

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E
SUBJETIVIDADE

CAMILA DEL TREGIO ESTEVES

“NADA A DIZER FORA DOS LIVROS”: A POÉTICA DO CONTO EM
DALTON TREVISAN

PONTA GROSSA
2015

CAMILA DEL TREGIO ESTEVES

“NADA A DIZER FORA DOS LIVROS”: A POÉTICA DO CONTO EM
DALTON TREVISAN

Dissertação apresentada para obtenção do
título de mestre na Universidade Estadual de
Ponta Grossa, Área de Linguagem,
Identidade e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Sanches
Neto

PONTA GROSSA
2015

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

E79 Esteves, Camila Del Tregio
"Nada a dizer fora dos livros": a
poética do conto em Dalton Trevisan/
Camila Del Tregio Esteves. Ponta Grossa,
2015.
123f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Sanches
Neto.

1.Autoteorização. 2.Dalton Trevisan.
3.Conto. I.Sanches Neto, Miguel. II.
Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Mestrado em Linguagem, Identidade e
Subjetividade. III. T.

CDD: 801.95

CAMILA DEL TREGIO ESTEVES

**“NADA A DIZER FORA DOS LIVROS”: A POÉTICA DO CONTO EM DALTON
TREVISAN**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Linguagem,
Identidade e Subjetividade na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de
concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 24 de setembro de 2015.



Miguel Sanches Neto
Doutor em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Ponta Grossa



Raquel Illescas Bueno
Doutora em Literatura Brasileira – Universidade Federal do Paraná



Rosana Apolonia Harmuch
Doutora em Estudos Literários - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Ao Gregório

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu orientador, professor Dr. Miguel Sanches Neto, por acreditar em meu trabalho, por toda a generosidade e paciência com que me acompanhou nesta trajetória, pelas ideias e sugestões fundamentais. Por me mostrar com o seu exemplo o “brilho nos olhos” ao tratar de literatura.

Às professoras Dra. Raquel Illescas Bueno e Dra. Rosana Apolonia Harmuch, pelas contribuições valiosíssimas ao direcionamento e desenvolvimento do trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade, pelo crescimento acadêmico proporcionado pelas disciplinas, e à Vilma, sempre disposta a auxiliar.

Aos colegas do Programa, por dividirem debates e angústias.

Ao meu irmão Giuliano, pelo carinho, confiança e apoio.

À Renata, pela amizade e pelo apoio essencial.

Ao Marcelo, pelo incentivo e troca de ideias.

Aos meus pais, Benedito e Cirlene, pelo apoio incondicional sempre.

Ao meu filho Gregório, que tão pequenino soube ser compreensivo.

Lu cuntu num metti tempu
[o conto não perde tempo]
(Ítalo Calvino, sobre os contadores de história na Sicília)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a autoteorização, ou poética, nos títulos mais recentes do contista Dalton Trevisan. Parte do entendimento de autoteorização como autorreflexão literária, ou seja, a literatura que se volta para si mesma, que busca uma reflexão teórica amalgamada à ficção. Trata-se do fazer literário exposto ao leitor. Inicia-se com uma contextualização sobre o conto, seus autores paradigmáticos, características definidoras e modelos; seguindo para o estabelecimento da posição em que se encontra Trevisan neste universo. O trabalho estabelece como ponto de corte a publicação do conto *Quem tem medo de vampiro?* (1992), pois pondera que a partir dali o procedimento de autoteorização se torna mais explícito e sistemático na obra do autor. Analisam-se, a partir dos contos, crítica literária, intertextualidade, e reflexões sobre a própria obra, sempre compreendendo estes aspectos como procedimentos que deixam à mostra os valores literários do autor. O desenvolvimento do trabalho se fundamenta, principalmente, nos seguintes contos, além do já mencionado: *Ecos*, *Capitu sem enigma* e *Um conto de Borges*, da obra *Dinorá* (1994); *54*, de *Ah, é?* (1994); *2, 3, 82, 182, 192 e 204*, de *Pico na veia* (2002); *Adeus, Vampiro*, de *Rita Ritinha Ritona* (2005); *Ei, vampiro, qual é a tua?*, de *Macho não ganha flor* (2006); *O Pai, O Bom* e algumas cartas de *Desgracida* (2010); *Retrato 3x4* e *O agradecimento*, de *Até você, Capitu?* (2013) e *Nicanor*, de *O beijo na nuca* (2014) - sendo a aparição da autoteorização e a exemplificação dos procedimentos realizados por Trevisan os critérios de escolha dos contos. Ficam evidentes como preceitos de uma teoria do conto baseada na ficção de Trevisan elementos como exigência de verossimilhança, brevidade e concisão, autonomia total da obra em relação ao autor; além da diluição mesma da noção rígida do gênero, apontando para a extrapolação de suas fronteiras, e para a justaposição e o tensionamento de modelos de referência.

Palavras-chave: Autoteorização. Dalton Trevisan. Conto.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail de recherche est d'analyser l'auto-théorisation, ou la poétique, dans la production la plus récente du conteur Dalton Trevisan. On part de la compréhension de l'auto-théorisation comme autoréflexion littéraire, c'est-à-dire, la littérature qui se penche vers elle-même, qui cherche une réflexion théorique fusionnée à la fiction. Il s'agit du faire littéraire exposé au lecteur. On commence par une contextualisation sur le conte, en tant que genre écrit, ses auteurs paradigmatiques, les caractéristiques et modèles qui définissent le genre; pour arriver, ensuite, à établir la position où se trouve Trevisan dans cet univers. Ce mémoire établit comme seuil du corpus de recherche la publication du conte *Quem tem medo de vampiro?* (1992), parce que nous considérons qu'à partir de ce point la procédure de l'auto-théorisation devient plus explicite et systématique dans l'œuvre de l'auteur. L'analyse des contes prend appui sur la critique littéraire, les intertextualités et sur l'œuvre elle-même, toujours en comprenant ces aspects comme des procédures qui révèlent les valeurs littéraires de l'auteur. Le développement du travail est fondé, principalement, sur les contes suivants, ainsi que du conte antérieurement mentionné: *Ecos*, *Capitu sem enigma* et *Um conto de Borges*, de l'œuvre *Dinorá* (1994); 54, de *Ah, é?* (1994); 2, 3, 82, 182, 192 et 204, de *Pico na veia* (2002); *Adeus, Vampiro*, de *Rita Ritinha Ritona* (2005); *Ei, vampiro, qual é a tua?*, de *Macho não ganha flor* (2006); *O Pai, O Bom* et quelques lettres de *Desgracida* (2010); *Retrato 3x4* et *O agradecimento*, de *Até você, Capitu?* (2013) et *Nicanor*, de *O beijo na nuca* (2014) – en ayant l'auto-théorisation et l'exemplification des procédures de Trevisan comme des critères de choix. Certains préceptes d'une théorie du conte basée sur la fiction de Trevisan deviennent évidents, comme l'exigence de vraisemblance, la brièveté, la concision, la pleine autonomie de l'œuvre par rapport à l'auteur, ainsi que la dilution de la notion rigide de genre qui pointe vers l'extrapolation de ses frontières, et vers la juxtaposition et la mise en tension des modèles de référence.

Mots-clés: Auto-théorisation. Dalton Trevisan. Conte.

SUMÁRIO

Apresentação.....	10
CAPÍTULO 1 – Dalton Trevisan e a situação do conto.....	14
CAPÍTULO 2 – Autoteorização.....	35
2.1 Crítica literária como procedimento de autoteorização através das cartas.....	40
2.2 Considerações sobre as cartas.....	53
CAPÍTULO 3 – Intertextualidade como outro procedimento de autoteorização: diálogo com quais tradições?.....	57
3.1 Anton P. Tchekhov.....	68
CAPÍTULO 4 – Dalton Trevisan discute a si mesmo.....	74
Anarquia do conto.....	98
Referências.....	105
Anexo A - Fotocópia do texto original da autoentrevista de Trevisan datilografado e com a assinatura do autor, disponível na Biblioteca Pública do Paraná.....	111
Anexo B – Transcrição da autoentrevista de Trevisan presente na orelha de <i>A faca no coração</i>.....	117
Anexo C – Transcrição do conto <i>Retrato 3x4</i>.....	120

APRESENTAÇÃO

Como se deu meu encontro com Trevisan? Em princípio, o contato que possuía com o autor se restringia a lembranças vagas a respeito da obra desavergonhada do vampiro de Curitiba, provenientes dos bancos de um colégio no interior paulista. No entanto, nesta época de adolescência, meus interesses, e descobertas literárias, eram outros.

Por volta do ano 2000, quando de minha mudança para a cidade de Curitiba a fim de desenvolver meu primeiro curso de graduação, lembrei-me do velho vampiro. A paixão pela literatura sempre houve, bem como o hábito de entrar em todo e qualquer sebo para vasculhar livros e discos. Deparei-me com *O vampiro de Curitiba*, comum de ser encontrado nestes estabelecimentos. Levei-o para casa, li. Gostei, ainda não era um tipo de literatura com a qual eu estava acostumada. Vim a me aproximar de uma dita literatura marginal mais tarde.

O tempo passou, mudei-me para Ponta Grossa, ingressei no curso de Letras. Encontrei-me.

Em mais uma das habituais visitas ao sebo, surgiu em minhas mãos o *Dinorá*. Agora sim! O autor me capturou. Havia ali algo da literatura de Trevisan que eu ainda não conhecia. E, neste então, também não podia localizar nem nomear.

Aproximei-me mais do autor, as leituras tomaram maior volume. No curso de graduação, as disciplinas de Crítica Literária (optativa) e Literatura Brasileira III confirmaram minha inclinação ao estudo de autores contemporâneos.

Iniciei o mestrado com um projeto de pesquisa voltado à obra de Trevisan, em princípio direcionado especificamente à intertextualidade, tema que, de maneira geral, sempre me despertou interesse. Ao longo do Programa de Pós-Graduação, cursei a disciplina “Autoteorização na obra literária e suas relações com o ensino”, ministrada pela professora Dra. Rosana Apolonia Harmuch. De certa maneira, a disciplina me possibilitou nomear aquele algo que outrora me interessava e me escapava. Nas conversas com meu orientador, o problema de pesquisa se tornou legítimo e tomou forma.

Decidi pesquisar como se dava o procedimento de autoteorização na obra do contista Dalton Trevisan, objetivando estabelecer uma teoria do conto extraída da ficção do autor.

Como ponto de corte, considere a publicação do conto *Quem tem medo de vampiro?* (1992), pois é a partir deste momento que se torna mais explícito e sistemático o procedimento de autoteorização que pretendo estudar, algo, no entanto, que já vinha ocorrendo desde os artigos de Dalton Trevisan na revista *Joaquim*, quando o autor iniciou sua carreira. A partir deste ponto, Trevisan deixa mais evidente ao leitor sua intenção de incluir a discussão sobre literatura mesclada à ficção.

Este conto surge pela primeira vez na antologia *Em busca de Curitiba perdida* (TREVISAN, 1997), cuja primeira edição é de 1992. Em todos os contos desta obra aparece, ao final, entre parênteses, a indicação da obra da qual procedem com o respectivo ano de publicação. Em alguns contos, como é o caso do *Quem tem medo de vampiro?*, a indicação que aparecia na primeira edição era “(Os sete segredos de Curitiba, a sair)”. Este era o título que Trevisan pretendia dar a um próximo volume de contos, que já se encontrava pronto, e que viria a ser o *Dinorá: novos mistérios* (TREVISAN, 1994). Em nossa edição, a segunda, de 1997, estes contos já constam com a indicação: “(Dinorá, 1994)”.

A antologia *Em busca de Curitiba perdida* foi feita para comemorar os 300 anos de Curitiba, completos em 1993, e se configura como uma homenagem irônica, crítica e zombeteira que Dalton Trevisan fez para a cidade. Trata-se de uma anti-homenagem, pois o que se percebe nos contos não pode ser definido exatamente como elogios à cidade.

Aqui, cabe mencionar que o conto surgiu pela primeira vez em 1992 ao grande público, pois, no ano anterior, já havia circulado entre conhecidos do autor por meio de uma produção caseira, em papel jornal com as folhas grampeadas, com alguns contos inéditos. Esta edição independente foi distribuída pelo próprio escritor à imprensa e a alguns amigos, conforme Andrioli (2010). Este procedimento de produzir peças artesanais, como uma literatura de cordel, não foi, na ocasião, inédito para Trevisan, visto que o contista já o teria realizado no início da carreira.

A dissertação se organiza de maneira a explicar, no primeiro capítulo, sobre o panorama geral do conto, elencando os autores mais relevantes no que se refere à definição e problematização do gênero. Trago as contribuições de autores como Antônio Carlos Hohlfeldt, Alceu Amoroso Lima, Nádia Batella Gotlib, Júlio Cortázar, Ítalo Calvino, Ricardo Piglia, Edgar Allan Poe, Miguel Sanches Neto, Ítalo Ogliari, Karl Erik Schøllhammer, Umberto Eco, Cristóvão Tezza e do próprio Anton Pavlovitch Tchekhov através do estudo de Sophia Angelides. Ainda neste capítulo, busco situar a obra de Trevisan, e trago já algo da fortuna crítica do autor.

O segundo capítulo traz inicialmente a conceitualização sobre autoteorização, baseada principalmente em Jonathan Culler e Karin Volobuef. Apresenta como fundamentação teórica ainda para delimitação do problema os estudos de Leyla Perrone-Moisés. Em seguida, teço uma análise das cartas publicadas como contos por Trevisan na obra *Desgracida*, por meio das quais o autor insere exercícios de crítica literária em sua obra de ficção. Tomo a feitura da crítica como procedimento de autoteorização, e tento fazer emergir dela a poética de Trevisan no que se refere às definições de boa e má literatura, bem como os elementos fundamentais da obra literária.

No terceiro capítulo, analiso a intertextualidade em Trevisan também como procedimento de autoteorização. Como aporte teórico para a intertextualidade, busco novamente Leyla Perrone-Moisés e Sanches Neto, além de Jorge Luís Borges. Sendo este procedimento muito marcante e extenso na obra do contista, elejo para análise os autores que ele cita no conto *Ecos*. Importante notar que ao desenvolver este conto, Trevisan utiliza o mesmo procedimento utilizado por Borges em sua obra *O fazedor*. Os autores citados nos ecos são: Pompeu, Gustave Flaubert, Virgínia Woolf e T. S. Eliot, caracterizando três grandes tradições da literatura que influenciam a obra de Trevisan – os clássicos, os realistas e os modernos. Encerrando o capítulo, discorro especialmente sobre Tchekhov, dada a importância deste autor como precursor de Trevisan.

Em seguida, no quarto capítulo, analiso contos de Trevisan que discutem a própria obra do autor, a figura do contista e o conto propriamente dito. São eles: *Quem tem medo de vampiro?*, de *Em busca de Curitiba perdida* (1992); 2, 3, 182, 192 e 204 de *Pico na veia* (2002); *Adeus, Vampiro*, de *Rita Ritinha*

Ritona (2005); *Ei, vampiro, qual é a tua?*, de *Macho não ganha flor* (2006); *Retrato 3x4* e *O agradecimento*, de *Até você, Capitu?*(2013).

Por fim, faço uma síntese de tudo que foi estudado, procurando sistematizar uma teoria do conto – a teoria de Dalton Trevisan, e busco localizar em que momento se encontra hoje a obra do autor, caracterizando sua importância no panorama do conto nacional.

CAPÍTULO 1

DALTON TREVISAN E A SITUAÇÃO DO CONTO

Dalton Trevisan é um autor essencialmente de contos. Sua obra se inicia oficialmente (ou com reconhecimento do autor) com a publicação de *Novelas nada exemplares* (1959). Antes disto, havia publicado *Sonetos tristes*, *Sonata ao luar* e *Sete anos de pastor*, em 1942, 1945 e 1946, respectivamente - títulos renegados pelo autor. Nesta época, também, Trevisan distribuía entre amigos panfletos com contos, como uma literatura de cordel. Além disto, foi o diretor e colaborador da revista *Joaquim*, que circulou entre os anos de 1946 e 1948. Tratava-se de uma publicação que visava discutir novos rumos para a literatura na então província paranaense, e, por extensão, no país. Era vanguarda e revolução. Havia ensaios sobre literatura, traduções de Proust, Gide e Kafka, entre outros, ilustrações, poesia, contos – entre eles, os primeiros de Trevisan. É a “estrela” do nosso contista. É o espaço onde ele iniciou sua “conformação” como escritor.

A revista, surgida no pós-guerra, refletia a produção literária de sua época, com a influência e a contraposição ao movimento Modernista de 1922, ao mesmo tempo. Este reflexo nos importa neste trabalho na medida em que discutiremos a apropriação que Trevisan faz de seus modelos, traduzindo-os, transmutando-os, reelaborando-os ou se opondo a eles.

Segundo Sanches Neto (1998):

Compreender *Joaquim* e a voga das revistas jovens que pipocaram Brasil afora logo depois da queda do Estado Novo é constatar que esta oposição entre Modernismo e Geração de 45 não procede e que as relações entre os dois períodos são muito mais complexas do que a simples alternância de sístole e diástole dos movimentos literários. A geração do pós-guerra deixou para a literatura brasileira um legado que não se encontra apenas na negação do Modernismo, embora esta tenha sido a característica mais saliente de um grupo de poetas que passou a ser tido como a representação de todo um período em que abundavam orientações conflitantes. (SANCHES NETO, 1998, p. 17-18).

A justaposição e o tensionamento de modelos serão problematizados ao longo deste trabalho.

A escolha por Trevisan se deu, principalmente, por se tratar de alguém que passou a discutir sistematicamente o gênero conto em sua ficção, e esta

discussão será nosso tema de pesquisa. Encontramos a metaficção em toda sua obra, e, mais substancialmente, na produção dos anos 1990 e 2000, que será o objeto mais detido deste trabalho.

Importa comentar neste ponto também a característica fundamental de sua obra, a brevidade, intensificada a cada nova publicação, atingindo níveis radicais nos últimos anos.

O autor tem vasta obra publicada – desde os anos citados como início da carreira, 1945-46, Trevisan manteve uma produção frequente até os dias atuais, sendo seu livro mais recente, *O beijo na nuca*, lançado em 2014 pela Editora Record, casa editorial do autor há muito tempo. Esta obra é uma versão ampliada de outra lançada também em 2014, *A mão na pena* – publicação artesanal de uma editora curitibana, Arte & Letra. Este é um procedimento frequente na obra de Trevisan: publicar novas edições, compilações de contos já veiculados, sempre com revisões. Usualmente, estas revisões servem ao propósito de reduzir os contos, almejando o estritamente necessário. Nestes dois casos, é interessante mencionar que ambos são compilações de contos do início da carreira de Trevisan, na já citada revista *Joaquim* e em outras publicações locais da época. Daí o estranhamento inicial provocado por estes contos, que destoam daquilo que o autor vinha escrevendo nos últimos anos, em termos de personagens, linguagem, definição do espaço, entre outras características. Os mais recentes retratam o urbano contemporâneo; aqueles, uma Curitiba ainda rural.

Sobre estas republicações, Hohlfeldt comenta: “[...] o que se pode notar é que entre as primeiras versões conhecidas e aquelas reunidas em volume, seus contos modificam-se sempre, reduzindo-se, concentrando-se, ao estritamente pessoal” (HOHLFELDT, 1988, p. 161). E, citando Trevisan, transcreve uma sua observação característica:

‘para escrever o menor dos contos, a vida inteira é curta (...). Nunca termino uma história. Cada vez que a releio, eu a reescrevo’. Se os primeiros textos já eram diminutos, ocupando no máximo seis páginas, atualmente diminuíram ainda mais, de maneira que um crítico atual [Malcom Silverman], comentando-os, chega a lembrar a forma do ‘haikai’ aplicado à prosa. (HOHLFELDT, 1988, p. 161).

Lembramos que este comentário foi tecido ainda nos anos 1980, e que, posteriormente, a radicalização e o enxugamento da forma foram ainda mais evidentes, bem como a flexibilização das fronteiras do gênero. Além da questão da brevidade, Trevisan ultrapassou a rigidez dos compartimentos dos gêneros, mesclando em seus contos teoria, ficção, crônica, cartas, etc.

Uma definição usual de conto é que ele é uma forma breve. Gotlib explica, citando a fala de Alceu Amoroso Lima em uma conferência na Academia Brasileira de Letras, em 1959:

Para Alceu Amoroso Lima [...] o conto é: uma obra de ficção; uma obra de ficção em prosa; uma obra curta de ficção em prosa. E completa: “O tamanho, portanto, representa um dos sinais característicos de sua diferenciação. Podemos mesmo dizer que o elemento quantitativo é o mais objetivo dos seus caracteres. O romance é uma narrativa longa. A novela é uma narrativa média. O conto é uma narrativa curta. O critério pode ser muito empírico, mas é muito verdadeiro. É o único realmente positivo”. (GOTLIB, 1990, p. 63-64).

No entanto, a autora também diz que não se pode reduzir a questão a uma caracterização quantitativa, de tamanho. A brevidade seria fator diferencial, mas refletiria *sintoma* e não *causa*. Ou seja, o conto não é conto porque é breve, mas é breve para provocar algo no leitor. “A questão é: provocar ou não maior impacto no leitor” (GOTLIB, 1990, p. 64). E segue:

[...] o conto pode até ter uma forma mais desenvolvida de ação, isto é, um *enredo* formado de dois ou mais episódios. Se assim for, suas ações, no entanto, são independentes, enquanto que no romance dependem intrinsecamente do que vem antes e depois. O conto é, pois, conto, quando as ações são apresentadas de um *modo* diferente das apresentadas no romance: ou porque a ação é *inerentemente curta*, ou porque o autor escolheu *omitir algumas de suas partes*. A base diferencial do conto é, pois, a *contração*: o contista condensa a matéria para apresentar seus melhores momentos. Pode haver o caso de uma ação *longa* ser *curta* no seu modo de narrar, ou então ocorre o inverso. (GOTLIB, 1990, p. 64, grifos da autora).

No caso de Trevisan, esta contração se verifica principalmente pelos diálogos: as ações são mostradas, apresentadas ao leitor com o mínimo possível de interferência do narrador. As ações se constroem através da fala

dos personagens, e explicações, comentários e digressões são omitidos. Os personagens falam livremente, e erram pelo mundo.

Outro autor que discute o conto é Júlio Cortázar, que, como o nosso autor, se configura como um escritor que produz ficção e crítica, embora o argentino o faça de maneira declarada, em artigos e ensaios, e Trevisan prefira fazê-lo no interior de seus próprios textos narrativos. Analisando a ensaística de Cortázar, Arrigucci Júnior comenta:

[o conjunto dos seus ensaios] compõe, de fato, um tecido complexo em que criação e crítica se acham frequentemente alinhavadas, dando continuidade ao fio de um discurso que não cessa de entrelaçar a linguagem poética à metalinguagem, num testemunho moderno e radical de criação artística autoconsciente. (ARRIGUCCI JUNIOR in CORTÁZAR, 2008. p. 8).

No ensaio *Alguns aspectos do conto*, Cortázar contribui para sua definição:

Para se entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo com o romance [...] Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico [...] Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (CORTÁZAR, 2008, p. 151).

Utilizando a metáfora da fotografia, o autor delimita a forma: há um recorte do mundo escolhido para compor um conto. Embora sendo um recorte, trata-se de um fragmento da realidade que se abre para uma realidade mais ampla. O fragmento escolhido deve conter em si esta possibilidade de expansão do horizonte.

Seguindo na definição de conto, o autor discute o que seria um bom conto, ou um conto excepcional, e diz que é o conto significativo, ainda em paralelo com a fotografia:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham

por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2008, p. 151-152).

Utilizando-se de outra metáfora, a do boxe, e fazendo uma comparação desta vez com o romance, o autor nos oferece mais elementos para o entendimento do conto:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos de seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. (CORTÁZAR, 2008, p. 152).

Falando em elemento significativo do conto, o autor lembra que, em princípio, pensaríamos estar tratando do tema, mas que não se reduz apenas a isso. Menciona autores que elegem como tema acontecimentos vulgares do cotidiano, como Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e Anton Tchekhov - como veremos, este último é central na poética de Trevisan. Diz: “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2008, p. 153).

Não se restringindo, portanto, somente ao tema, o autor explica que a ideia de significação apenas tem sentido se relacionada com as de tensão e de intensidade, que se referem ao tratamento literário dado ao tema pelo escritor, à técnica empregada para desenvolvê-lo. Por intensidade, Cortázar entende a eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, e a tensão é a maneira pela qual o escritor aproxima o leitor daquilo que conta. O tema não é significativo em si mesmo, ele se torna significativo pelo escritor que o elege, com seus valores humanos e literários e seu desejo de dar um sentido à sua obra; e pela forma como este escritor o desenvolve (CORTÁZAR, 2008).

Calvino, em uma série de conferências desenvolvidas entre 1985 e 1986 na Universidade de Harvard, em Cambridge, Estados Unidos, publicadas posteriormente, discorreu sobre alguns valores literários que acreditava que iriam ser preservados no próximo milênio, o nosso, entre eles a rapidez e a exatidão (CALVINO, 1990), que pensamos serem importantes para a problematização do conto, em especial o conto breve.

Para tratar dos temas de suas conferências, Calvino (1990) se utiliza principalmente de exemplos da literatura, apontando nas obras o valor em questão. Ao falar da rapidez, inicia comentando a respeito de uma antiga lenda sobre Carlos Magno – rei dos francos e imperador do ocidente entre os anos de 800 e 814, e tenta explicar por que uma lenda como aquela causa tanto fascínio. Conclui que há uma sucessão de acontecimentos que fogem à norma, encadeados um ao outro, e que há um elemento de ligação narrativo que estabelece uma relação lógica entre os episódios. Posteriormente, cita que a mesma lenda ressurge em outras versões, nas quais há um caráter predominante na narrativa, um dos elementos da narrativa se sobrepõe aos outros. Percebe que, em algumas versões, falta a sucessão encadeada de acontecimentos, enquanto, em outras, falta a rapidez. Manifesta sua preferência pela versão que contempla a rapidez:

[...] o segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por seguimentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto. Não quero de forma alguma dizer com isto que a rapidez seja um valor em si: o tempo narrativo pode ser também retardador ou cíclico, ou imóvel. Em todo caso, o conto opera sobre a duração, é um sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o. (CALVINO, 1990, p. 48-49).

Ou seja, em uma narrativa econômica, na qual se opera sobre a duração do tempo, os acontecimentos não têm a duração que usualmente se espera deles, mas sim a duração que serve à economia da narrativa, constituindo-se num ponto da história sem duração em si, que se liga aos outros pontos, dando, assim, corpo ao narrado.

É neste ponto da discussão que Calvino cita a frase de nossa epígrafe:

Na Sicília, os contadores de histórias usam uma fórmula: **'lu cuntu num metti tempu' [o conto não perde tempo]**, quando quer saltar passagens inteiras ou indicar um intervalo de meses ou de anos. A técnica da narrativa oral na tradição popular obedece a critérios de funcionalidade: negligencia os detalhes inúteis mas insiste nas repetições [...] O prazer infantil de ouvir histórias reside igualmente na espera destas repetições: situações, frases, fórmulas. Assim como nas poesias e nas canções as rimas escandem o ritmo, nas narrativas em prosa há acontecimentos que rimam entre si. A eficácia narrativa da lenda de Carlos Magno está precisamente naquela sucessão de acontecimentos que se respondem uns aos outros como as rimas da poesia. Se num determinado período de minha atividade literária senti certa atração pelos contos populares e as histórias de fadas, [isso se deveu] por interesse estilístico e estrutural, pela economia, o ritmo, a lógica essencial com que tais contos são narrados. (CALVINO, 1990, p. 49, grifo nosso).

As narrativas de Trevisan apresentam os elementos mencionados por Calvino: são rápidas, econômicas, a duração dos acontecimentos segue uma lógica interna da narrativa, em função do efeito almejado, há omissões de falas, de sequências de fatos, de detalhes e explicações, ao mesmo tempo em que há repetições e uma preocupação com a linguagem – a escolha das palavras, a organização das frases - que se assemelha à poesia.

Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença: não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura [...].(CALVINO, 1990, p. 59).

Ainda falando sobre a rapidez, Calvino toca num ponto fundamental no fazer literário de Trevisan: a ideia de se buscar a palavra exata para contar a história, a frase perfeita. Não a frase perfeita em um sentido irrestrito, mas perfeita para aquela narrativa, para provocar um determinado efeito. Isto se reflete em seu hábito de revisar e refazer seus textos incansavelmente, alterando por vezes pouquíssimas palavras. Conforme Calvino:

O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do

escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável. (CALVINO, 1990, p. 61).

A busca de Trevisan por esta “expressão necessária, única, densa, concisa, memorável”, se reflete na revisão e redução incansáveis de seus textos que mencionamos, tornando-se quase uma obsessão para o autor.

Tratando do outro valor literário que abordaremos segundo Calvino, a exatidão, temos a seguinte definição:

- 1) um projeto de obra bem definido e calculado;
- 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis [...];
- 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. (CALVINO, 1990, p. 71-72).

Vemos que estes dois valores, rapidez e exatidão, aproximam-se e complementam-se. A ideia do *mot juste*, ou da palavra exata e necessária, nos parece entrelaçar os dois, na medida em que reflete a busca pelo estritamente necessário para o efeito de impressão desejado. Busca-se manipular o passar do tempo e as palavras na narrativa, de modo a construir um todo significativo.

Para Piglia (2004), outro estudioso do gênero, há duas teses primordiais sobre o conto: I) um conto sempre conta duas histórias; e II) a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. Afirma que o conto clássico, e aí inclui Edgar Allan Poe e Horácio Quiroga, narra em primeiro plano uma história, visível, e constrói em segredo outra, de modo elíptico e fragmentado. Haveria um efeito surpresa, produzido quando o final da história secreta aparece na superfície. Menciona uma versão moderna do conto, onde situa Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e Joyce (com *Dublinenses*), a qual abandona o final surpreendente e a estrutura fechada e trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. “A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.” (PIGLIA, 2004, p. 91).

Tomando em consideração a assertiva de Piglia sobre as duas histórias no conto, vemos que nos contos de Trevisan não há o anúncio de uma

segunda história, que irá emergir na superfície. Eles se assemelham ao que Piglia chamou de versão moderna do conto, no qual a tensão entre as duas narrativas não se resolve, sendo que uma é a história, o acontecimento, e a outra é a que nasce do uso da ironia. Por vezes, esta narrativa irônica pode não ser percebida, fazendo com que se tomem seus contos como superficiais.

A fim de visualizar este uso da ironia como história oculta em Trevisan, que pode ocasionar uma leitura superficial ou profunda de seus textos, dependendo da percepção do leitor, transcrevemos o pequeno conto *O pai*: “Nenhum pai é perfeito, certo. Quem sabe um, ao menos. Unzinho. O velho Herrmann. Sem esse pai dos pais, o nosso Franz teria sido quem foi?” (TREVISAN, 2010, p. 123). Aqui, para compreender todos os níveis do que está sendo dito, é necessário que o leitor tenha conhecimento de quem foi Franz Kafka, escritor tcheco, e de algo sobre a sua biografia, no que se refere à influência de seu pai em sua formação e principalmente em sua literatura. Sem isto, o conto torna-se apenas um questionamento sobre a existência de algum pai perfeito, com a escolha de nomes ao acaso. A relação de Kafka com o pai se tornou de conhecimento público principalmente com a divulgação de sua *Carta ao pai* (KAFKA, 2006), escrita em 1919 e publicada originalmente em edição fac-símile pela S. Fischer Verlag, Frankfurt, em 1994. Ao que tudo indica, a carta nunca foi entregue ao seu destinatário em vida, embora haja indícios de que Kafka pretendia fazê-lo quando a escreveu, nunca chegando a efetivar o intento.

A *Carta ao pai* evidencia a relação paterna autoritária. Nela se encontra o conflito entre duas gerações de judeus e a formação literária de Kafka. No prefácio da edição nacional, Marcelo Backes afirma:

Com suas obras mais conhecidas já escritas – *A metamorfose* e *O processo*: veja-se, aliás, o trecho da *Carta* em que diz: ‘Minha atividade de escritor tratava de ti [do pai], nela eu apenas me queixava daquilo que não podia me queixar junto ao teu peito’ -, Kafka decide arrostar um dos grandes temas de sua obra: a autoridade paterna. Assinalando a imensa importância da mesma na criação kafkiana, Walter Benjamin percebeu que para Kafka ela é o símbolo das outras autoridades: ‘O pai é o punidor. A culpa o atrai, como aos funcionários da Justiça. Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos em Kafka. E a semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundície.’ (BACKES, 2006, p. 7-8).

Tendo este conhecimento prévio, o leitor do conto de Trevisan pode ser tomado por diversos questionamentos, tais como: se a relação de Kafka com o pai lhe trouxe sofrimento, seria este um pai perfeito? Foi esta relação que possibilitou que Kafka se tornasse um grande escritor? O sentimento de sufocamento que um pai pode provocar em um filho é capaz de despertar neste a possibilidade de criação artística? O que faz um grande escritor?

Outro conto que podemos tomar como exemplo é o referido apenas como 82 – em *Pico na veia*, o autor apenas numera os contos, sem título: “Para ele o rico pastelzinho. Para ela o cheiro de fritura no cabelo.” (TREVISAN, 2002b, p. 96). Num primeiro momento temos apenas um narrador que conta que para um determinado homem, há pastel, e para a mulher, apenas a impregnação do cheiro de fritura. Não sabemos quem são os dois personagens de quem se fala, nem mesmo se são um casal. Não sabemos se o narrador concorda com a situação posta – daí talvez a maior ironia. Como pano de fundo temos a eterna guerra conjugal proposta por Trevisan em toda a sua obra, somada a uma característica marcante da sociedade brasileira: o patriarcalismo, o machismo, o meio social em que a mulher existe apenas para servir ao homem. Trata-se, portanto, de uma crítica de costumes.

Retomando a discussão desde o ponto em que mencionamos as contribuições de Piglia, adendamos que no decorrer do trabalho discorreremos sobre a maneira como Trevisan toma como referência autores como Machado de Assis e Tchekhov, entre outros, o que de alguma maneira o insere na modalidade citada de conto moderno; no entanto, há o que mencionamos anteriormente como apropriação e transmutação de um modelo – o que o deslocaria para uma posição pós-moderna no que se refere à forma, como veremos mais adiante.

Gotlib (1990), em obra que aborda a teoria do conto, também comenta, entre outros autores, dois que abordamos aqui para situar o conto de Trevisan: Poe e Tchekhov.

Edgar Allan Poe, além de escrever ficção, também se dedicou à teoria do conto, e Gotlib lembra que esta sua teoria “recai no princípio de uma relação: entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa” (GOTLIB, 1990, p. 32). Explica que para Poe há uma unidade de efeito ou impressão nas composições, e que esta

está vinculada à forma do conto: “é preciso *dosar* a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído” (GOTLIB, 1990, p. 32). Citando o autor, ela afirma que todo o trabalho de construção do conto se dá de acordo com a intenção do autor de criar um efeito único, e que este trabalho seria consciente, seria um “minucioso cálculo”. Com isto, se aproxima de um conceito:

Estas considerações atentam já, sistematicamente, para uma característica básica na construção do conto: *a economia dos meios narrativos*. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido. (GOTLIB, 1990, p. 35).

Nas palavras do próprio Poe, em sua *Filosofia da composição*:

Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?” Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom - com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom - depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito. (POE, 1999).

Já Tchekhov, embora não tenha escrito textos de teoria, fez estas discussões em sua correspondência. Gotlib (1990) considera que seu pensamento coincide com o de Poe em alguns pontos, como no que se refere à brevidade como caracterizadora do conto. Afirma que concordam também em relação ao efeito de unidade, ou impressão total, que o conto deve causar no leitor. Mas, além destas características, Gotlib fala de outra, fundamental também no pensamento de Tchekhov, exposta em suas cartas - a contenção.

Tchekhov exige nela [na boa estória ou conto] ‘brevidade, e algo que seja novo. E também *força, clareza e compactação*. Assim, o texto deve ser *claro* – o leitor deve entender, de imediato, o que o autor quer dizer. Deve ser *forte* – e ter a capacidade de marcar o leitor, prendendo-lhe a atenção, não deixando que entre uma ação e outra se afrouxe este laço de ligação. O

excesso de detalhes desorienta o leitor, lançando-o em múltiplas direções. E deve ser *compacto* – deve haver condensação dos elementos. Tudo isto, com objetividade: 'Quanto mais objetivo, mais forte será o efeito', [Tchekhov] afirma em carta à escritora L. A. Avílova. (GOTLIB, 1990, p. 42-43).

Angelides (1995) traduziu uma parte da correspondência de Tchekhov e fez com ela o mesmo que pretendemos fazer aqui com os contos de Trevisan: analisou-a para extrair dela a poética de Tchekhov, ou, o que ele considera necessário para se escrever contos.

Em carta ao seu irmão, Tchekhov expõe o que considera necessário para tornar um conto uma obra de arte: “1. ausência de palavrório prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2. objetividade total; 3. veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 4. brevidade extrema; 5. ousadia e originalidade – fuja dos chavões; sinceridade” (TCHEKHOV, apud ANGELIDES, 1995, p. 52).

Como veremos, todas estas orientações apontadas por Tchekhov estão presentes na obra de Trevisan. Ainda que se possa considerar que o uso que este último faz de “chavões”, ou frases feitas, o distanciaria do princípio de originalidade, cabe mencionar que ele faz um uso irônico destes recursos. Como por exemplo quando ele utiliza o bordão “macho não ganha flor” – expressão corriqueira em nosso meio cultural. Essa expressão dá nome a um livro do autor e a um conto (TREVISAN, 2006), que narra uma tentativa de estupro mal sucedida, pois o agressor, ao ver os olhos da vítima que lembravam os de sua mãe, não consegue concretizar o ato.

Buscando outras referências para pensar as questões relativas aos modelos de conto, recorreremos a Ogliari (2012), que analisa a poética do conto pós-moderno. Fazendo uma distinção entre modernidade e pós-modernidade, Ogliari (2012) estabelece autores como Poe e Tchekhov como modernos, e uma série de autores contemporâneos, concentrando-se nos brasileiros, como pós-modernos. Entre estes últimos, Ogliari não inclui Trevisan, e justifica a não inclusão de seus “textos curtos” como contos pós-modernos pela denominação que Trevisan dá a estes textos, apesar deles apresentarem as características pós-modernas que Ogliari discute. Por exemplo, ele comenta que Trevisan, em seu livro *Dinorá: novos mistérios*, publicou uma série de mininarrativas as quais

denominou *Nove haicais*, e não nove minicontos – o que, segundo o autor, “problematizaria efetivamente a estrutura do gênero” (OGLIARI, 2012, p. 89).

Nós, por outro lado, incluímos a forma dos contos de Trevisan nesta categoria de análise, uma vez que entendemos que ainda que a denominação “conto” não seja mencionada, trata-se sim de uma problematização da forma e dos limites deste gênero. Nós o tomamos como um dos precursores do conto breve no Brasil, e consideramos que há a intenção de tensionamento do modelo do conto em sua obra.

Tanto nesta obra mencionada quanto em outras, como em *Desgracida*, que comentaremos mais adiante, Trevisan, apesar de não denominar suas micro-histórias de conto no interior das obras, o faz nas fichas catalográficas, onde encontramos como gênero “contos brasileiros”, o que estabelece com o leitor um inequívoco contrato de leitura. Consideramos também que não há a necessidade da explicitação do nome do gênero no interior da obra para se fazer menção a ele e discuti-lo, pois aí a atmosfera é de ficção. Sem contar o fato de que a denominação do conto como haicai apresenta o tom irônico que o autor tanto preza. Este trabalho trata justamente da teorização sobre o gênero através da ficção.

Entendemos que este tensionamento do modelo realizado por Trevisan pode ser entendido como uma postura pós-moderna, mas enfatizamos que aqui nos referimos apenas à forma, pois, em relação ao conteúdo, ou ao posicionamento do autor frente a uma visão de mundo ligada a uma tradição literária, a postura é totalmente contrária ao chamado pós-moderno. A obra de Trevisan trabalha com certezas, não há dúvida. Um exemplo clássico destas certezas de Trevisan é a maneira como ele aborda a discussão sobre o fato de a personagem Capitu, do *Dom Casmurro* de Machado de Assis, ter ou não traído Bentinho. Para ele, isto é inquestionável: houve a traição, “se a filha do Pádua não traiu, Machadinho se chamou José de Alencar” (TREVISAN, 1994b, p. 35), diz o conto, zombeteiro, vinculando o primeiro autor a uma literatura cuja temática seria pautada pelo adultério, enquanto o último representaria aquela do amor ideal.

Trevisan escreveu um conto – *Capitu sem enigmas* - inteiramente para argumentar em prol desta certeza da traição, e, nestes argumentos, já vemos alguns procedimentos de construção narrativa que ele defende. O conto

desdenha de críticos que defenderam a dúvida afirmando que o romance de Machado de Assis resta ambíguo nesta questão, abrindo a possibilidade de outras interpretações. Em certo momento, Trevisan cita uma passagem de um dos textos críticos do próprio Machado de Assis, no qual este autor aponta alguns problemas na construção dos personagens de *O primo Basílio*, do português Eça de Queirós. Diz Trevisan:

Do nosso bruxo [Machado de Assis] muito ela [a crítica/teórica que defendeu a dúvida da traição] subestima o engenho e arte, basta ler o artigo em que Machado expõe as falhas de composição e o artifício dos personagens do *Primo Basílio* (o pobre Eça bem aceitou e calou): ‘Como é que um espírito tão esclarecido, como o do autor, não viu que semelhante concepção era...?’ (TREVISAN, 1994b, p. 30).

No texto original de Machado, a frase terminava assim: “Como é que um espírito tão esclarecido, como o do autor, não viu que semelhante concepção era a coisa menos congruente e interessante do mundo?” (MACHADO DE ASSIS, [19--b], p. 166-167). Machado elogia o talento de Eça, exaltando-o como o primeiro escritor em língua portuguesa a exercitar o realismo no romance. Elogiou seu romance de estreia, *O crime do padre Amaro*, reconhecendo a influência que este romance recebeu do francês *La faute de l’abbé Mouret*, de Émile Zola. Sobre este primeiro romance, escreveu, congratulando-o:

Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação de Crime do Padre Amaro. Era realismo implacável, consequente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer em nossa língua um realista sem reboço, sem atenuações, sem melindres, resolutos a vibrar o camartelo no mármore da outra escola [o romantismo], que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada. Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. (MACHADO DE ASSIS, [19--b], p. 165).

Fica evidente que a tradição literária defendida é aquele realismo surgido como contraposição ao romantismo. A ideia de representar a realidade como ela é, sem idealizações. Machado, então, parte para a crítica ao segundo romance de Eça, dizendo que seu maior problema é a “inanidade do caráter da heroína”, quer dizer, considera Luísa uma personagem fraca, sem graça, para

a qual falta a vontade, faltam traços de caráter marcantes – “ela cai sem repulsa nem vontade, [...] nenhum amor nem ódio a abala” (MACHADO DE ASSIS, [19--b], p.169) - e desta maneira, a trama apenas se mantém por uma circunstância fortuita. Machado reprovava a gratuidade dos acontecimentos e a moral insossa da heroína. Ela não ama nem odeia, nem o marido nem o amante, apenas tem medo de ser descoberta. Falta, segundo o autor, uma relação de causa para os acontecimentos do romance.

Trevisan se pauta nos argumentos de Machado, e afirma que o romance deste foi incisivo na questão do adultério, que a construção da personagem Capitu e todas as pistas presentes no romance - como na ocasião em que a esposa alega indisposição e o marido vai sozinho ao teatro, e, quando retorna, surpreende o amigo, que inventa uma desculpa - são categóricas e comprovam a traição. Ele afirma:

Para o bom escritor um personagem não espirra em vão, na seguinte página tosse com pneumonia. Se pendura na parede uma espingarda, por força há que disparar. Nosso Machadinho ocuparia *mais da metade do livro* com as manhas e artes de dois sublimes fingidores sem que haja traição? Como é que um espírito tão esclarecido não veria... (TREVISAN, 1994b, p. 30).

Este exemplo da espingarda utilizado por Trevisan remete a Tchekhov, indicando a influência deste em sua obra, e se configurando como um exemplo de suas “citações roubadas”, ou intertextos, como veremos no decorrer do trabalho.

Recuperamos o dizer de Tchekhov a partir de Umberto Eco: “Iuri Lotman, em *Cultura e a explosão*, retoma a famosa recomendação de Tchekhov, segundo a qual se o início de um conto ou de um drama mostra um fuzil pendurado na parede, antes do final esse fuzil terá que disparar” (ECO, 2003, p. 19). Sabendo da influência do russo na obra de Trevisan, e tendo conhecimento de que esta recomendação dele é difundida na cultura literária, é certo que Trevisan a mencionou tendo ciência de sua procedência.

Trevisan segue à risca o que expõe sobre o dito de Tchekhov. Em termos de autoteorização, no sentido de discussão teórica inserida no texto de ficção – conceito que exploraremos com mais profundidade a partir do próximo capítulo – o autor coloca esta referência implícita para marcar um posicionamento

teórico-literário: o de que nada na literatura é posto à toa, uma referência ao realismo que o autor se propõe seguir. Da mesma maneira que Tchekhov afirma que se aparece no texto um fuzil, ele terá de ser disparado em algum momento, Trevisan também não coloca esta referência sem um propósito, que é o de explicitar e justificar seus valores literários.

Trevisan prossegue na argumentação:

Para um escritor que conta, mede, pesa as palavras, onde a suposta ambiguidade? Nada de ler nas entrelinhas. Lá está, com todas as letras: 'o próprio, o exato, o verdadeiro'. Dúvida não haja no espírito do leitor menos atento. (TREVISAN, 1994b, p. 32).

Interessante já notar que este procedimento meticuloso com a escolha das palavras será fundamental em Trevisan.

Trevisan mantém um compromisso com o realismo, com a postura do escritor realista em dizer algo sobre o mundo, mantendo sempre um eixo de referência. Neste sentido, é tradicional e conservador, e tem uma visão parecida com a que o escritor Cristovão Tezza apresenta. Este, diferente de Trevisan, escreveu uma autobiografia literária, em que se coloca como autor e expõe sua relação com a literatura, a maneira como foi se constituindo em um escritor e construindo suas referências para escrever. Trevisan se nega a fazer isto, e prega uma separação entre o autor e seus textos, como veremos mais tarde, no entanto, constrói muitos textos ficcionais de maneira a mostrar ao leitor seu modo de fazer literatura e suas referências.

De qualquer maneira, Tezza mostra uma postura semelhante à que percebemos em Trevisan, explicando por que é conservador, no sentido de recusar uma literatura sem referências:

Pelo menos em um ponto permaneci teimosamente o mesmo até hoje: a recusa do cinismo narrativo, que seria, nos anos seguintes, a pedra de toque da cultura pós-moderna. Uso a expressão 'cinismo narrativo' como uma categoria estritamente literária, o texto que avança autodesmontando-se e, no fim, deixa o leitor com a brocha na mão, retiradas todas as escadas de referência. Mas se é apenas a 'forma' que se autodesmonta (e 'forma', digamos, não tem moral), é o sistema de valor do sujeito narrativo que, já em primeira instância, é cínico. (TEZZA, 2012, p. 143-144).

Apesar de Trevisan trabalhar em sua obra com a reutilização de fragmentos de seus textos, de deslocá-los, isto não se caracteriza como o que Tezza chama de deixar o leitor com a brocha na mão. Entendemos a obra de Trevisan como um todo em construção, onde os fragmentos se reagrupam formando novos arranjos significativos, mas sempre mantendo o propósito de afirmar algo, como veremos ao longo de nossa análise. Ele também recusa este cinismo narrativo, e é afirmativo, acredita que o escritor só deve escrever quando se tem algo a dizer, e deve fazer isto da maneira mais clara e objetiva possível. Demonstraremos neste trabalho como o autor apresenta ao leitor estes seus posicionamentos através de seus contos.

Por outro lado, há na obra de Trevisan um movimento propositivo de não manter a forma, promovendo uma instabilidade do gênero – o autor escreve contos não se atendo ao padrão deste gênero, utiliza técnicas de outros gêneros, literários ou não, como poesia, haicais, cartas, reportagens, arquivos policiais, autoficção, teoria e crítica literária, entre outros.

Especificamente sobre o conto pós-moderno, Ogliari afirma:

O conto pós-moderno é [...] todo aquele texto que põe em evidência, que problematiza, desestrutura e discute, dentro de uma articulação formal, estética e paródica o próprio conto moderno, numa relação de apropriação, imitação, assassinato e abandono de seu predecessor. (OGLIARI, 2012, p.10).

Sobre esta mudança de paradigmas, ele afirma: “Não se trata de reconstruir o mundo, mas construir o outro nesse mesmo mundo, assim como não se trata de reescrever o conto, mas escrever aquilo que uma vez não seria considerado conto” (OGLIARI, 2012, p. 37). Aqui, pretendemos mostrar como Trevisan expande a definição e os limites do conto enquanto gênero.

Ponderamos, então, que uma literatura que extrapola um modelo, ainda que não inteiramente, mas sob um viés, pode ser vista como mista, ou seja, Trevisan teria uma postura pós-moderna no que se refere à forma do conto, às fronteiras do conto enquanto gênero, mas também uma postura vinculada a uma tradição bem definida no que se refere à visão do homem, do mundo e da literatura.

Schøllhammer (2011) estudou a ficção brasileira contemporânea e considerou Trevisan como precursor, junto com Rubem Fonseca, da inovação literária surgida no país e batizada por Alfredo Bosi como *brutalismo*.

[...] o *brutalismo* caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 27).

O autor se refere mais a Fonseca como brutalista, no entanto, afirma que Trevisan era seu “companheiro e precursor”, e desnudava uma “cruza humana até então inédita na literatura brasileira” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 28). Concordamos com os autores, Trevisan apresenta estas características do brutalismo, tal como Bosi concebeu esta corrente, mas difere um pouco de Rubem Fonseca, na medida em que apresenta em sua obra, além destas características, um lirismo que não se encontra no autor de *Feliz ano novo*, não sendo, portanto, estritamente brutalista.

Além disto, o autor também afirma Trevisan como precursor do miniconto no Brasil. Ele aponta este tipo de texto como uma experiência narrativa consolidada em nosso país na década de 1990, através de “minicontos e outras formas mínimas de escrita que se valem do instantâneo e da visualização repentina, num tipo de revelação cuja realidade tenha um impacto de presença maior” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 92).

Efetivamente, o autor apresenta estas formas mínimas mencionando características essenciais nos textos que Trevisan vem trabalhando desde *Ah, é?*, publicado em 1994. Vejamos:

No universo hipertextual, o texto literário se encontra em diálogo constante com a imagem, assim como com textos não literários – jornalismo, história, cartas, enciclopédias, manuais técnicos e outros -, de modo que se dissolvem as fronteiras claras entre ficção e não ficção, e se introduzem, no universo literário, materiais concretos e experiências vividas no cruzamento entre recepção interpretativa e o impacto da experiência sensível. A popularidade das formas curtas cria uma nova ponte ficcional entre o poema em prosa e a crônica e demonstra sua eficiência estética no modo como ressalta e pontua a vivência concreta. Isso se dá, sobretudo, pela força poética de um pequeno evento central que tensiona o conto, apresentado de maneira não circunstancial, cujos personagens atuam como elementos que sustentam a ação narrativa. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 94).

Da mesma maneira que Cortázar, o autor também estabelece o paralelo do conto com a fotografia, mas traz mais elementos para a discussão, pois trata especificamente do miniconto:

Parece que a fotografia *snapshot* [foto ou registro instantâneo] encontra seu correspondente no miniconto, pela revelação do instante privilegiado. Entretanto, a visualidade do miniconto não se restringe a essa semelhança com a velocidade e a instantaneidade da fotografia, mas se refere muito mais à concretude e à autossuficiência de um texto *in media res*, que parece não se apoiar sobre nenhuma realidade fora de si, pelo contrário, é uma parte avulsa dessa própria realidade, como um pequeno resíduo duro dos milhares de imagens e textos que compõem a trama de nosso cotidiano. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 94).

Trazemos um exemplo de Trevisan que retrata o que o autor comentou: “Enfim sós, e a velhinha toda meiguice: - Mais um dia em que me arrependo de ter casado com você.” (TREVISAN, 2002b, p. 211).

A concretude e autossuficiência deste pequeno módulo textual é bastante evidente, podemos compreendê-la exatamente como Schøllhammer mencionou, como um fragmento de realidade que não precisa se apoiar sobre nada fora de si, mas carrega em si mesmo uma significação. Trata-se de uma mulher extremamente infeliz em seu casamento, que vive um inferno diário ao lado do cônjuge.

No entanto, em se tratando da obra de Trevisan, podemos entender este fragmento de cotidiano também com relação a um contexto maior, que é o da própria obra do autor em si. O fragmento tem significação autossuficiente, mas também está inserido em uma obra maior que retrata a eterna guerra conjugal.

Após comentar autores como Luiz Rufatto e Marcelino Freire, Schøllhammer lembra que toda uma geração de autores contemporâneos foi influenciada pela prosa poética de Trevisan. Fala sobre o processo que mencionamos de enxugamento e depuramento realizado por Trevisan “para extrair o máximo de unidades mínimas”, o qual também exploraremos ao longo do trabalho.

Encerramos com mais um comentário sobre nosso autor:

Ao invés de partir do fragmento e da forma breve para estendê-la no processo da escrita, em direção às formas mais longas e complexas, o processo se inverte na obra de Dalton, numa constante redução em direção ao núcleo poético. O haicai em prosa de Dalton valoriza a concisão minimalista e a objetividade desafetada, em cenas simples e profanas do cenário sempre suburbano, no ambiente provinciano das baixas paixões, do crime, da violência e do amor banal. O cinismo misógino é fundamental para o seu tipo de humor, que se enlaça formidavelmente ao conteúdo vulgar e melodramático de novela, matéria-prima de alta capacidade estilística. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 94).

Chamamos a atenção para o fato de o fragmento não ser o fim último da ficção de Trevisan, mas sim o painel, o grande painel da província, em que os fragmentos constituem uma narrativa maior, a obra.

O cinismo misógino ao qual o autor se refere diz respeito à maneira como Trevisan aborda as mulheres em seus contos, entendendo que o autor escreve, sempre com ironia, imerso em uma sociedade impregnada de valores machistas. Ele exemplifica o que está chamando de cinismo misógino com uma ministória de Trevisan, onde há um assassinato de uma mulher. Inicialmente, temos a impressão de que o personagem sobre o qual se fala teria praticado relações sexuais com a mulher, e não a matado. O narrador relata a calma e indiferença do personagem após o ato, que só se esclarece ao leitor com o aparecimento da polícia. Na delegacia, o personagem cinicamente se mostra transtornado com o ocorrido, justificando o assassinato com uma suposta traição feita pela vítima. Adendamos que a misoginia de que se fala aqui não é, de maneira alguma, atribuída ao autor – Trevisan incorpora o olhar do personagem, então esta misoginia não é dele, nem de seu ponto de vista, mas do próprio ser-narrativo que nasce desta ocupação de uma identidade marginal. O personagem e o meio são misóginos, e o conto incorpora esta atmosfera.

Transcrevemos o conto citado por Schøllhammer, que é o *184*, presente na obra *234*, composta toda por estas ministórias sem título, apenas numeradas:

Sem fôlego, descansa. Fuma um cigarro, deliciado. Já é manhã. Pedala devagar para a casa da mãe. Uma garoa fina. Repete o café, três pães, cata as migalhas: 'Puxa, que fome.' Exausto, desmaia na cama. De tardezinha, dorme ainda, chegam os tiras. Na delegacia, bate a cabeça na parede: '... eu a amava, sim... ela me traiu... só fiz por amor...' (TREVISAN, 2002a, p. 99).

Abordaremos as outras questões relatadas por Schøllhammer nos capítulos seguintes, a partir dos contos de Trevisan.

CAPÍTULO 2

AUTOTEORIZAÇÃO

Quando falamos em poética, entendendo-a com o mesmo sentido de autoteorização, fazemos referência à autorreflexão literária, ou seja, à literatura que se volta para si mesma, que busca uma reflexão teórica amalgamada à ficção. A literatura que se propõe refletir sobre a maneira como é construída, suas estratégias, sua finalidade, suas particularidades.

Karin Volobuef oferece um bom aporte teórico sobre a autorreflexão. A autora faz um panorama do que foi produzido na Alemanha sob o conceito de “ironia romântica”. Trata-se do mesmo que pretendemos identificar aqui: a reflexão sobre o fazer literário inserida no próprio texto de literatura – no caso, nos textos do Romantismo alemão, trazendo Friedrich Schegel como um dos principais teóricos sobre o tema. No entanto, a autora adverte que não devemos confinar o emprego da ironia romântica no âmbito da ficção às produções românticas (VOLOBUEF, 1999, p. 90-99). Assim, não limitaremos seu emprego aos romances românticos, e o estenderemos a outra categoria textual – aos contos contemporâneos de Trevisan.

Volobuef caracteriza a ironia romântica como:

[...] um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído. (VOLOBUEF, 1999, p. 98-99).

Vê-se, então, que nesta abordagem, o modo como o leitor é convidado a participar do processo criativo é muito importante. Há a intenção de mostrar a ele que se trata de ficção, e de expor como se faz isto.

Outro teórico que a autora menciona, e que nos serve de fundamentação para o conceito de ironia romântica, é D. C. Muecke, que identifica este procedimento em duas etapas:

A fase de inspiração e efusiva criatividade, e a fase de reflexão e autoanálise. De acordo com esse crítico, se uma obra aloja e sincroniza em seu bojo esse momento duplo, isso leva a obra a registrar seu próprio

processo de criação e, assim, tornar-se ironicamente romântica. A 'ironia' provém da justaposição entre contrários – que se materializa em outros tipos de ironia sob forma de contraposição entre realidade e aparência. [...] E isso significa, em se tratando da ironia romântica, a coexistência do ímpeto criativo com a apreciação crítica. (VOLOBUEF, 1999, p. 93).

Interessante notar que o teórico fala em ironia romântica como coexistência na obra dos elementos de criação e de crítica. Ele abre a interpretação da crítica como procedimento irônico, que chamamos aqui de autoteorização. No segundo momento deste capítulo, iremos analisar algumas cartas publicadas por Trevisan como contos, visando identificar nelas a autoteorização por meio das críticas que o autor realiza sobre diversas obras de outros autores.

Em obra que aborda a relação de escritores com a crítica literária como paradigma para o desenvolvimento da literatura e como influência em seu próprio fazer criativo, Perrone-Moisés afirma:

[...] o exercício da crítica pelos próprios escritores se deve, em grande parte, ao fato de os princípios, regras e os valores literários terem deixado de ser, desde o romantismo, predeterminados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso. Diluíram-se e perderam-se, pouco a pouco, os códigos que orientavam a produção literária: código moral (o Bem), código estético (o Belo), código de gêneros (determinado pela expectativa social), de estilo (orientado pelo gosto), código canônico (a tradição concebida como conjunto de modelos a imitar). Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

A autora segue:

Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e cria valores. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

O que analisamos aqui é algo semelhante ao descrito por Perrone-Moisés, com a diferença de que não se trata de obras teóricas ou críticas

paralelas às obras de criação, mas as primeiras inseridas nestas últimas. Ou seja, a discussão teórica, de escolhas, em forma de ficção e exposta ao leitor. Reconhecemos a crítica exercida por escritores como recurso importante para que cada autor reflita e direcione suas próprias obras, como também para a evolução da própria literatura. Trevisan, recusando-se a se pronunciar fora do âmbito da ficção, o faz em seus contos.

Analisando a obra crítica de certos escritores (Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers), Perrone-Moisés observa:

A questão da escolha, na obra crítica desses escritores, obriga a tocar em vastos assuntos de poética: formação de cânones, tradição e novidade, influência e intertextualidade, tradução. Escolhendo sua própria tradição, esses escritores propõem novos cânones. Dialogando com autores do passado ou do presente, praticam formas particulares de intertextualidade. Exercendo a tradução, arrancam essa prática da condição ancilar a que fora renegada a metafísica da Obra, para promovê-la à categoria de recriação, trabalho em comum e (o que aqui nos interessa) forma privilegiada de crítica: a tradução é, primeiramente, consequência de uma escolha significativa; e, em seguida, trabalho compreensivo e seletivo de desmontagem e remontagem do texto original. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 14).

A autora coloca a tradução como uma forma privilegiada de crítica, por envolver uma escolha e um trabalho sobre o texto original. Quer dizer, o tradutor não escolhe ao acaso uma obra a ser traduzida, ele o faz por considerá-la relevante, e assim escolhe uma tradição, colaborando para a definição do local que a obra em questão ocupa na literatura universal.

A ideia de tradução é apropriada por Trevisan de maneira bastante particular. Poderíamos dizer que se trata da recriação mencionada por Perrone-Moisés: o autor não faz uma tradução literal dos textos que escolhe para dialogar, ele faz uma tradução inventiva, seleciona elementos de outro autor e os transpõe para seus contos. Não se trata de transpor uma obra para outra língua, mantendo suas características fundamentais, mas de transpor elementos desta obra para a construção de uma outra. Ele transpõe de uma obra para outra um personagem, um estilo, ou outro elemento, de maneira sutilmente diferente daquela que exerce como intertextualidade – que será objeto do próximo capítulo.

Poderíamos pensar esta diferença entre o que chamamos de tradução inventiva e intertextualidade como uma diferença de intensidade, de um grau de apropriação maior ou menor da obra original. A tradução inventiva teria a intenção de aproveitamento maior do texto original. A apropriação aqui é maior que mera referência intertextual.

Podemos encontrar um caso da tradução inventiva que mencionamos na figura de Ulisses, por exemplo, personagem da Odisseia de Homero. Trevisan faz surgir esta figura no conto *Nicanor* (TREVISAN, 2014), no entanto, trata-se de um personagem que mais se assemelha a um anti-herói, dado o risível que apresenta em sua epopeia por Curitiba. Abrimos aqui um parêntese para dizer que este conto já se inicia com um intertexto: “Medi a minha vida em cálices de conhaque. Ou, mais exato: em citações roubadas” (TREVISAN, 2014, p. 55). Tal trecho reflete um verso de T. S. Eliot (1888-1963) no poema “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (“A canção de amor de J. Alfred Prudrck”): “medi minha vida em colherinhas de café” (ELIOT, 2004a, p. 51). O poema, grosso modo, é um balanço da vida do eu-lírico. O nosso Nicanor também faz um balanço sobre a sua vida, porém, é um poeta medíocre, que escreve “versinhos, frutos de conhaque e delírio” (TREVISAN, 2014, p. 55). E, na tentativa de reaver sua coragem diante da musa que acaba de lhe fechar a janela na cara, se engasga e cantarola: “*Eu sou o bravo Nicanor / Dos sete mares um herói...*” (TREVISAN, 2014, p. 55, grifo do autor).

A grande viagem e os acontecimentos memoráveis e fantásticos da Odisseia são transmutados e transfigurados para o microcosmo da cidade. O herói, aqui chamado Nicanor, conta sua história, por vezes em primeira pessoa, outras em terceira, passando por alguns pontos da cidade. Há alternância do ponto de vista, que ora se apresenta em primeira pessoa, quando o narrador Nicanor fala (embora haja momentos em que a primeira pessoa é usada por outra personagem), e ora em terceira, às vezes referindo a fala de outros personagens, e outras vezes uma voz desconhecida e alheia, o que entendemos refletir a presença do próprio autor, que inclusive é nomeado neste conto: “Boa tarde, acena o Sr. Jeremias. Ignora o cumprimento e desvia a rota do pedalinho (com o danado Capitão Dalton ao leme ouviu as sereias na lagoa barrenta do Passeio Público, as mesmas vozes que adoidaram Ulisses).” (TREVISAN, 2014, p. 56).

Neste mesmo trecho citado, vemos por exemplo a presença das sereias do mito, que, ao invés de estarem à espera dos marinheiros nos mares da costa da Itália, estão no lago do Passeio Público, local frequentado por qualquer pessoa comum na cidade de Curitiba.

Outro trecho retrata o fracasso do nosso poeta solitário:

Quem viria ao seu encontro nesta rua de almas perdidas? Melhor refúgio dos livros – entre eles é uma pessoa de verdade. A testa borbulhante de citações roubadas. Ai, vida, ai, vidinha besta, ruma ao banco na sombra, à espera de uma vã epifania. (TREVISAN, 2014, p. 57).

Em seu caminho para casa, o herói cruza não os grandes perigos de alto-mar, mas as prostitutas que o convidam a entrar. Acaba atirando-se da janela de seu sótão, quarto andar. Com toda a sua “flor de retórica”, é saudado em seu fim com ínfima nota lacônica no jornal, além de errarem seu nome: “SUICÍDIO. Nacinor em vez de Nicanor.” (TREVISAN, 2014, p. 59).

Retomando a proposta de discutir a autoteorização, lembramos que no início de sua carreira, Dalton Trevisan não exercia este procedimento de maneira tão explícita. Ele então fazia uma separação entre seus textos de ficção e os de crítica literária, que também continham reflexão sobre a literatura, mas não no interior da obra ficcional, como pode ser observado na *Revista Joaquim*. Neste período, o autor publicava contos e textos de crítica literária paralelamente. Como exemplos deste último gênero, temos os textos em que são tecidas críticas sobre os escritores Emiliano Pernetta e Monteiro Lobato – “Emiliano, poeta medíocre” (TREVISAN, 2000a, número 2, p.16-17) e “O terceiro indianismo” (TREVISAN, 2000b, número 12, p. 12), respectivamente.

Ao longo do tempo, Trevisan deixou de fazer esta distinção entre textos de ficção e de não-ficção, passando a incorporar elementos de crítica literária, teoria literária, e eventuais polêmicas com personagens da vida real em sua própria obra ficcional.

Um bom exemplo deste procedimento pode ser encontrado no livro *Desgracida* (TREVISAN, 2010), no qual o autor publica uma série de cartas,

endereçadas em sua maioria a outros escritores, amigos de Trevisan, e algumas com destinatário anônimo. As cartas com destinatário nomeado provavelmente fizeram efetivamente parte da correspondência do autor com seus interlocutores, no entanto, neste momento, ele as toma como ficção, transmutando-as para a categoria do conto. Lembramos que todo o conjunto de textos desta obra (suas duas partes: *Ministórias* e *Mal Traçadas Linhas* – nesta segunda parte constam contos em forma de cartas) é inserido no gênero textual “conto brasileiro”, conforme se vê na ficha catalográfica.

O conteúdo das cartas apresenta diversas ideias a respeito de outras obras literárias, e consideramos que, em seu conjunto, podem ser tomadas como uma poética de Dalton Trevisan. Ali encontramos o que o autor entende como boa literatura e como má literatura. Encontramos os elementos que o autor considera como fundamentais e característicos de uma obra literária.

Mesclamos aqui a apresentação das cartas com considerações teóricas despertadas a partir do que se pode abstrair do conteúdo delas. Na medida em que surgem temas ou categorias de análise nas cartas, nós os exploramos e nos utilizamos das contribuições dos diferentes teóricos sobre os assuntos levantados.

Neste momento, dedicamo-nos apenas às cartas para a explicitação de uma poética, no entanto, consideramos que toda a obra de Trevisan, e mais especificamente em algumas produções dos anos 1990 e 2000, pode ser entendida como uma teorização sobre o conto, como veremos no decorrer desta dissertação.

2.1 Crítica literária como procedimento de autoteorização através das cartas

Datada de 19 de agosto de 1976, e destinada a “Nava”, a primeira carta da coletânea faz um elogio às memórias do interlocutor, Pedro Nava – escritor mineiro cuja obra (de memórias, em seis volumes) fora realizada já tardiamente, na maturidade do autor, após uma carreira gloriosa na medicina. Em crítica publicada quando do relançamento em 2003 de um volume das memórias, *Beira-mar*, a pesquisadora Meneses afirmou:

Como se soubesse que é preciso viver para só então se pôr a narrar, Pedro Nava esperou a sua hora. Formou-se, amadureceu as letras dentro de si, para depois libertá-las; não como romance ou poesia, mas como prosa de memórias, gênero que parece ter se guardado para ele. ‘Dignos de figurar entre o que de melhor produziu a memorialística em língua portuguesa’, sentenciou Drummond sobre os seis volumes de Nava. ‘Mais importante para a literatura brasileira que Marcel Proust para a francesa’, disse Otto Maria Carpeaux. (Meneses, 2003).

Assim, tanto Drummond quanto o crítico Carpeaux corroboram a visão de Trevisan, conforme veremos adiante.

Sobre as memórias, Meneses comentou:

Lugar da verdade mas também da invenção, as memórias de Nava, com sua forma híbrida, colocaram em questão os próprios limites da literatura. “É impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas”, escreveu em *Balão cativo*. Cada momento da vida, solto e injustificado, foi ligado por ele com o cimento da invenção, para construção de um todo coerente. Desfiando seu rosário de lembranças, os parentes mortos foram convertidos em matéria literária, em personagens seus, sob seu controle, manipulados na trama, meio realidade, meio ficção. (Meneses, 2003).

Embora Trevisan nunca tenha escrito memórias, uma característica mencionada pela autora é importante na obra de Trevisan – a forma híbrida, que coloca em questão os limites da literatura. O fato de mesclar ficção e realidade - salientamos que em Nava, tratando-se de memórias, o “peso” maior recai sobre a realidade, enquanto em Trevisan, a realidade se esvai ao transformar-se em ficção. Neste caso, tratamos da realidade mesma, de fatos da vida do autor transmutados em matéria-prima para contos, como no conto *O agradecimento*, que comentaremos mais adiante.

Na carta mencionada acima, o remetente compara as memórias de Nava a Proust (Marcel Proust, escritor francês, autor de *Em busca do tempo perdido*), *Os Sertões* (ensaio de Euclides da Cunha), Joaquim Nabuco (poeta, memorialista, político, jornalista, diplomata, historiador, jurista), *Grande Sertão* (*Grande Sertão: veredas* – romance de Guimarães Rosa), chegando a afirmar que as memórias de Nava seriam melhores. Todos os autores ou obras que Trevisan usou para comparação tratam, de alguma maneira, de memórias.

O próprio Pedro Nava demonstrou em sua obra a influência que a sociedade brasileira sofreu da cultura e da literatura francesa, inserindo nas memórias, por meio de epígrafes, alusões ou citações, textos de autores franceses, como Baudelaire, Rabelais, Maupassant, Montaigne, Rimbaud, entre outros, sendo o mais citado o próprio Proust, já mencionado aqui.

A pesquisadora Savietto (SAVIETTO, 2002) analisou a intertextualidade proustiana na obra de Nava. Ela demonstrou a importância dos livros e da leitura na obra ficcional destes autores, chegando a estabelecer, na obra de Nava, os livros como “objetos biográficos”, pois desencadeiam a memória involuntária, que traz os acontecimentos da infância, sendo que o narrador os conserva (os livros) como uma presença ao longo da vida. Os livros são na obra naviana a *Madeleine* de Proust¹. Em meio a sua análise, após se servir de conceitos do teórico Bakhtin para pensar a intertextualidade, a autora ainda reconhece o que consideramos como um procedimento de autoteorização - a explicitação das fontes intertextuais na própria obra ficcional:

Não é apenas nos estudos teóricos que podemos buscar luzes para o deciframento das especificidades intertextuais da obra literária. Poetas e prosadores também nos esclarecem sobre as fontes que fomentam suas criações. É o caso de Nava e Proust que, intuitivamente, se pronunciam, entre outras questões, sobre a confluência de outros textos em seus escritos. (SAVIETTO, 2002, p. 26).

Salientamos apenas, em relação a esta contribuição de Savietto, que consideramos a autoteorização como estratégia de construção do texto com a finalidade de deixar ao alcance do leitor o processo criativo e discutir literatura, não necessariamente como um procedimento intuitivo.

Retornando a carta de Trevisan, há a afirmação sobre as memórias de Nava: “Tais evocações representam uma nova descoberta do Brasil – do espírito e da língua do Brasil. É o toque de Midas do gênio – da ponta dos seus dedos pulula gente mais viva que os vivos” (TREVISAN, 2010, p. 196). Ele fala

¹No volume de Proust *No caminho de Swann*, encontra-se o famoso episódio da Madeleine. O narrador, ao sentir o gosto de um bolo, sente um imenso prazer (memória involuntária), que se segue pela reativação (voluntária) de memórias da infância, de quando sentiu o gosto da madeleine, e a partir daí, reaviva toda a lembrança do quarto da tia, da casa, da rua, da cidade, de toda a infância (PROUST. M. *No caminho de Swann*. In. _____. Em busca do tempo perdido. Vol. I. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1948).

aqui sobre a utilização de uma linguagem nova, que representa um povo, e, também, sobre a criação de personagens que se confundem com pessoas reais, ou, como ele diz, de personagens “mais vivos que os vivos”. A discussão teórica em questão diz respeito então à linguagem literária e à verossimilhança. Trevisan faz uso de uma linguagem realista em oposição a uma elevação poético-sertaneja, como o faz Guimarães Rosa.

A questão da inovação no campo da linguagem estava presente em Roland Barthes, quando ele apontava que o grande avanço na literatura se tratava da introdução da fala na linguagem escrita, ou seja, da modificação do texto escrito de modo a torná-lo a representação genuína dos personagens. (BARTHES, 1974). Ele aponta que até por volta de 1830, na França, ainda se ignoravam os vários falares da língua francesa. Admitiam-se nos textos alguns termos pitorescos, emprestados das “linguagens inferiores”, como por exemplo, nos romances de Honoré de Balzac. No entanto, estes empréstimos estavam longe de ser uma representação genuína do falar dos personagens apresentados. Barthes lembra que este tipo de escrita não ameaçava a estrutura da escritura² nem a ideologia à qual ela estava a serviço (BARTHES, 1974).

Podemos certamente ampliar o alcance destas ideias de Barthes para um contexto além da França, visto que a situação dos escritos não era diferente em outros locais, mesmo no Brasil.

Barthes localiza o início desta inserção da linguagem falada na literatura na obra de Marcel Proust: “Foi preciso esperar Proust, talvez, para que o escritor confundisse completamente certos homens às suas linguagens...” (BARTHES, 1974, p. 162). O autor segue explicando a diferença entre o simples empréstimo de vocábulos presente na literatura de outrora e a efetiva apropriação da língua falada, e o efeito que esta apropriação tem na literatura:

²O termo escritura é apresentado por Barthes na obra “O grau zero da escritura” (BARTHES, 1974), e tem por base os conceitos de língua e estilo. Língua considerada como um corpo de prescrições e de hábitos comum a um grupo e a uma época. Ela é horizontal, tem uma extensão comum. E estilo como conjunto de imagens, palavras e ritmos, vinculado diretamente ao corpo e ao passado do escritor, tem a dimensão vertical e solitária do pensamento, é privado (pertence à pessoa, mergulha em sua lembrança pessoal). A escritura seria então o espaço de linguagem posto entre o horizonte da língua e a verticalidade do estilo. Ela tem um duplo referencial: a história e o passado pessoal. A escritura é a identidade formal do escritor. Ela nasce da reflexão do escritor sobre o uso social da forma e sobre suas escolhas. Barthes ainda enfatiza que estas escolhas não se dão no arsenal atemporal das formas literárias (das escolas literárias), mas nas linguagens socialmente ativas.

Enquanto as criaturas balzaquianas, por exemplo, se reduzem facilmente às relações de força da sociedade da qual formam, por assim dizer, as ligações algébricas, um personagem proustiano, ao contrário, condensa-se na opacidade de uma linguagem particular, e é nesse nível que se integra e se ordena realmente toda a sua situação histórica: sua profissão, sua classe, sua fortuna, sua hereditariedade, sua biologia. Assim, a Literatura começa a conhecer a sociedade como uma Natureza cujos fenômenos poderia talvez reproduzir. Nesses momentos em que o escritor acompanha as linguagens realmente faladas, não mais a título pitoresco, mas como objetos essenciais que esgotam todo o conteúdo da sociedade, a escritura toma como lugar de seus reflexos a fala real dos homens; a literatura não é mais orgulho ou refúgio, começa a tornar-se um ato lúcido de informação, como se devesse primeiro aprender, reproduzindo-o, o pormenor da disparidade social; ela se propõe dar conta imediatamente, antes de qualquer outra mensagem, da situação dos homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história. (BARTHES, 1974, p. 162-163).

Trata-se de uma contaminação do discurso falado no discurso escrito, no que se refere à grafia, ao léxico e ao fluxo verbal, ainda de acordo com Barthes (BARTHES, 1974).

Quando Trevisan fala em língua do Brasil e em gente viva, obviamente ele está tratando de uma inovação da linguagem que entende como necessária à literatura, e, mais, de uma linguagem que efetivamente represente um homem “real”, aquele que vive no Brasil - lembrando que o slogan da revista *Joaquim* era “em homenagem a todos os joaquims do Brasil”. Quer dizer, desde a *Joaquim*, considerando que Trevisan é um de seus idealizadores, já havia uma preocupação em representar o sujeito comum, e, especialmente, representá-lo tal qual ele é. Os joaquims aos quais a revista se dirige são como os joões e marias que povoam a obra de Trevisan. Sobre a repetida presença destes personagens, comentaremos no capítulo 4.

A discussão sobre a linguagem representativa também remete ao conceito de verossimilhança, que surge em diversas cartas, como por exemplo na carta para “Otto” (Otto Lara Resende), 21 de fevereiro de 1968, em que Trevisan descreve suas impressões sobre *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (TREVISAN, 2010, p. 231-234). Ele aponta elementos negativos no romance, e a grande questão teórica discutida é a verossimilhança – ou seja, a proximidade imaginária com o real. Trevisan situa como o grande defeito do romance o fato de não haver nele verossimilhança.

O autor reconhece que Rosa apresenta inovações na forma, por meio de um estilo criativo, mas a falha na plausibilidade de Diadorim (personagem do romance) as suplantaria: “Não nego a profetia verbal do Rosa, patativa de mil gorjeios. Estilo criativo a serviço de quê? A história menos plausível na literatura de travesti” (TREVISAN, 2010, p. 232). Ele pondera que não seria possível Diadorim, sendo mesmo mulher, conviver todas as horas com os jagunços e não ser descoberta. Reflete que se trata do tema do travesti, e que este é antigo e recorrente na literatura e no teatro, e em ambos sempre é tratado com o cuidado de se preservar o mínimo de credibilidade.

De fato, a pesquisadora Marlyse Meyer (MEYER, 1996) identifica a figura de Diadorim no romance *Sinclair das ilhas*. A autora, ao investigar as origens europeias do romance brasileiro, focalizando principalmente as “novelas de segundo time”, que abririam o espaço para o folhetim, deparou-se com a aparição recorrente, em diversas fontes, do *Sinclair das ilhas*. Além de constar nos catálogos dos locais destinados à leitura (tanto na Europa quanto no Brasil), este romance é citado como livro de leitura em obras de autores fundamentais da literatura nacional: personagens de Machado de Assis o lêem, assim como Riobaldo, do *Grande sertão* – justamente o criticado na carta de Trevisan.

Normalmente mencionado sem indicação de autoria, Meyer (1996) buscou suas fontes, e chegou à conclusão de que o romance *Saint-Clair das Ilhas, ou, Os desterrados na ilha da Barra* foi escrito em 1803 pela inglesa Elizabeth Helme e traduzido e adaptado (e mais conhecido por esta adaptação) pela francesa mme. de Montolieu – versão que chegou e se difundiu no Brasil. A autora verifica que o romance contém os elementos que os franceses consideravam o típico *roman anglais* pré-romântico: “enredo cheio de suspenses, raptos, sequestros, abandonos, torneios medievais, castelos, exaltação da natureza [...] Enfim, um misto de tendências arcaicas ou tradicionais, e novas” (MEYER, 1996, p. 46). Observou também que o personagem Saint-Clair foi um banido, tido como herói e guerreiro, que:

Outras provações ainda vai ter, até a recompensa, na pessoa de bela e fidalga donzela que chega um dia à ilha de Barra, vestida de rapaz, atraída pela fama do valente e misógino herói. Este acaba cedendo ao encanto de Ambrosina e a destemida mocinha se transforma, mal se casam, em recatada, virtuosa e diligente esposa, mãe extremosa de três filhos, sem falar

no filho adotivo de Sinclair, peça fundamental do enredo. Transforma a rude fortaleza no lar mais aconchegante e o heroico Sinclair num perfeitíssimo esposo e pai. *O Riobaldo da Otacília, em suma*. (Meyer, 1996, p. 47, grifo nosso).

Meyer identifica Sinclair como a matriz de Riobaldo, sendo que também está presente a figura da mulher travestida, modelo para Diadorim.

De volta à discussão de Trevisan sobre a problemática da verossimilhança, segundo o exposto na carta, o texto literário ganha em realidade se é verossímil, e é artificial em caso contrário. Ele faz uma oposição entre realidade e artificialidade, e entende que o texto literário é tanto melhor quanto mais se aproxima da “realidade”, ou seja, quanto mais a representa de maneira plausível.

Na parte final da carta, Trevisan pergunta ao interlocutor: “Gostou do exercício frívolo de leitura?” (TREVISAN, 2010, p. 234). Ao tomar suas apreciações sobre o romance de Rosa como um “exercício frívolo”, o autor parece oferecer certa “leveza” às suas críticas, relativizando-as. No entanto, consideramos que a autorreflexão literária presente permanece válida, independente dos méritos do romance em questão.

A mesma discussão sobre a verossimilhança presente nesta carta pode ser analisada em outro conto de Trevisan, *Um conto para Borges*, presente no já mencionado *Dinorá* (TREVISAN, 1994b). No conto de Borges, a jovem Emma, funcionária de uma fábrica de tecidos, recebe uma carta informando sobre o falecimento do pai, supostamente em decorrência de um suicídio, mas que Emma tem conhecimento de que seu patrão seria o verdadeiro responsável. Arquiteta então um plano, que resultaria na morte do patrão, conferindo justiça ao seu pai, e, ao mesmo tempo, a isentaria de culpa pelo homicídio, caracterizando-o como legítima defesa após um estupro.

Emma, virgem, se prepara para a execução de seu plano, entregando-se a um marinheiro no porto, antes de ir ao encontro do patrão. Já em sua residência, utiliza uma arma guardada no escritório, o que era de conhecimento público, para matá-lo. Posteriormente “desordenou o divã, desabotoou o paletó do cadáver, tirou-lhe os óculos salpicados e deixou-os sobre o fichário” (BORGES, 1999). Justamente aí Trevisan aponta o erro de Borges na

plausibilidade do “crime perfeito”. Faltou veracidade na história. Como poderiam os policiais e a justiça acreditar na cena montada pela moça, se apenas o paletó do morto havia sido aberto - seu órgão, o que supostamente teria sido usado para cometer o atentado, estava intacto, escondido, sem vestígios da moça. Conforme o conto de Trevisan:

Desabotoou, muito bem, o paletó do senhor L. E qual o estado da presumida arma? *Ay, carajo!* sequer foi disparada, inofensiva no estojo. Ela, a prova reveladora da inocência do patrão: intocada, íntegra, imaculada – sem gota nem sinal do abuso. Limpa do sangue da moça. (TREVISAN, 1994, p. 49).

Se estes textos defendem a proximidade imaginária com o real, a verossimilhança, por outro lado, a carta destinada a uma *Cara Senhora* (TREVISAN, 2010, p. 209-210) traz a discussão sobre a distinção entre ficção e realidade, marcando o contrato de leitura estabelecido entre o texto literário e o leitor. Em seu conteúdo, encontramos um remetente, escritor, que afirma a uma determinada senhora anônima, professora, que sua personagem *Capitu* é uma criação, e, portanto, não se refere a ela. Vale lembrar que Trevisan tem um conto denominado *Capitu sou eu* (TREVISAN, 2005, p. 52-63), em que é narrada a história de uma professora de literatura que se envolve com um aluno - há uma importante relação intertextual com a personagem de Machado de Assis na construção deste conto. Nesta carta, não se nega a defesa da vivacidade dos personagens que vínhamos discutindo, mas nega-se uma continuação da personagem na esfera histórica.

Vejamos alguns trechos da carta: “Ela é minha, eu a fiz para mim [...] Assim lhe peço, cara Senhora, que se retire da pele de minha personagem. Desencarne, por favor, essa criatura, que é antes uma nuvem de boquinha vermelha e liga roxa” (TREVISAN, 2010, p. 209-210). Trevisan reforça que a personagem em questão é uma criatura ficcional, e com isto traz à tona o que podemos chamar, conforme Umberto Eco (ECO, 1994), de “acordo ficcional”:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com

John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81).

Quer dizer, o conto de Trevisan está se apoiando no acordo ficcional estabelecido com o leitor, está dizendo ao leitor que se trata de uma obra de ficção, e que, portanto, a história é inventada, assim, o leitor, ou a leitora, a cara senhora, não deve acreditar que se trata dela.

Sobre a ideia de literatura como ficção, de que há uma relação ficcional da literatura com o mundo, também temos as contribuições de Culler:

A obra literária é um evento linguístico que projeta um mundo ficcional que inclui falantes, atores, acontecimentos e um público implícito (um público que toma forma através das decisões da obra sobre o que deve ser explicado e o que se supõe que o público saiba). As obras literárias se referem a indivíduos imaginários e não históricos [...]. (CULLER, 1999, p. 37).

Consideramos que esta carta ainda teoriza sobre a intertextualidade: “Desde que ela [a personagem Capitu de Trevisan] não é a Senhora, resta uma só certeza: Gustavo era Ema e Capitu sou eu” (TREVISAN, 2010, p. 210). Aqui há a intertextualidade com Machado de Assis, em decorrência do nome Capitu; com Gustave Flaubert e sua Emma Bovary, do romance *Madame Bovary*; e com outro texto do próprio Trevisan, o conto *Capitu sou eu*. Além de reafirmar o que havia dito sobre o caráter ficcional das personagens, neste trecho Trevisan faz teoria sobre o conceito de intertextualidade na medida em que o põe em funcionamento.

Sobre a intertextualidade, Culler define:

[...] as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam [...] Uma obra existe em meio a outros textos, através de suas relações com eles. Ler algo como literatura é considerá-lo como um evento linguístico que tem significado em relação a outros discursos [...]. (CULLER, 1999. p. 40).

Lembramos, aqui, que na obra ficcional de Trevisan a intertextualidade é bastante presente, sendo Machado de Assis e Gustave Flaubert dois de seus grandes referenciais. Entretanto, isto não está em desacordo com o que chamamos aqui representação de pessoas reais nos personagens. Trevisan faz referência a determinadas tradições literárias, mas não utiliza a linguagem destas tradições, ele mantém a linguagem identificada ao personagem, ao mesmo tempo em que possui um estilo de linguagem muito próprio. Há em Trevisan um realismo de linguagem – a linguagem se confunde com o próprio personagem, é uma representação fiel do homem “vivo”, como vimos anteriormente. Trata-se de uma naturalização da fala dos personagens somada a uma construção estilística própria. O que significa que o texto de Trevisan pertence aos personagens marginais mas também pertence a ele. A intertextualidade será tema principal do próximo capítulo.

Da primeira carta do conjunto destinada a “Otto”, com data de 05 de outubro de 1989 (TREVISAN, 2010, p. 199-201), podemos extrair considerações sobre a construção de personagem vinculada à linguagem e finalidade da obra. Aqui, Trevisan faz uma apreciação de sua leitura do romance *O General em Seu Labirinto*, de Gabriel García Márquez, considerando esta obra de qualidade inferior a duas outras obras do mesmo autor: *Cem anos de solidão* e *Crônica de uma morte anunciada*.

A obra em questão narra a história do general Simón Bolívar. Trevisan afirma:

Único personagem, o famoso sargentão, apenas um fantasma, sem graça nem grandeza [...] Nenhuma empatia, insuficiência minha? [...] Nadinha de impressão duradoura, cena ou frase que lembrar. Certo: maravilhosamente bem escrito, o luxo do fecho de ouro em cada parágrafo – para dizer o quê? [...] A nós, a mim que me diz esse lamentável general, heroico lá pras peruas dele? (TREVISAN, 2010, p. 199).

Com isto, em contraposição, Trevisan mostra que o personagem deve ter consistência, ter graça e ser memorável. Deve, sobretudo, ter a capacidade de despertar a empatia do leitor – o personagem deve ter elementos que possibilitem que os leitores se identifiquem a ele ou ao que ele vivenciou. Em uma única expressão, devem ser vivos, próximos de experiências vividas.

Segundo a carta, o romance é muito bem escrito, os parágrafos são perfeitamente construídos, mas o todo parece não levar a nada, não há nada a ser dito. Trevisan aponta, então, como fundamental que o texto literário tenha algo a dizer. Ou seja, não é apenas uma experiência de estilo, deve apresentar-nos situações humanas que nos digam algo.

Ele segue com a crítica à linguagem vazia e ao personagem indiferente:

Prodígio, sim, da arte e ciência do mui bem escrever, uma sucessão de sonetos parnasianos, com rimas ricas e cesuras perfeitas. Sobre o quê? Um sargentão vazio, sem verdade nem transcendência [...] Não achei um homem, carne e osso, com quem você se identifique, aprenda e sofra. (TREVISAN, 2010, p. 200).

Trevisan deixa bastante evidente que o fato de o personagem dever ser construído de maneira a possibilitar a identificação por parte dos leitores é imprescindível ao texto literário. Ao criticar os sonetos parnasianos, ele faz uma crítica à noção de arte pela arte, em que há uma preocupação muito grande com a forma, com a técnica, em detrimento de qualquer subjetividade ou vínculo com o entorno. O parnasiano brasileiro Alberto de Oliveira resumiu da seguinte maneira este tipo de literatura:

Aquela expressão perfeita, a ciência e o respeito da língua, a repugnância ao emprego de epítetos gastos e não precisos, de imagens que por serem de todos, ficam sem autoria responsável, de termos vagos, sem outro préstimo senão o de enchimento, de cunhas ou rípios, e por sua vez, e por assim dizer, o matiz vocal do ou música variada da frase, com exclusão das monofonias viciosas no verso e na rima; as rimas ricas, de palavras de diversas categorias gramaticais, acostadas às irmãs vulgares ou de uma só classe, como a socorrê-las piedosas, amparando-as em sua pobreza, a elevação, a pureza, a distinção da linguagem poética, tais foram e continuam ser as aspirações, o sonho, o ideal da forma parnasiana. (OLIVEIRA, apud PEIXOTO, 2010, p. 110).

Quer dizer, há um culto à perfeição formal do verso, que, aliado a uma impessoalidade, distancia o poeta parnasiano da experiência dos homens, principalmente dos homens comuns, tendo em vista a origem aristocrática europeia do movimento. Almeja-se, neste contexto, uma arte “pura”, alheia ao seu contexto, aos dramas cotidianos, às ideologias. Prima-se pela erudição.

Numa direção completamente oposta, a obra de Trevisan, e o que ele defende aqui como boa literatura, é uma defesa da literatura na cidade dos homens, rente à língua e à vida dos homens, não como “bombons literários”.

Por fim, Trevisan ainda diz nesta mesma carta: “O personagem não desfere voo. E você com ele” (TREVISAN, 2010, p. 200). Ou seja, se o personagem não é bem construído, não tem leveza, é pesado. Com isso a possibilidade de fruição do texto pelo leitor fica prejudicada.

Um tema muito caro a Trevisan é a questão de se delimitar o que é bom em termos de literatura. Na carta destinada a “Otto” com data de 15 de abril de 1988 (TREVISAN, 2010, p. 229-230), temos uma definição muito clara para o que seria o “bem escrever”. A fórmula da boa escrita seria: ter o que dizer, e fazê-lo de maneira simples e clara.

Nesta carta, o autor conta sobre a leitura que faz da obra *Lettres à ma mère*, do escritor e crítico literário francês Paul Léautaud (1872-1956). A obra do francês é pouco conhecida no Brasil, sendo que não temos conhecimento de traduções, até o momento, para o português. Publicou diários, cartas, poesia, romance, crítica literária (*Journal Littéraire* – 19 volumes entre os anos de 1910 e 1921) e crítica teatral (esta sob o pseudônimo de Maurice Boissard).

Lettres à ma mère trata de cartas trocadas entre o francês e sua mãe. Trevisan afirma que o modelo da carta é o que melhor caracteriza a boa escrita:

Um peteleco ao grande Léautaud e à sua irada mãezinha pela fórmula da boa escrita. Tal correspondência é o melhor exemplo. Escrever (seja o que for) como se escreve uma carta. O que significa – só quando se tem o que dizer. E de maneira simples e clara para ser bem entendido. (TREVISAN, 2010, p. 230).

Ante o exposto, podemos inferir que não é à toa que o autor publica estas cartas. Segundo o que ele afirma, a carta sempre tem uma finalidade, assim como um texto literário que não pode ser gratuito. Neste caso, consideramos que a inclusão deste conjunto de cartas na obra pode ser vista com o objetivo de tornar pública a sua poética, o seu entendimento sobre o que é a literatura e como ela se constrói.

Finalizamos com mais uma carta ao escritor e amigo “Otto”, 06 de abril de 1987, em que o autor incentiva o interlocutor (como dissemos, Otto Lara Rezende) a publicar seu diário (TREVISAN, 2010, 235-237). Esta é a última carta do livro, e nela encontramos uma definição do que é a figura do escritor e do que interessa à literatura.

Segue uma definição daquilo que constitui a literatura: “[...] o que interessa, na vida e na literatura, é o coração deflorado do homem” (TREVISAN, 2010, p. 235); e do que configura um bom escritor: “Com o perdão da imagem, não é o que se espera de todo bom e vero escritor – o *strip-tease* do coraçãozinho esfolado e ainda pulsante?” (TREVISAN, 2010, p. 236).

Há ainda o que podemos considerar como o grande alvo, ou finalidade, de uma obra literária: “Qual é esse alvo? Dar o seu recado direitinho – o salto de olho aberto no poço negro da alma, uai!” (TREVISAN, 2010, p. 236).

Vemos então que o que marca a fala de Trevisan em relação à obra literária e ao escritor é sempre a representação fiel de indivíduos “vivos”, de pessoas que poderiam estar por aí, andando pelas ruas (mas não estão, são ficção), e que sentem o que há de mais humano, os sentimentos comuns a todos, e que angustiam a todos. Quando ele fala em “coração deflorado do homem”, “*strip-tease* do coraçãozinho esfolado e ainda pulsante” e “salto de olho aberto no poço negro da alma”, ele se refere a uma literatura que explora o mais íntimo dos seres, e não “mede as palavras” para fazê-lo, ou seja, fala abertamente das dores humanas, e enfatiza que há um lado negro e esfolado, porém vivo, em tudo que é humano – e é disso que a literatura se ocupa.

Também aparece nesta carta a intertextualidade, presente em abundância na obra de Trevisan, e desta vez novamente com Machado de Assis: “E com um piparote me despeço” (TREVISAN, 2010, p. 237).

Trevisan tem por hábito o uso de palavras significativas e típicas de determinados autores. Por exemplo: *desgracida*, o título do livro de Trevisan estudado, é uma palavra pertencente ao vocabulário regional do Paraná e típica do autor, que aparece em diversos momentos de sua obra; *alumbramento*, outra palavra que aparece em diversos momentos na obra do autor, inclusive nas cartas, pertence à poética de Manuel Bandeira. O termo *piparote* é central na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Ele aparece no final do texto que o narrador Brás Cubas dirige ao leitor,

logo após a Dedicatória: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um *piparote*, e adeus.” (MACHADO DE ASSIS, [19--a], p. 37). Ele demonstra o extremo autoritarismo do narrador, que chega ao ponto, neste trecho, de ameaçar o leitor com uma agressão física, ainda que leve, caso ele não goste da obra. Trevisan subverte o termo, e o gesto que ele representa, para utilizá-lo de maneira afetuosa na despedida da carta para Otto.

Cabe salientar também que esta última frase citada é não apenas a despedida da carta para Otto, mas também uma despedida da própria obra, visto que esta carta é a última do conjunto, ela finaliza a obra. Notamos que a organização das cartas não se dá de maneira cronológica, a data constante nesta carta não é a mais recente.

Conforme dito anteriormente, tomamos o uso mesmo da intertextualidade como uma maneira de teorização. Assim pondera Culler sobre a autorreflexividade da literatura, utilizando como exemplo os romances, e nós estendemos a ideia para estas cartas propostas como contos: “Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência” (CULLER, 1999, p. 41).

2.2 Considerações sobre as cartas

Não analisamos neste trabalho todas as cartas da obra, mas selecionamos uma amostra que serviu ao nosso propósito de construir uma poética. Como mencionamos acima, as cartas não estão organizadas em ordem cronológica, portanto, obedecem a alguma outra lógica.

Sustentamos a hipótese de que elas estão organizadas, então, de maneira a tornar mais inteligível a construção da poética do autor. Encontramos os seguintes temas teóricos no conteúdo das cartas, conforme sua ordem de surgimento, sendo que alguns deles se repetiram em momentos posteriores ao primeiro aparecimento: linguagem; verossimilhança; construção de personagem; distinção entre ficção e realidade; intertextualidade; definição do bem escrever; definição do escritor e do que interessa à literatura.

A preocupação, e até mesmo, a exigência de verossimilhança do que é narrado apareceu em diversos momentos e se configurou como algo bastante

significativo para o autor em sua teorização. A verossimilhança é fator constitutivo de toda obra realista, no entanto, em Trevisan, há uma exigência exacerbada, uma necessidade de comprovação minuciosa de que o que se narra é verossímil.

Outro tópico que também ficou bastante evidente diz respeito ao fato de o autor enfatizar a importância de se “ter o que dizer” em um texto literário. Há nas cartas uma crítica bastante forte em relação a uma literatura cuja linguagem fosse uma preocupação em si mesma, desvinculada de uma finalidade, do objetivo de dizer algo efetivamente, e não apenas ser “bem escrita”.

Representar pessoas “vivas” é outro aspecto significativo para Trevisan. Isto não quer dizer pessoas reais, históricas, que poderíamos encontrar na rua, ainda que por vezes o próprio autor utilize nomes de pessoas reais em seus personagens – por exemplo, no conto *Canção do exílio* (TREVISAN, 1997), uma crítica negativa à Curitiba da atualidade, há a referência a várias personalidades conhecidas na capital paranaense, e algumas delas recebem seu nome real, como o Jaime do conto, que se refere a Jaime Lerner, o qual havia sido prefeito da cidade de Curitiba quando da primeira publicação do conto, depois foi também governador do estado do Paraná. Este “pessoas vivas” que mencionamos diz respeito a personagens que carregam em si a potencialidade humana, que todos podemos identificar.

Consideramos também fundamental a esta autoteorização a visão que o autor apresenta sobre o escritor e a obra literária de maneira geral. O bom escritor seria aquele capaz de captar o que há de humano, ainda que seja o horror, e de transcrevê-lo com estilo, clareza e objetividade. A obra retrata o “coração deflorado” da humanidade.

Tomemos ainda um conto (ou ministória, como Trevisan a denomina) que consta da primeira parte do mesmo *Desgracida*, chamado *O bom* (TREVISAN, 2010, p. 173): “O bom escritor diz a verdade ainda quando está mentindo, se é que você me entende”. Este conto é mais uma manifestação do que chamamos autoteorização, e reflete sobre a figura do escritor, levantando também a discussão sobre a problemática ficção/realidade e a noção de verdade, tudo com o estilo carregado de humor e escárnio característico do autor.

Discutir a noção de verdade não é tarefa fácil, e certamente depende do viés a partir do qual se elege abordar a problemática. Walter Benjamin (BENJAMIN, 2009), em ensaio que interpreta a obra *As afinidades eletivas*, de J. W. Goethe, desenvolve os conceitos que denomina de teor factual e teor de verdade, os quais seriam intrínsecos às obras de arte. Diz ele:

A relação entre ambos [teor de verdade e teor factual] determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual. Se, em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor factual, então os dados do real na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo do mundo. Mas com isso, e em consonância com a sua manifestação, o teor factual e o teor de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra, separam-se na medida em que ela vai perdurando, uma vez que este último sempre se mantém oculto, enquanto aquele se coloca em primeiro plano. (BENJAMIN, 2009, p. 12-13).

Ou seja, o texto literário contém subjacente aos dados da realidade que apresenta um teor de verdade, que, quanto mais significativo no sentido de transmitir a experiência humana, torna melhor e mais duradouro o referido texto, sendo que, o que se encontra à primeira vista é apenas o teor factual, estando oculta a verdade que transmite.

Em seguida, Benjamin fala sobre a maneira como o crítico de literatura deve interrogar a obra, e isto nos dá uma dimensão melhor sobre o que significam os termos em questão:

E inesperadamente surge-lhe daí um inestimável critério de seu julgamento: só agora [após aproximar-se da obra buscando primeiramente seu teor factual] ele pode formular a pergunta crítica fundamental, ou seja, se a aparência do teor de verdade se deve ao teor factual ou se a vida do teor factual se deve ao teor de verdade. (BENJAMIN, 2009, p. 13).

Podemos dizer que o teor de verdade se refere àquilo que é vivo na obra e se mantém, oculto, ao longo do tempo, para além dos dados do real que ela apresenta. Só é possível acessar o teor de verdade através do teor factual, pois este é o que se apresenta explicitamente, e, ao mesmo tempo, o teor factual só é significativo na medida em que oculta e se liga ao teor de verdade.

Como vimos em *O bom*, a poética de Trevisan considera necessariamente o bom escritor como o que transmite este teor de verdade.

CAPÍTULO 3

INTERTEXTUALIDADE COMO OUTRO PROCEDIMENTO DE AUTOTEORIZAÇÃO: DIÁLOGO COM QUAIS TRADIÇÕES?

Leyla Perrone-Moisés escreveu um ensaio com a finalidade de discutir a necessidade de atualização da disciplina de Literatura Comparada, que, para a autora, apesar de ser uma disciplina muito antiga e consolidada nos Estudos Literários, e talvez até por isto mesmo, não acompanhou os avanços teóricos mais recentes, como as teorias sobre a produção e a recepção da literatura, mantendo-se ocupada com os mesmos problemas que moviam os comparatistas do século XIX (PERRONE-MOISÉS, 1990).

A fim de sanar o anacronismo da literatura comparada, modificando seus pressupostos e seus objetivos, a autora propõe a utilização de teorias do século XX: “Bakhtin e Kristeva (dialogismo e intertextualidade), as de Tiniánov e Borges (sobre a evolução literária e sobre a tradição), e a sugestão, mais do que teoria, do nosso Oswald de Andrade (a Antropofagia cultural)” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 92-93).

Para propor esta atualização, a autora antes faz uma contextualização:

A literatura comparada, como disciplina acadêmica, tem uma concepção da história que é a do século XIX; uma história linear e sequencial, diacrônica e causalista. Autores e movimentos, literaturas metropolitanas e literaturas coloniais aí se sucedem uns aos outros, ora repetindo, ora renovando, ora opondo-se uns aos outros, mas sempre segundo uma lógica de causa e efeito, de antes e depois, de origem e derivações. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 93).

E segue, aproximando-se das novas abordagens que propõe:

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Na sequência, iremos nos deter, a partir das teorias que a pesquisadora propõe, nas de Borges e de Oswald de Andrade, que consideramos oferecer luz ao nosso objeto.

De acordo com Perrone-Moisés,

Jorge Luis Borges propõe uma total subversão do conceito de tradição, a partir de uma teoria da leitura. Em 'Kafka e seus precursores', ele observa como uma obra forte nos obriga a uma releitura de todo o passado literário, onde passaremos a encontrar não as fontes daquele novo autor, mas obras que se tornam legíveis e interessantes porque existe esse autor moderno; obras que passam a ser, então, 'precursoras' dessa nova obra. Diz ele: 'O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro' (p. 148). Para Borges, portanto, a tradição é uma questão de leitura, de recepção, e como essa recepção se transforma em cada momento histórico, a tradição está constantemente sujeita a uma revisão, está em permanente mutação. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

No desenvolvimento deste capítulo, observaremos com maior enfoque como Trevisan lida com esta questão da tradição e do diálogo com seus antecessores.

A Antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade vai ao encontro do que Trevisan realiza com suas "citações roubadas". Ela

[...] coincide, em muitos pontos, com a teoria da intertextualidade e com as teorias de Tiniánov e Borges sobre a tradição. A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia. Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um de qualquer modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades do devorado. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos da intertextualidade. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95-96).

Estas ideias também estão de acordo com o que vimos no primeiro capítulo deste trabalho, com relação ao processo de transformação e tensionamento dos modelos. Veremos agora como Trevisan o faz com seus modelos.

Reiniciemos a discussão sobre a intertextualidade em Trevisan com a crítica de Sanches Neto ao já citado *Dinorá: novos mistérios*:

Agora estamos principalmente diante de um caso de valorização da crítica. O autor relê alguns clássicos e os comenta, fazendo restrições a Esaú e Jacó, de Machado de Assis, corrigindo um conto de Borges, “Emma Zuns”, que narra uma trama, uma falsa violação, em que há uma falha gritante por não se levar em conta as especificidades do ato sexual que, para o escritor argentino, era um tema impronunciável. A descoberta desse vazio no argumento de Borges mostra que a atenção de Dalton está voltada justamente para este ponto. Esta desconstrução do conto de Borges não impede que haja um recurso borgeano no livro, que é a citação de trechos de grandes autores (Virginia Woolf, Flaubert, Eliot...). Dalton deu a esta página o nome de “Ecos”, o que está bem próximo do conceito de *museu* que o escritor argentino explorou: a utilização declarada de poemas inteiros ou de passagens de outros escritores. O vampiro também lança mão deste recurso para explicitar algumas diretrizes de sua obra. Sabemos que o autor curitibano é avesso a todo tipo de citações, embora seus contos sejam marcados pelo diálogo com grandes clássicos. (SANCHES NETO, 1994).

A correção do conto de Borges citada por Sanches Neto foi abordada no capítulo anterior, quando da discussão proposta por Trevisan quanto à verossimilhança.

Borges, em seu livro *O fazedor*, apresenta uma seção denominada *Museu*, na qual apresenta trechos de obras de outros autores. Encerrando o livro, logo após o fim da seção citada, Borges escreve um *Epílogo*, assinado por J.L.B., que apresenta uma espécie de explicação para suas escolhas literárias:

Queira Deus que a monotonia essencial desta miscelânea (que o tempo compilou, não eu, e que admite peças pretéritas que eu não me atrevi a emendar, porque as escrevi com outro conceito de literatura) seja menos evidente do que a diversidade geográfica ou histórica dos temas. De quantos livros entreguei ao prelo, nenhum, creio eu, é tão pessoal como esta coletada e desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda em reflexões e em interpolações. Poucas coisas me ocorreram e muitas li. Melhor dizendo: poucas coisas me ocorreram mais dignas de lembrança do que o pensamento de Schopenhauer ou a música de verbal da Inglaterra. (BORGES, 1984, p. 102).

Aqui, quando Borges afirma que nada do que escreveu diz mais sobre ele mesmo que esses trechos de outros autores, está corroborando o que vimos discutindo sobre a questão da apropriação de obras alheias para a

construção de uma própria. Cabe salientar que Borges está exercendo também neste momento o recurso da autoteorização, pois o trecho que está explicando um procedimento de criação foi retirado de uma obra de ficção, diferente de outros momentos em que o autor escreve textos de crítica e teoria, como o que mencionamos anteriormente.

Ressalta-se que a intertextualidade, na medida em que retoma outras obras, é um recurso excelente para discutir autoteorização, pois traz à tona as escolhas do autor.

Os *Ecos* de Trevisan, mencionados por Sanches Neto, presentificam nesta obra, através da citação de quatro trechos de outros autores, três grandes tradições literárias com as quais o autor dialoga ao longo da carreira: os clássicos, os realistas e os modernos.

O primeiro *eco*, “*navigare necesse est vivere non necesse*” (POMPEU, apud TREVISAN, 1994b, p. 82), reflete a tradição clássica. Apesar do mote “Navegar é preciso, viver não é preciso” ter restado muito conhecido pelo seu surgimento na obra do poeta português moderno Fernando Pessoa, verifica-se que ele remete a um período muito anterior, sendo atribuído ao general romano Pompeu, no século I a.C., conforme aponta o próprio Trevisan, que explicita a autoria de seus ecos roubados.

Pompeu viveu no período caracterizado pela expansão marítima romana, em que Roma anexou novos territórios, buscando domínio econômico além-mar. Foi a passagem da República Romana para o Império Romano, e a frase de Pompeu carregava todo este sentido. Na literatura, destacaram-se os poetas clássicos como Virgílio (*Eneida*), Ovídio (*Medeia*) e Homero (*Ilíada e Odisseia*). Outro exemplo de clássico como precursor de Trevisan foi analisado no capítulo 2 por meio do conto *Nicanor*, que reconta a trajetória de Ulisses, personagem da *Odisseia*.

A frase aparece assim em Pessoa:

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
 “*Navegar é preciso; viver não é preciso*”.
 Quero para mim o espírito [d]esta frase,
 transformada a forma para a casar como eu sou:
Viver não é necessário; o que é necessário é criar.
 Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.
 Só quero torná-la grande,

ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo.
 Só quero torná-la de toda a humanidade;
 ainda que para isso tenha de a perder como minha.
 Cada vez mais assim penso.
 Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue
 o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir
 para a evolução da humanidade.
 É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça. (PESSOA, 2004).

O modernismo português, de maneira geral, faz uma volta ao passado, às Grandes Navegações portuguesas do período colonial, à grandiosidade do Império, e Pessoa é considerado um dos maiores poetas da língua portuguesa (atrás apenas de Camões). Vê-se que o poeta, após transcrever a frase atribuída a Pompeu, faz uma recriação da mesma: “viver não é necessário; o que é necessário é criar”, suplantando, assim, a importância da vida pela necessidade da criação. O ato de criar é, para o poeta, mais importante que viver.

Considerando todas estas questões, encontramos na apropriação da máxima por Trevisan um sentido autoteórico bastante significativo: a importância e a precisão da ficção para a vida e para a discussão teórica literária, bem como a demonstração da possibilidade de obras posteriores modificarem e ressignificarem seus precursores.

Como dito por Borges no início do capítulo, uma nova obra significativa cria seus precursores, jogando-lhes luz, sob a perspectiva da tradição como questão de leitura, de recepção, e como essa recepção se transforma em cada momento histórico. A máxima de Pompeu ganhou novo sentido a partir de Pessoa, e agora, novamente, com Trevisan.

No segundo eco, encontramos: “*Je me maudirais si j'étais père... et que je ne transmette à personne l'embêtement et les ignominies de l'existence!*” (FLAUBERT, apud TREVISAN, 1994b, p. 82). Trata-se de um trecho de uma carta de Gustave Flaubert, escritor francês cuja obra mais conhecida é *Madame Bovary* (1857). Aqui, o diálogo é com a tradição realista.

Barbosa (1989), em artigo que analisa o romance de Machado de Assis *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), transcreve o trecho da carta de Flaubert onde surge a citação de Trevisan – carta datada de 1852 à Louise Colet:

Je commence par te dévorer de baisers, dans la joie qui me transporte. Ta lettre de ce matin m'a enlevé de dessus le coeur un terrible poids. Il était temps. Hier, je n'ai pu travailler de toute la journée... A chaque mouvement que je faisais (ceci est textuel), la cervelle me sautait dans le crâne et j'ai été obligé de me coucher à 11 heures. J'avais la fièvre et un accablement général. Voici trois semaines que je souffrais horriblement d'appréhensions: je ne *dépensais* pas à toi d'une minute, mais d'une façon peu agréable. Oh oui, cette idée me torturait; j'en ai eu des chandelles devant les yeux deux ou trois fois, jeudi entr'autres. Il faudrait tout un livre pour développer d'une manière compréhensible mon sentiment à cet égard. L'idée de donner le jour à quelq'un *me fait horreur*. Je me maudrais si j'étais père. Un fils de moi! Oh non, non, non! Que toute ma chair périsse et que je ne transmette à personne l'embêtement et les ignomies de l'existence! (FLAUBERT, apud BARBOSA, 1989, p. 107).³

Barbosa reconhece este trecho como precursor das *Memórias Póstumas*. Em Machado de Assis, seu “defunto autor” profere ao final da narrativa:

Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguia nem sobra, e conseqüentemente saí quite com a vida. E imaginará mal; porque, ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - *Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*. (MACHADO DE ASSIS, [19--a], p. 237, grifo nosso).

Comparando os dois textos, Barbosa verifica que:

Embora os termos utilizados sejam diversos (em Flaubert fala-se particularizando em estupidez e ignomínias; em Machado generaliza-se

³ Segundo nota de Barbosa (1989): Em *Ouvres Completes de Gustave Flaubert. Correspondence*. Nouvelle édition augmentée. Troisième série (1852-1854). Paris: Louis Conard, Libraire-Éditeur, 1927, p. 62-3. A carta manteve-se inédita até esta edição. Eis uma versão aproximada: “Começo por te devorar com beijos, na alegria que me arrebatava. Tua carta desta manhã me tirou do coração um peso terrível. Era tempo. Ontem não pude trabalhar durante todo o dia... A cada movimento que fazia (isto é textual), o cérebro saltava-me no crâneo, e fui obrigado a me deitar às 11 horas. Tinha febre e uma fadiga geral. Fazia três semanas que eu sofria horrivelmente de apreensões: eu *não deixava de pensar* em ti nenhum minuto, mas de um modo pouco agradável. Oh sim, esta ideia me torturava: tive fâscas diante dos olhos duas ou três vezes, quinta-feira inclusive. Seria preciso todo um livro para desenvolver de maneira compreensível meu sentimento a este respeito. A ideia de dar luz a alguém *me dava horror*. Eu me maldiria se fosse pai. Um filho meu! Oh não, não, não! Que toda minha carne pereça e que eu não transmita a ninguém a estupidez e as ignomínias da existência!” (BARBOSA, 1989, P.107).

falando em miséria), assim como os modos verbais (em Flaubert o subjuntivo futuro; em Machado o pretérito perfeito), o que identifica os dois textos, até mesmo em sua formulação, é aquilo que se nega ou negará: a ideia de transmissão, por via genética, de uma visão do mundo negativa, que se traduz por 'estupidez', 'ignomínias' ou 'legado de nossa miséria'.

É claro que há uma distinção mais fundamental entre os dois: enquanto que, no autor Flaubert, se trata da expressão de um temor de ordem pessoal – a suspeita de que Louise Colet pretendia modificar o tipo de suas relações, acenando com a maternidade-, no personagem de Brás Cubas o que se afirma é um ajuste de contas com a própria existência. (BARBOSA, 1989).

Neste sentido, Machado de Assis ampliou a negatividade presente na carta de Flaubert, e, pensando na presença deste trecho na obra de Trevisan, como marca autoteórica, não há como não estabelecer a ligação de que o que Trevisan retrata, ao longo de toda a sua carreira literária, através de seus personagens (simplórios, obtusos, perversos, egoístas, etc.), é a manifestação da miséria humana.

Em termos de tradição, tanto Flaubert quanto Machado de Assis se inserem, de maneira geral, no modelo realista.

Trevisan mantém muitas características desta tradição, como objetividade; impessoalidade (narrador como observador, não emitindo opiniões ou juízos) – com o cuidado de se observar que Brás Cubas, narrador em primeira pessoa, não se enquadra neste padrão; personagens não idealizados; retrato da realidade – intenção de oferecer a impressão de realidade, de vida real; entre outras. No entanto, como mencionado em relação ao modelo clássico, há em Trevisan uma contemporização destes elementos. Eles são levados ao extremo, e inseridos em novos formatos, numa forma de conto híbrida e enxuta.

Virgínia Woolf é o terceiro eco: "... she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day."⁴ (WOOLF apud TREVISAN, 1994b, p. 82).

A frase foi retirada do romance *Mrs Dalloway* (1925), da escritora e editora inglesa Virgínia Woolf, considerada um grande nome do modernismo. Sua obra ficcional inclui romances e contos, sendo o romance em questão muito significativo no contexto de Trevisan, por mesclar à narrativa fragmentos

⁴ "... ela sempre teve a impressão de que era muito, muito perigoso viver ainda que um único dia." (WOOLF apud TREVISAN, 1994b, p. 82, tradução nossa).

de contos (short stories) da autora publicados anteriormente, notadamente o intitulado *Mrs Dalloway in Bond Street*, conforme Souza (2006). “As ficções curtas da autora nos chamam a atenção por seu processo de criação, uma criação em recortes, formada a partir de escrituras previamente elaboradas e publicadas independentemente umas das outras” (SOUZA, 2006), caracterizando o que pode ser chamado autotexto (em referência ao intertexto).

A ideia de um dia contida na frase escolhida por Trevisan se justifica, em Woolf, pelo fato de todo o romance se passar no período de tempo de um dia: o dia em que Mrs. Dalloway oferece uma festa. A narrativa se inicia com a protagonista afirmando que se ocupará, ela mesma, de providenciar os preparativos para a festa, e, a partir daí, sua andança pela cidade, seus encontros com outros personagens, seus diálogos, suas observações, e, sobretudo, suas memórias e pensamentos, dado que o romance tem sólida fundamentação no chamado fluxo de consciência, sendo um dos precursores na utilização desta estratégia literária⁵.

Tanto o marco de um dia como a utilização do fluxo de consciência demonstram a referência da autora a um outro romance, em moldes bastante semelhantes: *Ulisses* (1922), de James Joyce – autor irlandês que nomeadamente provocou influência na obra de Woolf, ao lado do russo Tchekhov.

Cabe mencionar que o *Ulisses* de Joyce também é uma recriação do *Ulisses* de Homero, e o *Ulisses* curitibano de Trevisan, que já comentamos, é a recriação dos dois *Ulisses* anteriores.

Também conforme Souza (2006), após a publicação do romance, Woolf se dedicou a criar uma série de oito *short stories*, todas ambientadas na festa promovida na casa de Clarissa Dalloway ao final do romance, tecendo assim

⁵Sobre fluxo de consciência, ver: HUMPREY, Robert. *O Fluxo de Consciência*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw Hill, 1976. A expressão “fluxo de consciência” foi criada pelo psicólogo William James em 1890. A análise deste fluxo na ficção baseia-se na ideia de que existem níveis de consciência, desde o que está em esquecimento, até o que é expresso por representação verbal, ou outra comunicação formal. O fluxo de consciência na literatura trata principalmente da pré-fala, sendo que estes níveis de consciência que antecedem a fala não são censurados, racionalmente controlados ou logicamente ordenados. Considerando este conceito de consciência, pode-se definir o fluxo da consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal está na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar o estado psíquico dos personagens, incluindo sensações, lembranças, sentimentos, concepções, fantasias, intuições, visões e introspecções.

uma teia narrativa que extrapola os limites de cada obra, onde fragmentos de uma se repetem ou têm continuidade em outra.

Conforme vemos no artigo de Souza (2006), há trechos do conto e do romance muito semelhantes, com alguma alteração na linguagem, porém o mesmo conteúdo. Tal fato, de acordo com o que comentamos no primeiro capítulo, configura-se como extremamente familiar na obra de Trevisan.

Woolf também escreveu ensaios e teoria. Em sua obra *O leitor comum*, há um artigo denominado *Modern Fiction*, no qual a autora fala sobre sua abordagem literária:

Examine por um momento uma mente comum em um dia comum. A mente recebe uma miríade de impressões - trivial, fantástica, evanescente, ou gravado com a nitidez de aço. De todos os lados vêm, uma chuva incessante de inúmeros átomos, e como eles caem, como eles se formam na vida de segunda-feira ou terça-feira. (WOOLF, apud EUFRAUSINO, 2013, p. 216).

Os três autores – Tchekhov, Joyce e Woolf - são vinculados ao advento na literatura das narrativas sobre pessoas comuns e seu cotidiano, iniciando uma nova tradição, sendo que esta característica é fundamental nos contos de Trevisan.

O quarto e último eco - nesta obra, pois lembramos que *Ecos* reaparece em *Até você, Capitu?* (TREVISAN, 2013, p. 34-35), onde são somados a estes quatro ecos mais quatro - de Shakespeare, Paul Léautaud, James Joyce e Albert Camus - é do poeta T. S. Eliot: “Because it feels eternal while it lasts.”⁶ (ELIOT apud TREVISAN, 1994b, p. 82). Esta frase está presente na peça de Eliot denominada *The family reunion*, presente em seu livro *The complete poems and plays: 1909-1950* – tradução brasileira do volume de teatro de Ivan Barroso (ELIOT, 2004b). Segundo Fróes, “[...] na segunda peça, ‘Reunião de família’, ele [Eliot] usou fragmentos de uma lenda grega de Orestes para desenvolver um argumento, o primeiro de vários, sobre a elite britânica contemporânea” (FRÓES, 2005), comentando sobre o fato de o autor ser um “reciclador de obras”. Vemos que tal procedimento de Eliot é o mesmo que exploramos em Trevisan. Tanto o de se utilizar de obras do passado como referência, como o de atualizá-las em situações do presente.

⁶“Porque parece eterno enquanto dura”. (ELIOT apud TREVISAN, 1994, p.82, tradução nossa).

A peça trata, entre outros temas, de conflitos familiares – tema frequente em Trevisan. A passagem citada de Eliot se dá na segunda cena da peça, num diálogo entre o filho mais velho da viúva e uma de suas tias. O sobrinho tenta explicar à tia o que sente, e diz que a sensação de isolamento parece eterna, ou dá um conhecimento da eternidade, porque *parece eterna enquanto dura*. Diz que isto é um inferno, e que depois vem o entorpecimento cobrir este sentimento, o que é outro inferno. Podemos pensar que este *eco* indica que a duração das coisas parecer eterna é um inferno. Se transpusermos esta ideia para os contos de Trevisan, veremos que a miséria humana vivida por eles, se não se perpetua, em termos de duração, se repete eternamente, o que faz com que vivam constantemente um inferno.

A presença de Eliot também aponta para o fato de haver na prosa de Trevisan elementos líricos, recursos da poesia, indicando a hibridização do gênero na obra do autor.

Eliot, escritor de nacionalidade americana e inglesa, como outros que já comentamos, também não escreveu apenas poesia, foi dramaturgo e crítico literário também. Em ensaio que problematiza tradição e talento individual, concorda com o que disse Borges sobre a tradição:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isto como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. [...] Quem quer que haja aceito esta ideia de ordem, na forma da literatura europeia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado (ELIOT, 1989, p. 39-40).

Ou seja, como dissemos a respeito das sequências Pompeu-Pessoa-Trevisan e Flaubert-Machado de Assis-Trevisan, uma obra posterior ressignifica as anteriores, e, nos parece, no caso do ressurgimento em Trevisan das citações abordadas, elas servem ao propósito autoteórico de problematizar modelos de literatura.

Assim, seguindo a lógica de Borges expressa no *Epílogo* de *O fazedor*, estes trechos de *Ecos* exprimem o que Trevisan gostaria de dizer, e o fazem melhor do que ele considera que faria, além de dar corpo à discussão sobre escolhas literárias no processo criativo.

Não podemos deixar de enfatizar aqui a importância, além da intertextualidade, da autotextualidade, como citação de textos próprios, na obra de Trevisan. Conforme já mencionamos, o autor frequentemente refaz seus textos, repete trechos, junta fragmentos. Sobre este processo de refacção, a pesquisadora Bernardi (1983), uma das que estudou comparativamente as várias versões de contos de Trevisan, conclui:

As profundas alterações que acompanhamos no evoluir dos textos e que se configuram nos fenômenos de supressão, acréscimo, substituição e inversão, não são, como parecem à primeira vista, inerentes apenas à obsessão perfeccionista do autor para chegar a uma poética da elipse. Vinculados a um projeto muito mais amplo que se realiza através da obra em progresso, essas variações, motivadas por necessidades internas do processo criador, têm como objetivo principal – ousamos afirmar – refletir e levar à reflexão sobre os problemas da criação literária num mundo em que tudo se transforma rapidamente, menos o homem. (BERNARDI, 1983, p. 482).

Este posicionamento vem ao encontro do que defendemos aqui em relação aos procedimentos de Trevisan como recursos de autoteorização. Se Trevisan repete a si mesmo ao longo de toda a sua obra, bem como repete o dizer de outros autores, ele não apenas está em busca de dizer da maneira mais exata e direta possível o que deve ser dito, mas problematiza a própria noção de autoria, apontando para o fato de o texto literário ser desprendido de seu autor. Para ele, há uma independência radical entre obra literária e autor enquanto pessoa e “dono” de seus textos. As obras, a partir do momento em que são postas no papel, não pertencem mais a ninguém, pertencem ao mundo da criação. É como se pertencessem à literatura enquanto entidade autônoma.

Neste sentido ainda, se Trevisan questiona e subverte modelos, não se trata de questionar autores, mas tradições.

Na sequência, abordaremos mais detidamente contos que evocam Tchekhov, dada a importância deste autor na obra de Trevisan, entendendo que seria impraticável nomear todos os intertextos presentes em seus contos.

3.1 Anton P. Tchekhov

No mesmo ano de *Dinorá*, Trevisan (1994a) publica *Ah é?*, que cataloga como “ficção brasileira”, e apresenta uma série de 187 pequenos textos, os quais denomina “ministórias”.

Neste livro, Trevisan inaugura no país o que já se conhecia na América Latina como miniconto, inserido no gênero das minificções, conforme Gonzaga (2007). Não há título convencional para as ministórias, apenas numeração, intercaladas por ilustrações de seu parceiro de longa data, desde a *Joaquim*, Poty Lazarotto. Segue a ministória 54:

Você pode contar nos dedos as pequenas delícias da vida: o azedinho da pitanga na língua do menino, a figurinha premiada da bala Zequinha, um e outro conto de Tchecov, o canto da corruíra bem cedo, o perfume da glicínia debaixo da janela, o êxtase do primeiro porrinho, o beijo com gosto de bolacha Maria e geleia de uva, um corpo nu de mulher. (TREVISAN, 1994a, p. 43).

Neste texto, não há propriamente a narração de uma história, como se esperaria de um conto, há como que uma enumeração de coisas tidas como “boas”, “prazerosas”, feita por um narrador e dirigida a um leitor – “você pode contar nos dedos [...]”. Esta ausência de narrativa é relativamente comum na obra do autor, e se caracteriza como mais uma expressão do que chamamos hibridização do gênero, cruzamento de fronteiras. Além de não conter propriamente uma história, o conto traz elementos líricos, próprios da poesia. Trata-se de um texto de difícil classificação, no entanto, o tomaremos pelo nosso viés de autoteorização.

Não sem propósito, no sentido da poética, há a valorização na ministória de coisas “pequenas”, coisas cotidianas. Já dissemos e agora reafirmamos, a obra de Trevisan se ocupa de pessoas e situações comuns, ordinárias, da

realidade cotidiana. Tchekhov, por sua vez, é tido como precursor deste tipo de narrativa em contos. Nos contos do autor russo, não há acontecimentos extraordinários, não há o final surpreendente das histórias como nos contos à moda de Poe. Também há grande economia de recursos, ou seja, concisão, contenção, assim como em Trevisan, embora este leve esta economia ao extremo.

Em relação a este fato de retratar a realidade cotidiana, o crítico literário Carpeaux (1968) escreve um artigo sobre o contista russo, e se detém com mais detalhes justamente em um conto denominado *O acontecimento* (TCHEKHOV, 1999). Diz Carpeaux sobre o conto:

[...] a gata deu à luz; os filhos da casa não se cansam de admirar os filhotes; vem visita, amigos de papai e mamãe, para jogar cartas; com o tio veio o seu grande cão, que come impiedosamente os pequeninos bichos; as crianças estão desesperadas, chorando copiosamente; mas papai manda-os dormir, pois os adultos não estão dispostos a deixar estragar a noite de visitas por causa de acontecimento tão trivial, tão sem importância. – Parece conto sem enredo. Pois em ‘O acontecimento’ não aconteceu nada digno de nota. Mas quem lê com atenção maior este conto, perceberá que o Acontecimento é o maior e o mais trágico da existência. Assistindo à pequena tragédia dos filhotes da gata, as crianças têm seu primeiro contato com a realidade lá fora (as visitas); aprendem a sentir aquilo de que os adultos, estultificados pela experiência repetida, já não tomam nota; o grande cão do tio é a morte que devora a vida; e este Acontecimento merece bem ser escrito com maiúscula, pois é o acontecimento mais significativo de todos – eis o enredo. (CARPEAUX, 1968, p. 178-179).

Para finalizar, Carpeaux ainda traduz o que diz o poeta simbolista Biely sobre Tchekhov:

Os personagens de Tchekhov dizem coisas estúpidas e fazem coisas estúpidas; comem, dormem, vivem entre as suas quatro paredes e andam em caminhos cinzentos – mas estes caminhos cinzentos também são o da verdadeira Vida e podem levar a um ponto em que as quatro paredes já não nos apertam. Continuamos andando naqueles caminhos cinzentos; sua luz pode ser um crepúsculo sem remédio, mas esse crepúsculo também é um reflexo de espaços eternos. (BIELY, apud CARPEAUX, 1968, p. 179).

Nas palavras do próprio conto, ao seu final, que retrata de maneira tão banal um acontecimento de tanta profundidade em experiência humana, provocando inquietude:

As crianças da casa esperam que todas as pessoas da casa se agitem e se atirem sobre o criminoso Nero [o cão]. Mas as pessoas permanecem sentadas calmamente e apenas se admiram do apetite enorme do cão. Papai e mamãe riem... Nero vai caminhando junto à mesa, agita a cauda e lambe-se, satisfeito consigo mesmo... Unicamente a gata está intranquila. Andando pelos quartos, de rabo espichado, olha com desconfiança para as pessoas e mia tristemente.

- Crianças, já são mais de nove horas! Hora de dormir! – grita mamãe.

Vânia e Nina [as crianças] deitam-se para dormir, choram e passam muito tempo pensando na gata ofendida e no cruel, pérfido, impune Nero. (TCHEKHOV, 1999. p. 153-154).

Tchekhov aparece novamente em Trevisan em uma carta, primeiro nas já mencionadas *Mal traçadas linhas* do livro *Desgracida* (TREVISAN, 2010), depois em *Até você, Capitu?* (TREVISAN, 2013). A única diferença entre estas duas aparições do mesmo conto é que na segunda já aparece com o título *Tchekhov*, enquanto na primeira, a carta iniciava sem título, apenas com a data “10 maio 87”, como de costume em cartas, seguida pelo nome do destinatário: “Otto”. Nesta primeira, sabia-se que se tratava de Tchekhov pelo conteúdo da carta, e por em determinado momento ser mencionado seu nome, Anton Pavlovitch, sem o sobrenome mais conhecido.

Cabe enfatizar aqui que o *Até você, Capitu?* é uma coletânea de contos já publicados selecionados pelo autor, sendo que a maioria deles pode ser considerada autoteorização de maneira bastante evidente – assunto que abordaremos de maneira mais detida no próximo capítulo.

Selecionamos os aspectos na carta a respeito de Tchekhov que refletem sua literatura:

O gênio literário precoce, entende-se. Dom divino ou capricho da natureza. Como explicar porém a sabedoria. A ciência do coração humano, misérias e grandezas. Onde aprendeu? Com quem? [...] E tudo sabe do amor. Sabe tudo sobre criança, raposa, mujique, nobre, jovem, cão velho. [...] Entre duas hemoptises, enxuga o sangue do bigode, e quase brincando, até assobiando, concebe como ninguém histórias iluminadoras – o som de mil vozes na única mão que escreve. (TREVISAN, 2013, p. 89-90).

Vemos aí o elogio ao autor russo, e, novamente, a exaltação de uma literatura humana, “demasiadamente humana”, que se ocupa das coisas e dos problemas dos homens, do chão dos homens: o amor, crianças, jovens,

camponeses, bichos, ricos, pobres, ou seja, o que compete ao humano em diversas variáveis.

“O som de mil vozes na única mão que escreve” é muito significativo, e abre a interpretação para diversos vieses autoteóricos. As mil vozes podem ser de mil personagens, ou seja, uma literatura em que todos têm voz. Uma literatura que abre espaço para a voz do subalterno, do periférico, do homem comum. Esta é a literatura defendida por Trevisan, a que ele à sua maneira pratica, e a que ele exalta em Tchekhov.

Além desta questão sobre dar voz aos distintos personagens, “as mil vozes na única mão que escreve” podem ser entendidas com a perspectiva intertextual mesma. Quer dizer, as vozes de diversos autores do passado que se presentificam em cada nova obra.

Sobre a tradição, lembramos as contribuições de Piglia do primeiro capítulo: o conto de Tchekhov estaria inserido, em verdade inaugurando, o que é considerado o conto moderno. Além disto, é um autor realista. No posfácio da tradução brasileira dos contos de Tchekhov, Schnaiderman comenta que o autor rompeu com a tradição do conto que existia em sua época (século XIX) – tradição fundamentada principalmente no que propôs Poe:

Esta subversão do consagrado, no gênero conto, impressionou profundamente contemporâneos e os estudiosos de Tchekhov em geral. Para convencer-nos disso basta ler o que escreveu sobre ele Virgínia Woolf no ensaio ‘Russian Point of View’. Na realidade, esta subversão tinha muito de russo, pois na Rússia os padrões ocidentais de gênero eram aceitos, mas ao mesmo tempo havia uma resistência que acarretava flutuação e afastamento, e isto marcou a literatura russa desde os seus inícios como uma das grandes literaturas modernas, pelo menos a partir da obra de Puchkin no começo do século XIX. (SCHNAIDERMAN, in TCHEKHOV 1999, p. 334).

Entendemos, então, que já está em Tchekhov o embrião do que Trevisan viria a fazer.

Ogliari diz que o russo compartilha do pensamento de Poe, que vimos no primeiro capítulo, no que se refere à brevidade, sobre um texto ser compacto e causar um determinado efeito – impressão total no leitor; mas entende que o autor se voltou a uma outra direção em sua poética:

Desenvolveu uma nova 'fórmula' para a narrativa curta, diluindo essa impressão total pelo decorrer da narrativa. As histórias intrigantes, de desfechos inesperados, como *O gato preto* [de Poe], que predominavam entre os praticantes do gênero inspirados por Poe, foram – assim credita o estudo sobre o conto e é possível perceber através do cotejo entre os dois autores – modificadas por Tchekhov, que preferiu criar atmosferas, registrando situações abertas, que não se encerravam no fim dos relatos. Com uma visão de mundo ora humorística, ora poética, ora dramática, Tchekhov joga com os momentos ocasionais dos conflitos humanos, fatias de vida, pequenos flagrantes do cotidiano e do estado de espírito do homem comum, como no conto *O beijo*, em que o protagonista, no escuro, recebe um beijo inesperado, passando o restante da narrativa tentando encontrar, sem sucesso, quem lhe fizera aquilo, transformando uma série de incidentes laterais e aparentemente insignificantes da existência individual em debate sobre o homem. (OGLIARI, 2012, p. 65).

Assim, acredita que Tchekhov criou a “segunda estrutura moderna do conto: o conto de atmosfera” (OGLIARI, 2012, p. 65).

Sobre esta questão de, diferentemente de Poe, Tchekhov apresentar argumentos que não necessariamente se encerram ao fim da narrativa, Schnaiderman afirma:

O não-desfecho, ou melhor, um desfecho diferente do consagrado, sugerindo continuidade, afastava o leitor do enclausuramento no determinismo causal do século XIX. Neste sentido, Tchekhov prenuncia a subversão da noção consagrada de tempo. Em termos de estória curta, na base de episódio na aparência sem maior importância, Tchekhov nos aproxima de uma noção de tempo como a de Proust e como a de Virgínia Woolf. (SCHNAIDERMAN, in TCHEKHOV 1999, p. 335).

Observando esta afirmação de Schnaiderman, percebemos, analisando o que já temos discutido em relação à intertextualidade, que Trevisan mantém uma coerência referencial. Trevisan tem Tchekhov como modelo, e segue dialogando com outros autores que também buscam seguir a mesma fonte. Por outro lado, não deixa de dialogar também com outras tradições, o que também vimos, mas, neste caso, o faz de maneira paródica, como no caso da transmutação que ele faz do Ulisses de Homero, personagem heroico, para o Ulisses curitibano, um anti-herói.

As narrativas de Trevisan devem muito às de Tchekhov e ao que ele propõe, no entanto, levam sua marca e a marca de seu tempo. Nos últimos anos, Trevisan tensionou mais ainda seu modelo. Todo o modelo moderno de

conto está em Trevisan, mas levado ao extremo no que se refere à brevidade e objetividade, e, característica fundamental de Trevisan, à extrapolação dos limites do gênero.

Por fim, é importante enfatizar que todos estes autores com os quais Trevisan dialoga – Pompeu, Homero, Fernando Pessoa, Gustave Flaubert, Machado de Assis, Virgínia Woolf, T. S. Eliot, Tchekhov, entre outros - não são mais apenas grandes nomes da literatura, mas foram incorporados aos personagens de Trevisan. Ao se presentificarem na obra do curitibano, eles passam a ser tomados no mesmo nível dos joões e marias, personagens emblemáticos na obra do autor, mas com uma inscrição existencial outra, pois carregam uma bagagem literária que ultrapassa a obra do contista. Estes autores, enquanto personagens, representam um texto, um estilo, uma linguagem, uma concepção do literário. Ao incorporá-los como personagens, incorpora suas concepções literárias.

CAPÍTULO 4

DALTON TREVISAN DISCUTE A SI MESMO

Como já vimos nas cartas, Trevisan em diversos momentos reflete em seus contos sobre a figura do escritor. *Retrato 3x4* é exemplar neste sentido, pois agrupa em um mesmo conto diversos trechos publicados aqui e acolá, e, em vários deles, esta temática se apresenta. Muito deste conto foi originalmente uma “autoentrevista” montada por Dalton Trevisan a partir de uma velha entrevista publicada em jornal e depois em orelha de um de seus livros, *A faca no coração* (TREVISAN, 1975), além de trechos de seus contos. Assim, o conto passou a valer como entrevista e, depois, publicado em livro, voltou a ser conto. Trata-se de um exemplo do processo de circularidade dos textos de Trevisan dentro de sua obra.

O texto original da autoentrevista datilografado e com a assinatura do autor se encontra disponível para consulta em uma pasta com recortes de jornais e outros fragmentos referentes a Trevisan na seção de autores paranaenses da Biblioteca Pública do Paraná – no anexo A trazemos uma fotocópia deste documento. No anexo B, fazemos a transcrição da versão que aparece na orelha de *A faca no coração*. No anexo C, transcrevemos todo o *Retrato 3x4* – a primeira parte do conto, que não citaremos no desenvolvimento desta dissertação pois não interessa diretamente ao nosso propósito de investigar a autoteorização, também não está presente no texto da autoentrevista, suas passagens são recortes de outros contos do autor.

A ideia de Trevisan de fazer esta autoentrevista nasceu de uma crônica de Rubem Braga chamada *Entrevista com Machado de Assis* (BRAGA, 1998), na qual se forja um programa de televisão em que Machado de Assis – um dos autores-chave para Dalton Trevisan - é entrevistado 50 anos após sua morte. Para se chegar a esta entrevista, foram buscadas respostas para as perguntas a partir de frases que o próprio Machado escreveu em crônicas, contos ou romances.

A autoentrevista de Trevisan foi efetivamente filmada como um falso documentário, em que um ator fazia o papel de Trevisan sendo entrevistado - a direção é de Estevan Silveira.

Na primeira parte do *Retrato 3x4*, surgem trechos que versam sobre a cidade de Curitiba, sobre o amor, sobre situações de miséria humana, como a inquietude masculina no matrimônio e a insônia, e intertextos de Machado de Assis, Rilke, Fiódor Dostoiévski e da Bíblia. A segunda parte, embora o próprio conto não faça esta divisão, é dedicada integralmente a trechos autoteóricos que refletem sobre o conto e o contista. Pode-se dizer o *Retrato 3x4* é um retrato do próprio contista, de seu fazer literário neste gênero. Seguem estes trechos:

[...] - Nada a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor do que o contista.

- ...

- Vampiro, sim, de almas. Espião dos corações solitários. Escorpião de bote armado, eis o contista.

- ...

- Só invento um vampiro que existe.

- ...

- O escritor é irmão de Caim e primo distante de Abel.

- ...

- Notícia policial, frase no ar, bula de remédio, pequeno anúncio, bilhete de suicida, o teu fantasma no sótão, confidência de amigo, a leitura dos clássicos, etc. O que não te contam, ouça atrás da porta. Com sorte você adivinha o que não sabe.

- ...

- Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Uma história nunca termina, a cada leitura ela se reescreve.

- ...

- Você não escreve para mudar a vida, melhorar o mundo, salvar tua alma. Rabiscado de letras, vale mais o papel branco? Toda a desculpa de escrever.

- ...

- O bom escritor nunca se realiza: a obra é sempre inferior ao sonho. Fazendo as contas, percebe que negou o sonho, traiu a obra, cambiou a vida por nada.

- ...

[...]

- O melhor conto você escreve com tua mão torta, teu olho vesgo, teu coração danado.

- ...

- Haicai – a ejaculação precoce de uma corruíra nanica.

- ...

- Escolha as palavras no cuidado de quem, ao morder, sente um espinho na doçura do peixe.

- ...

- Dou com um pernetá na rua e, ai de mim, pronto começo a manquitolar.

- ...

- Em busca da palavra certa? Fácil, meu chapa. Siga o fio furtivo da pulga que costura o pelo negro do cachorro.

- ...
- Escreva primeiro, arrependa-se depois – e você sempre se arrepende.
- ...
- Todas as histórias – a mesma história e uma nova história.
- ...
- O conto não tem mais fim que novo começo.
- ...
- Os dois estilos da língua são Machado de Assis e Pe. João Ferreira d’Almeida, o tradutor da Bíblia. O único livro que a gente não pode deixar de ler. Nele você encontra Homero, Mil e Uma Noites, Fanny Hill, soneto de Camões, grito epilético de Dostoievski, barata leprosa de Kafka, anúncio de elixir 914, elegia de Rilke, etc.
- ...
- Jesus é um dos seus heróis. Um grande tipo, contestador irado e brigante, expulso como indesejável de Nazaré, capaz de caminhar sobre as águas, usar o chicote, gostar de brilhantina no cabelo, praguejar figueira, fazer de cada mulher uma bailarina de inferninho e de você um Jó perdido, um Pedro arrependido, um Lázaro revivido.
- ...
- Quem lhe dera o estilo do suicida no último bilhete.
- ...
- Dizer mais do que já confessou em mil e um contos? Você é o Nelsinho. A Polaquinha sou eu. A melhor entrevista é a que você não deu. (TREVISAN, 2013, p. 62-64).

Este conto está presente no livro *Até você, Capitu?*, que é uma coletânea – os próprios contos desta obra já foram publicados em outras, não apenas os trechos que constituem o *Retrato 3x4*. O autor selecionou os contos para agrupá-los aqui, sendo que a autoteorização aparece como tema central na maioria deles, o que nos leva a considerá-la como um critério utilizado para a inclusão nesta obra. Os que não são autoteóricos tratam, de maneira ficcional, de episódios da vida do próprio escritor, como, por exemplo, o conto *Agradecimento* (TREVISAN, 2013). Este conto, como diz o título, é um agradecimento feito pelo autor à Academia Brasileira de Letras - ABL pelo recebimento do Prêmio Machado de Assis, oferecido ao autor em junho de 2012 pelo conjunto de sua obra. O texto original de agradecimento, com data de junho de 2012, foi publicado na revista editada pela ABL e, posteriormente, em novembro do mesmo ano, foi veiculado na imprensa (PRÊMIO... 2012). No ano seguinte, Trevisan publicou a mesma carta de agradecimento como conto na obra mencionada.

O exemplo deste conto de agradecimento demonstra o fazer de Trevisan como uma escrita totalizante, quer dizer, para ele, tudo é matéria de conto, tudo que o escritor toca com as palavras se transforma em contos – o conto

estaria então na utilização literária da linguagem e não em outros recursos narrativos, como enredo, por exemplo. Poderíamos dizer que se trata de uma espécie de rei Midas da literatura. Midas é um personagem da mitologia grega, era rei da Frígia, região que hoje integra a Turquia. Recebeu do Deus Baco a concretização de um desejo seu, segundo o qual tudo que tocasse viraria ouro, seria abençoado, ou amaldiçoado, com o toque de ouro. Guardadas as devidas proporções, seria Trevisan um Midas da literatura, com o toque de ficção.

O poeta Paulo Leminski, além de outros autores na literatura, versou sobre este mesmo procedimento dentro da poesia:

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia

vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia (LEMINSKI, 2013)

No primeiro trecho que transcrevemos do *Retrato*, vê-se a valorização que o autor confere à obra literária, em detrimento do autor. Pode-se vincular este trecho ao comportamento do escritor de isolamento e esquiva de entrevistas, no entanto, consideramos que seu alcance é mais abrangente, no sentido de ficcionalização da vida, e, no nosso caso, da teoria. Se a obra ficcional é sempre mais interessante, é nela que o autor vai inserir suas opiniões, seus pensamentos, suas críticas e construções teóricas – como resultado, temos um teórico camuflado na ficção. E Trevisan já adverte no último trecho: “Dizer mais do que já confessou em mil e um contos? Você é o Nelsinho. A Polaquinha sou eu. A melhor entrevista é a que você não deu” (TREVISAN, 2013, p. 64).

Em seguida, o autor se utiliza de sua alcunha, o vampiro, para dizer sobre o “alimento” do contista, sobre sua matéria-prima de trabalho. Cabe complementar que o apelido surgiu inicialmente de sua própria obra, a partir do personagem “Nelsinho”, que o autor chamou de vampiro de Curitiba, dando inclusive nome a uma de suas obras mais conhecidas, *O Vampiro de Curitiba* (TREVISAN, 1991). A crítica literária, identificando a imagem do vampiro à do próprio autor, pela sua recusa em deixar-se “aparecer à luz do dia”, transferiu a

ideia do vampiro de Curitiba ao escritor, que restou vinculado a esta denominação. O próprio Trevisan, por outro lado, apropriou-se da ideia do vampiro como autor, assumindo esta identidade, e inserindo-a em seus contos, borrando os limites entre ficção, teoria, crítica e autobiografia. A discussão sobre vampiro-personagem e vampiro-autor foi feita também em outro momento⁷.

A partir deste ponto, em que o autor assume a identidade do vampiro de Curitiba, e considerando o modo como o escritor Dalton Trevisan se coloca como pessoa, cidadão, podemos pensar que ela deixa de ser apenas um apelido, para se tornar um heterônimo, à maneira dos heterônimos de Fernando Pessoa.

No *Livro do desassossego*, Pessoa diz sobre seus heterônimos:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.
Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças. (PESSOA, apud NICOLA, 1995, p. 20).

Nicola explica que o heterônimo não é um pseudônimo, um nome falso, ele é “um outro nome, uma outra personalidade, uma outra individualidade, diferente, portanto, do criador” (NICOLA, 1995, p. 20). Assim, o vampiro de Curitiba é diferente da pessoa de Dalton Trevisan. O vampiro é um escritor que se tornou uma figura do imaginário da cidade de Curitiba, é aquele que anda à noite pelos becos da cidade, à espreita, cheio de mistérios.

Pessoa finaliza esta questão do heterônimo afirmando que seus heterônimos apreendem vários ângulos da realidade, diferentes do que ele, Pessoa, experimenta, da mesma forma que diferenciamos Trevisan e o vampiro:

⁷ ESTEVES. Camila Del Tregio; SANCHES NETO, Miguel. Os dois vampiros de Dalton Trevisan: análise de discurso de criador e criatura. *Interfaces*, Guarapuava, vol. 4 n. 2, dez. 2013. Disponível em: http://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/2304. Acesso em: 26 mai. 2015.

Assim têm estes poemas de Cairo, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler. (PESSOA, 2004).

Chamaremos à discussão outros contos do autor que dialogam com as passagens do *Retrato*. Na obra *Em busca de Curitiba perdida*, cuja primeira edição é de 1992, conforme explicamos na apresentação, o autor apresentou pela primeira vez ao grande público o conto *Quem tem medo de vampiro?* (TREVISAN, 1997), em que discute as críticas que o escritor Trevisan costuma receber sobre seus contos, e, pela primeira vez em sua obra, identifica o contista como vampiro, como dissemos logo acima. Este conto ressurge em *Dinorá* (TREVISAN, 1994) e no próprio *Até você, Capitu?* (TREVISAN, 2013).

O conto começa com a crítica sobre a repetição de temas e personagens:

Há que de anos escreve ele o mesmo conto? Com pequenas variações, sempre o único João, a mesma bendita Maria. Peru bêbado que, no círculo de giz, repete sem arte nem graça os passinhos iguais. Falta-lhe imaginação até para mudar o nome dos personagens. Aqui o eterno João: 'Conhece que está morta.' Ali a famosa Maria: 'Você me paga, bandido'. (TREVISAN, 1997, p. 46).

A repetição em Trevisan é uma maneira de atualizar sua obra com novos contextos, mas velhas tragédias. João e Maria são a presentificação da guerra conjugal – guerra infundável e irreconciliável. Acompanhamos em sua obra as modificações sofridas pela província ao longo dos anos, mas os conflitos humanos permanecem. Passou-se de uma Curitiba rural no início de sua obra a uma cidade grande tomada pela violência, mas a mesquinhez humana se mantém escancarada nos contos, continua-se vivendo cada um por si, uns se aproveitando dos outros. Os personagens se repetem (na vida e na ficção), e resta ao escritor realista uma retomada de velhas trajetórias.

Em *Pico na veia*, Trevisan traz outras contribuições - o conto 182: "João e Maria da crônica policial são os teus mais fiéis plagiadores" (TREVISAN, 2002b, p. 214) e o conto 192:

- Ora, direis, ele [o contista] se repete. E eu vos direi, no entanto, como poderia se cada personagem é baseado numa pessoa diferente? Se alguém se repete são elas, essas pessoas iguais, sempre as mesmas. Pô, destino próprio, história única, vida original – não há mais? (TREVISAN, 2002b, p. 224).

Quando o narrador afirma que João e Maria da crônica policial são os teus mais fiéis plagiadores, entendemos que o “teus” se refere ao contista, quer dizer, as pessoas que aparecem nas crônicas policiais são plágios dos personagens. Estas crônicas trazem uma sucessão de seres iguais. O 192 completa este sentido, não há originalidade. Na vida, somos todos iguais, seres pequenos e iguais.

Para Berta Waldman, a repetição de temas e personagens em Trevisan se mostra como um efeito do terrível cotidiano:

No limiar da angústia, da crueldade, da agressividade, da lubricidade, as personagens de Dalton Trevisan são a resposta da mitologia de que se impregnaram e que as criou, mas como criação vampiresca, reduzindo-as a peças silenciosas de um espetáculo sempre igual, indiferenciado e terrível: o do cotidiano. (WALDMAN, 1989, p. 12).

Mais adiante, a autora faz uma reflexão sobre João e Maria baseada em metáforas que sobrepõem movimento e fixidez criadas por Trevisan:

No plano das imagens que se repetem, aponto para a presença de metáforas que sobrepõem movimento e fixidez, do tipo ‘pássaro de cinco asas’ que aparece, com variações, em diferentes contextos, sendo, inclusive, título de uma coletânea de contos do autor. No prólogo à terceira edição de *O vampiro de Curitiba*, ele a emprega para dizer aos leitores quem são suas personagens. ‘Quem é João? É um pássaro de cinco asas’. Ao movimento de alçar voo inerente ao pássaro sobrepõe-se o contramovimento dado pela imparidade das asas. Pássaro deslocado, a virtualidade do voo ecoa no silêncio de uma potencialidade para sempre perdida: preso ao chão mas ainda pássaro. E o autor continua no mesmo prólogo: ‘Quem é Maria? Um pessegueiro florido que caminha sobre as águas.’ Mais uma vez o fluxo da vida, agora, no pessegueiro em flor, mas sem a seiva que vem da terra e o mantém. Deslocadas de seu espaço natural, as flores do pessegueiro são também o seu próprio esqueleto apodrecido e sem vida. (WALDMAN, 1989, p. 23).

João e Maria são deslocados. Não há perspectiva ou esperança de mudança para os personagens. Estão fadados a serem deslocados. São humanos, e com isto demonstra-se que o humano é um ser deslocado.

Na orelha de *Macho não ganha flor* (TREVISAN, 2006), há um conto chamado *Ei, vampiro, qual é tua?* que retoma a discussão iniciada em *Quem tem medo de vampiro?*. Conforme mencionamos, a obra daltoniana seguiu as mudanças ocorridas na cidade, dado que o escritor a constrói a partir da observação. Neste conto, ao continuar a discussão, fala-se sobre os novos personagens que foram surgindo na obra:

Buscando se livrar da pecha de repetitivo, o contista agregou ao seu conhecido circo de horrores uma nova galeria de monstros morais. Perdido entre a tautologia e a platitude, se pendura sobre o oco do próprio coração. Eis o desfile grotesco dos filhos da noite desse vampiro de almas e lobisomem de espíritos: fornicários, sodomitas, pedófilos, sadistas, maníacos, uai. Que feira de aberrações! (TREVISAN, 2006).

E mais adiante: “A nós outros o escriba sugere um amador de opereta bufa pornô. Os seus personagens são primos tortos da barata de Kafka e do rinoceronte de Ionesco. Ou gêmeos xifópagos espirituais dos três irmãos Karamazov” (TREVISAN, 2006). A primeira crítica ironicamente rebatida é a de que a obra trataria apenas de pornografia e seria superficial, desconsiderando a capacidade literária do leitor. Em seguida volta aos personagens, demonstrando através de intertextos uma característica fundamental na construção da obra do autor, que já mencionamos, a presença de ecos literários, a literatura como diálogo constante de obras literárias. Interessante notar que aqui compara seus personagens primeiro com animais de outros autores – a barata de Kafka (um homem se transforma em inseto) e o rinoceronte de Ionesco (toda a população de uma cidade se transforma em animais selvagens), e depois com gêmeos xifópagos dos irmãos Karamazov de Dostoiévski – os gêmeos xifópagos são unidos por algum órgão do corpo, assim representam “seres deformados”, além de que os irmãos da obra do russo são assassinos do pai. A metáfora animal é constante em Trevisan, como comentaremos novamente mais adiante, sendo o exemplo mais conhecido o que retrata os bêbados como elefantes, em *Cemitério de*

*elefantes*⁸, e a representação de seres deformados (moralmente), ou à margem da sociedade, também.

Quem tem medo de vampiro? continua: “Quem leu um conto já viu todos. Se leu o primeiro já pode antecipar o último – antes mesmo que o autor” (TREVISAN, 1997, p. 46). O mesmo sentido no *Retrato*: “Todas as histórias – a mesma história e uma nova história” (TREVISAN, 2013, p. 64). Em Trevisan, os personagens retornam de uma obra para outra, as situações se repetem, de maneira que tudo é apresentado através de rearranjos narrativos que dão um valor novo ao mesmo material. As pequenas modificações que o autor realiza na repetição de elementos servem ao propósito de enxugamento e maior exatidão do texto, mas também alteram o sentido no novo arranjo – são, portanto, procedimento de construção de novas narrativas.

Retomando a construção apresentada no trecho do *Retrato*: “Vampiro, sim, de almas. Espião dos corações solitários de bote armado, eis o contista” (TREVISAN, 2013, p. 62), entendemos o contista como um vampiro que se alimenta, não do sangue, mas da alma e da trajetória das pessoas. Ele as observa, e extrai delas o lhes há de mais íntimo, para daí construir suas narrativas. O contista, à espreita, de bote armado, pronto para anotar suas observações, espia as pessoas solitárias, ou em qualquer outra situação que expresse a miséria humana, apropria-se de suas dores e as transforma em ficção.

É fundamental para nossa análise notar que este tema do escritor como espião já havia sido tratado ficcionalmente pelo autor anteriormente, no conto *O Espião*, presente no *Cemitério de elefantes* (TREVISAN, 2009), cuja primeira edição é de 1964. Neste conto, surge a figura de um escritor que espiona a vida dos personagens. A história inicia com um narrador dizendo sobre a condição do escritor de observador oculto na cena, para em seguida, sem aviso, começar a narrar sobre as outras personagens, como vemos:

Só, condenado a si mesmo, fora do mundo, o espião espia. Eis um casarão cinzento, janelas quadradas, muro faiscante de caco de vidro. Posto não o deseje, conhece os eventos principais do edifício, cujas letras na fachada – porventura o nome de um santo – não consegue distinguir, cada vez mais míope. Surpreendeu o pai chegando com a menina pela mão. Alto, bigode grisalho, manta de lã no pescoço, grandes botas. A menina, quatro anos,

⁸ Ver: TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

miúda, perna tão fina, um espanto que ficasse em pé. A mãozinha suada – o espião podia supor, pelo seu tipo nervoso, que a menina, emocionada porque se despedia do pai, tivesse a mão úmida de terror – apertava um pacote, amarrado com barbante grosseiro, onde trazia todos os bens: muda de roupa, e quem sabe, punhadinho de bala. (TREVISAN, 2009, p. 39).

A narrativa segue mostrando ao leitor que a menina é internada pelo pai em um orfanato de freiras. Conta-se sobre o horror do cotidiano triste e solitário das meninas no orfanato. Até o dia em que o pai aparece novamente para vê-la e é informado da morte da filha, que adoecera. Neste ponto, finalizando o conto, a figura do espião retorna: “O espião podia ler nos lábios do pai o que não disse: *Se fosse em casa, perto de mim...* Finar-se sozinha, certa de que a tinha abandonado. Sem ouvir a freira de óculo, o homem girava a aliança no dedo, eriçado de pêlos ruivos.” (TREVISAN, 2009, p. 47).

Com isto, vemos que há muito Trevisan trabalhava com a ideia do escritor como alguém que espia a vida das pessoas, intrometendo-se na sua intimidade. Naquela ocasião, apresentou esta figura em uma narrativa tradicional, e agora apresenta a ideia como um aforismo.

E quando no *Retrato* se diz que “Só invento um vampiro que existe” (TREVISAN, 2013, p. 62), a ideia trazida à luz é a que discutimos anteriormente sobre a literatura se ocupar do mundo dos homens, a fim de tocar o que é realmente humano. Entendemos que o vampiro, neste caso, seria o personagem.

Entretanto, no conto *Adeus, Vampiro* (TREVISAN, 2005), o autor havia tratado também da metáfora do vampiro, fazendo reviver o personagem Nelsinho, mas em termos muito semelhantes aos que trata neste trecho sobre o contista. Esta estratégia, em si mesma, já é muito importante na obra do autor: fazer circular nas diferentes obras o mesmo personagem, como se estivesse construindo uma obra maior em torno de Nelsinho, por exemplo. Em *O vampiro de Curitiba*, já havia uma série de contos sobre ele, configurando o que se poderia chamar novela, uma vez que, considerando o conjunto de contos, temos um encadeamento de episódios, mas nos quais, do primeiro até o último, pode-se observar uma mudança de posicionamento do personagem,

que inicia como o predador, e acaba como presa⁹. Aqui, Nelsinho retorna fora daquele conjunto original, estabelecendo uma ponte entre as obras.

Apresentando neste conto o vampiro como Nelsinho em termos semelhantes aos utilizados para falar do vampiro como contista, Trevisan provoca um estranhamento e uma dúvida sobre de quem se fala. Aqui:

Quando Nelsinho despertou de um sonho agitado, viu que se transformara numa espécie encantada de vampiro¹⁰.

Uma nova raça, que já não bebe o sangue – apenas mordisca e sopra a nuca das bem-queridas. Com direito a sete beijinhos de língua tilitante, por que não?

Um vampiro só de emoções e sentimentos. Um ladrão furtivo de almas solitárias. (TREVISAN, 2005, p. 99).

A semelhança com o trecho que citamos do *Retrato 3x4*, onde se falava sobre o contista, é inegável: de quem se fala afinal? Trevisan sugere uma equivalência entre o personagem Nelsinho e o contista? Ou sugere a equivalência de todas as personagens ao vampiro, como interpreta Waldman (1989) a respeito de toda a obra de Trevisan?

O conto fala sobre as mudanças sofridas pelo vampiro, que deixa de ser aquele extraordinário e amedrontador ser mitológico das sombras, para se transfigurar em um vampiro com características humanas, eternamente aprisionado em sua dependência dos prazeres mundanos. “Esse vampiro, quem diria, tem coração de pintassilgo. Ou corruíra, se assim prefere” (TREVISAN, 2005, p. 99). Surgem as tão peculiares metáforas de Trevisan com animais, e surge a corruíra, velha conhecida dos leitores do autor. A corruíra é uma pequena ave muito comum nas Américas, de maneira geral. Adaptou-se facilmente ao ambiente urbano, é aquele pequeno passarinho marrom que vemos cantando em nossos jardins, praças, terrenos baldios, fazendo ninhos em nossos telhados, telefones públicos, fios de energia elétrica. Ou seja, o vampiro de Trevisan é tão inofensivo quanto os passarinhos

⁹ Esta mudança de posicionamento de Nelsinho também foi discutida em: ESTEVES, Camila Del Tregio; SANCHES NETO, Miguel. Os dois vampiros de Dalton Trevisan: análise de discurso de criador e criatura. *Interfaces*, Guarapuava, vol. 4 n. 2, dez. 2013. Disponível em: http://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/2304. Acesso em: 26 mai. 2015.

¹⁰ Esta frase é um intertexto de Kafka, outro importante autor para Trevisan: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intraquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” (KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997).

cantando em qualquer rua por aí. A corruíra é símbolo do pequeno, do inofensivo, do minúsculo - mais adiante, veremos que Trevisan também utiliza “corruíra nanica”, enfatizando a simbologia do diminuto.

Por um lado, há trechos que nos indicam a referência inequívoca ao contista: “Drácula que já não mutila nem estripa corpo de virgem – celebra gentilmente em prosa e verso as suas fofuras. Nada de abrir uma cova no peito das noivas. Não se alimenta de sangue mas de sonhos, confissões, palavras ao vento” (TREVISAN, 2005, p. 99). O vampiro que escreve a partir dos sonhos, confissões e palavras ao vento que ouve por aí, em sua constante busca por histórias. Ou estes:

Frestador de janela aberta. Espião na fila de ônibus às seis da tarde na Praça Tiradentes. À escuta nos bancos da Praça Osório. Pra cá pra lá quem voga e vigia, na sua nave fantasma, à sombra da Igreja de Santo Stanislau?
O meu vampiro é um doce traficante de ilusões. Inofensivo? Nem tanto. Esconde o humor atrás do óculo azul e as trancinhas rastafári. Um vampiro tímido, já pensou? Ou a timidez é disfarce para instigar a confissão dos ingênuos João e Maria. Toma três cafezinhos na Boca Maldita – as humildes garçonetes, nunca se sabe, heroínas da tragédia curitibana? (TREVISAN, 2005, p. 100).

As habituais referências às localidades curitibanas: Praça Tiradentes, Praça Osório, Igreja de Santo Stanislau, Boca Maldita. Locais tradicionais da cidade, frequentados por todo o tipo de gente – o centro curitibano, com toda a sua “fauna”: trabalhadores, turistas, gente fazendo compras, aposentados, usuários de drogas nas praças, famílias, discutidores de política nos cafés, estudantes... e escritores, discretos, em meio à multidão, observando. Segundo o trecho, o contista, nem tão inofensivo quanto pode parecer, com humor, destila ironia em suas histórias. Ele está permanentemente perscrutando a vida íntima das pessoas, desnudando-as pela ficção, o que lhe dá uma natureza perigosa, de quem não deixa de desvelar as motivações de nossas ações. Interessante notar que, como dissemos anteriormente, ele se referiu a Nelsinho como um vampiro tão inofensivo quanto a corruíra, enquanto agora coloca em dúvida, apontando para a negação (“nem tanto”), o contista como ser inofensivo. Este último se torna perigoso na medida em que desnuda nossas mazelas, não é confiável pois está sempre à espreita, e se utiliza de todo e qualquer material para criar.

Há a menção à timidez. Alguns justificam o comportamento esquivo do escritor Dalton Trevisan em decorrência de uma personalidade tímida. Está aí uma resposta: o escritor (qualquer um) se finge de tímido para obter histórias. As histórias confidenciais por João e Maria, sobre os quais já comentamos. Quer dizer, para o autor, as personagens da ficção devem ser inspiradas em gente de carne e osso.

A mesma discussão sobre o contista como alguém em quem não se pode confiar no *Quem tem medo de vampiro?*: “Pérfido amigo, usará no próximo conto a minha, a tua confiança secreta na mesa de bar. Cafetão de escravas brancas da louca fantasia, explora a confiança da nossa gente humilde.” (TREVISAN, 1997, p. 47).

Por outro lado, temos no *Adeus, vampiro* trechos que parecem se referir ao vampiro como personagem:

Nosferatu de delicadezas e delícias. Viciado, sim, na ciência da sedução, as manhas da traição, as artes da perversão, as dores secretas do amor, os mistérios da paixão.

[...] Predador e vítima, a sua eterna danação é a ninfeta, a mocinha, a mulher. Arrebatado em loucas paixões seculares com avós, mães, filhas e netas. Por elas condenado para sempre a louvar na flauta doce as suas prendas e graças – ó exército de peitinhos em posição de sentido apresentando armas! Ó bundinhas aguerridas em desfile com bandeiras desfraldadas! (TREVISAN, 2005, p. 101).

Como mencionamos, Nelsinho está fadado a servir à lascívia pela eternidade. O personagem vive em função de seus desejos, que, por vezes, são tomados como uma obrigação, uma necessidade que foge ao controle, não necessariamente levando ao prazer, posto que se configura como prisão, busca inevitável e insaciável. O conto aponta o lado dolorido desta busca sem fim:

Nem só de abismo de rosas é a existência de um vampiro. A sua estaca no peito dói – até o fim dos tempos! – cada vez que olha uma mulher, cada mulher, toda mulher. Um vampiro, esse, que jamais dorme – e sonha acordado com as mil amadas perdidas. Os tantos amores idos e bem vividos são o preço da sua insônia infinita. (TREVISAN, 2005, p. 101).

Além do que foi comentado, da busca insaciável, queremos chamar a atenção para outro ponto nesta citação: a menção ao abismo de rosas se trata de um intertexto com a própria obra, ou autotexto – procedimento que já comentamos ser frequente e importante em Trevisan.

Abismo de rosas é o título de uma obra do autor de 1976, inspirada na canção de mesmo nome gravada por Dilermano Reis em 1968. O nome da obra é também o do primeiro conto, onde encontramos a explicação: abismo de rosas é uma metáfora apresentada no conto para a sensação que se tem ao penetrar, em uma relação sexual, uma moça virgem (TREVISAN, 1979). O trecho então aponta para o fato de que nem só de sensações boas, agradáveis, vive o vampiro. Além do êxtase do abismo de rosas, há o enclausuramento da eterna busca insaciável.

Nas orelhas e na contracapa de *Abismo de rosas*, consta um texto de Otto Lara Resende – este tipo de texto, embora presente em obras dos primeiros anos, tornou-se completamente ausente nos últimos. Nas obras mais recentes, não há paratextos, desfazendo as molduras críticas, incorporadas ao território do conto: nada que explique ou comente a obra ou o autor – o que transfere para a própria obra, para os contos, uma função crítica, teórica, dando uma autonomia total a ela. Às vezes, há na orelha ou na contracapa um conto, como o que vimos acima (*Ei, vampiro, qual é a tua?*). Esta ausência, ou a presença de um conto, está de acordo com o que temos discutido sobre a prevalência da obra ao autor, sobre o fato de a obra falar por si mesma, sobre a importância da obra de ficção em si mesma e do conceito totalizador da ficção para o autor.

Resende traz o questionamento de um crítico holandês recém apresentado à obra do contista: “Quem então, meu Deus do céu, é esse Dalton Trevisan?” (RESENDE, 1979), e segue comentando sobre a pergunta, concluindo que não se pode saber quem é Trevisan, mas sim quem é o *escritor Dalton Trevisan*, pois isto está escrito em seus textos – nisto concordamos, e é isto, de alguma maneira, o que buscamos. Ele diz:

Se algum espírito curioso quiser, porém, saber quem é o escritor Dalton Trevisan, aí a coisa muda de figura. Se for pessoa respeitosa e sábia, encontra a porta aberta e fecundo caminho. A porta escancarada é o texto de Dalton Trevisan. Têxtil, sua escrita é uma tessitura de ponto rigorosamente cerrado. Minha avó, que não entendia de textos, mas entendia da vida e de

bordado, diria que o nosso autor é um *ponto de nó*. E provavelmente nó cego, que cumpre ao leitor desatar e decifrar. (RESENDE, 1979).

Já sabemos, Trevisan é adepto da proposta de que cada elemento que aparece na narrativa deve ter um propósito, portanto, o surgimento desta referência ao *Abismo de rosas* em um conto cuja autoteorização é mote privilegiado, nos leva a crer que o dizer de Resende deve ser considerado, além de se considerar o sentido que a expressão *abismo de rosas* carrega.

Voltemos ao *Retrato 3x4*: apresentando as figuras de Caim e Abel, “O escritor é irmão de Caim e primo distante de Abel” (TREVISAN, 2013, p. 62), outro intertexto bíblico, o conto aponta para a ideia do escritor como alguém traiçoeiro. No caso, como veremos logo adiante em outro trecho do mesmo conto, traiçoeiro no sentido de se apropriar sorrateiramente das histórias alheias, alguém que se aproxima do outro com segunda intenção – a de ouvir um relato e se apropriar dele, ou, encontrar uma frase ou ideia significativa em outro autor e “roubá-la”.

Sobre esta mesma frase, que inicialmente constava no prólogo escrito por Trevisan para a terceira edição de *O vampiro de Curitiba*, Waldman (1989) diz que sua presença “leva o leitor a repensar os irmãos bíblicos um pouco sob a ótica de Baudelaire, onde o antagonismo entre ambos marca o antagonismo de raças” (WALDMAN, 1989, p. 30), e, após citar versos de um poema do francês, afirma:

De um lado, a raça vitoriosa de Abel, de outro, a execrada e miserável de Caim. E o escritor, irmão de Caim, maldito como ele, aponta duro para o seu objeto, o vampiro que vive na lama do indiferenciado, rastejando no silêncio a ilusão do voo impossível. (WALDMAN, 1989, p. 30).

Depois, no *Retrato*, temos um encadeamento de diversas fontes para um escritor: notícia policial, bilhete suicida, os medos ou falhas mais secretos das pessoas (o teu fantasma no sótão), confiança de amigo, leitura dos clássicos, histórias contadas pelos outros ou imaginadas pelo escritor. Todos estes recursos são efetivamente utilizados por Trevisan na construção de seus contos, e aqui ele os apresenta como “conselhos” a um provável candidato a

escritor. A menção a outros gêneros textuais, como notícia e bilhete, retrata o que temos chamado de extrapolação dos limites do gênero, pois Trevisan não apenas demonstra uma alusão a estes gêneros em seus contos, ele os transpõe, com suas linguagens e estruturas próprias, ao conto. Ele promove uma indiferenciação entre texto e paratexto, e uma des-hierarquização dos gêneros, levando os tidos como secundários a um papel de protagonismo literário.

Repetimos a explicitação de um recurso fundamental do fazer literário de Trevisan: “para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta¹¹. Uma história nunca termina, a cada leitura ela se reescreve” (TREVISAN, 2013, p. 62). Aqui está o fundamento de uma obra toda construída sobre sua própria refacção. E sobre a refacção das obras dos outros. Ou seja, as histórias na literatura não têm começo nem fim, elas continuam nas diferentes obras, dos diferentes autores, nos diferentes momentos históricos. Não se repetem, são refeitas, ou estão em permanente processo de circulação literária. Nesta mesma direção aponta outro trecho: “Todas as histórias – a mesma história e uma nova história [...] O conto não tem mais fim que novo começo” (TREVISAN, 2013, p. 64). Aqui está o conceito da obra de Trevisan como obra aberta, em construção, móvel. Neste sentido, cada conto de Trevisan é uma peça no seu grande mosaico sobre a província.

Outro sentido da máxima de Trevisan de que a vida toda é curta para se escrever um conto, é que toda a densidade de uma vida “cabe” no estreito limite de um conto. Toda a experiência vivida serve ao contista para criar seus pequenos pedaços de mundo. Tendo experimentado, ou lido, uma infinidade de coisas, o contista deve possuir uma capacidade enorme de síntese para criar um pequeno todo provido da potência para expandir seus significados para além de seus limites. Esta reflexão nos lembra muito uma história chinesa contada por Calvino em suas conferências:

Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. ‘Preciso de

¹¹ Eco de Rilke, outra referência muito importante na obra de Trevisan, para quem a vida inteira é curta para escrever um poema (RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad. Paulo Ronái. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995).

outros cinco anos', disse Chuang-Tsê. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu. (CALVINO, 1990, p. 67).

Calvino narra esta história para exemplificar o que estava explanando sobre os tempos do escritor:

O trabalho do escritor deve levar em conta tempos diferentes [...] uma mensagem de imediatismo obtida à força de pacientes e minuciosos ajustamentos; uma intuição instantânea que apenas formulada adquire o caráter definitivo daquilo que não poderia ser de outra forma; mas igualmente o tempo que flui sem outro intento que o de deixar as ideias e sentimentos se sedimentarem, amadurecerem, libertarem-se de toda impaciência e de toda contingência efêmera. (CALVINO, 1990, p. 66).

Toda esta reflexão está também no trecho citado do *Retrato*: os tempos de ajuste, de encontro da palavra exata, e de espera pela sedimentação dos pensamentos.

Questiona-se, posteriormente, no mesmo conto, por que o escritor escreve? Qual a motivação de um escritor ao escrever? Não se conclui, mas a questão está ali, provocativa. Escrever é melhor que não escrever, quer dizer, deixar o papel em branco? Isto é uma desculpa? É necessário ter uma desculpa? O narrador provoca o leitor: “Você não escreve para mudar a vida, melhorar o mundo, salvar tua alma” (TREVISAN, 2013, p. 62).

Outro conselho: “o melhor conto você escreve com a tua mão torta, teu olho vesgo, teu coração danado” (TREVISAN, 2013, p. 63). Segundo o aviso, um conto é bom não quando é bonito e perfeito, nem movido por princípios morais, de boa conduta, mas quando é humano, e retrata com fidelidade toda a imperfeição dos homens. Não estando o conto de Trevisan regido pela boa conduta, muitas vezes se coloca em choque com o discurso politicamente correto em vigor nos dias atuais. Sentido parecido está implícito em “Dou com um pernetá na rua e, ai de mim, pronto começo a manquitolar” (TREVISAN, 2013, p. 63). Ao afirmar a reprodução do ato do pernetá (uma deficiência física), Trevisan aponta a identificação do escritor com todos, principalmente com os “deformados morais”, os monstros, os bandidos, os tarados, as prostitutas, os travestis, os viciados em crack – seus personagens. Uma

observação: este “ai de mim” é muito característico do estilo do autor, aparece inúmeras vezes – é o tipo de expressão que, ao lermos, já sabemos se tratar de um texto de Trevisan, e, neste caso, representa uma danação do próprio autor, integrado aos seus personagens. Há expressões que são “marcas registradas” do autor.

A metáfora de o escritor ver um pernetá e começar a manquitolar indica algo que Fernando Pessoa expressou brilhantemente no poema *Autopsicografia*:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente (PESSOA, 2004)

O que os dois autores expressam é a condição do contista, para Trevisan, e do poeta, para Pessoa, como alguém que finge, quer dizer, alguém que representa, inventa, imagina, ou em outras palavras, cria. O escritor reproduz em sua criação uma condição humana, e, em sendo ele mesmo humano, o que representa é também o que, de alguma maneira, vivencia. No caso de Trevisan, a obra demonstra uma empatia humana com o disforme.

Em seguida, a forma do haicai, ou melhor, não o haicai mesmo, mas a interpretação e uso que Trevisan faz da forma: “a ejaculação precoce de uma corruíra nanica”. Novamente a corruíra, que, como dissemos, tem cadeira cativa na fauna do autor.

O haicai original é uma forma poética de origem japonesa, com características muito específicas e definidoras, como a concisão e a objetividade, que são presentes em Trevisan, mas também o rigor métrico, como as dezessete sílabas poéticas, os três versos, e a presença imprescindível da natureza e da noção do passar do tempo. Nosso autor toma emprestado também elementos líricos da poesia, mas não há rigor métrico, apesar de haver um rigor formal, na medida em que ele escolhe a palavra precisa, constrói a frase mais perfeita possível. Por vezes há elementos da natureza, como a corruíra da citação, mas tudo é transfigurado para representar o humano em sua miserabilidade e pequenez: soma-se ao

elemento da natureza uma condição do homem, uma disfunção orgânica, a ejaculação precoce, por sinal, uma condição que muitas vezes indica uma situação de humilhação ou apequenamento.

Trevisan toma esta sua concepção adaptada do haikai como forma do conto breve: concisão e objetividade, elementos líricos, humor, representação da condição humana.

Dando sequência, Trevisan discute o que chamamos, quando das contribuições de Calvino no primeiro capítulo, de busca pela palavra exata e necessária: “Escolha as palavras no cuidado de quem, ao morder, sente um espinho na doçura do peixe [...] Em busca da palavra certa? Fácil, meu chapa. Siga o fio furtivo da pulga que costura o pelo negro do cachorro” (TREVISAN, 2013, p. 63). Aqui há também a ideia de conselho ao novo escritor, um narrador que interpela o leitor, tomando-o por aspirante a escritor.

O autor sugere que, nesta busca pelas palavras exatas e necessárias, há o risco de se “espetar” em algumas delas, no entanto, tem-se a compensação pela doçura do peixe, ou pela palavra perfeita que irá “fechar” o todo significativo do conto. Sugere também que a palavra perfeita não é agradável, mas é necessária para se atingir o efeito de sentido almejado. Ainda indica ao leitor que esta busca não é nada fácil, ao contrário do que afirma ironicamente. É como seguir a pulga no pelo negro do cachorro, ou seja, é de difícil distinção, o caminho e a pulga se confundem com os pelos, posto que são parecidos. As palavras do mesmo campo semântico parecem ter todas a mesma função, mas engana-se quem se fia nesta facilidade. A palavra certa demanda trabalho minucioso, exatidão.

Há também a indicação ao leitor aspirante a escritor de algumas obras fundamentais, aquelas que ele terá de ler se quiser escrever algo significativo: Homero, contos árabes das *Mil e uma noites*, *Fanny Hill* ou *Memórias de uma mulher de prazer*, de John Cleland, Camões, Dostoiévski, Kafka, Rilke e anúncio de elixir 914 – com a observação de que tudo que se encontra nestas obras está também na tradução da Bíblia do Pe. João Ferreira d’Almeida – coisa que o autor efetivamente realiza com frequência em sua própria obra.

Esta enumeração das obras fundamentais ao aspirante tem origem da ideia do paideuma poundiano – ideia que foi apropriada pelos concretistas. Trata-se de uma lista de ancestrais literários que não tem apenas a função de

indicação, sugestão, tem também valor teórico, pois agrega questões caras ao autor. Ezra Pound escreveu o *ABC da literatura*, um ensaio crítico sobre a poesia universal onde explicita seus valores literários, e de onde vem a ideia do paideuma, entendido como “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2006, p. 161). Ou seja, o paideuma reúne o que é essencial em uma maneira de fazer literatura.

O que salta aos olhos na lista de Trevisan, além dos autores clássicos da literatura, é a presença do “anúncio de elixir 914” na mesma graduação de importância das outras referências indicadas. Trata-se de uma substância popularmente indicada para “eliminar resíduos e purificar o sangue”, resolvendo problemas como acne, cravos, furúnculos e sífilis “de dentro para fora”. Aos olhos da crença popular, parece uma espécie de substância milagrosa. Em sua bula, num anúncio de farmácia, encontramos:

Características farmacológicas: O Elixir 914 é constituído por um conjunto de extratos fitoterápicos da flora brasileira associados ao iodeto de potássio que conferem ao produto ação depurativa. Possui ainda ação expectorante e tônica. A badiana atua como estimulante estomáquico e carminativo (estimula a eliminação de gases intestinais). A samambaia, da família das polipodiáceas, possui valor como sudorífica peitoral, usado nos resfriados, gripes, tosse, bronquites, anti-reumáticos sendo empregado no reumatismo gotoso, e nas dores reumáticas em geral. O cipó suma fitoterápico, da família das violáceas, atua como depurativo, usado nas afecções cutâneas, eczemas e furunculoses. A caroba possui propriedade depurativa, tônica, adstringente, sudorífica e diurética. A fumária tem como constituintes químicos principais: alcalóidefumarina, ácido fumárico, tanino, sais minerais (nitratos e cloreto de potássio), age como tônico amargo, depurativo e antiescrofuloso. INDICAÇÕES: O Elixir 914 está indicado como depurativo. Possui ainda ação expectorante e tônica. (ELIXIR 914, [20--?]).

Colocando lado a lado o anúncio desta substância e os clássicos, Trevisan aponta, de maneira zombeteira, que o popular tem importância em sua literatura, uma vez que, como dissemos, ele prega a literatura feita no “chão dos homens”. Também, sendo o elixir uma substância depurativa, ou seja, que purifica do organismo suas toxinas e resíduos, resta irônico incluí-lo no “paideuma daltoniano”, considerando que a literatura pregada pelo autor mais “intoxica”, como veremos mais adiante, que purifica. No entanto, outra

interpretação interessante para a menção ao elixir é que, como um depurativo, representa a ideia de retirar do texto tudo o que está sobrando, o que não tem propósito, como tem feito Trevisan.

A presença do elixir é um procedimento semelhante ao que mencionamos sobre o *abismo de rosas* de Dilermano Reis - Trevisan traz para os contos referências da cultura popular. Ele retoma o cancionero popular e o tônico depurativo, agregando-os à sua ficção.

Logo após, vem o trecho que menciona Jesus como um de seus heróis. Heróis do próprio Trevisan e dos aspirantes a escritor com os quais o narrador dialoga. Jesus como um homem contestador e “irado” (outra palavra habitual de Trevisan), “expulso como indesejável de Nazaré, capaz de caminhar nas águas, usar o chicote, gostar de brilhantina no cabelo [...]” (TREVISAN, 2013, p. 64). Vemos que ao lado de uma ação milagrosa, estão outras tão triviais como o uso da brilhantina no cabelo, indicando que o Jesus como personagem de Trevisan perde a aura de deus acima dos homens. Como acontece com os grandes autores, conforme mencionamos ao final do capítulo 3, Jesus, e qualquer outro, também se torna personagem da grande narrativa da província.

O último trecho a comentar do *Retrato*: “Quem dera o estilo do suicida no último bilhete” (TREVISAN, 2013, p. 64). Aqui Trevisan retoma a discussão que apresentamos nas cartas, o bilhete teria a mesma função do que o autor apresenta como a da carta: escrever apenas quando se tem o que dizer, e de maneira simples e clara. Mas, no caso do bilhete, de maneira ainda mais radical, afinal, o último dizer de um suicida é carregado de toda a densidade da situação - o suicida, em geral, apresenta no bilhete suas razões para dar fim à vida. O bilhete é vital – o suicida trata do sentido da própria vida, não escreve por vaidade, mas num confronto com a morte, é um texto em estado de desespero. Toda a emoção e sofrimento de uma vida se materializam nestas últimas palavras. Tudo o que está no bilhete é significativo, assim como deve ser tudo o que está no conto.

O conto 204 de *Pico na veia* contribui com a mesma discussão: “Lição de estilo: o último bilhete do suicida. Lição de vida: um pedaço de papel em branco – o último bilhete” (TREVISAN, 2002b, p.238). Quer dizer, além do que comentamos sobre o estilo do bilhete suicida, o autor equipara o papel em branco, que é o espaço de criação do escritor, ao último bilhete. O papel em

branco é utilizado pelo suicida para criar seu bilhete, da mesma maneira que o escritor o utiliza para criar sua obra. Também, o bilhete traz uma lição de vida, pois é o balanço final da vida do suicida, e o texto de ficção também traz acertos de conta com a vida. Novamente, temos a ideia de que o conto deve ser escrito como o bilhete.

Retrato 3x4, assim, é uma sistematização de conceitos sobre a arte da literatura, via conto, em que o autor faz uma antologia de suas próprias opiniões. É um texto que funciona como um programa literário, como um automanifesto, tal como Prefácio interessantíssimo, de Mário de Andrade, ou Falação, de Oswald de Andrade. Mas ao invés de estar na abertura de sua obra, com uma função paratextual, apartada dos demais textos, ele entra como mais uma peça ficcional, no interior da estrutura contística. Neste sentido, lembra os prefácios incrustados nos contos do Guimarães Rosa de *Tutameia: terceiras estórias*. Não há mais uma fronteira entre o que é literatura de ficção e o que é o seu invólucro analítico. Tudo funciona nos domínios da literatura. O autor faz assim um uso totalizante do texto. Agregando todas as referências, todos os gêneros, na tentativa provisória de escrever o seu único conto. Seu conto total. Objetivo que o joga sempre para frente, para uma nova tentativa.

Esta prerrogativa de que toda a obra de Trevisan se configura como uma tentativa de escrever um único conto (ou romance), sempre em progresso - a narrativa da província - com a qual concordamos, é sustentada por Sanches Neto em alguns momentos, entre eles o que discute a novela de Trevisan *Nem te conto, João* - novela ela também constituída por “estilhaços textuais” do contista que aqui se reagrupam (SANCHES NETO, 2011). No entanto, os escritos do próprio autor também corroboram esta interpretação. No texto que reproduzimos no anexo A, há uma passagem que não foi retomada nem no *Retrato* nem em *A faca no coração*: “Seu romance são duzentos pequenos contos”.

Por fim, o conto número 3 de *O pico na veia*, que retoma o título da obra: “Um bom conto é pico certo na veia” (TREVISAN, 2002b, p. 9).

O pico a que o autor se refere diz respeito ao ato de injetar na veia uma substância, sendo esta uma expressão utilizada pelos usuários de drogas. Assim, Trevisan transpõe para a conceitualização de conto o universo da contracultura. No Brasil, a droga de uso injetável mais comum é a cocaína,

uma droga psicoestimulante, ou seja, estimulante do sistema nervoso central. As drogas estimulantes - anfetamina (inclui ecstasy), cocaína (inclui crack) e nicotina - fazem com que o usuário fique “elétrico”, “ligado”.

Nos últimos livros publicados, diversos contos abordam a temática que envolve o uso de drogas: cenas de uso, usuários, traficantes, como podemos ver no segundo conto do livro *Pico na veia*, cuja narradora é uma usuária de múltiplas drogas:

- O meu café da manhã é uma pedra [crack]. Se estou na pior, um baseado [maconha, *cannabis sativa*]. Aí me dá uma fominha desgracida. Vou chegando bem doidona: ‘Ei, tô com fome. Ei, galera, tô com fome.’ Até descolar um rango. [...] Comecei com cigarro, benzina, maconha, cola, éter. Depois pedra. Se dá, *pico na veia*. Foi por safadeza mesmo e pra vingar do puto do pai. Só queria fazer sacanagem. A pedra não é o mal. O mal é as pessoas mesmo. (TREVISAN, 2002b, p. 6-7, grifo nosso).

A personagem afirma que, “se dá”, faz uso do *pico na veia*, pois a cocaína é mais cara que o crack, a maconha e os inalantes. Porém, seu efeito é mais imediato e potente, além das alterações provocadas serem diferentes.

O quadro de alterações do comportamento, do estado mental e físico de uma pessoa que está sob efeito de uma droga é chamado de intoxicação. São sinais de intoxicação por drogas estimulantes:

- euforia, grandiosidade (sentir-se grandioso);
- hipervigilância, irritabilidade;
- insônia, aumento da energia, diminuição do apetite;
- aceleração do pensamento e da fala;
- agitação psicomotora, prejuízo do julgamento [da capacidade de julgamento crítico];
- taquicardia;
- aumento da temperatura (hipertermia);
- sudorese, calafrios, dilatação das pupilas;
- alucinações ou ilusões visuais e táteis;
- ideias paranoides (sentir-se perseguido ou prejudicado);
- convulsões;
- aumento da pressão arterial, arritmias cardíacas e morte [em caso de overdose]. (UFSC, 2014).

O tempo de surgimento e de desaparecimento destes sinais depende do tipo de droga e da forma de administração utilizada, sendo a cocaína, em suas formas injetada e fumada (crack), a que tem um início e término de ação mais rápido e intenso.

Quer dizer, se o *pico na veia* é algo tão intenso, pois provoca tantas alterações psíquicas e físicas, e de duração imediata e rápida, assim deve ser o conto. As características de aceleração do pensamento e da fala e a agitação psicomotora da intoxicação por estimulantes também podem ser consideradas em um paralelo com a agilidade dos contos proposta por Trevisan. Além disto, o uso de droga é vinculado culturalmente ao submundo, ao marginal, à contravenção. O conto de Trevisan também retrata o lado periférico da sociedade.

Definição semelhante é apresentada no já mencionado *Ei, vampiro, qual é a tua?*: “Uma flecha envenenada, eis a palavra do contista” (TREVISAN, 2006). A palavra penetra o corpo repentina e rapidamente, e, uma vez dentro, irradia seu veneno. A metáfora é bastante paralela à do “pico”. A palavra como droga e como veneno, com efeitos imediatos e avassaladores.

Esta ideia do imediato e intenso tem sido efetivamente trabalhada cada vez mais nos contos de Trevisan. Contos como estes: “Um bom conto é pico certo na veia” e “Uma flecha envenenada, eis a palavra do contista”, assemelham-se bastante ao aforismo, e têm sido muito presentes nas obras mais recentes. O aforismo é uma máxima ou sentença que, em poucas palavras, explicita uma regra ou princípio de alcance moral. Este tipo de texto carrega em si esta questão de conter uma moral, no entanto, como vimos sobre o haikai, Trevisan se apropria dos modelos textuais e os adapta à sua maneira. Estes “aforismos” que selecionamos trazem não exatamente a moral do conto, mas um direcionamento sobre seu conceito.

Estes pequenos textos seguem o que o autor propôs na autoentrevista, em anexo, depois retirado para a publicação do *Retrato*: “Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Seu caminho será do conto para o soneto, para o haikai”.

Anarquia do conto

A partir de todo o exposto, podemos sistematizar algumas diretrizes para o conto a partir da ficção de Trevisan, além de pensar a obra do autor na contemporaneidade.

O autor ampliou a ideia de conto de maneira a flexibilizar, ou até abolir, as fronteiras do gênero. Seu conto engloba ficção, teoria, crônica, crítica literária, carta, haikai, poesia, aforismo, bilhete, notícia de jornal, bula de remédio. Ele transita entre os diferentes gêneros textuais, se apropria de suas estruturas e linguagens, transformando tudo em matéria de ficção. Assim nasce a ideia de conto total, do fazer literário como uma escrita totalizante.

Valoriza-se a obra literária em detrimento do autor, em um nítido projeto de turvamento da biografia, que se manifesta, no entanto, nas entrelinhas de contos carregados de vivências. Neste contexto, o autor não importa, sua trajetória de vida pessoal não importa. Tudo está na obra. Sendo a obra literária um espaço privilegiado, é ali que se apresenta uma visão de mundo e de literatura. Em termos de autoteorização, temos em Trevisan um teórico camuflado na ficção. Há uma preocupação constante em pensar os rumos da literatura, que acaba por direcionar a própria obra do autor ao mesmo tempo em que influencia a literatura produzida ao seu redor.

Encontramos pontos fundamentais, como a brevidade. Os contos são cada vez mais curtos e mais intensos. Aproximam-se da leitura particular do autor da tradição do haikai: concisão, objetividade, elementos líricos, exatidão minuciosa das palavras, formando módulos textuais que representam o humano em sua miserabilidade e pequenez, mas também em sua fulgurância existencial sempre fugaz.

A ideia é que a vida caiba no conto. O contista deve se apropriar do que já foi feito na literatura universal, assim como deve observar atentamente a vida que pulsa à sua volta, e com todo este material criar pequenos pedaços significativos de mundo providos da potência para expandir seus sentidos para além de seus limites.

São fundamentais também os valores propostos por Calvino e trabalhados por Trevisan: a rapidez, culminando em narrativas econômicas, no sentido da manipulação do tempo; e a exatidão, ou seja, ter um projeto de obra bem definido e calculado, evocar imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis, apresentar uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.

A intertextualidade está presente em toda a obra do autor. Difícil é encontrar um conto em que não haja nada que remeta a outros textos. É nítido que Trevisan pensa sua própria obra a partir de um vasto conhecimento literário. Seus modelos aparecem na ficção, como vimos nos ecos, que retomam o classicismo, o realismo, o modernismo. Pelo viés autoteórico que escolhemos para estudar sua obra, percebemos que estas inserções de trechos e estruturas alheios têm o propósito de problematizar a literatura mesma. Trevisan (o teórico camuflado), assim como outros teóricos, entende a literatura como diálogo constante de obras literárias.

Vimos a importância do intertexto e do autotexto: toda a obra construída sobre sua própria refacção e sobre a refacção das obras de outros autores da literatura.

Como grandes modelos de um realismo que se propõe afirmativo temos Machado de Assis e Tchekhov. Trevisan mantém um compromisso com a postura do escritor realista em dizer/afirmar algo sobre o mundo, mantendo sempre um eixo de referência que oferece ao leitor o aporte necessário para a compreensão da obra. Para o contista, a literatura deve se ocupar do mundo dos homens, deve tocar o que é humano.

A literatura proposta encontra em Tchekhov a exaltação do cotidiano e das pessoas comuns, a importância das pequenas coisas. Em Trevisan, temos o lado “torto” destas esferas – do cotidiano e do homem comum.

Trevisan coloca em prática e reafirma os princípios elencados por Tchekhov - “1. ausência de palavrorio prolongado de natureza político-sócio-econômica; 2. objetividade total; 3. veracidade nas descrições das personagens e dos objetos; 4. brevidade extrema; 5. ousadia e originalidade – fuja dos chavões;

sinceridade”. Entendemos os “chavões” mencionados como os lugares comuns da literatura, e não os lugares comuns da cultura popular, dos quais Trevisan se apropria de maneira muito particular.

Considerando as cartas do autor, podemos sistematizar também como princípios a exigência de verossimilhança - além do que se espera de toda obra realista, em Trevisan esta exigência é obsessiva, o autor atenta para os mínimos detalhes; a linguagem e a construção de personagem devem representar pessoas vivas; há a distinção entre ficção e realidade, de maneira que eventuais elementos da realidade transpostos aos contos pelo autor devem ser entendidos como ficção.

O bom escritor, segundo as cartas, seria aquele capaz de captar o que há de humano, ainda que seja o horror, e de transcrevê-lo com estilo, clareza e objetividade. A obra deve retratar o “coração deflorado do homem”. Para o autor, há um lado obscuro e esfolado em tudo que é humano, e a literatura deve tratar disto. Um conto é bom quando é humano e retrata fidedignamente a imperfeição dos homens, não quando é bonito nem movido por princípios morais.

O contista é apresentado na ficção estudada como um vampiro que se alimenta da alma e da trajetória das pessoas. Trevisan traz a ideia do escritor como espião, como alguém traiçoeiro, e até perigoso, não confiável, pois, como dissemos, se apropria de tudo e transforma em ficção – o contista como monstro moral.

Os personagens do conto proposto se repetem, pois na vida as pessoas se repetem, e resta ao escritor realista uma retomada de velhas trajetórias. João e Maria de Trevisan são como arquétipos do deslocado. Não há perspectiva ou esperança de mudança para estes personagens. Estão fadados a serem deslocados.

O fato de nas obras mais recentes não haver paratextos, nada que explique ou comente a obra ou o autor, é extremamente importante ao nosso propósito autoteórico, pois se configura como um artifício que desfaz as molduras críticas. A crítica é incorporada ao corpo do conto. Com isto, Trevisan

estabelece um paralelo com as artes plásticas. Na modernidade, vemos pinturas em que as molduras do quadro desaparecem, provocando um enaltecimento da obra em si. Não há moldura, apenas o quadro. O autor apresenta, através de sua obra, um paralelo entre a moldura do quadro e os paratextos como molduras textuais. Com o seu desaparecimento, temos o enaltecimento do texto ficcional como aquele que fala por si mesmo.

Trevisan promove uma indiferenciação entre texto e paratexto, e uma des-hierarquização dos gêneros, como, por exemplo, quando eleva o bilhete ao grau máximo de perfeição formal para o conto, caracterizando o que se poderia chamar de anarquização do conto.

Outro paralelo pode ser estabelecido entre a obra de Trevisan e as artes plásticas modernas: o muralismo. Este movimento surge no Brasil influenciado pelo muralismo mexicano, surgido em 1922 com caráter fortemente político, marcado pela Revolução Mexicana, com artistas ligados ao Partido Comunista do país latino-americano. No Brasil, os murais surgem com o projeto de difusão da arte moderna no espaço público.

Poty Lazzarotto, artista que fez as ilustrações de vários livros de Trevisan, além de ter sido também colaborador da revista *Joaquim*, atuando como correspondente da revista no Rio de Janeiro e em Paris, é um representante do movimento muralista no Brasil. Em Curitiba há vários murais do artista, como o do Teatro Guaíra, o monumento do Centenário do Estado, o dos azulejos atrás da Catedral, e as sedes de várias empresas públicas e privadas, que retratam o cotidiano da cidade e de sua população. Há, por exemplo, localizados no Largo da Ordem, coração do centro antigo da cidade, o mural “Largo da Ordem” que retrata uma Curitiba rural, com pinheiros e carroças, e o mural “Imagens da Cidade”, que retrata uma cidade urbana e moderna, com o Jardim Botânico e uma “Estação Tubo” de ônibus, entre outras coisas, símbolos da cidade com suas construções de acrílico. Segundo Ferreira (2011), até 1986, o artista plástico já havia assinado mais de vinte murais espalhados pela cidade. Ela comenta sobre seus trabalhos:

Ao se observar a arte produzida por Poty, uma característica imediatamente parece se destacar das demais: seu traço tem algo de rural, mas é moderno – seja pela distorção criativa ou pelo uso de justaposições de espaços e tempo. Graças a esse traço peculiar, tipos de uma Curitiba ainda ligada a hábitos agrícolas, mas flagrada por uma linguagem contemporânea, surgem na forma de pessoas comuns, no exercício de usos, costumes, atividades e diversões paranaenses. (FERREIRA, 2011).

Vemos que esta descrição dos murais em muito se assemelha ao que se encontra nos contos de Trevisan. Os seus volumes são como estes painéis, captam uma cena do cotidiano da cidade. Os contos são pequenos fragmentos que formam o grande painel da província. O fragmento tem significação autossuficiente, mas também está inserido em uma obra maior, em construção, móvel. Neste sentido, dissemos anteriormente que cada módulo textual de Trevisan é uma peça no seu grande mosaico sobre a província.

O bilhete do suicida tem função primordial nesta proposta: ele é escrito, como a carta, apenas quando se tem o que dizer, e de maneira simples e clara. Porém, sendo suicida, o bilhete é vital, carrega o desespero de uma vida “manca”, portanto, sua densidade é muito maior que a da carta. Tudo o que está no bilhete é significativo, assim como deve ser tudo o que está no conto.

Como vimos ao longo da dissertação, da mesma maneira que os contos tornam-se mais curtos, o modelo de Trevisan passa da carta ao bilhete.

Há um bilhete suicida no livro *Pico na veia*, o conto 137, que expressa tudo o que temos discutido: a forma breve, o modelo do bilhete, a trajetória dos personagens na eterna guerra conjugal, a vida deslocada:

Bilhete deixado sobre a tevê:

"Com esta faca que você me deu, hoje eu faço o que você queria. Vou de terno azul, assim você pediu, e gravata preta. Ao encontro do teu primeiro marido, que você matou igual a mim. Não fique sossegada. Eu volto, querida. Para deixar você louca e te levar comigo. Você me odeia. Eu te amo. João." (TREVISAN, 2002b, p. 161).

Deixamos este conto para o texto de considerações finais pois ele não trata explicitamente de autoteorização, no entanto, nele Trevisan pratica tudo o que vem discutindo naqueles contos que abordam este viés de

problematização do gênero. Neste breve módulo textual sem título, temos inicialmente uma pequena investida de um narrador situando a narrativa: “bilhete deixado sobre a tevê”, para em seguida surgir, em primeira pessoa, o conteúdo do bilhete. Um suicida, que justifica seu ato na vida infernal que leva ao lado da esposa, entretanto, já demonstra o caráter permanente desta condição. Ele parte, sabendo que seu inferno continuará, pois intenta voltar e levar sua amada, perpetuando a condição miserável e cruel do casal. A televisão marca o ambiente doméstico, a faca retoma temas do autor, “a faca no coração”, além de ser um instrumento propício para a imagem de uma morte passional, com muito sangue e dor – “evocação de imagens nítidas, incisivas, memoráveis”, de Calvino. O estilo é característico do autor, frases curtas e diretas, um ranço de vingança e ódio nos personagens. A literatura próxima das paixões humanas, encarnando-as.

Como vimos no último capítulo, Trevisan apresenta seu paideuma, que reúne o que é essencial em sua maneira de fazer literatura. Vemos que o autor iguala em seu elenco clássicos da literatura e “anúncio de elixir 914”, anunciando assim a importância tanto da literatura consagrada quanto da cultura popular para as novas criações e para a constituição de uma tradição literária. Quer dizer, Trevisan propõe uma tradição, e esta tradição engloba o popular.

Comparar o conto ao pico na veia é trazê-lo ao mundo da contracultura como definição. É como se ele afirmasse uma literatura para além do chão dos homens, para o subsolo deles. A literatura como droga e como veneno, com efeitos imediatos e avassaladores, “eis a palavra do contista”.

Ao longo de toda a pesquisa analisamos a autoteorização presente nos contos, e percebemos que este procedimento permanente permitiu que Dalton Trevisan mantivesse sua obra atual. Mais que atual, uma obra precursora, que influenciou toda a contística nacional. Expondo ao leitor suas escolhas e reflexões, suas propostas, ele o convida a participar da construção desta obra que se reinventa constantemente.

Poderíamos dizer que assim como o vampiro/personagem atualiza sua tara da avó para a jovem neta, o escritor está em permanente busca do atual,

em uma disposição erótica para o texto, sentindo-se o vampiro amaldiçoado pela própria libido incessante.

Seu constante pensar sobre literatura o levou a uma obra que quer ser *up to date*. Uma obra que se move no sentido de ser a mais atual possível. Se permanecem ainda fixas as trajetórias dos personagens, o escritor é completamente atualizado pelas linguagens do agora. O autor se aproxima assim da geração pós-moderna, do conto breve, da geração da internet, num esforço de não deixar de fora nada que seja próprio do humano. O mundo do *Twitter*, por exemplo, com seus caracteres restritos, está em Trevisan. As ministórias que o autor apresentou lá em 1994 em *Ah, é?* se aproximam da literatura produzida hoje na rapidez da internet, das redes sociais.

Segue o homem deformado e deslocado, mas a literatura de Trevisan se atualiza, e o faz aos olhos do leitor. Ele abole as fronteiras do conto, mas não apenas pratica isto. Seguindo seu projeto de conto total, ele compartilha com o leitor seus propósitos, uma vez que considera que tudo o que há para ser dito, incluindo a problematização do gênero, deve ser feito por meio da ficção – afinal, não há “nada a dizer fora dos livros”.

REFERÊNCIAS

ANDRIOLI, Luiz. **O silêncio do vampiro: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan**. 2010. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BACKES, Marcelo. Prefácio. In: KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. A volúpia lasciva do nada: uma leitura de "Memórias Póstumas de Brás Cubas". **Revista USP**. São Paulo, p. 107-120, mar, abr, mai 1989. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/01/12-joaoalexandre.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2015.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura**. São Paulo: Editora Cultrix LTDA, 1974.

BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas* de Goethe. In: _____. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p. 11-122.

BERNARDI, Rosse Marye. **Dalton Trevisan: trajetória de um escritor que se revê**. São Paulo, 1983. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. **Outras inquisições**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 127-130.

_____. Emma Zunz. In: _____. **O Aleph**. Tradução Flávio José Cardoso. 12ª ed. São Paulo: Globo, 1999, p. 52-57.

_____. **O fazedor**. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difel, 1984.

BRAGA, Rubem. Entrevista com Machado de Assis. In: _____. **200 crônicas escolhidas**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARPEAUX, Otto Maria. O acontecimento. In: _____. **Vinte e cinco anos de literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968, p. 174-179.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CULLER, Jonathan. O que é literatura e tem ela importância. In:_____. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

ECO, Umberto. Bosques Possíveis. In:_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Sobre algumas funções da literatura. In:_____. **Sobre a literatura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIOT, Thomas Stearns. **Poesia**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004a.

_____. **Teatro**. Tradução de Ivan Barroso. São Paulo: Arx, 2004b.

_____. Tradição e Talento individual. In:_____. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ELIXIR 914. Responsável Técnico: Lilion Manhães Pessanha. Rio de Janeiro: Laboratório Simões LTDA, [20--?]. Bula de remédio.

EUFRAUSINO, Caroline Moreira. O conto moderno segundo Virgínia Woolf. **Revista de Letras Dom Alberto**, v. 1, n. 4, jul./dez. 2013. Disponível em: http://api.ning.com/files/i*tFWQTF2R9qbe5lqYgIWSKV7WCPC2vN9V*kIpVOjwYzweijwoB5z5JxAXUWPPmbKBISdfXVU7qyie0mAy913K76TxidekGT6/Artigo15.pdf. Acesso em: 20 abr. 2015.

FERREIRA, Luciana. **Os murais de Potty Lazzarotto na cidade de Curitiba**. Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba: ArtEmbap, 2011. ISSN 1809-2616. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/Anais_VIII/004_Luciana_Ferreira.pdf. Acesso em: 04 ago. 2015.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Dalton Trevisan e Valêncio Xavier: repetição e montagem como problematização da autoria. In: MOTTA, Sérgio Vicente & BUSATO, Susanna (org.). **Fragmentos do contemporâneo: leituras**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

FRÓES, Leonardo. A poesia e o teatro de T. S. Eliot. **Germina: revista de literatura e arte**, 2005. Disponível em: <http://www.germinalliteratura.com.br/resenha19.htm>. Acesso em: 07 mai. 2015.

GONZAGA, Pedro. **A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?**. 2007, 117 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em:

http://www.ufrgs.br/ppglettras/defesas/2008/Pedro_Dutra_Gonzaga.pdf. Acesso em: 27 fev. 2015.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

HOHLFELDT, Antônio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2ª ed. revista e atualizada. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

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

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Lia, Editor S/A, [19--a].

_____. O Primo Basílio. In:_____. **Obras Completas de Machado de Assis, v. 6: Esaú e Jacó, Críticas Literárias, Críticas Teatrais**. São Paulo: Editora Formar Ltda, [19--b].

MENESES, Maria Eugênia. Pedro Nava e o desespero da finitude inevitável. **Jornal da USP**, São Paulo, 17 a 23 mar. 2003. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp634/pag1011.htm>. Acesso em: 03 mar. 2015.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NICOLA, José. **Fernando Pessoa**. São Paulo: Scipione, 1995.

OGLIARI, Ítalo. **A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

PEIXOTO, Sérgio Alves. O parnasianismo no Brasil: variações sobre o mesmo tema. **O eixo e a roda: revista de literatura brasileira**. v. 19, n. 2, p.107-117, 2010. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2019,%20n.2/07-Sergio%20Peixoto.pdf. Acesso em: 05 mar. 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In:_____. **Flores da escrivaniinha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Organização de Maria Aliete Galhoz. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRÊMIO DE LITERATURA. Dalton Trevisan escreve carta de agradecimento. **RIC Mais**, Curitiba, 27 nov. 2012. Disponível em: <http://pr.ricmais.com.br/diversao-e-arte/noticias/dalton-trevisan-divulga-carta-de-agradecimento/>. Acesso em: 25 abr. 2013.

PROUST, M. No caminho de Swann. In: _____. **Em busca do tempo perdido**. Vol. I. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1948.

RESENDE, Otto Lara. O convicto de Treviso. In: TREVISAN, Dalton. **Abismo de rosas**. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979.

SANCHES NETO, Miguel. **A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan**. 1998, 448 f. Tese (Doutorado Teoria Literária) do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1998. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>>. Acesso em: 14 dez. 2014.

_____. **Circularidades narrativas**. Gazeta do Povo, Curitiba, 2011. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/miguel-sanches-neto/circularidades-narrativas-3xy3bcc88jp4xho4qamewgtvy>. Acesso em: 07 jul. 2015.

_____. **Novos mistérios de Dalton Trevisan**. Gazeta do Povo, Curitiba, 1994. Disponível em: http://miguelsanches.com.br/publicacoes/detalhes/54/novos_misterios_de_dalton_trevisan#.VMIN9Swsrus. Acesso em: 28 jan. 2015.

SAVIETTO, Maria do Carmo. **Baú de madeleines: o intertexto proustiano nas Memórias de Pedro Nava**. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SOUZA, Fernanda Ferreira de. O ato criativo de Virgínia Woolf em *Mrs. Dalloway*. **Interletras**. UNIGRAN, Dourados, v. 2, n. 4 – jan./jun. 2006. Disponível em: http://www.unigran.br/interletras/ed_anteriores/n4/arquivos/v4/Artigo_V_Woolf.pdf. Acesso em: 08 nov. 2011.

TCHEKHOV, Anton P. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 1999.

TEZZA, Cristovão. **O espírito da prosa: uma autobiografia literária**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TREVISAN, Dalton. **Abismo de rosas**. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. **A faca no coração**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Ah, é?** Rio de Janeiro: Record, 1994a.

_____. **Até você, Capitu?** Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. Capitu sou eu. In: _____. **A gorda do Tiki Bar**. Porto Alegre: L&PM, 2005, p. 52-63.

_____. **Cemitério de elefantes**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Desgracida**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Dinorá: novos mistérios**. Rio de Janeiro: Record, 1994b.

_____. **234**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

_____. **Em busca de Curitiba perdida**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. Emiliano, poeta medíocre. **Joaquim**. Curitiba, número 2, p. 16-17, junho de 1946. Reedição fac-similar – Curitiba: Imprensa Oficial do Estado, 2000a.

_____. **Macho não ganha flor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **O beijo na nuca**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. O terceiro indianismo. Joaquim. Curitiba, número 12, p. 12, ago. 1947. Reedição fac-similar – Curitiba: Imprensa Oficial do Estado, 2000b.

_____. **O Vampiro de Curitiba**. 12ª ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. **Pico na veia**. Rio de Janeiro: Record, 2002b.

_____. **Rita Ritinha Ritona**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Ciências da Saúde. Curso de Atualização em Álcool e Outras Drogas, da Coerção à Coesão. Singularidades no cuidado da RAPS. Walter Ferreira de Oliveira;

Francisco Job Neto [orgs.]. Florianópolis: Departamento de Saúde Pública/UFSC, 2014.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. **Formas mínimas: minificação e literatura brasileira contemporânea**. 2012, 162 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000179498>. Acesso em: 12 fev. 2015.

VOLOBUEF, Karin. Ironia romântica. In:_____. **A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan**. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec/Editora da UNICAMP, 1989.

Anexo A – Fotocópia do texto original da autoentrevista de Trevisan datilografado e com a assinatura do autor, disponível na Biblioteca Pública do Paraná

DAITON TREVISAN



* Nascido em 1925, em Curitiba. Advogado. Casado. Duas filhas.

* Obras: 1 - NOVELAS NADA EXEMPLARES, 2 - CEMITERIO DE ELEFANTES, 3 - MORTE NA PRAÇA, 4 - O VAMPIRO DE CURITIBA, 5 - DESASTRES DO AMOR, 6 - MISTERIOS DE CURITIBA, 7 - A GUERRA CONJUGAL, 8 - O REI DA TERRA, 9 - O PASSARO DE CINCO ASAS, 10 - A FACA NO CORAÇÃO, 11 - ABISMO DE ROCAS, 12 - A TROMBETA DO ANJO VINGADOR, 13 - CRIMES DE PAIXÃO, 14 - VIRGEM LOUCA, LOUCOS BEIJOS, 15 - LINCHA TARADO.

* Nada tem a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor que o contista.

* Adolescente, queria ser campeão de 110 metros com barreira. Jovem de bigodinho, o galã amado de todas as taxi-girls. Nem atleta nem bailarino de gravatinha borboleta, seu lugar é entre os ultimos dos contistas menores.

* Um herói literario é a soma de quantas pessoas? No fundo de cada personagem há um pouco de você. Nelsinho, o Delicado, pode que seja ele. Também é Gigi, Naná, Firififi.



2

* Vampiro, sim, de almas. Espião dos corações solitários. Escorpião de bote armado, eis o contista.

* Só inventa um vampiro que existe.

* Detesta as pessoas que não conhece. Não se acha figura difícil, esbarra diariamente consigo em todas as esquinas de Curitiba.

* O escritor é irmão de Caim e primo distante de Abel.

* Notícia policial, frase no ar, bula de remédio, pequeno anúncio, bilhete de suicida, o seu fantasma no sótão, confidência de amigo, a leitura dos clássicos, etc. O que não lhe contam, escuta atrás da porta. Adivinha o que não sabe - e com sorte você descobre o que, cedo ou tarde, acaba acontecendo.

* Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Nunca termina uma história, basta reler para começar de novo.

* Há o preconceito de que depois do conto



você deve escrever novela e afinal romance.
Seu caminho será do conto para o soneto para
o haicai.

- * Seu romance são duzentos pequenos contos.
- * Quem é João? Pássaro de cinco asas. Maria quem é? Pessegueiro florido que caminha sobre as águas.
- * Não escreve para mudar a vida, melhorar o mundo, salvar sua alma. O papel branco vale mais coberto de palavras? Toda a sua desculpa de escrever.
- * O bom escritor nunca se realiza: a obra é sempre inferior ao sonho. Ao fazer as contas, percebe que negou o sonho, traiu a obra, cambiou a vida por nada.
- * Da maneira mais singela conta a história mais tenebrosa.
- * Não sabe dar conselho, aos novos diria duas palavras: tenham talento.
- * Seu melhor conto? O que vai escrever amanhã.



* Cada manhã, diante da página branca, inventar a primeira frase é aprender tudo de novo.

* Sentimento fundo de desvalia, que o faz escrever a mão no maior silêncio (denunciado pela máquina, provocaria o comentário: "Lá está ele, o poeta, o gozador, o boa-vida, em vez de..."), esgueirar-se à sombra da árvore, falsear a voz no telefone, esconder-se do fotógrafo, usar nome suposto.

* Você pode contar nos dedos as pequenas delícias da vida: o azedinho da pitanga na língua do menino, a figurinha premiada de bala Zequinha, um e outro conto de Tchecov, o canto da corruíra bem cedo, o perfume da glicínia azul debaixo da janela, o êxtase do primeiro pórrinho, o beijo com gosto de bolacha Maria e geléia de uva, um corpo nu de mulher.

* Todo homem tem duas mortes, a primeira quando voce lê A Morte de Ivan Ilitch, de Tolstói.

* Se Capitu não traiu Bentinho, Machado de Assis chamou-se José de Alencar.



* Sustenta que os dois estilos da língua são Machado de Assis e o Pe. João Ferreira d'Almeida, o tradutor da Bíblia. O único livro que a gente não pode deixar de ler. Nele você encontra Homero, Mil e Uma Noites, Fanny Hill, soneto de Camões, grito epilético de Dostoiévski, barata leprosa de Kafka, anúncio de 914, elegia de Rilke, etc.

* Jesus é um dos seus heróis. Mais indefeso que Holden Caulfield, mais sedutor que Julien Sorel, mais durão que Philip Marlowe. Um grande tipo, contestador irado e brigante, expulso como indesejável de Nazaré, capaz de caminhar sobre as águas, usar o chicote, gostar de brilhantina no cabelo, praguejar figueira, fazer de cada mulher uma bailarina de inferninho e de você um Jó perdido, um Pedro arrependido, um Lázaro revivido.

* Quem lhe dera o estilo do suicida no último bilhete.

* * *

Albert Einstein

**Anexo B – Transcrição da autoentrevista de Trevisan presente na orelha
de *A faca no coração***

DALTON TREVISAN

* Nascido em 1925, em Curitiba. Advogado. Casado. Duas filhas.

* Nada a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor que o contista.

* Adolescente, queria ser campeão de 110 metros sobre barreira. Jovem de bigodinho, o galã amado de todas as *taxi-girls*. Nem atleta nem bailarino de gravatinha borboleta, seu lugar é entre os últimos contistas menores.

* Vampiro, sim, de almas. Espião dos corações solitários. Escorpião de bote armado, eis o contista.

* Só inventa um vampiro que existe.

* O escritor é irmão de Caim e primo distante de Abel.

* Notícia policial, frase no ar, bula de remédio, pequeno anúncio, bilhete suicida, o seu fantasma no sótão, confiança de amigo, a leitura dos clássicos, etc. O que não lhe contam, escuta atrás da porta. Adivinha o que não sabe – e com sorte você descobre o que, cedo ou tarde, acaba acontecendo.

* Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Nunca termina uma história – basta reler para escrever de novo.

* Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Seu caminho será do conto para o soneto, para o haicai.

* Não escreve para mudar a vida, melhorar o mundo, salvar sua alma. O papel branco vale mais coberto de palavras? Toda a desculpa de escrever.

* O bom escritor nunca se realiza: a obra é sempre inferior ao sonho. Ao fazer as contas, percebe que negou o sonho, traiu a obra, mudou a vida por nada.

* Não sabe dar conselho, aos novos diria duas palavras: tenham talento.

* Seu melhor conto? O que vai escrever amanhã.

* Você pode contar nos dedos as pequenas delícias da vida: o azedinho da pitanga na língua do menino, a figurinha premiada de bala Zequinha, um e outro conto de Tchekov, o canto da corruíra bem cedo, o perfume da glicínia debaixo da janela, o êxtase da primeira bebedeira, o beijo com gosto de bolacha Maria e geleia de uva, um corpo nu de mulher.

* Sustenta que os dois estilos da língua são Machado de Assis e o Pe. João Ferreira d'Almeida, o tradutor da Bíblia. O único livro que a gente não

pode deixar de ler. Nele você encontra Homero, Mil e Uma Noites, Fanny Hill, soneto de Camões, grito epilético de Dostoiévski, barata leprosa de Kafka, anúncio de 914, elegia de Rilke, etc.

* Jesus é um dos seus heróis. Mais indefeso que HoldenCaufield, mais sedutor que Julien Sorel, mais durão que Philip Marlowe. Um grande tipo, contestador irado e brigante, expulso como indesejável de Nazaré, capaz de caminhar sobre as águas, usar o chicote, gostar de brilhantina no cabelo, praguejar figueira, fazer de cada mulher uma bailarina de inferninho e de você um Jó perdido, um Pedro arrependido, um Lázaro revivido.

* Quem lhe dera o estilo do suicida no último bilhete.

Anexo C – Transcrição do conto *Retrato 3x4*

RETRATO 3x4

- Curitiba é uma boa cidade se você for o sapo coaxante na chuva... a pedra solta na rua, o galho seco da árvore, a pena do pardal soprada ao vento. Curitiba, ó maldito vaso de água podre, figo fervilhante de bichos, ó cedro retorcido de agulhas, hiena comedora de testículos quebrados.

- ...

- Não me toca essa glória dos fogos de artifício, só o que vejo é tua alminha violada e estripada, a curra de teu coração arrancado pelas costas, verde? não te quero, antes vermelha do sangue derramado de tuas bichas loucas e negra dos imortais pecados de teus velinhos pedófilos.

- ...

- O repuxo rococó na Praça Osório é o mar, o grande mar de Curitiba.

- ...

- Dá uivos, ó Rua 15. Berra, ó Ponte Preta. Uma espiga de milho deulhada é Curitiba: sabugo estéril.

- ...

- Em toda casa de Curitiba, João e Maria se crucificam aos beijos na mesma cruz.

- ...

- Em cada esquina de Curitiba um Raskólnikov te saúda, a mão na machadinha sob o paletó.

- ...

- Dos teus anos perdidos de escola a única lição para sempre são os joelhos da professora.

- ...

- Mocinha nua – pessegueiro em flor pipilante de pintassilgo.

- ...

- O amor é uma corruíra no jardim – de repente ela canta e muda toda a paisagem.

- ...

- Não é um abismo de rosas? Um turbilhão de beijos? Uma tropa galopante com espadas e bandeiras? A bem-amada é o som de mil palmas batendo numa só mão.

- ...

- O falo ereto – única ponte entre duas almas gêmeas.

- ...

- O coração da bem-querida: oco de pau podre, aqui floresce aranha, serpente, lacraia de fogo.

- ...

- Quem vê uma mulher nua já viu todas? Aí se engana, cada uma é todinha diferente. Que bom aprender tudo outra vez.

- ...

- O seio mais lindo – já viu dois gatinhos brancos bebendo leite no pires?

- ...

- Se a filha do Pádua não traiu, Machadinho se chamou José de Alencar.

- ...

- Ai de Sansão, fosse bom amante, não o trocava Dalila por um filisteu qualquer.

- ...
- Paixão e dor, o grotesco e a piedade, ó vida cruelmente engraçada. Quem disse graça? Vida desgraçada!

- ...
- Toda a infelicidade do homem vem de não saber deixar o carro na garagem.

- ...
- No mundo dos cabotinos um toque de modéstia é a gota de sangue na gema do ovo.

- ...
- Cada um de nós uma multidão de tipos. Você é sempre novo diante de outra pessoa.

- ...
- Essa idolatrada garrafa. O sagrado cálice. Ó bar dos meus amores.

- ...
- A chuva engorda o barro e dá de beber aos mortos.

- ...
- A velha insônia tosse uma, duas, três da manhã. Contra mim o sono range os dentes. Nunca durmo: apenas mudo de posição na cama.

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

- ...
- Como dormir se, para os mil olhos da insônia, você tem só duas pálpebras?

- ...
- Nada a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor do que o contista.

- ...
- Vampiro, sim, de almas. Espião dos corações solitários. Escorpião de bote armado, eis o contista.

- ...
- Só invento um vampiro que existe.

- ...
- O escritor é irmão de Caim e primo distante de Abel.

- ...
- Notícia policial, frase no ar, bula de remédio, pequeno anúncio, bilhete de suicida, o teu fantasma no sótão, confidência de amigo, a leitura dos clássicos, etc. O que não te contam, ouça atrás da porta. Com sorte você adivinha o que não sabe.

- ...
- Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Uma história nunca termina, a cada leitura ela se reescreve.

- ...
- Você não escreve para mudar a vida, melhorar o mundo, salvar tua alma. Rabiscado de letras, vale mais o papel branco? Toda a desculpa de escrever.

- ...

- O bom escritor nunca se realiza: a obra é sempre inferior ao sonho. Fazendo as contas, percebe que negou o sonho, traiu a obra, cambiou a vida por nada.

- ...

- Pode contar nos dedos as pequenas delícias da vida: o azedinho da pitanga na língua do menino, a figurinha premiada da bala Zequinha, um e outro conto de Tchékhov, o canto da corruíra bem cedo, o perfume da glicínia debaixo da janela, o êxtase do primeiro porrinho, o beijo com gosto de bolacha Maria e geleia de uva, um corpo nu de mulher.

- O melhor conto você escreve com tua mão torta, teu olho vesgo, teu coração danado.

- ...

- Haicai – a ejaculação precoce de uma corruíra nanica.

- ...

- Escolha as palavras no cuidado de quem, ao morder, sente um espinho na doçura do peixe.

- ...

- Dou com um pernetá na rua e, aí de mim, pronto começo a manquitolar.

- ...

- Em busca da palavra certa? Fácil, meu chapa. Siga o fio furtivo da pulga que costura o pelo negro do cachorro.

- ...

- Escreva primeiro, arrependa-se depois – e você sempre se arrepende.

- ...

- Todas as histórias – a mesma história e uma nova história.

- ...

- O conto não tem mais fim que novo começo.

- ...

- Os dois estilos da língua são Machado de Assis e Pe. João Ferreira d'Almeida, o tradutor da Bíblia. O único livro que a gente não pode deixar de ler. Nele você encontra Homero, Mil e Uma Noites, Fanny Hill, soneto de Camões, grito epilético de Dostoievski, barata leprosa de Kafka, anúncio de elixir 914, elegia de Rilke, etc.

- ...

- Jesus é um dos seus heróis. Um grande tipo, contestador irado e brigante, expulso como indesejável de Nazaré, capaz de caminhar sobre as águas, usar o chicote, gostar de brilhantina no cabelo, praguejar figueira, fazer de cada mulher uma bailarina de inferninho e de você um Jó perdido, um Pedro arrependido, um Lázaro revivido.

- ...

- Quem lhe dera o estilo do suicida no último bilhete.

- ...

- Dizer mais do que já confessou em mil e um contos? Você é o Nelsinho. A Polaquinha sou eu. A melhor entrevista é a que você não deu.