

ascético dos sentimentos particulares, equivocando a uma depuração anti-estética da própria arte”.³⁰ A barata-Janair-Macabéa encarna essa estética, reafirmando que “a pior arte é a expressiva” (GH, p. 171).

A barata-Janair, para ser narrada, também requer despojamento, como forma de superação da estreiteza e da hipocrisia de um humanismo feito de exclusão e de uma literatura corroída pela retórica aparentemente neutra da mídia. A barata-Janair-Macabéa, encarando de perto o silêncio e a morte (esta,

cada vez mais banalizada e, ao mesmo tempo, ocultada na vida urbana), reafirma a palavra e a vida enquanto “performa”³¹ uma outra estética-ética:

E não caminharei de pensamento a pensamento, mas de atitude a atitude. Seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem. Ser é ser além do humano. Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento. (...) Estou falando da morte? não, da vida. (GH, p. 207)

30 NUNES, *ibidem*, p. 50.

31 O termo é de PRADO JR., ao distinguir a narrativa “jornalística”, que “representa ‘fatos’, organizando-os narrativamente numa diacronia habitual”, da de Clarice, que inscreve os sentimentos com que lida “na própria forma que procura testemunhá-los”. *Op. cit.*, p. 21.

Anjo mutante

O espaço urbano na obra de Dalton Trevisan

Leopoldo Comitti

Professor da Universidade Federal de Ouro Preto

Resumo

Este ensaio focaliza as relações entre a obra de Dalton Trevisan e a cidade de Curitiba. Dentre os aspectos estudados, destacamos o processo de metáforização do espaço urbano.

Palavras-chave

Dalton Trevisan; Curitiba; metáfora; periferia; espaço urbano.

Abstract

This essay discusses the relationship between the works of Dalton Trevisan and the city of Curitiba. Amongst the aspects treated in the text, the process of making the urban space a metaphor can be considered the most relevant.

Keywords

Dalton Trevisan; Curitiba; metaphor; periphery; urban space.

Dalton Trevisan elegia Curitiba como espaço privilegiado de sua obra já na década de 40, quando publicava seus primeiros contos na revista *Joaquim*. Desde então, raras vezes seus textos fazem incursões por outros cenários que não estejam diretamente relacionados à cidade. Estabeleceu-se, assim, uma relação quase metonímica entre o autor, a obra e Curitiba, especialmente intensificada pelo título do livro de 1965: *O vampiro de Curitiba*. Após esse, ainda outros títulos mencionariam a cidade: *Mistérios de Curitiba*, de 1968, e *Em busca de Curitiba perdida*, de 1992.¹

Dois outros fatores vieram contribuir também para o estreitamento dessa relação, sendo o primeiro de ordem biográfica. Pessoa de hábitos reclusos, avesso àquilo que se costuma chamar “vida literária”, Dalton Trevisan criou em torno de si quase que uma lenda. Além de autor de ficção, passou a ser também personagem de si mesmo. No extenso anedotário trevisaniano, fica difícil identificar as histórias que correspondem verdadeiramente a fatos da vida do autor entre outras de origem obscura, anônimas e nitidamente ficcionais. Some-se a isso o fato de Dalton contribuir para seu próprio folclore, não só por tentativas de fugir ao assédio da imprensa, como também por meio das respostas ambíguas e maliciosas às perguntas

1 Dalton TREVISAN, *O vampiro de Curitiba*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965; *Mistérios de Curitiba*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968; *Em busca de Curitiba perdida*, Rio de Janeiro, Record, 1992.

formuladas nas raras entrevistas que concedeu. Nessas, procura frisar sempre a origem de seus contos: o cotidiano da cidade, filtrado de conversas entre ouvintes e noticiários de jornal. Nas declarações, engendra sistematicamente outra de suas ficções: a de que, tematicamente, seus contos remetem sempre ao documental.

Também o contexto histórico contribuiu para que o leitor estabelecesse uma relação metonímica entre obra e cidade. Apesar de ter iniciado sua carreira literária na década de 40, somente no final dos anos 60 e começo de 70 Dalton Trevisan se tornaria um nome nacional, com o reconhecimento da crítica e do público, após vencer o I Concurso Nacional de Contos.

Nessa época, durante a primeira administração do urbanista Jaime Lerner, Curitiba também tinha os olhos da intelectualidade brasileira voltados para si, motivados pelo arrojado projeto urbanístico que ali se desenvolvia. O cenário de cartão postal, rapidamente executado e largamente divulgado pela mídia, acabava, assim, por se colar ao autor.

Criava-se, dessa maneira, mais uma ficção trevisaniana, pois a Curitiba cada vez mais próxima de uma concepção urbana pós-moderna não apresentava muitos traços do cenário de *Novelas nada exemplares*² ou mesmo dos livros escritos e publicados na década de 70. Ou seja: uma pequena capital provinciana, de ruas estreitas e escuras, quase uma cidade interiorana. Enquanto o novo projeto urbanístico abria caminho para uma metrópole, já delineada pelo aparecimento de novos bairros e grande afluxo de população rural e oriunda de outros estados, a obra de Dalton Trevisan ainda privilegiava como espaço um cenário composto por fragmentos de uma *belle époque* tardia, somados a estilhaços esparsos e marginais de todas as décadas do século XX.

Até recentemente, a crítica se dividia ao abordar a obra do autor. O grupo maior, formado por estudiosos mais engajados ao processo político dos anos 60/70, classificava-a de “documental”, frisando nela os aspectos temáticos mais estreitamente relacionados ao cotidiano e ao social. A crueza da visão narrativa parecia apontar para uma aberta denúncia ao sistema vigente. Passava, assim, por obra engajada, por mais que o autor se eximisse de qualquer envolvimento político.

O segundo grupo, menor e menos coeso, ao estudar o conjunto da obra a partir de uma visão cronológica, denunciava tal equívoco e salientava a presença dessa temática já no princípio da carreira do autor. Destacava, também, o tom nostálgico dos contos das décadas posteriores. A partir desse enfoque, a Curitiba de Dalton Trevisan seria um cenário congelado da década de 40, sendo o tom memorialístico atenuado apenas pela atuação rarefeita do narrador e pela extrema concisão dos textos.

Talvez seja no conto “Que fim levou o vampiro louco de Curitiba?”, publicado em *O pássaro de cinco asas*,³ que possamos encontrar uma síntese dessa característica apontada pela crítica. Nesse, o diálogo com *Em busca do tempo perdido*, de Proust (reiterado mais explicitamente em *Em busca de Curitiba perdida*), se faz principalmente pela tentativa do narrador de resgatar o passado por meio de imagens e personagens que lhe deixaram fortes traços na memória. No entanto, no texto trevisaniano, esses fantasmas do passado não se agrupam em torno de um centro, seja social, seja familiar. Jamais se referem ao vivido, mas sempre ao observado.

A memória se constrói a partir do olhar sobre a paisagem urbana, a partir de um recorte quase fotográfico de cenas e tipos humanos. Mesmo sendo o narrador em pri-

meira pessoa, esse não atua, não interfere no espaço ficcional; apenas observa, com olhar arguto e crítico. Nessa cidade ficcional, as figuras de um tempo perdido surgem como fragmentos dispare de um universo mais amplo, jamais mencionado. Pinçados daqui e dali, em meio a uma possível multidão, deixam sua marca no texto somente a partir de traços pitorescos, diferenças étnicas e sexuais ou comportamento não-convencional.

Ao contrário de Proust, que sempre focalizava a alta burguesia parisiense, Dalton Trevisan se preocupa unicamente com a marginália; seus personagens se repetem exaustivamente, tipificados: tristes casais suburbanos com problemas conjugais, bêbados, prostitutas, gigolôs, crianças vítimas de abusos sexuais, assassinos, cafetinas, doentes mentais e velhos caducos. Com essa população, temos a criação de uma Curitiba extravagante, com uma geografia extremamente atípica, na qual existe apenas a periferia. Ou melhor, se existe algum centro, esse se restringe à parte velha da cidade, onde se localizavam casas noturnas, prostíbulos e bares populares.

“Pensão Nápoles”, de *Novelas nada exemplares* (p. 38-41), mostra-se extremamente rico e capaz de nos instigar a uma busca mais cuidadosa de relações intratextuais. Nesse, a personagem Chico, escriturário pobre e “condenado às pensões baratas”, apresenta-se quase como uma síntese do universo trevisaniano. Além de caracteres comuns a outros “vampiros” do autor, como a solidão, a miséria moral e física, a promiscuidade, Chico possui um atributo altamente significativo: a sina de habitar sempre às margens do rio Belém, apesar de seu intenso trânsito pelas pensões da cidade.

Nesse conto, a relação entre a condição marginal da personagem e o fato de estar irremediavelmente preso à margem do rio não é meramente acidental. Até bem pouco antes de sua canalização, o Belém era uma das

marcas mais fortes da cidade (estando para Curitiba como o Tietê está para São Paulo), por serpentear por quase todo o centro, carregando lixo e mau cheiro. Dessa forma, poderíamos afirmar, pelo menos metafóricamente, que toda a cidade está às margens do rio Belém. Chico estaria, então, irremediavelmente condenado à marginalidade, repetindo a visão pessimista da condição humana tematizada em outros contos do autor, especialmente em “No beco”.

Apesar da mobilidade das personagens, observada também em “O senhor meu marido”, de *A guerra conjugal*,⁴ o mundo das margens está fadado à estagnação: uma pensão repete a outra, um novo bairro acaba sendo exatamente igual ao anterior. Somente o rio se move. Se provoca alguma alteração no estreito espaço das criaturas, essa se refere unicamente ao fato de carregá-los de uma barranca a outra, tirá-las de uma curva e depositá-las na seguinte. De qualquer maneira, sempre às margens do fluxo ininterrupto.

De certa forma, essas peculiaridades do rio Belém lembram a utilização do tempo nos textos de Dalton Trevisan, principalmente se fizermos uma retrospectiva de sua obra. Nos primeiros contos, publicados ainda na revista *Joaquim*, o narrador trata invariavelmente do presente, mas as personagens e elementos diversos que compõem a trama se apresentam como anacrônicos, restos saudosos de uma *belle époque* perdida, extraviados num tempo que não lhes pertence. Também ficaram à margem da cronologia. Talvez por isso possamos observar a presença reiterada da velhice como núcleo temático.

Esses e outros contos mostram-nos que, na obra de Dalton Trevisan, a metáfora metalingüística é construída com os traços

2 TREVISAN, *Novelas nada exemplares*, 4. ed. rev. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

3 Idem, *O pássaro de cinco asas*, 2. ed. rev. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975, p. 73-8.

4 TREVISAN, *A guerra conjugal*, 4. ed. rev. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975, p. 1-4.

mais tópicos de sua obra: o cotidiano e a periferia social urbana, com seus tipos marginais, problemáticos e problematizadores do ato de viver. A mulher suburbana, voltada para os trabalhos manuais e para a paciente espera de um marido ausente, personagem retomada em muitos contos do autor, mostra-se extremamente eficaz para um retorno do texto sobre si mesmo. Dedicadas ao bordado, ao crochê e ao tricô, essas personagens repetem as figuras míticas de Penélope e Aracne e nos remetem diretamente para a etimologia comum das palavras *tecido* e *texto*.

Em *Novelas nada exemplares*, dois contos mostram-se extremamente significativos do ponto de vista metalingüístico. No primeiro deles, "Ponto de crochê" (p. 103-5), a esposa aguarda a chegada do marido bêbado, enquanto realiza um trabalho em crochê. Há aí todo um jogo de recuperação do passado, mesclado a impressões do presente, pois, ao mesmo tempo que a agulha tece, engata também o fio da memória da personagem. A trama ficcional apresenta-se, então, de tal maneira fundida à trama tecida no trabalho de crochê que os pontos de recalque do passado são marcados pela perda do ponto criado pelo enlace entre agulha e linha. Como Penélope, a mulher desmancha a carreira e recomeça, num constante refazer, que só será interrompido ao ouvir os passos trôpegos do marido. Como Aracne, ela faz da linha o fio de uma teia narrativa, envolvendo e enlaçando o homem com o enredo bem urdido.

O segundo conto, "Penélope" (p. 166-72), já explicita no título um diálogo direto com o mito grego. A fabulação, elaborada a partir de uma possível infidelidade conjugal denunciada por cartas anônimas, parece-nos banal à primeira vista. No entanto, um hábil narrador coloca em contraponto a chegada das cartas, a leitura de um jornal diário e a lenta confecção de uma toalhinha de tricô, "trabalhada havia meses". As duas palavras, "corno manso", em letras recortadas de um jornal, somam-se às notícias escandalosas do dia e

colocam o marido à mercê de seu imaginário: Penélope espera Ulisses tecendo e desmanchando uma mortalha. Nesse conto, a relação entre texto e tecido torna-se ainda mais evidente, uma vez que os olhos de ambas as personagens se voltam, quase que simultaneamente, ora para as letras da carta, ora para as letras do jornal, ora para as agulhas que completam, ou perdem, um ponto. O silêncio e os subentendidos arrematam a trama, criando pontos de tensão que transformam o texto em um caprichado trabalho de tricô.

Também a teia de Aracne se acha presente nesse conto, sob a forma de um fio de cabelo colocado no envelope para denunciar uma leitura fortuita da carta anônima. Dessa vez, porém, a referência é literal, trazida pela divagação do marido: "descobriu a arte de ler sem desmanchar a teia?" Dessa forma, o narrador cola-se à personagem feminina, criando uma sutil malha narrativa, na qual se entrelaçam o cotidiano do casal idoso, o cotidiano de Curitiba sugerido pela leitura das notícias, as letras recortadas existentes na carta e as letras impressas no jornal.

Enquanto a aranha silenciosa tece sua teia com as agulhas de tricô, revivendo o mito, o narrador cria um novo mito, redimensionando o passado e o presente numa complexa rede de significantes lingüísticos.

O conto emerge, então, sob os nossos olhos, como uma desesperada busca de significado, ou melhor, de sentido. As palavras anônimas não o revelam, já que são fragmentos de um discurso perdido. Apenas um possível sentido flutua ao sabor do imaginário, fornecendo interpretações diversas e desencontradas que frisam ainda mais o caráter ficcional do texto. O ponto final, tanto da toalhinha quanto do conto, também não revela significado algum, e por isso remete o marido à posição do leitor, capaz de dialogar com a trama, mas irremediavelmente prisioneiro dela. A aranha teceu sua teia com sedução, prendendo o homem dentro do emaranhado da linha narrativa e dos enlaces de palavras.

Ambos os contos apresentam, em sua estrutura, uma síntese do projeto estético de Dalton Trevisan. A nível temático, isso se evidencia pela denúncia do caráter repetitivo da ação. Da mesma maneira que a perda de um ponto, em "Ponto de crochê", ou o recebimento diário das cartas, em "Penélope", se repetem, também os contos do autor, livro após livro, repetem o mesmo conjunto de fabulações invariavelmente relacionadas ao repetitivo cotidiano da periferia de Curitiba.

Quanto à estrutura narrativa, dois aspectos se mostram mais significativos: o primeiro deles se refere à apropriação de notícias de jornal, principalmente das páginas policiais, para a elaboração dos textos. Como em "Penélope", a letra impressa salta das folhas de um jornal para estabelecer um diálogo intertextual com a ficção. O recorte de uma possível realidade, nitidamente inserido no código social, no simbólico, é deslocado e ressurgiu transfigurado, imerso no imaginário da literatura e buscando um tenso namoro com o mito.

O segundo aspecto, fundamental para uma análise mais apurada da obra de Dalton Trevisan, diz respeito às intermináveis revisões efetuadas pelo autor em suas obras, a cada nova edição. Por vezes leves, por vezes radicais, ao longo dos anos, as modificações atualizam e renovam as narrativas. Como as personagens aqui mencionadas, também o autor faz e refaz sua teia, evitando dar a ela o arremate final.

Já enunciamos aqui o fato de considerarmos "Ponto de crochê" como texto fundamental para a compreensão da obra de Dalton Trevisan. Isso se deve justamente ao fato de o considerarmos como síntese e metáfora de sua relação não só com o texto, mas também com a própria cidade de Curitiba. Aliás, essas estão perfeitamente integradas.

Já em sua primeira edição, em *Joaquim*, o conto se estruturava a partir do enredamento de fatos, aparentemente dispersos pela memória da personagem. No entanto, o conto tem apenas a aparência de fragmentário, dada a sua linguagem extremamente sintética e a elisão de um narrador interferente. Como Penélope, a personagem de "Ponto de crochê" também manipula o tempo. Ao contrário da primeira, porém, sabe que o que a espera é a decepção da imutabilidade de sua condição. Então, destaca dele apenas alguns pontos mais significativos do enredamento. Assim, o trabalho noturno torna-se um exercício de memória, que se faz e se refaz diariamente, trançando o mesmo fio, mas sempre de maneira diferente.

Também Dalton Trevisan trabalha da mesma maneira. Seus contos não surpreendem mais pela temática, fato que ele mesmo reconhece, ao se autoproclamar repetitivo. Para o autor, o tecer do tempo em nada modifica a condição humana, apenas referenda o *mesmo*; aquilo que muda se refere apenas ao circunstancial, denunciado aqui e ali (e nos últimos livros com mais freqüência e extrema acidez) por novos e sutis nós acrescentados a seus textos.

Curitiba é sua matéria. A cidade cresce e se modifica, e sua obra a acompanha cotidianamente, no mesmo processo de destruição e construção típico da cidade moderna. Absorve a diversidade, sem abdicar dos fragmentos do passado. Se a Rua das Flores espetaculariza o contraste e a convivência harmoniosa entre os velhos casarões tombados, os edifícios modernos das décadas de 40 e 50 e os quiosques e floreiras pós-modernos, no âmbito da linguagem literária o mesmo se dá de maneira mais sutil.

Ao retomarmos "Ponto de crochê" em todas as suas versões, perceberemos que as marcas do tempo são similares àquelas sofridas pela cidade. Apenas para exemplificar, faremos uma comparação, iniciando com o pri-

meiro parágrafo do texto publicado em *Sete anos de pastor*:

... ponto de uma laçada, meio ponto. Ensan-
guentado rosto sob o papel de abajur, pontas
de uma agulha que revolvem a memória,
menina de tranças diante do espelho da sala
e oh! banguela oh! cirandinha meu anel era
de vidro e você é uma mulher imprestável;
por favor, mãe, quero ir ao circo ver o leão.
De quem é o retrato desta mulher, Gabriel?
Rosto da mulher fatal, cabelos escorridos da
mulata, um sorriso desdenhoso na boca. Ga.
Babi. Ga-bri-el: anjo Gabriel.⁵

Em 1975, o mesmo parágrafo apresenta-se
mais sintético, já modificado por inúmeras
revisões, em *Novelas nada exemplares*:

... Ponto de uma laçada, meio ponto, sob o
vidrilho azul do abajur, pontas de agulha
revolvem a memória, menina de tranças no
espelho dourado da sala, oh! banguela, oh!
cirandinha, meu anel era de vidro, você é
mulher imprestável; por favor, mãe, o gran-
de leão do circo. De quem o retrato dessa
mulher, Gabriel? (p. 103)

As diferenças não dizem respeito unica-
mente à linguagem, mas produzem um efei-
to de transposição contextual. O papel do
abajur torna-se vidrilho, o espelho ganha
tom dourado e a *mulher* deixa de ser uma
mulata. Nas décadas transcorridas entre uma
publicação e outra, a polaquinha assume o
papel da mulher vulgar (mesmo que a mulata
encontre ainda seu lugar em outro parágrafo
do texto, mas agora em referência ao irmão);
o vidrilho lembra os anos 50 e o espelho
dourado, os 60.

Ao reescrever seus contos, também Dalton
Trevisan revolve a memória, colocando frag-
mentos de diversas épocas num mesmo pla-

no temporal. A cidade e o conto encontram-
se, pelo caráter de *ruína* (compreendida aqui
no sentido benjaminiano). Ler os dois emaran-
hados (um textual e literário, outro urba-
no) lembra o trabalho do arqueólogo, que
recupera o passado por pequenos cacos espal-
hados por diversas camadas de solo. Nenhuma
delas se individualiza completamente,
pois se configuram a partir da permanência e
da transformação.

Em livros publicados posteriormente, a
referência ao início do século permanece,
inclusive nos cartões eróticos, escolhidos pelo
próprio Dalton para figurar nas capas. Surpreendemo-nos, às vezes, com o surgimento de uma população curitibana mais próxima de nossos dias. No entanto, basta um olhar mais atento para reconhecermos, por trás da colegial com pasta de cursinho pré-vestibular, a velha normalista; por trás do executivo, o velho advogado libidinoso. Aí mesmo as décadas se sucedem e se condensam, num exercício progressivo de acumulação de restos. O presente é matéria ficcional, mas evoca o passado por meio de fragmentos que insistem em permanecer à vista.

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

beira do tempo e à beira da Curitiba geogra-
ficamente localizada.

Dalton Trevisan se parece com o anjo de Benjamin. Ao mesmo tempo em que é impulsionado para a frente, volta seu rosto para trás. Aquilo que vê são ruínas sobre ruínas. Vê e as registra, numa tentativa angustiada de

recuperar um passado mítico, do qual não fez parte. Mesmo assim, continua em direção ao Paraíso, *Em busca de Curitiba perdida*, título de seu livro mais recente. Nada paradoxal, para quem se diz *vampiro*, anjo vingador que perdeu o Éden, mas que não encontra lugar num mundo mutante.

5 TREVISAN, *Sete anos de pastor*, Curitiba, Joaquim, 1948, p. 83.