante um mês do ano de 1925. Dirigida por Mário de Andrade, essa página contou com a colaboração de Drummond e Sérgio Milliet, entre outros, e nela Bandeira publicou uma série de crônicas e também — como ele próprio diz — umas “traduções para moderno”. Ele “traduz para moderno” um soneto de Bocage (“Se é doce no recente, ameno estio”) e um poema de Joaquim Manuel de Macedo, acrescentando à última “tradução” uma nota na qual afirma

que dessa vez o que ele queria mesmo era “brincar falando cafajeste”. Como a expressão não vem explicitada, é do cotejo do original com a “tradução” que se podem obter alguns traços da “fala cafajeste” a que Bandeira se refere. No caso do poema de Bocage, o que ocorre é a ênfase maliciosa sobre certo modo de dizer, certa disposição tipográfica que aos olhos agudos de Bandeira prometiam tornar-se clichês modernistas, ou já tinham até mesmo se tornado clichês. “Traduzir para moderno” é aqui uma prática em que se altera apenas a distribuição, o corte dos versos, fazendo-os *parecer* modernos. Já na “tradução” do poema de Macedo, onde o poeta quer “brincar falando cafajeste”, além da alteração da disposição dos versos, do ritmo, o poema é degradado, sofre um rebaixamento proposital.¹⁰

Quanto ao cafajeste que emerge da obra de Dalton Trevisan, é o protagonista que tem como principal atividade simbólica ou ideológica a cópia. Copia comportamentos; copia a moda; copia o objeto de seu desejo (a mulher estampada nos outdoors); tudo numa caligrafia distorcida que o encarcera na imobilidade própria da repetição. O ambiente que acolhe essa figura também carrega a marca do rebaixamento. Mas o cafajeste está a milhas de distância de seus modelos. Quando o cafajeste logra vencer e é economicamente bem-sucedido, ele ultrapassa seus próprios limites. É o que ocorre com Boca de Ouro, personagem da peça de mesmo nome de Nelson Rodrigues. Boca de Ouro é o apelido de um personagem singular, peça-chave na contravenção em Madureira e bicheiro de grande prestígio. Implacável, move-se a partir de uma paixão mística pelo ouro e não hesita diante de nenhum obstáculo

que porventura se interponha entre suas ambições e as possibilidades concretas de realizá-las. É graças a tais qualidades que deve sua ascensão ao cobiçado e perigoso lugar de magnata do jogo do bicho.

Se o cafajeste, em Dalton Trevisan, consegue no máximo luzir um dente de ouro, Boca de Ouro manda arrancar todos os dentes para substituí-los por uma dentadura inteira de ouro. Manda ainda construir um caixão de ouro para quando fosse enterrado. Figura mítica, legendária, sua imagem se constrói a partir do relato de terceiros, pois a peça inicia com sua morte. Quem o mata é uma grã-fina, a única mulher de classe social superior que o empolga e com quem mantém contato sexual. O bandido famigerado, que põe em alerta o mundo do bas-fond, cai vítima de uma brilhante conquista: uma mulher de alta classe. Boca de Ouro cresceu demais, ousou demais; enquanto se manteve nos limites de sua esfera social, nada o ameaçava. Ao transpor as barreiras que deveria ter respeitado, é eliminado. Boca de Ouro é um cafajeste que extrapolou os limites que sua figura comporta. Como se vê, a dialética da cafajestagem me interessa.

Ao abordar a estética de Nelson Rodrigues, você destaca que “o apego a aspectos repulsivos e escatológicos do ser humano representados de modo paroxístico e a organização de situações modelares que se repetem ao longo de seus textos dão a impressão de uma obra que não olha para fora, deixando-se mover por uma pré-ciência projetada na visão da existência, resultando daí as repetições que configuram verdadeiras obsessões do autor”.¹¹

Essas palavras acaso valeriam também para Dalton? Qual seria a diferença fundamental, a seu ver, entre a repetição praticada por um e outro?

Acho que em Nelson Rodrigues a obsessão tem outro formato, diferente da obsessão em Dalton Trevisan. Nelson parece estar preso a uma cena interior que seria a mola propulsora de sua produção literária. Por isso, nele a repetição acaba configurando uma obsessão cega. Já a repetição em Dalton apresenta um núcleo que se move, “olha” para fora, a cidade se atualiza, os personagens também, os pontos de interesse mudam e avançam em conformidade com a história da cidade e do país. É interessante mencionar uma parte da produção literária de Nelson Rodrigues a que me dediquei por um tempo. Trata-se dos romances-folhetins em que a autoria é de Suzana Flag e Myrna. Há uma diferença entre elas. Nelson declara que estava farto da primeira e resolve criar outro pseudônimo — Myrna, para continuar escrevendo os folhetins. Mas esta não conheceu o sucesso da primeira, embora recebesse das leitoras farta correspondência; para salvar a situação, resolveram conceder-lhe a seção “Myrna Escreve”, no *Correio Sentimental*, no qual o escritor respondia às cartas das mulheres. Consta que se comovia com elas, utilizando-as como subsídios para a construção das personagens femininas.

Nos anos 1950, Samuel Wainer, dono do jornal *Última Hora*, propõe a Nelson escrever uma crônica diária, baseada em fatos reais da área policial ou de comportamento. O autor aceitou e assim nasceu *A vida como ela é*. Nos dois primeiros dias, a sugestão de Wainer foi acatada, mas no terceiro Nelson passou a inventar as

histórias. Foi no registro ficcional que a crônica tomou conta da cidade. As crônicas fizeram o maior sucesso. Elas estão mais próximas dos romances-folhetins do que propriamente as peças de teatro. Os romances-folhetins parecem ser o calcanhar de aquiles, a parte mais vulnerável da produção do autor. Apesar disso, suas características avançam para o teatro, mas de modo mais disciplinado, e para a crônica, pois a imediatez que visa ao real acaba colocando alguns obstáculos ao devaneio excessivo. Quer dizer, há pontos de confluência na produção da obra de Nelson Rodrigues como um todo. O que varia é o modo de formalizar os ingredientes, o grau de contenção da desmesura. Quando o autor inicia sua carreira de romancista, ele já havia escrito as peças *Mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943) e já havia revolucionado o teatro brasileiro. Os romances aparecem para resolver um problema de sobrevivência financeira. Eles foram verdadeiros best-sellers e contaram com sucessivas reedições, adaptação para o rádio, alguns foram transmitidos como novela, no rádio, outros foram filmados. Quer dizer, eles nasceram para responder a um apelo mercadológico, e aí está seu limite, mas nem por isso o autor deixa de pôr a nu as mazelas da sociedade brasileira, ao abordar criticamente um sistema de relações cujos valores de base estão abalados. E faz tudo isso revolvendo o lado “escuro” em nós, indicando sua atração pelas formas como essa mesma sociedade lida com o interdito.

Você ainda observa que “a encenação da violência, em Nelson Rodrigues, mesmo quando extraída da realidade social mais

palpável, acaba, por força desse movimento generalizador, tornando-se mítica. Em Dalton Trevisan, ela é histórica”.¹² Como se manifesta tal oposição em termos de procedimentos literários?

Continuando a resposta anterior e decorrente do que disse antes, acho que em Nelson Rodrigues há um núcleo duro que enforma a obra do autor; já Dalton Trevisan olha mais para fora. A Curitiba de Dalton não deixa de ser um cenário em movimento que tem na mira o Brasil, o mundo. A obsessão de cada um dos autores caminha em direção diferente.

Salvo engano, os contos de Clarice Lispector te abriram — de forma semelhante a uma dobradiça — uma dupla possibilidade de leitura da produção de dois outros contistas a quem você sempre dedicou muita atenção, Moacyr Scliar e Samuel Rawet. Essa outra linhagem que você ilumina, diferente do realismo cotidiano e obsessivo de Dalton e Nelson, força os limites formais do gênero, parece empurrar o conto para zonas de dissolução e estranhamento?

Os três escritores têm em comum o fato de terem origem estrangeira e serem judeus, cada um a seu modo. Moacyr Scliar, já nascido no Brasil e tendo o português como primeira língua, tem uma condição diferente da de Clarice Lispector e de Samuel Rawet. Por outro lado, Rawet comenta a obra de Clarice; mas, ao comentá-la, a mim me parece que está se referindo também à sua própria obra e às dificuldades de alguém nascido em outro país, em outra língua, escrever em português. Cito o texto de Rawet:

Estou pensando em fazer um trabalho sobre a Clarice [...]. Acho a Clarice uma figura excepcional, por uma série de motivos. O título do trabalho é *Aventura de uma consciência judaica em Clarice Lispector*. Essa abordagem de linguagem que vem sendo feita em torno dela não me parece muito apropriada. Estão estudando a linguagem como se ela fosse intencional. Mas o que ocorre com Clarice é um tipo de consciência particular que ela tem. Um modo específico e completamente diferente de ver a realidade. Com a ambiência que ela teve até a fase de adulto, tudo isso forma uma consciência particular. E determina *A paixão segundo G. H.*, *A maçã no escuro*. A relação de Clarice com a realidade não é a mesma, por exemplo, de José Lins do Rego. Não pode ser. José Lins tem uma relação com a realidade imediata. Um cajueiro é um cajueiro. Ela tem que trabalhar interiormente até chegar ao cajueiro como cajueiro, na realidade brasileira, é claro.¹³

Essa literatura de estrangeiros/brasileiros de que trato em meu livro *Entre passos e rastros* varia muito de autor para autor, mas não há nenhum que se aproxime da literatura de Dalton Trevisan.

Nos ensaios sobre Clarice Lispector, desde *A paixão segundo C. L.*, nos anos 1980, até os mais recentes, no livro *Entre passos e rastros: Presença judaica na literatura contemporânea*, que enfocam, entre outros, *A paixão segundo G. H.* e *A hora da estrela*, há uma rigorosa linha de continuidade na sua trajetória crítica e que marcou os estudos claricianos nas últimas décadas. Trata-se da ideia da irrepresentabilidade do mundo e da linguagem torturada e tortuosa que a autora põe em jogo para tentar apreender o indizível do real. Nesse sentido, a sua passagem para os estudos literários judaicos não parece ser uma mudança ou desvio, mas significaria uma expansão a partir mesmo do núcleo central da obra clariciana. Gostaríamos que você comentasse esses dois momentos de sua história como crítica literária.

Essa pergunta é muito generosa, porque procura encontrar alguma unidade no meu trabalho, afinal, nem tão esquizofrênico. A primeira edição de meu livro *A paixão segundo C. L.* data de 1983. Assim que defendi a tese sobre Dalton Trevisan, Luiz Schwarcz me convidou para escrever um livro sobre a obra de Clarice para a simpática coleção de formato pequeno lançada nos anos 1980, Encanto Radical, dirigida a estudantes e ao público em geral. Para abarcar um público-alvo amplo, o texto tinha que ser claro, simples, mas sem incorrer no equívoco de simplificar o que é complexo. O livro foi muito bem recebido e, esgotada a edição, foi republicado pela editora Escuta. Na segunda edição, de 1993, acrescentei um trabalho em que trato do judaísmo na autora, “‘Não matarás’: Um esboço da figuração do ‘crime’ em Clarice Lispector”. Nessa época comecei a incluir essa questão nos meus estudos claricianos. A motivação? Certamente havia aí um móvel subjetivo e outro externo. É mais fácil comentar o segundo: fui convidada pela área de língua e literatura hebraica e judaica a dar um curso sobre o judaísmo em Clarice Lispector. Foi quando pensei na obra dessa autora por um novo viés. Aprendi muito dando o curso, mas não foi fácil fazer essa mudança.

Como você percebe hoje a repercussão da biografia de Benjamin Moser, *Clarice*, que projetou a escritora nos Estados Unidos e novamente na Europa, e que rumos as interpretações sobre a autora estão tomando, do seu ponto de vista? Dentro ainda desse mote, o que não tem sido explorado na obra clariciana e seriam possíveis caminhos em aberto para a crítica?

Li a biografia de autoria de Benjamin Moser quando foi publicada. Inclusive me lembro de ter escrito uma resenha sobre o livro. Acho que ele tem uma grande amplitude, trabalha em várias frentes, foi muito debatido e comentado, o que é sempre bom, como também é boa e merecida a repercussão da autora fora do Brasil que ele proporciona. Impliquei um pouco com a afirmação de Moser (baseada numa tradição popular) de que Clarice se sentiria culpada por ela não ter conseguido, com seu nascimento, sanar a doença que matou a mãe. Toda biografia tem um limite. Como saber o que Clarice sentiu ou deixou de sentir a respeito? Quanto aos rumos que a interpretação da obra de Clarice vem tomando, não digo nada, não acompanho muito de perto essa bibliografia.

Mas nos planos mais gerais, a biografia de Moser acrescenta, a meu ver, elementos ao que se conhecia sobre Clarice Lispector, sem esquecer a biografia de Nádia Battella Gotlib, que é anterior, muito completa e bem-feita. Entretanto, voltando a Moser, a composição da biografia da escritora a partir de pressupostos psicanalíticos, místicos e de criação literária (por exemplo, identificar diretamente a autora com suas personagens) forja um perfil arbitrário e voltado para dentro, distante dos fatos da vida, que compõem, na verdade, o horizonte de expectativa dos leitores que buscam uma biografia.

Por mais que informe, por mais bem escrito que seja, por mais que acerte em muitos planos, a obra falha, a meu ver, no desafio de decifrar o enigma da esfinge. Ainda assim, suas qualidades são muitas e não podem ser minimizadas. Como a literatura de Lispector tende a assombrar cada vez mais os leitores de outros países e continentes, o trabalho desse jovem pesquisador norte-

americano auxilia, com certeza, a informá-los a respeito dessa escritora ímpar da literatura brasileira.

Seus escritos propõem a filiação da literatura de Dalton Trevisan à pop art, pois ela “também rouba uma linguagem — a imagem comum fabricada pelos meios de comunicação de massa —, também nos fornece a repetição e realiza uma obra dentro de um idioma propositalmente descuidado, que requer a habilidade de [trabalhar] com os recursos da linguagem e da paisagem da cultura popular”.¹⁴ Para quem mais da literatura brasileira vale tal filiação? Poderíamos incluir aí a figura de Valêncio Xavier, de quem você também já se ocupou?

Em verdade, li dois livros de Valêncio Xavier, mas já faz algum tempo. Acho que ele é um autor injustamente esquecido e pouco estudado. Incluí em um artigo meu publicado no livro *Entre passos e rastros* o estudo de um conto de Valêncio Xavier sobre uma prostituta japonesa. O conto é bem interessante e cheio de recursos cênicos e visuais, além do fato de um interlocutor (a japonesa) se dirigir a seu parceiro brasileiro em japonês... e sua fala vir grafada, no conto, nesse idioma. O espaço físico do conto é bem “desenhado” e são tais e tantas as minúcias que ele apresenta que se poderia dizer, nesse caso, que também ele “rouba” e integra uma imagem que circula nos meios de comunicação, atuando como um “pop” artista. Agradeço a pergunta, que me fez olhar de novo para um escritor importante e para um conto já trabalhado e que tem a ver com o texto de Dalton Trevisan.

Quais autores brasileiros, contemporâneos ou não, em sua opinião, mereceriam hoje ser mais estudados pela crítica universitária?

Estou um pouco distante dos escritores brasileiros contemporâneos e mais próxima dos escritores contemporâneos judeus e israelenses, porque essa é a área de que ainda me ocupo e, nela, trabalho de preferência com os contemporâneos. Tenho ainda orientandos, coordeno um grupo de pesquisa e, às vezes, dou aulas na pós-graduação; portanto, tenho que me manter atualizada nessa área. Mas acompanho também — menos do que desejaria — a literatura brasileira mais recente e, dos autores que conheço, me interessa a ficção de Zulmira Ribeiro Tavares, Modesto Carone, Vilma Arêas, Bernardo Carvalho, Michel Laub, Leandro Sarmatz, entre outros.

Ainda com relação ao seu doutorado, poderia comentar o que representou na sua vida intelectual ter como orientador o Antonio Candido?

Antonio Candido é um excelente professor, com quem aprendo, além de literatura, lições de vida. Ele é, para mim, um modelo de intelectual e de pessoa humana. Como orientador, ele me deixou trabalhando sozinha, enquanto acompanhava de perto alguns outros orientandos meus contemporâneos. Eu morria de ciúmes e um dia disse a ele que havia aí uma diferença de tratamento. Ele me respondeu que, quando eu fosse orientar, entenderia. Quando entreguei a minha tese pronta, ele sugeriu que eu desse mais contorno a um aspecto do trabalho e acabei incluindo um capítulo para responder às sugestões dele.

Quando entrei na faculdade, Roberto Schwarz e Antonio Candido foram meus professores logo no primeiro ano. Meus primeiros trabalhos foram, para o Roberto: “Como se deve aprender literatura” (ele tinha publicado um texto: “Como ensinar literatura”); para o professor Antonio Candido, que ensinava, então, *Marília de Dirceu*, escrevi um trabalho com o título “Dirceu de Marília”. Tive a nota máxima com ambos, o que me obrigou a cursar a faculdade de letras como boa aluna, porque foi criada uma expectativa a que eu achava que deveria corresponder. Esse primeiro passo foi determinante para minha história como aluna e professora de literatura.

Pensando na sua formação na área de estudos da literatura, quais influências literárias e extraliterárias teriam sido mais marcantes? Influências literárias importantes foram as que tive de alguns professores da Faculdade de Letras. Fiz o mestrado em literatura portuguesa, orientada pelo professor Massaud Moisés, que era rigoroso e muito bom professor. Através dele, conheci o poeta José Paulo Paes, com quem dialoguei muito e para quem fiz alguns trabalhos — ele era também editor. Inclusive, foi ele quem me mostrou os folhetos que Trevisan escrevia e enviava pelo correio. Aprendi muito dos meus colegas da Unicamp, alguns de nós trocávamos nossos textos antes de publicar; tive muita troca com Vilma Arêas, Modesto Carone, Roberto Schwarz, Yara F. Vieira, Carlos Vogt, além de colegas de outros departamentos como Cláudia Lemos, Peter Fry, para só citar alguns. Conto com leitores fiéis, não obrigatoriamente da área de letras, que leem meus textos antes de

eu publicá-los. São todos rigorosos e sou muito grata a eles. As minhas leituras teóricas sempre foram desorganizadas, pouco programadas, mas eu lia e continuo lendo textos teóricos.

O leitor de seus livros logo se dá conta de que, para levar a termo o trabalho de interpretação, você convoca as artes plásticas, a psicanálise, a crítica cultural, a linguística e a análise do discurso, entre outros campos. A presença dessas disciplinas na sua forma de praticar a crítica literária mostra o quanto elas podem oferecer instrumental fecundo para a leitura do texto ficcional. Quais são as motivações que te levam a estabelecer um diálogo tão intenso entre a literatura e outros campos do conhecimento?

Em tempos idos, quando trabalhava na Unicamp, ministrei muitas vezes a disciplina de iniciação à leitura e análise da poesia. Adorava trabalhar o poema com os alunos. O que vinha à tona enquanto matéria interpretativa dependia muito dos textos que eram analisados. A abordagem da forma sempre foi o meu objetivo e, com ela, o que vem a reboque, na dependência das características do texto analisado. Os estudos da linguagem foram um ótimo instrumento na análise miúda dos textos de Dalton Trevisan. Não utilizo conceitos de psicanálise, porque não sou estudiosa do assunto, mas fui analisada durante muitos anos. Pode ser que, quando “baixo a guarda”, abra caminho para uma análise textual de timbre mais intimista, o que pode parecer uma análise psicanalítica. Quanto às artes plásticas, gosto de ler sobre o assunto, mas, principalmente, vejo muitas exposições, muitos trabalhos, até já

escrevi apresentações de alguns amigos artistas plásticos que me pediram textos.

Você é dona de uma carreira universitária ímpar — particularmente diversificada e rica —, já que ensinou literatura portuguesa (Unesp), brasileira (Unicamp) e judaica (USP), movendo-se com desenvoltura entre a prosa e a poesia, sem falar de suas incursões pelo teatro... Pode-se ver aí uma recusa de ocupar a posição de “especialista”? E uma crítica a essa posição tão comum na nossa universidade?

Minha carreira foi mais diversificada ainda; além das literaturas mencionadas, dediquei-me à literatura latino-americana, nos quatro anos em que vivi na Espanha, depois de defendido o meu mestrado; portanto, antes do doutorado. Eu queria, então, trabalhar em jornal, e os textos que me solicitavam eram sempre e apenas resenhas de obras da literatura latino-americana contemporânea... Não tenho nada contra especialistas. Às vezes me sinto diminuída porque a abrangência dos meus estudos das diferentes literaturas é mais limitada do que a dos professores que se dedicam a um único objeto. Não acho que a diversificação na minha carreira tenha sido uma escolha consciente. Pode ser que eu seja volúvel por natureza...

Vampiros antes do vampiro: A furtiva inclusão do leitor nos primeiros livros de Dalton Trevisan

Bruno Zeni

Na obra de Dalton Trevisan o começo coincide com o fim e a evolução do projeto literário não obedece a uma lógica de amadurecimento, progressão ou aprimoramento dos recursos; tampouco de sedimentação ou, em direção contrária, de reinvenção de temas. O que parece orientar a constituição de sua obra são certas constantes, recorrências e obsessões. Mesmo a progressiva concisão que sua obra assumiu ao longo do tempo — de que são evidências os livros de contos mínimos, como *Meu querido assassino* (1983), *Ah, é?* (1994), *234* (1997), *Pico na veia* (2002) e *Arara bêbada* (2004) — é contradita por exemplos que reiteram a ocorrência de formas mais longas na ficção do autor. *Rita Ritinha Ritona* (2005), *Macho não ganha flor* (2006) e livros ainda mais recentes, como *Beijo na nuca* (2014), apresentam contos que voltam a se alongar ou situar-se em um plano de extensão mediano, nem longos, nem muito curtos. Em 2011, o autor publicou *Mirinha*, que de acordo com o subtítulo na capa é uma novela, gênero pouco explorado por Trevisan (outra novela do autor é *A polaquinha*, de 1985), ainda que o

texto de *Mirinha* seja, na verdade, o mesmo do conto “Virgem louca, loucos beijos”, que dá título a um livro publicado em 1979.¹

É verdade que a matéria da ficção de Trevisan vem se atualizando e se moldando aos problemas da realidade contemporânea, conforme indicam *Pico na veia*, *Macho não ganha flor* e *Violetas e pavões* (2009), sobretudo em tópicos como o consumo e o tráfico de drogas — pó e pedra —, que aparecem não apenas como temas, mas também como práticas que constituem os protagonistas e a própria linguagem de personagens e narradores.² No entanto, a geografia sentimental e os elementos de obsessão permanecem, como mostram as obras mais recentes, com destaque para *Beijo na nuca*, em que são retrabalhados, por exemplo, os temas da aventura e das viagens marítimas,^a tão presentes desde os primeiros livros. Nesse livro, o autor republicou um de seus contos iniciais, “Eucaris”, que saiu em abril de 1946 no primeiro número da revista *Joaquim*, editada por ele próprio.³ A capa de *Beijo na nuca*, aliás, utiliza a mesma ilustração de Poty usada em *O dia de Marcos* (1953), um dos textos editados em folheto no começo da carreira do autor.

A questão da recorrência de temas, das repetições, das obsessões e do uso do clichê e de certa pasteurização da linguagem já foi colocada em boa medida por Berta Waldman, que definiu a literatura de Dalton Trevisan em termos de “fragmentação”, “construção do vazio” e “reprodução do mesmo”, conceituações que a metáfora do “vampiro”, tirada da própria obra, consubstancia.⁴ Outros pesquisadores também alargaram, em anos recentes, a maneira de entender sua escrita para além de noções representacionais ligadas ao caráter pretensamente realista de suas

narrativas. Entre eles figuram Arnaldo Franco Junior, Marcio Renato Pinheiro da Silva e Rosse Marye Bernardi.⁵ Nos estudos desses autores, destacam-se as análises de recursos da linguagem, como a apropriação e sua relação com o kitsch, a prática da intertextualidade com textos bíblicos e da literatura universal e a republicação de vários de seus contos, com variações, ao longo dos anos.

Em uma obra com esse perfil labiríntico, como se orientar? Um corte possível para compreender algumas características fortes da literatura de Dalton é demarcar momentos em que essa tensão parece ganhar ponto de equilíbrio ou acumulação. Dessa forma, de maneira mais flutuante, ao atentar para as oscilações, mudanças e permanências na obra do autor, talvez seja possível se não capturar, ao menos sublinhar uma tensão persistente entre elementos às vezes contrários, mas que se mostram complementares e indissociáveis. Assim, a linguagem vai do realismo ao expressionismo e da experimentação ao uso do clichê e do kitsch; a extensão varia da forma sintética do miniconto, do aforismo, do poema (até do haicai, em versão personalíssima) para a distensão narrativa dos contos mais longos e da novela; os temas se reinventam, sem nunca deixar de lado as obsessões de uma vida literária inteira.

O *vampiro de Curitiba*, de 1965, é um desses momentos de acumulação das contradições de sua literatura, pelo menos nesse início, que começa em 1959 com a publicação de suas primeiras edições em tiragens comerciais. A importância desse livro vai além do fato de ter apresentado um de seus personagens mais conhecidos e de ter cunhado o epíteto “Vampiro de Curitiba”, pelo qual o

próprio autor passou a ser identificado, ligando seu nome a um de seus personagens. Mais que isso, ele permanece como um volume inusitado no conjunto da obra, já que todos os contos de *O vampiro de Curitiba* são protagonizados pelo mesmo personagem, Nelsinho, o tal vampiro, ainda que isso nunca seja afirmado categoricamente no texto e que sua identidade varie de conto a conto: ele é um funcionário de escritório em “Incidente na loja”, é apenas um garoto em “Debaixo da ponte Preta” e, em “Visita à professora”, um jovem de vinte anos que reencontra aquela que o ensinou a ler. Ele é narrador do primeiro texto, que dá título ao volume, para depois dar lugar, na maioria dos demais contos, a um narrador em terceira pessoa distanciado dos eventos narrados, mas sempre muito próximo do protagonista, quando não confundido com ele. Nelsinho é um, o vampiro, mas também é muitos.

A repetição do personagem que protagoniza todos os contos do volume, isto é, o fato de o livro todo ter um único personagem principal, ainda que desdobrado em muitos Nelsinhos, suscita a comparação com outra das obras mais importantes do autor, *A guerra conjugal* (1969), em que os personagens João e Maria protagonizam os textos. Nesse livro, porém, as figuras masculinas, que se chamam sempre João, e as figuras femininas, as Marias, não têm a mesma coerência do Vampiro, esse personagem-tipo que, apesar das particularidades de cada Nelsinho, comporta-se sempre da mesma maneira, em sua voracidade por sexo e sangue. Isso confirma a singularidade do livro de 1965, que por apresentar o mesmo protagonista em diversas situações, mas com comportamento coerente e recorrente, pode ser tomado como uma

espécie de novela fragmentada e multivocal. Além disso, temas reincidentes e recursos construtivos que vinham sendo explorados nos livros anteriores do autor ganham condensação em *O vampiro de Curitiba*, fazendo dessa obra um ponto de chegada — provisório — que reúne algumas das características mais fortes do início da trajetória literária de Trevisan: no nível do tema, a ambientação urbana com elementos de sobrevivência do mundo rural; um modelo de sociabilidade de transição da ordem comunitária para uma organização impessoal e anônima; a configuração familiar patriarcal abalada por impulsos perturbadores ou de dissolução; em nível formal, narradores instáveis e fugidios, constituídos por muitas vozes e confundidos com os personagens; acenos e interpelações a quem lê, num *jogo* de inclusão do leitor empírico no universo da ficção que nunca é explícito, mas, ao contrário, enreda o leitor, muitas vezes desavisado, nessa constituição instável da elocução narrativa.^b

Temas fundadores

Nos primeiros livros do autor, *Novelas nada exemplares* (1959), *Cemitério de elefantes* (1964) e *Morte na praça* (1964) — os três volumes com publicação comercial que precedem *O vampiro de Curitiba* (1965) —, o leitor é apresentado a uma literatura que, desde o princípio, está pautada por temas mais ou menos repetitivos e monótonos, como se o universo a que Trevisan se dedica tivesse parado no tempo ou estivesse tomado por uma série de valores e estruturas que resistem à mudança mesmo pressionados por impulsos desestabilizadores e renovadores.

O universo social dos personagens, via de regra, é de classe média urbana; eles são retratados em sua unidade e privacidade familiar, mas acossados por impulsos modernizadores que não os favorecem, ou são ainda figuras que descobrem que essa configuração íntima está em risco e sua existência pacífica, ameaçada por aspectos diversos: a falta de dinheiro, a loucura, o ciúme, o alcoolismo, os impulsos incestuosos, fatores cuja marca unificadora é a violência não apenas física, mas também psicológica — e muitas vezes uma combinação das duas. Talvez a marca temática mais evidente do início da literatura de Trevisan seja essa configuração familiar que os contos retratam em constante crise interna e a um passo de se desintegrar, mas que é descrita em sua resiliência.

A organização familiar é convencional, patriarcal e conservadora, mas está perturbada por amarguras, sofrimentos psicológicos, sugestões de incesto, pela penúria material e por elementos do sobrenatural com tratamento expressionista. Um dos contos modelares do primeiro livro, “João e Maria”, encena um noivado à moda antiga, em que o futuro casal namora no sofá da sala, à vista da mãe da moça e “diante do retrato do pai”, até que a noiva enlouquece. Os relacionamentos amorosos e sexuais são dificultosos, pois ainda ocorrem num quadro de moralidade anterior à revolução dos costumes. Namoros e noivados acontecem sob vigilância dos pais (“João e Maria”), há encontros furtivos na rua (“Idílio”) ou em privado, numa espécie de acordo de clandestinidade (“Chuva”). A violência sexual é tema de várias das narrativas, que invariavelmente colocam a mulher no centro dos atos de violência,

como vítima: ciúme, estupro e morte são alguns dos eventos narrados nos contos do autor, como em “João Nicolau”, “O primo”, “O baile”, “O autógrafo”. O vício da bebida é outro assunto recorrente: está em “O domingo”, “A aranha”, “Ponto de crochê”, “Quarto de hotel” (*Novelas exemplares*), “Questão de família”, “Angústia do viúvo”, “Duas rainhas”, “Os botequins”, “O baile” (*Cemitério de elefantes*), “O velório”, “Cena doméstica” (*Morte na praça*), dentre outros contos. Os protagonistas homens, todos eles de um machismo indisfarçável e inabalável, tratam as mulheres como objetos, coisas, bichos — carne que pode, a qualquer momento, ser devorada ou abatida. Esses homens irão encontrar em Nelsinho sua figuração ótima — se é que se pode falar nesses termos. Em outras palavras, Nelsinho, o vampiro de Curitiba, é o personagem que sintetiza em si as mais fortes (e também as mais abjetas) características dos protagonistas masculinos do autor: ele é o romântico, o saudosista, o machão, o sedutor, o tarado, o estuprador.

Nos primeiros livros, a ambientação obedece a uma lógica similar, alternando a paisagem rural e o cenário urbano. Se uma das novidades de *Novelas nada exemplares* na contística brasileira era a ambientação urbana retratada sob o signo da solidão, do desencanto e da penúria moral e material — ainda que houvesse também contos fortemente marcados por uma indeterminação entre urbano e rural —, as narrativas dos dois títulos seguintes, em vez de aprofundarem essa marca citadina, retomam os temas rurais e a vida na roça. Em vários textos, a inserção dos personagens ocorre em um mundo que ainda está em processo de urbanização ou que parece ter pouca ligação com a cidade. É o caso de contos como “O primo”, “Ao

nascer do dia”, “O baile”, “Dia de matar porco” e “A casa de Lili”, de *Cemitério de elefantes*, e quase todos os de *Morte na praça*.

Apesar da prevalência do cenário urbano em *Cemitério de elefantes*, muitas narrativas desenhavam a sobrevivência da paisagem rural como ambiente próximo e de uma sociabilidade comunitária, em sua passagem para um novo modelo, urbano e impessoal, mas com permanência de elementos típicos de uma sociabilidade anterior, como a violência, os valores familiares conservadores e os impulsos e vícios privados que eclodem na ordem familiar e se comunicam com a vida social. Por outro lado, esse segundo livro comercial do autor traz narrativas marcadamente urbanas, em que três contos excepcionais e bastante conhecidos fazem um retrato da vida urbana da época: “Uma vela para Dario”, “Os botequins” e o conto que dá nome ao volume.

Em *Morte na praça*, o terceiro livro do autor, retornam com força os contos de ambientação provinciana, confirmando o movimento pendular de sua literatura, que oscila, como foi dito, entre o urbano e o rural, entre o patriarcado e os novos costumes, entre um realismo de corte mais tradicional e um experimentalismo que explora recursos como a fragmentação, a despersonalização, a paródia e a pasteurização do discurso. Lançado em 1964, mesmo ano da primeira edição comercial de *Cemitério de elefantes*, *Morte na praça* reúne quinze contos, a maioria deles de temática familiar e ambientação rural ou semirrural. No texto que dá título ao livro, a cidade é definida pelo narrador, de início, como a praça que fica em seu centro. Como bem observou Miguel Sanches Neto, “a praça é a

própria cidade”, tal qual ainda costuma acontecer em muitas localidades do interior do país.

A obra de Dalton Trevisan poderia ter como título *Cenas da vida de província*. Isso fica bem claro no volume *Morte na praça*, que fornece uma visão de acontecimentos circunscritos a uma geografia populacional interiorana. Na grande maioria desses contos encontramos um ambiente de cidadezinha ou de colônia. O que revela a importância do elemento família, desdobrado em sua correspondente mais próxima: a cidade — vista enquanto pequeno aglomerado de vidas que mantêm uma interdependência quase doméstica. Esse estreito parentesco entre burgo e família põe em cena a imagem da cidade como um clã, ou seja, como um ajuntamento de famílias que têm ancestrais (leia-se: valores) comuns.⁶

Os contos expressam as tensões entre a liberalidade avassaladora de um mundo moderno, típico das grandes cidades, e a moralidade do mundo antigo e persistente da ordem familiar e rural. Mesmo quando se trata de uma pequena cidade, os temas em questão são aqueles de um local de velhos hábitos, acossado por impulsos modernizadores. Nesse terceiro livro, são sintomáticos da pressão que os novos tempos exercem sobre a configuração patriarcal e moralista da província os contos “Iaiá, por que choras?” e “André e o rei da Inglaterra”. Em ambos, as protagonistas femininas encarnam os impulsos desejantes e renovadores. No primeiro, Iaiá, última representante de uma família rica e importante, recusa-se a se casar com “os melhores partidos”⁷ da cidade para afinal desposar o barbeiro. Professora de escola, ela não contém o desejo que sente pelos alunos (chega a beijar na boca um dos meninos, de dez anos). Termina por ser internada pelo marido num sanatório da capital, onde é submetida a choques e vive “medrosa dos morcegos que esvoaçavam nas grades da vidraça”.⁸ No segundo, a chegada de Rita à localidade enlouquece os homens, pelos hábitos avançados dela:

moderna, ela “lançara a voga das meias soquetes na cidade”, pintava as unhas dos pés e fora “a primeira moça a dizer ‘meu nego’, como no Rio de Janeiro”.⁹ E, ainda no mesmo livro, “A volta do filho pródigo”¹⁰ também apresenta a questão em termos de província e cidade. Curitiba é o porto para onde retorna o filho que viajou ao redor do mundo. Ele volta sedento de contar suas aventuras — “as doces delícias da estrada”, “eu sei de cada história!” —, mas encontra a família como a deixou, voltada para si mesma, provinciana, imutável e refratária às suas experiências e ao seu impulso renovador. Ele insiste: “O mundo é tão maior que Curitiba”. A mãe não acredita: “O mundo é Curitiba”, diz ela. Ao caçula, diz o pródigo: “Viajei todas as Curitibas”.¹¹

Formas iniciais

Além dos temas reincidentes, os procedimentos formais da literatura de Dalton Trevisan também ganham formulações recorrentes em seus primeiros livros. Entre os recursos formais mais decisivos está a constituição fugidia dos narradores dos contos.

Retomamos aqui a questão da qual parte Berta Waldman para definir a literatura do autor como uma escrita do silêncio, feita de elipses, não ditos, implícitos, sugestões. É uma escrita altamente elaborada, mas que recorre a restos, ruínas e cacos. É uma “fala falida”, “linguagem arruinada”, permeada de clichês e lugares-comuns que reorganizam a linguagem de acordo com estereótipos e lugares-comuns. São numerosos os exemplos dados por Waldman do uso que Trevisan faz da apropriação de outras linguagens, jargões e trechos de discursos não literários: frases feitas, letras de hinos

pátrios, composições populares, cartas do gênero consultório sentimental, construções típicas da imprensa marrom e dos relatórios policiais. Todos esses recursos “tiram de cena o sujeito do discurso” e o substituem pela “figura do reprodutor de discursos já elaborados”.

Em síntese, o clichê fixa a linguagem e se institui como forma cristalizada que é, por sua própria natureza, uma espécie de antilinguagem que não comporta as possibilidades de atribuição de sentido à experiência particular, estabelecendo a ruptura entre eu-discurso-mundo. Como decorrência dessa ausência de sujeito, há nos contos de Dalton Trevisan uma “irresponsabilidade” com relação ao que se fala, a ponto de, em certos momentos, o leitor não conseguir identificar o emissor, que tanto pode ser o narrador, como uma personagem, ou outra.¹²

Também essa estratégia de não delinear claramente quem é o enunciador imprime aos textos um caráter de indefinição e indeterminação que se tornou, ao lado da fragmentação e da elipse, marca distintiva da escrita do autor, algo que Berta Waldman definiu, como foi dito, como uma escrita do silêncio ou *discurso-vampiro*.¹³ A ideia de retrato realista, portanto, apesar de se aplicar, em parte, a essa escrita inicial do autor, precisa ser encarada sem o peso de representação fiel e brutalista a que comumente se associa a literatura de Dalton Trevisan.¹⁴

As modalidades com que essa escrita promove o eclipse do narrador são variadas. A estrutura narrativa de “A volta do filho pródigo”, por exemplo, suprime o narrador da elocução. Trata-se de um conto cênico, dramatúrgico, feito apenas de diálogos encetados entre o filho que retorna e os demais integrantes da família: o pai, a mãe, o irmão mais velho, o irmão menor. Essa ausência de narrador, tanto no plano formal quanto na recusa da família em aceitar o filho

que volta como narrador de suas experiências, exerce efeito curioso no leitor, que espera uma voz que conduza a elocução e organize os pontos de vista e os valores em jogo. Por um lado, ocorre um efeito de esvaziamento do ponto de vista e, por outro, mas de maneira análoga, se dá uma espécie de exposição absoluta dos personagens em cena.

Trata-se, como se sabe, da releitura de uma narrativa bíblica e de um conto de André Gide. No caso do texto de Trevisan, a ausência de narrador e a presença acachapante dos personagens concorrem para engendrar um vazio narrativo, uma repetição do mesmo, já que a volta do pródigo confirma, no conto, a dificuldade dos demais personagens em se transformar, inclusive depois da experiência forte da viagem e da volta do pródigo, e de enxergar a realidade para além daquilo que já conhecem. Como diz Marcio Renato Pinheiro da Silva, ao acrescentar uma marca autoral e espacial inovadora ao relato bíblico e à narrativa com o mesmo título de Gide, Trevisan reafirma a “intransponibilidade de Curitiba”.¹⁵

Em *Morte na praça*, mesmo livro em que figura “A volta do filho pródigo”, aparece também “Ismênia, moça donzela”, que inaugura na literatura do autor uma linhagem de contos epistolares, como bem mostra Arnaldo Franco Junior.¹⁶ Esse volume, aliás, traz outra dessas narrativas em formato de cartas sucessivas e de mão única, “Orgulho de mulher”, em que o leitor conhece apenas as palavras da missivista. Em ambas, a voz do narrador está ausente, só conhecemos o teor do que dizem as personagens ao destinatário das cartas.

Outro caso interessante de supressão do narrador, agora por meio do uso do clichê, é “Dinorá, moça do prazer”, de *Cemitério de elefantes*. A referência literária ou inspiração para o conto é o romance *Fanny Hill*, ou *Memórias de uma mulher de prazer*, de John Cleland. O início do texto anuncia: “No estilo de Fanny Hill”. Mas quem anuncia? O narrador? Ou a própria Dinorá, que será a narradora e personagem principal da história? A intenção de paródia ou pastiche é corroborada pelos trechos de kitsch evidente, de chavões e lugares-comuns que se sucedem, misturando referências da literatura barata, do cinema, da tradição romântica etc.

E talvez ainda se possa entrever outro caso, quiçá ainda mais significativo dessa supressão do narrador, nos textos que tangenciam a poesia, dentre os quais se destacam aqueles em que o narrador, ou eu lírico, volta-se para Curitiba, interpelando a cidade como musa, como espaço de habitação, como interlocutora: “Minha cidade”, “Lamentações de Curitiba”, “Em busca de Curitiba perdida” e “Balada do vampiro”, entre outros.

Recapitulemos alguns dos recursos que desestabilizam o teor realista e o ponto de vista objetivo e representacional dessa escrita: um realismo fragmentado e tingido de expressionismo; temas recorrentes e retrabalhados (os homens que bebem demais, as mulheres que enlouquecem, a carta anônima, os contos epistolares, o filho pródigo, o dinheiro debaixo do colchão), que instauram uma escrita pautada na repetição e na reincidência, tornando o sentido do que se lê provisório e aberto, porque passível de modificação e reescrita; o uso do estereótipo e do clichê incorporados à narrativa

como cacos de linguagem; a releitura e o pastiche de obras da literatura universal; o emprego de linguagem paródica; a cidade de Curitiba como paisagem, musa inspiradora e interlocutora, além de um espaço que se confunde com o mundo e aprisiona os personagens num universo acanhado.

É, porém, o jogo de distanciamento e proximidade entre narrador e personagens, num lusco-fusco que dificulta a identificação de quem fala, que faz com que mesmo contos de estrutura mais tradicional resultem, na escrita do autor, em experiências narrativas atordoantes e enigmáticas. Um dos elementos mais difíceis de definir em sua literatura é justamente o narrador, por serem muitos e, em diversos casos, não se distinguirem claramente de outras instâncias do texto, como os protagonistas, ou desaparecerem do texto por meio de procedimentos variados.

No entanto, se essa escrita do mesmo, que se pauta pela repetição e pelo esvaziamento e tende ao silêncio, mas se tece de muitas vozes, muitas vozes sobrepostas e muitas vezes indistintas, vai culminar em *O vampiro de Curitiba*, como ela se comporta antes disso? Como identificar recursos que permitem estender também ao leitor empírico esse jogo de indistinção ou permutabilidade, que enreda narrador e personagens em uma relação de identificação e distanciamento? Que procedimentos anteriores vão ganhar condensação no livro aqui tomado como marco e ponto de chegada do início da carreira do autor?

Vale a pena nos concentrarmos naquilo que, do ponto de vista formal, parece ser estruturante para o efeito de atordoamento

provocado pela escrita do autor: a relação entre narradores, personagens e também o leitor.

O leitor como espelho de narradores e personagens

Desde o primeiro livro publicado, o jogo de exibição e disfarce que se estabelece entre narradores e personagens ocorre tanto em nível formal, com uma galeria de narradores que se confundem com os protagonistas, como no plano dos temas. Tais estratégias narrativas vão também culminar, nessa fase inicial da literatura de Trevisan, em *O vampiro de Curitiba*. Ao analisar o conto “Bichos da noite”, Waldman define esse embaralhamento entre narrador e personagens como “permutabilidade dos atos de fala”.¹⁷ O resultado, segundo ela, é que o leitor se pergunta: “Quem fala, o narrador ou a personagem?”. Esse narrador em terceira pessoa que muitas vezes atua também como narrador-personagem em primeira pessoa gera um “ponto de emissão híbrido”.

Em uma situação como essa, em que narradores e personagens trocam de papéis ou se tornam indistinguíveis, talvez a inclusão do leitor no jogo não se restrinja a entendê-lo como mero receptor do que se narra, mas como elemento estruturante que, afinal, torna nítida e dinâmica essa indistinção ou permutabilidade de vozes. Em outras palavras, a inclusão do leitor nesse jogo faz dele um elemento do narrado, e não mera figura de retórica ou elemento linguístico. Como aponta Wolfgang Iser, o leitor muitas vezes se funda na estrutura do texto e não no testemunho de um leitor real, isto é, há marcas textuais que apontam para a figuração de um leitor implícito.¹⁸

Em Dalton Trevisan, desde o princípio, por meio do discurso indireto livre, no caso dos textos em terceira pessoa, e do uso de uma primeira pessoa que em muitos casos confunde-se com a narrativa mais convencional e objetivante do narrador distanciado, as relações entre narrador, personagens e leitor se estabelecem como um jogo de proximidade e distância, sedução e repulsa, exclusão e aliciamento.

Entre os recursos textuais usados por Trevisan para incluir o leitor nas narrativas estão as interjeições sentimentais (os “ahs”, “ohs”, “ais” e suas variações, como “ai de mim”) usadas por narradores e personagens;^c as alternâncias de ponto de vista e de perspectiva; o emprego de verbos no imperativo, que se confundem com um subjuntivo elíptico; a inclusão, em alguns textos, de um “você”, que é figura de retórica mas pode ser entendido como desejo de interpelação do leitor; o uso de frases sentenciosas e epigramáticas que parecem descoladas do contexto das ações narrativas; as perguntas, formuladas pelos narradores, que não se constituem como falas dos personagens e que nem sempre têm um interlocutor claro. Cumpre atentar para esse uso das indagações sem emissor ou interlocutor evidente, começando pela constituição problemática dos narradores.

Em *Novelas nada exemplares*, a maioria dos textos é narrada em terceira pessoa. O narrador ou os narradores, porém, são difíceis de definir. Nesse primeiro livro, eles oscilam entre o narrador objetivo, realista, em chave mais tradicional, e um narrador expressionista,^d que parece se posicionar extremamente perto dos personagens e dos acontecimentos, o que muitas vezes resulta em distorções, alusões,

elipses e uma dificuldade de distanciamento da matéria narrada construída. Esses procedimentos de constituição do narrador acarretam uma falta de perspectiva que faz com que a voz narrativa pareça estar dentro da cena, internalizada em eventos que, a princípio, ela deveria narrar com distanciamento ou em ausência, como um narrador abstrato que não participasse do mundo narrado.

Nos contos em terceira pessoa, o discurso indireto livre é o recurso característico para aproximar e confundir narrador e personagens.¹⁹ E, de fato, muitas vezes em sua obra Trevisan torna essa indistinção compreensível e de sentido evidente; em geral, quando faz uso do discurso indireto livre o narrador aponta claramente para sua proximidade, quando não sua identificação e até embaralhamento com a voz dos protagonistas. Em outros casos, porém, o uso do discurso indireto livre é equívoco, pois não é evidente — pelo menos não na primeira leitura ou em uma leitura desavisada — quem fala ou qual ponto de vista (do narrador, dos personagens, de nenhum desses?) está sendo adotado.

Um dos empregos mais corriqueiros do discurso indireto livre se dá por meio de perguntas que expressam pensamentos dos personagens. É o que ocorre, por exemplo, em “O morto na sala” e “Os meninos”, dois contos de *Novelas nada exemplares*.

Em “O morto na sala”, o narrador identifica-se, em diversos pontos do relato, com as inquietações da personagem Ivete, de treze anos, filha do morto: “Ivete preparava as lições na sala. Ele cochilava ou lia o jornal, a mãe lidava na cozinha. Cabeça baixa, sentia que a penugem do braço se arrepiava: o olho dele. Não dormia — ninguém

dorme com a pálpebra latejante. Não lia a notícia — quem pode ler se não para quieto?”.²⁰

O conto narra o velório e também recua, como no trecho acima, para narrar os últimos momentos do pai, um caixeiro-viajante que retornou, depois de anos de viagens. Ele desconfia que Ivete não é sua filha, e a menina vive aterrorizada por seus maus-tratos (ele a queima com o cigarro e a assedia, já que não a considera sua filha). E adiante, quando o velho afinal morre e é velado em casa, a menina sente de novo medo do olhar do pai: “Olho mal fechado, espiava por entre os longos cílios? Não, desta vez a pálpebra não latejava. Ivete engolia a fumaça, tonta de prazer — estava bem morto”.²¹ Nessa narrativa, que tem passagens expressionistas e surrealistas, o leitor é convidado a compartilhar dos pensamentos e do olhar de Ivete, por meio de uma perspectiva que se opõe ao olho latejante e ao olhar desconfiado e sequioso de seu velho pai.

O jogo de alternância de perspectivas pode ser ainda mais brusco. Em “Os meninos”, um rapaz espia a polaca Estacha enquanto ela lava a roupa no rio e passa a assediá-la. Certo dia se põe na frente dela: “O menino de pernas abertas cortou-lhe o caminho. [...] Largar a bacia e correr? Chegando sem ela, a mãe do menino havia de mandá-la embora. Daí ele viu o caco de vidro”.²² Depois de colocar o rapaz no caminho de Estacha, o narrador expressa, por meio de uma pergunta, a hesitação da moça, para em seguida retomar o distanciamento e adotar, mais uma vez, como de início, o ponto de vista do personagem masculino, que nota o caco de vidro que ela tem em mãos para se defender. A pergunta e a frase que se segue à pergunta inicial da personagem feminina expõem

para o leitor os pensamentos de Estacha, ainda que eles ocorram sem aviso prévio, por meio do encadeamento da elocução narrativa, que então segue seu curso normalmente depois que a interioridade de Estacha emerge.

Em outros contos, o discurso indireto livre não ocorre apenas em perguntas que enlaçam narrador e personagens. Em “Tio Galileu”, por exemplo, a maneira como o narrador passa de sua própria elocução para o discurso da personagem Mercedes é mais abrupta, marcada pela pontuação e pela mudança da pessoa dos verbos, da terceira para a primeira do singular. O eu que passa a falar, no trecho a seguir, é Mercedes. É ela quem formula a ideia de que se casou com tio Galileu por ele ser velho, mas que, como ele não morria, ela e Betinho, o afilhado de Galileu, acabaram se tornando escravos dele:

Uma noite Mercedes surgiu no quarto de Betinho. Já deitado, luz apagada. Sentou-se ao pé da cama, casara com tio Galileu por ser velho, que morria de uma hora pra outra. Grande mentira, de mim e de você fazer um escravo. Não sofria do coração, nem sabia o que era coração, a esconder mais dinheiro entre a palha. Ao crepitar o colchão lá no quarto o avarento remexia no tesouro.

Um bruto, que a esquecia, dormindo em quarto separado, com medo fosse roubá-lo. Ó diabo, ela o xingou, pesteadado como o papagaio louco, que a bicara ali no dedinho. O rapaz inclinou-se para beijar a gota de sangue. Mercedes ergueu-se e jurou que, se o monstro morresse, daria a Betinho o que pedisse.²³

De início, nesse trecho, os sujeitos das frases se alternam — primeiro Mercedes, depois Betinho —, causando uma oscilação de protagonismo entre os dois personagens. A seguir, a marcação da passagem da elocução do narrador para a voz da personagem Mercedes é sutil, mas ao mesmo tempo bem sublinhada por uma vírgula e pela mudança do tempo verbal (“Sentou-se ao pé da cama,

casara com tio Galileu...”), que preparam a mudança do foco (“de mim e de você fazer um escravo”). A adjetivação também qualifica o discurso como sendo dela, já que é Mercedes, não o narrador, obviamente, quem o considera um “velho”, um “bruto”, um “pesteado”. Depois de aderir ao ponto de vista da personagem feminina, o narrador retoma a objetividade e o discurso indireto, para dizer que ela o xingou e que jurou, com a morte de tio Galileu, dar a Betinho tudo o que este quisesse. Também as ações ganham maior clareza: “O rapaz inclinou-se”, “Mercedes ergueu-se”. Não se trata, como em “Valsa de esquina”, de uma combinação de terceira e primeira pessoa nem do aparecimento de um “você” que se confunde com o leitor (aqui, “você” é Betinho, a quem Mercedes se dirige diretamente). No entanto, o efeito de atordoamento é sensível, pois a perspectiva varia de um foco objetivante para uma adesão completa à subjetividade da personagem feminina, o que joga o leitor de um lado para outro, para dentro e para fora do que é narrado. E, no fim desse conto, devido a essa operação de amálgama entre narrador e personagem e de variação de perspectivas, o leitor descobre-se cúmplice de um assassinato e de um engano: Betinho é levado por Mercedes a matar tio Galileu, para que fiquem ambos com o dinheiro que o velho supostamente guarda no colchão, mas ela por fim acusa Betinho do furto e da morte, livrando-se da coautoria do crime.

Algo semelhante a esse uso do discurso indireto livre, porém mais intrigante, ocorre em muitas narrativas em que as falas e as perguntas dos personagens, ecoadas pelo narrador, parecem não corresponder claramente a pensamentos, avaliações, dúvidas ou

reflexões dos personagens, mas dirigir-se ao leitor. Ainda em *Novelas nada exemplares*, um exemplo eloquente é o de “Pensão Nápoles”.

Desde que aportou a Curitiba, Chico viveu às margens do rio Belém, sempre nas unhas o barro amarelo. Para ser feliz deveria, menino, ter pescado lambari-de-rabo-vermelho. Sonhava fugir para outra cidade — ah, Nápoles!

Escriturário, noivo, bigodinho, morou em todas as pensões: Primavera, Floriano, Bagdá. Definhava ora na sórdida espelunca de nome pomposo, ora na salinha escura do escritório, a espirrar entre o pó dos papéis. Eterna promessa de ano seguinte aumentarem o salário — não podia esperar mais um ano. Perseguia o voo das moscas, contava as rugas na testa do gerente, errava as contas e, ao receber a correspondência, indagava do carteiro:

— Alguma carta de Nápoles?

Sabia o que era — o chamado das janelas. Em vez de partir, mudava de emprego, noiva, pensão. Respondia ao primeiro anúncio de — *Precisa-se moço lugar de futuro*. O futuro? Outra rua de Curitiba, plátanos antigos na calçada, solteironas à janela, rio Belém dos quintais miseráveis, um moleque atrás do lambari vermelho.²⁴

Nesse conto extraordinário, a voz narrativa vem atravessada por outras vozes, como a do anúncio de “Precisa-se de moço”, seguida da pergunta “O futuro?”, formulada certamente pela voz do narrador mas ligada à perspectiva do protagonista, que, apesar de desejar Nápoles, sabe que seu futuro é outra rua de Curitiba. E mais adiante o conto retoma o mesmo recurso da indagação geral, uma indagação que não se sabe ao certo quem formula e a quem se dirige:

Se ao pai matou, às noivas mal não fez. Oh, as noivas de Chico — a todas amou! Nem uma entendeu que não queria ser enterrado com os pés no rio Belém. Propunha fugirem para outra cidade. Qual das ingratas confiou no seu amor? À noite rondava-lhes a casa, todas dormiam, esquecido na garoa fria.²⁵

O conto é uma espécie de releitura do filho pródigo, só que de um filho pródigo que não volta. Chico fugiu de casa e achou que o pai nem notaria sua falta. Depois soube que o pai nunca retirou o seu

prato e o seu guardanapo da mesa, esperando pela volta do filho. Por isso o narrador afirma, categórico: ao pai, matou.

Esse mesmo narrador, tão seguro de uma afirmação tácita como essa, é acometido de dúvidas, que o levam a indagar qual das noivas confiou no amor de Chico. Um narrador objetivo, mas capaz de aderir ao ponto de vista de seu personagem. Categórico, mas hesitante. Emotivo (“a todas amou!”), mas frio, cortante: “Trinta anos, magrinho, bigode preto, Chico fugia do rio. Era moço triste. Naufragou com seus trastes na pensão Nápoles”.^e

No primeiro livro são poucos os textos narrados em primeira pessoa. E, em pelo menos um conto, “Valsa de esquina”, essa distinção é embaralhada pela emergência de um “eu” narrador que desvirtua o foco inicial, em terceira pessoa, e que passa a se confundir com o próprio protagonista, Carlinhos. A certa altura, personagem e narrador assumem a perspectiva de um e outro, glosando o mote de uma canção popular infantil:

No zumbido de abelha corriam os bondes, todas as caras na janela. Voltou para o quarto, um dois, feijão com arroz. Mulher foi a dama das camélias, disse consigo, chutando uma pedra.

Dia 17 de abril de... não me lembro o ano, sete e meia da noite. Carlinhos quis voltar e parou, com a perna no ar: nada por fazer no quarto. Anda, anda minha perna, três, quatro, feijão no prato.²⁶

A última frase do trecho acima é do personagem, mas não vem indicada por marcação de diálogo, tampouco é expressa por meio de discurso indireto livre, pelo qual o narrador pudesse ecoar a interioridade de Carlinhos. Ela emerge como fala do personagem, mas o tema da cançõeta infantil já fora apresentado pelo narrador, que é outro “eu” imerso nesse relato. Diferentemente do primeiro

parágrafo citado, em que o narrador marca, por meio do discurso indireto, o pensamento do protagonista, no parágrafo seguinte narrador e personagem se fundem ou se confundem, como se ambos entoassem juntos a marcação dos passos desse personagem, entediado em seu quarto. Ao longo do conto, aliás, o narrador confundirá também Carlinhos e Branca, o par amoroso. E o narrador em primeira pessoa, que entretanto não é protagonista nem participa da história, volta a se comportar como um narrador distanciado, como se o foco fosse em terceira pessoa. Narrador e personagens principais estão enredados em si mesmos, em uma “valsa”, como diz o título, mas uma valsa *de esquina*, em que entram também outros personagens, como as amigas de Branca, que dão aos protagonistas notícias quando ela adoece e falta aos encontros — uma valsa a dois ou mais personagens, mas uma valsa solitária, feita de ausências, feita do vazio.

Em “Valsa de esquina” também ocorre, como em “Pensão Nápoles”, outro dos recursos de que o escritor lança mão com frequência para marcar a subjetividade dos personagens: a lamentação exclamativa, pontuada por interjeições, típica da lírica, expressando um conteúdo afetivo, sentimental, pessoal e ao mesmo tempo vazio, despersonalizado, pois calcado no clichê romântico: os “ais” da poesia romântica.^f No final de “Valsa de esquina”, Carlinhos está de coração partido, desiludido com o desaparecimento de Branca. Ele ainda vai até a porta da casa da moça e decide não trocar mais de gravata, ostentando sempre aquela que usava quando a conheceu: “Há meses assobia nos portões, um grilo entre as couves. Quando ele passa, o guarda-noturno leva dois dedos ao boné. Nunca

mais trocou de gravata — ai, bolinhas azuis! Sem saber se Branca morreu, chega ao café”.²⁷ O narrador expressa o sofrimento do protagonista, aderindo a uma fórmula de lamento consagrada na poesia romântica, uma curiosa e recorrente forma de expor, na literatura de Dalton, uma interioridade que não pode se expressar senão pelo clichê das formas poéticas batidas.

Se em “Valsa de esquina” o foco em primeira pessoa assoma intempestivo em um conto com foco em terceira pessoa, tumultuando a elocução narrativa, os contos em terceira pessoa, os quais, em tese, deveriam apresentar narradores mais estáveis e confiáveis, distanciados e objetivos, também ostentam vozes narrativas em que se imiscuem vozes e pensamentos dos personagens.

Os exemplos de embaralhamento entre narrador e personagens se sucedem e voltam a ocorrer em contos dos livros seguintes. Em *Cemitério de elefantes*, “O jantar” confunde as vozes de pai e filho e acrescenta a essas falas (encetadas em diálogos estruturados convencionalmente por travessões) outras frases, em itálico, que não se sabe de quem são ou em que tempo ocorreram.

Condenado à morte, devorava seu último jantar, o molho pardo escorria do queixo.

— Como vão as coisas, meu filho?

Chupava a sambiquira e piscava o olho de gozo.

— As coisas vão.

Diante dele, o bem mais precioso da terra: seu filho.

— Me passe a pimenta, Gaspar.

Logo será um homem. Meu filho. Dar-lhe conselhos: não beba água sem ferver, não beije a criada na boca, não case antes dos trinta.

— De amores como vai?

A pergunta ofendeu-o tanto como um dos arrotos do pai: era filho de ninguém.

— Não tenho amor.

... Não casar antes dos trinta, não deixar o vinho no copo. Bebeu até a última gota.

— Que me conta da poesia?

Graças ao seu dinheiro o filho tem o dom de sonhar.

— Vai mal.

*Todo filho é uma prova contra o pai.*²⁸

A quais vozes correspondem as frases em *itálico*? De início parecem pensamentos do pai, mas vão ganhando um caráter mais geral, sentencioso e até epigramático, como as duas últimas do trecho acima. A ambiguidade do pronome “seu” deixa em suspenso o enunciador: “Graças ao seu dinheiro o filho tem o dom de sonhar”. É uma frase do narrador? Ou do personagem? De quem são as frases e para quem elas se dirigem? São todas do pai? São lembranças de um e de outro? São fantasias, frases imaginadas pelo filho que poderiam ter sido ditas pelo pai? No final, o conto acentua a indistinção entre um e outro, pois o narrador reafirma, além do estranhamento que opõe pai e filho, a repetição maquinal de um gesto que os aproxima: “Os dois alisaram a aba do chapéu, um com o gesto do outro”.²⁹

Também em algumas narrativas do livro seguinte, *Morte na praça*, retorna o recurso de o narrador formular perguntas sem interlocutor certo. Em “Cena doméstica”, os pensamentos do personagem principal, Pedro, vêm destacados entre aspas, apartados da elocução. O narrador pontua a narrativa com perguntas, tais como: “Há que de anos não beijava Amália?”, “Saía com lua ou chuva: visitava a amante?” ou “Na casa silenciosa entendia um soluço afogado: ela que chorava e mordida os dedos?”.

Se não está claro quem é o interlocutor de tais sentenças e perguntas, ou se esse destinatário não está inserido no espaço narrado, a quem se dirigem as perguntas do narrador? Quem é o

interlocutor almejado? Onde ele está? Em última instância, esse interlocutor indeterminado não é outro senão o leitor empírico, que recebe as perguntas formuladas como quem escuta uma conversa alheia, com ouvidos desprevenidos mas interessados e olhos de voyeur, alguém que acompanha as cenas sem participar delas, mas que está sempre na iminência de ser, inadvertidamente, descoberto ou interpelado. O leitor, nos contos de Trevisan, é um voyeur de palavras, que pode, a qualquer momento, ser flagrado em sua coparticipação no mundo narrado.

Um universo degradado para leitores cultivados

Se a identificação oscilante do narrador com os personagens, que termina por envolver o leitor empírico, é a mais enigmática e atordoante estratégia de aliciamento para o jogo narrativo, outros recursos de inclusão do leitor no espaço ficcional ocorrem nos primeiros livros do autor. Além das marcas textuais que figuram um leitor implícito, convocado a participar do universo narrado e a contribuir com a construção de sentido, há estratégias de sedução do leitor empírico que estão pressupostas nessa literatura.

A relação com o leitor culto está dada desde o título do primeiro livro, *Novelas nada exemplares*, que glosa as *Novelas exemplares*, de Cervantes. O título remete ao autor espanhol, mas, diferentemente do modelo, sugere ao leitor cultivado um conjunto de contos que, de certa forma, atenta *contra* a ideia de exemplaridade moral, indicando o caráter irreverente e provocativo dos relatos. Há ainda nesse livro outras referências fortes à literatura universal: o protagonista de “Valsa de esquina” menciona a “dama das camélias” como um ideal

de mulher; o último conto do livro, “Penélope”, faz menção, desde o título, à *Odisseia*.

Em outro nível, nos eventos da ação narrativa, o hábito da leitura cotidiana aparece com destaque em alguns contos. As narrativas destacam a importância do jornal (e de sua leitura) para a sociabilidade e para a vida em família, o que pressupõe também um universo de leitores potenciais ou, ao menos, de leitores de padrão ou gosto médio. Leitores de jornal aparecem em: “No beco”, “O morto na sala”, “Gigi” e “Penélope”. Além disso, alguns contos têm a própria literatura e a leitura como tema. É o caso de “Asa da ema”, em que uma professora ensina detentos a ler, e “O autógrafo”, em que o protagonista é um escritor, procurado por uma jovem admiradora. “Penélope”, o texto que fecha o primeiro livro, além da relação com a tradição literária, põe em cena um casal de velhos que recebe cartas anônimas em casa, cartas que levarão a relação dos dois a uma crise violenta que culmina no suicídio da mulher.

Nos dois livros seguintes, *Cemitério de elefantes* e *Morte na praça*, publicados em 1964, outros narradores aliciam o leitor e o convocam a participar do universo ficcional, ao sugerir sua inclusão entre aqueles a quem os personagens se contrapõem, em um jogo em que os leitores empíricos são levados a se identificar com o senso comum dos moradores daquela cidade ou com a parcela “de bem”, letrada e culta da população. No conto “Cemitério de elefantes”, o narrador opõe a vida dos bêbados que vivem à beira do rio à “população”, que os considera “animais sagrados”; em “A casa de Lili”, o narrador fala como “um de nós”, em nome de um agrupamento que coincide com a cidade, entendida em sua parcela

de gente respeitável; em “Morte na praça”, o leitor está contemplado como parte de uma coletividade que narra: o narrador se refere à “nossa cidade”. E a evocação ou interpelação do leitor pode ser até mesmo mais direta. Em alguns contos, o narrador se volta para o leitor, sem nomeá-lo, mas chamando-o de “você”, como ocorre em dois contos de *Novelas nada exemplares*, “O convidado” e “João Nicolau”, e em “Cemitério de elefantes”, que dá título ao segundo livro do autor.

O efeito dessas contaminações de identidades e de vozes entre narradores e personagens e entre personagem e personagens, de recorrentes interpelações ao leitor — seja por meio de perguntas que não se sabe ao certo a quem se dirigem —, dessa inclusão na estrutura dos relatos de um personagem que ocupa posição similar à do leitor — seja por meio da alusão a um “você”, seja na referência à cidade ou à população como uma coletividade da qual o leitor também faz parte —, é um apelo insistente à participação do leitor na construção de sentido do que se narra, o que faz do ato de leitura da ficção um desafio e torna sempre atordoante a experiência de compreensão do sentido. Esses artifícios compõem uma forma literária que, apesar de se repetir, não se entrega como uma fórmula de fácil compreensão, como uma estrutura fechada, mas antes como uma armação dinâmica, que exige empenho e participação do leitor.⁸ Além disso, o sentido, em Dalton Trevisan, é sempre provisório e aberto ou está em suspenso, já que personagens, situações e temas podem retornar posteriormente em outros contos, em outros livros ou, ainda, podem ser modulados por textos anteriores que apresentem esses mesmos elementos comuns.

Se esse jogo já havia sido proposto nos três primeiros livros do autor, será em *O vampiro de Curitiba* que ele ganhará conformação mais definida e desafiadora, inclusive por meio de sua metáfora maior, a do vampirismo, que enreda a todos: autor, narrador, personagens e leitor. Registre-se, aliás, que imagens ligadas ao campo semântico do vampiro já haviam ocorrido nos livros anteriores: “gritinhos de morcego velho e cego” (“Boa noite, senhor”); “dente no pescoço” (“O beco”); “de asas pregadas na porta da igreja achava-se um morcego de cigarro na boca” (“Morte na praça”); “e nenhum espelho na parede. José não gostava de se olhar” (“Os botequins”). Apesar dos antecedentes, porém, é no livro que apresenta o personagem associado à alcunha de Vampiro que essa caracterização se mostra ao mesmo tempo bem delineada e maleável, a um só tempo definitiva e plástica, a ponto de Nelsinho assumir diferentes identidades, sem deixar de ser o Vampiro de Curitiba. Não foi apenas a caracterização dos personagens masculinos que se adensou, a ponto de eles serem um e serem vários, serem indivíduos e serem tipos; também os temas e procedimentos estão mais coesos e agudos. Nos contos desse livro, desaparecem os finais melodramáticos, carregados de sentidos morais ou sentimentais, assim como desaparece a ambientação rural ou semirrural.

O conto que abre o livro e dá título ao volume é narrado em primeira pessoa. É um monólogo interior do próprio Nelsinho, cujo tema é o seu desejo sexual a um só tempo insaciável e impossível. O início do conto, além de apresentar o protagonista por meio de seu próprio discurso, marca um impulso de diálogo e de assédio que se

dirige não apenas ao espaço ficcional, aquele da cidade onde passeiam as mulheres, como também ao espaço extraficcional, ao leitor que, de maneira análoga ao vampiro, acompanha esse delírio com olhos de voyeur:

Ai, me dá vontade até de morrer. Veja a boquinha dela como está pedindo beijo — beijo de virgem é mordida de bicho-cabeludo. Você grita vinte e quatro horas e desmaia feliz. É uma que molha o lábio com a ponta da língua para ficar mais excitante. Por que Deus fez da mulher o suspiro do moço e o sumidouro do velho? Não é justo para um pecador como eu. Ai, eu morro só de olhar para ela, imagine então se. Não imagine, arara bêbada. São onze da manhã, não sobrevivo até à noite. Se eu fosse chegando perto, como quem não quer nada — ai, querida, é uma folha seca ao vento — e me encostasse bem devagar na safadinha. Acho que morria: fecho os olhos e me derreto de gozo. Não quero do mundo mais que duas ou três só para mim. Vou postar-me diante dela, pode que se encante com o meu bigodinho. Desgraçada! [...] Se não querem, por que exibem as graças em vez de esconder? Hei de chupar a carótida de uma por uma. Até lá enxugo os meus conhaques. Por causa de uma cadelinha como essa que aí vai rebolando-se inteira. Eu estava quieto no meu canto, foi ela que começou. Ninguém diga sou taradinho. No fundo de cada filho de família dorme um vampiro — que ele não sinta gosto de sangue. Ser eunuco, aí quem me dera. Ter sido castrado aos cinco anos. Morda a língua, desgraçado. Um anjo pode dizer — Amém! É muito sofredor ver moça bonita — e são tantas. Perdoe a indiscrição, querida, vai deixar o recheio do sonho para as formigas? Ó, você permite, minha flor? Deixa só um pouquinho, um beijinho só. Mais um, só mais um. Outro mais. Não vai doer, se doer que eu caia duro a teus pés. Por Deus do céu que não te faço mal — meu nome de guerra é Nelsinho, o Delicado.³⁰

Trata-se de um conto em primeira pessoa, isto é, o foco narrativo define o personagem como narrador — e vice-versa, o narrador como protagonista. Em tese, portanto, é sempre Nelsinho quem fala, e fala consigo próprio, em monólogo interior, mesmo quando faz uso daquelas perguntas que vimos ocorrer com frequência nos contos do autor: “Por que Deus fez da mulher o suspiro do moço e o

sumidouro do velho?”. É a ele próprio que dirige a pergunta, ainda que Deus também possa estar implicado como interlocutor privilegiado desse narrador tarado e cheio de culpa. A pergunta, dirigida a Deus, afigura-se como uma estratégia retórica de purgação e expiação.

A maneira como estrutura esse discurso voltado para si mesmo lança mão de inúmeros recursos de incorporação de outras vozes ou de variações de entonação; porém, estabelece algo excessivo, que transborda os limites do monólogo interior. As falas do Vampiro contêm elementos díspares e se organizam como um fluxo de pensamento que não se restringe à consciência do protagonista, a começar pelas invectivas com que ele desdenha ou maldiz seu objeto de desejo e a si mesmo: “Desgraçada!” ou “Ser eunuco, quem me dera”. O uso que o narrador faz do imperativo também é pouco usual, pois confunde-se com um subjuntivo elíptico:^h “Ninguém diga sou taradinho”. Se o verbo está no imperativo, é a uma totalidade abstrata que se volta o narrador: “ninguém” é uma negação que implica a todos. Em outras palavras, com o apelo a esse “ninguém” o narrador conta, na verdade, com a anuência de todos. Mas o verbo da frase também pode ser entendido no tempo subjuntivo se acrescentarmos o pronome “que” à frase: “[Que] Ninguém diga sou taradinho”.

Se aqui o uso do imperativo se confunde com o subjuntivo (como mostra o trecho anterior), ao longo do conto todo o imperativo serve como uma forma de o protagonista concatenar um diálogo consigo próprio que, em última instância, acena ao leitor. Desde a primeira linha, o narrador-personagem volta-se para um outro, que não está

no mundo narrado: “Veja a boquinha dela pedindo beijo...”. A seguir, além do imperativo que se volta para o leitor, há um “você”, um sujeito a quem o narrador explica como é o beijo da virgem/mordida de bicho-cabeludo. É certo que, aqui, é possível ver o emprego do pronome de tratamento “você” como uma espécie de expediente retórico que procura imprimir ao discurso certo grau de impessoalidade, como bem destaca Berta Waldman.³¹ “Você” seria o próprio Nelsinho, isto é, o uso do pronome seria uma forma de Nelsinho referir-se a si próprio, numa espécie de dobra sobre si mesmo do monólogo interior, que acentua o sentimento culposos do protagonista sobre o próprio desejo: “Ai, eu morro só de olhar para ela, imagine então se. Não imagine, arara bêbada”. É como se o narrador repreendesse a si mesmo.

No entanto, a insistência e a variedade do uso do imperativo apontam novamente para um expediente excessivo, que transborda e pode encontrar no leitor empírico o destinatário final. E a repetição do imperativo do verbo “imaginar”, certamente análoga à experiência da construção de sentido no ato da leitura, inevitavelmente provoca a suspeita de que, talvez, essa voz narrativa possa estar, de maneira intermitente, voltando-se não apenas a si mesmo, retoricamente, mas também a um outro, o leitor.

Além desse uso dúbio dos tempos verbais, que pressupõe a cumplicidade do leitor, o conto lança mão de outros recursos textuais que fazem o monólogo de Nelsinho rebater, insistentemente, num interlocutor imaginário, que se confunde com o leitor empírico: a interjeição emotiva que denota sentimentalismo e culpa (“ai, me dá vontade até de morrer”; “ai, querida”), o uso de

frases feitas, que apela ao leitor médio; o estilo elíptico, que exige a complementação sintática; o olhar e as perguntas que pedem cumplicidade (“Se não querem, por que exibem as graças em vez de esconder?”), o uso penitencioso e ao mesmo tempo blasfemo da invocação do nome de Deus, que apela tanto à empatia carola como à irreverência do pecador “arrependido” ou “culpado”.

No mesmo livro, não é apenas nos contos em primeira pessoa que o narrador, ainda que de forma inadvertida ou dissimulada, acena ao leitor. Como já ocorrera antes, também nos contos em terceira pessoa, com narrador pretensamente mais neutro, ocorre algo semelhante a essa convocação do leitor para o jogo da ficção. No segundo conto do livro, “Incidente na loja”, em terceira pessoa — com um narrador onisciente e distanciado que tudo deveria saber a respeito dos eventos, dos desejos e motivações —, ocorre mais uma vez o jogo ardiloso entre narrador e personagens, com passagens sugestivas da participação, ainda que involuntária, do leitor nesse jogo de se expor e se esconder com que se tece a escrita do autor.

Se no primeiro conto do livro é o próprio Nelsinho quem narra suas andanças pelas ruas da cidade, à procura de mulheres que possam atender a seus desejos desgovernados, agora é um narrador mais objetivo que acompanhará as investidas do mesmo personagem. A ação do protagonista se particulariza, pois se trata de acompanhar não a movimentação e a volubilidade de seus pensamentos, mas aquela vontade de satisfazer os seus impulsos sexuais em uma situação específica: Nelsinho usa a hora de almoço para perseguir moças incautas nas ruas. Termina por atacar uma delas, uma atendente de loja de colchões, que está abrindo o

estabelecimento: “Sem perdê-la de vista, preparava a abordagem. Os cartazes na parede sugeriam que fosse ao cinema. Vestiu o paletó para bem impressionar, atravessou a rua. Ultrapassou-a alguns passos, fingiu que lia os anúncios. Na vitrina a figura sinistra de galã barato: desde quando se reflete a imagem de nosferatu?”.³²

Aqui, o narrador volta a usar o recurso das perguntas que ecoam os pensamentos dos personagens: é Nelsinho quem se pergunta se é sua imagem refletida, a imagem de “nosferatu”, pois o que vê é apenas o reflexo de um “galã barato”. Os pensamentos dele são expressos nesse conto com o mesmo procedimento dos livros anteriores. Suas falas, por sua vez, vêm formuladas com marcações típicas dos diálogos, a fim de distingui-las da elocução narrativa, e o mesmo se dá com as falas da personagem feminina abordada pelo protagonista. Assim, o narrador adota o mesmo procedimento que já vimos aparecer desde o primeiro livro: por meio de perguntas que apontam para um discurso indireto livre — fazendo o personagem falar por meio da própria elocução narrativa —, ele estabelece uma superposição de vozes, uma identificação entre narrador e protagonista que leva de roldão também o leitor.

Em outras passagens, esse narrador que deveria tudo saber e tudo poder expressar — até mesmo a interioridade de seu protagonista — recua e se exime de sua prerrogativa de narrar e descrever. É o que ocorre, de maneira ainda mais enfática, no seguinte trecho do mesmo conto: “Óculo embaçado da moça, estava de olho aberto? Ela não se mexia, ofegante de medo ou prazer. Nelsinho enterrava-lhe o nariz nos longos cabelos vermelhos — ai, Senhor, de nós dois qual a vítima?”.³³

Se o narrador está fora do espaço narrativo, onisciente, por que pergunta se a moça de óculo embaçado estava de olho aberto? Ele adota, aqui, o ponto de vista de Nelsinho, o personagem imerso na situação. Mas as falas de Nelsinho nesse conto, como se disse, vêm marcadas por notações de diálogo. Portanto, a pergunta é de Nelsinho, mas também do narrador, os quais, ambos, recusam-se a dizer com clareza qual é a atitude da personagem feminina, enredando também o leitor nesse jogo ambíguo de perspectiva interna, em que não se sabe qual é o terreno onde se pisa, se o da sedução ou o do assédio. Nelsinho é o vampiro que ataca, mas seu ataque precisa de olhares cúmplices. Se o olhar do narrador se mostra parcial e incapaz, o voyeurismo do leitor é convocado a completar o sentido das ações.

Ao contrário do primeiro conto — por princípio e por definição destinado a expor a interioridade do personagem —, é a exterioridade das ações que essa narrativa em terceira pessoa vai delinear, em um jogo dos olhares que se estabelece na alternância entre ver, ser visto e passar despercebido. Nelsinho quer ver as mulheres, quer ser visto por elas, mas também dissimular seu voyeurismo, evitando que alguns de seus possíveis alvos o vejam. Precisa ainda se esconder dos que podem denunciá-lo. Assim, ao deixar o escritório onde trabalha, ele se lembra de pegar os óculos escuros para poder olhar as mulheres disfarçadamente. Ao passar por um espelho, surpreende-se com a própria imagem refletida. Ao avistar um conhecido da família andando pela rua, refugia-se atrás de uma coluna, onde não pode ser visto.

Por meio de inúmeras referências aos olhares do protagonista, num jogo de voyeurismo e furtividade, o conto acompanha os movimentos desse vampiro diurno e decaído. O narrador transforma o próprio vampiro em objeto do olhar. No entanto, como o leitor é parte desse jogo, como vimos, as posições de algoz e de alvo são instáveis e intercambiáveis.

Essa instabilidade ganha ainda mais intensidade no último conto do livro. Em “A noite da paixão”, os papéis se invertem. É Sexta-Feira Santa, e Nelsinho envolve-se com uma prostituta sem os dentes da frente, que ele conhece dentro de uma igreja (todos os bordéis estão fechados por causa do feriado religioso). No quarto de hotel aonde vão depois do encontro na igreja, é ela quem lhe crava os caninos no pescoço, pedindo sangue. Em “A noite da paixão” o Vampiro é vampirizado.

Algo da confusão entre os personagens principais, que já ocorrera entre pai e filho em “O jantar”, volta a se dar aqui, assim como em outro conto do livro, “A visita à professora”, em que Nelsinho se vê acuado e atacado, como se o comportamento vampiresco fosse não apenas dele, mas também de algumas das mulheres que ele encontra.

Leitores vampiros

O Vampiro é Nelsinho, mas também são vampiros os outros personagens, assim como os narradores e também o leitor, convidado, enredado e levado a se comportar como voyeur e como elemento que constrói, junto com narrador e personagens, o sentido daquilo que lê. Desde o primeiro conto, aliás, o leitor ou os

potenciais leitores são acusados de abrigar um vampiro dentro de si: “No fundo de cada filho de família dorme um vampiro — que ele não sinta gosto de sangue”.

Se no primeiro livro a figuração do narrador já era problemática — e essa oscilação permanece e ganha outras modalidades nos livros seguintes —, é possível pensar em uma espécie de constituição vampiresca do narrador que se consolidará em *O vampiro de Curitiba*, em que a figura do vampiro se estende então a todos — autor, narrador, personagens — como identidade comum. Pode-se entender a variedade de elocução, também desde o princípio, como um comportamento vampiresco, já que o narrador nunca é idêntico a si mesmo. Em outras palavras, é como se o narrador não pudesse se olhar no espelho ou não pudesse assumir formas estáveis.

Também o leitor é convidado a participar desse jogo. Berta Waldman destacou recentemente essa incorporação do leitor no jogo narrativo em artigo sobre *Macho não ganha flor*. Segundo Waldman, a inclusão do leitor empírico no jogo ficcional de seus contos faz com que todos participem desse universo:

Para forçar a difícil identificação do leitor com as personagens em situação, uma das estratégias do autor é fazer deslizar a primeira para a segunda pessoa de modo a implicar também aquele que lê na matéria narrada [...] A segunda pessoa inclui o leitor, em quem também respinga a violência dos atos, transformando a todos em coparticipantes da vida nua, feita da distribuição global de miséria e morte.³⁴

Esse apelo ao leitor ganha relevo quando atentamos para o fato de que desde o primeiro livro de Trevisan se estabelece um pacto de leitura ambíguo e instável, marcado pela exploração de uma escrita despersonalizada e deslizando, que confunde e enreda narradores, personagens e leitores no jogo da ficção. O olhar do leitor é, como

vimos, em muitos casos levado a se juntar a um e outro personagem. O leitor é convidado a participar desses contos cheios de miséria, mas escritos por meio de uma linguagem ao mesmo tempo elaborada, fragmentada e falida, que o seduz e o enreda. O leitor é cúmplice, espião, voyeur. O leitor, também ele, desde o início, é um vampiro sedento de sentido — um vampiro convocado a participar das ações narradas e a completar o sentido do que se enuncia, mas um vampiro a quem essa literatura deliberadamente não sacia.

[a] Agradeço a Hélio de Seixas Guimarães por ter me chamado a atenção para a recorrência das metáforas náuticas e marítimas nesse livro poético e comovente de Trevisan: são contos protagonizados por Sinbad, narradores que tomam rum e entoam a canção dos piratas (*iô, hô, hô*), textos repletos de sereias, ilhas, exílios, marinheiros que naufragam em mar, sem alcançar as ilhas, e outros personagens que passeiam a seco, andarilhos, em Curitiba, onde se afogam em canecas de chope.

[b] A metáfora do jogo traduz o caráter participativo do leitor no processo de construção do sentido do narrado. Para Wolfgang Iser, “o autor e o leitor participam de um jogo de fantasia” (W. Iser, *O ato da leitura*, v. 2, op. cit., p. 10).

[c] Augusto Massi apropriou-se desse uso rebaixado e afetado do sentimentalismo, em procedimento que lembra e homenageia os recursos paródicos do próprio Trevisan, para o título do artigo em que endereça uma carta ao autor para comentar o lançamento da coleção fac-similar de *Joaquim* (A. Massi, “Ai de ti, Trevisan”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 mar. 2001. *Jornal de Resenhas*. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1003200114.htm>>. Acesso em: 13 jan. 2024).

[d] Alfredo Bosi chamou a atenção para a indistinção entre realismo e expressionismo em alguns contos do autor: “A força dessa prosa está em recortar tão cruamente situações exemplares que o leitor acaba sem saber se tem pela frente o mais imediato dos realistas ou o mais sombrio e frenético dos expressionistas” (A. Bosi, “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”, em *O conto brasileiro contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1981). Como bem observou Fernando Paixão em sua fala no Colóquio Dalton 90, “Dalton Trevisan e a forma breve, brevíssima”, publicada neste volume, o narrador dos primeiros contos é mais “clássico”, e nos livros seguintes ele incorpora a oralidade dos personagens e do mundo em que estes estão inseridos, em uma performatividade que traz para a escrita conteúdos complexos do contexto social de que são parte, a ponto de desaparecer, em muitos contos, minicontos e haicais, dando destaque ao dizer e ao dito da fala.

[e] “Pensão Nápoles” é também uma das primeiras de uma extensa série de narrativas do autor que glosam o motivo da viagem marítima e da aventura, temas que percorrerão toda a sua obra, culminando em *Beijo na nuca*, de 2014.

[f] Em “Eterna saudade”, conto de *O vampiro de Curitiba*, o protagonista Nelsinho escande versos de Casimiro de Abreu durante o ato sexual com uma de suas amantes, Laura.

[g] Como afirma Iser, por conta da estrutura linear de eventos sucessivos e encadeados da arte narrativa, o leitor está sempre “dentro do texto”: “A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender” (W. Iser, *O ato da leitura*, v. 2, op. cit., p. 12).

[h] Esse emprego ambíguo do imperativo já ocorrera antes, por exemplo, em “Quarto de hotel”: “Para ele o quarto de hotel, o elevador caindo no fundo do poço. Discute com os parceiros até que mudam de bar. Sem entender, apegase a um e outro. Não o deixem só. *Não fique só, não terá de pensar*”. E mais adiante, no mesmo conto: “Trocando de roupa, abre e fecha a mala, ainda de viagem. *Guardasse* as camisas na gaveta, abandonando a

última esperança” (D. Trevisan, “Quarto de hotel”, em *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: Record; Altaya, 1979, pp. 121-23, grifos nossos).

Capitu na berlinda

Hélio de Seixas Guimarães

Para Berta Waldman

Nas últimas décadas, Dalton Trevisan publicou textos intitulados “Capitu sou eu”, “Esaú e Jacó”, “Capitu”, “O mestre e a aluna”, “Capitu sem enigma”, “Carta a uma professora”, sugerindo que Machado e Capitu entraram na lista das suas obsessões.¹ Ao ganhar o prêmio Machado de Assis de 2012, o autor de *O vampiro de Curitiba* enviou um agradecimento à Academia Brasileira de Letras, no qual reverencia outro mestre da irreverência, reconhecendo “no grande bruxo” aquele que “nos iniciou no prazer secreto da leitura — uma jornada não a virgens terras ou mares, ainda mais longe, aos confins do coração humano”.²

Não tenho notícia de nenhum outro escritor do século XX que tenha feito referências tão reiteradas e explícitas ao universo de Machado de Assis, que marca presença não só nos títulos de contos e livros, mas também no interior da obra. A presença é notável desde o início da carreira do autor curitibano. A revista *Joaquim*, que em praticamente todos os números trazia enquete com alguma personalidade literária sobre o que definia a nova geração de escritores, depois de praticamente ignorar a herança do século XIX

de maneira geral, e Machado de Assis em particular, acaba por reproduzir no número 20, em 1948, trechos do célebre ensaio “A nova geração”, publicado em 1879. A presença difícil de Machado de Assis eclodia no penúltimo número da revista, quando Trevisan vai buscar as palavras daquele para explicar quem são (quem somos?) os novos. Entretanto, não há dúvida de que as referências a Machado de Assis e ao seu universo ficcional se intensificam nas duas últimas décadas, culminando com a publicação da coletânea de textos intitulada *Até você, Capitu?*.

Boa parte das referências machadianas, dispersas na obra, está reunida nesse volume de 2013, composto de cartas, ensaios, agradecimentos, imprecações, textos que em sua maioria tratam de autores e assuntos literários. Entre os escritores citados estão Katherine Mansfield, Borges, Gonçalves Dias, Emiliano Pernetá, Helena Kolody, Pedro Nava, Rainer Maria Rilke, Rubem Braga, Helena Morley, Tchékhov, Guimarães Rosa, Otto Lara Resende e, desde o título, e em pelo menos metade dos 38 textos, Machado de Assis.

Até você, Capitu? pode ser lido como uma nova versão do testamento literário de Dalton Trevisan — a primeira estaria em *Dinorá* —,³ que, ao confrontar e interrogar todos aqueles escritores, constrói sua singularidade, sua identidade autoral, tendo em Machado uma espécie de espelho. Ao definir inimigos e comparsas, Dalton constitui para si uma *cenografia autoral*, lembrando a expressão cunhada por José-Luis Diaz para tratar do processo de invenção do escritor por si mesmo.⁴

Examino aqui alguns textos de Trevisan em que as referências a Machado e sua obra são centrais, procurando indicar que, além de numerosas, elas são sintomáticas do modo como escritores associados aos projetos modernizadores do século XX lentamente incorporam Machado à tradição moderna. No caso de Dalton, indicam convergências entre dois projetos ficcionais aparentemente muito distintos, mas com traços profundos em comum, que constituem — é o que proponho aqui — uma das linhas de força da narrativa literária brasileira inaugurada por Machado de Assis.

A lista das semelhanças é longa. Em ambos:

- há recusa aberta e radical a qualquer sentimentalismo;
- os sentidos muitas vezes se sustentam sobre lacunas e elipses, de modo que o dito se faz pelo não dito;
- ocorre uma proliferação de alusões e citações, incluindo autocitações — o que se potencializa em Dalton, pela reescrita e republicação constante dos contos e pela remissão frequente de um conto a outro, criando uma espécie de labirinto para o leitor. Isso se dá em relação aos textos de tema machadiano escritos por Dalton, como veremos;
- há distanciamento irônico em relação àquilo que narram, tornando difícil identificar os homens civis Machado de Assis e Dalton Trevisan em seus textos, ou definir o que, nos textos, pode ser atribuído a esses dois mestres em se fazerem onipresentes no estilo e em se ausentarem no posicionamento moral ou ideológico em relação ao narrado;

- observa-se o pertencimento à família de Flaubert, que, por outros meios, retirou do campo da ficção a figura do autor como personagem moral, produzindo no leitor um estado de permanente inquietação, incitando-o a realizar, por sua própria conta e risco, o julgamento moral dos narradores e personagens. Ao que, diga-se de passagem, os leitores de Dalton e Machado têm obedecido, ainda que inadvertidamente;
- existe um modo muito peculiar de aproveitamento da fala corrente e da fala popular que, quando comparece, vem desprovido de qualquer tom condescendente, destituído de aura de coisa verdadeira e original, à maneira romântica e naturalista, e completamente ressignificado pela escrita dos autores, ganhando sempre registro distanciado e crítico.

Como não será possível desenvolver aqui e agora todos esses aspectos, pretendo tratar de pelo menos alguns deles, de modo a indicar afinidades literárias entre esses dois grandes prosadores dos séculos XIX e XX. Essas afinidades ficam explícitas nas frequentes referências a Machado, seus personagens e sua crítica, presentes na escrita de Dalton. A explicitude das citações sugere que Dalton e Machado têm um modo parecido de se relacionarem com os narradores e os personagens que criam, imprimindo-lhes as marcas inconfundíveis de seu estilo e mantendo sempre uma postura enigmática em relação ao que pensam, dizem e fazem seus narradores e personagens.

Dalton Trevisan, até onde sei, explicita pela primeira vez a admiração por Machado e sugere sua filiação ao escritor numa carta

a propósito do *Grande sertão*, escrita para Otto Lara Resende em 1968. Diz ele: “Acho mais audácia em duas frases do *Dom Casmurro* (‘Mamãe defunta, acaba o seminário’ e ‘uma das consequências dos amores furtivos do pai era pagar eu as arqueologias do filho; antes lhe pagasse a lepra...’) do que em todo o *Grande sertão*”.⁵

Juízos comparativos e gosto pela polêmica à parte, o que Dalton ressalta em Machado é a audácia, o abuso, a ruptura com a convencionalidade por meio de uma prosa elíptica, que deixa ao leitor o trabalho — e muitas vezes o constrangimento — de fazer as conexões sintáticas e lógicas que a frase não faz, mas pede.

Embora não diga, porque apenas justapõe informações aparentemente desconexas — Mamãe defunta,/ acaba o seminário —, a frase ganha pleno sentido por meio da pausa e da elipse indicadas pela presença da vírgula entre as duas partes. Desdobrada, ela subordina a vida da mãe ao desejo do filho — se mamãe morrer, estou livre do seminário —, revelando o desejo inconfessável que a frase ao mesmo tempo cala e diz.

No segundo caso, é a praga de Bento Santiago contra Ezequiel, até segunda ordem a praga que o pai roga contra o filho (“antes lhe pagasse a lepra”), que cabe ao leitor formular, articulando as partes e dando ordem para aquilo que aparece arrevesado no período. Isso implica encampar a sugestão do narrador de que Escobar de fato tenha mantido amores furtivos com Capitu e, mais do que isso, que Ezequiel seja fruto desses amores furtivos. Note-se quantas operações são necessárias para completar os raciocínios subjacentes ao texto.

O juízo a respeito de *Grande sertão* é o primeiro sinal não só da admiração por Machado como do alinhamento ao grupo dos prosadores audaciosos, mestres das lacunas e elipses — no seu caso, “mutilador e estripador de frase”, como deixa escrito na (pseudo)autocrítica que produz em “Quem tem medo de vampiro?”.⁶ Uma filiação que me parece ter sido confirmada no discurso de agradecimento ao prêmio Machado de Assis, a que já me referi.

Entretanto, no universo machadiano a obsessão de Dalton é mesmo com *Dom Casmurro* e, mais especificamente, com a personagem Capitu — suas atitudes e principalmente o modo como essas atitudes vêm sendo interpretadas ao longo de mais de um século.

O affaire Dalton/Capitu tem início em “Capitu sem enigma”, publicado pela primeira vez em 1994 no volume *Dinorá*. A provocação começa já no título, que inverte os termos e refuta o nome de um livro famoso de Eugênio Gomes, *O enigma de Capitu*, publicado em 1967. Neste, o ensaísta baiano encampava, sem citar, a defesa da “inocência” de Capitu, advogada pela professora, tradutora e crítica norte-americana Helen Caldwell e publicada em 1960 em *The Brazilian Othello of Machado de Assis*.⁷

A provocação extravasa o título e invade a primeira linha: “Até você, cara — o enigma de Capitu? Essa, não: Capitu inocente?”.

Esse corpo a corpo com o interlocutor vem acompanhado de uma escrita não menos provocadora, que segue remexendo trechos e palavras do velho romance misturados com clichês do que o próprio texto chama de “nova crítica”.

Embora nunca nomeado, o alvo principal do ataque é mesmo Helen Caldwell, e a tradição que se constituiu a partir dela, que consiste em ler o romance na contramão do que diz o autor ficcional, Bento Santiago/Dom Casmurro. A crítica norte-americana é referida por epítetos pouco lisonjeiros, tais como “peralta ignara”, que junta num só golpe uma alusão ao famoso “peralta da vizinhança”, que rondava Capitu para desespero e ciúme de Bentinho, com a alusão ao “ignaro Rubião”. Esse é o adjetivo com o qual Quincas Borba se refere repetidamente a seu herdeiro amalucado, no romance que junto com *Brás Cubas* e *Dom Casmurro* compõe a trilogia machadiana maior, na opinião polêmica expressa nos textos de Dalton de que *Esau e Jacó* e o *Memorial de Aires* são livros chatos, enfadonhos, menores, repetitivos, que nada acrescentam à obra do Machado.⁸

“Capitu sem enigma” traz ainda uma sequência de argumentos que procuram desqualificar a ideia do enigma envolvendo o adultério, tomado pelo narrador como líquido e certo. Em ordem de aparição no texto, os argumentos são os seguintes: 1. Enquanto Machado estava vivo nenhum leitor negou o adultério, e Machado jamais protestou; 2. Tanto a biografia de Machado (casado com Carolina, que teria tido um affaire nebuloso no Porto) como a galeria de personagens criada por ele (Virgília, Capitu, Sofia) tornam muito plausível a possibilidade de consumação do adultério; 3. Para um bom escritor nenhuma atitude de um personagem é vã (algo que Machado critica no famoso ensaio sobre *O primo Basílio*, de Eça de Queirós), então por que ele gastaria mais da metade do livro mostrando “as manhas e artes de dois sublimes fingidores” para, no

fim, não haver traição?; 4. O que ainda pretende a crítica alienada, pergunta, além de todas as evidências colhidas no que o narrador do romance diz sobre Capitu e Escobar? A prova carnal do crime? O flagrante? A chocante cena de alcova? Segundo o narrador, seria pedir demais “ao virtuoso da meia-frase, do subentendido, da insinuação”.⁹

Os argumentos continuam, junto com frases que são pura provocação, tais como esta: “Se a filha do Pádua não traiu, Machado se chamou José de Alencar” — frase repetidíssima na obra de Dalton Trevisan.

Ainda que o cidadão Dalton Trevisan acreditasse piamente no adultério de Capitu e o defendesse — o que, até onde sei, ele não fez —, como leitores de ficção não podemos atribuir ao cidadão o que está escrito em seus textos literários.

As dificuldades para atribuição do julgamento de Capitu começam já na definição do gênero a que pertence “Capitu sem enigma”. Escrito à maneira de um ensaio literário, o texto se apresenta com uma moldura contística, na medida em que as opiniões polêmicas são expressas por um narrador que não se identifica e se dirige a um interlocutor — o “cara”, o “bicho” —, alvo da contrariedade e da decepção desse narrador. Este busca desqualificar as teses do interlocutor, lançando mão de afirmações peremptórias, perguntas retóricas, frases feitas, cacos de argumentos, que no conjunto constituem mais uma paródia de um ensaio literário do que propriamente um ensaio.

Também é temerário tomar ao pé da letra, num escritor para quem a autoria se coloca como problema tão complexo,¹⁰ afirmações

contra a ilusão e a ambiguidade dos sentidos (“Nada de ler nas entrelinhas”), seguidas de referências a Machado como “virtuoso da meia-frase, do subentendido, da insinuação”. Como não ler nas entrelinhas de um virtuoso da meia-frase, do subentendido, da insinuação? Que tipo de percepção pode resultar da leitura literal de dois virtuosos da meia-frase, do subentendido, da insinuação e da ironia, como são Machado de Assis e Dalton Trevisan?

Mais incerto ainda fica o estatuto de “Capitu sem enigma” quando sabemos que os termos “Capitu sem enigma” constituem o “ponto final” da tese — e formariam o título também? — escrita por uma estudante de letras, protagonista de “O mestre e a aluna”, conto publicado pela primeira vez em *Rita Ritinha Ritona*, de 2005. Eis um exemplo das remissões de um texto a outro, que vão criando a sensação de labirinto que a obra de Dalton Trevisan produz no leitor, e que se verifica também nesses “textos machadianos”, por assim dizer, que com frequência se referem um ao outro.

“O mestre e a aluna”, por exemplo, retoma *Dom Casmurro* e Capitu ao narrar o encontro erótico de uma doutoranda com um mestre e doutor em letras, justamente na ocasião em que ela vai ao apartamento do professor entregar a tese sobre Capitu, na qual retoma como epígrafe a frase “Se a filha do Pádua não traiu, Machado de Assis chamou-se José de Alencar”.¹¹

Meia dúzia de parágrafos conto adentro, sem que mais nada seja dito ou discutido a respeito da tese, eis a estudante a se perguntar, na curta hesitação entre entregar-se ou não ao professor: “Ai de mim, bem o que eu temia. O que, na minha vez, faria Capitu? Não se sacrificou ao marido e senhor para sua ascensão social? Devo o

mesmo a esse asno pomposo e pançudo? Se não vou, já sei: nota insuficiente, reprovação, a carreira truncada”.

Esquecida a tese e qualquer abstração ou teoria que pudesse sustentá-la, a doutoranda se pergunta não o que Capitu faria em sua situação, numa ocasião como aquela, mas o que faria *na sua vez*, sugerindo participar de um ritual no qual, se falhar, o resultado será o fracasso profissional.

A fala da aluna sugere que ela é “mais uma” numa engrenagem em que a assimetria das relações pressupõe um momento como esse, vivido por tantas outras antes e depois dela. Apesar de habitar um outro tempo, a experiência vivida no presente a reconecta com o assunto da tese, Capitu, numa ligação tênue, é verdade, mas tão direta que por um instante ela já nem mais distingue os limites entre ela e a personagem de Machado: “Descerro os lábios, ele insinua o dedo e gira na minha língua. Só com a ponta me ponho a lambar o dedinho — sou eu? É a outra, safadinha, lá na Suíça?”.

Entretanto, apesar e também por causa de toda a violência contida no encontro sexual, é inegável o prazer vivido pela personagem. Violência, sofrimento e prazer não são excludentes, como sugere não só esse conto — “Mas qual prazer maior é esse, ó mãezinha? Que nasce da entrega exultante ao teu martírio?” —, mas de maneira geral a obra de Dalton Trevisan, na qual a paródia à dobradinha cristã do sofrimento com o êxtase está em toda parte, sem nenhuma redenção à vista.

Nesse conto, não sabemos e nem importam quais são a posição e os argumentos do mestre e da aluna em relação ao comportamento de Capitu. Sabemos apenas que mestre e aluna entregam-se à

exploração mútua e consentida do prazer físico — movidos por vontade própria, pelo livre-arbítrio? Ou será que agem condicionados por uma engrenagem que os põe naquela situação? Difícil saber os limites entre uma coisa e outra. Sabemos, no entanto, que naquele momento o que os sustenta nada tem a ver com argumentos nem com qualquer racionalidade, o que fica magnificamente sugerido pela exclamação imaginária da aluna repentinamente tornada equilibrista: “Gozo elevada no ar — veja, mãe, sem as mãos!”.

É certo que, durante o sexo, o tópico da tese irrompe no comentário violento do professor, para ser rapidamente desqualificado e descartado: “Capitu, porra nenhuma. Veio aqui só pra dar”.

Essas estão entre as palavras mais doces ditas pelo professor, que não economiza o calão também adocicado pelos diminutivos — *rabinho, putinha, cuzinho, cadelinha, xotinha* etc.

No conto, tudo ocorre entre portas fechadas, no apartamento do professor, a mulher viajando (seria para a Suíça?). No final, mantêm-se as aparências, e o mestre promete continuar “a discussão sobre Capitu” na próxima vez, ao despedir-se da aluna com “um ósculo furtivo em cada face”.

Terminado o conto, continuamos sem saber a relação entre a experiência vivida pelas personagens e a tese sobre Capitu. As sugestões, no entanto, apontam para todos os lados, abrindo um enorme arco de possibilidades de entendimento. Estas incluem desde uma desconexão total entre a tese e a vida até uma perfeita continuidade entre a exploração e a violência vividas pela

personagem do século XIX e a exploração vivida pela nova encarnação de Capitu no século XX.

Ainda que tudo seja narrado em primeira pessoa, pela aluna, a sensação é de que nós, leitores, olhamos tudo pelo buraco da fechadura. Ao mesmo tempo que podemos pensar numa cisão completa entre o que ocorre dentro e fora do espaço confinado da intimidade, também podemos perceber que não há contradição alguma entre o que ocorre lá dentro, que inclui no mínimo uma traição conjugal e a transgressão de princípios éticos que devem regular a relação entre professores e alunos, e o mais perfeito decoro — coisa de que Machado tanto se ocupou, indicando quanto de violência e de perversão (e também de prazer) pode haver sob a aparência da mais perfeita normalidade.

“O mestre e a aluna” inverte o gênero das personagens em relação ao que se encontra na história que leva mais longe as conexões entre Dalton e Machado, machadiana, e também flaubertianamente intitulada “Capitu sou eu”, que abre a coletânea *Novos contos eróticos*.

Temos agora a história de uma professora de letras que, a princípio irritada com a postura de um aluno, único na turma a defender a hipótese de infidelidade de Capitu, acaba se apaixonando perdidamente por ele. Ao longo do conto, ela se submete a todos os caprichos masculinos, e no fim, numa tentativa desesperada de recuperar a atenção do rapaz, publica numa revista acadêmica um artigo no qual ela mesma, a professora, sustenta aquilo que sempre negou — a traição de Capitu. A brusca mudança de opinião sugere o caráter instrumental das interpretações peremptórias e prêt-à-

porter, desprovidas de sentido crítico e transformadas em lugares-comuns.

Ao longo de todo o conto, as personagens projetam umas sobre as outras clichês e preconceitos. Assim, imagens-chavão do cinema e da cultura de massas têm papel importante nas descrições recíprocas. O aluno é a princípio visto como “o selvagem da moto”, alusão provável ao personagem de *O selvagem da motocicleta*, filme de Francis Ford Coppola de 1983; a professora a certa altura faz a “pose lânguida de pomba branca arrulhante”, imagem que parece saltar dos livrinhos de soft pornô para moças recatadas, antigamente vendidos em bancas de jornal. Às vezes o clichê converte-se em trocadilho infame. Diz o narrador que a professora que domina quatro ou cinco línguas é ainda mais graduada na “linguinha poliglota em ciências e artes”.

No entanto, as visões recíprocas estão refratadas principalmente pelas leituras do romance de Machado de Assis, de modo que as rotulações que aluno e professora fazem um do outro encampam as rotulações historicamente atribuídas aos personagens de *Dom Casmurro*. Não por acaso, esse é o romance sobre o qual se projetaram ao longo do tempo conceitos e preconceitos de toda ordem, resultando em julgamentos opostos da conduta das personagens e constituindo a recepção mais controvertida de uma obra literária em toda a história da literatura brasileira.

Assim, a professora vê no aluno que acredita na infidelidade de Capitu “o machista supremo”, “um monstro moral”, “babuíno iletrado”; o aluno vê a heroína, Capitu, arrebatada “pela perfídia

fatal que mora em todo coração feminino” e, na professora, uma “caulinha”.

Os clichês e as rotulações correm livremente pela escrita, de modo que as passagens entre a voz e a visão do narrador e a voz e a visão das personagens se fazem muitas vezes sem nenhuma indicação gráfica — aspas, travessão, uso de verbos *dicendi*, nada. Assim, ora a cena é descrita a partir da audição e do olhar da professora, como no trecho que segue:

A professora de Letras irrita-se cada vez que, início da aula, ouve no pátio os estampidos da maldita moto.

Aos saltos de três ou quatro degraus, lá vem ele na corrida, atrasado sempre. Esbaforido, se deixa cair na carteira, provocante de pernas abertas. Mal se desculpa ou nem isso. Ela reconhece o tipo: contestador, rebelde sem causa, beligerante,¹²

ora, com o barulho da moto, a voz do narrador desliza para a percepção da professora, culminando na visão do aluno “provocante de pernas abertas”, visão que parece se confundir com a da professora. Mas, pensando bem, quem está de pernas abertas? A professora ou o aluno? Na formulação surpreendente, o conto inverte os papéis, fazendo do aluno um objeto sexual da professora, ou explicita a transitividade do desejo? Como se lê já desde os primeiros parágrafos, a tensão sexual que atravessa e sustenta o conto não é simples, nem os papéis estão assim tão delimitados.

Ora, ainda, a visão do narrador coincide com a do aluno, como neste trecho: “Nas aulas, por sua vez, ela que o confunde: sadista e piedosa, arrogante e singela. Sentada no canto da mesa, cruza as longas pernas, um lampejo da coxa imaculada. E, no tornozelo esquerdo, a correntinha trêmula...”.

Não há a fusão apenas das vozes entre narrador e personagens, mas também entre narrador e leitor, no cacoete, aliás muito machadiano, de pontuar a narrativa com perguntas que maliciosamente fazem deslizar a voz do narrador para a voz das personagens, pendurando interrogações na consciência do leitor. Eis alguns exemplos, entre muitas outras ocorrências:

E por que, ao sublinhá-los na caneta vermelha, tanto a perturbam as garatujas canhestras?

[...]

os seios redondos em flor — ou duas taças plenas de vinho branco?

[...]

Condoída, oferece-lhe carona de carro, não moram no mesmo bairro?

[...]

Na volta, ela comenta o espetáculo. Ele ouve apenas. Silêncio inteligente? Ou não tem mesmo o que dizer?

São estratégias narrativas que fazem com que os sentidos e as convicções se desloquem permanentemente entre o narrador e as personagens, incluindo também o leitor, que fica no meio-fio, desorientado diante das posições oscilantes do narrador. Poderíamos falar no estilo ébrio adotado por Brás Cubas em suas memórias póstumas, o que combina com uma imagem que Dalton constrói para o escritor, e para si, como ficará indicado mais adiante.

Se em *Dom Casmurro*, matriz narrativa explícita do conto, a instabilidade dos sentidos deve-se principalmente ao fato de tudo estar subordinado a um narrador em primeira pessoa, com todas as

oscilações relacionadas à memória do vivido e às fortes emoções com que viveu aquilo que narra — paixão, casamento e separação de Capitu —, no conto de Dalton Trevisan não temos nem mesmo a “estabilidade instável” dos relatos em primeira pessoa. Em “Capitu sou eu”, as vozes do narrador e das personagens se misturam, constituindo-se num compósito de clichês, fragmentos de fala e golpes de visão os mais variados.

A essa implosão de um núcleo mais ou menos estável de produção de sentidos — que ainda se sustenta quando temos um narrador identificado a um sujeito, como é o caso de Dom Casmurro/Bento Santiago/Bentinho — corresponde o desfazimento das comparações possíveis entre as personagens do conto e as do romance, assim como o esvaziamento de toda uma rede de discursos aparentemente racionais construídos em torno das personagens do romance, especialmente Bento Santiago e Capitu. Isso que chamo de esvaziamento das relações racionais abarca também as referências a outras matrizes narrativas, frequentes na ficção de Machado e também centrais no conto, que afinal se constrói em torno de *Dom Casmurro* e Capitu.

Por exemplo: sabemos como o teatro é fundamental na obra de Machado de maneira geral, e em *Dom Casmurro* em especial, como lugar onde se projetam e de onde se extraem, mesmo que de maneira equívoca, os sentidos para o comportamento das personagens do romance. Basta lembrar a importância, para o andamento da narrativa e para a história das leituras do romance, da cena em que Bento Santiago assiste a uma encenação de *Otelo*.

Em “Capitu sou eu”, há remissões semelhantes, com a diferença de que agora o recurso a outras matrizes narrativas parece não apontar para nenhum sentido, nem mesmo equívoco. Lembremos: o conto faz três menções ao cinema, duas delas a filmes clássicos, que nem mestra nem aluno chegam a assistir, envolvidos que estão com seus corpos. O conto também faz menção, por meio da fala da professora, a duas peças de teatro: na primeira ocasião, isso inspira o silêncio do rapaz; na segunda, a ida de ambos ao teatro é acompanhada da promessa do aluno: “Beckett nunca mais”.

No romance de Machado, a cena em que Bento Santiago assiste a *Otelo* é carregada de sentidos, ainda que seja capaz de sustentar interpretações inteiramente divergentes sobre o romance — a do próprio Bento, endossada por muitos leitores, que a tomam como prova inequívoca da culpa de Capitu, e a de Helen Caldwell, que a considera exemplo de como Bento distorce o que vive e o que vê. Para a economia do conto, as referências ao teatro são instáveis e parecem destituídas de sentido até mesmo para as personagens.

Talvez seja por isso que num conto tão curto, além do teatro, também sejam feitas referências a três filmes, dois deles exibidos em vídeo, indicativos da transformação do ritual cinematográfico e dos descompromissos das personagens com a narrativa “clássica”, adjetivo que o narrador faz questão de sublinhar quando menciona os filmes. Pela mesma lógica, não basta uma peça de teatro; é preciso que sejam duas, mas elas não produzem nenhuma liga nem estabelecem terreno comum entre as personagens; pelo contrário, elas os afastam: Beckett nunca mais!

As menções aos filmes e às peças também não permitem nenhuma projeção sobre eles, filmes e peças, da situação narrada no conto, porque eles nem sequer são nomeados ou apresentados como referências ou alusões a partir das quais se possa derivar algum sentido específico para o conto — como ocorre com *Otelo* em, e em relação a, *Dom Casmurro*. A presença deles na narrativa é gratuita e sugere a desativação da arte como referência, ainda que equívoca, para os personagens do conto e também para nós leitores, seus contemporâneos.

Millôr Fernandes disse certa vez que “antigamente a vida imitava a arte; hoje imita os jingles de televisão”. Penso que a frase descreve a diferença dos processos imitativos dominantes não nas vidas, mas nos escritos de Machado e Dalton.

Machado de fato construiu boa parte da sua obra imitando outras, explicitando uma espécie de rebaixamento sistemático das suas narrativas em relação às narrativas de grandes escritores que lhe serviram como matéria, como se estivesse nos contos e romances traduzindo em vulgar Shakespeare, a Bíblia, os discursos filosóficos e científicos etc. etc. A frase “sem saber que traduzia Hamlet em vulgar”, comentário do narrador a uma frase da personagem Rita, de “A cartomante”, já foi lida como uma das chaves de entendimento da narrativa machadiana.¹³

Essa construção da obra rente a tantas outras pode dar a impressão, como de fato deu para muitos leitores de Machado de Assis, de que se tratava de um escritor sem imaginação, imitador sem fibra e sem a originalidade de Shakespeare, Sterne etc. etc.

Na afirmação reiterada de que o que se conta talvez já tenha sido contado por outros, de que os enredos podem ser repetições de outros enredos, outras óperas, outras peças, outros vídeos, Dalton encontra mais uma vez Machado, imitando o grande imitador. Na explicitação das fontes e na exposição reiterada da limitação da matéria para a construção dos seus projetos narrativos e ficcionais — algo que Dalton Trevisan leva ao paroxismo, inclusive nas repetidas referências e alusões ao universo machadiano — parece estar implícita a problematização da condição do escritor em situação de província, seja ela a Curitiba do século XX ou a Corte do Rio de Janeiro oitocentista. Não é por acaso o escárnio com que ambos os escritores tratam dos literatos de província ou da periferia, sejam os oradores de sobremesa e os políticos falastrões de Machado, sejam os Emilianos Pernetas de Dalton, com suas tolas aspirações à originalidade e à grandeza.

Entretanto, há diferenças de grau. Se em *Dom Casmurro* a referência a Shakespeare ainda sustenta sentidos equívocos, em “Capitu sou eu” nem mesmo *Dom Casmurro*, que de certa maneira justifica a existência do conto, serve mais de guia para as personagens. A relação entre elas e o romance está completamente mediada por juízos sobre o texto, ou melhor, julgamentos peremptórios, que tanto a professora como o aluno repetem, sem conhecimento de causa ou convicção pessoal, aprisionados pelos preconceitos e pelos clichês, que tomam emprestados da crítica de *Dom Casmurro*, para projetar uns sobre os outros.

Assim, esse conjunto de textos machadianos de Dalton Trevisan se integra com o restante da sua obra, também baseada na repetição,

no uso dos clichês, como escreveu Berta Waldman, propondo a aproximação da escrita de Dalton com o hiper-realismo nas artes plásticas, que traz para o texto linguagens prontas, ready-mades que ganham novo relevo quando deslocados do contexto cotidiano, em que eles se tornam banais, invisíveis.¹⁴

Nisso também as obras de Dalton e Machado convergem, já que ambos trabalham sobre os discursos prontos, nos quais se precipitam ideias cristalizadas na cultura, preconceitos coados da vida social — matérias-primas de seus escritos, que ao mesmo tempo mimetizam e desmistificam esses discursos ao expor os seus modos de fabricação.

Para Machado, a matéria-prima principal vem da retórica liberal, romântica e naturalista, o que se manifesta nos modos de apropriação e mimetização dos discursos religiosos e científicos, ou científicistas, bem como nos preconceitos sociais; em Dalton Trevisan, os preconceitos sociais vêm de mistura com a retórica e os registros dos meios de comunicação de massa, que de tudo se apropriam, incluindo a literatura e a crítica literária.

Ao trazer para o centro de sua obra Machado de Assis e Capitu, Dalton inclui o discurso crítico e a crítica literária no rol dos ready-mades. A leitura libertária e libertadora de Capitu e do romance — que num certo momento identificou no texto sua matriz retórica, repetidora de preconceitos e ideias prontas da cultura patriarcal e bacharelesca do século XIX brasileiro, o que produziu um considerável giro crítico para o entendimento do romance — tornou-se ela mesma parte da rotina. Dissociada das convicções que um dia a sustentaram, essa leitura tornou-se clichê, repositório de

dicotomias e divisões simplistas que ela um dia combateu, e às quais a boa literatura e a boa crítica são, ou deveriam ser, sempre refratárias.

Daí o narrador de “Capitu sem enigma” repetir, entre a indignação e o desânimo, as leituras socialmente críticas do romance, cristalizadas em clichês indignados e acríticos: “O libelo de um chicanista fazendo as vezes de falsa testemunha, promotor e juiz?// Um porco machista da classe dominante condena a bem-querida, não por traí-lo, só por ser mulher e ser pobre?”.¹⁵

A adesão aos clichês é o que torna possível a guinada total da professora de “Capitu sou eu”. Como vimos, a “cafelinha feminista, advogada graciosa da filha do Pádua” do início do conto acaba por publicar na *Revista de Letras* “um artigo em que sustenta a traição de Capitu”. A professora não faz isso em função de qualquer mudança de convicção intelectual ou crítica, mas apenas como “última tentativa de reconquistar o seu amor”.

Ela passou pela experiência, gozou e sofreu, mas no fim da história parece ter aprendido muito pouco sobre o amor e menos ainda sobre o romance. Se a mudança do julgamento de Capitu é radical, a postura judicatória permanece imutável, como se a professora fosse presa tanto do desejo quanto da necessidade de contê-lo por alguma explicação moral.

O conto descreve assim o movimento errático do desejo, imprevisível e indiferente aos julgamentos morais, condizente com certa impressão de amoralismo que perpassa as obras de Machado e Dalton e que, a meu ver, responde por parte da grandeza desses dois escritores. Talvez seja esse aparente amoralismo, com o qual

Machado e Dalton habilmente se constroem nos seus textos (nos quais eles estão ao mesmo tempo em todos os lugares e em lugar nenhum), que provoque tantas tentativas de enquadramento ideológico dos escritores e tanta necessidade de contenção moral das suas narrativas. São principalmente essas reações e tentativas de enquadramento por parte da crítica de *Dom Casmurro* que estão sendo mimetizadas e criticadas por Dalton Trevisan ao recorrer ao exemplo mais exacerbado que temos disso na história da literatura brasileira: o julgamento permanente de Capitu, ora para condená-la, ora para absolvê-la.

Em “Capitu sou eu”, Dalton Trevisan embaralha mais uma vez as cartas. Isso ocorre desde o título paródico, que se refere ao escândalo em torno do comportamento da personagem Emma Bovary, que levou Flaubert aos tribunais, onde declarou “*Madame Bovary c’est moi*”. Com essa alusão, Dalton aproxima os dois romances e seus autores, repondo o problema da invisibilidade moral do autor (de Flaubert, de Machado e a dele próprio), que se recusa a julgar a conduta das personagens.

Michael Wood, crítico e professor em Princeton, escreveu o seguinte a respeito de Dalton Trevisan: “A reação que se tem ao ler Trevisan é uma espécie de raiva. Raiva da discrição perfeita do escritor, de sua absoluta invisibilidade moral, quando sabemos que ele deve estar espreitando escondido atrás de seu estilo”.¹⁶

Escondidos atrás de seus estilos — não seria esse um bom lugar para situar esses dois grandes, se não os maiores, estilistas da narrativa brasileira dos séculos XIX e XX?

Paradoxalmente, seus estilos se constroem a partir de um apagamento dos dois autores, que frequentemente se escondem atrás dos narradores e personagens, trabalham com discursos prontos sobre os quais operam torções, injetando interrogações naquilo que é correntemente tomado como líquido e certo.

Em Machado, a torção se dá geralmente pela viravolta no andamento esperado da frase, pela incongruência ou desproporção entre o que vem antes e o que vem depois, criando-se entre os termos uma espécie de vazio, de lacuna, a ser preenchida pelo leitor.

Em Dalton, a torção se dá pelo desbastamento radical dos nexos lógicos e das partículas de ligação entre os elementos da frase, com o apagamento implacável de tudo o que seja acessório ou redundante: conjunções, preposições, adjetivos e advérbios. O que resta são principalmente os elementos nominais — imitando a lógica da propaganda e da produção em série, que reconfiguram o mundo como coleção de coisas às quais devem ser pespegados valores.

Tanto em Machado como em Dalton o leitor pode facilmente reconhecer no que lê aquilo que vê no mundo, ao mesmo tempo que é convidado a estranhar os modos de dizer o já dito e também o suporte — o livro — onde está escrito o já dito. Ao imitarem os discursos dominantes, ambos permitem que esses sejam encampados e naturalizados pelo leitor conformista ou identificado com o mainstream; ao mesmo tempo, ao deslocarem esses discursos para o livro, e estilizá-los, oferecem ao leitor a *possibilidade* de desnaturalizá-los e encará-los com distância e crítica.

Essa aproximação entre a escrita e o mundo pode confundir, como adverte Berta Waldman a respeito de Dalton Trevisan, advertência que me parece servir também para os leitores de Machado de Assis:

O fato de sua matéria ser a repetição, o seriado, e o fato de ele lançar mão de uma linguagem que é resíduo cultural, permite certa confusão que se desfaz quando se observa, por exemplo, que sua formalização pode ser lida em dois graus: apegada à matéria a ponto de se confundir com ela, dela se desprende, para, à distância, comentá-la. Num primeiro momento, desfaz a distância obra/mundo; noutro, a restabelece. E é nessa dialética de aproximação e distanciamento que está a sutileza do procedimento.¹⁷

Berta Waldman anota algo importante em Dalton: o jogo complexo de aproximação e distanciamento entre autor, narradores e personagens. É isso que põe a obra de Dalton Trevisan em ligação direta com a de Machado de Assis, da qual Dalton é, a meu ver, um dos grandes legatários entre os escritores do século XX, a despeito de tantas diferenças.

Mestres do mimetismo, Dalton e Machado agem como verdadeiros larápios, saqueando e recontextualizando as fórmulas esvaziadas dos mass media, no caso de Dalton, e da retórica oitocentista, no caso de Machado. Em ambos os casos, os efeitos sobre os leitores podem variar e levar a resultados interpretativos muito diversos, como a história das leituras de Machado de Assis já nos mostrou, e as leituras de Dalton Trevisan, escritor que provoca reações apaixonadas, também vão nos indicando.

Dalton e Machado promovem a exposição brutal dos lugares-comuns e das certezas, confrontando-nos com a crueldade do mundo. Em ambos, a crueldade não é mero assunto (penso em duas

narrativas-chave de Machado, “Pai contra mãe” e “A causa secreta”, que me parecem matrizes desse modo cru de representar o mundo), e sim um modo de apresentar as situações em estado bruto, desbastadas das mediações tradicionais da metafísica e das religiões, como o filósofo francês Clément Rosset define a crueldade em seus ensaios, que ajudam a pensar sobre os universos ficcionais de Machado e Dalton.¹⁸

Neles, pela provocação e pelo absurdo, o escritor parece tentar tirar as traves dos nossos olhos, para que possamos, quem sabe, de novo olhar para o drama de Bento Santiago e Capitu desvencilhados de julgamentos e com a crueza necessária para nos aproximarmos dos modos de funcionamento — jamais da compreensão — das histórias de amor e das guerras conjugais.

Penso que Dalton Trevisan, por meio de Machado, nos lembra a nós, leitores e críticos, que a (sua) literatura não é lugar de confirmação das nossas convicções, certezas e pontos-finais; mas lugar de desconcerto e interrogação.

Dalton Trevisan e a forma breve, brevíssima^a

Fernando Paixão

Pensar sobre o ficcionista Dalton Trevisan implica, em maior ou menor grau, refletir sobre a *forma breve* na literatura. Essa expressão é bastante usada, aqui e ali; no entanto, designa um leque amplo de textos, configurando um conceito fluido e, por consequência, pouco utilizável.

Em geral, as formas breves englobam escritas tão diversas quanto a crônica, o conto, a máxima, o conto de fadas e o microconto, entre outras. É difícil dizer o que pode haver de comum entre elas, além da constatação óbvia de que se voltam para a brevidade, decorrendo numa agilidade de linguagem digna de atenção.

Nesse âmbito, o conto sobressai como uma forma literária de alta aceitação social, desde o século XIX. Gênero eclético que é, assume diversos formatos, tanto em seu grau mais expansivo, focado na amplitude dos detalhes, como em seu contrário, em que o relato se reduz a um mínimo essencial. Passados os séculos, contamos com uma larga tradição tanto numa direção como noutra.

Dalton Trevisan alinha-se de modo inequívoco aos adeptos do conto breve, atento quase sempre a um núcleo reduzido de ação, no tempo e no espaço, com pouca margem para a notação psicológica. Pertence à linhagem de escritores que preferem intensificar o significado das palavras por meio de um estilo rápido e seletivo. E tem se mantido coerente ao longo de extensa trajetória.

Acumula hoje uma obra que compreende mais de quatro dezenas de livros, em diferentes gêneros e fôlegos, mas concebidos por uma visão de mundo que não quer perder de vista a cultura social brasileira. Pode-se mesmo supor que o mundo de conflitos e protagonistas retratados em seus textos representa a vida nacional do século XX de maneira mais efetiva do que os livros de história oficial.

O início da trajetória daltoniana em publicações de âmbito nacional remonta a 1959, ano de estreia com *Novelas nada exemplares*, livro em que o fatalismo e as dificuldades dos personagens convivem com evidentes traços líricos do narrador, característica que se revela na atenção aos detalhes das cenas: “Estalava a boca torta, querendo morder a orelha como um cachorrinho morde suas pulgas”,¹ registra o conto “Pedrinho”, que abre o volume.

O eixo organizador da obra inicial está relacionado à solidão, conforme observa Miguel Sanches Neto.² Atmosfera que se reitera nos livros seguintes — *Morte na praça* e *Cemitério de elefantes*, ambos publicados em 1964 —, cujos textos apresentam um desempenho próximo do tradicional. Mesmo mobilizando poucos elementos para situar a ação dos personagens, Dalton Trevisan consegue ampliar o sentido do texto para além da circunstância narrada, como dá a ver,

por exemplo, em “Uma vela para Dario”, conto que narra o enfarte de um homem anônimo; ao mesmo tempo, articula uma segunda história que sucede em paralelo.^b Em apenas página e meia, o narrador consegue dar conta da trama de elementos que compõem a cena.

Não será exagero afirmar que, observadas em conjunto, as três primeiras obras de Dalton estão marcadas por um estilo clássico do conto. Ele adota uma visão que privilegia o chamado *efeito único* — preceito criado por Edgar Allan Poe —³ e em simultâneo faz uso da *compactação* — qualidade inerente ao gênero, na opinião de Anton Tchéchov.⁴

Basta reproduzir o primeiro parágrafo do conto “Cemitério de elefantes” para certificar o caráter universal que move as imagens do texto:

Há um cemitério de bêbados na minha cidade. Nos fundos do mercado de peixe e à margem do rio ergue-se o velho ingazeiro — ali os bêbados são felizes. A população considera-os animais sagrados e provém às suas necessidades de cachaça e peixe com pirão de farinha. No trivial contentam-se com as sobras do mercado.⁵

O narrador pontua o relato em torno aos mendigos com um tom enternecido e lírico, revelando ao cabo a íntima solidariedade mantida entre aqueles elefantes sociais. Toda a dramaticidade da situação está dada no parágrafo inicial, ao associar o plano baixo dos bêbados com a felicidade; em seguida, enumera na mesma frase os animais sagrados, a cachaça e o pirão. Algumas linhas adiante, fica claro o efeito desejado pelo contista: “à flor do lodo borbulha o mangue”.⁶

Nos livros seguintes, a cidade natal cresce em protagonismo e circunscreve boa parte das cenas e dos figurantes. Curitiba se vê transformada em uma província real e imaginária, microcosmo em que os vampiros têm vez e no qual proliferam crimes e paixões. Em *Desastres do amor* (1968), é notória a passagem do autor para uma dramaticidade direta — seca, diríamos — no desenvolver dos personagens e das situações. Em simultâneo, a linguagem se torna mais bruta e descarnada, já se afastando do modelo clássico de composição.

Momento importante dessa transição estética é *A guerra conjugal* (1969), livro publicado uma década depois da estreia. Nessa obra, as histórias radicalizam a representação simbólica dos personagens, pois a ação da maioria dos textos se concentra em apenas duas figuras de fundo arquetípico: João e Maria. As narrativas dessa coletânea ainda mantêm o propósito de desencadear o efeito único, mas fazem uso mais intensivo de diálogos em detrimento da presença do narrador.

Exímio na técnica do conto, a partir da década de 1970 Dalton privilegia a exploração de tipos humanos, fixando toda uma galeria de malandros, prostitutas, assassinos, violentadores, virgens indefesas etc. — figuras que não têm nenhum aprofundamento psicológico, pois a ação com frequência se volta para situações de violência e perversidade.

Nesse período, publica coletâneas que primam pela imagem contrastante do título, por vezes se aproximando do oxímoro: *O pássaro de cinco asas* (1974), *A faca no coração* (1975), *Abismo de rosas* (1976), *A trombeta do anjo vingador* (1977), *Crimes de paixão* (1978).

Títulos que correspondem, por sua vez, a uma radicalização da estética do autor nesse período, voltado para um tipo de narrativa esquartejada,⁷ de modo a tratar a violência das situações sob um prisma de experimentação e ousadia literária.

Berta Waldman escreveu um livro decisivo na fortuna crítica do autor, em que analisa a obra daltoniana até o início dos anos 1980. Em *Do vampiro ao cafajeste* (1982),⁸ ela faz importantes considerações sobre o desempenho e desaparecimento do narrador nos textos do autor curitibano. Em sua opinião, a linguagem vai se afastando do modelo tradicional de narrativa — estrutura bipolar narrador-personagens — para privilegiar os discursos diretos livres ou indiretos.⁹ Além disso, resulta na fragmentação da narrativa.

O título do estudo de Berta revela a transformação do autor até aquele momento — início dos anos 1980. Pode-se dizer então que, durante o período estudado, a figura do vampiro vai aos poucos sendo substituída pela figura do cafajeste, tipo social marcado por linguagem e moral muito próprias.

Pode-se acrescentar ainda outro tópico a essa trajetória, que é a presença dos *personagens típicos* de província, tratados com singularidade nas primeiras obras, para em seguida passar a *personagens-tipos*, aqueles que correspondem a certo padrão de conduta socialmente cristalizada.

Ao dar voz aos personagens, a trama se evidencia sozinha, quase sem necessitar de narrador. Com isso, muitas vezes os contos alcançam o tom da “fala popular”, registro de uma língua brasileira real — aquela que passa pela cabeça ou pela boca de muita gente da rua, sem mediações formais ou institucionais.

A novidade de Dalton, porém, foi realizar esse projeto literário sob o império da brevidade. Onde o impulso da oralidade acabaria por estender o fluxo e as frases, o autor cerra fileiras em nome da situação curta, direta, nem sempre de todo explicada.

De certa maneira, a passagem da estética do vampiro à estética do cafajeste vem acompanhada de alta valorização da *oralidade* e da *compactação* do texto. Assim, a adoção de uma estética oral e breve como elemento central de sua escrita dá-se na mesma proporção em que ele abandona o formato tradicional de narração.

O reducionismo consciente aparece cedo entre suas preocupações. Está explicitado já na terceira edição do livro *O vampiro de Curitiba*, em 1974, em que afirma: “Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Meu caminho será do conto para o soneto e dele para o haicai”.¹⁰ Foi necessário algum tempo para que ele cumprisse o vaticínio, pois os resultados surgem somente uma década depois. De um lado, publica o romance *A polaquinha* (1985), em resposta àqueles que lhe cobravam um texto de “maior fôlego”. De outro, dois anos antes, lançara *Meu querido assassino* (1983),¹¹ livro em que surgiram os primeiros haicais — que em nada se aproximam ao modelo japonês, a não ser na agilidade mental da narrativa. Na verdade, parecem minicontos.¹²

A inclinação minimalista continua na década de 1990, ou melhor, radicaliza-se ainda mais com a publicação das “ministórias” de dois livros: *Ah, é?* (1994)^c e *234* (1997). Neles, a linguagem daltoniana alcança o grau mínimo, fazendo com que predominem os elementos subentendidos.

Já no título da primeira dessas obras propõe uma curiosa síntese entre moralidade e ambiguidade, pergunta em torno de um acerto de contas do qual nada se sabe: “Ah, é?”. De modo idêntico, os textos exploram situações rápidas e cortantes que forçam a denotação dos personagens e do contexto, pois são capturados por uma visada com mais matéria invisível do que visível.

Tome-se um exemplo para observar de perto:

72

O velho compra um naco de queijo e avisa:

— Se você pega eu te corto em pedacinho.

A velha tem de pegar quando limpa o armário.

Daí recebe um tapa na orelha, dois empurrões e cai sentada.

— Gostou, sua diaba?¹³

Chama a atenção o modelo completamente anticonvencional de narrar, seja porque assume de pronto o partido da oralidade para, com poucos elementos, fazer eclodir a tensão dramática da situação, seja pela perversidade colocada em cena.

A peça literária funciona porque está articulada em um ritmo sutil e remonta à língua da tribo quando nomeia apenas uma característica dos personagens: o velho, a velha — qualidades que remetem ao arquétipo. As três primeiras frases encadeiam a ameaça, mantendo tamanhos próximos. Mas a frase seguinte altera a fluência e desenlaça o drama misturando perversidade e ambiguidade.

Outras vezes, o texto flagra um conflito entre pessoas ou destas com o meio social.

Como neste caso:

114

O homem, o filho e o neto, raça de víboras do pó.¹⁴

A frase se divide em duas partes nítidas: de início, a natural continuidade familiar entre o avô e o neto, mas logo negativada pelo que se segue, em uma clara referência à imagem bíblica. Curiosamente, os dois segmentos são octossílabos e, por via sutil, criam um paralelismo entre a positividade do primeiro e a negatividade do segundo.

A tensão da frase se concentra na quebra de expectativa criada pela enumeração inicial. Logo, ficamos induzidos ao raciocínio de que, quanto maior for a carga simbólica do elemento (ou personagem) evocado, tanto maior será o curto-circuito provocado pelo jogo inesperado da ironia.

Misturam-se, assim, os elementos denotativos e conotativos do enunciado. Por sob a frase, paira uma dimensão simbólica que atua sobre o significado, mas escapa à evidência das letras, o que nos leva a indagar qual é a natureza dessa presença invisível e de que modo ela permeia os lances brevíssimos de Dalton.

Para ensaiar uma possível resposta a esse tópico, sem o intuito de aprofundá-lo, será útil recuperar o conceito de *formas simples*, criado por André Jolles. Está bem definido num livro seu, com o mesmo título, publicado originalmente em 1930 e que logo se tornou um estudo clássico sobre alguns gêneros tradicionais como a legenda, a saga, o mito, a adivinha e o conto, entre outros.

A argumentação do autor é sutil e parte da legenda dos santos católicos para fixar a ideia de que a representação da linguagem, nesses casos, opera sob a forma de síntese imagética.

Mas de que maneira?

Ao analisar um texto em que se conta a história de um mártir do século IV, o crítico holandês atenta para uma frase da narrativa que resume todo o padecimento do acusado: “O imperador enfureceu-se, manda-o prender e supliciar numa roda armada de lâminas afiadas”. Em tal contexto, a expressão final — “roda armada de lâminas afiadas” — seria uma espécie de “gesto verbal”, imagem que resume e atualiza toda uma gama de sofrimento e de martírio já associada a esse tipo de vida.

Nesse exemplo, as formas simples estariam relacionadas com a ideia de suplício e tortura, inerente ao gênero da vida dos santos. Funcionam como uma linguagem arquetípica, criada por força da tradição e fixada em um repertório linguístico específico. Segundo Jolles: “Aquilo a que chamamos legenda é, em primeiro lugar e muito simplesmente, a disposição bem definida dos gestos no interior de um campo”.¹⁵

Equivale a dizer que as palavras, em tais ocasiões, apresentam uma face oculta — as formas simples — que potencializa e atua sobre os gestos verbais enunciados na escrita e na história singular de cada santo. Pois bem, essa teoria toca de perto alguns elementos inerentes à escrita daltoniana. E joga luz também sobre os exemplos antes apresentados — o casal de velhos e o legado das gerações —, pois se refere a uma escrita em que parte da imaginação acaba sendo preenchida pelo imaginário social associado aos personagens e seus índices sociais.

À sua maneira — essa é a tese a ser levantada aqui —, uma parcela da obra de Dalton mantém vínculo simbólico com as formas simples ligadas ao universo degradado que pretende expor. A partir

daí, aciona de modo original a linguagem de tipos humanos e clichês que transmitem um conteúdo extremo, reprimido — algo que só a literatura pode nomear.

O princípio de gesto verbal, nesse sentido, certamente se aplica ao *modus daltoniano*, ao menos para a produção minimalista. Torna-se evidente nos diversos textos brevíssimos, em especial naqueles que logo introduzem a primeira pessoa e descarregam certa dose de conflito, de autoengano ou mesmo de lirismo. Outras vezes, o narrador fica oculto e deixa que os detalhes da cena ou os diálogos falem por si.

A arte de Dalton — repetindo o que está dito acima — caracteriza-se por articular de forma inteligente os gestos verbais que denunciam determinado impasse ou comportamento social. A disputa entre o casal de velhos, por exemplo, é um tema recorrente em sua obra e oferece um amplo cardápio de situações opressivas, irônicas e até líricas.

Para alcançar tal efeito, a linguagem prioriza a oralidade sobre o narrador e, mais do que isso, concebe o andamento textual com o intuito de *performance*. O uso desse termo é aqui intencional, pois permite trazer para nosso argumento um segundo crítico, mais contemporâneo nosso: Paul Zumthor.

Também ele pode contribuir com noções úteis para deslindar os artifícios do autor curitibano. Em suas reflexões sobre oralidade e performance, o pensador suíço desenvolve um entendimento sagaz sobre o fluxo das palavras e seu desempenho no momento da leitura. Ele argumenta que a oralidade pura tem como potência literária a

capacidade de produzir “obra de uma personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto”.^{d 16}

Com isso, fica ressaltado que a palavra oral, mesmo quando transcrita, transmite não apenas o conteúdo explícito das frases, mas também aspectos ligados ao corpo, à tonalidade, ou até mesmo ao espaço e tempo dos acontecimentos. Os dados do texto acabam complementados por elementos ausentes, o que beira o paradoxo.

Quando se depara com uma frase do tipo:

84

— Meu pai foi me dar uma surra e nessa hora me ergueu do chão pelos peitinhos.¹⁷

está claro que o uso da primeira pessoa emana toda uma ordem de qualidades que sugerem “um ato de presença no mundo”, envolvendo qualidades físicas, vocais e espaciais ligadas à personagem. A mera enunciação do sujeito desencadeia certo elo entre o explícito e o implícito, a se configurar durante a leitura.

Soma-se a isso a torção da frase, que inicia por uma ameaça de punição e termina com uma imagem típica das perversões sexuais que pontificam os textos do autor. A sinalização de traço infantil que aparece no começo — “Meu pai foi me dar uma surra e” — logo se transforma em um corpo sexualizado, vivo... torturado pelo pai.

A frase projeta-se como um gesto verbal por excelência, incluindo quando afirma “nessa hora”, que marca o ponto de virada. Trata-se, portanto, de um bom exemplo de como as formas simples — extraídas da relação entre pai e filha — servem ao acento performático buscado por Dalton. Ainda que a situação fixada registre apenas um fragmento da realidade, ela ganha sentido

porque se vê atravessada por um plano arquetípico de valores mais amplos.

Aceito esse argumento geral, chegamos a uma conclusão interessante. A saber: a operação de linguagem empreendida por Dalton, em última instância, espelha e devolve à sociedade os padrões de conduta e relacionamento que ela mesma produz. Estão apresentados, porém, sob o prisma da crítica, ao desnudar a perversidade implicada nos comportamentos.

De certa maneira, a eficácia de seu estilo reside no poder performático de mexer com as formas simples que se encontram cristalizadas em nossa cultura, mas vistas sob o prisma do distanciamento ou da ironia. Com frequência seus textos flagram uma situação-limite que ressoa elementos do imaginário coletivo e deixa a nu a distância entre a fala e os atos humanos.

Por isso mesmo, a miséria social — expressa em curtos dramas de traições, ameaças, subjugações e mortes de todo tipo — ganha nessa obra uma moldura compacta, inesperada, reveladora. Suas páginas servem de espelho aos vícios sociais que se repetem nas ruas e nas casas, nas fábricas e nos bordéis das cidades. Sob a lâmina afiada de Dalton, qualquer desvio pode despertar o olhar cortante do contista.

[a] Ensaio publicado na revista *Colóquio/Letras* (Lisboa, v. 195, pp. 171-78, 2017).

[b] “Uma vela para Dario” conta em primeiro plano o ataque cardíaco do personagem, enquanto no segundo plano vai se consumando o roubo de seus bens; ao fim, ele convalesce: “A cabeça agora na pedra, sem o paletó, e o dedo sem a aliança” (Dalton Trevisan, “Uma vela para Dario”, em *Pássaro de cinco asas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 35). O conto se encaixa perfeitamente em um comentário de Ricardo Piglia em seu texto “Teses sobre o conto”, em que define o conto clássico como aquele que narra em primeiro plano a história 1 e constrói em segredo uma história 2, de modo que as duas se encontrem ao fim. Piglia afirma: “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (Ricardo Piglia, “Teses sobre o conto”, em *Formas breves*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 89-90).

[c] No mesmo ano, Dalton publica o livro *Dinorá*, em que promove uma mistura de gêneros envolvendo haicais, contos compostos de fragmentos, poemas e uma pequena narrativa final intitulada “Noites de insomnia” (Cf. D. Trevisan, “Noites de insomnia”, em *Dinorá: Novos mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1994, pp. 114-41).

[d] O texto de Dalton também recorre com frequência ao uso da voz, que é outro conceito essencial no pensamento de Zumthor. Não se confunde com a simples ideia de oralidade ou de fala, pois diz respeito a uma dimensão mais simbólica, espécie de sopro criador que produz a coesão dos valores objetivos e subjetivos de um texto. Ao mesmo tempo, enreda o leitor nos laços de sociabilidade que emanam da situação trazida à cena (Cf. Paul Zumthor, “Unidade e diversidade”, em *A letra e a voz: A “literatura” e a voz*. Trad. de Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 117-36).

Morrer de desejo^a

Eliane Robert Moraes

— *Quem me busca a esta hora tardia?*
— *Alguém que treme de desejo.*
— *Sou teu vale, zéfiro, e aguardo*
Teu hálito... A noite é tão fria!
— *Meu hálito não, meu bafejo,*
Meu calor, meu túrgido dardo.

Manuel Bandeira, “Cântico dos Cânticos” (1952)

1

Século após século, o incansável empenho para desvelar a origem do Cântico dos Cânticos parece caminhar em paralelo à sua reiterada recriação. Tudo acontece como se um e outra fossem complementos indispensáveis a um mesmo esforço, que, sendo continuamente renovado, busca esclarecer os inumeráveis segredos desse texto ancestral. Entre eles, um dos mais revisitados diz respeito à centralidade da figura feminina, a quem não raro se atribui a condição de sua principal persona lírica. Não surpreende, pois, que no raiar do século XXI um escritor brasileiro tenha recriado o milenar poema, circunscrevendo o enunciado exclusivamente à voz da mulher.

Da primeira à última linha, as 32 estrofes dos “Cantares de Sulamita”, de Dalton Trevisan, sustentam-se por meio dessa voz feminina, exceção feita aos dois versinhos que, em itálico, evocam a fala masculina — “*vem ó princesa minha/ depressa vem ó doce putinha*” —¹ com a atenuante de que estes ali figuram na condição de lembrança ou fantasia da mulher. Nesse sentido, a afirmação de Francis Landy sobre o Cântico caberia em dobro aos versos de Trevisan, permitindo a mesma conclusão de que “a proeminência e a iniciativa da Amada são a característica mais surpreendente do poema”. Segundo o estudioso, ainda que no original hebraico a mulher sofra humilhações, seja expulsa da família, surrada por vigias e desprezada por pastores, ela permanece capaz de subjugar o poder político masculino. “Metaforicamente alinhada com um aspecto feminino da divindade, associada com os corpos celestiais, a terra e a fertilidade, a Amada reverte a teologia predominantemente patriarcal da Bíblia”,² conclui o autor.

Para corroborar seu argumento, Landy sublinha o papel fundamental dado à mãe no Cântico, sendo ela uma figura com a qual ambos os amantes se identificam, por certo na tentativa de reconstituir a relação primordial que se origina da afeição materna, arquétipo de todo amor. De fato, não são poucas as evocações da maternidade no poema, seja na constante alusão aos seios, seja no reiterado desejo de retornar à casa materna, seja ainda nas inesperadas associações entre os amantes e os bebês, como se a paixão amorosa sempre implicasse um retorno ao momento original do nascimento. Mas, para além dessas evidências nada desprezíveis, talvez o fato mais expressivo da primazia da mulher no escrito

bíblico seja a ausência de qualquer imagem paterna, a confirmar sua recusa dos valores patriarcais. A família do Cântico destitui o pai de suas funções para se voltar apenas ao irmão, à irmã e à mãe, esta última tornada “uma figura parental total, combinando os atributos de ambos os sexos”.³

Escusado afirmar a pertinência de tais observações para interrogar a igualmente “proeminente” Sulamita do autor curitibano, cuja “iniciativa” em termos sexuais supera em muito a jovem homônima do texto primordial, mesmo quando se levam em conta seus versículos mais sensuais. Tome-se o exemplo das estrofes iniciais do poema de Trevisan, que esboçam um imperioso convite ao silencioso amado:

*Se você não me agarrar todinha
aqui agora mesmo
só me resta morrer*

*se não abrir minha blusa
violento e carinhoso
me sugar o biquinho dos seios
por certo hei de morrer*

*estou certa perdidamente certa
se não me der uns bofetões estalados
não morder meus lábios
não me xingar de puta
já hei de morrer*

Versos ardilosos, sem dúvida, que podem trair o juízo de um leitor apressado. Engana-se, pois, quem os interpretar como uma ostensiva rendição da fêmea ao poder do macho, pois aqui é — definitivamente — a mulher quem constitui seu parceiro, sem lhe conceder o menor espaço de expressão. Para tanto, essa primeira

parte do poema se estrutura toda por meio do verbo no modo potencial, que, associando uma ação negativa a outra afirmativa, passa do condicional ao imperativo.

Interessa observar que o convite em questão se configura na condição de desafio — “Se você não...” — e ainda de ameaça que, incisiva, não deixa por menos e repete um sem-número de vezes: “Por certo hei de morrer”. O constante deslizamento entre esses três termos — convite, desafio, ameaça — opera para confundi-los uns com os outros a fim de instaurar um imperativo do desejo feminino que só se reconhece na ideia de absoluto. Diante dele, nenhuma recusa é possível, assim como não cabe qualquer dúvida diante das certezas que Sulamita reitera o tempo todo, valendo-se de palavras cada vez mais categóricas: “Estou certa perdidamente certa”.

Difícil resistir à tentação de afirmar que os *Cantares* constituem a versão mais extremada da suposta primazia da mulher no Cântico, mas a prudência lembra que, para tanto, seria preciso conhecer suas inumeráveis recriações, paráfrases e traduções.⁴ De todo modo, o que importa aqui não é sustentar qualquer ideia de ineditismo em torno da interpretação proposta pelo autor de *A guerra conjugal* (1969), mas atentar ao fato de que ela se alinha a uma das mais potentes leituras do poema bíblico, numa aposta radical que define sua particularidade.^b

Vale notar, nessa mesma embocadura, a diferença da opção do escritor curitibano quando comparada a seus pares brasileiros que igualmente legaram, ao longo do século XX, notáveis composições literárias inspiradas no texto hebraico. É o caso do poema de Manuel Bandeira incluído em *Opus 10* (1952-55), que, servindo de

epígrafe ao texto ora publicado, emprega o mesmo título do símile para, em duas breves estrofes, resumir a potência carnal e febril que preside o diálogo entre os amantes. João Guimarães Rosa também coloca homem e mulher lado a lado no conto “Dão-Lalalão” (1956), mas se vale do procedimento da ampliação, desdobrando diversas sugestões do Cântico nas longas passagens em que Soropita e Doralda se defrontam, ora em completa fidelidade ao desejo fusional dos personagens bíblicos, ora em seu reverso absoluto que, pela negativa, reafirma a imperiosa atração entre ambos.⁵

Já o “Cântico dos Cânticos para flauta e violão” (1929-42), de Oswald de Andrade, difere tanto da estrutura dialogante que se testemunha em Bandeira e Rosa como do monólogo adotado por Trevisan. Em certo sentido, o poema oswaldiano figura como o oposto simétrico dos *Cantares*, ao dotar de fala exclusivamente o sujeito masculino.⁶ Em que pese a densidade literária de cada um desses exemplos, aqui apenas indicados, eles não deixam de reiterar a singularidade dos versos de Trevisan no que tange à irrestrita centralidade da figura feminina. No horizonte de tal evidência, insinua-se a pergunta capital que poderia repousar na origem dos versos de Trevisan, para reverberar a conhecida interrogação freudiana: afinal, o que quer uma mulher?

2

Sulamita sabe muito bem o que quer. Sabe e não se furta a dizê-lo, valendo-se da maior riqueza de detalhes. Mas escolhe um jeito particular de dizer, preferindo afirmar seu desejo por meio das formas negativas e interrogativas, onipresentes na primeira e na

segunda parte do poema, respectivamente. Tudo leva a crer que a opção pelo condicional negativo — “se você não fizer” — joga a fim de fortalecer o pedido, na medida em que permite vinculá-lo a uma consequência extrema — “só me resta morrer” —, para assegurar a eficácia do discurso. O tom de súplica se alia habilmente ao de chantagem na tentativa de garantir os melhores resultados da sedução, assim como acontece com a forma interrogativa, que faz uso da mesma conjunção de tons e se repete em igual frequência:

*Ó não amado meu
moça honesta já não sou*

*e como poderia
se você me corrompeu até os ossos
ao deslizar a mão sob a minha calcinha
acariciou a secreta penugem arrepiada?*

*como seria honesta
se você me deitou nos teus braços
abriu cada botão da blusa
sussurrando putinha no ouvido esquerdo?*

*se pousou delicadamente sem pressa
a ponta dos dedos nos meus mamilos
até que ficassem duros altaneiros
apontando em riste só pra você?*

É possível perceber uma relação de simetria entre as duas partes dos *Cantares*. Embora ambas se desenrolem no presente, cada qual recorre também a outro tempo verbal, como deixam claro as ênfases do condicional na primeira e do passado na segunda. Daí, por certo, a tendência de concluir que o poema se desenvolve em dois tempos, demarcando os momentos que antecedem e sucedem o encontro amoroso.

Uma leitura mais atenta, porém, logo dissolve essa impressão para revelar que as doze estrofes do Cantar 1 são rigorosamente retomadas no Cantar 2, que, por sua vez, as desdobra e amplia em outras vinte. Aliás, percebe-se aí exatamente a mesma estrutura circular que Landy identifica no Cântico ao observar que “a segunda metade reflete a primeira”.⁷ Em ambos os casos, tal procedimento expõe uma lógica da gradação e da progressão que opera, antes de tudo, para intensificar o efeito da volúpia. Não se trata, portanto, de subordinar o sexo à duração temporal, delimitando um antes e um depois da saciedade, mas muito pelo contrário: a passagem de um canto ao outro sugere a revisitação de um mesmo mote erótico que, a cada repetição, se reproduz em maior intensidade, adiando o desfecho. Não seria equivocado ver aí uma estratégia textual que, recorrente na tradição dos escritos eróticos, visa a simular o processo de *produção da insaciedade*⁸ a que se entregam seus personagens.

A rigor, o tempo verbal privilegiado pelos *Cantares* é o presente do indicativo, do qual a persona lírica só abdica em favor de uma dimensão atemporal. Esta comparece, por exemplo, quando os versos lançam mão de uma estranha combinação de formas verbais que, discrepantes, surgem desavisadamente diante do leitor, como se lê na passagem a seguir:

*se não me currar
em todas as posições indecentes
desde o cabelo até a unha do pé
taradão como só você
é certo que faleci me finei
todinha morta*

Passagens como essa, em que o passado se submete ao condicional, instauram um tempo passional que remete à mesma figura do absoluto, já evocada aqui para definir o desejo de Sulamita. Nesse tempo forte do poema, cujo único fundamento é a passionalidade, tudo acontece em simultâneo, sem durações, retardos ou esperas: “se não me currar/ [...] / é certo que faleci me finei/ todinha morta”. Depara-se aí com um resumo extraordinário que anula por completo a temporalidade convencional para evidenciar a surpreendente velocidade com que o imaginário pode responder ao desejo, caminhando par a par com a magnitude de sua exuberância.

A tópica da prevalência da fantasia sobre o tempo permite traçar outro paralelo importante com o Cântico, já que este, por meio de estratégias distintas, mas igualmente eficazes, também produz a suspensão do desfecho amoroso. Recorde-se que o texto bíblico termina com a exclusão do amado do jardim onde Sulamita está cantando, como se pode ler na tradução de Haroldo de Campos:

*Foge § meu amigo §
e vai como quem semelha o cervo §
ou a cria da cabra montesa §
no alto § das montanhas de bálsamo⁹*

Dessa cena de afastamento Berta Waldman conclui que “o resíduo de esperança insatisfeita que sustenta o poema culmina com uma negação: o amor não pode se realizar senão na intermitência, não pode se manter enquanto duração”.¹⁰ Tal conclusão é partilhada por Landy, que vai ainda mais longe ao afirmar que o *Cântico* se estrutura sob uma rigorosa alternância entre união e separação dos amantes, manifesta tanto no regime metafórico como no andamento

do texto: “Cada episódio move-se em direção a um clímax que não pode ser realizado”. Ou seja, antes mesmo do desfecho, “há um padrão de expectativa e frustração, uma pressão no tempo que não pode ser exaurida. Por consequência, o Cântico funciona também como uma sequência; tem uma qualidade dramática à medida que os amantes alternadamente convergem e se afastam”.¹¹

Esboça-se aí mais uma chave sugestiva para se interrogar a profusão de formas negativas e interrogativas que causam surpresa nos *Cantares* justamente por sustentar o tom francamente afirmativo de Sulamita. Não se pode esquecer, antes de tudo, de que a exclusividade dada à voz feminina torna impraticável a dramatização dos momentos de união e de separação dos parceiros tal qual ocorre no Cântico. Impossibilidade habilmente contornada por Trevisan, que, na tentativa de repercutir as idas e vindas dos amantes em seus versos, desloca a tensão para o corpo do poema. Assim, por meio das repetidas negações e interrogações, ele termina por criar intermitências e alternâncias que também funcionam como dispositivos de adiamento da fusão.

Ainda que, a exemplo do símile, o desejo possa ser lançado à sua deriva e prolongado ad infinitum nos *Cantares*, há aí uma diferença que não deve ser negligenciada. Sendo a fala circunscrita apenas à mulher — o que supõe um parceiro imaginário ou, quando muito, na posição de interlocutor silencioso —, não há razão para o poema recorrer à figura do amante excluído no desfecho. Decorre daí um final em tempo forte, que chega a insinuar a almejada fusão em sua última estrofe, como se lê a seguir:

*morrendinha de tanto bem-querer
até que sejamos um só corpo
um só amor
um só*

3

Tudo se repete nos versos de Trevisan. A começar pelo próprio poema, que é, ele mesmo, a reduplicação de outro. E o intento vai mais longe: do espelhamento entre suas duas partes à recorrência de certas formas verbais, já tratados aqui, nada escapa à ordem despótica da repetição que se estende da sintaxe coloquial ao léxico sexualizado, das imagens carregadas de violência aos onipresentes diminutivos, e daí por diante. Tudo, enfim, se submete à dinâmica imperiosa da reiteração, que é um procedimento estruturante não só desse poema como de toda a literatura de Trevisan.

Waldman observa que o traço essencial da obra do escritor é a ausência de mudanças, pois “o movimento que ele traça é o da repetição do sempre igual”. Sua narrativa, diz ela,

desenha o itinerário de uma busca incessante. Busca que se faz não por caminhos divergentes e sucessivamente demolidores, mas pela repetição exaustiva de um mesmo mote em voltas infundáveis. História que se repete na outra, busca que progride e não avança, história que se procura a si mesma.¹²

Todavia, completa a crítica, “se a repetição supõe uma notação de pobreza, porque esvazia o nível do enunciado dos conteúdos narrativos, ela se reveste de requintes na maneira como se realiza, nos recursos aprimorados de linguagem de que lança mão”. Daí a conclusão de que, para o autor de *Pico na veia* (2002), “repetir é um modo funcional de contar a repetição a que estamos condenados”.¹³

É bem verdade que as palavras anteriores supõem as persistentes reiterações do escritor como respostas ao “mundo indiferenciado que lhe serve de matéria”, ou seja, à sociedade administrada pelo capital em que vigoram a alienação, a reificação e a mesmice, como propõe Waldman. Porém, a ideia de que a estratégia textual do autor mimetiza certa tendência humana ao ato de repetir cabe perfeitamente às considerações de quem joga luz sobre o erotismo na obra do escritor. Até porque o erotismo é um dos alvos mais privilegiados de suas repetições. Até porque, nunca é demais lembrar, fica difícil falar de sexo, ou escrever sobre ele, sem levar em conta, igualmente, “a repetição a que estamos condenados”.

O testemunho da psicanálise, nesse sentido, é incontornável. Como se sabe, Sigmund Freud dedicou diversos artigos ao tema da *compulsão à repetição*, identificando sua permanência em pacientes que resistiam à rememoração de conteúdos sexuais que lhes despertavam vergonha. Sensível ao vínculo entre essa inclinação e o inconsciente, tal como formulado na obra freudiana, Jacques Lacan fez dela um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, sintetizando-o na ideia de que “a repetição é o movimento, ou melhor, a pulsação que subjaz à busca de um objeto, de uma coisa (*das Ding*) sempre situada além desta ou daquela coisa em particular e, por isso mesmo, impossível de atingir”. Obviamente não é o caso, aqui, de esgotar o exame dessa complexa tópica, mas tão somente de apontar sua centralidade no pensamento psicanalítico que, de Freud a Lacan, tende a concebê-la na qualidade de “força pulsional”¹⁴ cuja origem se vincula inexoravelmente à vida sexual.

Não surpreende, portanto, que os exegetas do Cântico também venham realçar com frequência os diversos aspectos repetitivos do texto, como é o caso de James M. Reese ou Landy, que começam por lembrar a repetição contida no próprio título. São constantes ainda as menções ao paralelismo e à aliteração, sem falar da própria história do poema com seus desdobramentos em forma de paráfrases e recriações.¹⁵ Entre tantas evidências, chamam especial atenção as imagens recorrentes de elementos duplicados, como os dois seios — sendo um par que evoca outro, de dois filhotes —, ou os dentes, forma dual em hebraico, que reaparecem várias vezes ao longo do poema. Essas repetições têm algo de vertiginoso, por vezes derivando em imagens inesperadas, de alta densidade lírica e erótica, como se percebe na seguinte sequência:

*Teus dentes § feito um bando de ovelhas brancas §§
que vêm saindo § do lavadouro §§§
Aos pares § como gêmeos §§
e nenhum cordeiro § a menos*

*Feito um fio escarlate § teus lábios §
e tua boca § beleza pura §§§
Feito metades de romã §
tuas faces §§ por trás § do véu*

4

Tudo se repete nos *Cantares*. Até mesmo o que não se repete termina por se submeter à dinâmica imperiosa da reiteração, como dão prova as inclementes repercussões internas dos versos finais da parte 1:

*se não me crucificar
entre beijos orgasmos tabefes*

*só me cabe morrer
minha morte é fatal
de sete mortes morrida
mortinha de amor é Sulamita*

Impossível ignorar a teima na referência à morte nos últimos quatro versos, que chegam a soluções beirando o cômico e o absurdo, tais como “minha morte é fatal” ou “de sete mortes morrida”, dando uma formidável demonstração do imperativo do excesso que preside o desejo de Sulamita. Assim, numa notável subversão de um dos sentidos menos controversos da existência humana, o poema sugere que até mesmo a inexorável fatalidade da morte fica à mercê da repetição quando está a serviço de Eros. Escusado lembrar que este obedece tão somente às leis do tempo passional, tão alheio às durações quanto às finitudes, de modo a poder converter a própria morte em potência vital.

Exemplo ainda mais acabado dessa conversão encontra-se nos versos que se seguem, cuja radicalidade está em operar uma inversão total no sentido corrente, a ponto de transformar a força de Tânatos implicada no estupro em garantia de vida:

*ó meu santinho meu puto meu bem-querido
se você não me estuprar
agora agorinha mesmo
sem falta hei de morrer*

Aqui também, talvez mais do que em qualquer outra passagem do poema, é forçoso não confundir a violência da imagem com a realidade da violência, sob o risco de perder a força passional que lhe serve de fundamento. As imagens sexuais evocadas por Sulamita,

expondo uma desmedida que só faz crescer, dão a medida exata de seu querer excessivo.

Cabe notar que alguns dos versos mais revisitados nas interpretações do Cântico são justamente aqueles em que a força do amor é comparada à da morte. Estes podem ser reunidos em dois grupos, sendo o primeiro enunciado no início do poema, quando a Sulamita bíblica se declara apaixonada, e depois repetido mais de uma vez. Vale a pena consultar mais de uma tradução para que se tenha noção da magnitude de sua paixão, como se lê na versão de Haroldo de Campos:

*Eu vos conjuro § filhas de Jerusalém §§§
Se encontrardes com meu amigo §§
que lhes direis em meu favor? §§
que eu § adoeço de amor*

Ou na tradução de Gaspar Kruz:

*Eu vos conjuro, filhas de Salém,
Caso vós encontrardes meu amado,
que cousa ireis dizer-lhes vós? Dizei-lhe
que estou enferma, a padecer de amor...¹⁶*

Ou, então, de forma mais direta, na versão em prosa oferecida por Paulo Mendes Campos: “Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém: se encontrardes meu amado, saiba ele que estou morrendo de amor”.¹⁷

Se essas passagens já sugerem um face a face do amor e da morte, a comparação entre os dois polos ganha ainda maior gravidade na voz da amada, que, já no epílogo do poema, clama pela união com o amado, conforme propõe Campos:

*Grava-me como um sinete § sobre o teu coração §
como um sinete § sobre o teu braço §
pois forte como a morte § o amor §§
como o amargume do Sheol § o ciúme §§§
Suas chamas §§ são chamas §§ de fogueira §§
o fogo ardente do Senhor*

Ou na versão da *Bíblia de Jerusalém* traduzida por Ivo Storniolo:

*Grava-me
como um selo em teu coração,
como um selo em teu braço; pois o amor é forte, é como a morte!
Cruel como o abismo é a paixão;
Suas chamas são chamas de fogo
Uma faísca de Iahweh!¹⁸*

Ou, ainda, nas palavras de Mendes Campos: “Põe-me como um selo sobre teu coração, como um selo sobre o teu braço: porque o amor é forte como a morte. E a paixão é cruel como o inferno. São clarões de fogo seus clarões, a mesma chama do Senhor”.¹⁹

Sintetizada no mote central de que “o amor é forte como a morte”, a ideia de um confronto entre Eros e Tânatos subjaz a esses versos, como que apontando um enfrentamento com as forças funestas do qual os amantes retornam triunfantes. Não por acaso, as estrofes que se seguem a essa passagem vão dar o testemunho cabal de que “as águas não bastam para apagar o amor, nem as tormentas podem afogá-lo na correnteza”.²⁰ Talvez se possa ver aí uma forma de possessão da morte que vem se acrescentar à possessão do tempo e, igualmente, evidenciar sua eficácia. Afinal, no fogo da paixão os parceiros do Cântico reconhecem não a ardência do inferno, mas as chamas divinas do Senhor — o que, de certo modo, se repõe na fala da Sulamita de Trevisan, enunciada também já no final dos *Cantares*:

*desfaleço de desejo por você só você
montar o teu corpo cândido e rubicundo
é galopar no céu
entre corcéis empinados relinchantes*

Versos como esses, de notável vitalidade, por certo desafiam qualquer sentido fúnebre que se queira associar ao poema. Enfim, morrer de desejo nada tem a ver com desejo de morrer.

5

Os estudiosos da obra de Trevisan atentam em uníssono para o fato de que a Bíblia é a maior fonte do escritor. Como observa Marcio Renato Pinheiro da Silva, “além de nomes de personagens e títulos de textos, são notáveis os contos que reescrevem passagens bíblicas, entrecruzando as Sagradas Escrituras a Curitiba e seus nada heroicos habitantes”.²¹ Não causa surpresa, portanto, que um desses contos venha a se somar aos intentos dos *Cantares*, fazendo referência ao poema hebraico desde o título.

A versão do Cântico do escritor curitibano coloca em cena o diálogo entre um homem e uma mulher, prescindindo de narrador. Tudo leva a crer que se trata de uma conversa telefônica, travada entre um advogado cinquentão — mas com “alminha de 22” — e uma jovem que diz ter sido abandonada pelo amante. Aliás, é Maria quem toma a iniciativa de ligar para o magistrado, justificando o ato por sua intenção de “processar o bandido”. Não demora muito, porém, para que a conversa deslize para uma retomada da relação entre a moça e o “doutor”, com a rememoração de um passado recente ao qual não faltam alusões lúbricas. Daí para a frente, o

advogado se esforça para marcar um encontro, que teria o objetivo de fazer a jovem “encontrar a graça perdida”, tal como ele explica:

- Com este dedinho titilo o clitóris — o Abre-te Sésamo de tua gruta do prazer.
- ...
- Depois te beijo. Da ponta do cabelo até a unha vermelha do pé.
- Cruzes, doutor.
- Sabe o que é... Como direi? A maior homenagem que o homem presta à mulher. Já descrita no *Cântico dos cânticos*. De joelho e mão posta. Uma asa trêmula de borboleta, já sentiu? Desde o biquinho do seio, correndo no umbigo, até as voltas de tuas coxas. No abismo de rosas um turbilhão de beijos loucos. Entende, meu bem?²²

Embora haja todo um jogo de sedução de parte a parte, prevalece no diálogo o clichê do “doutor” safado e maduro que seduz a mocinha simples e de aparência ingênua. As posições são teatralmente fixas, reforçadas pela infinidade de clichês de que faz uso o conto, a sugerir o emprego de um molde linguístico que, na interpretação de Waldman, “promove a diluição dos caracteres irreduzíveis, anulando a observação original de um objeto específico, reorganizando-o sob a forma de estereótipo”.²³ Em que pese a pertinência de tal observação, porém, nunca é demais lembrar que, em textos consagrados a fantasias sexuais, a profundidade erótica tende a prevalecer sobre a subjetiva, no mais das vezes revelada em personagens típicos.

Dito isso, não há como ignorar o intento de rebaixamento que marca o conto, a evocar aquela “tradução para o cafajeste” formulada por Bandeira, que Waldman soube tão bem associar ao tom dos personagens de Trevisan. Recorde-se que, em *Itinerário de Pasárgada* (1954), o poeta faz referência à sua “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” como antítese da “seriedade da

atitude” e do “gosto do decoro verbal” que declara não serem bem de seu agrado. Daí sua conclusão: “Eis um poema que à geração de 45 deve parecer bem cafajeste. [...] A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seletivo, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão”.²⁴

Talvez seja o caso de afirmar que, se Bandeira “queria brincar falando cafajeste” em contribuições suas ao jornal *A Noite* nos idos de 1925, como conta em seu texto memorialístico, o escritor curitibano vai ampliar a extensão desse intento em sua literatura. Assim, o emprego da coloquialidade rebaixada, que consiste na brincadeira do primeiro e aparece episodicamente em sua poesia, é efetivamente alçado a projeto literário na obra do segundo. O autor das *Novelas nada exemplares* (1959) faz uma aposta na potencialidade textual da fala cafajeste, investindo em seus procedimentos até o ponto de recriá-la como uma escrita.

Aposta radical que, por princípio, não cede a qualquer idealização da paixão de seus pares de amantes. O emprego de imagens e expressões obscenas nas recriações de episódios bíblicos oferece um testemunho cabal da recusa de Trevisan em fazer concessões ao chamado vocabulário “decente” que, segundo Georges Bataille, substitui os termos rebaixados por outros que participam do universo científico ou “da infantilidade e do pudor dos namorados”. Assim, completa o autor de *O erotismo*,

os nomes chulos do amor não deixam por isso de ser associados, de uma maneira estreita e irremediável para nós, a essa vida secreta que levamos paralelamente aos sentimentos mais elevados. É, afinal, pela via desses nomes inomináveis, que o horror geral se formula em nós, que não pertencemos ao mundo decaído. Esses nomes exprimem esse horror com violência. Eles próprios são violentamente

rechaçados do mundo honesto. De um mundo ao outro, não há discussão concebível.²⁵

Palavras graves que, por certo, permitem um entendimento profundo da obra de Trevisan e até mesmo dos mal-entendidos de que por vezes ela é objeto, não raro precipitados por juízos moralistas. Sua escrita cafajeste representa, nesse sentido, um esforço sem precedentes na literatura brasileira a fim de vasculhar por dentro essa “vida secreta que levamos em paralelo aos sentimentos mais elevados”, sem jamais reduzi-la às suas manifestações sublimadas. Daí que lhe caibam tão bem, igualmente, as considerações de Freud em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921), quando declara rejeitar termos “elegantes como Eros e erótico” para falar da sexualidade humana, já que também a ele desagrada “fazer concessões à pusilanimidade”. Afinal, diz o pensador, “é impossível saber até onde somos levados por esse caminho: começamos por ceder nas palavras e acabamos por ceder na coisa”.²⁶

6

A se crer em suas criações inspiradas no Cântico, Trevisan parece bem mais interessado nos devaneios carnavais do escrito bíblico do que em suas demandas espirituais. Contudo, se conto e poema não economizam nas imagens obscenas e nos termos chulos, eles também revelam importantes distinções formais entre si. Para além das patentes opções pela prosa ou pela poesia, cabe apontar a passagem do diálogo para o monólogo, o que faculta aos versos dos *Cantares* a conquista de um plano absoluto, pouco referenciado em

situações reais como no conto, garantindo maior autonomia de voo à fantasia. Disso decorre, aliás, a diferença maior entre as duas criações, que se deixa ver justamente nos modos como se apropriam do símile. Melhor dizendo: ainda que a forma original do diálogo entre os amantes seja retomada no conto, é o poema que realiza a mais candente evocação do texto bíblico, atualizando com particular vigor sua violência lírica.

Tomem-se, por exemplo, os versos hebraicos:

*Meu amigo § levou a mão § até a fresta §§
minhas entranhas § por ele estremecem*

*Levantei-me § para abrir a meu amigo §§§
E minhas mãos úmidas de mirra §
e meus dedos § mirra liquescente §§
sobre § a corrente do trinco*

Ora, não se poderia encontrar um equivalente dessa passagem nas seguintes estrofes de Trevisan, que exalam a mesma lubricidade poética?

*o meu coração se move
salta de um a outro lado do peito
já se derretem as minhas entranhas
o rosto do amor floresce neste copo d'água
eu sou tua você é meu
por você inteirinha me perco
quem fez de mim o que sou?*

Há uma rigorosa correspondência de imagens entre os *Cantares* e o *Cântico*, por vezes reconhecidas em estrofes que se equivalem, como as anteriores, por vezes agrupadas em sequências inesperadas ou até mesmo soltas. Assim, é possível identificar no poema brasileiro

aparições episódicas como as dos exércitos, dos carneiros, da rosa de Saron e de outros tantos elementos que figuram no original. Estes muitas vezes surgem reunidos, como nos versos do epílogo que trazem as princesas, as donzelas, as concubinas, as pombas, as flores e até a mesma égua que transporta o carro do faraó, num andamento vertiginoso, cuja cavalgadura não deixa de sugerir o ritmo adiantado do ato sexual:

*sim amado meu
sou virgem princesa concubina
égua troteadora no carro do Faraó
vento norte água viva
sou rameira tua rampeira Sulamita
lírio do vale pomba branca*

Diante de tantas correspondências, chama a atenção a ausência de um elemento decisivo do texto original, que não é mencionado nem ao menos sugerido pelo autor de *O beijo na nuca* (2014). Trata-se da recorrente alusão à amada como irmã e ao amado como irmão, que recebe interpretações as mais diversas entre os comentaristas do Cântico. Essa menção, de fato, aparece em diversas passagens, sendo talvez a mais direta a que se segue:

*Quem te fizera § como um irmão para mim §§
nutrido de leite § ao peito de minha mãe §§§
Lá fora se acaso te encontrasse § eu te cobriria de beijos §§
sem que ninguém § me olhasse com desprezo*

Versos que se tornam menos ambíguos na versão em prosa de Mendes Campos, a qual propõe: “Quem me dera que fosses meu irmão, que tivesses mamado aos peitos de minha mãe: se te

encontrasse lá fora, poderia te beijar, sem que ninguém se importasse”.²⁷

Alguns dos intérpretes dessa evocação mútua dos amantes sugerem a hipótese incestuosa. Entre eles está Robert Graves, que lê o escrito hebraico como a exaltação erótica dos “amores de um Dionísio (dos primitivos quenitas de Israel) por sua irmã gêmea, a noiva de Maio”.²⁸ Em que pese o tom especulativo da afirmação, que Mendes Campos associa às “filologias tresmalhadas” do comentador, ela não é muito distinta das conjecturas de um estudioso como Landy. Este retoma o tema das duplicações para abordar outro par que se repete com grande frequência no poema bíblico, formado pelos gêmeos.

Landy recorda que as gazelas, assim como as ovelhas do Cântico, são sempre gêmeas, a sugerir “um par de irmãos sexualmente indiferenciados”. Indeterminação que recobre não raro as figuras dos próprios amantes, associados aos irmãos que beberam do mesmo leite materno na primeira infância e, mais tarde, atualizam a experiência primordial ao saciar a sede com “vinho perfumado e licor das minhas romãs”. O fato de tais bebidas serem comparadas aos seios reforça a suposição de uma intimidade familiar que, segundo o intérprete, só “é possível por meio da simulação”: “A partícula ‘como’ (*ke* em hebraico) serve para identificar fantasia e realidade, uma ânsia reforçada pela exclamação inicial ‘Ah, se fosses...’”.²⁹

Ora, essa exclamação, como se pode ler na estrofe acima citada, é decifrada por Landy como indício de transgressão a uma lei maior, uma vez que, “se ele fosse realmente um irmão, o tabu do incesto

impediria a consumação”. Quer dizer, “o desejo subversivo de que ele fosse amante e irmão pode ser expresso apenas por intermédio de uma fantasia de regressão infantil a uma época anterior às proibições e à imposição, pela sociedade, de segredo entre os amantes”. Desnecessário lembrar que a fuga do amante no desfecho poderia ser reavaliada à luz dessa hipótese que o estudioso vê desdobrar-se em outras passagens em que “estão investidos desejos incestuosos, por meio dos quais uma irmã é metaforicamente uma esposa”.³⁰

Não cabe, no espaço deste texto, avançar nas conjecturas em torno da hipótese incestuosa que assombra os versículos hebraicos, aqui evocada tão somente como eventual chave de leitura dos *Cantares*. Interessa, pois, a possibilidade de fazer um escrito explicar o outro pela transgressão de que são ambos portadores, já que remetidos àquela vida secreta à qual alude Bataille, ainda que de formas tão distintas. Interessa reconhecer os intercâmbios entre a sensualidade alusiva do Cântico e o erotismo escandaloso dos *Cantares*, para assim poder transferir as palavras de Landy sobre o primeiro para o segundo, sem qualquer ressalva: “O poema toca sempre os limites da linguagem, que aponta para o que não pode ser dito”.³¹

Pergunta-se, então: onde estaria essa força de resistência no texto do autor curitibano, que, com seus termos desbocados e desmedidos, parece não obedecer a qualquer limite? Não seria essa a ousadia maior da fala absoluta de sua Sulamita, que embaralha todos os tempos a seu favor, chegando a ponto de conciliar o estupro com o amor e a morte com a vida?

A resposta a tais questões implica uma atenção particular à ardilosa troca de sinais que se opera, de forma intensa e misteriosa, entre os versos brasileiros e o original bíblico. Isso porque é exatamente no ponto em que o texto hebraico excede, avançando em territórios proibidos, que o poema de Trevisan recua. Ou seja, a ausência manifesta do tabu do incesto nos *Cantares de Sulamita* remete, pela negativa, à sua presença latente no Cântico dos Cânticos, dando conta de uma transgressão que só se realiza quando preserva algo de inabordável e que só pode ser enunciada em sua incompletude.

Daí que sempre restem afirmações prontas para serem negadas, assim como questões que permanecem sem resposta:

*sim bem querido meu
sou putinha feita pra te servir
me abuse desfrute se refocile*

*quero sim apanhar de chicotinho
obedecer a ordens safadas
submissa a todos os teus caprichos
taras perversões fantasias
quais são? como são? onde são?*

[a] Texto publicado inicialmente na revista *Colóquio/Letras* (Lisboa, n. 199, pp. 126-41, 2018). Ele integra a coletânea de ensaios da autora *A parte maldita brasileira: Literatura, excesso, erotismo* (São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023).

[b] Berta Waldman, lembrando que o texto hebraico “abre-se a muitas possibilidades de leitura”, defende a ideia de que o ponto de enunciação no texto hebraico não é feminino nem masculino, mas um “eu lexical” que se desloca de um polo a outro para se equilibrar “numa nota neutra a partir da qual ressoa o lirismo do poema: as pulsações do desejo amoroso” (B. Waldman, “Um cruzamento de vozes: Do ‘Cântico dos cânticos’ aos ‘Cantares de Sulamita’”, em *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*. Org. de Hélió de Seixas Guimarães. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 257).

Você não presta, mas eu te amo: As histórias de João e Maria de Dalton Trevisan

Arnaldo Franco Junior

Na contística de Dalton Trevisan podemos distinguir, grosso modo, cinco aspectos temáticos e/ou formais, que dividem essa parcela importante de sua obra em (1) contos epistolares; (2) histórias da cidade de Curitiba; (3) contos intertextuais de caráter parafrástico-paródico, que retomam tema e/ou estilo literário de um texto literário consagrado ou um gênero textual/discursivo característico (relatório policial, prece invocatória, relato jurídico etc.); 4) ministórias e haicais — contos de extensão mínima, radicalmente fragmentários, concentrados na apresentação de uma única imagem por meio de uma ação reduzida ao mínimo, e compostos, muitas vezes, a partir de fragmentos de contos já publicados; e, por fim, (5) histórias de João e Maria.

Essa última categoria se refere aos contos centrados no conflito homem-mulher, casados ou amasiados, que, quase invariavelmente, chamam-se João e Maria. A vida conjugal, à qual não falta uma dimensão erótica, é tema reiteradamente abordado pelo escritor, que a concebe, nos textos, como inferno a dois — ideia que o miniconto

“187”, do livro *Ah, é?*, sintetiza: “Em toda casa de Curitiba, João e Maria se crucificam aos beijos na mesma cruz”.¹

Pode-se dizer que os contos centrados na vida conjugal compõem uma das principais linhas de produção do escritor, conferindo unidade temática e formal a, pelo menos, dois de seus livros: *Desastres do amor* e *A guerra conjugal*, publicados originalmente e respectivamente em 1968 e 1969. Vamos, aqui, estudar as histórias de João e Maria presentes nesses dois livros. Tomadas em conjunto, elas apresentam as seguintes características em comum:

- a. um narrador em terceira pessoa, distanciado, que, em geral, usa do foco narrativo *narrador onisciente neutro* para construir as histórias;^a
- b. a temática do inferno conjugal, enfatizando a ideia de que o amor é, invariavelmente, fator de escravização do amante pelo amado;
- c. a valorização, por meio do uso de *cena*, das falas das personagens — o que faz com que elas cumpram um roteiro previsível, caracterizado pela repetição dos mesmos lugares-comuns, frases feitas e imagens gastas;
- d. a reiteração, no plano do desenvolvimento das ações que constroem o conflito dramático, da ideia de que as personagens assemelham-se a títeres de “forças” que delas se apossam — “forças” que remetem, invariavelmente, às limitações da pobreza e do imaginário folhetinesco do qual tais personagens não são mais do que a versão degradada, o simulacro;

e. a previsibilidade da “ilíada doméstica”, como a nomeou o próprio Dalton, segundo Mário da Silva Brito,² porque repetitiva e passível de redução a uma (i)limitada combinatória segundo a qual a morfologia das personagens que compõem o casal como que predetermina e limita as possibilidades de desenvolvimento do drama conjugal.

Esta última característica rege todas as demais, articulando-as na construção de narrativas cuja singularidade afirma-se, justamente, pela negação do valor de singularidade de cada uma das histórias construídas. Isso se dá em favor do reconhecimento de que, afinal, não passam de variações de uma mesma história, logo, da mesma limitada morfologia das personagens, que remetem às figuras do folhetim doméstico, e da mesma limitada sintaxe que constitui as relações homem-mulher. Essa previsibilidade extrapola o plano das histórias narradas e passa para o da narração, já que Dalton Trevisan, além de enfatizar o que há de comum às histórias que compõem o desencontro do casal no recinto doméstico, retoma os contos, revisando-os e reescrevendo-os a cada nova edição.

Segundo Rosse Marye Bernardi, o “estilo elíptico” de Dalton Trevisan apresenta as seguintes características:

Ao nível da linguagem, as supressões concorrem para a sua rarefação, criando um estilo onde a elipse predomina. [...] Sistemáticamente suprimem-se os termos redundantes, as conjunções subordinadas, grande parte das conjunções coordenadas e as preposições, tendendo a desaparecer do discurso os nexos explicativos e os elementos de ligação. Normativo é ainda o desaparecimento gradual de pronomes pessoais, de locuções e palavras adverbiais, de adjetivos e verbos, seguindo as diretrizes de um projeto estético onde a frase nominal, rápida e nervosa, ganha um espaço privilegiado.³

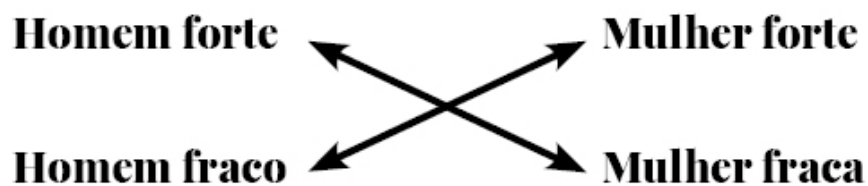
A reescrita é um traço típico da escrita de Dalton Trevisan, que, ao revisar seus textos, vale-se da elipse para obter, a cada vez, versões mais e mais reduzidas dos contos matrizes. De uma perspectiva que considere o fazer literário, a repetição é um efeito de sentido produzido pela reescrita calcada na elipse que comenta criticamente as ideias de originalidade e novidade, valores fortes da tradição moderna, simultaneamente ironizando-as e afirmando-as. Rosse Marye Bernardi observa que, além da elipse, a repetição é um dado que não pode ser negligenciado na avaliação do projeto estético do escritor:

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. Vinculadas 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.⁴

Ao revisar e reescrever seus textos, Trevisan cria uma paradoxal afirmação dos princípios de invenção, pesquisa linguística e originalidade herdados do modernismo, negando-os e ao mesmo tempo comentando-os criticamente, ao enfatizar, por meio da repetição, o caráter industrial e algo mecânico que caracteriza seu modo particular de produção literária e cria seu estilo único na literatura brasileira. O autor parece reconhecer o caráter de *work in progress* de sua obra na medida em que a reescreve continuamente. No entanto, é enfático ao afirmar, nas poucas entrevistas que deu, que renega as versões anteriores de seus contos em favor da última,

sempre. Isso constitui a defesa de um modo de ler que difere do que aqui adotamos. Considerar as várias versões de que se compõem os contos da obra em progresso de Trevisan é, para nós, fundamental, uma vez que torna visível a paradoxal afirmação de procedimentos de criação modernos/modernistas que, retomados e repetidos obsessivamente, comentam com ironia, mesmo que involuntariamente, o projeto estético do modernismo.

No que respeita às (in)finitas histórias dos Joões e Marias de Dalton Trevisan, elas podem ser vistas como o resultado da combinatória de quatro morfologias de personagem, a saber:



Nessa classificação, os adjetivos “forte” e “fraco” remetem à psicologia, marcando, respectivamente, a oposição dominante versus dominado, e não o aspecto físico das personagens, que é irrelevante para o desenvolvimento das ações que unem homem e mulher na permanente guerra amorosa que, “na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, na riqueza e na pobreza”, só será interrompida pela morte. Naturalmente, a própria caracterização de forte ou fraco para o homem ou a mulher está sujeita a flutuações que criam, no leitor, uma expectativa de reconfiguração dos papéis. Essa flutuação, que, por vezes, leva a pensar numa reviravolta das relações, não chega, porém, a criar problemas para a caracterização aqui proposta, baseada justamente nas relações, e não propriamente no desfecho

favorável ou desfavorável a uma das partes. Desse modo, temos as seguintes possibilidades de combinatória, seguidas pelos previsíveis desdobramentos:

1. **Homem forte + Mulher fraca:** União do machão com a mártir do lar, em geral amarrada pelos laços indissolúveis do casamento. O machão pode manifestar-se como ciumento doentio e/ou como bêbado vagabundo, sendo, nos dois casos, violento. A mártir manifesta-se como dona de casa, escrava dos serviços domésticos, mulher-objeto na cama, esposa traída e, invariavelmente, como vítima de violência física e/ou verbal.
2. **Homem forte + Mulher forte:** União do machão com a “dissimulada”, que pode manifestar-se no casamento ou na mancebia. No primeiro caso, homem e mulher apresentam as mesmas características anteriormente citadas, mas há um diferencial: o dia a dia do casal é marcado por súbitas explosões de violência seguidas de retaliações de parte a parte. Aos socos, pontapés e bofetadas do machão, equivalem o vidro moído, a barata, o veneno e o remédio colocados na comida pela “dissimulada”. Do mesmo modo, às vagabundas de rua do marido equivale o eventual amante da esposa. Nos casos extremos, ocorre o assassinato por meio de tiro ou facada, com a mulher sendo, em geral, a vítima. No segundo caso, o machão exerce a função de gigolô e/ou de cafetão, explorando a mulher como escrava doméstica e mercadoria nos negócios do sexo. A mulher, nesse segundo caso, tanto pode ser a casada envilecida que, tendo abandonado o lar, transforma-se, à revelia, em *femme*

fatale, como pode ser a vagabunda “vocacionada”, em geral com histórico de violência sexual na infância (sedução e/ou estupro por pai, parente e/ou estranho, seguidos de espancamento, gravidez e abandono).

3. **Homem fraco + Mulher forte:** União do potencial corno manso com mulher dominadora. O homem, aqui, é um machão fracassado, sem êxito no domínio da mulher — esta, rebelde às suas ordens, avessa à realização das tarefas domésticas, insubmissa na cama e, não raro, em processo de emancipação no mundo do trabalho, seja pelo exercício de alguma função subalterna ou pelo meretrício. O homem, nesse caso, cumpre as funções do bobo da aldeia e/ou do inocente humilhado. A mulher encarna a dissimulada que seduz e manipula, *vamp* capaz de escravizar aquele que a ama e que, por isso mesmo, é desprezado por ela.
4. **Homem fraco + Mulher fraca:** É o tipo menos comum de união presente nas histórias de João e Maria de Dalton Trevisan. Aqui, homem e mulher são dois fracassados cuja união acaba destroçada pela bebida e/ou pela indolência do casal. Pode haver violência, tendo a mulher como vítima preferencial, ou conivência no vício e na preguiça, com completa irresponsabilidade no que diz respeito à administração da casa e à criação dos filhos. Nesse tipo de união conjugal, ambos personificam os pobres-diabos que, derrotados pela vida, mantêm uma relação precária, constitutivamente marcada pela exterioridade que violenta a união.

Embora, como dissemos, o aspecto físico seja irrelevante para o desenvolvimento das ações geradas no conflito dramático que, *entre tapas & beijos*, une os amantes, ele cumpre nos contos a função de indiciador dos tipos psicológicos acima descritos em suas linhas gerais, vinculando-os, no sistema literário, às personagens características do folhetim e do melodrama — vale lembrar: a virgem humilhada, o patrão ou nobre explorador, o bobo da aldeia, o vilão, o parente inimigo, o espertalhão.⁵ Para o leitor, isso de certa forma prefigura o desenvolvimento da história do casal, podendo haver, no texto, confirmação ou negação do que tais índices sugerem e, portanto, particularmente no segundo caso, a criação de um efeito-surpresa criado por meio da inversão do que, inicialmente, foi sugerido pelos índices da psicologia das personagens.

O homem, seja forte ou fraco, apresentará um ou mais traços que convergem para a figura do machão, seja ou não cafajeste: bigode, terno ou paletó, cravo ou lenço na lapela, cabelo alisado a vaselina, dentinho de ouro, meias pretas, gravata de bolinha. Se velho, acrescentam-se aos anteriores um ou mais detalhes que evidenciam a decadência física: dentaduras, bengala, chinelos de pano, óculos, alguma doença potencialmente fatal (coração, câncer, úlcera). Moço ou velho, tende a ser fumante e, embora nem sempre seja alcoólatra, gosta de beber.

Já a caracterização da mulher bifurca-se em dois polos: a) a *escrava do lar* tem cabelos e olhos pretos ou castanhos, usa roupas de cores sóbrias em tecido comum e ligadas ao serviço doméstico (lenço na cabeça, avental, vestido, camisola), um ou outro adereço discreto (brinco, colar, pulseira), nada de maquilagem, sapatos baixos; b) a

cavadora de ouro, expressão comum na obra de Trevisan para designar a prostituta, tem cabelos louros naturais, ou tingidos, ou peruca, olhos verdes e/ou cílios postiços, usa roupa vermelha e/ou preta em cetim, curta e/ou com decote, roupa íntima vermelha e/ou preta ou, raramente, de cor inusitada como o roxo (camisola, sutiã, cinta-liga, calcinha), bijutérias faiscantes (brinco, colar, pulseira) que indiciam falsidade; batom vermelho e maquilagem, sapatos e/ou botinha preta de salto alto.

A figura feminina pode conformar-se a um desses dois polos, apresentando um ou mais dos atributos referidos ou, então, transitar de um polo a outro, substituindo um ou mais atributos pelo oposto correspondente. Pode, também, apresentar os atributos da *vamp* e cumprir, na relação com o homem, a função de escrava do lar ou apresentar os atributos da escrava do lar e cumprir, na relação com o homem, a função da megera. Se velha, os signos da decadência física serão semelhantes aos do homem: dentadura, chinelos de pano, lenço na cabeça, dores no quadril e/ou dor de cabeça. Moça ou velha, só fumará e/ou beberá quando pender para a figura e a psicologia da mulher fatal.

A primeira história de João e Maria publicada por Dalton Trevisan em edição comercial foi, exatamente, “João e Maria”, que integra o livro *Novelas nada exemplares*, de 1959. Não temos nesse conto os traços característicos da guerra conjugal tal como a definimos, mas nele já se manifesta o temário do desencontro amoroso: noiva de João, Maria enlouquece como sua tia Matilde, prendendo-o num interminável e triste vínculo. Apaixonado, João continua a visitar a casa “três vezes por semana”,⁶ noivando sozinho

ou suportando desaforo de Maria, que “Nua sob o vestido provocava João: ‘Não é homem, João. Se fosse me levava embora. Mamãe é louca. Me espia pelos buracos. Diz que sou tia Matilde [...] O corpo cheio de formiguinha. Quer ver, João?’”.⁷

Nesse conto, o efeito de circularidade que caracteriza a repetição de uma mesma experiência vai se dar, no plano da história narrada, no detalhe da loucura: Maria reatualiza a herança familiar deixada por tia Matilde, outra louca. Note-se, no entanto, que, no texto, Trevisan limita-se a sugerir o viés de interpretação determinista, típico do realismo-naturalismo, evitando apresentar, nesse e em outros contos, qualquer dado que possa funcionar como justificativa ou argumento explícito que corrobore esse modo de pensar.

Como é recorrente na produção de Dalton Trevisan, um ou mais contos podem ser agrupados por temática e/ou características discursivas semelhantes, de modo a compor, em algum momento, um livro cuja unidade resulta exatamente da presença de tais elementos comuns. É o que acontece, por exemplo, com os livros *Ah, é?* (1994) e *234* (1997), que apresentam, nos termos de Dalton, “ministórias” e “haicais” inéditos reunidos aos que foram publicados, por exemplo, em *Lincha tarado* (1980), *Pão e sangue* (1988) e esparsamente em jornais. É o que ocorre também no volume *Em busca de Curitiba perdida* (1992), composto de contos publicados em diversos livros anteriores.

As histórias de João e Maria centradas no inferno doméstico vão compor, como dissemos, dois dos títulos da obra de Dalton: *Desastres do amor* (1968) e *A guerra conjugal* (1969). O primeiro não apresenta exclusivamente histórias de João e Maria, mas são elas que, inclusive

pela quantidade, garantem-lhe a unidade. O segundo, sim, é inteiramente marcado pela presença dos protagonistas típicos das contendas domésticas — garantindo-lhe unidade temático-formal, de modo que pode ser lido, também, como uma espécie de “romance” caleidoscópico em que cada conto-fragmento remete, paradoxal e simultaneamente, às mil e uma variações dos mesmos temas, motivos e fábulas.

As histórias de João e Maria presentes em *Desastres do amor* (DA) e em *A guerra conjugal* (AGC), aqui agrupadas a partir da morfologia de suas principais personagens,^b apresentam as seguintes fábulas:

1) Uniões de Homem forte com Mulher fraca

- a. “Alegrias de cego” (DA): João, velho e praticamente cego, destrata rotineira e impiedosamente Maria, escrava do lar que tem de estar em permanente disponibilidade para fazer-lhe os mil e um caprichos. Sovina, ciumento, agressivo, dado a manias — “Quer a carne bem mole cortadinha no prato. Cada dia um doce diferente. Uma gota de café, o pijama há que ser mudado:// — Não tolero pinga na minha roupa” —, João se compraz na tortura diária a que submete a mulher a quem humilha, bate, xinga, acusa de adúltera.
- b. “O beijo do carrasco” (AGC): Casado com Maria, João acolhe em casa o dr. André, com quem divide pescarias e bebedeiras e, caso o outro queira, a própria mulher. Maria protesta, e João sai de casa. Acompanhada do filho, Maria o procura no emprego,

mas ele impõe a presença de André como cláusula para seu retorno. Ela aceita e passa a sofrer na mão de ambos.

- c. “Quarto de horrores” (AGC): “Maria descobriu na primeira noite que o marido era tarado”. Passa a sofrer abusos constantes por parte dele, que alterna violência física, calcada em ciúmes infundados, com sessões de sexo. Sádico, fetichista, João a submete a agressões, que, para ele, têm valor erótico. Ela foge para a casa dos pais, mas ele, carinhoso, a convence a voltar. Uma vez em casa, retoma o antigo comportamento, submetendo-a. Grávida de cinco meses, Maria desiste de voltar para a casa dos pais, continuando junto de João, “que faz dela a pobre serpente ferida de amor aos pés do faquir”.
- d. “Trinta e sete noites de paixão” (AGC): Dominador, “João não teve sucesso na primeira noite. Em lágrimas confessou à esposa que era rapaz virgem e seu fracasso era de tanto amá-la”. Daí para a frente, ele fracassa em todas as inúmeras tentativas, regadas aos mais variados estímulos: da variação de posições aos livros e filmes pornográficos. Passa a culpar Maria por seu fracasso. Por fim, tenta esganá-la. Maria volta para a casa dos pais. João ensaia suicídio, mas desiste por causa de uma dor de dente. Um mês depois, encontrando-a na rua, treme a ponto de não conseguir acender o cigarro.
- e. “A batalha dos bilhetes” (AGC): Casados e velhos, João e Maria passam, por decisão do marido, a comunicar-se por bilhetes lacônicos. João muda-se para o quarto de empregada no sótão. Maria, ponderada e carinhosa, tenta demovê-lo, mas ele

permanece irredutível, escrevendo-lhe bilhetes curtos, com críticas e xingamentos. Permanecem juntos, comunicando-se por meio dos bilhetes — os dele, sempre agressivos.

2) Uniões de Homem fraco com Mulher forte

- a. “O circo das mulas azuis” (DA): Amasiados há seis meses, Maria, viúva de 49 anos, e João, barbeiro de 25 anos e viciado em drogas, passam a viver um inferno diário, com o homem tentando, sem conseguir, dominar a mulher, que o humilha, xinga, nega-se a servi-lo, expulsa-o de casa. Numa das constantes brigas, João, drogado, a esfaqueia, e volta a delirar com a bailarina do circo das mulas azuis.
- b. “Maria pintada de prata” (DA): Grandalhão, trabalhador e pobre, João entra em conflito com Maria, trabalhadeira e ambiciosa. Após as brigas, humilhado pela mulher e fraco para bebida, João vai para os botequins. Torna-se um bêbado, e Maria passa a fazer coletes de lã para ganhar dinheiro. Cansada, resolve se tornar cantora e obtém algum sucesso. Muda de aparência e hábitos, mergulhando na boêmia, e termina fugindo com um pianista que a explora como gigolô. João afunda-se na bebida. Amorosos, os filhos cuidam dele. Maria arruma novo amante e os filhos acabam no asilo de órfãos, rejeitados pelo amásio e pelos avós. Numa das visitas dominicais mensais ao pai, os meninos presenciam a morte dele.
- c. “Vozes do retrato” (DA): Por efeito de uma linha cruzada, João conhece Maria e passa a namorá-la por telefone. Apaixonado,

anseia por um encontro que jamais se concretiza, pois ora a moça não vai aos encontros, ora vai mas não se identifica.

Obcecado, João a persegue em todas as mulheres que, suspeita, possam ser Maria. Termina casando-se com uma, mesmo após a moça ter-lhe assegurado que não tinha esse nome. Logo após o casamento, ao preparar-se para a lua de mel, João recebe um telefonema de Maria e, desesperado, abatido, afunda-se numa cadeira.

- d. “O senhor meu marido” (AGC): Apaixonado, João é pisado de todas as formas por Maria, afinal “era manso e Maria era única: não havia outra para ele”. A cada amante, Maria põe outras Marias no mundo, e o casal muda-se de casa e bairro. De mudança em mudança, o casal percorre os infindáveis bairros de Curitiba. Versão curitibana de “Tragédia brasileira”, poema em prosa de Manuel Bandeira,^c esse conto sugere que o binômio traição-mudança estender-se-á ao infinito, pois “Sem conta são os bairros de Curitiba”.
- e. “O martírio de João da Silva” (AGC): “Maria não aceitava sua condição de dona casada e mãe de uma filha. Queria prazeres e mais prazeres.” Vaidosa, dada a passeios e noitadas, humilha João, traindo-o. Agressiva, faz escândalo quando o marido revida, ao que o sogro intervém, sempre em favor da filha. Arruma amantes, amaldiçoando o casamento com João, que continua a entregar-lhe mensalmente todo o salário. Chega a inventar cartas anônimas para denunciar o adultério ao marido. Por fim, declara-se infiel. Num sábado, vai para a praia com um

amante. Ao retornar, mata o galo de estimação de João, servindo-o ao amante no almoço.

- f. “O crime perfeito” (AGC): Na ausência da cunhada, João repreende o irmão André, afirmando que este, condescendente por demais com o mandonismo e com os destratos da esposa, Rosa, morria aos poucos. Incita o irmão a imitá-lo; a ele, que, a certa altura do casamento, abandonou mulher e filho. Cobra de André um comportamento agressivo que lhe restitua a condição de *rei da casa*. Despede-se do irmão e, ao chegar na própria casa, é surpreendido pela segunda mulher, Maria, que o recebe com críticas e censuras, evidenciando quem é que manda verdadeiramente.
- g. “A última carta” (AGC): Lendo uma carta que a mulher escondera, João descobre que Maria o trai com seu irmão, André. De revólver em punho, vai tirar satisfações, mas a covardia do irmão faz com que ele desista de matá-lo. Recebe de André uma caixa de cartas escritas por Maria. Ao voltar para casa, encontra-a, dissimulada, fazendo escândalo. Vai falar com o sogro, que lhe dá razão. Ao chegar de novo em casa, encontra-a já recomposta. Maria diz que vai embora com as crianças e afirma que, inocente, foi seduzida por André. João deixa que ela parta com os filhos, fecha-se no quarto e começa “a ler uma por uma as cartas de Maria”.
- h. “Ó noites mágicas de circo!” (AGC): João casa-se com Maria, feia, mas excepcional cozinheira. Mandona, ela passa a regular a vida de João, que, por sua vez, pouco a pouco descuida-se dos

negócios da sua farmácia. A matriarca submete marido e filhos, impondo suas normas e vontades, paranoica com medo de gripes e resfriados, horror de sereno. Tranca-se em quarto separado, negando-se para sempre a João por causa de um pequeno comentário. Morto o filho, após ter apanhado sereno, ela, que nunca fora visitá-lo no sanatório, falta ao enterro. Por fim, passa o governo da casa à filha Zizi, solteirona e professora de catecismo. João sente-se mal e morre. Maria tranca-se no quarto, recusando-se a participar do velório e do enterro.

- i. “A traição da loura nua” (AGC): Casado com Maria, João é feliz, até o dia em que seu pai lhe diz: “Tenho dó de você, Joãozinho. Essa dona é uma grandíssima cadela!”. Desconfiado, segue a mulher uma noite, flagrando-a com um mulato na “pensão Bom Pastor”. Mesmo armado de punhal, João nada faz. Decide devolver Maria ao pai, e ela suplica perdão, afirmando que apenas buscava um emprego. Oferece-se a ele, sedutora. Convivem algum tempo. João compra um revólver, mas o vende. Compra outro e, punhal na mão, agarra Maria pelos cabelos. Ela escapa aos gritos para o quintal. João senta-se numa cadeira e, olhando para o filho que brinca, encosta o revólver no ouvido direito e aperta o gatilho.
- j. “Este leite que é o meu que é o teu” (AGC): Casado há sete anos, João submete-se aos caprichos de Maria, que lhe impõe um pedido de desculpas e exige presentes como condição para o sexo. Por motivo à toa, Maria o repele em todos os seus assédios e ele, servil e interessado, cede nos presentes, constrange-se nos pedidos de desculpa. Uma noite, após o amor, ela vomita no

banheiro, repreendendo-o. Adormece depois, e João, insone, nota que ela resmunga no sonho: “Não. Me deixe. Seu porco!”.

- k. “O esfolado vivo” (AGC): João abandona a casa após uma discussão com Maria. Sozinho, frequenta o *bas-fond*, mas termina insatisfeito. Após um encontro casual com Maria, surpreende-se tendo um sonho erótico com a esposa. Rememora a vida de casado, descobre-se amando Maria, minimizando-lhe os defeitos. Passa a rondar a casa, preocupado com a possibilidade de ela ter amantes. Por fim, aceitando a mediação da cunhada, volta para casa, tornando-se, segundo o narrador, “infeliz para sempre”.

3) Uniões de Homem forte com Mulher forte

- a. “Mocinha de luto” (DA): Maria, moça pobre que se diz desonrada pelo namorado, queixa-se, sedutora, para João, advogado que ela consulta. Ao longo da conversa, ficamos sabendo que Maria foi abusada por outros “conselheiros”: um padre e um médico. Dissimulada, usa da máscara de virgem violada para melhor seduzir o doutor, que, experiente, joga o jogo, mas não se deixa iludir nem dominar. Terminam transando no sofá do escritório de advocacia, e ela vai embora prometendo suicidar-se caso o advogado conte isso para alguém, deixando no ar o que, para ele, é uma certeza: ela voltará.
- b. “Grávida, mas porém virgem” (AGC): Esse conto estrutura, via paralelismo, os argumentos de João e Maria, recém-casados

que, por alegada impotência do marido e/ou alegada frigidez da esposa, surpreendem-se com a notícia de uma gravidez. Maria conta à sua mãe que, impotente, João passou a espancá-la após inúmeras tentativas fracassadas regadas a estímulos indecentes (pornografia, posições inusitadas). Por sua vez, João conta à sua mãe que, frígida, Maria nega-se a ele, ainda apaixonada por Joaquim, o ex-noivo, e que o trata mal, obrigando-o a dormir na sala. O casamento prossegue com os esposos e as respectivas famílias em permanente batalha e com o mistério indecifrado da gravidez de Maria, que insiste em sua condição de virgem.

- c. “A morte do rei da casa” (AGC): Após receber uma carta anônima que acusava João de adultério, Maria exige uma explicação do marido. Afirmando que, “com tais palavras, ela havia matado o rei da família”, João afasta-se do lar. Maria, por sua vez, passa a brigar com ele, que, quieto e calado, furta-se a qualquer entendimento. Após viverem como inimigos sob o mesmo teto, evitando até mesmo os horários comuns para não se encontrarem, João, sem dar explicação ou aviso, some.
- d. “A partilha” (AGC): Solitário e mais velho do que Maria, João a convida para morar com ele. Separada do marido e de dois outros homens com quem se amasiara, Maria aceita. Passam a viver juntos, ele cuidando do botequim e ela, da casa e do filho que tivera com um dos homens. Passados alguns anos, João a acusa de traição. Alertado pelo filho de Maria, descobre que ela está grávida. Os amásios brigam, trocam ofensas e acusações. Com nove anos e três meses de vida em comum, separam-se. Maria recebe de João “alguma roupa, duas panelas, seis xícaras

com pires, cinco pratos, dois garfos, quatro facas, seis colheres”. Passa a viver com os dois filhos. “Não quer saber de outro marido.”

- e. “Agonias de virgem” (AGC): Recém-casada, Maria sofre com a insaciável fome de sexo de João, que a procura várias vezes num mesmo dia. Ao repeli-lo, é “constrangida a dormir no chão o resto da noite”. João passa a espancá-la. Maria passa a negar-se a ele e a descuidar da casa. Intensifica as retaliações, xingando-o. Separam-se duas ou três vezes, reconciliando-se depois. Vivem em eterna briga, com agressões e humilhações mútuas. No auge de uma briga, ele quebra um dente de Maria. Transam. Maria reconhece a força de João. Passam a viver “agora na maior harmonia”.
- f. “A noiva do diabo” (AGC): Em conversa com um doutor, amante a quem trata de *padrinho*, Maria conta, auxiliada por sua mãe, das brigas com João. Reclama de maus-tratos, agressões físicas, xingamentos, humilhações — argumentos reiterados pela mãe. Pontua suas falas com referências ao carinho que tem pelo doutor. Perto do final da conversa, pede à mãe que se retire. Ainda reclamando do marido, pergunta ao doutor: “Tiro a combinação também, padrinho?”. O amante assente: “Tire tudo, Maria. Eu quero você toda nua”.

4) Uniões de Homem fraco com Mulher fraca

- a. “Nove” (DA): João encontra Maria no Passeio Público, inicia um namoro, mas a moça é recatada. O casal é atacado por um grupo

de nove homens. Agredido, João foge do local e, de longe, acompanha o estupro de Maria pelos nove homens. Acovardado, deixa que ela se vá sozinha quando a violência termina.

5) Uniões de Homem forte que se torna fraco com Mulher forte

- a. “Canário, broca, valsinha” (DA): Noivo de Mariinha, João lhe proíbe a maquilagem, o salto alto, os passeios desacompanhada da mãe, chegando a ponto de agredi-la fisicamente e de armar inúmeros flagrantes imaginários. A família da moça intervém, manda-a para outra cidade e o noivado acaba. Maria e João casam-se com outras pessoas. Dentista impiedoso, bonito, assediado, João adota um comportamento rígido, transpirando moral e bons costumes e tendo enxaqueca por causa do amor frustrado. Muitos anos depois, Mariinha, viúva, retorna à cidade. João fica acamado. Após visita de Mariinha, é encontrado morto com a cabeça sobre o travesseiro encharcado de éter. Mariinha, no mesmo ano, volta a se casar.
- b. “O leito de espinhos” (AGC): Na noite de núpcias, João, aos berros, agride Maria, acusando-a de não ser virgem. O pai da noiva intervém, e ele se desculpa. A vida do casal torna-se uma guerra permanente. Nas discussões entre João e o sogro, Maria toma o partido do pai. Algum tempo depois, ela arruma um amante, Ovídio, senhor de idade. Grávida, perde o amante. Passa a maltratar João, rogando-lhe pragas, diminuindo-o para a vizinhança, descuidando da casa e negando-lhe sexo e

carinho. Vale-se da “profissão” de manicure para passeios e aventuras. Embeleza-se, ornada de brincos, anéis, pulseiras. João fica cada vez mais apaixonado, mas ela mantém a mesma atitude. Permanecem vivendo assim.

6) União de Homem forte com Mulher fraca que se torna forte

- a. “Lágrimas de noiva” (AGC): Ciumento e mandão no noivado, João passa a maltratar Maria desde a primeira noite, acusando-a de não ser virgem. Proíbe-a de sair de casa desacompanhada, agride-a sem motivo. Maria foge para a casa de sua mãe. Expressando arrependimento, pedindo desculpas e prometendo mudar de comportamento, João consegue que ela volte para casa. Vivem seis anos juntos, “ora em idílio (nasceu uma filha), ora em guerra (outro filho teve poucos dias de vida com as surras que ela sofreu durante a gravidez)”. João passa a espancá-la sem motivo, sobretudo quando está bêbado. Persegue-a de revólver em punho. Maria volta para a casa da mãe. João e Maria acusam-se mutuamente de maus-tratos e agressões. João pede que ela volte para casa. Com a recusa, ameaça-a de morte. Leva a filha ao circo e, na volta, a menina conta de uma visita do pai a uma d. Teteia. No dia seguinte, ao voltar à casa da sogra, Maria o recebe a tiros. João foge e vai beber no botequim da esquina.
- b. “Tentações de uma pobre senhora” (AGC): “Desde o dia em que casou com João, ela não teve um momento de felicidade: o

marido bebia demais e nada procurava fazer do seu agrado”.

Após o segundo filho, Maria passa a destratar João. Deixa de ser a escrava doméstica e passa a comportar-se como mulher fatal.

Passam a odiar-se. João arma um flagrante e, acompanhado da polícia, surpreende Maria com um amante. Maria tem um ataque. Ao recuperar-se, justifica-se culpando João, alegando que “ao negar-lhe o carinho, a humilhava no seu orgulho de mulher”.

Conforme demonstra o fabulário dos contos aqui apresentado, a morfologia das personagens sobredetermina o desenvolvimento da união amorosa, evidenciando que esta obedece a uma sintaxe inflexível cujas leis, inscritas num imaginário reificado, reatualizam-se fatalmente a cada nova união dos infinitos Joões e Marias que compõem a sociedade. É essa sintaxe, pois, o que confere às ações que ela articula o caráter de previsibilidade, de clichê, de substância espectral marcada por repetições, com variações mínimas e insignificantes.

Como dissemos, as histórias de João e Maria de Dalton Trevisan são, em geral, narradas em terceira pessoa. Nelas, o *narrar*, que é expressão da voz do narrador e/ou autor implícito, incorpora, por meio do recurso ao discurso indireto livre, o conjunto de lugares-comuns, frases feitas, expressões, imagens e figuras gastas que caracterizam as ações, o discurso e o imaginário folhetinesco reificado das personagens. Trata-se de um procedimento que visa, no plano das histórias narradas, destacar o imaginário folhetinesco e/ou melodramático ao qual as personagens estão presas. Trata-se,

também, no plano do trabalho de escrita que caracteriza a narração, de afirmar a utilização de material linguístico degradado (estereótipos, clichês, lugares-comuns, frases feitas, detalhes kitsch) que, integrado à economia do próprio texto, perde as características que o definiam como kitsch,^d segundo os paradigmas de crítica e de criação modernos/modernistas, mantendo no entanto o valor do campo semântico que nos faz reconhecê-los como referência de mau gosto e/ou material gasto pelo uso, signo de degradação estética e, também, ética. Esse procedimento, típico da literatura de Trevisan, questiona as fronteiras entre alta e baixa literaturas, questão cara à tradição cultural ocidental e mantida pela concepção de arte e de crítica modernistas. Vejamos alguns exemplos, com grifos nossos:

Olhinho baixo, gira o anel no dedo: João *exigiu a prova do amor, que era entregar-se.*

[...] Maria *apaixonou-se perdidamente*: além de goleiro, campeão da motocicleta vermelha. [...]

Se João se vangloria da proeza, será *moça falada*.

(“Mocinha de luto”, DA)

Maria era *pecadora de alma, corpo e vida*, não se redimia dos erros. Nem bem o nosso João virava as costas, ela deixava as filhas com a vizinha e *saía, toda pintada de ouro* [...]

O marido agarrou a faca de ponta e Maria de braços abertos cobriu o corpo do amante. João reparou no volume da barriga e deixou cair a arma. *Com dor no coração*, ele dormiu na sala até o nascimento da quarta filha — outra Maria para *desviar a mãe do mau caminho*.

(“O senhor meu marido”, AGC)

Na volta da lua de mel, Maria em lágrimas confessou à mãe que ainda era virgem.

Recordava D. Sinhara como o noivo se apresentou pálido na igreja e por demais nervoso? Justificou que *era filho amoroso e muito se afligia com a mãe doente do coração*. [...]

Na volta da lua de mel, João em lágrimas confessou à mãe que *a noiva não era pura*. [...]

A moça não deu a menor atenção a João como se não fosse o *rei da família*.

(“Grávida, mas porém virgem”, AGC)

Reconheceu *por essa luz que o alumia* que *era moça muito virgem*. Nunca mais iria impedir-lhe que chegasse à janela da sala.

(“Lágrimas de noiva”, AGC)

João *tratou-a como a última das mulheres* [...]

João protestou que *seu comportamento não era de senhora honesta*. Ela debochava que *o distinto* só cuidava de beber e não lhe satisfazia os desejos; *bem que gostava de carinho* e estava *cansada de oferecer-se a ele, que apenas lhe dava o desprezo*. [...]

Chamado ao quarto nº 21, ele *reconheceu na pecadora a sua legítima esposa*. [...]

Tornando a si, *a pobre senhora* bebeu alguns goles e perguntou se mais devedor não era o marido que, ao negar-lhe o carinho, a humilhava no seu *orgulho de mulher*.

(“Tentações de uma pobre senhora”, AGC)

Foi vista aconchegada *nos braços de um e outro tipo* [...] com os quais frequentava *antros de perdição*.

(“O martírio de João da Silva”, AGC)

No dia 5 de maio ela casou com João *e desde esse dia não teve sossego na vida*. Ele *entrava em casa e não lhe dava descanso*, [...] contava um, dois, três e em seguida *impunha os seus caprichos de homem*.

(“Agonias de virgem”, AGC)

Embora de punhal na cinta, ele *não queria ver sangue*. *Era uma cadela*, bem sabia, mas como não perdoá-la, descabelada e toda suplicante? Pela primeira vez Maria ofereceu-se:

— Eu quero *ficar nuazinha com você!*

Resolveu não *vingar a desfeita* — era linda *a malvada que só tinha traição no peito*.

(“A traição da loira nua”, AGC)

Debaixo do travesseiro achou um escapulário recortado em cruz — arte da feiticeira. *Que chorasse lágrimas de sangue* e, esgotadas as lágrimas, então os mesmos olhos, com dois buracos na cara costurada de rugas.

(“A batalha dos bilhetes”, AGC)

Nas histórias de João e Maria, um narrador em terceira pessoa, em geral, alterna o mostrar e o narrar, intercalando o uso de *cena* com o uso de *sumário narrativo*, e incorporando ambigualmente à sua própria voz o material linguístico degradado que utilizará para compor o universo de valores, ações e psicologia de suas personagens. Esse narrador em terceira pessoa, no entanto, não deixa de mostrar, valendo-se do discurso direto, os signos da linguagem degradada que já indicamos e que atesta a presença da violência e do kitsch nos “diálogos” de João e Maria, deslindando, assim, não apenas um *modus vivendi* característico de tais personagens, mas o próprio imaginário erótico-amoroso que as constitui e as aprisiona. Note-se:

— Maria fugiu de mim. *Acudam. Já me atiro!* [...]

— Que águas, Maria? Quando foi isso? *Agora te peguei, sua diaba!* Com quem me enganou?

(“Alegrias de cego”, DA)

— *Junte os teus trapos, seu bandido.* [...]

— *Suma da minha frente, desgracida.*

— Ah, é assim? *Gigolô, cagueta, barbeiro de meia tigela.* [...]

— *Cala a boca, sua bruxa.* [...]

— *Conhece que está morta!*

(“O circo das mulas azuis”, DA)

— Doutor, *fui desonrada pelo meu namorado.* [...]

— *Ainda acha o príncipe encantado. Não é custoso. Bonitinha como é.* [...]

— *Se o João casa com outra eu entro no convento.* [...]

— *Não merece menininha como você. Mau caráter, leviano, indigno de ser amado.*

— *Ainda gosto dele. Jurei nunca mais me entregar.* [...]

— *Seja fiel a você mesma. Não é viúva. Moça radiosa de graça.*

— *Até o fim do ano serei noivinha do céu.* [...]

— *Pois é, Maria. Fundamento legal não há [...].*

— *E o meu seio que tanto elogiou não é firme?* [...]

— *Duas pedras de tão duros!*

(“Mocinha de luto”, DA)

— *Ela que fique onde está. Não quero Maria nem pintada de prata.*

(“Maria pintada de prata”, DA)

— *Por que judia de mim, querido?*

— *Você bem sabe por quê, sua cadela! [...]*

— *Eu vivo para Cristo e não para um imundo como seu filho!*

(“Grávida, mas porém virgem”, AGC)

— *Aquele homem que era o rei da casa foi você que matou!*

(“A morte do rei da casa”, AGC)

— *Não fuja que eu quero te matar, sua cadela! [...]*

— *Olha, Maria, vocês estão me judiando demais. Pelo amor de Deus, não me abuse. Pelo amor de minha filha, não quero ser criminoso. [...] Eu já estou perdido da vida. Não conto com mais nada. Nem com minha própria filha. [...] Estou preparado para enfrentar qualquer um, seja para morrer seja para matar. Eu procurei sempre trazer conforto para casa. Nunca fiz questão de despesa. [...] Por bem você comigo tem tudo. Por mal está querendo uma grande desgraça. Você já sabe, Maria. Sem minha filha sou tentado para a morte. Você está marcada. Maria, amanhã você me acompanha ou morre.*

(“Lágrimas de noiva”, AGC)

— *Deixe que eu conto, mãe. Não posso continuar assim. Sabe o padrinho o que é cidade pequena. A mulher esquecida pelo marido é tentada em cada esquina. [...]*

— *Veja o que o bandido me fez, padrinho. [...]*

— *Aos gritos eu consegui abrir a janela: Mãezinha, acuda, que o João me mata! [...]*

— *[...] O que você fez para minha filha, assassino? Eu não podia me conformar em apanhar de mulher — foi o que ele respondeu. [...]*

— *Ah, é, João — respondi eu. — Que foi que a infeliz de minha mãe lhe fez? [...]*

— *Conte, minha filha, o que disse o próprio anjinho.*

— *Ah, nem queira saber, padrinho. Quando ele me bateu, a menina acordou e começou a chorar. Está com três aninhos, a inocente.*

— *Sabe o que o anjinho me disse, doutor? O pai tirou sangue do nariz da mãe. E a mãe ficou morta. [...]*

— *Maria, você é de todas a mais bonita. [...]*

— *Tire tudo, Maria. Eu quero você toda nua.*

(“A noiva do diabo”, AGC)

— *Por que não me enterra de uma vez o punhal nas costas? Não, você é mais perversa. Corta um pedacinho cada dia, o bastante para sangrar sem que vítima se esvaia em sangue. Cada dia, você, com requinte cruel, descola mais um bocadinho de pele. Olhe para mim, assassina — estou em carne viva, o corpo inteiro esfolado!*

(“O esfolado vivo”, AGC)

As falas das personagens não passam, na verdade, de *falas faladas*,^e ou seja, de um conjunto articulado de clichês que, embora funcionais na situação dramática em que elas se inserem, não deixam de atestar, a uma visada crítica, que tais personagens não são os sujeitos de suas falas, mas assujeitadas por uma enunciação pré-fabricada que as reduz à condição do boneco de ventríloquo.

Concebendo o trabalho de Dalton Trevisan como *obra em progresso* na qual cada etapa é um importante objeto de reflexão, Rosse Marye Bernardi afirma:

No tocante à estrutura do discurso direto, as várias fases estilísticas vão acentuando a ausência de uma verdadeira conversa entre as personagens. Embora a situação concreta de diálogo ganhe um destaque cada vez maior pela minimização das intromissões narrativas. [...]

O autor tematiza com extrema economia de meios, e de um ângulo cada vez mais pessimista, os desencontros entre os seres. Eles jamais dialogam no verdadeiro sentido do termo. Monologam, num vazio nunca preenchido pelo outro, recortando frases que sugerem uma irremediável situação de desespero, egoísmo ou solidão. [Dalton Trevisan], eliminando paulatinamente a função explicadora do narrador, tende a criar uma narrativa eminentemente dialogada, trocando a movimentação das personagens pelas cenas, e privilegiando a 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.⁸

O destaque conferido aos diálogos sublinha o fato de que as personagens reduzem-se — no texto e na vida — à função que

desempenham na estrutura da união amorosa. Tal função as reifica na medida mesma em que as reduz à condição de peças de um sistema que as precede e que, fatalmente, as sucederá. Elas têm, mesmo, menos do que uma condição: sua substância primeira e última é sua função — o que lhes rouba qualquer densidade humana. Elas são, pois, superfície e, como tal, *congelam* o tempo assim como ele as congelou. Isso se dá apesar dos elementos de caracterização que, superpostos à sua impermeabilidade, lhes conferem historicidade, fazendo delas seres datados e, simultaneamente, trans-históricos.

Quanto mais se destaca o diálogo no texto, mais se evidencia a negação de sua substância e de sua função: a comunicação. Os diálogos não são, pois, interações verbais com o outro concreto nem monólogos: são a fala falada alternada entre personagens que são uma fantasmagoria degradada do ideal burguês de indivíduo. Esse procedimento afirma que, nas histórias de João e Maria de Trevisan:

1. não há interação com o outro concreto nem monólogo. O primeiro pressupõe o exercício de uma consciência que reconhece o outro na sua diferença; o segundo pressupõe o exercício de uma consciência que se volta para si mesma. As personagens, ao apelarem para um conjunto de catacreses linguísticas, revelam-se privadas de uma consciência reflexiva ou autorreflexiva. Seu drama advém, pois, da fratura daquilo que elas esperam do código no qual tentam se instalar confortavelmente e são impedidas (pela pobreza, pela “ruptura”

da expectativa mantida em relação à outra personagem com quem convivem);

2. a interação com o outro concreto converte-se em simulacro, casca vazia, estrutura produtora de ruído na comunicação intersubjetiva. Se ela se afunila em monólogo, também esse é um simulacro, estrutura produtora de ruído na comunicação com a própria subjetividade. Tais simulacros apontam para a condição reificada das subjetividades em questão. Noutros termos: não há interação com o outro concreto nem monólogo porque não há indivíduos que os tornem possíveis, que os viabilizem.

O diálogo, na condição de fala falada, é, portanto, a matéria básica que serve à orquestração do já dito. Desse modo, o diálogo é recurso que caracteriza, na relação entre dois, a ausência de interação com o outro concreto em favor da relação dialógica com outros que se apossam das vozes das personagens (a alteridade do já dito), produzindo, nessa relação, uma subjetividade que não passa da condição de subjetividade reificada.

Segundo Berta Waldman, “incapazes de produzir a diferença e de conviver com ela, as personagens sobrevivem num mundo indiferente (‘Por que são precisos dois, ó meu Deus, para fazer o amor?’) em que a anulação e a igualdade se fazem pelo ódio, pela destruição do outro e de si mesmo”.⁹

Como demonstram as fábulas dos contos, nas histórias de João e Maria presentes em *Desastres do amor* e *A guerra conjugal*, o kitsch

manifesta-se, por um lado, no plano das ações que se repetem *ad nauseam*, permitindo, por meio de combinatória, uma criação infinita de histórias que — sentido criado pela própria repetição — são uma só e mesma história composta a partir da rearticulação de um mesmo conjunto de clichês. Por outro lado, manifesta-se na própria reescrita das mesmas histórias, que, mesmo esculpidas pela elipse e pela condensação a que Dalton submete todos os contos que revisa e reescreve, reafirmam, no que diz respeito à criação artística, um *modus faciendi* que mimetiza, com fina ironia, o processo de produção característico da era industrial, intrinsecamente vinculado à sociedade de consumo, independentemente de suas estratificações de classe social ou de estrato cultural. Segundo Berta Waldman:

As personagens de D. T. incapazes da relação *eu-tu* mostram-se fadadas àquela *eu-isso*, onde o homem existe sob o jugo da arbitrariedade e da fatalidade, transformado ele próprio em *isso*, numa forma de mercadoria que não é mais aquela clássica analisada por Marx. Um novo tipo de alienação se superpõe à reificação; à forma generalizadora da compra e venda acrescenta-se algo mais; aquilo que Henri Lefebvre e os Situacionistas de modo geral chamam de o “puro espetáculo”. O olhar unidirecional, fantasmagórico, vampiresco do homem é alimentado no cotidiano pela cultura de massas: no cinema, na TV, no rádio, o puro espectador não faz nada, assiste, ouve, olha sem objetivo ou finalidade, contribuindo na composição do cotidiano com seu traço de passividade e monotonia. [...]

Nesse sentido, o universo traçado por D. T. organiza-se dentro dos limites de uma pobreza escandalosa, porque conflui para a pobreza da vida cotidiana que, diga-se, não tem nada de accidental: trata-se de uma pobreza historicamente organizada de acordo com as necessidades históricas da exploração. Assim como a história acelerada de nossa época é a história da acumulação, da industrialização, assim também o atraso da vida cotidiana, sua tendência à seriação, à imobilidade, são os produtos das leis e interesses que presidiram essa industrialização.

Embaralhadas as fronteiras entre o que caracteriza o universo das personagens e o que caracteriza o universo do narrador e/ou

autor-implícito, os signos cristalizados cumprem uma dupla função nesses contos:

- a. prestam-se, como referência de degradação material e espiritual, à caracterização do labirinto sufocante em que se movimentam, previsibilissimamente, as personagens trevisanianas que compõem a *ilíada doméstica* (maridos brutos, mulheres espancadas, maridos mansos, mulheres tiranas, amantes, sogros e sogras inimigos dos genros, filhos inocentes vitimizados);
- b. questionam, no plano do diálogo que a obra de Trevisan entretém com a tradição literária moderna/modernista da qual é herdeira, os paradigmas de criação e de crítica com os quais se depara, sugerindo pela ironia que, a partir da repetição, da tautologia, da serialização, da redução das fábulas, imagens, frases, expressões e figuras poéticas originais à condição de clichê, é possível criar uma literatura original, inventiva, marcada por um estilo único.

Segundo Berta Waldman, a tautologia em Dalton Trevisan

remete, de imediato, para o universo da seriação em que estamos submersos, onde se pode compreender o real por um preço reduzido, já que ele se mostra sempre composto do mesmo. Em termos [...] retóricos, a tautologia implica uma recusa da linguagem, porque emperra seu curso; em termos de representação do real, ela fundamenta um mundo imóvel, refúgio daquele que não busca explicação. Portanto, nos dois planos, imobilidade e morte. [...]

A matéria tautológica é representada pela “humanidade” da obra, que reúne uma amostragem representativa das classes e estamentos nossos contemporâneos. Qualquer que seja a personagem, sua conduta é sempre uma conduta de segundo

grau, conduta dada, fornecida, da qual o sujeito é repositório; com isso, este deixa de ter a possibilidade de escolher ele próprio os objetos de seu desejo e torna-se sugado, vampirizado por um sistema interessado na criação de seriados, repositório de mitologias que assimila e que se organizam em seu próprio estofo. [...]

Forma vazia, a tautologia suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, e organiza um mundo plano que se ostenta em sua evidência. Recorrência absoluta, reitera a cada momento o passo emperrado de um movimento impossível.

Efeito da contínua revisão e reescrita dos textos, a repetição afeta a obra de Dalton Trevisan, afirmando-se como elemento crítico que não pode ser desconsiderado na avaliação tanto de seu projeto literário como do diálogo que tal projeto estabelece com a tradição moderna e o sistema literário. A repetição, na literatura de Trevisan, produz sentidos críticos, afetando as histórias narradas e também o narrar.

Nas histórias de João e Maria, os elementos mais importantes da fábula — personagens, ação, intriga, temário — remetem, como demonstrado anteriormente, a gêneros anteriores ao conto: romance folhetim, melodrama, *fait divers*.^f A narração, entretanto, porta uma ambiguidade que é preciso considerar. Calcada na articulação de eclipse e repetição, a narração em Trevisan mimetiza com ambígua ironia o modo de produção que cria a serialização, fazendo de qualquer dos contos e das histórias narradas um produto massificado. A ambiguidade irônica da imitação que a escrita dos contos faz do processo de produção industrial — algo como um *fordismo* literário — evidencia a metalinguagem crítica como traço constitutivo da literatura de Trevisan.

Segundo Berta Waldman:

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 embusteira, impostora e vazia [...].

Desse modo, a generalidade é dominada pelos símbolos da igualdade, em que cada termo pode ser substituído por outros. Só pode e deve ser repetido o insubstituível. Na linguagem artística, por exemplo, a repetição se faz para expressar matéria análoga (porém diferente) que, se equacionada e reduzida a um denominador comum, se transforma em generalidade, lei, forma vazia da diferença, forma invariável da variação.

Assim, a repetição exprime um ato de transgressão com referência à generalidade. Ela questiona a lei, denuncia o caráter geral em nome de uma realidade mais profunda.

Sendo por natureza exceção, manifestando sempre uma singularidade frente aos particulares submetidos à lei, ela se constitui num universal contra as generalidades que fazem a lei.

É neste sentido que se deve entender a repetição em D. T. O fato de sua matéria ser a repetição, o seriado gerado pelo racionalismo do sistema e o fato de ele lançar mão de uma linguagem que é resíduo cultural (cultura de massas) permite certa confusão que se desfaz quando se observa, por exemplo, que sua formalização pode ser lida em dois graus: apegado à matéria a ponto de se confundir com ela, dela se desprende para, à distância, comentá-la. Num primeiro momento desfaz a distância obra/mundo, noutro, a restabelece. E é nessa dialética de aproximação e distanciamento que está a sutileza do procedimento e que faz dele repetição no sentido que lhe dá Deleuze.

O elogio da diferença efetuado, paradoxal e ironicamente, por meio da repetição porta uma ambiguidade que é preciso considerar. No plano fabular das (in)finitas histórias de Joões e Marias, a repetição *congela* as personagens masculinas e femininas, suas ações, seus conflitos dramáticos, os enunciados que as falam... É um modo de afirmá-las como genéricas, fantasmáticas, caricatura do ideal burguês e moderno de indivíduo, subproduto da era da técnica e da produção em série. Trata-se de homens e mulheres cuja substância “singular” é constituída por estereótipos que os enformam no desenvolvimento da ação dramática que os “particulariza” como

casal, concretizando a sua *ilíada* doméstica. No plano do fazer literário, da reflexão sobre a criação artística, a repetição *congela*, paradoxal e ironicamente, muitos dos paradigmas fundamentais pelos quais se pautaram as vanguardas modernistas: a ilusão de progresso infinito nas artes, a ilusão de que a racionalidade técnica em expansão permanente favoreça a criatividade e a liberdade, a positivação do novo, a pretensão de antecipação do futuro, a concepção teleológica de tempo e de história inerente a tais pretensões. Nas histórias de João e Maria de Dalton Trevisan, a narração é indissociável da história narrada porque, consideradas as revisões e reescritas, comenta com ironia e humor, em cada uma delas, a condição de clichê que enlaça arte e vida.

[a] Não é incomum que, no trabalho de Trevisan, o foco *narrador onisciente neutro* articule-se com o foco *onisciência seletiva*, dada a inserção, em muitos dos contos, de pequenos fragmentos em *itálico* que registram os pensamentos das personagens. Outro recurso usado para produzir o mesmo efeito é a utilização de uma ou outra frase curta, marcada pelo uso do discurso indireto livre. Valemo-nos, aqui, da tipologia de focalização de Norman Friedman (“O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico”. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, pp. 166-82, mar./maio 2002. Disponível em: <www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 27 set. 2007).

[b] Para este estudo, utilizamos as seguintes edições dos dois livros de Dalton Trevisan: a quarta edição revista de *Desastres do amor* (Rio de Janeiro: Record, 1979) e a segunda edição revista de *A guerra conjugal* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970). Vale observar que,

do primeiro livro, desconsideramos os contos “Tantas mulheres” e “João sem Maria”: o primeiro não explicita o nome da amada de João; o segundo integra outra das linhas de produção de Trevisan, os contos epistolares, narrados em primeira pessoa. Os demais não configuram, para o que aqui nos interessa, histórias de João e Maria. Em relação a *A guerra conjugal*, desconsideramos os contos não centrados nas contendas domésticas que tipificam as histórias de João e Maria como inferno a dois.

[c] Miguel Sanches Neto destaca o vínculo entre tais textos de Bandeira e Trevisan, sublinhando que o poeta e o contista têm em comum a “obsessão pelos temas do ínfimo cotidiano” (M. Sanches Neto, *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora UFPR, 1996, p. 48). Note-se que Trevisan, ao dialogar com o texto de Bandeira, reafirma um dos valores de sua poética: a ideia de que a vida é uma versão degradada da arte, simulacro do simulacro, que, por efeito da especularidade instalada também pela contínua reescrita dos mesmos contos, projeta-se ao infinito, anulando as pretensões de unicidade, originalidade, individualidade tanto do “pedaço de vida” a que se refere a história como — ironia do paradoxo — na arte.

[d] Segundo Hermann Broch, pioneiro na definição do conceito, o kitsch é uma perversão da arte realizada por meio de uma racionalidade técnica voltada para o lucro comercial. No kitsch, diz ele, há uma substituição da categoria ética — dominante na arte e voltada para a expressão do Belo e da Verdade — pela categoria estética degradada em efetismo. O kitsch, por efeito de cálculo comercial, substitui o belo pelo agradável, instrumentalizando a arte para sua autolegitimação (H. Broch, “Notas sobre el problema del kitsch”, em Gillo Dorfles et al. (Orgs.). *El Kitsch: Antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen, 1973, pp. 49-67).

[e] Merleau-Ponty define o conceito de *fala falada* como sintoma de profunda alienação do indivíduo que, sem desenvolver a capacidade de filtrar individual e criticamente o que herda das instituições sociais e da ideologia, atua como mero reproduzidor destas em sua vida e em suas relações e interações sociais, como um depositário de clichês e de estereotípi-

(M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971).

[f] Marlyse Meyer assinala, na imprensa, o vínculo entre o *fait divers* e o romance popular voltado para a exploração dos “dramas da vida” no período que vai de 1871 a 1914: “O folhetim ficcional inventando fatias de vida servidas em fatias de jornal, ou os *fait divers* dramatizados e narrados como ficção, ilustrados ambos com essas gravuras de grande impacto, ofereciam às classes populares o que desde os tempos da oralidade e das folhas volantes as deleitava: mortes, desgraças, catástrofes, sofrimentos e notícias [...] reatualizados nos termos da modernidade industrial e urbana” (M. Meyer, *Folhetim: Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 224). Para um estudo do *fait divers*, consultar “A estrutura da notícia”, de Roland Barthes (*Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 57-67).

Manuel Bandeira e Dalton Trevisan vão ao cinema^a

Jorge H. Wolff

Um dia, ainda na juventude, o escritor Dalton Trevisan, nascido em 1925 em Curitiba, como que declara para si mesmo: “Vou-me embora pra Pasárgada”, recitando o célebre poema de Manuel Bandeira, escrito nos anos 1920. Ocorre que de lá ele nunca mais voltaria, permanecendo até hoje, já próximo do centenário, nas profundezas do território mítico da libertinagem: a frivolidade e a maldade, o kitsch e a vida nua à maneira de um Nelson Rodrigues subtropical, com suas pequenas peças obsessivamente ajustadas e reacomodadas com paciência de ourives. No entanto, como criador de um universo linguístico pessoal e intransferível, sua escrita cinzelada à mão em forma de arqueologia do frívolo e do feio provincianos trata de refuncionalizar e dessacralizar radicalmente a terra batida da malandragem na tradição literária internacional por meio de uma poética da crueldade e do grotesco, da repetição e da concentração, parecendo a cada ano mais cruel e mais grotesca, mais iterativa e mais minimalista, em função de jamais fazer concessões no seu *modus operandi*. Através de novas montagens da sempre e mesma ministória, em jogos de linguagem que brincam

com pronomes pessoais e gêneros literários com uma escrita simultaneamente orgânica e fragmentária, cristalina e arruinada, Dalton Trevisan lida, portanto e em diferentes sentidos, com as ruínas da língua *brasilis*: no seu caso particular, com o uso infatigável de um português castiço castigado — *grâce à Dieu* — pela lábia fescenina desenvolvida tanto em nível provinciano na capital do Paraná quanto neste Brasil de Joões e Marias desde pelo menos o padre Vieira e seus precursores.

Mais tarde, já reconhecidos escritores e em momentos distintos, Manuel Bandeira e Dalton Trevisan decidem “ir ao cinema” a fim de prestigiar e/ou provocar certo cineasta que acabaria por dedicar quase toda sua obra à literatura brasileira, tendo no contato e no trabalho com ambos os escritores dois momentos de auge artístico — como se pretende demonstrar nesta abordagem da relação de Joaquim Pedro de Andrade com os célebres praticantes do “falar cafajeste”, um pernambucano carioca, o outro paranaense e curitibano.

O mergulho do cineasta Joaquim Pedro de Andrade na gozosa e escatológica fonte literária de Trevisan, através da parceria com o escritor no filme *Guerra conjugal* (1975; diálogo e histórias de Dalton; roteiro e direção de Joaquim), é antecedido por várias experiências cinematográficas de ordem “literária”, desde a estreia em 1959 com o curta-metragem *O poeta do Castelo* — a intimidade do poeta em seu moderno apartamento e pelas ruas do centro do Rio de Janeiro —, passando pelos longas *O padre e a moça* (1965, baseado em poema de Carlos Drummond), *Macunaíma* (1969, baseado na rapsódia de Mário

de Andrade) e *Os inconfidentes* (1972, sobre textos dos poetas da Inconfidência Mineira).

O que explica a possibilidade de mostrar o poeta já então consagrado Manuel Bandeira em casa, de pijamas, em 1959, é a proximidade afetiva: Joaquim Pedro era seu amigo e afilhado. Seu pai, o escritor Rodrigo Melo Franco de Andrade, idealizador e primeiro presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) sob a presidência de Getúlio Vargas, era amigo íntimo do poeta do Castelo, conforme se pode ler no *Itinerário de Pasárgada*, a autobiografia poético-existencial de Bandeira, escrita em 1954:

Se tudo o que possuo me veio da poesia, não sei de recompensa que ela me tenha dado maior do que o afeto inalterável em tantos anos desse homem, a quem tantos amigos devem tantos serviços e nenhum aborrecimento. Minha irmã e Rodrigo foram as duas pessoas que conheci mais dotadas do gênio da amizade.¹

Tal ligação é altamente esclarecedora a respeito de tudo o que se revela no primeiro filme de Joaquim Pedro, diante de quem — além da equipe de filmagem, seus fios, lentes e refletores — Bandeira resolve fixar, em imagens em movimento, seu cotidiano com toda a força de sua banalidade e apresentar ao grande público sua vocação de ator, sempre enfatizada pelo cineasta em depoimentos sobre o filme. Mas essa faceta assumidamente narcísica de ator já estava presente no próprio *Itinerário*, conforme se pode observar na seguinte passagem: “Sim, gosto de ser musicado, gosto de ser traduzido e... de ser fotografado. Criancice? Deus me conserve as minhas criancices! Talvez neste gosto, como nos outros dois, o que

há seja o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto”.²

É possível entender, a partir daí, a satisfação de Manuel Bandeira ao se ver no filme e o elogio à iniciativa do Instituto Nacional do Livro da era Juscelino Kubitschek, patrocinador da produção — como lemos nas páginas do *Jornal do Brasil* no dia 15 de novembro de 1959. Em *O poeta do Castelo*, realizado precisamente nesse momento euforicamente desenvolvimentista da sociedade brasileira às vésperas da fundação de Brasília, vê-se o poeta, tradutor e belo ator Manuel Bandeira — conforme o comprova o filme — no mais trivial de seu dia a dia, desde a hora do café da manhã em seu pequeno apartamento no Centro do Rio, com as novidades características do imediato pós-guerra, da torradeira elétrica ao telefone e a pesada máquina de escrever posta sobre uma mesinha móvel com a qual pode trabalhar na cama. O filme é “mudo”, mas, além da trilha sonora com música clássica nacional, superpõe-se a voz do poeta recitando “Belo belo” e “Vou-me embora pra Pasárgada”, que diz em seus últimos versos, “desenvolvimentistas” *avant la lettre*:

*Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcaçoide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar*³

O apartamento de Bandeira na região do Castelo, no Centro do Rio, apresenta boa parte dessa “outra civilização”, conforme a dissecação

de um espaço privado da grande urbe moderna levada a cabo no filme, à exceção, talvez, dos alcaloides e das prostitutas. Algo que vai tomar todos os lugares e situações sob a forma das sintéticas sátiras de Dalton Trevisan a partir, precisamente, do imediato pós-guerra, os anos 1940 e 1950. A propósito da abjeção e do grotesco, caberia enfatizar a opção pela sujeira das ruas vista em *O poeta do Castelo*, opção esta feita expressamente pelo cineasta, que, no texto “O poeta filmado”, publicado no *Diário de Notícias* de 17 de abril de 1965, informaria que fez o serviço de limpeza urbana do local atrasar várias horas a fim de concluir as filmagens conforme lhe convinha. O poeta atravessa uma calçada extremamente suja,⁴ cujos restos podem ser tomados como metáfora da morte — presença frequente nos poemas de Bandeira —, como também poderiam ser tomados como metáfora da vida, já que o “feio” e o “sujo” transmutados em poética foram atribuídos a Bandeira, como se viu, sob a forma do desejo de “falar cafajeste”, o que Dalton Trevisan, como é conhecido, levaria ao limite posteriormente.

Quando Bandeira discorre, no *Itinerário de Pasárgada*, sobre a atividade de “traduzir para o moderno” — o que fez na coluna “Mês Modernista” do jornal *A Noite* nos idos de 1925 —, menciona duas “traduções” do português europeu para o português brasileiro, a partir de textos de dois clássicos da língua de Luís de Camões, Bocage e Joaquim Manoel de Macedo, o popular romancista brasileiro do século XIX. Em sua “tradução malandra”, quer dizer, no jogo ou brincadeira em forma de recriação em versos livres do romance *A Moreninha* (1844), é possível sentir na figura de Teresa a presença antecipada de Maria, a eterna mulher traída dos mil Joões

de Dalton Trevisan.⁵ Dizia Bandeira, abusando dos clichês românticos contra eles próprios (como também o faz, à sua maneira, Trevisan):

*Mulher, irmã, escuta-me: não ames,
Quando a teus pés um homem terno e curvo
Jurar amor, chorar pranto de sangue,
Não creias, não, mulher: ele te engana!
As lágrimas são galas da mentira
E o juramento manto de perfídia.*⁶

Prossegue então o poeta: “Bem, dessa vez eu queria mesmo brincar *falando cafajeste*, e a coisa foi apresentada como ‘tradução pracaçanje’” — sendo “caçanje” o português incorreto atribuído ao grupo étnico angolano homônimo:

*Teresa, se algum sujeito bancar o sentimental em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um bonde
Se ele chorar
Se ele se ajoelhar
Se ele se rasgar todo
Não acredita não Teresa
É lágrima de cinema
É tapeação
Mentira
CAI FORA.*⁷

De fato, o poema resultante de sua “tradução” de uma língua para a mesma-outra língua poderia ser lido como um haicai à maneira daltoniana, um microconto ou ministória satírica que, por vezes, lhe ocorre inclusive em versos. Bandeira, a propósito de seu poema “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”,⁸ no mesmo *Itinerário*, faz referências às marcas da “seriedade da atitude” e o “gosto do

decoreo verbal” da chamada geração de 45, às quais se contrapõe claramente: “Eis um poema que à geração de 45 deve parecer bem cafajeste. [...] A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seletto, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão”.⁹ Aqui encontramos em definitivo com a linguagem ferina de Trevisan, conduzida ao inferno provinciano de outra cidade grande. Porém, antes, vale recordar a pudicícia do próprio poeta pernambucano-carioca, que confessara inclusive ter sido forçado ou convencido por Mário de Andrade a participar da página modernista de *A Noite*, em arranjo atribuído a Oswald de Andrade.^b Para incluir um único verso longo, e visto como obsceno, no poema “Infância”, ele chega a pedir a bênção de um padre. Diz o longo e divertido verso, incluído em *Belo belo*, reunião de poemas dos anos 1930: “Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou, imperiosa e ofegante, para um desvão da casa de Dona Aninha Viegas, levantou a sainha e disse mete” —¹⁰ o que, de novo, poderia ser tomado como uma ministória à Trevisan. No *Itinerário de Pasárgada*, em versão calculada, o poeta busca explicar o que temia em relação à leitura desse verso, com o qual revela contar com um universo de leitores dos oito aos oitenta anos:

O que eu temia não era a condenação dos homens graves, nem da crítica desafeta, que me atribuisse intenção de escândalo. Não, o que eu não queria era chocar as minhas fãs menores de dezesseis anos. Afinal o meu escrúpulo foi-se gastando com o tempo, é verdade que ajudado pela opinião de amigos, alguns deles católicos e um até sacerdote, que me tranquilizou dizendo: “Muito inocente, muito inocente”.¹¹

Que não se espere, evidentemente, um *Itinerário*, um autorretrato semelhante ao do poeta de *Estrela da vida inteira*, vindo da pena do autor de *Morte na praça*, *Essas malditas mulheres*, *A trombeta do anjo*

vingador, *Virgem louca*, *loucos beijos*, *A faca no coração*, *Arara bêbada*, *Desastres do amor*, *Capitu sou eu*, *Dinorá*, *O anão e a ninfeta*, *Pico na veia*, *Desgracida*, *O maníaco do olho verde*, para citar alguns títulos novos e antigos de Dalton Trevisan: tal itinerário está inscrito a sangue, riso e lágrimas em sua própria escritura concentrada, sempre em busca da síntese que só um haicai ou um bilhete de suicida pode conter. Algo que Joaquim Pedro de Andrade capturaria com precisão em seu “namoro crítico” com a pornochanchada — o grande filão do mercado cinematográfico brasileiro dos anos 1970, liberado e estimulado como se sabe pela ditadura militar entre os cidadãos brasileiros adultos —, que resultaria em seus dois filmes deliberadamente escandalosos, ou seja, à sua maneira infernais, impiedosos e sem concessões: *Guerra conjugal* (1975) e *Vereda tropical* (1977) — este, um poema fílmico ambientado na ilha de Paquetá e dedicado à paixão erótica de um professor de literatura por frutas, especialmente a melancia... Filmes que a literatura de Oswald e Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond e Dalton Trevisan permitiu, em boa parte, realizar, sendo Joaquim Pedro — vale repeti-lo de outro modo — o maior leitor da literatura brasileira entre os cineastas do país.

A sujeira urbana do curta *O poeta do Castelo* reaparece no longa *Guerra conjugal*, desde pátios sórdidos e casas abandonadas a personagens espectrais em constante diálogo com a abjeção e o mal. De fato, no filme realizado em 1975, o “baixo” está em todos os lugares e não apenas nas ruas do Rio e nos pesadelos do poeta em seu habitat civilizado. O “falar cafajeste” é a norma dos diálogos encenados em *décors* ora limpos ora sujos, conforme uma gradação

social que varia entre faixas mais ou menos remediadas da classe média, habitante da periferia das grandes cidades.^c Essa estética da pobreza também tem, como se sabe, gradações de tom. Assim, se no apolíneo Bandeira há um ar de beleza transcendente no âmbito de um bordel — e o que é Pasárgada senão um belo e aristocrático bordel situado nas nuvens? —, no dionisiaco Trevisan o leitor salta direto para o rés do chão e o âmbito do mau gosto e do grotesco demasiado humano ou, em seu caso, demasiado curitibano.^d Atravessado por um humor que igualmente varia entre o cômico e o bizarro ou o sinistro, a linguagem cafajeste em seus contos não contempla nenhuma perspectiva que não a da derrota ou do desastre. Todos os sorrisos são, como se diz, amarelos, e todos os choros quiçá dourados, mas da cor do ouro dos dentes postiços e das bijuterias, dos artefatos baratos que são cópias, simulacros do modelo proposto pelos meios de massa mais populares.¹²

Nesse aspecto, percebe-se um traço datado na produção de histórias da primeira fase do escritor, os anos 1960 — exatamente a fase que Joaquim Pedro explora, enfeixando no roteiro dezesseis de seus contos —, uma vez que os diálogos típicos das radionovelas e fotonovelas aí presentes são produtos da indústria do entretenimento que tiveram audiência apenas em meados do século XX. No entanto, ao contrário do que normalmente ocorre, o fato de remeter a um período específico da história não parece representar uma limitação, uma vez que o modo como essa linguagem é trabalhada resulta sempre e ao mesmo tempo anacrônico e contemporâneo.

Pouco a pouco, com a minúcia e a graça do haicaísta, Dalton Trevisan vai afinando sua “lira maldizente” não apenas em nome do mínimo, mas também de acordo com os novos tempos. Além de reescrever seus contos a ponto de suprimir verbos e mesmo mudar o tempo verbal, os modelos a serem copiados vão se modificando, conforme as circunstâncias.^e O “Cemitério de elefantes” — título do segundo livro, de 1964, e do conto em que os “elefantes” são um bando de bêbados e o cemitério, um baldio ao lado do mercado da cidade — passa a aceitar novos “animais” nas ruas, a exemplo da jovem mendiga dependente de crack no segundo fragmento de *Pico na veia*, de 2002, com seu linguajar característico, à revelia das normas gramaticais:

— O meu café da manhã é uma pedra. Se estou na pior, um baseado. Aí me dá uma fominha desgracida. Vou chegando bem doidona: “Ei, tô com fome. Ei, galera, tô com fome”. Até descolar um rango. [...] Só fumo sozinha. Todo mundo é muito sozinho. Pô, tem vez que fumo com o negão, no mocozinho. Daí a gente dormimo junto. Fatal.¹³

O que também não quer dizer que o velho e bom cafajeste tenha desaparecido da literatura mais recente de Dalton Trevisan, quando sua produção se mantém acelerada, com ao menos um lançamento por ano e incluindo miscelâneas como *Dinorá* e *Desgracida*, incluindo cartas e crítica literária. O vampiro-cafajeste, segundo a crítica Berta Waldman, “é a personagem que está a milhas de distância de seus modelos” e cuja linguagem é “ela mesma cópia”. Trata-se dos bons e velhos clichês que se leem aos montes em seus textos, “suporte que fixa a linguagem e a cristaliza como uma espécie de antilinguagem”.¹⁴ Os mesmos clichês ouvidos no filme de Joaquim Pedro de Andrade, que é capaz de respeitar literalmente as histórias

originais de Dalton Trevisan no cinema sem soar esquemático ou mecânico, sendo o escritor conhecido por sua aversão à exposição nos meios e também pelo controle que exerce sobre as adaptações de seus textos para teatro ou cinema.

“Ao trazer para a literatura linguagens já elaboradas (jornal, revista, rádio, TV etc.), linguagens elas próprias formas do oco e do vazio”, escreve Waldman, “o autor rompe o ilusionismo da representação”.¹⁵ De maneira similar, na parceria de *Guerra conjugal* o cineasta e o escritor rompem com a previsibilidade de um gênero fílmico, a pornochanchada, frustrando e perturbando seus espectadores habituais em nome de uma funda sondagem da estupidez humana através do escárnio, do kitsch e da repetição infinita: narradas eternamente, eternamente refeitas e mescladas, essas histórias miliumanoitescas não têm cabo nem têm fim.

Lembremos, a propósito, que foi Berta Waldman a responsável por assinalar esse desejo de “falar cafajeste” manifestado por Manuel Bandeira no *Itinerário de Pasárgada*, que é um texto revelador de seus procedimentos poéticos e de sua trajetória intelectual pública e privada, mas que serve igualmente para iluminar o retrato cinebiográfico feito pelo jovem estreante Joaquim Pedro em 1959. Quando o curta-metragem de pouco mais de onze minutos se encaminha para o final, o poeta-protagonista, entre pudico e sem vergonha, troca de roupa e recita “Vou-me embora pra Pasárgada”, sendo esse o poema central do livro intitulado significativamente *Libertinagem*, de 1930. Assim como, no final do famoso poema, o tão contido “Manu” (como o chamava Mário de Andrade) fala o “cafajeste elegante” que, no entanto, ainda soava ofensivo e

escandaloso durante as primeiras décadas do século XX. Mais tarde, logo após a morte de Manuel Bandeira, em 1968, Joaquim Pedro de Andrade e Dalton Trevisan uniriam forças para levar a cabo o projeto cinematográfico de *Guerra conjugal* no momento de maior repressão imposta pela ditadura no Brasil, filme que, como já se previa, foi imediata e integralmente censurado pelo governo militar.

No breve artigo intitulado “A medida do cafajeste”, escrito para a coletânea *Os pobres na literatura brasileira*, de 1983, organizada pelo crítico Roberto Schwarz, Waldman apresentava logo nas primeiras linhas uma a princípio improvável proposta de linhagem Bandeira-Trevisan, posto que o primeiro é conhecido como fino analista das coisas mais cotidianas e o segundo, como fino analista da mais completa abjeção. No entanto, diz ela:

Já Manuel Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, manifestava sua vontade de “falar cafajeste”. Como ele, outros poetas e prosadores foram certamente tocados pela mesma vontade. Se se pretender perfilar a linhagem dessa figura, será preciso levantar onde e de que modo aparece a nota cafajeste em nossa literatura. De qualquer modo, nela certamente se enquadrariam, como verdadeiros paradigmas, alguns personagens de Dalton Trevisan.¹⁶

Como epígrafe do último capítulo de seu ensaio *Do vampiro ao cafajeste: Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*, Waldman já havia resgatado e destacado aquela passagem do *Itinerário de Pasárgada* — “dessa vez queria brincar mesmo falando cafajeste” —, vindo em seguida a concluir seu ensaio justamente com a inclusão do “Vampiro de Curitiba” (conforme o título do livro homônimo de 1965) na antiga tradição universal dos pícaros, malandros e cafajestes, vistos estes últimos como “antimalandros”, ou seja, um tipo de malandro esvaziado de qualquer conotação folclórica.¹⁷ A

partir disso, seria então necessário perguntar o que, precisamente, caberia a Manuel Bandeira nessa proposta: onde e como a “nota cafajeste”, a nota “suja” ou “grotesca” se desdobram em sua poética — condensada no *Itinerário de Pasárgada* — é o que se poderia indagar tanto aqui quanto em suas extensões ao âmbito do cinema através da figura de Joaquim Pedro de Andrade.

Como vimos, a “nota cafajeste” igualmente atravessa de maneira explícita sua filmografia, desde o curta-metragem *Couro de gato* (realizado em 1960 e incluído em *Cinco vezes favela*, de 1962), passando por *Garrincha, alegria do povo* (1963), para culminar com a versão “grotesca” de *Macunaíma*, de 1969. Mas, apesar das dificuldades por que passaria o cinema brasileiro durante a década seguinte, muita água havia ainda para rolar, como se viu, na obra cinematográfica de Joaquim Pedro em seu namoro crítico com a pornochanchada, tanto em *Guerra conjugal* como em *Vereda tropical*, e com a literatura brasileira, de que *O homem do pau-brasil* (1981), baseado em diversos textos de Oswald de Andrade, acabaria sendo o exuberante réquiem.

Antes, porém, da realização de todos esses filmes, ou seja, antes mesmo da consolidação do Cinema Novo, de que foi um dos grandes artífices, filma *O poeta do Castelo*, realizado — vale frisar — apenas cinco anos depois do aparecimento do *Itinerário de Pasárgada*. O que leva à seguinte sugestão, que o cineasta provavelmente assinaria embaixo, tendo trabalhado em colaboração, conforme mencionado acima, com o próprio autor de *A guerra conjugal* (caso excepcional, aliás, na larga trajetória de escritor recluso de Dalton Trevisan): o “vampiro curitibano” igualmente engendrou sua *Pasárgada*, mas

uma Pasárgada infernal, impiedosa, sem saídas e, assim, como é de seu estilo, pôs tudo a perder, uma vez que o “rebaixamento” através do “bagaço de linguagens desgastadas” dos meios de massa mais populares sintetizam a “medida do cafajeste”, nos termos de Berta Waldman.¹⁸

Assim, no que toca a Dalton Trevisan, a sua “apropriação de Pasárgada” — o território mítico da libertinagem — não utiliza apenas um “vocabulário gongorinamente seleta”, como igualmente se inscreve na tradição da viagem dantesca, além de rabelaisiana e machadiana, através de suas relíquias da casa velha e arruinada, de suas “novelas nada exemplares”, conforme o título de seu primeiro livro, aparecido justamente em 1959.

[a] Ensaio publicado em espanhol na revista *Estructura Mental a las Estrellas* (La Plata, n. 5, 2013, pp. 156-59).

[b] Como é bem conhecido, Manuel Bandeira “converteu-se” ao vanguardismo brasileiro do início do século XX, embora evitasse as polêmicas e a exposição a todo custo, o que o fez também recusar o convite para participar pessoalmente da Semana de Arte Moderna de 1922.

[c] Ampliando esse espectro populacional, o escritor Cristóvão Tezza, em bela resenha de *Pico na veia*, escreve: “Ricos ou pobres, tudo é povinho” (C. Tezza, “*Pico na veia*, de Dalton Trevisan”. *Folha de S.Paulo*, 11 nov. 2002. Suplemento Mais!, p. 4).

[d] O que viria a ser “curitibano” é algo que pode e deve ser estudado em textos e imagens dos distintos “vampiros de Curitiba”, além do próprio Trevisan, entre os quais poderíamos invocar os nomes de Poty, Valêncio Xavier, Paulo Leminski e Wilson Bueno.

[e] Pode-se citar como exemplo dessas incessantes reescrituras o que talvez seja o conto mais conhecido de Dalton Trevisan, “Uma vela para Dario”, originalmente publicado em *Cemitério de elefantes*; ao reaparecer na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século* (Org. de Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001), o faz não apenas com a mudança dos tempos verbais para o presente, como também com a supressão de várias palavras, notadamente verbos.

Notas para um penúltimo Dalton Trevisan

Alcides Villaça

Acredito que nunca haverá um “último Dalton Trevisan”, um livro de fato derradeiro do contista paranaense. O autor é tão marcadamente pessoal na econômica linguagem de suas prolíficas histórias curtas que um eventual último livro ainda parecerá véspera de um livro seguinte, tão acostumados estão seus leitores a frequentarem as faixas de um disco que roda sempre na mesma direção, a cada volta com as pequenas variantes de cada sulco. É a impulsão máxima a que pode aspirar um autêntico criador de estilo.

Quando um escritor controla obsessivamente seus paradigmas, enquadrando-os em bem circunscrita e rígida matriz, pode acabar sendo controlado por eles. O resultado tem algo de paradoxal: um estilo se firma, vitorioso, às custas de qualidades que são também limites. Sensação análoga pode vir dos leitores de um João Cabral de Melo Neto, cujos poemas, desde os primeiros versos, traem a assinatura inconfundível de quem soube escolher a linguagem das “mesmas vinte palavras” limpas de tudo o que não seja faca. A tarefa do leitor crítico, no caso do poeta como no de Dalton, é interpretar os critérios da obsessão e o efeito da composição de um universo tão

estritamente singular. A poesia do pernambucano não agrada a todos: já ouvi a expressão “os tijolinhos do Cabral”, em menosprezo à simetria de suas construções. Quanto a Dalton, a crítica mais dura, porque mais abalizada, veio de Otto Maria Carpeaux, em seu já distante ensaio “Pretensão sem surpresa”. Quero falar dela, antes de externar impressões minhas desse nosso grande contista.

Carpeaux reconheceu admiravelmente bem as qualidades do conto do autor de *Novelas nada exemplares*, considerando-as dos pontos de vista estilístico, temático, psicológico e sociológico. E pontuou-as como defeitos. Impõe-se esclarecer as razões de uma investida tão contundente e atenta, e também tão abertamente polêmica, sobre um artista que ainda assim pouco interesse teria, já que, para Carpeaux, “as histórias curtas do sr. Dalton Trevisan não surpreendem”. Não surpreendem, mas irritaram o provocado leitor a ponto de fazê-lo discorrer com minúcia e instrutivo detalhamento técnico sobre os procedimentos de uma criação literária à qual tão pouco valor atribuiu. Por que irritaram? Porque Carpeaux não aceitou o expediente da franca redução e compactação do universo de experiências humanas que está no centro das histórias de Dalton. Irritou-o a estreiteza dos cenários, a prática da caricatura, por vezes monstruosa, de criaturas que habitam um espaço nauseante, de miséria e privação, na “estreiteza da vida provinciana”, apresentada como “maldição apocalíptica”. Embora reconhecendo no contista o “corajoso ataque contra as convenções morais” de alguém “atento aos pormenores da realidade”, o crítico vê também a ineficácia de quem acusa as torpezas de um mundo criado dentro do qual o

próprio criador “não se sente seguro [...] porque na realidade não é seu mundo”.¹

Mas o mundo de Dalton é, justamente, o mundo de Dalton, e só dele. Seus contos investiram sempre na representação expressionista, singularmente lapidar, do cotidiano bruto das múltiplas criaturas, pervertidas umas, vítimas outras, todas sofridas no emaranhado dos bastidores de sua cidade, Curitiba. A base realista desses contos foi hipertrofiada justamente para ganharem nitidez na lente de aumento e de deformação que configura o trabalho ficcional do autor. A assinatura do “Vampiro de Curitiba” pertence-lhe na medida mesma em que faz estranha a cidade brutalizada da qual tira e na qual acusa a energia a um tempo vital e negativa. A imagem fantasmagórica do vampiro denuncia essa intenção parasitária e deformadora de quem conhece a cidade não pelas praças cívicas ou pelos parques iluminados, mas pelos subterrâneos centrais, pela periferia pobre, pelos cantos sombrios da pobreza anônima, feia, às vezes repulsiva. Para sublinhar o misto de agressividade e naturalidade que marca a representação desse universo doloroso são fundamentais, como espécie de contraponto cúmplice, os valores de uma bem estabelecida e prepotente classe média curitibana. É nesta, afinal, que estão os leitores de Dalton Trevisan; é ela que, com zeloso senso de autopreservação, joga tão dubiamente com as cartas de um moralismo deliciosamente chocado, de um conservadorismo assumido em estado de quintessência; é ela, enfim, a antagonista implícita e impassível, a ser confrontada com a denúncia surda das vidas relegadas às invisíveis áreas de sombra da cidade modelar. É bom lembrar: Paulo

Leminski vivo, poeta maldito e libertino, incomoda a cidade modelar; morto, vira nome de pedreira, ícone cultural e orgulho da terra.

A arte de Dalton, mais rebelada que compassiva, impulsionou sua ficção para muito além das plagas curitibanas ou paranaenses, assumindo a envergadura já amplamente reconhecida, mas nem por isso deixou de fixar ambíguas raízes, a um tempo venenosas e potentes, no subsolo violento da urbe tão polida na superfície. A ambiguidade, esteticamente poderosa, está no fato de que a pancada das análises fulminantes e detalhistas do cotidiano mais bruto das criaturas representadas — pancada seca na sua forma de bater sem comentar — faz ressoar doídas emoções, patéticas e primitivas, nos limites da sexualidade extrema, da dor física e moral, da carência, da doença e da morte.

Recentemente resenhei dois livros de Dalton: *Desgracida* (2010) e *O anão e a ninfeta* (2011). Retomo aqui elementos de ambas as resenhas, em nova configuração, para situá-los nesse momento penúltimo da jornada do contista.

Desgracida

O tempo voa, Curitiba e Dalton Trevisan já não são os mesmos: é o que nos diz este *Desgracida*, miscelânea apresentada em duas seções, as “Ministórias” (quase o livro todo) e as “Mal traçadas linhas” (segmento final, de cartas). Entre as ministórias acham-se, de fato, alguns contos classicamente trevisanianos, cada vez mais sucintos, mas também aforismos, piadas, poemas, comentários diversos, notas de gaveta. O autor acusa, aqui e ali, a ausência de sua antiga cidade:

“Curitiba já não tem lugar pra tanto louco”, “Esta cidade, quem diria, é cada vez mais povoada pelos teus mortos”, e sugere, também, sua fragilização pessoal na figura de um “pobre Sansão tosquiado”, ou se deixa surpreender como um Orfeu traído: “Ao se voltar, as sombras efêmeras já se foram. Você ouve ainda as suas vozes em surdina”. É praticamente um gênero literário muito pessoal que se despede, juntamente com o espaço e as criaturas que o provocaram. Como a lembrar, agora mais ironicamente que nunca, a matriz de seu próprio estilo, o escritor dá presença a quem está “varrendo sempre/ as mesmas folhas secas/ das mesmas velhas árvores/ nesta mesma cidade fantasma!”.² Consente que seu mundo mudou, o que não o impede de vibrar e fazer ouvir um encantado e fantasmagórico piano: “— Assim fechado — ouça! — ele ainda toca para mim”.³

Em momentos como esses, de *Desgracida*, ouve-se a voz agora identificada de um vampiro, praticamente num regime de confissão, que vem nos dizer do fim de toda uma época. Curitiba, como todas as grandes ou médias cidades brasileiras, foi assaltada pela violência que confinou as classes abastadas em muros de condomínios guardados por guaritas. Que fará um cansado vampiro em meio a uma tão devastadora multiplicação de automóveis, luzes e sons, entupindo as artérias e as vielas da cidade? Que maldade do pequeno facínora mulherengo concorre com as torturas e execuções sumárias de traficantes e milícias? Quem, sobretudo agora, ouvirá o gemidinho do velho de boca murcha, ansioso por um sinal de primavera em sua janela?

Os fiéis leitores de Dalton não se inquietem: ainda que num extremo de minimalismo, encontrarão nas ministórias os cruéis

diminutivos, o sadismo fatalizado, a violência consentida, a dor de corno, a humilhação, a solidão, o repertório todo das personagens *desgracidas*, bem como, no estilo, sua notória economia de palavras. Há peças a serem consideradas em futuras antologias, como o conto “Iluminação”: no final dele, uma “coxa entrevista” e uma “nova epifania” juntam-se num anseio de perpetuidade e renovação, vivido sintomaticamente num velório que expõe a mórbida degradação dos antigos encantos de uma mulher.⁴ Em “Marishka”, mulher-mito e encarnada vingança contra todos os envelhecimentos, o narrador/poeta celebra: “Marishka transcende o tempo. É um diálogo de Platão, broinha de fubá mimoso, um poema de Rilke, o coração da alcachofra, girassol de Van Gogh, o cantiquinho da corruíra, um conto de Tchecov, o som de uma só mão que bate palmas”.⁵ Não estão exemplarmente representadas, nessa quitanda de artes e condimentos, as obsessões e aspirações paradigmáticas do contista? Quem for escrever mais uma tese sobre o Vampiro não perca cada uma das sugestões dessa lista e, sobretudo, não perca a capacidade que tem o escritor de combiná-las todas.

Nos poemas em versos, a arte do contista traz para a linguagem o corte sintético cultivado na prosa, acrescido da mais marcada pulsação rítmica (“Odores e perfumes”, por exemplo). E pode haver, num dos inúmeros fragmentos em prosa (“O rabinho”), a ressonância lírica de um Manuel Bandeira. Já as piadas (que lembram — intencionalmente? — as das brochuras de bancas de rodoviárias) e alguns aforismos (que fazem efeito em conversa rasa de boteco) não têm função muito clara no conjunto do livro.

O volume de *Desgracida* fecha-se com as cartas, com as vivas cartas do crítico/leitor que se comove com Tchékhov, aplaude Rubem Braga, Pedro Nava... mas se indispõe decididamente com Guimarães Rosa. Razões para isso? Prendem-se, parece claro, ao modo como cada autor elabora a própria mitologia. A de Rosa inclui o mundo no sertão, este no mundo, ligados pelo mito, pela poesia da vida e pela experiência rude encantatória da natureza; a de Dalton expõe-se, agora com acenos de cansaço, nas cultivadas flores do mal que colhe nos canteiros ocultos e nas várzeas esquecidas de sua cidade, em vias de não mais ser sua.

O anão e a ninfeta

Sempre ocorrerá a um leitor de Dalton dizer, em face de um novo livro: “Vamos a mais do mesmo”. “Mais do mesmo”, nesse caso, quase sempre é mesmo um pouco mais: a expressão perde o pejorativo para traduzir a obsessão que tem o escritor por certos temas em suas incontáveis variações. Mas também a vida é obsessiva, pois não? Situações e personagens semelhantes não param de incorporar detalhes do grotesco, do patético e do poético que estão em suas vidas, detalhes combinados dos muitos ângulos das frases que só Dalton Trevisan faz possíveis. Ai de quem tivesse que comentar seus quarenta e tantos livros de contos: as categorias críticas acabariam logo, mas as situações ficcionais continuariam multiplicando-se em vivos detalhes. O déjà-vu se prisma em novas seduções.

À procura de alguma crítica porventura já publicada sobre o então recente *O anão e a ninfeta*, livro que acabara de ler e de gostar,

digitei o título num buscador e não encontrei nenhuma; mas fui direcionado a sites pornográficos, protagonizados pela dupla. Muitos deles talvez remetam, de fato, ao universo do nosso contista, mas sem a mínima chance de reconstituí-lo, é claro: faltariam sempre a decantada economia de traços e as pontadas de estilo, o humor sofrido subterraneamente, o poder da elipse bem administrada e a compaixão surda se fingindo de falsa. Faltaria a obsessão daquele silêncio agônico que faz o fundo da linguagem do autor, a suprimir a costura usual de uma palavra em outra, de uma frase em outra, ou mesmo de uma paixão em outra — na sintaxe pervertida de quem escolhe o que faz ver. É difícil traduzir o namoro irônico que esse escritor trava com a retórica: ele finge assumi-la com dignidade no patamar mais baixo dos lugares-comuns, mas também parece fingir execrá-la, abusando dela, expondo-a até se tornar mórbida. Ambos os fingimentos são verdadeiros, como literatura que vai sublinhando as verdades incríveis que a vida de certas criaturas faz cotidianas. Desde moço, desde os tempos da revista *Joaquim*, na década de 1940, o socialista Dalton Trevisan viu em sua cidade o irredutível realismo de uma ficção já pronta para ser inventada: seus tipos carnis e dolorosos passeavam invisíveis para a crônica social da cidade, cruzando aquelas ruas e praças, estrelando mil histórias anônimas, entre dramas, farsas e tragédias.

Os contos de *O anão e a ninfeta* processam, uma vez mais, um pouco do mesmo: lá estão o grotesco, o patético e o poético. Mas quais, exatamente? Nos filmes de Federico Fellini, os efeitos desse mesmo conjunto resultam da profusão de grossos pincéis coloridos, dos traços transbordando da tela, das tintas escandalosas do humor

e da magia. Já nos contos de Dalton, é um fino estilete que trabalha em preto e branco, recortando a fórmula específica, autoral, de cada dor ou prazer, de cada riso ou gemido. “Ah, se ele pudesse... ah, se elas deixassem... Umas poucas palavrinhas (de três sílabas), porcas ou não, sopradas ao ouvido na hora certa” — diz o criador de anão e de ninfetas no conto-título.⁶ É largo, sempre, o espaço da insinuação, metido entre os gestos explicitados.

Já no conto “O velho poeta”, dos mais fortes momentos do livro, uma espécie de ambígua mistura entre contrafação e alter ego do autor encarna-se na figura de um veteraníssimo escritor, contra quem o público impaciente já reage, ainda que se apropriando da retórica vencida: “*Por que não descansa a pena vetusta?*”.⁷ Difícil não ouvir aqui a voz do contista diante do espelho. Pois o narrador e a anacrônica personagem do ilustre acadêmico, se não partilham exatamente do idêntico estilo, repartem já algum espaço numa nova e ingrata Curitiba, que já não sabem reconhecer: “Me sinto mais próximo da barata de K do que dos novos poetinhas de Curitiba!”.⁸ Sente-se aqui, mais que uma nova edição da *querelle des anciens et des modernes*, a entrada num novo paradigma urbano, sinal de uma nova época. Até mesmo para o “repetitivo” e aguerrido Dalton há um retorno impossível: a cidade não volta no tempo. Haver “novos poetinhas” no reino do Vampiro soa-lhe como a mais cruel das provocações.

Ouvem-se em vários contos do volume a passagem do tempo mortal, suas passadas cada vez mais graves, seu tom cada vez mais fundo: será esse um aspecto muito marcado, em chave algo original, do novo livro. Em “Naná” (poema narrativo), assim como num

quarteto de contos só aparentemente avulsos (“O colecionador”, “A caixeira”, “Rute, meu bem” e “A ninfeta e a matrona”), ou ainda no pesado e edipiano “O caniço barbudo”, o protagonismo está com as marcas duras do tempo, polarizando a criatura entre os extremos do ontem e do nunca mais, fazendo-a sofrer a consciência dessa polarização. Também a morte, obviamente, marca forte presença, mas nem sempre como fatalidade humilhante: às vezes surge para ser enfrentada pela poesia impossível, poesia que ajuda a fechar os olhos de um morto desde sempre apaixonado: “E sei que morreu pensando em mim”.⁹ Ou para ser arrastada pela estranha dupla de viúvos que sobrevivem à falta da mesma amada: o companheiro e seu cão, atarantados ambos, vagando parceiros pelos vazios da casa fantasmagórica, nessa obra-prima de poesia e delicadeza que é o conto “O rosto perdido” — uma peça para as antologias. Vê-se que as sádicas estiletadas, tão frequentes no Dalton que as contabiliza na vida, não o deixam despreparado para contornar o sentimentalismo indesejável e alcançar seu vizinho arredo, o poético.

A certa altura anota o narrador sobre um velhinho acadêmico: “Triste ser um mestre do decassílabo, o virtuoso da rima rica, o derradeiro da espécie.// Como porém não lhe admirar a coragem? Na sua idade, solitário pelas ruas — achará na volta o caminho de casa?”.¹⁰ Dalton Trevisan, numa irreconhecível Curitiba, continua mestre em sua casa, na teimosa economia de sua arte. Cada palavra segue recortando o sumário trágico dos gozos mortais e das dores vivas das criaturas para quem sempre trabalhou.

A história do Dalton Trevisan

André Sant'Anna

George Harrison estava no auge de sua carreira, tocando balalaica na frente do espelho, e eu tinha dez anos de idade e os pais do George Harrison estavam começando a se separar e havia umas brigas no meio da noite, uns gritos, uns choros de mãe e, no cinema, em Belo Horizonte, estava passando *Guerra conjugal*, do Nelson Pereira dos Santos, e passava o comercial do filme, na televisãozinha em preto e branco lá de casa, que aparecia uma mulher de camisola, a calcinha de 1975 aparecendo, e o George Harrison pensava muito em mulheres de calcinha, naquela época. E, numa noite, os pais do George foram ao cinema assistir *Guerra conjugal* e o Carioquinha ficou em casa jogando basquete, jogando uma bola de borracha num balde de plástico, com aquela televisão em preto e branco ligada, o time de basquete do Brasil, aquele com o Marquinhos, o Ubiratã, o Adilson, o Marcel, o Hélio Rubens e o Carioquinha, e, no dia seguinte, eu fiquei perguntando para a minha mãe sobre a guerra conjugal e a minha mãe ficou deixando pra lá, que era coisa de casamento que ela não ia saber explicar direito. Mas tinha o livro do Dalton Trevisan na estante de livros lá de casa e o George Harrison foi lá, pegou o livro e foi lendo.

E o George até já tinha feito aquelas brincadeiras que as crianças fazem, atrás do muro lá do prédio, e a mãe do George até já tinha mostrado a ele aquele livro *De onde vêm os bebês*, com a abelhinha espalhando o pólen, o galo montando na galinha, o cachorrinho botando o pipi dele no popô da cachorrinha e depois nascendo uns cachorrinhos fofinhos e o macho humano com a fêmea humana fazendo algo embaixo do lençol. A mãe do George já tinha falado com o George sobre o papai ficar bem pertinho da mamãe, de tanto amor que eles tinham um pelo outro, para que o Georgezinho pudesse nascer com aquela cara vermelha, toda melecada, se esgoelando gosmento, mas o negócio do *Guerra conjugal* era meio esquisito demais, aquela história da mulher gorda etc. E as coisas mais importantes na vida de qualquer george, de qualquer joão, aos dez anos de idade, são futebol e sexo, e, na casa do George Harrison, aos dez anos de idade, tinham sido também recém-adquiridos o *Feliz Ano-Novo* do Rubem Fonseca, com aquele conto do treino da Seleção Brasileira, do “cuspe do Gerson”, e os “Engraçadinha”, Nelson Rodrigues, primeira e segunda parte, que era de uma sacanagem meio esquisita também, mas era o maior tesão com a filha da Engraçadinha fazendo sexo com o namoradinho dela. Ah! Como amei a filha da Engraçadinha! Ah! Como fui Gerson! Como sou Gerson até hoje!

Mesmo tendo lido *Guerra conjugal*, o Georgezinho, aos dez anos de idade, óbvio, não entendia nada de sexo, nem de literatura, embora já tivesse percebido que uma coisa estava diretamente ligada à outra, assim como a loucura está ligada ao gozo. No cesto ao lado da privada, lá em casa, havia uma revista *Status*, que George

Harrison usava para enlouquecer e gozar e, nessa revista, havia uma matéria sobre o Dalton Trevisan, o cara da mulher gorda nojenta, e, nessa matéria, o Dalton Trevisan era chamado de Vampiro de Curitiba. E a matéria falava de Curitiba, que podia até ser um lugar remoto, fora do alcance para um George aos dez anos de idade, morador de Belo Horizonte, só que Curitiba era exatamente igual a Belo Horizonte, por causa do Dalton Trevisan, que falava de um boteco de Curitiba que era igual a um boteco que havia perto da casa do George, em Belo Horizonte, há quarenta e tantos anos, um boteco com uma banca de revistas em frente, um guardinha da PM que ficava sempre lá, vigiando sabe-se lá o quê, umas empregadinhas, um cachorro sarnento, Mate Couro e paçoquinha Amor. E tinha o Doidão, que era o maconheiro da rua. Belo Horizonte era Curitiba e o Dalton Trevisan era um daqueles caras, lá naquele boteco de Belo Horizonte, olhando as revistas pornográficas que o cara da banca de jornal apresentava, numa época que tinha o programa do Flávio Cavalcanti na televisão e o pessoal do boteco sempre discutia sobre os negócios que apareciam no programa do Flávio Cavalcanti. Era uma atmosfera de cidade média, de Curitiba, à noite, há quarenta anos, um quintal embaixo da janela do George, com um papagaio cantando “Farofafá” e um cachorro botando o pipi dele no popô da cadela, lá embaixo. E na revista, no cesto ao lado da privada, tinha uma foto com o Cláudio Cavalcanti colocando o pipi dele numa melancia.

Quando eu vi uma foto do Dalton Trevisan pela primeira vez, o Dalton Trevisan era igualzinho ao Dalton Trevisan que o George tinha na cabeça. E o Dalton Trevisan era a cara daqueles caras, o

João, daquelas histórias que o Dalton Trevisan escrevia, e também a cara da cesta de livros e revistas da minha casa, com as histórias do Dalton Trevisan, do Rubem Fonseca, do Nelson Rodrigues, esses caras que estão sempre repetindo as mesmas histórias, a mesma história sempre, esses escritores que fazem questão de escrever coisas que não são parecidas com nada que os outros escritores escrevem, mas que são sempre muito parecidas com as coisas que eles — o Rubem Fonseca, o Nelson e o Dalton Trevisan — já tinham escrito antes, as quatro ou cinco obsessões de cada um deles. As quatro ou cinco obsessões às quais o Nelson Rodrigues dizia que cada artista deveria se dedicar exclusivamente, obsessivamente. A cesta de livros e revistas com a foto do Cláudio Cavalcanti botando o pipi dele dentro de uma melancia, invenção do Dalton Trevisan.

Porque o Dalton Trevisan sabe que “a cultura é inimiga mortal da arte” — vi o Jean-Luc Godard falando isso em um filme/arte seu, dele — e vai fazer sempre de tudo para matar a realização artística única, pessoal, o artista inventando cenários, linguagens, música, para dizer coisas que são importantes para ele dizer, o artista, o Dalton Trevisan, coisas que a simples combinação objetiva de palavras não pode alcançar. Enquanto o Dalton Trevisan — e o Nelson e o Rubem Fonseca — cria o universo dele, a arte dele, única, a cultura vai fazer de tudo para que todos os livros sejam iguais, o mais semelhante possível uns dos outros, autores diferentes escrevendo as mesmas palavras, do mesmo jeito.

E mais ainda: a cultura vai pegar o Dalton Trevisan e vai transformá-lo em uma prateleira de sua estante, da cultura, digo, da nossa cultura, que ainda vai acabar transformando o Dalton

Trevisan em um epígono estático do texto curto/ texto rápido/ esquisitices/ vampirices a respeito das madrugadas curitibanas e o Dalton Trevisan, em todos os concursos, todos os prêmios literários, vai ali ganhar um dinheirinho, um trofeuzinho, diplominha, medalha, que o vampiro, com medo da luz, não vai aparecer para receber, dizendo que o autor, ele, o Dalton Trevisan, não é nada, que “só a obra interessa”.

Até que numa hora dessas, num programa cultural da televisão, eu vejo umas imagens meio difusas do Dalton Trevisan, no quintal da casa dele, visto a partir de uma câmera em cima do muro, e o Dalton Trevisan é uma espécie de chimpanzé no cercado de uma cela no jardim zoológico, que só falta atirar fezes na plateia, ou se masturbar usando um buraco feito numa melancia. E, de lá pra cá, eu sempre fico torcendo para que o Dalton Trevisan arrume um George Harrison para receber seus prêmios literários, agradecendo a oportunidade de estar ali, recebendo aquele prêmio, com a atriz coadjuvante da novela, linda, literária, esta oportunidade única de encontrar os colegas autores que tanto admira e compartilha a existência angustiante, o teatro da loucura, da literatura, da arte, fingindo que não estaremos mortos muito logo em breve. Noventa anos passam rápido, um sonho.

Até lá, o Dalton Trevisan vai continuar escrevendo sua história única, sua arte contra a cultura, sua vida de João, de George Harrison, em um boteco sem mesas, numa esquina de uma rua vazia, em Belo Horizonte, tomando Mate Couro, olhando a revista pornográfica descolada pelo sujeito da banca de revistas em frente, em 1975, prestando atenção no superclose da página central, uma

mulher de 1962, meio gordinha, fazendo sexo oral em um sujeito sem rosto, o que era o de menos, já que eu só prestava atenção na sombra azul em cima dos olhos da mulher de 1962, que era uma coisa que estava diretamente ligada àquelas histórias da *Guerra conjugal*, aquele rosto gordinho, de boca cheia, com a sombra azul em cima dos olhos. A cara do Dalton Trevisan, que é entidade e não mais um homem, que não tem mais o direito de ser ninguém por trás da obra. Um Cláudio Cavalcanti fazendo sexo com uma melancia.

E, muito perto da morte, escrevendo mais uma vez a mesma história, uma obsessão com um casal se maltratando, um casal em guerra selvagem, odor azedo, suor e ranho, George Harrison, que podia ter escolhido ser um beatle iogue, assistindo a um grand prix de Fórmula 1, em Mônaco, ainda tenta tirar daquelas empregadinhas de Belo Horizonte a beleza sutil do odor azedo, a coxinha do boteco, o sexo oral da revista pornográfica de 1962, revista sueca, maquiagem azul, a garrafa de Brahma em 1975, um sujeito estranho, chimpanzé cercado, tentando desaparecer, não estar ali, não ser, automóveis muito antigos na memória, roupas emboloradas, desaparecendo, sumindo, longe da curiosidade dos leitores, da curiosidade perversa dos pequenos beatles de dez anos de idade, desaparecendo depois de mais uma história, agora não mais tão curta quanto as anteriores, mais uma história de morte, de desaparecimento do humano, deixando para os sobreviventes aquele sexo meio podre, aquela gente se esfregando, se lambendo, se dando porrada, sumindo, nunca existindo, sendo somente obra, um close

na sombra azul sobre o olho de uma mulher gordinha que faz sexo oral em um homem que não existe, em 1962. Não. 1975.

Notas

CRIMES DE SILÊNCIO

- [1] Dalton Trevisan, “O crime perfeito”. In: *Quem tem medo de vampiro?*. São Paulo: Ática, 1998, p. 29.
- [2] Id., “O senhor meu marido”. In: *Guerra conjugal*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006, pp. 7-11.
- [3] Henry Fielding, *A história das aventuras de Joseph Andrews e seu amigo o senhor Abraham Adams*. Trad. de Roger Maioli dos Santos. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2011, p. 230.
- [4] W. B. Yeats, “A segunda vinda”. In: *Poemas de W. B. Yeats*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art, 1987, p. 95.
- [5] Gustave Flaubert, *A educação sentimental*. Trad. de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2017, p. 32.
- [6] Ibid., p. 526.
- [7] Italo Calvino, “Rapidez”. In: *Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas*. Trad. de Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 64.
- [8] Dalton Trevisan, *234*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 21.
- [9] Berta Waldman, “No ventre do Minotauro”. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, n. 11, pp. 5-9, jun. 2012. Disponível em: https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos_restritos/files/migrados/File/candido11.pdf. Acesso em: 14 jan. 2024.
- [10] D. Trevisan, *234*, op. cit., p. 9. Id., “Bichos da noite”. In *Desastres do amor*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979, p. 95.
- [11] Bertolt Brecht, “A esperança do mundo”. In: *Poemas (1913-1956)*. Trad. de Paulo César de Souza. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 222.

- [12] Ludwig Wittgenstein, *Investigações filosóficas*. Trad. de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1999, p. 201. Franz Kafka, “Aforismos”. In: *Essencial Franz Kafka*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011, p. 192.
- [13] D. Trevisan, 234, op. cit., p. 123.
- [14] Ibid., p. 68.
- [15] Ibid., p. 56.
- [16] Ibid., p. 110.
- [17] Ibid., p. 32.
- [18] Ibid., pp. 5-7.
- [19] Ibid., p. 25.

SOBRE DALTON TREVISAN E OUTROS MALDITOS: ENTREVISTA COM BERTA WALDMAN

- [1] Berta Waldman, *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*. Org. de Hélio de Seixas Guimarães. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- [2] Hélio de Seixas Guimarães, “Apresentação: Um caso de fidelidade crítica”. In: B. Waldman, *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 16.
- [3] B. Waldman, “Natureza morta”. In: *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 88.
- [4] Id., “De vampiros, malandros e cafajestes”. In: *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 157.
- [5] Id., “Sob o signo do vampiro”. In: *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 54.
- [6] Dalton Trevisan, “Prólogo”. In: *O vampiro de Curitiba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- [7] B. Waldman, *Do vampiro ao cafajeste*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1989, p. viii.
- [8] Ibid., p. 81.
- [9] Id., “Um cruzamento de vozes: Do Cântico dos cânticos aos ‘Cantares de Sulamita’”. In: *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 268.
- [10] Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*. In: *Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, pp. 77-78.

- [11] B. Waldman, “Mal comparando... Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan em cena”. In: *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 269.
- [12] Ibid., p. 272.
- [13] Samuel Rawet e Ronaldo Conde, “A necessidade de escrever contos” [Entrevista de Samuel Rawet a Ronaldo Conde]. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1971.
- [14] B. Waldman, “A linguagem roubada”. In: *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 182.

VAMPIROS ANTES DO VAMPIRO: A FURTIVA INCLUSÃO DO LEITOR NOS PRIMEIROS LIVROS DE DALTON TREVISAN

- [1] A ficha catalográfica do livro o define como “romance”. Dalton Trevisan, *Mirinha*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- [2] Para uma análise das variações de temas e procedimentos da escrita de Trevisan, ver Augusto Massi, “Ai de ti, Trevisan”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 mar. 2001. Jornal de Resenhas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1003200114.htm>. Acesso em: 13 jan. 2024.
- [3] A revista *Joaquim* foi reeditada em caixa que reúne reproduções fac-similares de seus 21 números editados entre 1946 e 1948. Coleção Brasil Diferente, Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.
- [4] Berta Waldman, “Sob o signo do vampiro”. In: *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Org. de Hélio de Seixas Guimarães. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, pp. 52-60.
- [5] Ver Marcio Renato Pinheiro da Silva, *A aporia do sentido: Uma leitura da intertextualidade nos contos de Dalton Trevisan* (São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007); Arnaldo Franco Junior, *Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan* (São Paulo: USP, 2000. Tese de doutorado); Rosse Marye Bernardi, *Dalton Trevisan: A trajetória de um escritor que se revê* (São Paulo: USP, 1983. Tese de doutorado).
- [6] Miguel Sanches Neto, *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996, p. 23.
- [7] D. Trevisan, “Iaiá, por que choras”. In: *Morte na praça*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 85.
- [8] Ibid., pp. 90-91.
- [9] Id., “André e o rei da Inglaterra”. In: *Morte na praça*, op. cit., p. 94.

- [10] Curiosamente, apesar de constar da quarta edição revista (Civilização Brasileira, 1975), o conto não está na primeira edição de *Morte na praça* (Editora do Autor, 1964). O autor já havia publicado o texto em edição fora do comércio: “A volta do filho pródigo” (1953). In: D. Trevisan, *Cadernos de cordel*. Curitiba: Guaíra, [19--]. Agradeço a Carlos Minchillo pela reprodução dessa edição, que está no acervo da biblioteca da Universidade de Princeton. O volume de Princeton reúne os seguintes folhetos editados pelo autor: *A volta do filho pródigo*, *O dia de Marcos*, *A morte dum gordo*, *Os domingos*, *Lamentações de Curitiba*, *Minha cidade*.
- [11] D. Trevisan, “A volta do filho pródigo”. In: *Morte na praça*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, pp. 93-103.
- [12] B. Waldman, “Sob o signo do vampiro”. In: *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., pp. 55-6.
- [13] Ibid., p. 52.
- [14] O termo “brutalista” aparece na avaliação que Alfredo Bosi faz dos contos de alguns autores brasileiros, como Rubem Fonseca e o próprio Trevisan, entre outros (A. Bosi, “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1981, p. 18). Para uma noção da persistência dessa ideia em torno de suas obras, veja-se o especial que o jornal *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná, fez sobre Fonseca e Trevisan em 2015. O título do texto principal, assinado por Luiz Rebinski, era “Os brutalistas” (*Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, n. 47, pp. 20-27, jun. 2015. Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/Os-brutalistas>>. Acesso em: 15 mar. 2024).
- [15] M. R. P. da Silva, *A aporia do sentido*, op. cit., p. 74.
- [16] A. Franco Junior, *Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*, op. cit.
- [17] B. Waldman, “Natureza morta”. In: *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 82.
- [18] W. Iser, *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. v. 1. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 65.
- [19] Sobre o discurso indireto livre, ver Mikhail Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, colab. de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- [20] D. Trevisan, “O morto na sala”. In: *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: Record; Altaya, 1979, p. 30.

- [21] Ibid., p. 32.
- [22] Id., “Os meninos”. In: *Novelas nada exemplares*, op. cit., p. 40.
- [23] Id., “Tio Galileu”. In: *Novelas nada exemplares*, op. cit., pp. 43-44.
- [24] Id., “Pensão Nápoles”. In: *Novelas nada exemplares*, op. cit., pp. 46-47.
- [25] Ibid., p. 48.
- [26] Id., “Valsa de esquina”. In: *Novelas nada exemplares*, op. cit. p. 67.
- [27] Ibid., p. 69.
- [28] Id., “O jantar”. In: *Cemitério de elefantes*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, pp. 42-43. Os grifos são do original. Nas primeiras edições do livro, entretanto, ao contrário desta, as frases grifadas não vêm em itálico, mas entre aspas. Outras edições consultadas: primeira e quarta, ambas da Civilização Brasileira.
- [29] Ibid., p. 44.
- [30] Id., “O vampiro de Curitiba”. In: *O vampiro de Curitiba*. 25. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004, pp. 9-10.
- [31] B. Waldman, “Nem tudo que reluz é ouro”. In: *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 105.
- [32] D. Trevisan, “Incidente na loja”. In: *O vampiro de Curitiba*, op. cit., p. 17.
- [33] Ibid., p. 20.
- [34] B. Waldman, “Tiro à queima-roupa”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, pp. 255-59, mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100014>. Acesso em: out. 2016. Republicado em *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit.

JULGAMENTOS DE CAPITU

- [1] “Esaú e Jacó”, “Capitu” e “Capitu sem enigma” foram publicados no volume *Até você, Capitu?* (Porto Alegre: L&PM, 2013). “O mestre e a aluna” e “Capitu sou eu” saíram em *Novos contos eróticos* (Rio de Janeiro: Record, 2013). Como Dalton Trevisan costuma publicar muitas vezes o mesmo texto em edições diferentes, com variações, as referências vêm dessas já citadas, salvo indicação em contrário.
- [2] D. Trevisan, “Agradecimento”. In: *Até você, Capitu?*, op. cit., p. 65.
- [3] Id., *Dinorá: Novos mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

- [4] José-Luis Diaz, *Devenir Balzac: L'Invention de l'écrivain par lui-même*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot, 2007.
- [5] D. Trevisan, "Grande sertão". In: *Até você, Capitu?*, op. cit., p. 99.
- [6] Id., "Quem tem medo de vampiro?". In: *Até você, Capitu?*, op. cit., p. 44.
- [7] Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960. Publicado no Brasil com o título *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: Um estudo de Dom Casmurro* (Cotia: Ateliê Editorial, 2002).
- [8] D. Trevisan, "Esaú e Jacó". In: *Até você, Capitu?*, op. cit., pp. 20-21.
- [9] Id., "Capitu sem enigma". In: *Até você, Capitu?*, op. cit., pp. 13-19.
- [10] Sobre o problema da autoria em Dalton Trevisan, em comparação com Valêncio Xavier, ver Arnaldo Franco Junior, "Dalton Trevisan e Valêncio Xavier: Repetição e montagem como problematização da autoria". In: Sérgio Vicente Motta e Susanna Busato (Orgs.). *Fragmentos do contemporâneo: Leituras*. São Paulo: Editora Unesp, 2009, pp. 81-104.
- [11] D. Trevisan, "O mestre e a aluna". In: *Novos contos eróticos*, op. cit., p. 199. Os trechos citados na análise que se segue foram retirados do mesmo conto.
- [12] Id., "Capitu sou eu". In: *Novos contos eróticos*, op. cit., p. 7. Os trechos citados na análise que se segue foram retirados do mesmo conto.
- [13] Cf. Alcides Villaça, "Machado, tradutor de si mesmo" (*Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 51, pp. 3-14, jul. 1998).
- [14] Cf. Berta Waldman, *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan* (Org. de Hélio de Seixas Guimarães. Campinas: Editora da Unicamp, 2014).
- [15] D. Trevisan, "Capitu sem enigma", op. cit., p. 17.
- [16] Michael Wood, "Latins in Manhattan". *The New York Times Book Review*, Nova York, 19 abr. 1973.
- [17] B. Waldman, *Do vampiro ao cafajeste*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- [18] Clément Rosset, *O princípio de crueldade*. Trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. Sobre as confluências entre as narrativas de Machado de Assis e o pensamento de C. Rosset, ver Rogério de Almeida, *O imaginário trágico de Machado de Assis: Elementos para uma pedagogia da escolha* (São Paulo: Képos, 2015).

DALTON TREVISAN E A FORMA BREVE, BREVÍSSIMA

- [1] Dalton Trevisan, “Pedrinho”. In: *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 8.
- [2] Miguel Sanches Neto, *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora UFPR, 1996, p. 13.
- [3] Edgar Allan Poe, *Poemas e ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999, p. 409.
- [4] Sophia Angelides, A. P. *Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 231.
- [5] D. Trevisan, “Cemitério de elefantes”. In: *Cemitério de elefantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 86.
- [6] *Ibid.*, p. 87.
- [7] Expressão usada em M. Sanches Neto, *Biblioteca Trevisan*, op. cit., p. 74.
- [8] Berta Waldman, *Do vampiro ao cafajeste: Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982. Esse livro teve uma segunda edição em 1989 e, mais recentemente, foi reeditado, acrescido de novos ensaios da autora e deu origem a *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan* (Campinas: Editora da Unicamp, 2014).
- [9] *Id.*, “Branco no branco”. In: *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 143.
- [10] D. Trevisan, “Prólogo”. In: *O vampiro de Curitiba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- [11] *Id.*, “Onze haicais”. In: *Meu querido assassino*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- [12] Felipe Fortuna aponta a centralidade do lugar-comum na estratégia do autor. Cf. F. Fortuna, “Sobre o lugar-comum e sobre Dalton Trevisan”. In: *A próxima leitura: Ensaaios de crítica literária* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, pp. 229-42).
- [13] *Id.*, *Ah, é?: Ministórias*. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 56.
- [14] *Ibid.*, p. 63.
- [15] André Jolles, *Formas simples: Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 47.
- [16] Paul Zumthor, *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000, p. 76.
- [17] D. Trevisan, *Ah, é?*, op. cit., p. 63.

MORRER DE DESEJO

- [1] Dalton Trevisan, “Cantares de Sulamita”. In: *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003, pp. 92-101. Todas as citações do poema foram retiradas dessa edição.
- [2] Francis Landy, “O cântico dos cânticos”. In: Robert Alter e Frank Kermode (Orgs.), *O guia literário da Bíblia*. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 340.
- [3] *Ibid.*, p. 337.
- [4] Para além do artigo de Landy citado, remeto a questão a seu livro *Paradoxes of Paradise: Identity and Difference in the Song of Songs* (Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2011). Alusões de interesse sobre a centralidade da mulher no Cântico dos Cânticos também aparecem, entre outros, no verbete “Song of Solomon”, assinado por James M. Reese no livro *The Oxford Companion to the Bible*, dos organizadores Bruce M. Metzger e Michael D. Coogan (Nova York: Oxford University Press, 1993, pp. 708-10).
- [5] Para uma aproximação entre o conto de Rosa e o *Cântico*, remeto a Adélia Bezerra de Menezes, “Dãolalalão de Guimarães Rosa ou o ‘Cântico dos cânticos’ do sertão: Um sino e seu badaladal”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 22, n. 64, pp. 255-72, 2008.
- [6] Recriações e transcrições do poema também foram publicadas, no Brasil, por Jamil Almansur Haddad e Augusto Frederico Schmidt, entre outros, além de Mendes Campos e de Campos.
- [7] F. Landy, “O cântico dos cânticos”, *op. cit.*, p. 338.
- [8] Desenvolvi o tema em *Lições de Sade: Ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 53-62.
- [9] Haroldo de Campos, “Cântico dos cânticos”. In: *Éden: Um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 113-38. Todas as citações do poema foram retiradas dessa edição.
- [10] Berta Waldman, “Um cruzamento de vozes: Do ‘Cântico dos cânticos’ aos ‘Cantares de Sulamita’”. In: *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*. Org. de Hélio de Seixas Guimarães. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 260.
- [11] F. Landy, “O cântico dos cânticos”, *op. cit.*, p. 339.
- [12] B. Waldman, “Sob o signo do vampiro”. In: *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, *op. cit.*, p. 31.
- [13] *Id.*, “Natureza morta”. In: *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, *op. cit.*, p. 88. *Id.*, “A hipérbole da violência encenada”. In: *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, *op. cit.*, p. 245.
- [14] Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, “Repetição, compulsão à”. In: *Dicionário de psicanálise*. Trad. de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998,

p. 658.

- [15] Ver, entre outros, F. Landy, “O cântico dos cânticos”, op. cit., pp. 327-41; J. Reese, “Song of Solomon”, op. cit., pp. 708-10.
- [16] O “CÂNTICO dos cânticos” por el-rei & poeta Salomão: Os salmos. Trad. de Gaspar Kruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 34.
- [17] Paulo Mendes Campos, “O cântico dos cânticos”. In: *Diário da tarde*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Massao Ohno, 1981, p. 20.
- [18] Cântico dos Cânticos. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1991, p. 1198.
- [19] P. M. Campos, “O cântico dos cânticos”, op. cit., p. 21.
- [20] Ibid., p. 21.
- [21] Marcio Renato Pinheiro da Silva, *A aporia do sentido: Uma leitura da intertextualidade nos contos de Dalton Trevisan*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 59.
- [22] D. Trevisan, “Cântico dos cânticos”. In: *Contos eróticos*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 108.
- [23] B. Waldman, “A narrativa de Dalton Trevisan: Um pedaço bruto de vida”. In: *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*, op. cit., p. 165.
- [24] Manuel Bandeira, “Itinerário de Pasárgada”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 82.
- [25] Georges Bataille, *O erotismo*. Trad. de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2020, p. 163.
- [26] Sigmund Freud apud Daniel Lagache (Org.), “Eros”. In: *Vocabulário da psicanálise: Laplanche e Pontalis*. Trad. de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 151.
- [27] P. M. Campos, “O cântico dos cânticos”, op. cit., p. 21.
- [28] Robert Graves apud P. M. Campos, “O cântico dos cânticos”, op. cit., p. 16.
- [29] F. Landy, “O cântico dos cânticos”, op. cit., pp. 334-35.
- [30] Ibid., p. 335.
- [31] Ibid., p. 339.

VOCÊ NÃO PRESTA, MAS EU TE AMO: AS HISTÓRIAS DE JOÃO E MARIA DE DALTON TREVISAN

- [1] Dalton Trevisan, *Ah, é?: Ministórias*. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 136.

- [2] Mário da Silva Brito, “Batalhas de uma Ilíada doméstica”. In: Dalton Trevisan, *A guerra conjugal*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- [3] Rosse Marye Bernardi, *Dalton Trevisan: Trajetória de um escritor que se revê*. São Paulo: FFLCH-USP, 1983. Tese (Doutorado em Letras), pp. 24-25.
- [4] *Ibid.*, p. 482.
- [5] Dada sua proximidade com a tipologia dos personagens dos contos maravilhosos, podemos considerá-las, para nos valermos de uma classificação de Vladimir Propp, como personagens-função (V. Propp, *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984). Há um excelente estudo sobre os personagens-tipo do melodrama em *Tratatto del melodramma*, publicado originalmente em 1817 (Abel Hugo, Armand Malitourne e Jean-Joseph Ader, *Trattato del melodramma*. Parma: Pratiche, 1985.). Por um viés irônico, já à época, os autores descrevem os traços característicos do vilão, do bobo da aldeia, da inocência ultrajada, do cavaleiro da inocência e dos personagens menores. Umberto Eco retoma tal tipologia de personagens em seu estudo sobre o folhetim em *O super-homem de massa* (São Paulo: Perspectiva, 1991). Ver, também, o estudo de Marlyse Meyer, *Folhetim: Uma história* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996), especialmente os capítulos 7 e 8, e Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame* (Paris: PUF, 1984).
- [6] D. Trevisan. *Novelas nada exemplares*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 70.
- [7] *Ibid.*, p. 73.
- [8] Rosse Marye Bernardi, *Dalton Trevisan: Trajetória de um escritor que se revê*, op. cit., p. 24.
- [9] Berta Waldman, “Dalton Trevisan: A linguagem roubada”. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 43, n. 98-9, pp. 247-55, jan./jun. 1977. Disponível em: <<https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1977.3223>>. Acesso em: 13 jan. 2024. Os trechos citados podem ser encontrados nas pp. 247-53, e, neles, os grifos são da autora.

MANUEL BANDEIRA E DALTON TREVISAN VÃO AO CINEMA

- [1] Incluído em Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa* (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 86).
- [2] *Ibid.*, p. 74.
- [3] *Ibid.*, p. 144.

- [4] Vale lembrar que, em “Carta-poema”, Manuel Bandeira escreve ao prefeito do Rio de Janeiro exigindo a urbanização da área central da cidade, chamada Castelo, onde morava (daí o título do filme). Cf. Bandeira, *Estrela da vida inteira* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, pp. 313-14).
- [5] Tendo a “repetição diferencial” como marca registrada, o obsessivo contista, a partir dos anos 1970, passa a narrar situações cujos protagonistas são invariavelmente chamados de João e Maria. Cf. Berta Waldman, *Do vampiro ao cafajeste. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan* (São Paulo: Hucitec; Ponto Editorial; Curitiba: Secretaria da Cultura do Paraná, 1982) e *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan* (Org. Hélio de Seixas Guimarães. Campinas: Editora da Unicamp, 2014).
- [6] M. Bandeira, *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 77.
- [7] Ibid., p. 78.
- [8] Ibid., p. 150.
- [9] Ibid., p. 82.
- [10] Id., *Estrela da vida inteira*, op. cit., p. 209.
- [11] Id., *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 95.
- [12] B. Waldman, “A medida do cafajeste”. In: Roberto Schwarz (Org.), *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 203.
- [13] Dalton Trevisan, *Pico na veia*. Rio de Janeiro: Record, 2002, pp. 6, 8.
- [14] B. Waldman, “A medida do cafajeste”, op. cit., p. 202.
- [15] Ibid., pp. 202-3.
- [16] Ibid., p. 201.
- [17] Id., “De vampiros, malandros e cafajestes”. In: *Do vampiro ao cafajeste: Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*, op. cit., pp. 121-28. Até hoje o ensaio mais agudo sobre a obra de Dalton Trevisan, o livro de Waldman foi reeditado em 2014 no volume *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*, organizado por Hélio de Seixas Guimarães para a Editora da Unicamp.
- [18] Id., “A medida do cafajeste”, op. cit., p. 203.

NOTAS PARA UM PENÚLTIMO DALTON TREVISAN

- [1] Otto Maria Carpeaux, *Livros sobre a mesa: Estudos de crítica*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, pp. 250-55.

- [2] Dalton Trevisan, “O varredor”. In: *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 11.
- [3] Id., “O piano”. In: *Desgracida*, op. cit., p. 35.
- [4] Id., “Iluminação”. In: *Desgracida*, op. cit., p. 156.
- [5] Id., “Marishka”. In: *Desgracida*, op. cit., p. 191.
- [6] Id., “O anão e a ninfeta”. In: *O anão e a ninfeta*. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 15.
- [7] Id., “O velho poeta”. In: *O anão e a ninfeta*, op. cit., p. 42, grifo do autor.
- [8] Ibid., p. 43.
- [9] Id., “Avozinha”. In: *O anão e a ninfeta*, op. cit., p. 137.
- [10] Id., “O velho poeta”, op. cit., p. 45.

Bibliografia selecionada sobre Dalton Trevisan

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. São Paulo: FFLCH-USP, 2000. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira).

MAQUÊA, Vera. *O vampiro habita a linguagem: Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Arte & Ciência, 2008.

MASSI, Augusto. “Antologia como método”. In: TREVISAN, Dalton. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

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

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. *A aporia do sentido: Uma leitura da intertextualidade nos contos de Dalton Trevisan*. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2007.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.

_____. *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*. Org. de Hélio de Seixas Guimarães. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

_____. “Sobre vampiros, cafajestes e outros malditos: Entrevista com Berta Waldman”. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 15, pp. 200-13, 2015.

Sobre os autores

Alcides Villaça é professor sênior da Universidade de São Paulo (USP) e tem longa experiência na área de letras, com ênfase em poesia moderna. Escreveu ensaios sobre Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira e Ferreira Gullar. Também se dedica a acompanhar a literatura contemporânea, sobretudo por meio de resenhas publicadas na imprensa.

André Sant'Anna nasceu em 1964, na cidade de Belo Horizonte, filho do escritor Sérgio Sant'Anna. Dedicou-se à música num primeiro momento, mas fixou-se na literatura desde a publicação de *Amor*, em 1998. Dono de um estilo com forte ironia, também é autor de *O paraíso é bem bacana* (2006) e *Sexo e amizade* (2007), *O Brasil é bom* (2014), entre outros. Vive atualmente em São Paulo.

Arnaldo Franco Junior é professor do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp) em São José do Rio Preto (SP). Tem experiência na área de estudos literários, atuando principalmente em teoria literária, narrativa brasileira contemporânea e literatura comparada.

Augusto Massi tem atuado como poeta, crítico e editor com ênfase em publicações relacionadas à poesia modernista, bem como à poesia e prosa moderna, incluindo Dalton Trevisan. Estreou na poesia com *Negativo*, em 1991. É professor de literatura brasileira na Universidade de São Paulo (USP).

Berta Waldman é professora titular aposentada da Universidade de São Paulo (USP) e professora aposentada da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Tem experiência na área de letras, com ênfase em literatura brasileira, literatura comparada e literatura israelense e judaica.

Bruno Zeni é mestre e doutor em teoria literária e literatura comparada pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em literatura brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, também na USP. É professor da pós-graduação em Formação de Escritores do Instituto Superior de Educação Vera Cruz e pesquisador do grupo Exodus, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Eliane Robert Moraes é professora de literatura brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP). Foi professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atualmente se dedica a investigar figuras do excesso na prosa de ficção brasileira dos séculos XX e XXI.

Fernando Paixão é escritor e professor de literatura do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Atuando como editor, publicou na década de 1990 três antologias de contos de Dalton Trevisan na Editora Ática, divulgando a obra do autor no âmbito escolar.

Hélio de Seixas Guimarães é professor livre-docente de literatura brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas na Universidade de São Paulo (USP), pesquisador do CNPq e vice-diretor da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Atua principalmente com os seguintes temas: Machado de Assis, recepção crítica e adaptações de textos literários para cinema e televisão.

Jorge H. Wolff é professor adjunto de literatura brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Tem experiência na área de letras, com ênfase em teoria literária e literatura brasileira, atuando principalmente nos temas ligados à crítica cultural, à crítica literária e à teoria da modernidade.

Michael Wood nasceu na Inglaterra e atualmente é professor emérito da Universidade de Princeton, à qual está ligado desde 1998. Famoso por seus estudos sobre escritores de língua inglesa, colabora com frequência no *The New York Review of Books* e no *London Review of Books*. Interessa-se pela obra de Dalton Trevisan desde a década de 1970, quando escreveu resenha sobre o autor nos Estados Unidos.

Yudith Rosenbaum é professora de literatura brasileira na Universidade de São Paulo (USP). Atua principalmente na interface

dos textos literários com a psicanálise, especializando-se em autores do século XX. Autora de *Manuel Bandeira: Uma poesia da ausência* (1993), *Metamorfoses do Mal: Uma leitura de Clarice Lispector* (1999), entre outras obras.

© Tinta-da-China Brasil e Instituto de Estudos Brasileiros, 2024

Da organização © Fernando Paixão e Hélio de Seixas Guimarães, 2024

Esta edição segue o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Edição digital 2024

CAPA Isadora Bertholdo

FOTO DE CAPA Autor desconhecido; publicada em *Fotografias desperdadas*, de Rubens Fernandes Junior
(Tempo d'Imagem, 2022)

PREPARAÇÃO Karina Okamoto

REVISÃO Henrique Torres, Cristina Yamazaki e Tamara Sender

CONVERSÃO PARA E-BOOK Lucas Camargo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

D152 Dalton Trevisan [recurso eletrônico] : uma literatura nada exemplar / Alcides Villaça ... [et al.] organizado por Fernando Paixão, Hélio de Seixas Guimarães; . - São Paulo : Tinta-da-China Brasil, 2024.

118 p. ; 1.024 KB.

ISBN: 978-65-84835-20-7 (Ebook)

1. Literatura. 2. Crítica literária. 3. Dalton Trevisan. I. Villaça, Alcides. II. Sant'Anna, André. III. Franco Junior, Arnaldo. IV. Massi, Augusto. V. Zeni, Bruno. VI. Moraes, Eliane Robert. VII. Wolff, Jorge Hoffmann. VIII. Wood, Michael. IX. Rosenbaum, Yudith. X. Waldman, Berta. XI. Paixão, Fernando. XII. Guimarães, Hélio de Seixas. XIII. Título.

2024-1106

CDD 809

CDU 82.09

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura : Crítica literária 809
2. Literatura : Crítica literária 82.09

Apoio: Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira/ FFLCH/ USP/ CAPES-PROEX

A despeito de todos os esforços envidados pela Tinta-da-China Brasil, não foi possível reconhecer a autoria da fotografia que estampa a capa da presente edição ou identificar a pessoa fotografada. Acolheremos quaisquer informações a esse respeito, que devem ser encaminhadas a editora@tintadachina.com.br.

TINTA-DA-CHINA BRASIL

DIREÇÃO GERAL Paulo Werneck

DIREÇÃO EXECUTIVA Mariana Shiraiwa

DIREÇÃO DE MARKETING E NEGÓCIOS Cléia Magalhães

EDITORA EXECUTIVA Mariana Delfini

EDITORIAL Ashiley Calvo (assistente)

DESIGN Giovanna Farah • Isadora Bertholdo • Beatriz F. Mello

COMERCIAL Lais Silvestre • Leandro Valente

COMUNICAÇÃO Julia Galvão • Yolanda Frutuoso

ATENDIMENTO Sophia Ferreira

Todos os direitos desta edição reservados à Tinta-da-China Brasil / Associação Quatro Cinco Um e Instituto de Estudos Brasileiros (IEB – USP)

Largo do Arouche, 161, SL2 República • São Paulo • SP • Brasil

editora@tintadachina.com.br

tintadachina.com.br