

**UNIVERSIDADE DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* – MESTRADO
EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ENIO ALVES DE OLIVEIRA

**O IMAGINÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DE CURITIBA NA OBRA DE DALTON
TREVISAN**

CASCATEL – PR

2011

ENIO ALVES DE OLIVEIRA

**O IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÃO DE CURITIBA NA OBRA DE DALTON
TREVISAN**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós- Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração: Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais, Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

CASCADEL – PR

2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca Central do Campus de Cascavel – Unioeste
Ficha catalográfica elaborada por Jeanine da Silva Barros CRB-9/1362

O46i Oliveira, Enio Alves de
O imaginário e a representação de Curitiba na obra de Dalton Trevisan. / Enio Alves de Oliveira— Cascavel, PR: UNIOESTE, 2011.
202 f. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.
Bibliografia.

1. Trevisan, Dalton, 1925- - Crítica e interpretação. 2. Análise literária. I. Cruz, Antonio Donizeti da. II. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 21ed. 801

ENIO ALVES DE OLIVEIRA

**O IMAGINÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DE CURITIBA NA OBRA DE DALTON
TREVISAN**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Éris Antonio Oliveira

Pontifícia Universidade Católica de Goiás - (PUC-GO)

Membro Efetivo (convidado)

Prof^a. Dr^a. Lourdes Kaminski Alves

Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck

Membro Efetivo (da instituição)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

Orientador

Cascavel, 10 de março de 2011.

A meu filho Jandrey, pelo carinho e afeto, exemplo de dedicação aos estudos e a Jane, minha esposa, pelo incentivo e abdicação da presença a seu lado, durante a caminhada.

AGRADEÇO, ab imo corde,

À Nosso Senhor, Jesus Cristo, Pai, Filho e Espírito Santo, por terem me dado a inteligência, luz e discernimento em meus estudos e em minha vida.

Aos meus pais, Amado Luiz de Oliveira (in memorian) e Anita Alves de Oliveira, minha eterna gratidão, por terem me dado a vida e ensinado os primeiros passos, enfrentando dificuldades, porém, sem jamais desistirem da caminhada.

A meu filho Jandrey e minha Esposa Jane, pelo carinho, incentivo e compreensão, ensinando-me que temos que buscar constantemente nossos objetivos, sonhos e ideais.

A Lourdes Silvestri, que com sabedoria e amor de mãe, contribuía com conselhos e orientações nos momentos de dificuldades que passamos.

A todos os meus irmãos, que ao crescermos juntos, aprendemos o mágico exercício de amar uns aos outros e mesmo nos momentos de dificuldades que passamos, com fraternidade e lealdade, nos tornamos mais unidos e solidários.

Ao Mestre, Orientador e Poeta Antonio Donizeti da Cruz, pessoa amável, profissional exemplar, dedicado, incentivador, sempre contribuindo com grande sabedoria, para o desenvolvimento e eficácia do trabalho. A ti, minha eterna gratidão.

Ao Contista Paranaense Dalton Trevisan, pelos belos contos que a cada nova leitura, descobria quão imenso é o universo dos sonhos.

À Direção, Professores, Funcionários, Alunos e comunidade escolar do Colégio Estadual Euclides da Cunha, Matelândia – Paraná, que souberam compreender minha decisão, para seguir meus estudos, minha caminhada.

Aos Professores do Programa, pelo conhecimento repassado, sempre contribuindo para o crescimento de cada aluno.

Aos membros da Banca de Qualificação: Prof. Dr. Gilmei Francisco e Prof^a. Dra. Lourdes Kaminski Alves, pelas importantes sugestões ao desenvolvimento da pesquisa. Minha eterna gratidão.

Aos colegas de Mestrado, pela amizade e companheirismo e, especialmente Alex Araújo e Bernardo Gasparotto, sempre dispostos a compartilhar conhecimentos.

Aos funcionários da UNIOESTE, bibliotecários e secretárias do Programa, pela disponibilidade e atenção que dispensam no exercício de suas funções.

*Curitiba que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo.
Curitiba onde o céu azul não é azul, Curitiba que viajo.
Não a Curitiba para inglês ver, Curitiba me viaja.
Dalton J. Trevisan, “Em Busca de Curitiba Perdida”,
TREVISAN, 2004, p.13).*

RESUMO

OLIVEIRA, Enio Alves de. **O Imaginário e a Representação de Curitiba na obra de Dalton Trevisan**. 2011, 201 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2010.

Orientador: Antonio Donizeti da Cruz.

Defesa: 10 de março de 2011.

Este estudo tem por finalidade investigar a construção do universo Imaginário e a representação de Curitiba na obra de Dalton Trevisan, escritor brasileiro nascido em 14 de junho de 1925, em Curitiba Paraná, cidade onde reside. A pesquisa engloba temas e imagens em que se constata a relação entre conto e imaginário, a palavra e o silêncio, o sonho, a inspiração a infância, a memória, o tempo, o imaginário, a duplicidade, o encantamento, e o cuidado que demonstra para com a cidade de Curitiba. O escritor é conhecido e reconhecido nacional e internacionalmente, é um dos maiores contistas brasileiros. A Pesquisa bibliográfica está pautada em autores que abordam os temas relacionados ao imaginário, ao conto, a cidade e seu desenvolvimento. Dentre os autores abordados estão: Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Mempo Giardinelli, Antonio Candido, Mikhail Bakhtin, Otávio Paz, Italo Calvino, Cristóvão Tezza, Hegel, Adorno, Aristóteles, Jorge Luis Borges, Marc Augé, Nelson Brassic Peixoto, Sérgio Rivero, Ricardo Piglia e outros. A dissertação apresenta-se composta por três capítulos e em cada um deles procurou-se fazer uma intersecção entre os referenciais teóricos e os contos a partir dos temas escolhidos na obra de Dalton Trevisan. No primeiro capítulo, discute-se como se constrói o universo imaginário e a narrativa ficcional em Dalton Trevisan, procurando compreender seu mundo imaginário capaz de criar fascinantes histórias. Visa-se, ainda, verificar como se dá a construção poética e suas imagens e como aparece o lirismo na narrativa de Trevisan percebendo como o autor trabalha a mesma obra em prosa e em verso, as narrativas curtas, as imagens da degradação humana, a poética e abordagem do conto. No segundo capítulo analisa-se as imagens de Curitiba, cidade imaginária e ficcional do autor. Ressalta-se, também, Curitiba: a cena transcrita, a noção de figura da realidade, e que Curitiba povoa a literatura de Trevisan, comparando passado, presente e futuro. No terceiro capítulo aborda-se o imaginário social e mítico, observando como se constrói as redes do imaginário na perspectiva de Dalton Trevisan, no contexto social e na inserção de mitos como: Narciso, Penélope, o mito do Vampiro, para estabelecer uma relação com sua obra. Há também, um enfoque especial na questão da imaginação simbólica e como a casa é concebida em sua narrativa ficcional. Permeiam, nos diversos capítulos, temas relevantes que aborda em sua obra como sexo e violência, assuntos de muitos de seus contos.

Palavras-chave: Imaginário, Cidade, Dalton Trevisan.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Enio Alves de. **The Imaginary and the representation of Curitiba in Dalton Trevisan's work.** 2011, 201 p. Dissertation (Master in Literature) – Program of Post-Graduation in Literature, State University of the West of Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2011.

Guided by: Antonio Donizeti da Cruz.

Defense: March 10 th, 2011

The objective of this study is to investigate the construction of the imaginary universe and the Curitiba representation, at Dalton Trevisan's Masterpiece writer, who was born on June 14 th, 1925 in Curitiba, Paraná, city of his hometown residence. This research unites themes and images that highlights the relation between tale and imaginary, the word and silence, the dream, the inspiration, the childhood, the memory, the time, the imagination, the duplicity, the enchantment, and the care he demonstrates for the city of Curitiba. The writer is known and recognized nationally and internationally, he is one of the greatest Brazilian storytellers. The bibliography research is based on authors that deal with themes related to imaginary, tale, the city and its development. Among the related authors are: Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Mempo Giardinelli, Antonio Candido, Mikhail Bakhtin, Otávio Paz, Italo Calvino, Cristóvão Tezza, Hegel, Adorno, Aristóteles, Jorge Luis Borges, Marc Augé, Nelson Brassic Peixoto, Sérgio Rivero, Ricardo Piglia and others. The dissertation is divided in three chapters and in each one of them it was tried to make a division between the theoretical references and the tales from the themes chosen from Dalton Trevisan's work. In the first chapter it is discussed how to build the imaginary universe and fictional narrative in Dalton Trevisan's work, seeking to understand his imaginary world which enables the creation of great stories. It also aims to verify how the poetic construction and its images occur and how the lyricism in the narrative of Trevisan's work appears, noticing how the author writes the same work in prose and verse, the short narratives, the images of human degradation, the poetic and the approach to the tale. The second chapter analyzes the images of Curitiba, the imaginary and fictional of the author. We also emphasize, Curitiba: the transcribed scene, the notion of the picture of the reality, and that Curitiba is very present at Trevisan's Literature, comparing past, present and future. The third chapter, approaches the social imaginary and mythical, observing how to build the imaginary networks from the perspective of Dalton Trevisan, in the social context and insertion of myths like: Narciso, Penélope, the Vampire's myth, to establish a relation with his work. There is also an especial focus on question of symbolic imagination and how the house is designed on his fictional narrative. There are, in diverse chapters, relevant themes which are dealt in his work such as sex and violence, issues present at many of his tales.

Keywords: Imaginary, City, Dalton Trevisan.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
 CAPÍTULO I - O IMAGINÁRIO E A NARRATIVA FICCIONAL EM DALTON	
TREVISAN.....	20
1.1 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FICCIONAL.....	20
1.2 O CONTO E A ARTE POÉTICA.....	36
1.3 AS NARRATIVAS CURTAS.....	44
1.4 A CONSTRUÇÃO POÉTICA – IMAGENS.....	55
1.5 O MESMO TEMA ABORDADO EM PROSA E VERSO.....	74
1.6 AS IMAGENS DA DEGRADAÇÃO HUMANA NA OBRA DE DALTON TREVISAN.....	77
 CAPÍTULO II – AS IMAGENS DE CURITIBA	
87	
2.1 CURITIBA: A CENA TRANSCRITA.....	94
2.2 A CURITIBA HOJE: A NOÇÃO DE FIGURA DA REALIDADE.....	104
2.3 QUE CURITIBA POVOA A LITERATURA DE TREVISAN.....	124
 CAPÍTULO III – A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOCIAL E	
MÍTICO.....	153
3.1 COMO SE CONSTRUEM AS REDES DO IMAGINÁRIO.....	158

3.2 OS MITOS EM NARCISO E PENÉLOPE.....	163
3.3 O MITO DO VAMPIRO.....	177
3.4 A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA.....	187
3.5 O SIGNIFICADO DE CASANO IMAGINÁRIO HUMANO.....	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	200

INTRODUÇÃO

O principal objetivo deste estudo é investigar como Dalton Trevisan explora o imaginário e a narrativa ficcional em sua obra que abrangem diversos temas. Seus contos englobam imagens e símbolos que contemplam sua obra que conta, encanta e engrandece a literatura paranaense e brasileira. Sua narrativa ficcional enaltece a cidade de Curitiba, palco escolhido pelo artista para que represente o universo literário. Observa-se ao longo de sua obra que suas histórias são descritas de maneira simples, revestida com palavras cuidadosamente lapidadas para cativar seus leitores que, com prazer, deleitam-se e usufruem de sua produção artística.

Salienta-se aqui a intrínseca relação do escritor e poeta com seus personagens, geralmente pessoas sem maior destaque social que não teriam, na voz de outro escritor, tanta relevância como em Trevisan, os quais, com ele vivem e compartilham inúmeras histórias ficcionais, evidenciando grande capacidade imaginativa, a qual enriquece o universo artístico e poético.

O gosto pessoal, aliado à importância do autor, quer no cenário paranaense ou brasileiro, justifica a opção pelas obras de Dalton Trevisan que, de maneira elaborada, trabalha o universo imaginário de forma surpreendente, em cada conto produzido, em cada palavra que artesanalmente utiliza ao longo de sua produção artística. Seus contos são histórias que envolvem personagens comuns, contando como é sua rotina, suas angústias e anseios, seu jeito de encarar a vida e o mundo, dando verossimilhança aos fatos ficcionais narrados ao longo de sua obra. Traição conjugal, violência sexual, casos banais, são temas constantemente trabalhados, mesmo não sendo importantes para determinado público que prefere outras histórias, porém, suas histórias destacam a frieza das ações e a audácia das personagens que cria, agindo sem maiores preocupações ou constrangimentos.

Na perspectiva de Antonio Candido (2000, p. 22), “a literatura exprime uma visão coerente de uma sociedade descrita, e que cabe ao escritor denunciar os fatos relevantes, e esta é, sem dúvida, a função social do escritor como sujeito da história”. De maneira objetiva, Trevisan relata em sua narrativa ficcional, como é o convívio social daqueles que habitam a capital paranaense. Com um vocabulário extremamente arrojado e objetivo, o autor desenvolve seus contos sempre com um olhar muito preciso e atento no desenrolar das ações, as quais suas personagens são audaciosos agindo sem qualquer constrangimento. Possuidor de uma linguagem enxuta, apresenta em sua ficção a vida e vivência do ser humano em suas diversas formas de relacionar-se e enfrentar os problemas à sua maneira, sem levar em consideração a repercussão que suas ações possam causar na sociedade em que vivem. Por tudo isso, Candido (2000) alerta que “a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre.” (CANDIDO, 2000, p. 19).

Em grande parte dos contos de Trevisan, os relacionamentos conjugais e a questão sexual, são por ele enfatizados. Segundo Berta Waldeman, “o sexo é um dos principais temas da obra de Dalton Trevisan, é analisado e entendido como uma representação simbólica da cristalização da vida social. A partir dele, a questão da medida diminuída do universo do autor é apresentada”. (1989, p. 12). Nessa perspectiva, não é difícil entender os motivos pelos quais no conto, “*O Vampiro de Curitiba*”, a personagem Nelsinho vive as mais empolgantes aventuras e se depara com situações complicadas em sua luta constante em busca do prazer sexual. Num primeiro momento deseja todas as mulheres, porém, no final da narrativa, acontece a inversão dos papéis, ou seja, Nelsinho que sempre escolhia as mulheres com as quais queria relacionar-se, acaba sendo vítima de uma mulher com a qual jamais gostaria de relacionar-se tendo em vista as características físicas e o visual da mulher que não lhe era atraente.

Dalton Trevisan aborda frequentemente, em grande parte de seus contos, a violência que permeia uma sociedade carente de recursos, incluindo, inclusive, a pobreza cultural naturalmente perceptível pelas características intrínsecas de cada personagem que compõem a trama em seus contos. Percebe-se que fatos sem importância, considerados banais, são motivos que desencadeiam brutal violência, sem contar os dramas constantes que aparecem em sua produção, os quais são narrados friamente; com efeito, dotado de grande inspiração artística no que tange ao uso de palavras artesanalmente dispostas e que demonstra um fino trato com a palavra no desenrolar de sua narrativa ficcional, abordando seus temas prediletos tais como: amor, violência, sexo e conflitos conjugais.

A obra do contista paranaense não se esgota por aí, pois produz, igualmente com grande maestria, haicais em prosa nos quais aborda diversos temas. Tais composições poéticas enriquecem ainda mais a literatura paranaense e brasileira, bem como de outros países, uma vez que grande parte de sua obra foi traduzido para diversos idiomas. Há que mencionar, porém, que como romancista não quis aprofundar-se, haja vista que produziu apenas um romance, denominado *A Polaquinha*, não sendo, por esta razão, menos atraente, ao contrário, trata-se de uma importante obra que contribui enfaticamente para elevar ainda mais seu nome como sendo um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos.

O imaginário do autor transparece por meio de sua elaboração no plano da linguagem, capazes de gerar verossimilhança com a vida real, culminado com o surgimento de tramas interessantes e atraentes, o que demonstra capacidade criadora capaz de produzir histórias ficcionais, permeando o universo artístico vislumbrante quando dos embates narrados. Imagina momentos de grande fascinação que deixam suas personagens envoltas em profundos mistérios, proporcionando ao público a possibilidade de viver e se encantar com as aventuras.

Dalton Gérson Trevisan, paranaense nascido em Curitiba-PR, em 14 de junho de 1925, é formado em Direito e costumava lançar seus contos em modestos folhetos. Em 1945 estreou com um livro de poesia intitulado, *Sonata do Luar* e, no ano seguinte, publicou *Sete anos Sete de Pastor*. Nos anos 1946, 1947 e 1948, editou a revista *Joaquim*¹ em homenagem a todos os Joaquins do Brasil.

O corpus dessa pesquisa é composto pelas obras: “*O Vampiro de Curitiba, Cemitério de Elefantes, Quem tem medo de Vampiro, 111 Ais, Ah, é, Em Busca de Curitiba Perdida, Duzentos Ladrões, Violetas e Pavões, Vozes do Retrato e 35 Noites de Paixão*”, uma vez que tais obras contemplam plenamente os objetivos propostos, ou seja, todos os temas a serem discutidos ao longo da pesquisa. As imagens da degradação humana, inserida ao longo da pesquisa, têm por finalidade ilustrar a narrativa tal como o escritor as apresenta ao longo de sua obra. Já as imagens antigas e atuais da cidade de Curitiba, a finalidade básica é mostrar a evolução, o crescimento da hoje metrópole, tentando descobrir o que isso influi no imaginário poético do contista. O autor deixa transparecer que o progresso suprimiu a velha cidade, deixando apenas vagas lembranças, e por tais motivos percebe-se que a angústia permeia sua narrativa ficcional. O avanço tecnológico o deixa angustiado. Ao longo de sua narrativa constata-se que a imaginação é fator de grande influência em sua produção literária. Para suporte teórico serão observadas obras de: Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Ítalo Calvino, Mikhail Bakhtin, Boris Scheneider, Mempo Giardinelli, Nelson Brissac Peixoto, Marc Augé, dentre outros.

¹ Esta revista serviu como meio de divulgação para que inúmeros escritores, poetas e críticos nacionais publicassem seus trabalhos. Reunia ensaios assinados por Antonio Candido, Mário de Andrade, Otto Carpeaux e poemas até então inéditos de Carlos Drummond de Andrade, trazendo traduções originais de Joice, Proust, Kafka e eram ilustradas por Poty Lazarotto, Di Cavalcanti e Heitor dos Prazeres.

Justifica-se a pesquisa sobre a obra de Dalton Trevisan, devido à qualidade e grande contribuição desse escritor no cenário paranaense e brasileiro, a riqueza exuberante e significado de sua arte, tendo em seu conteúdo e forma de expressão algo que o identifica e o faz grande contista consagrado nacional e internacionalmente e também o fato de não haver estudos centrados no imaginário e representação de Curitiba em sua obra. Verifica-se a forma breve e precisa na exposição de suas idéias e no desenrolar de sua narrativa ficcional. É impressionante a riqueza de sentidos que consegue inserir em seu texto com uma linguagem concisa, econômica, básica, atraindo leitores para com ele viajar em seu universo imaginário.

Outro fator relevante a ser considerado, é que Trevisan é conhecido e reconhecido, dado a grandeza de sua obra e pela vasta produção artística, bem como pela qualidade de sua produção. Críticos brasileiros e estrangeiros o consideram um dos maiores, senão o maior contista da atualidade. Em virtude de tais constatações, é, com efeito, um motivo a mais para desenvolver esta pesquisa acerca desse escritor que valoriza e transforma a cidade ficcional Curitiba, em “palco” para relatar suas inúmeras histórias.

Chama a atenção, a timidez e a ausência de Dalton Trevisan nos meios de comunicação, quase não é possível conseguir entrevistas, pois não gosta de se expor, dizendo ser arreado e ter medo das câmeras e microfones. Afirma que sua cidade natal fora dos livros não existe, que é pura ficção. Salienta que se essa cidade existisse, nela teria de existir outro Dalton Trevisan e que esse novo Dalton teria que fazer dia após dia o que faço até hoje, ou seja, teria que reinventá-la.

No dizer de Berta Waldeman, “as histórias de Dalton Trevisan, acham-se animadas de um frio desespero existencial, que o leva a projetar na sua voluntária pobreza de meios, as obsessões e as misérias morais do homem da sua Curitiba”. (1989, p. 10), podendo isso ser verificado em vários contos nos quais relata acontecimentos do cotidiano, dando voz e vez aos

oprimidos. Em sua narrativa, aborda com singularidade cenas macabras e inapelavelmente marcadas pela crueldade insana. Na perspectiva de Berta Waldeman (1989, p. 13), Trevisan cruza o limiar do expressionismo que se reconhece no uso do grotesco, do sádico, do macabro, comum a tantos de seus contos.

Outra razão que motiva uma pesquisa dessa natureza, mais especificamente tratando do imaginário em Trevisan, é aprofundar estudos nesse universo imaginário, tentando desvelar quão grande é a imaginação que envolve a produção literária desse escritor.

Este trabalho está dividido em três capítulos nos quais será abordado e enfatizado, como se concebem, em Dalton Trevisan, os campos do imaginário e a construção da narrativa ficcional, sendo que os teóricos selecionados para dar suporte a discussão, contemplam os temas que o autor aborda, campos de imagens, e obsessões presentes em sua vasta produção.

Serão tratados temas relacionados com o sexo ou a sexualidade presente em grande parte de sua obra, os quais enfatizam, sobremaneira, a beleza feminina, a traição conjugal, a violência sexual perceptível em sua narrativa, a promiscuidade e a prostituição que se fazem presentes em Nelsinho, personagem do conto “*O Vampiro de Curitiba*”, bem como brigas e acontecimentos cotidianos que contemplam e motivam grande parte da temática contida em seus contos breves, não deixando, contudo, menos atraente sua produção artística.

O primeiro capítulo apresenta a construção poética e a imaginação na obra de Dalton Trevisan. Busca-se verificar nesse espaço como ocorre a inspiração quando da composição e, sobretudo, pesquisar o universo imaginário do contista, suas possíveis fontes que o fazem perceber e com sua sensibilidade, poder moldar seus trabalhos a ponto de se tornarem atrativas a seu público. Visa-se, ainda, apresentar a composição poética das imagens e como aparece a poesia na narrativa ficcional. Merece destaque, nesse capítulo, a narrativa curta tão comum em sua obra, bem como inserir a poética e abordagem do conto, as imagens de Curitiba, as imagens eróticas e da violência.

No segundo capítulo, analisam-se imagens de Curitiba, palco que o contista escolheu como sendo sua cidade imaginária e ficcional para o desenvolvimento de suas produções artísticas, verificando como o autor vê a cidade em seu imaginário artístico. Abordar e enfatizar, no texto, como seu lirismo influi no desenvolvimento acerca de suas produções, a Curitiba de ontem, de hoje e do amanhã. Como é na poética imaginária daltiana a cidade ficcional a qual mantém envolta em mistérios, protegendo-a com todos os seus encantos.

No terceiro capítulo aborda-se a construção do imaginário social e mítico, tendo em vista as construções das redes do imaginário na perspectiva de Trevisan, quer no contexto social, ou mesmo na construção e inserção de mitos que emprega ao longo de sua obra. Aborda-se, também, a concepção dos mitos em Narciso e Penélope, procurando relacioná-los com as personagens criadas pelo autor. Aborda-se, ainda, o mito do vampiro, visto que uma obra que leva essa nomenclatura é uma das mais conhecidas nacional e internacionalmente. Apresenta-se também, a Imaginação Simbólica, uma vez que há na narrativa ficcional do escritor, costuma fazer recorrência à imagens e símbolos, sendo que muitas pessoas cultuam imagens e símbolos e creditam a eles certos fatos e situações que ocorrem em suas vidas. Por fim, aborda-se a casa, não apenas como local de abrigo permanente, mas como um lugar reservado, aconchego da família que também merece relevante atenção, seja em sua concepção, ou mesmo em seu teor sagrado, defendida por toda a sociedade como sendo a verdadeira célula protetora da família.

Há que se observar a diversidade de temas contidos na obra de Trevisan, sendo que outros estudos ainda são passíveis de serem realizados. Limita-se aqui a apenas uma abordagem inicial acerca do Imaginário e a Representação da Cidade de Curitiba em Dalton Trevisan, haja vista o destaque à cidade, mencionando-a constantemente ao longo de sua narrativa ficcional.

A obra de Dalton Trevisan é composta pelos seguintes livros e respectivas siglas: *Sonata do Luar* (poesia) (SL - 1945); *Sete Anos de Pastor* (SP - 1946). *Novelas nada Exemplares* (NE - 1959); *Cemitério de Elefantes* (CE-1964); *Morte na Praça* (MP - 1964); *O Vampiro de Curitiba* (VC - 1965); *Desastres do Amor* (DA - 1968); *Mistérios de Curitiba* (MC - 1968); *A Guerra Conjugal* (GC_1969); *O Rei da Terra* (RT - 1972); *O Pássaro de Cinco Asas* (PA - 1974); *A Faca No Coração* (FC-1975); *Abismo de Rosas* (AR-1976); *A Trombeta do Anjo Vingador* (TV-1977); *Crimes de Paixão* (CP-1978); *Primeiro Livro de Contos* (PC - 1979); *Vinte Contos Menores* (VM - 1979); *Virgem Louca, Loucos Beijos* (VB - 1979); *Lincha Tarado* (LT - 1980); *Chorinho Brejeiro* (CB-1981); *Essas Malditas Mulheres* (EM-1982); *Meu Querido Assassino* (MA - 1983); *Contos Eróticos* (CE-1984); *A Polaquinha* (P-1985); *Pão e Sangue* (OS - 1988); *Em Busca de Curitiba Perdida* (BP-1992); *Ah, É?* (AÉ-1994); *Dinorá - Novos Mistérios* (DM-1994); *234* (24-1997); *Quem tem medo de vampiro?* (QV - 1998); *Vozes do Retrato - Quinze Histórias de Mentiras e Verdades* (MV - 1998); *111 Ais* (1ª- 2000); *99 Corruíras Nancas* (CN - 2002); *O Grande Deflorador* (GD - 2002); *Pico na veia* (PV - 2002); *Capitu Sou Eu* (CE-2003); *Arara Bêbada* (AB-2004); *Gente Em Conflito* (com Antônio de Alcântara Machado) (GC-2004); *Macho não ganha flor* (MF - 2006); *Noites de Amor em Granada* (NG – S/D); *O Maníaco do Olho Verde* (MV - 2008); *Violetas e Pavões* (VP – 2009).

Prêmios

Com Novelas Nada Exemplares recebeu o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro (1959);

Em 1996 recebeu o prêmio Ministério da Cultura de Literatura pelo conjunto da Obra.

Tradução de sua obra

Sua obra foi traduzida para outros países em diversos idiomas.

Antologias

Contos em *Antologias Alemãs* (CA - 1967 e 1968); (CA - 1972 e 1978); *Antologia Americana* (AA - 1976 e 1977); *Antologia Polonesa* (AP - 1976 e 1977); *Antologia Sueca* (S- 1963); *Antologia Venezuelana* (AV- 1969); *Antologia Dinamarquesa* (AD- 1972) e *Antologia Portuguesa* (AP- 1972).

Obras transformadas em filmes

A Guerra Conjugal (GC - 1975); histórias e diálogos do autor, roteiro e direção de Joaquim Pedro de Andrade.

CAPÍTULO I

O IMAGINÁRIO E A NARRATIVA FICCIONAL EM DALTON TREVISAN

1.1 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FICCIONAL

O universo imaginário de um escritor está intrinsecamente relacionado a seu mundo real, porém, a partir deste, a ficção pode se sobrepor e alcançar a plenitude poética, atingir impiedosamente o eu lírico do artista, fazendo com que lhe surjam idéias capazes de seduzir e encantar até mesmo duros corações que, como madeira difícil de trabalhar, o escultor não tenta transformá-la, dado a sua rusticidade em moldá-la. O imaginário é simplesmente algo fascinante que meras palavras, por mais bem dispostas que estejam, não traduzem sua grandeza, sua capacidade e a potencialidade que cada mente criadora pode atingir.

Para Antonio Candido (1985, p. 42), “na medida que se acentua o valor estético da obra ficcional, o mundo imaginário se enriquece e aprofunda, perdendo o raio de intenção dentro da obra e tornando-se, por sua vez, transparente a planos mais profundos, imanentes a própria obra”. Dalton Trevisan aborda, em grande parte de sua obra, questões relativas à violência, sexualidade, conflitos amorosos e conjugais, dentre outros temas e tem como seus personagens, pessoas simples, visto que suas histórias contemplam passagens do cotidiano, sem maior importância para a sociedade, porém, ele os evidencia, tornando-os grandes e atraentes ante os olhares de seus leitores que acompanham sua produção artística.

Na perspectiva de Durand, (1997, p. 18), o conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* nos é apresentada com sendo “o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra”. (1977, p. 18).

No dizer de Bachelard (2002, p. 2), as forças imaginantes de nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes, sendo que umas encontram seus impulsos nas novidades, divertindo-se com o pitoresco, com a variedade e com o acontecimento inesperado. Tal imaginação tem sempre uma primavera a descrever, pois na natureza, longe de nós, elas produzem muitas flores. Contudo segundo o teórico, outras fontes imaginantes escavam o fundo do ser, ao mesmo tempo em que o primitivo e o eterno que dominam a época e a história. Diz ainda que “na natureza em nós e fora de nós, elas produzem germes em que a forma está encravada numa substância, em que a forma é interna”. (BACHELARD, 2002, p. 2). Dessa maneira, pode-se dizer que a força do imaginário humano é inseparável e que o acompanha por toda sua existência.

Como se vê, o imaginário humano é dotado de mistérios, o que torna difícil desvendar seus segredos e sua real potencialidade intrínseca em cada ser humano. Cada indivíduo possui potencialidades diferentes de produzir suas imagens sejam elas diurnas ou noturnas. Sabe-se, entretanto, que a capacidade de sonhar e produzir obras notáveis não depende diretamente da vontade de um escritor e sim de um conjunto de fatores que influenciam direta ou indiretamente em seu meio no momento da produção artística.

Durand (1977), ao falar sobre o imaginário, diz que não podemos ficar nas exiguidades ou nos caprichos da nossa própria imaginação, mas, “necessitamos possuir um repertório quase exaustivo do imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que a história, as mitologias, a etnologia, a linguística e as literaturas nos propõem”. (DURAND, 1997, p. 18-19). No dizer de Durand, a imaginação mesmo platônica é “pecado contra o espírito, já os mitos são idéias em estado nascente e o imaginário é a infância da consciência”. (DURAND 1997, p. 21). Na sequência, afirma que a imaginação reduz-se à memória, a uma espécie de contador da existência, que funciona mal no abandono do sonho, mas que volta a regularizar-se pela atenção perceptiva à vida.

Com relação às imagens, Durand (1997, p. 22-23) salienta que a primeira característica da imagem que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência e, portanto, como qualquer consciência é, antes de qualquer coisa, transcendente. Conforme o exposto, a segunda característica da imagem que diferencia a imaginação dos outros modos da consciência é que “o objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perceptivo se forma lentamente por aproximações sucessivas. Só o cubo imaginado é que tem imediatamente seis faces”. (DURAND, 1997, p. 22-23). O referido autor apresenta ainda uma terceira característica, ou seja, “a consciência imaginante”, que concebe o seu objeto como um nada. Expõe, ainda, que “a imaginação bebe o obstáculo que a capacidade do real percebido constitui, e a vacuidade total da consciência corresponde a uma total espontaneidade”. (DURAND, 1997, p. 23).

Segundo Durand (1997, p. 23), Sartre tenta fazer um recenseamento completo da família da imagem, não conseguindo impedir que seja considerada como de bem pobre parentesco mental, abandonando o método fenomenológico, como forma de degradar o saber que a imagem representa. Nesse sentido, registra:

A imagem é uma sombra de objeto ou então nem sequer é um mundo do irreal a imagem não é mais que um objeto fantasma, sem conseqüências; todas as qualidades da imaginação são apenas ‘nada’; os objetos imaginados são duvidosos, vida fictícia, coalhada esfriada, escolástica, que, para a maior parte das pessoas, é ela que o esquizofrênico deseja... Finalmente, esta pobreza essencial que constitui a imagem e se manifesta especificamente no sonho também assemelha-se muito ao erro, como para os metafísicos clássicos. (DURAND, 1997, p. 23).

Verifica-se que a imagem é um mundo de irrealidade ou talvez uma fantasia. Nessa perspectiva, Durand (1997, p. 24) afirma que o papel da imagem na vida psíquica é rebaixado ao de uma possessão quase demoníaca, o nada tomando uma espécie de consistência mágica pelo caráter “imperioso e infantil” da imagem que se impõe obstinadamente ao pensamento.

De maneira absolutamente paradoxal, o autor parece subitamente desmentir o dualismo que ao longo de sua explanação estabeleceu espontaneidade imaginária e esforço de conhecimento verdadeiro, volta a uma espécie de monismo do cogito. “É pelo processo geral de nulificação que se reconciliam consciência do real e do irreal, e a obra desemboca nesta banal conclusão: Esta consciência livre que ultrapassa o real em cada instante, como é a consciência como se revela a si própria no cogito”. (1997, p. 24). Nessa discussão, parece que a imagem e o papel da imaginação volatizaram-se a ponto de chegar, definitivamente, a uma total desvalorização do imaginário, que não corresponde, evidentemente, ao papel efetivo que a imagem desempenha no campo das motivações psicológicas e culturais. “Isso se deu pelo fato de haver uma censura e destruição da imagem e por fazerem uma teoria da imaginação sem imagens, o que parece ser contraditório”. (DURAND, 1997, p. 24).

Vejamos como Trevisan inicia o conto *O Vampiro de Curitiba*, dando asas a sua imaginação e proporcionando ao leitor, por meio da passagem seguinte, idéias de como a personagem Nelsinho, relata a beleza feminina.

Ai, me dá vontade até de morrer. Veja, a boquinha dela pedindo beijo – beijo de virgem é mordida de bicho cabeludo. Você grita vinte e quatro horas e desmaia feliz. É uma que molha o lábio com a ponta da língua para ficar mais excitante. Por que Deus fez da mulher o suspiro do moço e o sumidouro do velho? Não é justo para um pecador como eu. Ai, eu morro só de olhar para ela, imagine então se. Não imagine, arara bêbada. São onze da manhã, não sobrevivo até a noite. Se fosse me chegando, quem não quer nada – ai querida é uma folha seca ao vento – e encostasse bem devagar na safadinha. Acho que morria: fecho os olhos e me derreto de gozo. Não quero no mundo mais do que duas ou três só para mim. (TREVISAN, 2004, p. 9-10).

A personagem vê-se angustiada ao observar a figura feminina a ponto de desejar a própria morte. Claro que se trata de um estado momentâneo do sujeito que, impossibilitado de aproximar-se ou de conquistá-la, lança mão de seu imaginário poético para retratar seu estado, sua condição, seu encantamento. Descreve e contempla enfaticamente a figura feminina,

destacando sua atração e capacidade sedutora, mas, ao mesmo tempo, diz ser venenosa, cujo veneno equivalente a de um bicho cabeludo, que com sua ação, faz sua vítima gritar vinte e quatro horas e, sem resistência, desmaiar feliz. O devaneio poético lhe é tamanho que suplica e questiona Deus ao ter feito a mulher algo tão notável, causando certa perturbação e grande ambição em aproximar-se desse ser encantador.

Para Bakhtin (1988), é indispensável separar a personalidade ética de sua encarnação artística numa alma e num corpo individuais e esteticamente significantes, é também indispensável desviar-se de todos os elementos da realização. Com efeito, “o elemento ético do conteúdo de uma obra, pode ser escrito e em parte transcrito com outras palavras os sofrimentos, os atos e os acontecimentos que encontram um acabamento artístico na obra”. (BAKHTIN, 1988, p. 42).

O pensamento do autor, no momento da produção da obra, parece estar agindo em desacordo com a lógica dos fatos, uma espécie de paradoxo entre o real e o ficcional, não estando em consonância com a própria existência e a vida real. Por esse motivo causa estranhamento àqueles que tentam decifrar e interpretar o produto final. Assim, “nunca a arte é considerada como uma manifestação original de uma função psicossocial, nunca a imagem ou a obra de arte é tomada no seu sentido pleno, mas sempre como mensagem de irrealidade”. (DURAND, 1997, p. 25).

Bachelard (2002) acredita que é impossível separar as forças do imaginário. O devaneio mais móvel, mais metamorfoseante, mais totalmente entregue as formas, guarda um lastro, uma densidade, uma lentidão e uma germinação. Em contrapartida, seguindo o teórico, toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar solidez da matéria, adquire forças na ação vigilante de uma causa substancial, porém deve, assim mesmo, florescer, adornar-se.

Durand (1997) afirma que a fenomenologia psicológica separou sempre o número significado do fenômeno significante, confundido, na maior parte dos casos, o papel da imagem mental com os signos da linguagem definidos pela escola saussuriana. Para Sartre (1997), a imagem nem sempre é um enchimento necessário do signo arbitrário, ela não passa de um signo degradado. A genealogia da família da imagem não passa da história de um equívoco abastardamento. O contrário do sentido próprio, o sentido figurado, não pode deixar de ser um sentido desprezível. “Na linguagem se a escolha do signo é insignificante porque este último é arbitrário, não acontece o mesmo no domínio da imagem, pois ela é portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária”. (DURAND, 1997, p. 29).

No símbolo que constitui uma imagem, há homogeneidade do significante e do significado no seio de um dinamismo organizador e que, por isso, a imagem difere totalmente do arbitrário do signo. Para Durand, (1977, p. 29), o pensamento não tem outro conteúdo que não seja a ordem das imagens. Se a liberdade não se resume a uma cadeia partida, uma cadeia partida representa, no entanto, “a liberdade e o símbolo – ou seja, um hormônio do sentido – da liberdade”. (1997, p. 30). A imagem representa um papel de significante diferenciado, mais que o indício, é autônomo do objeto percebido, mas menos que o signo dado que permanece imitação do objeto, sendo assim, signo motivado. “É praticamente impossível dissociar o esquema das ligações axiomáticas e o conteúdo intuitivo do pensamento”. (DURAND, 1997, p. 30).

Segundo Durand, seu grande mestre – Bachelard – faz repousar a sua concepção geral do simbolismo imaginário sobre duas situações: “a imaginação é dinamismo organizador e, esse dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação”. (1997, p. 30). O símbolo não é domínio da semiologia, mas daquele de uma semântica especial, o que quer dizer que possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e

espontâneo poder de repercussão. “O espírito do sujeito falante é a sede de um fenômeno e que este deve reagir sobre o espírito de outro ser. O grito tornou-se linguagem quando tomou um valor factivo”. (DURAND, 1997, p. 31).

Na perspectiva de Durand, é esse sentido das metáforas, esse grande semantismo do imaginário, que é a matriz original a partir da qual todo o pensamento racionalizado e o seu cortejo semiológico se desenvolvem. “É, portanto, resolutamente, na perspectiva simbólica que nos quisemos colocar para estudar os arquétipos fundamentais da imaginação humana”. (DURAND, 1997, p. 31). Essa semântica das imagens conduz a uma segunda consequência. Invertem-se os hábitos correntes da psicologia clássica que decalcavam a imaginação através da óptica do pensamento retificado, do pensamento lógico. Não aceitar tal afirmação, significa a rejeição do segundo princípio, que é o da linearidade do significante. “O símbolo não sendo de natureza linguística deixa de se desenvolver numa só dimensão”. (DURAND, 1997, p. 32).

No dizer de Durand, os analistas das motivações simbólicas, historiadores da religião, fixaram-se numa classificação dos símbolos segundo o seu parentesco mais ou menos nítido com uma das grandes epifanias cosmológicas. Segundo o autor, “dividir-se-iam os mitos e os símbolos, em dois grupos: os símbolos celestes e os símbolos terrestres”. (1997, p. 34). Salienta também que Krappe (1997) confunde-se ao pautar a respeito de cosmogonias e mitos de origem implicitamente, o reconduzem também a uma motivação psicológica das imagens pela percepção completamente subjetiva do tempo. Durand (1997) acredita que Bachelard domina melhor o problema ao aperceber-se imediatamente de que a assimilação subjetiva e desempenha papel importante no encadeamento dos símbolos e suas motivações. A nossa sensibilidade que serve de *médium* entre o mundo dos objetos e o dos sonhos e utiliza as diversões de uma física qualitativa e de primeira instância do tipo aristotélico. “Em vez de escrever monografias sobre a imaginação do quente, do frio, do seco e do úmido, imita-se a

teoria dos quatro elementos. São eles que vão servir de axiomas classificadores para os tão sutis estudos poéticos e, são os hormônios da imaginação”. (DURAND, 1997, p. 34-35).

No desenrolar da narrativa ficcional de Trevisan, é possível perceber o quanto a imaginação se faz presente, quando seu personagem Nelsinho, no conto *O Vampiro de Curitiba*, analisa o passado da personagem. Ao refletir sua trajetória de conquistas fracassadas, lamenta quantas afugentou por ser precipitado, talvez inexperiente, jogado à lama, sendo oco de pau podre, onde floresce aranha, cobra, escorpião, assim narrado:

A impaciência é o que me perde, a quantas afugentei com gesto precipitado? Culpa minha não é. Elas fizeram o que sou – oco de pau podre, onde floresce aranha, cobra, escorpião. Sempre se enfeitando, se pintando, se adorando no espelhinho da bolsa. Se não é para deixar assanhado um pobre cristão por que é então? Olhe as filhas da cidade, como elas crescem: não trabalham, nem fiam, bem que estão gordinhas. Essa é uma das lascivas que gostam de se coçar. Ouço o risco da unha na meia de seda. Que me arranhasse o corpo inteiro, vertendo sangue do peito. Aqui jaz Nelsinho, o que se finou de ataque. Gênio do espelho, existe em Curitiba alguém mais aflito que eu? (TREVISAN, 2004, p. 11).

Verifica-se o lirismo poético da personagem ao tecer comentários acerca das mulheres descrevendo-as e, ao mesmo tempo, criticando-as ao imaginar seus pensamentos. Ao longo da história, sempre houve divergências acerca do universo imaginário e estudos relacionados ao tema foram surgindo. Durand, (2004, p. 15), ao descrever sobre as resistências do imaginário, relata que, para dar veracidade à imagem, esta depende sobremaneira do raciocínio de quem a analisa. Na verdade, a crença e valorização das imagens vem há muito, ou seja, desde os gregos os quais cultuavam seus mitos e davam a eles certo poder. Acreditavam fielmente que “a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor e ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma” (DURAND, 2004, p. 16-17).

Há, contudo, certa resistência aos valores do imaginário no cientificismo racionalista. Segundo Durand (2004, p. 34), foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo que tornaram o tema evidente. E foi no cerne dessa discussão que uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação – e dos alucinógenos foi se estabelecendo de maneira progressiva. Foi aí, nesse embate, a descoberta do inconsciente. A idéia e as experiências do funcionamento efetivo do pensamento que comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de encadeamento racional de idéias, mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando aqui e ali, as imagens produzidas por ocasião dos sonhos, da neurose ou da criação poética. Nesse sentido, lembremos que “os estudos clínicos de Freud e a repetição das experiências terapêuticas – o famoso ‘divã’ – comprovaram o papel decisivo das imagens como mensagens que afloram do fundo do inconsciente do psiquismo recalcado para o consciente” (DURAND, 2004, p. 35-36).

Na perspectiva de Durand (2004, p. 35), qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa. Resulta, daí, possuir um status de um símbolo constituir o modelo de um pensamento indireto no qual um significante ativo remete a um significado obscuro. Em termos médicos, este símbolo significa um sintoma. Por conseguinte, “a imagem perde sua desvalorização clássica e deixa de ser uma simples ‘louca da casa’ para transformar-se na chave que dá acesso ao aposento mais secreto e mais recalcado do psiquismo” (DURAND, 2004, p. 36). Ainda com esse enfoque, “a imagem limita-se a ser o indicador dos vários estágios do desenvolvimento da pulsão única e fundamental (a libido) onde a concretização normal do desejo encontra-se reprimida por um traumatismo afetivo”. (DURAND, 2004, p. 36). O autor ressalta, ainda, que muitos discípulos de Freud se esforçaram para mostrar que, por um lado, o psiquismo humano não era possível de um único pensamento e, por outro –

segundo o título célebre “as formas e as metamorfoses do pensamento” – que “a única virtude da imagem não constituía na sublimação de um relacionamento neurótico, pois o psiquismo normal continha uma função construtiva e poética”. (2004, p. 36-37).

Trevisan é um contista atento aos mínimos detalhes em sua narrativa. Sua imaginação perpassa os olhares mais desatentos e vislumbra o invisível. Tudo aquilo que um homem normal não consegue enxergar, percebe-se que esse contista, em sua imaginação, concebe de maneira detalhada. Veja-se no conto “Chuva”, da obra “*Vozes do Retrato*” (1993), como acontece sua narrativa ficcional, atento e sempre detalhista ao contemplar um fenômeno da natureza de forma natural, deixando ligeira impressão de que o relato é verossímil pela maneira com que apresenta o texto:

O fumo da chuva sai pela chaminé das casas e afoga a cidade. Um lado do coqueiro está seco. Chove, chuvinha, embaça o óculo do míope, molha a formiga de trouxa na cabeça. As pessoas refugiam-se no vão da porta. Sobre a teia de aranha abrem-se as flores dos guarda-chuvas. Pipiam os pardais entre as folhas, nada como uma velha meia de lã. Por onde pisais, meninas, sem sujar de lama o sapatinho? Um afogado afunda pela terceira vez no rio Belém. Os turcos que vendem maçã na rua, que fim levaram? Guardas abrem os braços na esquina e apitam: por que choves, Senhor? (TREVISAN, 1993, p. 41).

A atenção detalhada de uma cena adquire em Trevisan uma amplitude interessante, como se estivesse apontando para os pequenos gestos e atitudes que, no contexto geral, até possam ser considerados insignificantes. Sua narrativa ficcional contempla detalhes que, na disposição exata das palavras, enchem o conjunto do texto de sentido e elegância. Seu imaginário é capaz de retratar cenários reais na mente de seus leitores que, com o contista, também vagam e surgem imagens momentâneas, retratando a cena descrita.

Durand afirma que, de alguma forma, a imagem representa um “sintoma ao contrário” e um indicador de boa saúde psíquica. Mas por ser tão terapêutica e como o psiquismo não é orientado por uma libido única e totalitária, ela abandona a unicidade obsessiva e se pluraliza.

Ressalta que todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irreduzíveis, limitadas a três classes “que gravitam ao redor dos processos matriciais do ‘separar’ (heróico), ‘incluir’ (místico) e ‘dramatizar’ (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo”. (DURAND, 2004, p. 40).

Não há como medir ou limitar a capacidade do imaginário dos seres humanos. Cada indivíduo é único, portanto, varia de um indivíduo a outro, dependendo do meio em que vive, bem como do acesso que por ventura tenha às artes e ao conhecimento científico. O verdadeiro valor para um pensamento ingenuamente elementar é a obsessão e a intensidade. É, igualmente, a universalidade, uma vez que “todo o pensamento elementar se quer simultaneamente encantador como o sonho subjetivo e secreto, mas passível de expressão enquanto discurso público e racional”. (DURAND, 2003, p. 12). Ainda, para Durand, aquilo que fundamenta a matéria é sempre qualquer coisa que resiste ao idealismo conquistador. A matéria não é um pensamento, um espírito momentaneamente entorpecido, mas muito mais que isto “o obstáculo que detém e surpreende o pensamento. Escarnecer da lógica é aquilo que permite à matéria como poética, enquanto apenas o espírito científico”. (DURAND, 2003, p. 13).

No final do conto “*A Chuva*”, anteriormente referenciado, revela alguns efeitos e atitudes que as pessoas tomam quando está chovendo, ao mesmo tempo em que menciona seus efeitos ao molhar a terra, dando de beber aos mortos, referindo-se ao fato de que quando a água que penetra as camadas da terra, atingem, até mesmo os mortos em seus sepulcros.

Ah, tão bom se não estivesse chovendo. Se não chovesse eu seria a mulher barbuda do Circo Chic-Chic. E o sorveteiro, que faz do seu sorvete? José chega em casa, esfrega o pé no capacho e senta-se para comer, gemendo: chuva desgracida. O vento despenteia a cabeleira da chuva sobre os telhados. Todas as árvores chovem. A chuva engorda o barro e dá de beber aos mortos. (TREVISAN, 1993, p. 41).

Sabe-se que a percepção humana é muito rica. A potência fundamental dos símbolos é ligar para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história. Nesse sentido, “a imaginação é origem de uma libertação. As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas, pelas flores poéticas que revelam”. (DURAND, 1997, p. 39). Durand afirma que a imagem poética tem sempre um contexto. Afirma que todas as motivações sociológicas e psicanalíticas pecam por uma secreta estreiteza metafísica, ou seja, “umas querem reduzir o processo motivador a um sistema de elementos exteriores à consciência, pois se atêm exclusivamente a pulsões, ou, o pior, ao mecanismo redutor da censura e ao seu produto – o recalçamento”. (DURAND, 1997, p. 40).

Para Durand, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito e no qual, reciprocamente, como informou Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito ao meio objetivo. Podemos dizer que o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pela imitação do meio”. (DURAND, 1997, p. 41). Nessa perspectiva, os eixos das intenções fundamentais da imaginação são os trajetos dos gestos principais do animal humano em direção ao seu meio natural, prolongado diretamente pelas instituições primitivas, tanto tecnológicas como sociais do *homo faber*. Com isso, “qualquer gesto chama a sua matéria e procura o seu utensílio, e que toda a matéria extraída, quer dizer, abstraída do meio cósmico, e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado”. (DURAND, 1997, p. 42).

Ao tratar dos Regimes Diurnos e Regime Noturno das imagens, Durand (1997, p. 58) diz que o Regime Diurno tem a ver com o dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes, digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas

do continente e do habitat, “os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos”. (DURAND, 1997, p. 58). O esqueleto dinâmico e o esboço funcional da imaginação, são formados entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. Segundo Durand (1997), Piaget a isso chamava “símbolo funcional”, já o mesmo autor afirma que Bachelard denominava isto de “símbolo motor”. Na perspectiva de Durand (1997, p. 59), essa diferença entre os gestos e os esquemas, reside no fato que estes últimos já não são apenas engramas teóricos, mas, trajetórias encarnadas em representações concretas, precisas. O esquema aparece como o personificador dos gestos e das pulsões inconscientes. Os gestos diferenciados em esquemas vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos. A imagem primordial deve estar ligada a “certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre ativos, mas, é igualmente indubitável que ela diz respeito também a certas condições da vida do espírito e da vida em geral”. (DURAND, 1997, p. 60). Em sua discussão, Durand faz alusão à idéia, por conta de sua natureza racional, assim descrita:

A idéia, por causa da sua natureza racional, está muito mais sujeita às modificações da elaboração racional que o tempo e as circunstâncias influenciam fortemente e para quem ela consegue expressões conformes ao espírito de momento. O que seria seu modo afetivo-representativo, o seu motivo arquetipal, e é isso que explica igualmente que os racionalismos e os esforços pragmáticos das ciências nunca se libertam completamente do halo imaginário, e que todo racionalismo, todo o sistema de razões traga nele os seus fantasmas próprios. As imagens que servem de base a teorias científicas mantêm-se nos mesmos limites que as que inspiram contos e lendas. Os arquétipos constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. (DURAND, 1997, p. 61).

Na sequência de seus estudos, Durand afirma que os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas se vêm imbricar e que na

presença do símbolo em sentido estrito, símbolos que assumem tanto mais importância quanto são ricos em sentidos diferentes. Pode-se mesmo dizer que perdendo polivalência, despojando-se, o símbolo tende a tornar-se um simples signo, tende a emigrar do semantismo para o semiologismo: o arquétipo da roda dá o simbolismo da cruz utilizado na adição e na multiplicação, simples sigla ou simples algoritmo perdido entre os signos arbitrários dos alfabetos. Completa afirmando que “no prolongamento dos esquemas, arquétipos e simples símbolos é que podemos considerar o mito” (DURAND, 1997, p. 62).

Em relação ao regime Diurno e Noturno das imagens, é possível perceber que em Trevisan há certo equilíbrio entre os dois regimes. Em suas narrativas, ambos são contemplados quer nos contos considerados mais extensos ou mesmo nos curtos. Até mesmo no conto *O Vampiro de Curitiba*, que pela crença popular os ataques ocorrem quase sempre à noite, é possível verificar que há trechos em que as cenas ocorrem também durante o dia. Nesse embate, aqui uma passagem que ocorre com Nelsinho quando afirma: “são onze da manhã, não sobrevivo até a noite” (TREVISAN, 2004, p. 10). Em um dos episódios seguintes, é possível constatar que as cenas ocorrem a noite, quando a personagem cumprimenta Dona Gabriela:

Do corredor espiou a velha na cadeira de balanço, tigela erguida ao peito, a engolir com avidez o caldo de feijão. Imóvel à porta, ele não a tinha enganado: a velha sorvia ruidosamente a sopa, sem deixar de seguir a novela. Nada que denunciasse a atenção – nem piscar de pálpebra, nem arfar de narina, escancarada a boca quando a colher ainda na tigela -, sabia de sua presença desde que saltara do ônibus na esquina. Sob a ladainha dos autores percebia o chio do sapato na areia, o leve toque na porta. Jamais lhe deu as costas – não seria ela, velha matadora, quem se descuidasse do touro. O herói espreitava o dia em que a surpreendesse no sótão, à beira da escada... – Boa noite, dona Gabriela. Já veio a Neusa? (TREVISAN, 2004, p. 47).

Assim, nessa perspectiva, ao retomar a discussão sobre o Regime Diurno e Noturno da imagem, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite

tem uma existência simbólica autônoma. O Regime Diurno da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese. Este maniqueísmo das imagens diurnas não escapou aos que abordaram ao estudo aprofundado dos poetas da luz. Já tínhamos notado a dupla polarização das imagens hugolianas em torno da antítese luz-trevas. Para Durand, em as duas palavras consideradas como as mais frequentes utilizadas no cenário poético, são: “*puro e sobra*”, as quais formam o suporte do cenário referido anteriormente. “Semanticamente estes dois termos opõem-se e formam os dois pólos do universo Valeriano: ser ou não ser... ausência e presença... ordem e desordem”. (DURAND, 1997, p. 67).

No folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é hora em que os animais maléficicos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo e entre quase todos os primitivos como entre os indo-europeus ou semitas conta-se o tempo por noites e não por dias. Segundo Durand, é este simbolismo temporal das trevas que assegura o seu isomorfismo com os símbolos. Constata que “a noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes; as trevas são sempre caos e ranger de dentes”. (DURAND, 1997, p. 92).

Ainda no conto “O Vampiro de Curitiba”, é possível constatar que o narrador observa e descreve cenas ocorridas durante o dia, especificamente no período da manhã, o que prova o equilíbrio entre os regimes em Trevisan. Por se tratar de conquistas amorosas, certos episódios tendem a ocorrer no período noturno, mas, há diversas passagens relatadas que acontecem durante o dia:

Cedo a casadinha vai às compras. Ah, pintada de ouro, vestida de pluma, pena e arminho – rasgando com os dentes, deixá-la com os cabelos do corpo. Ó bracinho nu e rechonchudo – se não quer por que mostra em vez de esconder?

-, com uma agulha desenho tatuagem obscena. Tem piedade, Senhor, são tantas eu tão sozinho. (TREVISAN, 2004, p.12).

Percebe-se, na narrativa ficcional de Trevisan, certa implicância até mesmo com a maneira das mulheres se vestirem. O narrador observa atentamente o que usam com muitos detalhes, ficando, constantemente, imaginando como seria um encontro com tais mulheres, florescendo seu impulso de macho, porém sem mesmo ter coragem de encarar ou mesmo conversar com as damas. O pensamento da personagem talvez se opõe ao sentimento, acreditando que não tem nenhuma chance de aproximar-se delas. Durand (1997, p. 189), confirma que é por atitudes da imaginação que se chega às estruturas mais gerais da representação, sendo à imagem que proporciona as coordenadas espetaculares que anunciam, a saber, a desconfiança em relação ao dado, às seduções, a vontade de distinção e de análise e, por fim, o pensamento.

Relata-se um pequeno trecho do episódio “Visita a Professora”, de *O Vampiro de Curitiba*, onde Nelsinho descreve cenas noturnas que deixam mais cuidadosos aqueles que, por uma razão ou outra, necessitam sair à noite. Isto prova a mescla que Trevisan emprega em relação ao regime das imagens diurnas e também noturnas, sendo esta última descrita assim:

Oito horas de uma noite quente de fevereiro: casais à sombra das árvores, escondidos nos portais, ao longe deitados na praia. - Cuide-se, menino. Aqui dá muito vigarista. O olhar dos outros, chocados da diferença de idade entre Nelsinho e a companheira, confundindo-os com um par de namorados. O senhor gordo atalhou o caminho. – O rapaz é da minha terra. Veja o ar saudável. (TREVISAN, 2004, p. 40-41).

No trecho, o narrador descreve o horário exato em que o episódio acontece, salientando que é noite e está quente, pois é mês de fevereiro, portanto, sabe-se que nas noites de verão, fazem muito calor. Percebe-se a preocupação do narrador quando da descrição da paisagem em que a cena transcorre. Acredita-se, com base na narrativa ficcional, que pelo fato

de ser noite e pela falta de luminosidade no local, poderá haver a presença de vigaristas no local, os quais poderão assaltá-lo ou praticar outros delitos. Na visão de Durand (1997) a valorização da noite faz-se muitas vezes por conta da falta de iluminação. O eufemismo e a antífrase só atuam sobre um termo da antítese e não se lhes segue a recíproca desvalorização do outro termo. “O eufemismo só foge da antítese para recair na antilogia”. (DURAND, 1997, p. 268).

Percebe-se, claramente, que em Trevisan, conforme seu discurso, a imaginação se torna a faculdade do possível e impossível, muitas de suas atitudes valem enquanto mera ficção, porém não há como se transformar em ações concretas, e nem é a intenção do autor, apenas as apresenta para dar tom de veracidade a sua narrativa ficcional presente ao longo de sua obra. A imaginação é muito forte na obra desse autor, viajando ficcionalmente e desta forma, prende o leitor de tal maneira que estes querem conhecer e compreender o teor de sua narrativa ficcional e desvendar seus mistérios e possíveis intenções.

1.2 O CONTO E A ARTE POÉTICA

“O conto é como uma gota d’água vista com uma lupa e, portanto, nela está o universo”.
(H. A. Mureña, In Giardinelli, 1994, p. 20).

Segundo Mempo Giardinelli² (1994, p. 12), nem todos aqueles que começam a escrever conhecem a vasta literatura acerca do conto e muito menos conhecem a história do conto. Talvez não seja o caso de Dalton Trevisan, considerado um dos maiores contistas brasileiros, que escreve histórias e tenta dar verossimilhança à sua narrativa utilizando como

² Escritor e teórico argentino nascido em 1947. Exilou-se no México durante a última ditadura militar na Argentina entre os anos 1976 – 1983. Regressou a seu país após a ditadura e fundou a revista literária Puro Cuento. É autor de livros, contos e escreve regularmente em diários e Revistas argentinas e de outros países. Tem publicado contos, ensaios e artigos em meios de comunicação de quase todo o mundo.

personagens o povo da cidade ficcional Curitiba, representando o universo literário. Assim, seus contos ganham asas pousando nos mais distantes lugares sejam do Brasil ou do exterior. Giardinelli (1994) afirma que o notável é saber por que ansiedade, por que distorcida concepção de cultura e do ato criador, neste país se produz tanto conto quantitativamente, mas sem se ter as bases teóricas necessárias para que a obra esteja sustentada em conhecimento de causa e num sistema de idéias. Relata, ainda que “é impressionante observar que os que chegam às oficinas produzem – são capazes de produzir – um texto por dia, ou por noite, e às vezes mais. Crêem no espontaneísmo: que somente o que surge da fugaz e esquiva às vezes enganosa – inspiração tem valor”. (GIARDINELLI, 1994, p. 13).

Na perspectiva de Gotlib (1991) ao comentar sobre o conto, diz que tal modalidade literária sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem. Segundo a teórica, nas sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos transmitiam os mitos e ritos da tribo por meio de histórias curtas as quais chamamos contos. Hoje, na modernidade, continua-se fazendo a mesma coisa, quando se senta à mesa para as refeições, nas rodas de amigos, as notícias que repassamos às pessoas com as quais temos contato, sempre estão contando histórias. Concluindo seu ponto de vista, a autora afirma que “embora o início de contar estória seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não foram marcados pela tradição escrita, percebe-se que houve muita evolução no modo de se contar histórias”. (GOTLIB, 1991, p. 5-6).

Para Giardinelli, nossa cultura tem-se baseando mais no sucesso, no golpe de efeito, no irracional, na falta de meditação suficiente, que é sinônimo de carência de profundidade, do que na solidez formal que é o receptáculo necessário do substancial, das melhores idéias e das boas intenções. O conto é substancial enquanto forma pura, e é resolução do *como* antes do *que*, sem descuidar o que para outros contistas não foi um ato mecânico de mera catarse ou exorcização, mas também uma reflexão sobre a época em que viveram. (1994, p. 14). Afirma

em seguida, que toda literatura é um território livre, no qual tudo é possível. Poderia se pensar que a literatura – toda ela – é um território livre, no qual governa a ditadura da imaginação, única tirania e único autoritarismo admissíveis para um artista. Viver em busca permanente, viver definido é, no entanto, bastante difícil, árduo e trabalhoso, sobretudo trabalhoso, e intolerável para quem necessita que tudo lhe seja dito devidamente digerido, peneirado e amenizado. Para Giardinelli “o conto, pois, é indefinível e é bom que assim seja. Esta seria uma primeira idéia a se ter em mente na hora de se iniciar teorizações sobre o gênero. O conto tem uma quantidade de regras que se não o definirem e o delimitarem o sujeitam a identificá-lo”. (1994, p. 14).

No conto “Ao Nascer do Sol”, na obra *Cemitério de Elefantes* (1994), Trevisan relata a vida de um trabalhador que acordava cedo e partia rumo à estação para pegar o trem. Descreve sua rotina ao deixar a casa, a esposa e filhos. A esposa, Idalina, abria a porta e prendia os cachorros, todo cuidado para não acordar as crianças que dormiam.

Idalina pulava da cama, acendia o fogo, preparava o chimarrão – sem mate João não era gente. A maleta de amostras no ombro, ele corria para a estação. Com o apito do trem, eu estalava os dedos e agradava os três cachorrões. Batia na porta da cozinha, só duas vezes, não acordar os meninos. Idalina abria a porta e prendia os cachorros. Seguíamos apressados para o arvoredo. Eu estendia a capa na grama orvalhada. A fumaça branca na sua boquinha pintada trazia até ali o quente conchego da cama. Os cães gemiam e arrastavam a corrente, nem a voz da dona os aquietava. (TREVISAN, 2004, p. 45-46).

No desenrolar do enredo, percebe-se que na ausência do marido, a mulher recebia visita de outro homem, porém um irmão de João, certo dia a viu na cama com José, seu cunhado. “Entreabriu a janela: o cunhado José. Tendo surpreendido, iria denunciá-la ao irmão. Bem na hora em que o outro não estava? Eu também quero. José ele é teu irmão. Você quer o velho Orides e para mim nada? Se não quiser, olhe que eu conto”. (TREVISAN, 2004, p. 46).

Este episódio, presenciado pelo irmão do marido da mulher, acabaria de maneira trágica. Não fica claro no texto o desenrolar do crime, apenas percebe-se que a mulher fora encontrada morta na cama com sete facadas e embaixo do colchão uma carta anônima. A descrição da cena transcorre dessa maneira dando a entender que João matou a mulher por saber que estava na cama com outro homem, avisado pelo mano José: “Passamos com a mulher no lençol sujo de sangue. Ele virou o rosto, mas não chorou. Foi conduzido de braço amarrado para a cadeia. O sargento, explicava que João, muito chegado ao mano José e não tendo vício, só podia estar louco”. (TREVISAN, 2004, p. 47). Cenas como estas, são marcas da narrativa ficcional desse escritor, visto que não faz rodeios, nem titubeia para descrever cenas de violência ou qualquer outro fato por ele mencionado.

Para Gotlib (1991, p. 8) enquanto a força de contar histórias se faz, e permanece necessária e vigorosa através dos séculos, outras histórias se montam, ou seja, a que tenta explicitar a história dessas histórias, sempre problematizando a questão desse modo de narrar, caracterizado, em princípio, pela própria natureza dessa narrativa que é a de simplesmente contar histórias.

Piglia³, (1991) ao tecer comentários acerca do conto, afirma que nesse tipo de narrativa um relato visível, esconde outro relato secreto. Para tal autor o efeito surpresa se produz quando no final da história secreta aparece na superfície. Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com dois fatos é decidir explorar dois sistemas diferentes de casualidade onde os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Assim sendo, “os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são usados de maneira diferente em cada uma das duas histórias onde os pontos cruciais são o fundamento da construção”. (PIGLIA, 1991, p. 22-23). Para ele, as duas

³ Escritor e teórico argentino tendo publicado contos, romances, livros de ficção. Foi professor de história na Universidade Estadual de La Plata. Foi Diretor da revista Literatura e Sociedade e Diretor Literário da Editora Tiempo Contemporáneo e fez parte da Revista Los Libros, dentre outras funções.

histórias que o conto relata, dão a singela elegância desse tipo de narrativa cuja história de seu surgimento não é datada com precisão.

No dizer de Giardinelli, com relação aos temas abordados nos contos de maneira geral, em literatura não há temas bons nem temas maus, há somente um bom ou mau tratamento ao tema. Esta seria uma questão medular do assunto, pois se trata de um determinado tratamento o que define o conto em si mesmo ou o que lhe confere maior ou menor qualidade. Até mesmo a questão das leis é discutível. Se, para Valdés são elas que identificam um conto, para Cortázar ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável. Diante disso, se deduzem duas características importantes: Primeiro, que existam ou não tais leis, reconhecendo-as previamente que se pode escrever um conto. Segundo, é em consequência disso que o conto na realidade emite sinais para seu reconhecimento. Por isso o conto “enquanto território realmente livre, não admite esquematismos, pois, é pura forma, puro conteúdo, pura ressonância”. (GIARDINELLI, 1994, p. 15).

Segundo Giardinelli (1994, p. 16), a identificação do conto, suas existentes ou negadas leis, seus territórios e ressonâncias são, definitivamente, a sua própria história. Talvez essa caminhada iniciou-se com as fábulas as quais o escravo Esopo contava, visto que antigamente os contos se confundiam com as formas narrativas da religião, da história, da filosofia, da oratória. Foram as culturas greco-latinas que o constituíram como gênero literário. A origem do conto, em suas formas breves, inclusive pode ser rastreada nos princípios da literatura, até há 4.000 anos (em textos sumérios e egípcios), como relatos intercalados que, logo depois, foram ingressando na literatura grega como digressões imaginárias com uma unidade de sentidos relativamente autônoma. Muitos autores concordam que o conto é o gênero literário mais antigo do mundo, embora, para alguns sua consolidação

só tenha sido alcançada tardiamente. “Tendo sido o conto o principiar das literaturas, e começando o gênio por compor contos, bem pode afirmar-se que o conto é o último gênero literário que veio a escrever-se”. (GIARDINELLI, 1994, p. 17).

Sabe-se que o início da carreira de Dalton Trevisan foi marcado, também, por publicações em pequenas revistas sem maiores expressões. Trevisan e outros escritores brasileiros se valeram desse meio de comunicação para divulgarem suas obras. Sabe-se que foi criada pelo grupo de Trevisan a revista *Joaquim*, que deu impulso a sua carreira artística, como também a outros escritores brasileiros, dentre os quais consta a figura de Carlos Drummond de Andrade.

Relata Giardinelli (1997, p. 20), que a palavra conto vem do latim *contus* ou *computus*, e significa computar, relatar. De certa forma, fazer com que algo não seja esquecido. Por conseguinte, o autor ressalta que, escrever um conto, era como entrever uma ilha no mar: ou seja, as duas pontas são visíveis, sabe-se o princípio e o fim; porém, o que vai acontecer entre ambos os extremos, ter-se-a de ir inventando, descobrindo. Por assim dizer, “o conto é assim como uma gota d’água vista como uma lupa e, portanto, nela está o universo inteiro. Outra definição compara o romance aos grandes rios e o conto com os arroiozinhos de montanha, espontâneos, inseparados”. (GIARDINELLI, 1994, p. 20-21). Outros escritores, segundo relato do autor, em que o conto deve prender o leitor na cadeira; que significa agarrar o leitor pelo pescoço e não deixá-lo respirar, não permitir-lhe escapatória uma vez que tenha mordido a isca da primeira frase, e outras mais.

Pode ser oportuno afirmar, mesmo que de maneira simplória, que toda a história da humanidade tem sido um conto ou poderia ser um. Foi escrita e por tal ato se eternizou. Pode-se dizer que esta maravilha chamada história da humanidade provocou, vem provocando, o inexplicável, o maravilhoso desejo e a tentação que cada homem tem de contribuir com uma página, ao menos uma só, para a história do conto, que é a história do próprio homem. O

conto é essa relação de acontecimentos reais; narração oral ou escrita de acontecimentos verdadeiros ou fictícios, peça literária de menor extensão que a novela e o romance, fábula que se conta para criança (e para adultos): “intriga ou enredo; notícias falsa ou fabulosas são algumas das impossíveis e todas magicamente corretas definições dos bons dicionários”. (GIARDINELLI, 1994, p. 21).

Para Gotlib (1991), o conto não se refere só ao acontecido visto que não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade ou ficção não têm limites precisos enfatizando que um relato copia-se e um conto, inventa-se. Porém, segundo a teórica, não importa averiguar se há verdade ou falsidade, o que existe é já a ficção, a arte de inventar algo com grau de proximidade ou afastamento do real. Há, segundo ela, textos que têm a intenção de registrar com mais fidelidade a nossa realidade, mas a questão não é tão simples assim; questiona: “registrar qual realidade nossa? a nossa cotidiana, do dia-a-dia? ou a nossa fantasiada? ou ainda realidade contada literariamente, justamente por isso, por usar recursos literários segundo as intenções do autor”. (GOTLIB, 1991, p. 12). Dado as afirmações contidas na citação exposta, de fato os escritores e, em especial Dalton Trevisan utiliza frequentemente fatos verossímeis em seus contos ao longo de sua obra.

Para enfatizar seu discurso, Giardinelli (1997, p. 21) afirma que em uma narração, o relato deve captar, além da riqueza e o sabor do que é contado, a atenção do leitor; deve produzir interesse, e isso somente será possível se o leitor acreditar. Mergulhado no assunto narrado como se o tivesse vivido, e vivendo-o enquanto o escuta, enquanto o lê – “é ele quem completa esse ato de amor a dois que é o conto. Para depois reproduzi-lo, voltar a contá-lo, saboreá-lo e assim continuar eternizando a beleza da arte de contar”. (GIARDINELLI, 1994, p. 21).

Em sua pesquisa acerca do conto, esse autor enfatiza que o mesmo pode ser definido como uma narração de curta duração que trata de um só assunto e que, com um número

limitado de personagens, é capaz de criar uma situação condensada e completa. É um relato de ficção que pode ser lido de uma sentada, um relato, portanto, que no decurso de não muitos minutos – quinze, trinta, sessenta – nos faz conhecer a exposição, o desenvolvimento e o desenlace de uma ação humana imaginativamente inventada. O conto é, em suma, a promessa de uma evasão – e, em consequência, de uma auto-realização imaginativa – com cujo término podemos contar quando iniciamos sua leitura. Ao falar da brevidade do conto, o autor em questão diz que o “conto escapa a prefigurações teóricas uma vez que se sabe que sua única imutabilidade é a brevidade. E é precisamente a respeito do conto breve (também chamado conto curto, minificção, microconto ou microficcção)”. (GIARDINELLI, 1994, p. 24).

Ainda, o autor distingue, quatro condições básicas do conto: brevidade, singularidade temática, tensão e intensidade. Essas quatro características são certamente aplicáveis a todos os contos, qualquer que seja sua extensão e não somente os breves. A única forma eficaz de distinguir conto de romance e conto longo de conto breve não seja outra senão a quantidade de páginas que cada texto tem. O critério fundamental para reconhecê-los como relatos não é sua brevidade, mas seu estatuto fictício, ou seja: é a invenção literária – construída com sentido estético ou fundamentada no real. O que permite reconhecer um microconto é “um concentrado exercício destinado a por em tensão nossas convicções e hábitos de leitura”. (GIARDINELLI, 1994, p. 25).

1.3 AS NARRATIVAS CURTAS

Na categoria conto breve, Trevisan também publicou e, como exemplo dessa modalidade podemos mencionar a obra *Ah é?* cujos relatos são reduzidos, não ocupando muitas linhas. Contudo, apesar da brevidade da escrita, a mensagem produzida não difere dos contos mais extensos, visto que é possível entender perfeitamente a mensagem e o efeito que o autor quis produzir. Observe a ministória 04:

-Você anda de romance com outro.
 -Vou me encontrar com um homem. E daí?
 -Cuidado, menina.
 - já não presta na cama. Você não é de nada.
 - E quem paga o teu dentinho de ouro?
 (TREVISAN, 1994, p. 7).

Para Giardinelli (1997, p. 25), ainda se busca uma caracterização do conto breve, a partir de uma comparação explícita com o romance e os traços distintivos que se postulam (a brevidade, a singularidade temática, a tensão ou a intensidade) continuam resultando ineficientes como categorias distintivas. Isso porque os romances curtos e os contos extensos questionam o critério tradicional da extensão como limite entre os gêneros. Com o conto brevíssimo o problema se complica ainda mais, por sua relação com um amplo registro de formas breves de substrato oral ou livresco. Segundo o autor, para qualificar-se um conto como sendo breve, não se deve basear, na extensão, pois o *corpus* vai desde o relato de uma única linha até de uma página, “mas sobretudo no extrato do mundo narrado e na existência de uma situação narrativa única formulada num espaço imaginário e num decurso temporal, embora alguns elementos desta tríade (ação, espaço, tempo) estejam apenas sugeridos”. (GIARDINELLI, 1994, p. 26).

Para Piglia (1991), o conto é um relato que encerra outro relato secreto, não se tratando, no entanto, de um sentido oculto que dependa da interpretação. O enigma, segundo o teórico, é uma história que se conta de um modo enigmático sendo que a estratégia do relato está justamente a serviço dessa narração cifrada. Indaga: “como contar uma história ao mesmo tempo em que se está contando outra? E isso é o que sintetiza os problemas técnicos do conto visto que a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes”. (PIGLIA, 1991, p. 23). Nessa perspectiva, o que estampa a beleza do conto é justamente sua forma de narrativa, que na estimativa do teórico, é aberta, ou seja, possui outras variantes.

Apresenta-se aqui, mais uma ministória de Trevisan na obra *Ah é?* Com o número 142, onde Trevisan trabalha uma de suas temáticas principais, que é o erotismo, em poucas linhas descreve uma história completa. Veja:

Ao tirar a calcinha, ele rasga. Puxa com força e rasga. Vai por cima. Ó mãezinha, e agora? Com falta de ar, afogueada, lavada de suor. Reza que fique por isso mesmo.

Chorando, suando, tremendo, o coração tosse no joelho. Ele a beija da cabeça ao pé - mil asas de borboleta à flor da pele. O medo já não é tanto. Ainda bem só aquilo. Perdido nas voltas de sua coxa, beija o umbiguinho.

Deita-se sobre ela – e entra nela. Que dá um berro de agonia: o cigarro aceso na palma da mão. Mas você pára? Nem ele. (TREVISAN, 1994, p. 102).

O mais interessante do caminho de um escritor é o seu crescimento literário. Quando por qualquer razão, alguém segue a trajetória e a evolução de autores que não se conhece pessoalmente, mas que se tem acesso às suas últimas produções é possível apreciar a curva ascendente com o prazer que produz o reconhecimento da própria criação, essa epifania os escritores sempre querem mostrar. Para Giardinelli (1994, p. 27), há dois tipos de escritores: os de imaginação e os de sentimento. Os primeiros costumam ser bons artesãos; os segundos, quando não tem talento, são absolutamente intoleráveis. Para o autor, “a felicidade literária se produz quando nos contos confluem a imaginação e o sentimento, o que é especialmente

festejável num país como o nosso onde nem sempre os contos carecem de talento, mas no qual se publica muito conto medíocre”. (GIARDINELLI, 1994, p. 27). No dizer do teórico, mesmo que no país se publique muitos livros dessa modalidade, nem sempre a qualidade impera, ou seja, grande parte dos contistas não são artistas da palavra conforme o escritor que tem certo dom para escrever tal modalidade.

Contudo, no dizer de Gotlib (1991), a história do conto, em suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir desse critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes disso, segundo a autora, a criação do conto é uma transmissão oral. Após veio seu registro escrito. Posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu essa função de contador, criador, escritor de contos, afirmando, só então, o seu caráter literário. Para essa teórica a voz do contador, seja oral ou escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Assim sendo, “há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta – entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório”. (GOTLIB, 1991, p. 13). No caso do conto escrito, tem seu criador, um cuidado especial nas palavras e alguns contistas as utilizam como se palavras fossem peças de um quebra-cabeça dispostas de tal forma que proporciona harmonia e elegância no que se escreve.

Segundo Giardinelli (1997, p. 27), todo escritor que cria é um mentiroso: a literatura é mentirosa, mas dessa mentira, sai uma recriação da realidade. Recriar a realidade é um dos princípios fundamentais da criação. Considera que há três princípios fundamentais da criação. Se na sintaxe há três pontos de apoio: sujeito, verbo e complemento, assim também na imaginação há três passos: o primeiro deles é criar o personagem, o segundo criar o ambiente aonde esse personagem vai se mover e o terceiro é definir como esse personagem vai falar, como vai se expressar, isto é, dar-lhe forma. Esses três pontos de apoio são tudo o que se

requer para contar uma história. Para o autor, o principal é a imaginação e dentro desses três pontos de apoio, a imaginação está circulando: é infinita, não tem limites. Há que romper onde o círculo se fecha. Há uma porta de escape, e é por esse viés que se há de desembocar, de sair. Assim aparece outra coisa que se chama intuição. A intuição não leva ninguém a descobrir algo que não aconteceu, mas sim que está acontecendo na escritura. Concretamente: quando se consegue isto, então logra-se a história que se quer dar a conhecer; portanto, “aqui está, em princípio, a base de todo conto de toda história que se quer contar. A imaginação permite ver como é a realidade do outro lado”. (GIARDINELLI, 1994, p. 29).

Trevisan, ao dar voz e vez aos oprimidos, de certa forma, faz aquilo que o outro faria em estando do outro lado, a voz, contar a realidade de quem está à margem da sociedade, comum em muitos de seus contos. Por assim dizer, suas palavras são dispostas de tal forma que às vezes se tem a impressão de que as economiza, porém, sua mensagem é passível de entendimento, seja contando fatos urbanos ou que tenham ocorrido na zona rural, conforme sua narrativa ficcional.

Para Giardinelli (1994), a verdadeira eficácia da elusão literária é que se desvincula do propósito do autor. A literatura mais realista (no sentido de aludir ao-que-acontece) é a que não se propõe a sê-lo. Toda literatura que obriga a si mesma a se impor discursos, os mata. Toda literatura que não tem discursos, como a que não tem fatos, se esfuma. Para esse autor, “a boa literatura é a que não depende da vontade dos escritores, mas o que provém simplesmente de suas paixões, pois a realidade somente poderá ser sonhada, imaginada ou aludida”. (GIARDINELLI, 1994, p. 29-30). Este autor, ao falar especificamente sobre o conto, sustenta que o mesmo é o gênero literário mais moderno e que mais vitalidade possui, pela simples razão de que as pessoas jamais deixarão de contar o que se passa, nem de interessar-se pelo que lhes contam bem contado. E isto assim é – e assim continuará sendo – apesar da miopia de muitos editores. Fala dessa forma, pois, o conto não interessa a maioria

das editoras. E afirma que não apenas às de língua castelhana. Em geral, os editores supõem conhecer o gosto do público, que, dizem, não compra livros de contos. O público leitor – afirmam – somente se interessa por obras de vasto fôlego e/ou pelos gêneros da moda. Assim como as pessoas não gostam do conto, eles não editam livros de contos. Assim sendo, livros de contos não são vendidos, o que acaba confirmando que este não é apreciado pelo público. Por assim ser, “a única coisa que fazem é condicionar o público leitor, fechando assim um perfeito círculo vicioso. Isto é um fenômeno que não é regido pelas leis da literatura, nem da arte, mas pelas leis do mercado”. (GIARDINELLI, 1994, p. 31).

Sabemos que a modalidade conto tem se mantido em evidência há muito tempo. Mesmo que não sejam publicados na mesma proporção em que são produzidos, ainda continuam fazendo sucesso. Trevisan acompanha a evolução do conto e dessa forma tem se mantido na ativa, acompanhando a evolução do gênero. Têm publicado frequentemente seus livros, cujas histórias parecem evidenciar cuidadosamente os fatos sociais do momento. Isso fica evidente na “ministória 39” da obra, *Ah, é?* Em que verifica-se claramente o desespero da vítima ao tentar sensibilizar o agressor, porém, sem sucesso e o fim da história fica marcado pela frieza do assassino pela maneira com que é relatada em sua narrativa ficcional. Observe:

No olho azul do moço ele viu o seu fim. Ainda
ergueu a mão, o primeiro tiro furou a palma.
- não atire. Já estou baleado.
E recebeu o segundo e o terceiro. Na calçada
uma pocinha de sangue, outra de água.
- Conhece que está morto.
O moço deu mais um tiro para certeza.
(TREVISAN, 1994, p. 32).

Percebe-se a preocupação do escritor em interagir com o seu público de maneira detalhada todos os pormenores do enredo. A imaginação do artista perpassa um simples relato, deixa-o enxuto e perfeito sob o ponto de vista literário. Para Giardinelli (1994), o

destino de um conto, como se fosse uma flecha, é produzir um impacto no leitor. Quanto mais perto do coração do leitor se crave, melhor será o conto. Para atingir esse efeito, o texto deve ser sensível: deve ter a capacidade de mostrar um mundo, de um espelho no qual o leitor veja e se veja. Isso é o que se chama de identificação (o leitor pensa que com ele se passou ou poderia ter se passado o mesmo), o que criará empatia, uma solidariedade com o contado e que fará com que o conto se torne inesquecível. Essa identificação só pode ser alcançada por meio da sensibilidade do leitor, tocado pelo texto. É o que poderíamos chamar de alma do conto e que é uma alma viva, que emite sons, palpita, respira. Por isso, “essa respiração, nos grandes contos, será eterna, e esse conto será clássico somente à medida que as diferentes gerações e culturas aceitem, reinventem e repitam”. (GIARDINELLI, 1994, p.35).

É importante que se observe que as histórias curtas podem informar perfeitamente o leitor, como qualquer texto longo. Isso se pode observar na obra *Duzentos ladrões*, publicada em 2008, marcada por minicontos ou contos breves, porém, nota-se que há uma mensagem literária completa. Para salientar o exposto, cita-se como exemplo o conto ‘Os Noivos’:

Foi um triste casamento. Os noivos decerto menores de dezoito anos. Pareciam dois meninos perdidos. Dois lindos meninos. Para surpresa geral, a noiva chega chorando. Entra na Igreja chorando. E chora até o fim da cerimônia. Quando os dois caminham para o altar, à medida que passam, todos entendem o pranto da garota. Ele tinha raspado a cabeça. E atrás, na sobra da cabeleira, estão recortadas quatro letras: R-O-S-A.
- E daí? O nome da noiva. Um belo gesto de amor.
- Só que o nome da noiva era outro. (TREVISAN, 2008, p. 39).



Esta imagem ilustrada por Ivan Pinheiro Machado está estampada logo após o conto, retratando o que o noivo havia recortado na parte de trás de sua cabeça, as quatro letras que causavam o choro da moça. E não era um gesto de amor para com a noiva, visto que seu nome não era o da estampa.

Pode-se chamar tais contos de Trevisan como sendo “ministórias ou contos curtos”, haja vista o estilo com que foram escritos e o ano que foi publicado. Isso prova a contemporaneidade do artista e que o mesmo está atualizado, levando-se em consideração a onda de contos curtos, mesmo que a temática permaneça a mesma com que se tornou conhecido, ou seja, violência e sexo dominam a maior parte de sua produção. Conforme a fala de Giardinelli, a arte moderna é um crescer contínuo, tentando novas formas, superar o próprio estético. Sem arte moderna toda arte seria clássica e não se poderia expressar o Homem em seu próprio tempo, a cada tempo. O próprio clássico advém do fato de ter sido moderno, isto é, ser moderno é o destino de todo artista verdadeiro. Seja como for, todo contista – que se julgue contista – deve refletir sobre isto profundamente e indagar-se: qual é o meu papel, enquanto autor dessa invenção? E em que papel coloco, ou gostaria de colocar, o destinatário natural deste telegrama cifrado que estou criando e que se chama conto? De que maneira vamos nos encontrar, meu leitor e eu, nessa obra externa a ele e a mim, nesta

entidade autônoma, que é o conto? “O escritor é, sobretudo, um astuto que se propõe, desde o princípio, a sua tarefa contando com sua habilidade de engano, isto é, de imaginação”. (GIARDINELLI, 1994, p. 36).

Por ser autor contemporâneo, Trevisan está atento às novas tendências e estilos. Tem demonstrado isso em suas recentes produções artísticas e podemos perceber essa tendência na obra *Duzentos Ladrões*, na qual há uma mescla entre pequenos contos e alguns haicais que permeiam o conjunto de escritos contidos ao longo do livro. Grande parte deles, pequenos contos, ou talvez, haicais que confundem-se na narrativa ousada do autor. Como exemplo, o texto que se intitula “Por Último”, dentre tantos outros que podemos encontrar até mesmo em outras obras de Dalton Trevisan, que combina ousadia, irreverência e realismo. Assim expresso:

Por último

A mulher:
 - O pastor falou: primeiro Deus.
 Depois eu.
 Daí os filhos. Logo os ministros da Igreja.
 Então os irmãos de fé.
 Por último, o João.
 (TREVISAN, 2008, p. 75).



Esta imagem encontra-se igualmente estampada no final da ministória de Trevisan na obra “Duzentos Ladrões”. Como é costume nesse tipo de narrativa ficcional, o contista conta com a colaboração de Ivan Pinheiro Machado que ilustra sua obra.

De fato, a narrativa de Trevisan é bastante ousada e, às vezes, faz uma mistura de temas do religioso como o profano, da simplicidade de uma criança à malícia de um adulto que vê, muitas vezes, pornografia em tudo o que lê, pensa ou escreve. Importante salientar a questão da malícia que permeia a obra de Trevisan. Em grande parte de seus contos a fúria sexual predomina e atrai seus leitores com relatos, fatos e ações contados sem nenhum preconceito.

Na perspectiva de Bachelard (2002), os contos juntam-se aos sonhos e, portanto, contar histórias não deixa de ser um exercício de sonhar e os sonhos se alimentam, segundo o teórico, muito magramente dos contos. Para ele, essas histórias não participam realmente do poder dos sonhos naturais. Assim sendo, “não adianta mentir, pois, os contos são verificados psicologicamente por aqueles que os escutam”. (BACHELARD, 2002, p. 159). O poder psicológico do ouvinte de contos, segundo o filósofo, é capaz de verificar se o narrador é ou não habilidoso na arte milenar de contar histórias.

Segundo Giardinelli (1994, p. 36), todo bom contista tem necessidade de ser malicioso naquilo que vê ou escreve. Cita que todo bom livro de contos deveria poder intitular-se *Malícia no país das maravilhas*, (Grifos do autor), a habilidade, a astúcia, o engano não justificam completamente a arbitrariedade autoral, que deve ser sempre uma arbitrariedade pensada, justificada, apoiada na lógica interna de cada texto. “Esta deve ser sutil, delicada, sóbria, apelando sempre para a inteligência e a sensibilidade do leitor e não para o artifício, ao “porque eu tive vontade”, ou “ao porque eu quis que fosse assim”. (GIARDINELLI, 1994, p. 37).

Ao analisarmos as obras de Trevisan, verificamos que em seu imaginário há preocupação para com seu leitor, ao fazer o desfecho dos momentos epifânicos sempre no final das histórias. Sabe-se, entretanto, que o leitor de contos, não é como o leitor de romance, o conto requer uma redução do campo narrativo análogo ou estreitamento de consciência que

acompanha as idéias fixas, e isto acontece em sua obra. De certo modo, o contista procede como um obcecado, do ponto de vista do leitor. O conto é um rigoroso ato de ler: uma leitura por excelência. Não lemos um conto com os mesmos olhos com que seguimos um romance ou um ensaio científico. No primeiro, a leitura não é jamais demasiado atenta e é natural que assim seja: ela nos toma de ângulos e distâncias muito diferentes. Distraídos por uma trama em que de algum modo intervém, o leitor lê e não lê ao mesmo tempo. Por esta razão, “um romance pode descansar nas mãos. Um conto é operação estrita do olho: atenção em estado puro. O menor desvio põe em perigo o incidente, que é o fato e o efeito, e a rigor, toda a história”. (GIARDINELLI, 1994, p. 38).

Para Piglia (1991), um conto se constrói para fazer surgir algo que estava oculto. Reproduz uma busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, numa superfície opaca de uma vida, uma verdade oculta. “Numa visão instantânea em que se tenta desvendar o que está oculto, ou seja, está subentendido, eis que surge algo, como uma luz precisa que é o conto”. (PIGLIA, 1991, p. 25). Um conto pela sua especificidade é algo realmente diferente, já que relata simultaneamente duas histórias breves fazendo com que o leitor conclua a leitura em pouco tempo, não carecendo deixar a leitura para ser concluída em um momento posterior. Talvez seja por isso que muitos preferem o conto ao romance.

Mempo Giardinelli (1994, p. 38), afirma que os leitores de contos breves, como o de microficção, deve estar atento ao que está nas entrelinhas, ou seja, aquilo que o autor deixou de dizer. Trata-se, então, de provocar a imaginação, de comover e desencadear a capacidade associativa do leitor. O importante é que o conto acenda luzes na mente e no coração do leitor, desencadeia acontecimentos internos, e ainda possa desencadear atos concretos, ações humanas. Ressalta-se, também, que o conto requer um leitor ativo, comprometido com o que lê. Se o leitor for passivo e não se envolver com o texto, simplesmente o abandonará. Por isso, “o autor deve saber encantá-lo fasciná-lo, comprometê-lo, tornando a continuação da leitura

indispensável, transformando-o em sócio na empresa do conto”. (GIARDINELLI, 1994, p. 38).

Percebe-se que os contos de Trevisan, mesmo sendo breves, possuem um grande poder de atração para o leitor que, ao iniciar a leitura, dificilmente o deixa sem que tenha conhecido o todo. Estas são características marcantes desse autor, que se observa ao longo de sua obra. Este tipo de narrativa proporciona aos leitores criar imagens a partir dos fatos narrados. A imaginação do leitor tem importância significativa no transcorrer da história narrada e, às vezes, tem a possibilidade de obter, até mesmo, se assim preferir, outro final para tal narrativa. Isso é possível perceber no conto “Questão de Família”, contido na obra *Cemitério de Elefantes* (2004), cujo final relata agressão do sogro ao genro bêbado, que acaba em óbito sem reconhecer a esposa. “Foi-se arruinando a ponto de perder a fala. De madrugada saiu-lhe na boca espuma branca. Pela manhã, conduzido ao hospital, morria sem conhecer a própria mulher. Quando o desceram da carroça, ficou um pouco de sangue no vestido amarelo de Elvira”. (TREVISAN, 2004, p. 17).

Para Giardinelli (1994, p. 38), cada contista instaura sua própria lógica e cria seus leitores, seus iniciados, seu próprio culto. Muitos contistas fracassam porque tentam demonstrar teses, ilustrar uma situação, corrigir uma injustiça, ensinar seus coitados e ingênuos leitores a viver. Ao falar a respeito do leitor de contos ressalta que “o bom leitor de contos não é um mero leitor e nem busca na leitura lições de moral. Pelo contrário, é uma pessoa sensível que procura se divertir sem se embrutecer”. (GIARDINELLI, 1994, p.38). Para esse autor a função da literatura é entreter e levar o leitor a reflexão. No conto, o diálogo com o leitor é fundamental. Esse diálogo não permite a menor distração do leitor, “pois se acha, subitamente, prisioneiro numa cela estreita e completamente escura, tão desnuda que não consegue prestar atenção senão nas mágicas palavras”. (GIARDINELLI, 1994, p. 38).

No modo de entender de Giardinelli (1994, p. 39), o escritor de ficção científica está mais próximo da pintura. Em geral, não representa mais que uma cena. Desse modo pode-se obter a intensidade e a convergência, forte e brilhante, que se encontra nos quadros expressionistas. O escritor contemporâneo de contos não narra somente pelo prazer de encadear fatos de uma maneira mais ou menos casual, senão para revelar o que há por detrás deles; o significativo não é o que acontece, mas, a maneira de sentir, pensar, viver esses fatos, isto é, sua interpretação. O relato moderno atua por seleção: elege um momento no tempo e o paralisa para interiorizar-se nele, para penetrá-lo; elege um ângulo de visão, selecionando rigorosamente o narrado para provocar um só efeito. Nesta dimensão, “o conto aprofunda, o imobiliza, o suspende para penetrá-lo. No conto, o escritor ganha por nocaute; no romance por pontos”. (GIARDINELLI, 1994, p. 41).

O conto é, pois, a forma de relatar uma história de maneira precisa e não muito extensa. Muitos leitores preferem essa modalidade de leitura tendo em vista a possibilidade de conhecer várias informações em curto espaço de tempo e sem deixar para o dia seguinte parte do texto o que fator que conta a favor dessa modalidade literária.

1.4 A CONSTRUÇÃO POÉTICA - IMAGENS

Ó imaginativa que por vezes / tão longe nos
arrasta, nem uvimos / as mil trombetas que
ao redor ressoam;/ que te move, se o senso não
te excita? / Move-te a luz que lá no céu se
forma / por si ou esse poder que a nós te envia.
(DANTE. In : CALVINO, 1990, p. 98).

Nesta abordagem acerca das imagens e construção poética, é importante se observar algumas palavras de Calvino (1990), afirmando que a imaginação tem o poder de influir e influenciar, enfaticamente, as nossas faculdades e a nossa vontade, extasiando-nos num mundo interior e nos arrebatando ao mundo externo, tanto que, mesmo se mil trombetas

estivessem tocando, não nos aperceberíamos; de onde provêm as mensagens visíveis que recebemos, quando essas não são formadas por sensações que se depositaram em nossa memória? Portanto, parece que “há no céu uma espécie de fonte luminosa que transmite imagens ideais, formadas segundo a lógica intrínseca do mundo imaginário ou segundo a vontade de Deus”. (CALVINO, 1990, p. 98).

Na perspectiva de Calvino, o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evolução visiva. Segundo o autor, podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos uma cena de romance ou uma reportagem de um acontecimento num jornal e, conforme a maior ou menor eficácia do texto, somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto.

Se tentássemos desvendar o processo imaginário dos seres humanos e compará-los às palavras de Calvino (1990), afirmando que a imaginação influencia às nossas faculdades e à nossa vontade, talvez se explicasse como se formam as imagens na mente de cada leitor quando lê uma história. Porém cada pessoa analisa e interpreta um fato de acordo com seu ponto de vista, seu conhecimento, sua imaginação. Observe-se o conto “O Primo”, da obra *Cemitério de Elefantes* (2004), verificando como de fato, as imagens se formam em nossa mente à medida que as informações são reveladas:

Primeira noite ele conheceu que Santina não era moça. Casado por amor, Bento se desesperou. Matar a noiva, suicidar-se, e deixar o outro sem castigo? Ela revelou que, havia dois anos, o primo Eusébio lhe fizera mal, por mais que se defendesse. De vergonha, prometeu a Nossa Senhora ficar

solteira. O próprio Bento não a deixava mentir, testemunha de sua aflição antes do casamento. Santina pediu perdão, ele respondeu que era tarde – noiva de grinalda sem ter direito. (TREVISAN, 2004, p. 7).

O narrador conta a história dessa moça que, ao casar-se, já não era virgem, o que causava constrangimento ao noivo. Casou-se de grinalda, que segundo os costumes da época, só teriam direito a se casarem de grinalda quem de fato fosse virgem. A noiva tentava argumentar que não queria casar-se de vergonha e queria permanecer solteira. Pediu perdão ao noivo que não aceitou. Porém a moça era caprichosa, lavava a roupa, cuidava, remendava, e por mais que ela se enfeitasse, com banho no rio e fita no cabelo, Bento, o noivo, não continha a raiva que sentia. “Bento mastigava a raiva no prato de feijão. Nervoso, comia pouco. Quase não dormia, olho aceso no escuro, a moça estirava-se a seu lado, nada que o pudesse consolar. Não resistindo ao desejo, dispunha dela como de uma dama, sem a menor delicadeza”. (TREVISAN, 2004, p. 8).

Para Bachelard (2001), um filósofo sonhador ao cessar sua reflexão quando se põe a imaginar, pronuncia para si mesmo o divórcio entre o intelecto e a imaginação, esse filósofo ao sonhar a linguagem, quando suas palavras brotam do fundo dos sonhos deixam de mostrarem-se sensíveis; por isso “as próprias desinências femininas têm doçura, tais palavras podem ser chamadas de palavras de devaneio”. (BACHELARD, 2001, p. 28).

Para Calvino (1990, p. 20), as imagens de leveza não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos. No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem de ver o mundo e as coisas. Por isso “se a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para as minhas visões das quais todo pesadume tenha sido excluído”. (CALVINO, 1990, p. 20).

Na sequência do relato, aconteceu a relação entre os dois, contudo a mágoa ainda persiste. “Aconteceu três vezes, afinal a deixou em paz”. (TREVISAN, 2004, p. 8). Percebe-se, porém, que o noivo não conseguia esquecer o agravo, a moça não era mais virgem, estava ofendido com o primo que assediara a moça. Acrescenta que, se tivesse contado antes do casamento, talvez a perdoaria. Ficou alucinado, dizia palavrões, golpeava a foice no ar e cortava a laranjeira com o machado. Pensava, contudo, nada lhe tirava da cabeça a situação. Refletia: “esquecer o agravo, não podia, ofendido com o primo. Ah, se ela houvesse contado antes, quem sabe a perdoara. Berrava palavrões, zumbia a foice, golpeava a laranjeira com o machado”. (TREVISAN, 2004, p. 8).

Segundo Bachelard (2001), o devaneio que vive no futuro de uma paixão, idealiza o objeto de sua paixão. Para o teórico o ser feminino ideal escuta o sonhador apaixonado. Já a sonhadora, segundo ele, suscita as declarações de um homem idealizado. Enfatiza, ainda, que “o devaneio idealiza, ao mesmo tempo o objeto e o seu sonhador e que todas as lições que aprendemos da psicologia das profundezas, nós a aplicaremos para melhor compreender o existencialismo do devaneio”. (BACHELARD, 2001, p. 54). Os seres humanos são dotados de sensibilidades capazes de prever e mudar a vida de um indivíduo. Os sonhos que se tem, são passíveis de se concretizar. Para tanto, é necessário que o homem seja insistente em seus propósitos.

Na perspectiva de Calvino, a alma individual faz parte do intelecto universal e que o salto alto e imprevisto do poeta-filósofo, às vezes, sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgavam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. O sofrimento amoroso, comum em muitos contos de Trevisan, cujo imaginário artístico proporciona a beleza real da obra, encontra em Calvino fonte de explicação para o pensamento do autor. Por isso, “um tema tão

pouco leve como o sofrimento amoroso se dissolve em entidades impalpáveis, que se deslocam entre alma sensitiva e alma intelectual, entre coração e mente, entre olhos e voz, em suma, trata-se de uma entidade triplamente caracterizada”. (CALVINO, 1990, p. 24).

Ainda para Calvino, duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção dos objetos, dos corpos das sensações. Portanto, “a leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma”. (CALVINO, 1990, p. 28). A valorização do pensamento artístico se dá pela capacidade ínfima da imaginação. Segundo Calvino (1990), a imaginação do século XVIII é rica em figuras suspensas no ar. Não foi em vão que a tradução francesa abriu à fantasia ocidental os horizontes do maravilhoso oriental: tapetes voadores, cavalos alados, gênios que saíam de lâmpadas. Esse impulso da imaginação para além de todos os limites atinge seu ponto máximo no século XVIII.

O contista, em sua narrativa ficcional, cogita a possibilidade de o noivo entregar a noiva aos pais, pelo fato de não ter se casado pura, segundo seu imaginário. Porém, tinha medo e já tinha passado do prazo. Por que não poderia ficar com a menina, não como sua esposa, mas como criada? Nada apagava a mágoa que sentia, sua vida era só pensar no ocorrido. Contudo, “não expulsou a mulher e desgostoso passava os dias, entrando em casa, não a podia encarar. Porque não a olhasse, ela chorava. Enrolava a massa do pão, o braço enfarinhado. As lágrimas escorriam sem que a enxugasse”. (TREVISAN, 2004, p. 9).

A história termina com a permanência do estado de nervosismo do noivo, que de forma alguma aceitava a situação. Ficou mais violento, não tratava bem nem a mulher, nem as demais pessoas com as quais tinha contato. O narrador descreve uma briga, ao final do conto,

em que o noivo puxou da faca e, numa luta com o velho Narciso, agrediram-se mutuamente. Porém, nada de mais grave aconteceu. A narrativa se encerra salientando que o noivo correu para o rancho onde Santina o esperava na porta. Quando aproximou-se a mulher pediu que acabasse com sua vida. O rapaz encarou-a pela última vez, sendo que ela espantou-se de tanto amor. O rapaz deixou cair o punhal a seus pés, deu-lhe as costas e sumiu estrada afora, na curva da pitangueira.

Para Calvino (1990, p. 30), a literatura é uma função existencial, uma busca da leveza como reação ao peso do viver. Uma busca do conhecimento para mover-se no terreno existencial, considerando extensível à antropologia, à etnologia, à mitologia. Na visão do teórico, para enfrentar a precariedade da existência da tribo – a seca, as doenças os influxos malignos -, o xamã respondia anulando o peso de seu corpo, transportando-se em vôo a um outro mundo, a um outro nível de percepção, onde podia encontrar forças capazes de modificar a realidade. Mais próximos de nós, nas cidades em que a mulher suportava o fardo mais pesado de uma vida de limitações, as bruxas voavam à noite montadas em cabos de vassouras ou em veículos ainda mais leves, como espigas ou palhas de milho. Antes de serem codificadas pelos inquisidores, essas visões fizeram parte do imaginário popular, ou até mesmo, diga-se, da vida real. Há uma constante antropologia nesse nexos entre a levitação desejada e a privação sofrida. É o dispositivo antropológico que a literatura perpetua. Calvino salienta que na literatura oral, especialmente nas fábulas, o vôo a outro mundo é uma situação que se repete com frequência. Esse vôo é uma transferência do herói, assim definida: o herói voa através do espaço, no dorso do cavalo ou de um pássaro, numa nave volante, num tapete voador, nas costas de um gigante ou de um gênio, no coche do diabo. Por essa razão, “a cavalo em nossa cuba, iremos ao encontro do próximo milênio sem esperar encontrar nele nada além daquilo que seremos capazes de levar-lhe”. (CALVINO, 1990, p. 41).

A narrativa ficcional de Trevisan contempla diversos temas, e a imaginação é fator de grande influência em suas produções. Foi assim quando das primeiras publicações e continua sendo fator preponderante ao longo de sua obra e carreira artística. Sua produção não tem data nem limites previstos para esgotar. Enquanto a imaginação artística flui, estará ele escrevendo e proporcionando aos leitores brasileiros que gostam de contos a oportunidade de conhecerem ainda mais sua produção artística e literária. As histórias contadas por Trevisan, assemelham-se ao dizer de Calvino (1990), afirmando que a principal característica do conto popular é a economia de expressão. Portanto, “as peripécias mais extraordinárias são relatadas levando em conta apenas o essencial; é sempre uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou restauração de um bem perdido”. (CALVINO, 1990, p. 50).

Importante mencionar a imaginação do artista que, sensível aos acontecimentos sociais, desenvolve suas histórias ficcionais e, no caso de Trevisan, através de seus contos, muitas vezes baseados em fatos reais, se atende a verossimilhança para enriquecer e dar vida a suas histórias. Segundo Calvino (1990, p. 59), não se pode falar de um resultado literário senão quando essa corrente da imaginação se transforma em palavras, que é o caso. O êxito do escritor, quando escreve seus textos, em prosa ou em verso, está na felicidade da expressão verbal e, em que alguns casos, podem realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que, em regra geral, escolhe todos os elementos insubstituíveis do encontro dos sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado. Assim sendo, Trevisan trabalha alguns textos ora em prosa, ora em verso. Por esta razão, as palavras em seguida contemplam a forma de escrita usada pelo autor. “Estou convencido de que escrever prosa nada difere de escrever poesia; em ambos os casos trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável”. (CALVINO, 1990, p. 61).

Trevisan, que é mestre em suas narrativas e breve em seus relatos, consegue, em poucas palavras, em poucas linhas, e em poucas páginas, transmitir tudo aquilo que imagina e apresenta histórias que se enchem de sentido quando lidas por seu público, como no texto exposto adiante. Percebe-se que não é a quantidade de palavras que determinam a importância dos relatos, mas, a forma com que trabalha as informações, procura transmitir a informação de maneira simples e concisa. Para realçar o exposto, segue-se o conto “O Convidado”, contido na obra *Duzentos ladrões* (2008), assim expresso:

O Convidado

- Moro só, mas não estou sozinha. Fim do dia, volto do trabalho, sou diarista. Requento a comida.

Antes de me servir, ponho mais um prato na Mesa, com pétalas de flores em volta. E afasto a cadeira do convidado.

Esta noite achei a cadeira juntinho da mesa. Morreu alguém muito querido – e Jesus não pôde vir. (TREVISAN, 2008, p. 73).

De fato, pode-se observar que não é a quantidade de palavras, linhas ou páginas que determinam a qualidade de um texto ou de um conto. Há que considerar a qualidade eminente no relato, se o texto cumpriu com sua função, se o escritor conseguiu atingir seu público. A extensão ou brevidade de um texto são critérios exteriores. O importante é dar o melhor de si em invenção e pensamento. Sabe-se que o artista é um sujeito diferente dos demais seres, com efeito, não se trata de uma diferença física, que se percebe no olhar, nos gestos, ou em movimentos que o homem execute. Tal diferença está na maneira com que pensa, como vê o mundo que o cerca e, acima de tudo, em seu poder de imaginação, em sua capacidade de criação que transforma uma simples palavra, uma história corriqueira, em uma obra de arte encantadora.

Apresenta-se aqui, uma ministória, simplesmente enumerada “25”, da obra *Ah é?* Onde predomina a narrativa curta.

Ao internar o marido alcoólatra no asilo, quando perguntam da profissão, ela diz:
 - Funileiro.
 E o bêbado em triunfo:
 - Isso aí. Agora tenho profissão, não é? (TREVISAN, 1994, p. 22)

Percebe-se que, conforme enfatizado anteriormente, mesmo com poucas palavras, o autor transmitiu seu pensamento, dando significado ao texto. Por parte do leitor, também é possível entender, perfeitamente, o enunciado e a mensagem proposta na narrativa ficcional.

Calvino (1994, p. 65) diz que imaginava imensas cosmologias, sagas e epopéias encerradas nas dimensões de um epigrama. Nos tempos cada vez mais agitados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento. É certo que “a literatura jamais teria existido se uma boa parte dos seres humanos não fosse inclinada a uma forte introversão, a um descontentamento com o mundo tal como ele é, a um esquecer-se das horas e dos dias fixando o olhar sobre a imobilidade das palavras mudas”. (CALVINO, 1990, p. 65).

A literatura mostra sua beleza até mesmo quando sua linguagem parece ser imprecisa ou imperfeita. Cada artista procura adequar sua linguagem de tal maneira que tudo seja perfeito. Claro que, às vezes, a própria imperfeição contribui para a genialidade da obra literária, que não sobrevive apenas do belo, mas, muitas vezes, encenam-se fatos não agradáveis aos olhares de seu público. Quando se quer representar uma determinada situação imaginada, seu criador se reveste de incertezas por não saber qual será a reação de seu público. Contudo, sabe-se que tudo o que é desconhecido tem o poder de atração superior

àquilo que até então estava exposto e os olhares ao novo, estão envoltos de expectativas e reações imprevisíveis.

Importante mencionar, segundo Calvino (1990), que a obra literária é revestida de significado e beleza e, quando o universo se desfaz numa nuvem de calor, precipita-se, irremediavelmente, num abismo às vezes de forma utópica, mas no interior desse processo aparecem pontos que privilegiamos e damos ênfase à obra literária, como se fosse pérola. A obra literária, por assim dizer, não deixa de ser uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza e materializa.

Para Calvino (1990, p. 103) a primeira coisa que lhe vêm à mente na idealização de um conto é uma imagem que, por uma razão qualquer, apresenta-se sobretudo carregada de significado, mesmo que ela não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire certa nitidez em sua imaginação, põe-se a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, formando um campo material, que não é apenas visivo, mas, igualmente conceitual. As imagens chegam, às vezes, a ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história – ou procuram estabelecer os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar à história sempre deixando certa margem de alternativas possíveis. Ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; é a palavra escrita que conta: pois, “à busca de um equivalente da imagem visual se sucede, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais facilidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás”. (CALVINO, 1990, p. 104-105). A imaginação visual, não passa, de certa forma, de um sonho que se tem. As imagens permeiam os pensamentos humanos de tal forma que ao se pensar algo, imediatamente já se tem uma imagem do objeto

idealizado. Por assim dizer, por meio dos contos e poesias, ou ainda pela combinação genial das palavras, consegue-se encher de significados e pintar magistralmente um texto formando um todo harmonioso. Sabe-se que a escrita ficcional ultrapassa os significados reais das palavras, indo ao encontro de um mundo fantástico de sonhos, comum a muitos poetas que têm como instrumento e ferramenta de trabalho as palavras para, assim, formarem e produzirem sua arte.

Verifica-se que a literatura só existe se houver um entrelaçamento, uma ligação implícita, entre autor e seu público, para que ambos possam dialogar com ideias, mesmo ficcionais para assim haver a interação e conhecer o pensamento e a posição do artista. Cabe ao leitor, nessa reflexão, fazer sua leitura, não apenas do que está escrito, mas buscar entender o conjunto daquilo que se tentou mencionar, ou seja, há que se fazer uma leitura contemplando os diversos saberes mundanos evidentes. O escritor evidencia que os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão.

Pelas palavras de Calvino (1990), talvez contemplem de forma eficaz, a produção contemporânea de Trevisan. Trata-se da chamada escrita breve, comum em diversas publicações do autor. A tendência pela escrita breve é confirmada pelos romances longos, que apresentam uma estrutura acumulativa, modular, combinatória, cansando o leitor. Por tudo isso dizia “sou inclinado por temperamento à escrita breve e essas estruturas me permitem aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas”. (CALVINO, 1990, p. 135).

As narrativas breves marcam a obra de Trevisan. Para pretexto a afirmação, buscamos da obra *III Ais*, (2004, p. 74), um exemplo de narrativa curta, mas que dá ao leitor a possibilidade de ter uma história completa, na qual não há nenhum problema de interpretação que leve o leitor a imaginar outro final para completar o sentido do texto, intitulado apenas com o número 68.

Pronto me calo, a minha mão ponho na boca.
Todas as noites do velho são dores, eis que vem o fim.
No tempo das aflições minha alma é uma lesma aos uivos
que retorçe o chifre e se derrete no sal Grosso.
Devo catar as migalhas debaixo da mesa? Morder a
pelanca do meu braço? Comi a gordura, engoli as delicadezas,
cuspi os ossinhos da sambiquira. E fui deixado só com o buraco
do meu umbigo. Agora me deito e sem falta morrerei.
(TREVISAN, 2004, p. 74).

Sabemos que a narrativa breve tem por característica possuir sentido completo e tais histórias contadas por Trevisan assim procedem. Esta modalidade de narrativa possibilita ao leitor que conheça diversos fatos em um espaço de tempo menor e, ainda, proporcionam o conforto de não deixar sua leitura inacabada, comum em narrativas longas. Vale ressaltar que tais histórias se confundem com pensamentos, porém, vemos sua profundidade. Na concepção de Antonio Candido (2000), para que a obra atinja seu objetivo, é preciso a estreita relação entre autor, obra e público.

Segundo Bakhtin (1988, p. 14), construir um sistema de juízos científicos sobre cada arte, no caso, sobre a arte literária, independentemente de problemas da essência da arte em geral: essa é a tendência dos trabalhos contemporâneos de poética. Cumpre reconhecer que o cientificismo só é possível onde a pesquisa é levada adiante, independentemente de questões semelhantes. Para o autor, não é preciso polemizar de modo sério com a metafísica, e a independência que a poética pretende, assume um sentido bem outro, negativo, no caso. Sentido esse que pode ser definido com a pretensão de construir a ciência de cada arte em particular, independentemente do conhecimento e da definição sistemática da singularidade estética na unidade da cultura humana. Para esse autor, sem uma concepção sistemática do campo estético, tanto que o diferencia do campo do cognoscível e do ético, como no que o liga a eles na unidade da cultura, “não se pode separar o objeto submetido a um estudo de poética – a obra de arte literária – da massa de obras escritas com palavras, mas de um certo

gênero”. (BAKHTIN, 1988, p.15). Nesta perspectiva, a poética torna-se instável e casual em seus próprios fundamentos. A poética definida sistematicamente deve ser a estética da arte literária. Esta definição salienta a sua dependência de uma estética geral. Ainda segundo o autor, a pesquisa só se sente segura quando se move na própria periferia da obra de arte, ela se esquiva de todos os problemas que conduzem à arte para a grande estrada da cultura humana e que são insolúveis fora de uma vasta orientação filosófica; a poética agarra-se a linguística, temendo afastar-se um passo dela e, às vezes, chega mesmo a querer ser apenas um ramo da linguística. É preciso levar em conta a natureza do material “a linguística é, naturalmente, indispensável como disciplina auxiliar; mas, aqui ela ocupa um lugar preponderante, que absolutamente não lhe cabe, quase o mesmo que deveria ocupar a estética geral”. (BAKHTIN, 1988, p. 17). A linguística exerce papel de extrema relevância no que tange ao auxílio àqueles estudiosos que se preocupam com as análises pertinentes ao trabalho que se dispõe a efetuar, assim sendo sempre que necessário recorrem a ela para a boa aplicação e análise da língua.

Para Bakhtin (1988) as afirmações dos artistas de que sua obra é válida, que está voltada para o mundo, para a realidade, que ela trata das pessoas, das relações sociais, dos valores éticos, religiosos e outros, não são mais que uma metáfora, pois, na verdade, só o material pertence ao artista: o espaço físico-matemático, a massa, o som da acústica, a palavra da linguística e o próprio artista, só podem ocupar uma posição artística em relação a um material dado e definido. Assim sendo, “a estética material é como uma hipótese de trabalho de certas tendências críticas que pretendem ser independentes da estética geral nela se baseia os formalistas, este é o pressuposto que os une”. (BAKHTIN, 1988, p. 18).

A estética material não pode estabelecer a diferença essencial entre o objeto estético e a obra exterior, entre a articulação e as ligações no interior deste objeto e as articulações e ligações materiais no interior da obra; por toda parte ela mostra uma tendência a misturar estes elementos. Para a estética, enquanto ciência, a obra de arte se apresenta, é claro, como

objeto de conhecimento, mas essa atitude cognitiva para com a obra tem um caráter secundário, pois a atitude primeira deve ser puramente artística. A análise estética não deve estar diretamente orientada sobre a obra na sua realidade sensível, e ordenada somente pela consciência, mas sobre o que representa a obra para a atividade estética do artista e do expectador, orientada sobre ela. É o conteúdo da atividade estética (contemplação) orientada sobre a obra que constitui o objeto da análise estética. Compreender o objeto estético na sua singularidade e estrutura puramente artística é a primeira tarefa da análise estética. A obra de arte literária deve ser compreendida inteiramente, “em todos os seus momentos, como um fenômeno da língua, isto é, de modo puramente lingüístico, sem qualquer consideração quanto ao objeto estético que ela realiza, somente nos limites da conformidade científica que rege seu material”. (BAKHTIN, 1988, p. 22).

Importante ressaltar que para Bakhtin (1988), a individualização do autor-criador, que também faz parte do objeto estético, assume um caráter particular; mas a forma da individualização, aqui, não pode ser absolutamente descrita no mesmo sentido – ou seja, no sentido puramente estético – à obra como material organizado: a um quadro, a um conjunto literário; só metaforicamente é possível atribuir-lhes uma individualização, ou seja, fazendo-os objeto de uma obra de arte verbal nova e elementar – de uma metáfora, poeticizando-os. Afirma ainda o autor que, dizer que o conjunto verbal de uma obra se auto-satisfaz é uma metáfora extremamente ousada e puramente romântica. Falando a respeito do Romance, diz que é uma forma puramente composicional de organização das massas verbais que por ela se constitui num objeto estético a forma arquitetônica da realização artística de um acontecimento histórico ou social, que constitui uma variante da forma da realização épica. Diz que o drama é uma forma composicional, mas que o trágico e o cômico são formas arquitetônicas de realização. Cada forma arquitetônica é realizada por meio de métodos composicionais definidos; por outro lado, às formas composicionais mais importantes, às de

gênero, por exemplo, correspondem no objeto realizado formas arquitetônicas essenciais. E por assim dizer, “o poema, o conto, a novela, são formas de gênero puramente composicionais, embora possam ser compreendidos de modo estritamente linguísticos, isto é, independente de sua estética”. (BAKHTIN, 1988, p. 24).

No interpretação de Bakhtin (1988) só a determinação de uma interação e de um mútuo condicionamento de dada série com outras, cria a abordagem histórica. Segundo ele, a estética material que isola na cultura não só a arte, mas também as artes particulares, e que toma a obra não em sua vida artística, mas como uma coisa, um material organizado, é capaz, no melhor dos casos, de estabelecer apenas o quadro cronológico das modificações dos processos técnicos da arte dada, pois uma técnica isolada não pode absolutamente ter história. Portanto, “é preciso deixar de ser apenas si próprio para entrar na história”. (BAKHTIN, 1988, p. 27).

Não se entra na história por acaso, é necessário que o artista tenha definido seu propósito e que seu objeto de criação artística tenha realmente significado, que ao olhar do outro, possa proporcionar encantamento e reconhecimento pelo trabalho produzido. Para Bakhtin (1988) a obra é viva e literariamente significativa numa determinação recíproca, tensa e ativa com a realidade valorizada e identificada pelo ato. Naturalmente, a obra é viva e significativa enquanto obra de arte, não no nosso psiquismo; nele ela também está apenas empiricamente presente como um processo psíquico, localizado no tempo e regido por leis psicológicas. A obra é viva e significante do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante. Por isso, “não se pode opor à arte, nenhuma realidade em si ou neutra: pelo próprio fato de que falamos dela e a opomos a algo, nós, como que a definimos e lhe damos um valor; é preciso sermos claros e compreender o verdadeiro sentido da nossa apreciação”. (BAKHTIN, 1988, p. 31).

Vê-se, a seguir, o conto de Trevisan, “O Piano”, da obra *Duzentos Ladrões* (2008), o significado que possui, o valor estético, a riqueza e sentido completo que dispõe com relação a capacidade de informação ao leitor mesmo sendo transcrito em poucas linhas. Veja:

O Piano

A velha pianista, os dedos crispados pela artrose, já não pode tocar. Tampouco ensinar, os alunos perdidos. Sozinha, mal sobrevive. De tudo se desfaz, por qualquer preço. Menos do piano. A amiga em visita:
 - E esse piano, dessa marca famosa, agora Fechado... Por que não vende? Decerto vale um Bom dinheirinho.
 - Ah, esse piano, não posso.
 - Por quê?
 - Assim fechado – ouça – ele toca ainda Para mim. (TREVISAN, 2008, p. 24).

O autor revela a fala da personagem que, mesmo passando por uma situação difícil no que tange às finanças, não quer do piano se desfazer, por entender que seu valor ultrapassa o valor venal ou material. Possui um significado, um valor enquanto objeto que a acompanhou ao longo da vida, jamais poderia ser vendido. Seu imaginário recobrou e se valeu do passado, para então dar uma resposta autêntica e firme para sua interlocutora. Este texto prova o quanto uma narrativa considerada breve, pode estar esteticamente perfeita, com toda carga significativa que o texto possui. O leitor tem ainda a possibilidade de tirar outras conclusões acerca da pianista, haja vista o olhar de sua interlocutora, que a considera uma pessoa idosa, ou estava em estado de saúde inspirando cuidados, sem descuidar da situação financeira, que nas entrelinhas parecia se tratar de uma situação financeira complicada.

Na visão de Bakhtin (1988) a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada; o artista é um especialista só como

artesão, isto é, só em relação ao material. A forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, mas não recusa a sua identificação nem a sua valoração: é justamente sobre ela que se orienta a forma estética realizante. A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferente do conhecimento e do ato que cria a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as e contempla-as e, sobretudo, “cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem”. (BAKHTIN, 1988, p.33).

Na visão de Bakhtin, a atividade artística formula e conclui o acontecimento a partir do lado de fora. Diz que no interior do próprio conhecimento e do próprio ato esta unificação e este acabamento são radicalmente impossíveis: nem a realidade do conhecimento pode permanecer fiel a si mesma e se unir ao dever, nem o dever pode manter a sua singularidade e se unir à realidade; é preciso uma posição axiológica substancial fora do conhecimento cognoscível, imperativo e agente, sobre o qual se poderia efetuar esta unificação e este acabamento (o acabamento a partir do interior do próprio conhecimento e do próprio ato é impossível). Na concepção bakhtiniana, na poética contemporânea, a negação do conteúdo, como momento constitutivo do objeto estético, tomou dois sentidos que não foram rigidamente diferenciados nem encontraram uma formulação totalmente nítida: “1. o conteúdo é apenas um elemento da forma, ou seja, numa obra de arte os valores cognitivos e éticos têm um significado puramente formal; 2. o conteúdo é apenas um elemento do material”. (BAKHTIN, 1988, p. 36).

Na narrativa poética de Trevisan, o autor procura tratar da questão da forma e estética com relativa atenção. Percebe-se que o artista tem a preocupação de apresentar seu trabalho de maneira sutil, sem exageros como no conto “43” da obra *Ah, é?* :

- Uma coruja? Tão triste.
 - Para mim é linda. Já viu olho igual? Amarelo e azul. Do campo, essa prefere inseto. Na caça de mosca eu sou campeã.
 - Não prende na gaiola?
 - Credo. Solta pela casa. E tem gente capaz de atirar. Dolorosa, não se mexe. Grande olho adorando o seu matador. (TREVISAN, A. 1994, p. 34).

No texto, o narrador mostra, nitidamente, o apreço e admiração que tinha pela coruja, para ele tão linda, porém ao mesmo tempo triste com olhos que destacam o animal. Diz que a mesma alimenta-se de insetos dentre os quais, a mosca. Fica evidente nas entrelinhas que para alguns pode representar maus agouros, e que prendê-la em gaiolas em casa, não seria conveniente, porém, tem gente que a extermina e ela de maneira inocente admira seu matador com seus olhos brilhantes.

Ao lermos os escritos de Trevisan, tem-se a nítida impressão de que economiza palavras, diz apenas o necessário para que a informação seja transmitida. Na visão de Bakhtin (1988) é preciso que tenhamos cuidado quando tratamos do fenômeno literário, pois alguns formalistas tendem a considerar a literatura como aspecto único da criação artística em geral. Para ele existem obras que não têm nada a ver com o mundo, mas somente com a palavra “mundo” num contexto literário, obras que nascem, vivem e morrem nas folhas das revistas, sem ultrapassar as páginas das edições periódicas contemporâneas e sem nos conduzir a nada que se encontre além dos seus limites. É por esse autor revelado que nas obras literárias de que falamos, o conteúdo não é empaticamente conhecido e vivido, mas é assimilado segundo considerações externas puramente literárias; aqui a forma artística não se encontra puramente

frente a frente com o conteúdo no seu peso cognitivo-ético, é antes uma obra literária que se encontra com outra, que ela imita ou estranha, no fundo da qual ela é sentida como nova. Aqui a forma torna-se indiferente ao conteúdo na sua significação direta e extra-estética. É enfatizado por Bakhtin (1988) que a realidade do conhecimento e do ato, que preexistem ao artista da palavra, a literatura também é preexistente a ele: é preciso lutar contra ou a favor das velhas formas literárias, utilizá-las e combiná-las, vencer a sua resistência ou encontrar nelas apoio: mas, na base de todo esse movimento e conflito nos limites de um contexto puramente literário, ocorre uma luta mais importante, determinante e primária com a realidade do conhecimento e do ato levando em consideração que “todo artista em sua obra, se ela é significativa e séria, aparece como o artista primeiro e tem que ocupar imediatamente uma posição estética em relação à realidade extra-estética do conhecimento e do ato, ainda que nos limites de sua experiência pessoal”. (BAKHTIN, 1988, p. 38).

Consoante ao pensamento de Bakhtin (1988), é necessário que o artista atue como contemplador de sua obra e não simpatize com a consciência psicológica, mas com a consciência atuante e eticamente orientada. Questiona, quais seriam as tarefas e as possibilidades da análise estética do conteúdo e, já em seguida, responde, afirmando que a análise deve revelar a composição do conteúdo, imanente ao objeto estético, em nada saindo dos limites desse objeto, tal qual ele se realiza pela criação e pela composição. Portanto, “atrás de cada palavra, de cada frase da obra poética, sente-se o significado prosaico possível, a tendência para a prosa, ou seja, uma correlação total e possível com a unidade do conhecimento”. (BAKHTIN, 1988, p. 40).

Para Bakhtin (1988) é indispensável separar a personalidade ética de sua encarnação artística numa alma e num corpo individuais e esteticamente significantes, é também indispensável desviar-se de todos os elementos da realização visto que “o elemento ético do conteúdo de uma obra, pode ser escrito e em parte transcrito com outras palavras os

sofrimentos, os atos e os acontecimentos que encontram um acabamento artístico na obra”. (BAKHTIN, 1988, p. 42).

1.5 O MESMO TEMA ABORDADO EM PROSA E VERSO

É possível verificar na narrativa de Dalton Trevisan como ele trabalha algumas ideias ou frases de “*O vampiro de Curitiba*” (2004), escrito em prosa, e em “*Balada do Vampiro*” (2004), em verso, que não altera, em ambas as obras de modo significativo, o sentido ou a mensagem transmitida. Pode-se afirmar que o autor procura inovar, ou seja, aproveita algumas frases de efeito usadas no texto em prosa, transformando-as em verso. O que diferencia é, essencialmente, a estética, sendo então, tal aspecto o diferencial nesse tipo de apresentação. Há, contudo, algumas frases novas que acrescenta visando carregar de sentido e harmonia o conjunto. Segue-se parte do texto em prosa que está na parte inicial do conto “*O Vampiro de Curitiba*” e que marcam ou estão inseridas em “*Balada do Vampiro*” (2004), assim transcrito:

[...] Por que Deus fez da mulher o suspiro do moço e o sumidouro do velho? Não é justo para o pecador como eu. Ai eu morro se de olho para ela, imagine então se. Não imagine, arara bêbada. São onze da manhã, não sobrevivo até a noite. Se fosse me chegando, quem não quer nada. – Ai, querida, é uma folha seca ao vento – e encostasse bem devagar na safadinha. Acho que morreria: fecho os olhos e me derreto de gozo. Não quero do mundo mais do que duas ou três só para mim. Aqui diante dela, pode ser que se encante com o meu bigodinho. Desgraçada! Fez que não me enxergou: eis uma borboleta acima de minha cabecinha doida. Olha através de mim e lê o cartaz do cinema...por que exibe as graças em vez de esconder? ...até lá enxugo os meus conhaques [...] olha essa aí, rebolando-se inteira[...], quieto no meu canto[...], ninguém diga sou taradinho, no fundo de cada filho de família dorme um vampiro. Não sinta gosto de sangue. (TREVISAN, 2004, p. 9-11).

Nesta citação, está apresentado parte do conto anteriormente mencionado, ou seja, texto escrito em prosa, para que seja confrontado com o texto “*Balada do Vampiro*” transcrito

em verso. Percebe-se que o autor extraiu exatamente alguns pequenos trechos de diversas partes do conto e as dispôs de forma que, na poesia, se perceba a arte poética com que trabalha. Veja a parte inicial do conto, como aparecem as ideias:

BALADA DO VAMPIRO

DEUS POR que fez da mulher
o suspiro do moço
sumidouro do velho?
ai só de olhar eu morro
se não quer
por que exhibe as graças
em vez de esconder?
imagine então se
não imagine arara bêbada
pode ser que se encante com o bigodinho
até lá enxugo os meus conhaques
olha essa aí rebolando-se inteira
ninguém diga sou taradinho
no fundo de cada filho de família
dorme um vampiro
muito sofredor ver moça bonita
e são tantas
bem me fizeram o que sou
oco de pau podre
aqui floresce aranha cobra escorpião
pudera sempre se enfeitando se pintando
se adorando no espelhinho da bolsa
não é para me deixarem assanhado?
veja as filhas da cidade como elas crescem
não trabalham nem fiam
bem que estão gordinhas
gênio do espelho existe em Curitiba
alguém mais aflito que eu? [...]
(TREVISAN, 2004, p. 21).

O tema principal continua o mesmo, ou seja, há um total encantamento à beleza feminina, os mesmos problemas vividos pela personagem se comparada as duas formas de narração nos dois contos. Nelsinho que admirando, muito intensamente, as mulheres e não consegue atingir seu principal objetivo, que é o ato sexual. As mulheres cuja personagem se refere, são muitas, não sendo possível alcançar êxito em seu intuito.

No entendimento de Bakhtin (1998), a poesia pode despersonalizar os dias na sua linguagem, já a prosa, desarticula-os frequente e propositadamente, dá-lhes representantes, confronta-os dialogicamente em diálogos romanescos irreversíveis. Deste modo, em cada momento de sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva. Parece não haver um plano comum de comparação de todas essas linguagens. Entretanto, “todas as linguagens são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas. Como tais todas elas podem ser confrontadas”. (BAKHTIN, 1988, p. 98-99).

Percebe-se, na obra de Trevisan, uma fascinação intensa do herói e protagonista que vaga numa busca implacável pelo prazer como no texto em prosa. O narrador, em sua narrativa ficcional, compara as mulheres como bichinhos de estimação que são produzidos para serem admirados, acariciados por todos. Vê-se o deslumbramento do herói personagem pela figura feminina deixando-o cada vez mais encantado do ponto de vista erótico e sensual.

Na perspectiva de Bakhtin (1998), o discurso poético é naturalmente social, porém as formas poéticas refletem processos sociais mais duráveis, por assim dizer da vida social. Afirma que “o diálogo chega a profundidades moleculares e no fim atinge o interior dos átomos”. (BAKHTIN, 1988, p. 106).

No final de sua poesia, o narrador fica com pena do pobre vampiro (eu-lírico) por sua saga de insucessos amorosos, dizendo que ninguém tem pena, nem mesmo adianta fazer apelos, por mais comoventes que sejam, não consegue alcançar e realizar o desejo da personagem. Percebe-se isso por meio de sua narrativa, que permite perceber o grande clamor para que sejam ouvidos e saciados seus desejos eróticos, assim exposto: “ai de mim, quem me acode, o soluço do pobre vampiro quem escuta?” (TREVISAN, 2004, p. 24).

1.6 AS IMAGENS DA DEGRADAÇÃO HUMANA NA LITERATURA DE TREVISAN

As imagens eróticas e de violência, produzidas na ficção deste autor, são comuns em sua obra. Quando apresenta a narrativa ficcional, esta vem geralmente acompanhada, na sequência, por desenhos ilustrativos. São geralmente mulheres seminuas ou com poucas roupas, retratando o conteúdo exposto no texto, é o retrato da violência que, por meio de desenhos, é exposto, comumente no final dos relatos ficcionais. Quando não apresenta a imagem visiva, permite que o leitor imagine e mentalmente invente as imagens quando da leitura dos textos. Veja na frase que se segue extraída do conto “*O vampiro de Curitiba*” como ocorre a imagem. “Por que Deus fez da mulher o suspiro do moço e o sumidouro do velho? Ai eu morro só de olhar para ela imagine então se”. (TREVISAN, 2004, p. 9).

Como fica evidente ao longo da narrativa ficcional do autor, a figura feminina lhe desperta forte atração e sua imaginação o induz a descrevê-las e endeusá-las como sendo seres inatingíveis, revestidas de encantos que impossibilitam a consumação do ato sexual de seus personagens, ou seja, um amor não físico.

No conto “*O Vampiro de Curitiba*” (2004), a personagem não consegue levar adiante sua maior intenção. Seu martírio é, exatamente, não poder relacionar-se com as mulheres as quais visualiza, sejam elas solteiras, casadas, virgens ou viúvas, o que lhe importa e observá-las e admirá-las na esperança de que a personagem não consegue realizar seu desejo. “Se não quer, por que exhibe as graças em vez de esconder?” (TREVISAN, 2004, p. 10).

A ilustração de Ivan Pinheiro Machado a seguir, extraída da obra “*III Ais*”, é uma dentre tantas que ilustram a obra do contista Trevisan. Tais imagens causam inquietação aos personagens que compõem seus enredos. Nelsinho da obra “*O vampiro de Curitiba*”, fica inquieto ao deparar-se com a figura feminina.



Ilustração da obra “111 Ais” (2004). Ilustração de Ivan Pinheiro Machado.

Imagens como esta acompanham a narrativa ficcional de Trevisan. Nesta figura, aqui exposta, está junto a ministória 44, em que o narrador faz uso de uma metáfora para ressaltar a beleza da figura feminina transcrita desta forma: “Todinha nua – pessegueiro em flor pipilante de pintassilgo”. (TREVISAN, 2004, p. 50). Estas imagens, que ilustram a obra do contista, dão um toque de verossimilhança enaltecendo a narrativa.

Em outras cenas de diferentes livros, suas personagens se encantam com placas de publicidade, como é o caso de Nelsinho, em “*O Vampiro de Curitiba*”. Imagine, então, tal personagem passeando pelas ruas de Curitiba e a todo instante estar visualizando lindas garotas, mulheres encantadoras, o que passa em sua imaginação, repleta de lirismo? O que ocorre em sua mente? O narrador evidencia que seu personagem fica delirante, ao afirmar que são tantas mulheres e seu protagonista está tão sozinho. Suplica a Deus que lhe conceda a mulherzinha que aí vai passando, dizendo que não quer no mundo mais do que duas ou três, só para ele, conclama: “tem piedade, Senhor, são tantas, eu tão sozinho, não quero do mundo mais do que duas ou três só para mim”. (TREVISAN, 2004, p. 10-12).

No seguinte texto, contido na obra “*111 Ais*” (2004), exposto logo após a ministória simplesmente denominada “33”, há uma ilustração de Ivan Pinheiro Machado que apresenta uma mulher que mostra parte do corpo. Percebe-se que esta completa o sentido do texto. Veja:

O rei da terra, sim, quando a petiça ergue uma ponta da saia, exhibe as voltas da coxa mais branquinha:
 - Aqui tem bastante, meu velho, para a tua fome.
 (TREVISAN, 2000, p. 38).



Ilustração contida na obra “111 Ais” (2004), na ministória 49. (Ivan P. Machado).

É comum encontrarmos na obra de Dalton Trevisan narrativas curtas ou ministórias como a que acompanha a figura anteriormente exposta. Veja como o narrador conta a história erótica, sendo que a imagem tem a finalidade de transmitir verossimilhança:

Na varanda, sustos e abraços, mil beijinhos. Três vezes a guria pergunta se não diz a ninguém. Ele quer saber o que é. O presente de onze anos, ela diz. tem de jurar. Tudo o que é sagrado. Daí o menino jura, cruz no coração. Ela diz que pode lhe erguer o vestido. Assim ele faz: sem calcinha. Os dois de pé na varanda em penumbra. Para o resto da vida. (TREVISAN, 2004, p. 44).

As imagens apresentadas, muitas vezes, refletem o conteúdo dos contos e histórias eróticas do autor. Vê-se um tom de ingenuidade na narrativa ficcional exposta, justificada pela palavra menino e que é um presente pela passagem dos onze anos. Dessa forma evidencia-se a preocupação da guria que quer ter certeza que ninguém ficará sabendo do ocorrido.

Em um trecho da Obra “*O Vampiro de Curitiba*” é possível constatar a angústia que a personagem Nelsinho vive, quando se depara com placas de publicidade onde aparecem mulheres que contemplam a paisagem e talvez o olhar aparenta estar voltada à personagem,

quando descreve o seguinte trecho. “Olha através de mim e lê o cartaz de cinema no muro. Sou eu nuvem ou folha seca ao vento? Maldita feiticeira, queimá-la viva em fogo lento. Piedade não tem no coração negro de ameixa. Não sabe o que é gemer de amor”. (TREVISAN, 2004, p. 10).

Vê-se um desequilíbrio emocional que incomoda a personagem quando se depara com o sexo oposto. Sua ansiedade em possuí-las o leva a projetar que todas deveriam procurá-lo. Como isso não ocorre, sente-se desprezado mesmo sendo tão jovem, que segundo o texto, tem apenas vinte anos. “Pobre rapaz, na danação de seus vinte anos”. (TREVISAN, 2004, p. 14).

Nos contos curtos de Trevisan percebe-se como o autor apresenta o corpo feminino, enaltecendo sua beleza. Após o texto, aparecem ilustrações nas quais, de certa forma, reflete-se o pensamento deixado no conjunto do texto, como que para dar verossimilhança ao que está sendo narrado ou descrito. Vale lembrar que os desenhos são arte de Ivan Pinheiro Machado que ilustra a maior parte dos trabalhos de Dalton Trevisan.

A imagem que segue tem a finalidade de ilustrar e demonstrar como a forma imagética pode representar o conteúdo que está inserido nos textos. São demonstradas por meio de seus contos, inúmeras histórias que evidenciam como o autor concebe e produz sua ficção, muitas vezes assemelhando-se com histórias reais que podem refletir ou ser equivalentes a tantos episódios da realidade. Vistos dessa forma, compreende-se que a Literatura por meio do pensamento do artista, tem o papel de representação de uma suposta realidade, imortalizar a cultura de um povo. Veja a ministória 55, da obra “111 Ais” (2004), Ilustrado por Ivan Pinheiro Machado, como o narrador apresenta o enredo e a figura tem a finalidade de complementar a mensagem. “ – Como é que nhô João se distrai à noite? – De noite eu reino com a Ditinha”. (TREVISAN, 2004, p. 61).



Ilustração da ministória 55, da obra 111 Ais (2004). (Ivan P. Machado).

Na capacidade criadora e imaginária de Trevisan o erotismo ganha destaque nas tramas que desenvolve em suas ministórias e contos. Como se pode observar, já na capa de muitos de seus livros, os editores inserem figuras e imagens femininas como forma de chamar à atenção, ou de seduzir o leitor para que não deixe de conhecer as narrativas do autor.

Não o fez diferente no livro que se intitula *Duzentos Ladrões (2008)*, nele quase a totalidade das histórias aparece com figuras representando a narrativa, figuras essas produzidas pelo artista Ivan Pinheiro Machado. Verifica-se que isso se dá com a intenção de realçar o que se diz. É possível observar a imagem do conto denominado “*Louvação*”, cujo texto apresenta e descreve um corpo semi- nú desta forma.

Ó bunda bundinha bundona
 - a tua gulosa boca vertical
 com a exata censura entre as rimas ricas
 não compõem os catorze versos clássicos
 rematados em fecho de ouro
 de um soneto alexandrino perfeito?
 (TREVISAN, 2008, p. 61).



Encontra-se, desta forma, logo após a ministória, esta figura ilustrativa que reflete, em parte, o conteúdo do texto ficcional, ilustração esta, de Ivan Pinheiro Machado.

O narrador tentou fazer uma alusão ao corpo feminino e sua beleza incontestada, que proporciona, de certa forma, a inspiração e compara-o a um belo soneto alexandrino perfeito. Com efeito, ressalta de forma clara em seu lirismo poético as censuras entre o corpo feminino e as rimas ricas do poema. Tal corpo é sinônimo de beleza para quem aprecia um soneto. Isso fica evidenciado ao mencionar “os catorze versos clássicos com desfecho de ouro”. (TREVISAN, 2008, p. 61).

Em outra história, na mesma obra, denominada “*O amante*”, o narrador conta uma história de traição de Joana, companheira da personagem José, sendo que é o próprio sujeito que teria tido um caso com a garota, quem relata os fatos ao esposo. Assim:

- Estava no boteco da esquina. Um tipo faceiro me perguntou: *Você é o José?* “Sou”. *Tua mulher é Joana?* “Por que pergunta?” *Sou amante dela.* – Barbina. Na hora pensei em acabar com o vagabundo. Guarda Municipal, ando armado. Sorte que ele trazia uma criança pela mão. Desisti. Essa mulher na mesma hora saiu da minha vida. Nem sei se ainda existe. – Nunca mais vi? – Vi sim Uma vez. Fui descer do ônibus. Ela se bateu em mim. Me cuidou no olho, muito assustada. E sumiu no meio do povo. Parei e espiei

pra trás – lá se foi, rebolando. Linda no vestido vermelho curto. – Que desgracida, hein! (TREVISAN, 2008, p. 65).



Aqui, mais uma vez, encontra-se a imagem contida após a ministória, tentando refletir e dar verossimilhança à narrativa ilustrada por Ivan Pinheiro Machado.

Esta imagem ilustra a citação anterior, é, por assim dizer, figura feminina atraente. Quando do encontro com seu ex- marido casualmente, ela, bela, elegante o cuidou e saiu rebolando-se no vestido vermelho, conforme relato do narrador como que para provocá-lo.

Sabe-se que ao inserir imagens nos contos, estas evidenciam uma tentativa de verossimilhança com o fato narrado, como que dando um requinte a mais na arte literária.

Já em suas narrativas que retratam a violência, costuma ser direto e nelas não há descrição prolongada, detalhando as cenas de um crime, por exemplo. Deixa transparecer a frieza de cenas macabras, nas quais o agressor nem dá nenhuma importância a quem possa estar assistindo a cena. Isso é possível constatar na obra “*Ah, é?*” em que descreve uma história assim no conto 39.

No olho azul do moço ele viu o seu fim. Ainda ergueu a mão, o primeiro tiro furo a palma. – Não atire. Já estou baleado. E recebeu o segundo e o terceiro. Na calçada uma pocinha de sangue, outra de água. – Conhece que está morto. O moço deu mais um tiro para certeza. (TREVISAN, 1994, p. 32).



Imagem extraída da obra “111 Ais” (2004) ilustrada por Ivan Pinheiro Machado.

Vê-se uma narrativa sem floreios, sem descrição de cenário, nem mesmo há relato de que alguém tenha tentado impedir o assassinato. Percebe-se que não há relato de uma causa para que tal fato pudesse acontecer. Diante da narração, pode-se constatar que se trata de uma execução, visto que o matador queria ter certeza, de que, de fato, a vítima estivesse realmente morta, ao relatar que deu mais um tiro para ter certeza da execução.

Na mesma obra, na ministória “101”, outro caso de violência é descrito com o estilo próprio de Trevisan, que parece economizar palavras. Mesmo desenvolvendo atos violentos, a narrativa ficcional é bela, apresentando friamente muitas de suas histórias. Veja como conta, sem nominar nenhum personagem, o caso de um homem que maltrata sua companheira frequentemente, como se percebe pela narrativa ficcional e imagem que ilustra a ministória.

De gênio muito ruim. Brabo e violento, qualquer bobagem bate na gente. Quebra tudo. De mim tira sangue. – Te mato de arrocho na goela. Cospo na minha cara. Afoga o pescoço. Me arrasta pelo cabelo. Não é que o puto perde perdão? Arrependido, me beija o pé. Assim a vida da gente. (TREVISAN, 1994, p. 72).



Imagem da obra “111 Ais” (2004), Ilustração de Ivan Pinheiro Machado.

Pelas evidências do texto e imagem exposta, pode-se observar que além de ser violento com sua mulher, batia também nos filhos, além de quebrar os móveis da casa. Fatos dessa natureza são frequentes com pessoas que consomem bebida alcoólica e, diante do efeito causado pela droga podem perder a consciência vindo a cometer outros delitos. Na citação anterior, o agressor pede perdão e beija os pés da esposa.

No conto “*O Baile*”, parte integrante da obra “*Cemitério de Elefantes*” (2004), Trevisan relata uma briga ocorrida em um baile, desses que são só para convidados. Depois que o efeito do álcool predomina, as confusões ocorrem com frequência. Não fosse pelo efeito da bebida, todos poderiam se divertir sem nenhum problema e sem confusões. Observe como é narrado o episódio:

Eurides exigia explicações da garrafada. O moço acusou que era muito sem consciência ao não respeitar a noiva alheia. Riu-se o outro que, se um dia tivesse noiva, podia com ela proceder de igual maneira. Sacando da faca, quis atingir Aníbal. Esse rebateu com a mão esquerda, espirrou sangue. Eurides tentou segunda vez. O noivo deu um pulo para trás, o golpe furou a camisa. Aníbal pegou do punhal, o outro investiu. Esperou-o de braço estendido: com todo peso do corpo, o peito de Eurides trespassado. Virou-se com grito de espanto, correu e caiu de cara no chão. Aníbal foi buscar a noiva e, passando ao lado, nem olhou para o morto. (TREVISAN, 2004, p. 74-75).

Pelas evidências da narrativa é possível perceber que as histórias de violência são contadas sem nenhum constrangimento e sem maiores rodeios. Não há descrição de cenários que envolvem ou que descrevam a presença de algum tipo de autoridade ou pessoas que possam evitar maiores confusões. Os assassinos agem friamente sem represalhas, agem de maneira indiscriminada. É verdadeiramente a representação na literatura, de acontecimentos da vida real transformada em arte pelo escritor.

CAPÍTULO II

AS IMAGENS DE CURITIBA

Curitiba sem pinheiro ou céu azul, / pelo
que vosmecê é / – província, cárcere, lar -,
esta Curitiba , / e não a outra para inglês
ver/ , com amor eu viajo, / viajo, viajo.
(TREVISAN, 2004, p.7).

Neste capítulo que trata das imagens de Curitiba, busca-se discutir a cidade e sua transformação, sua evolução, bem como tudo o que o crescimento urbano e populacional acarreta a seus habitantes. A violência é vista de diversas formas seja violência no trânsito, doméstica, violência com os idosos, enfim, problemas que se multiplicam com o crescimento, as vezes desordenado da maioria das metrópoles. Mesmo a mudança na paisagem urbana que recobra o imaginário de Trevisan, não deixa de ser uma forma de violência ficcional, que mexe com o lirismo poético. No conto “Em Busca de Curitiba Perdida”, o narrador revela toda a aflição do “eu-lírico”, causado pelas alterações paisagísticas e mesmo pelo crescimento espantoso e ficcional de Curitiba que, ao ser considerada pela ONU uma cidade ou capital modelo para o país, é chamada pelo autor “a cidade para Inglês ver”.

Na visão de Rivero (2003) às vezes vamos em busca de uma cidade que nossa infância sedimentou como se fosse uma tatuagem. Conforme esse autor, o tempo transforma a realidade como se fossem um punhado amarelado de imagens. Por isso, “tanto a literatura como a cidade podem revelar a verdade social, levando o leitor ao questionamento, assim como podem, por outro lado, seduzir os leitores para que aceitem os arranjos hierárquicos da sociedade”. (RIVERO, 2003, p.132). Nesse sentido, constata-se que Trevisan apresenta a

consciência de que a transformação da cidade é inevitável, contudo permanece viva em seu imaginário.

Curitiba, a cidade ficcional que Dalton Trevisan destaca ao longo de sua obra, tem um significado que vai além de uma mera concentração de pessoas, casas, prédios, ruas, bosques ou praças. A cidade que se apresenta a espera do escritor, certamente não existe fora das páginas dos livros. A metrópole Curitiba, tem uma espécie de manto sagrado para o autor a quem tem obrigação de protegê-la e como as jóias raras, ter com ela o maior cuidado, o maior zelo.

No dizer de Marc Augé (2008), o lugar se complementa pela fala, e troca de algumas de suas senhas. O teórico vai além ao afirmar que o lugar, muitas vezes, é a própria identidade do ser. Veja:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional, e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente a modernidade, não integram os lugares antigos. (AUGÉ, 2008, p. 73).

Ao se refletir a afirmação exposta, verifica-se que nunca se consegue apagar por completo as lembranças de um lugar, e que o não-lugar, são polaridades que nunca se realizam completamente.

Incluiremos nessa hipótese a Curitiba de Trevisan que nunca se apaga de seu imaginário e, ao contrário permanece viva. Talvez por se tratar da cidade em que nasceu, cresceu e se tornou o que é, seja um motivo a mais para sua preocupação. Se pudesse, talvez, mandasse construir uma muralha para proteger a cidade encantada, porém, “os muros ficam incompletos e não tem a forma necessária para a proteção. De um modo ou de outro, o leitor anota a idéia de uma vasta realização humana que se suporia destinada a alcançar a esfera divina”. (CANDIDO, 2004, p. 140), que mesmo assim, é uma cidade como todas as outras. Já

no imaginário do artista paranaense, sua cidade ficcional deve estar acima das ações humanas, deve ser sublime, encantada, protegida.

No entendimento de Bachelard (2000), nossa imaginação se encarrega de produzir imagens muitas vezes irreais, distante daquilo que se pode realizar. Para o teórico a imaginação constrói paredes com sombras impalpáveis, tremendo atrás de grandes muros a ponto de duvidar das falsas muralhas. Em suma faz a alusão de que “o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo, vive a casa em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos”. (BACHELARD, 2000, p. 25). Nesse sentido, o lugar que se quer proteger, é praticamente intocável e nenhum tipo de transformação será capaz de apagar da imaginação de quem o conhece ou o protege.

Apresenta-se, a seguir, algumas imagens antigas de Curitiba, para ter-se uma idéia de como ela era a mais de uma centena de anos e, hoje, uma moderna e desenvolvida cidade. Sobre a qual, Martins (1999) escreve:

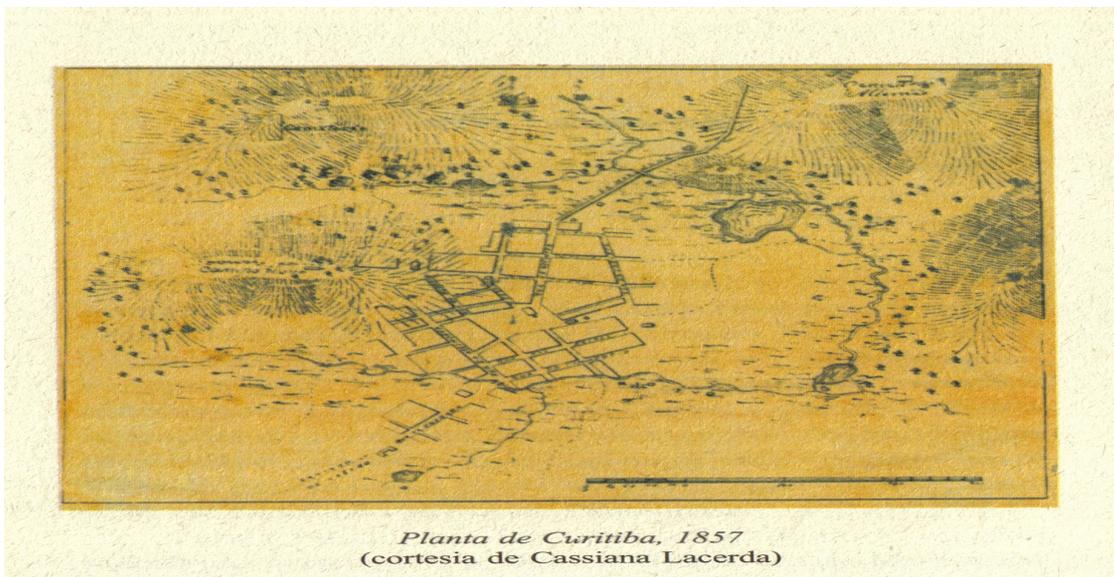
A província do Paraná comparada à comarca de Curitiba apresenta uma diferença tão notável que os mesmos seus filhos a desconhecem; esta foi governada por pessoas indiferentes ao bem público, e aquela por cidadãos probos e honrados, que só almejam levá-la à prosperidade. Há mais de cinco anos sofreu este povo o mais cruel despotismo; presenciou os facínoras passearem armados pelas ruas desta cidade e até banquetear-se com autoridades. (MARTINS, 1999, p. 21).

Vê-se, desde então, a preocupação das pessoas com o progresso da cidade, ao afirmar que muitos homens bons, preocupados com o progresso da cidade, governaram para vê-la crescer, prosperar. No entanto, é possível perceber que muitos, ao contrário, não fizeram a mesma coisa, ou seja, não governaram para o bem comum. Nem todos os governantes têm a preocupação com o desenvolvimento da cidade e o bem-estar de seu povo, foi o que Martins (1999) escreveu ao comentar sobre o desenvolvimento da cidade de Curitiba. Há que se considerar que em alguns momentos da história da formação das cidades, havia condições

favoráveis ao crescimento e em outros, o desenvolvimento ocorria de forma mais lenta dado ao período econômico vivido pelo país.

Na perspectiva de Marc Augé (2008), a experiência da infância nos é jubilosa e ao mesmo tempo silenciosa como se fosse a lembrança da primeira viagem que realizamos, uma vez que o nascimento é, na essência, o reconhecimento do indivíduo como ser humano e, portanto, limitado. Aquele que ao começar andar reconhece a primeira prática de deslocamento na observação do espaço que deverá cumprir, e que o limita como um espelho refletindo sua própria imagem. Por isso “todo relato volta à infância, e ao recorrer aos relatos do espaço se quer falar dos relatos que atravessam e organizam lugares e que tudo é um relato de viagem”. (AUGÉ, 2008, p. 79). Segundo o teórico, os argumentos aos quais recorreremos para nos referir aos lugares que amamos ou protegemos, são aqueles que memorizamos quando de nossas experiências na infância, os quais permanecem inatingíveis em nosso imaginário, em nossas mentes.

A cidade de Curitiba, aos olhares do escritor Dalton Trevisan, sofreu grande transformação ao ser comparada o que era, por exemplo, em 1857 e o que é hoje. Veja imagem obtida da obra *Invenção do Paraná*, de Wilson Martins:



Ao visualizarmos esta imagem da cidade de Curitiba, do ano de 1857, é quase impossível acreditar que um pequeno povoado se transformaria numa grande metrópole, cantada em prosa e verso por Dalton Trevisan ao longo de sua obra. Por se tratar de uma imagem antiga, não se tem maiores detalhes acerca da planta dessa cidade.

Outra imagem interessante é a Rua das Flores, uma das mais famosas de Curitiba conhecida internacionalmente. Na época chamada a Invenção do Paraná, hoje Rua Quinze de Novembro. Estas imagens têm por finalidade mostrar a evolução tanto da arquitetura, quanto da própria paisagem curitibana ao longo dos anos e, claro, como isso mexe com o imaginário

do artista que se inspira nessa transformação, transformando em arte todo o seu sentimento, suas emoções. Vê-se a sede do Governo à direita.



***A invenção do Paraná Rua das Flores hoje Quinze de Novembro com a sede do Governo à direita
Cortesia de Francisco Cunha Pereira Filho, contida na obra Invenção do Paraná.***

Apresenta-se mais uma imagem antiga de Curitiba, do ano de 1854, quadro de John Henry – 1809 - 1884 Eliot – museu paranaense. Percebe-se que, na época, as ruas ainda não eram pavimentadas, paisagem típica de cidades provincianas. Este quadro demonstra uma cidade ainda em desenvolvimento. Esta afirmação se confirma com um trecho do conto “*Em Busca de Curitiba Perdida*” (2004) com o seguinte relato: “Curitiba das ruas de barro com mil e uma janelas e seus gatinhos brancos de fita encarnada no pescoço; da zona da estação em que à noite um povo ergue a pedra do túmulo, bebe amor no prostíbulo e se envenena com dor- de-cotovelo”. (TREVISAN, 2004, p. 34). Como Trevisan conheceu uma Curitiba ainda em construção, sente saudades da cidade antiga que se transforma a cada dia que passa.

Na visão de Bachelard (2000), nosso inconsciente permanece em certos locais. Para ele, nossas lembranças são vagas e imóveis, sólidas e por vezes, especializadas. Afirma que quando os espaços são riscados do presente, são estranhos às promessas de futuro, ficará para sempre incluso no imaginário do indivíduo, recobrando-o com frequência. Assim sendo, “as lembranças das solidões estreitas, simples, comprimidas, são para nós experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja estender-se, mas gostaria de ser possuído mais uma vez”. (BACHELARD, 2000, p. 29). Para melhor explicitar essa afirmação, diríamos que sempre temos a tendência de rememorar antigas imagens de lugares os quais nos foram marcantes num passado remoto.

Quem poderia imaginar que a pacata cidade, sem pavimentação, com velhas casas construídas em madeira, cercadas pelo barro branco comum em Curitiba, a mata que ainda cercava o povoado, seria, num futuro próximo, uma das mais belas cidades do país e que viria a ser considerada a “Capital modelo”.

Segundo Maria Lúcia Bastos Kern (1939), a cidade – pela sua dinamicidade e pluralidade – vem despertando interesse de alguns escritores e artistas modernos ao proporcionar novas percepções a respeito das noções de espaço e tempo. Ela se constitui como o espaço privilegiado para ostentar a modernidade, os avanços técnico-científicos, a pluralidade de práticas culturais e criar a nova arte. Os artistas são sensíveis às mudanças e absorvem no fluxo incessante os signos dos novos tempos.



Curitiba - 1855 aquarela de John Henry Eliot - 1809-1884 Museu Paranaense.

A cidade que cresce em edificações parece estar em dissonância com a cidade projetada pelo escritor em seu imaginário, pois a cada dia torna-se mais próspera, uma metrópole fluente, deixando perplexos aqueles que a conheceram no passado com os ares de uma cidadezinha provinciana ou pequena aldeia. Trevisan no conto “Curitiba Revisitada”, lamenta o surgimento da cidade, assim descrito: “maldito o dia em que filho de homem te habitou; o dia em que se disse nasceu uma cidade não seja lembrado; por que não foste sempre um deserto, cercada de muros e outra vez sem um só habitante?” (TREVISAN, 2004, p.15). Com o passar do tempo, o progresso chegou e com ele a grande transformação da paisagem urbana, o avanço na construção civil, com uma arquitetura arrojada que apresenta modernos prédios jamais imaginados equipados com segurança e tecnologia de ponta que acompanham a modernidade.

2.1 CURITIBA: A CENA TRANSCRITA



Feira do pinhão. (Imagem feita por Luiz Bocian)

Por meio desta imagem se recorda a Curitiba das feiras, citadas no conto “*Em Busca de Curitiba Perdida*”, onde é narrado que “as polacas vendem dentre outras coisas, galinhas e ovos”, (TREVISAN, 2004, p. 7). Impressiona como o autor representa as imagens de Curitiba; não essa Curitiba cidade considerada capital modelo para o Brasil, por conta de seu progresso, suas edificações, sua modernidade, mas a Curitiba pintada e sempre encantada para o autor que, ao ser tirada dos livros, não existe, sendo, portanto, uma cidade ficcional. Isso a torna ainda mais bela e encantadora para todos que gostam de usar o poder do imaginário, gostam de sentir como o autor navega, viaja, pela cidade encantada, aquela que só existe mesmo no pensamento daqueles que sonham e alimentam em seu interior, a magia, o encanto, a paixão.

Apresenta-se aqui o início do conto “*Em Busca de Curitiba Perdida*”, observando como o narrador relembra a cidade, com a transcrição das cenas em seu imaginário:

Curitiba que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo. Curitiba onde o céu não é azul, Curitiba que viajo. Curitiba para inglês ver, Curitiba me viaja. Curitiba cedo chegam as carrocinhas com as polacas de lenço colorido na cabeça – galiii-nha-óóó-vos – não é a protofonia do *Guarani*? Um aluno de avental branco discursava para a estátua de Tiradentes.

Viajo Curitiba dos conquistadores de coco e bengalinha na esquina da Escola Normal; do Gigi, que é o maior pidão e nada não ganha (a mãe aflita suplica pelo jornal: *Não dê dinheiro ao Gigi*); com as filas de ônibus, às seis da tarde, ao crepúsculo você e eu somos dois rufiões de François Villon. [...]. (TREVISAN, 2004, p. 7).

Vê-se, de fato, que a ficção permeia o conto, tornando-o repleto de lirismo em cada palavra, em cada linha, em cada frase. O encanto possível de verificar está presente ao longo da narrativa ficcional. Já no início do conto, nota-se tratar de uma cidade inexistente, pois, fala da Curitiba que não tem pinheiros, quando a verdadeira cidade, é repleta de araucária. Portanto, já se pode verificar que se trata de ficção e lirismo poético. Cita as carrocinhas que chegam muito cedo à feira, com as polacas de lenço colorido na cabeça; nesse caso, conota a luta de um povo que no dia-a-dia enfrenta adversidades na batalha pela sobrevivência. Relata, por vezes, a cidade para inglês ver, sendo que percebe que todos os elogios proferidos nos discursos e mesmo na mídia, são muitas vezes enganosos não refletindo e mostrando a verdadeira cidade, àquela em que seu povo necessita de mais atenção, mais ações que possam diminuir o sofrimento de sua gente. Isto é possível afirmar ao observar as palavras do narrador ao enfatizar a fala da mãe de uma personagem que pede para que não dêem esmolas. Relembra a fila de que se forma nos horários de pico para pegar ônibus, demonstrando, de certa forma a deficiência do transporte da cidade. Enfim, apresenta inúmeras outras situações da Curitiba que queria e da cidade existente, apresentando verossimilhança entre o real e o ficcional. Nesse sentido é possível agregar o pensamento de Candido (2004) ao mencionar

que “a vida é em parte um drama do tempo, que nela parece vazar, no sentido em que a água vaza de um cano, perdendo-se inutilmente” (CANDIDO, 2004, p. 148). Assim sendo, muitas vezes o clamor de um povo não é suficiente para transformar uma realidade, é necessário verdadeiramente que autoridades constituídas tenham interesse em transformar algo ou uma situação.

Apresenta-se, na sequência, imagens antigas de Curitiba, que conforme o narrador do conto “*Em Busca de Curitiba Perdida*” (2004) a cidade imaginária de Trevisan, não sai do pensamento do eu-lirico.

Neste espaço destinado à cena transcrita, se apresenta locais antigos, preservados, que são citados em contos do escritor e que são referências turísticas da cidade. Verdadeiramente se pode afirmar que as cenas ou imagens do passado, estão sendo transcritas para que todos tenham a oportunidade de contemplar as maravilhas ecológicas preservadas e que são fontes de inspiração para artistas que enfeitam a literatura com o que de mais belo possuem.

Nos espaços urbanos se processam tantas mudanças, em curto espaço de tempo e cada vez mais rápidos, chegando a interferir nos modos de vida cotidiana e no olhar dos artistas e escritores. Para exemplificar basta observarmos algumas imagens de cidades antigas e compará-las com o que se tem atualmente. Certos locais mudam tanto, que se torna quase impossível acreditar que sofreu tamanha transformação. É o caso da cidade de Curitiba comparando o que era no passado e a imagem da modernidade que se apresenta atualmente. Este local a seguir apresentado é conhecido como Bosque do Papa, com marcas de um tempo que ficou para trás, fácil de se perceber ao verificar a arquitetura antiga, casas de madeira com telhados igualmente antigos muito utilizados na construção civil, porem, o que se constata atualmente, é uma cidade inteiramente modificada com toques de supermodernidade.



Bosque do papa. (Imagem registrada por Luiz Bocian).

Esta imagem antiga de Curitiba é chamada *Bosque do Papa* espaço criado na moderna Curitiba que, na narrativa ficcional do escritor, relembra constantemente o passado, a Curitiba que o viu crescer e sonhar. Esta Curitiba parece estar ficando apenas em sua lembrança. Acredita-se que, na visão do autor, a cidade que o viu crescer, está muito distante dessa que hoje se apresenta. Restam ainda algumas lembranças do passado as quais ainda palpitam em seus pensamentos. Daí, ganha força e sentido às palavras seguintes de Candido (2004) ao dizer: “cidadezinha provinciana e convencional, procurando libertar-se das atitudes de negação. O que restou dela é muito pouco, quase nada”. (CANDIDO, 2004, p. 200). Atitudes de negação poderiam ser as coisas desagradáveis que ocorrem nas cidades e povoados, dado ao fato de que onde há aglomeração de pessoas, há, por conseguinte pensamentos e ações diferentes por parte de seus habitantes, cada um visando o seu próprio bem. Para Marc Augé (2008), opor o espaço simbólico do lugar ao espaço não-simbólico do não-lugar seria ater-se a uma ação negativa aos não lugares. Segundo o teórico o termo “espaço” é, em sua essência, “mais abstrato do que o de lugar, cujo emprego refere-se a um acontecimento que ocorreu, ou

a um mito (lugar dito) ou a uma história, ou seja, lugar histórico”. (AUGÉ, 2008, p. 77). Diante do exposto, evidencia-se que os lugares registrados no imaginário humano, assemelham-se a mitos que não são esquecidos ao longo do tempo.

As marcas do passado nas cidades quase não são preservadas, excetuando alguns pontos de maior relevância que servem para as gerações futuras terem noções de como era, no passado, e que o progresso ocupou seu lugar, restando muito pouco de suas antigas edificações.



Bosque do Papa. (Imagem registrada por Luiz Bocian).

Estas belas e antigas construções estão sendo preservadas, dado a importância histórica que lhes são atribuídas para a cidade e, logicamente para seu povo. Acredita-se que, preservando os traços originais, as gerações futuras poderão conhecer as maravilhas do passado e compará-las com as edificações atuais, valorizando, assim, as raízes, a cultura de um povo que arduamente deu os primeiros passos para construção de uma cidade moderna, que na ficção de Trevisan, não é a sua Curitiba.

No dizer de Trevisan, segundo o conto “Em Busca de Curitiba Perdida”- que abre este capítulo - a Curitiba que o autor gosta, não é aquela para inglês ver e sim a cidade que desde criança conheceu, sem muitas edificações, a cidade da simplicidade, dos bêbados, das crianças brincando nas ruas e que hoje aos olhos do avanço e do progresso, isso já não é mais possível de se ver, dado ao grande movimento de automóveis e pessoas que circulam diuturnamente pelas ruas.

Neste espaço, apresenta-se outra imagem antiga da cidade de Curitiba que é mencionado pelo narrador no conto ora discutido e que lhe faz lembrar o passado.



***Bebedouro para cavalos no século XIX – Fica no Largo da Ordem, em frente à Igreja da Ordem.
(Rua São Francisco). (Imagem registrada por Luiz Bocian).***

Esta é, talvez, uma das imagens mais antigas da cidade de Curitiba e cujo local ainda é preservado. Trata-se do bebedouro para cavalos, localizado no Largo da Ordem em frente a Igreja da Ordem, rua São Francisco. No conto “Em Busca de Curitiba Perdida”, Trevisan faz alusão a este local, Bebedouro da Pracinha da Ordem, com lembranças muito vivas como se

estivessem armazenadas em sua memória reeditando-as desta forma: “eu sou da outra Curitiba do bebedouro da pracinha onde os cavalos de sonho dos piás vão beber água”. (TREVISAN, 2004, p. 9). Certamente a narrativa faça referências aos tempos antigos em que o cavalo era meio de transporte e que hoje ficou apenas no imaginário dos que puderam testemunhar tal época, além do que os meninos costumavam brincar imaginando estarem cavalgando pelas estradas.

Outras lembranças da sua Curitiba podem estar representadas nas imagens a seguir, como reminiscências de um passado nem tão distante, mas que permanece vivo no imaginário artístico e poético do escritor. Sua narrativa ficcional, em nenhum momento do conto supra citado, deixou de lembrar e citar a Curitiba que prefere, a cidade do passado, a cidade de seus encantos.

Na estimativa de Bachelard (2000), o inconsciente das pessoas permanece naqueles locais os quais marcaram de certa forma a vida do indivíduo. Nesse sentido, “as lembranças são imóveis, tanto mais sólidas, quanto mais bem especializadas”. (BACHELARD, 2000, p. 29). Na visão desse teórico, localizar uma lembrança no tempo, não passa de uma história externa para ser contada a outros, haja vista que tais reminiscências ficam armazenadas na memória do indivíduo até o fim de seus dias.

Percebe-se, ao longo da narrativa ficcional de Trevisan, que a imaginação do contista está repleta de imagens vistas no passado, as quais não consegue esquecer. Entende-se que por mais que os anos passem, sempre permanece gravado na memória, aquilo que de bom se passou na vida de cada indivíduo não importando onde ou quando. Para entender, basta rememorarmos as histórias contadas por nossos pais, em que descrevem com riquezas de detalhes as localidades onde foram criados ou onde viveram parte de suas infâncias.

A imagem que se apresenta a seguir, contemplada na narrativa ficcional de Trevisan, enfatizando que não é a cidade real e sim, a imaginária. Assim: “Curitiba que não tem

pinheiros, esta Curitiba eu viajo. Curitiba onde o céu azul não é azul, Curitiba que viajo”. (TREVISAN, 2004, p. 7). Aqui fica evidente o devaneio poético em que está acometido o escritor, verdadeiramente fazendo uma viagem ficcional pela Curitiba que viva em suas lembranças.



Memorial Ucrainiano (Dentro do Parque Tingüi). (Imagem registrada por Luiz Bocian).

Esta paisagem mostra o Memorial Ucrainiano, dentro do Parque Tingüi, em Curitiba, ponto de visitação e que conserva os traços antigos da edificação e preserva a cultura de um povo que contribuiu de maneira significativa para o progresso de uma cidade desse porte, a

cidade ficcional, palco de Trevisan para sua composição e devaneio artístico. Esta Curitiba, o narrador não se cansa de exaltar visto que é atraente, encantadora e parece que, segundo a ficção do artista, estar desaparecendo, quebrando assim o encanto natural admirado ao longo dos tempos.

A Curitiba: Cena Transcrita, que se tenta mostrar, é muito mais do que meras imagens que se fazem presentes na narrativa ficcional de Trevisan. Seriam necessárias centenas delas para contemplar tanta beleza ao olhar artístico e que serve de história para o povo do Paraná. Esta é a Curitiba pela qual Dalton Trevisan viaja, encanta-se, jamais deixa de exaltar. A cidade que abriga o “Vampiro de Curitiba” está para todos verem, inclusive “o Inglês”, citado pelo autor no conto. Capital de belezas e histórias memoráveis sendo desvendada na imaginação e na ficção de um de escritor como Trevisan. Pode-se então dizer que “para uma sociedade, para um lugar, só uma parte do dizível é acessível, que este dizível constitui um sistema e delimita uma identidade”, (MAINGUENEAU, 2007, p. 16) e conforme os lamentos do escritor a cidade original perdeu a identidade.

Conforme Augé (2008), não se deve ignorar aparte da realidade subjacente à fantasia e à ilusão etnológica. Para esse autor é fundamental que os grupos sociais organizem a ocupação dos lugares, conforme o que se segue:

A organização do espaço e a constituição dos lugares são, no interior de um mesmo grupo social, uma das motivações e uma das modalidades das práticas coletivas e individuais. As coletividades ou aqueles que a dirigem, como os indivíduos que a elas se ligam, necessitam simultaneamente pensar a identidade e a relação, e, para fazerem isso, simbolizar os constituintes da identidade partilhada (pelo conjunto de um grupo), da identidade particular (de determinado grupo ou determinado indivíduo em relação aos outros) e da identidade singular (do indivíduo ou do grupo de indivíduos como não semelhantes a nenhum outro). (AUGÉ, 2008, p. 50).

Como se vê, é necessário que o homem utilize de maneira inteligente os espaços a ele destinados e com sabedoria deve organizar-se de sorte que possa tornar possível o convívio

em grupo de forma harmoniosa e assim sendo, diferencia-se de outros seres, por ser dotado de capacidades peculiares, adquirindo uma identidade singular como nenhum outro habitante da terra.

Na continuidade desse embate, várias são as imagens que aqui poderiam contemplar o imaginário de Trevisan, contudo, preferiu-se apenas mostrar algumas cenas transcritas, já que a intenção era mostrar a Curitiba do passado, vista ao olhar do autor. Certamente há que se evidenciar, muitas outras recordações que poderiam ser contempladas, contudo, mostra-se apenas, como o escritor vê a cidade em seu devaneio poético.

2.2 CURITIBA HOJE: A NOÇÃO DE FIGURA DA REALIDADE

Curitiba, que não tem pinheiros, / esta Curitiba eu viajo.
Curitiba onde o céu azul não é azul, / Curitiba que
viajo. Não a Curitiba para inglês ver, / Curitiba
me viaja. (TREVISAN, 2004, p. 7).



Centro de Curitiba. (Imagem, cujo registro, é de Carlos Alberto Mercer).

A Curitiba de hoje, patrimônio de todos os paranaenses como é chamada por parte de seu povo, também é a cidade que Dalton Trevisan escolheu como palco para a produção e encenação de sua obra. Jamais esquece de citá-la em seu devaneio poético, como se dela tivesse ciúmes, como temos das coisas que mais gostamos. Não como ele descreve, “A Curitiba para Inglês ver”, mas sua cidade ficcional presente e viva em seu imaginário artístico. Essa é a Curitiba que lhe desperta e lhe inspira para continuar produzindo literatura, produzindo arte, deixando-a imortalizada por meio de sua obra.

Algumas imagens atuais dessa cidade certamente servem de inspiração para que o artista continue sua produção e inspire-se efusivamente dando-lhe entusiasmo para continuar produzindo arte. Muitos são os pontos turísticos encontrados por lá, porém, o que passará pelo imaginário artístico e ficcional de Trevisan?



AV. LUIZ XAVIER – (Boca Maldita). Conhecida como a menor avenida do mundo. (Imagem registrada por Luiz Bocian).

Nesta avenida, também conhecida como Rua das flores, situa-se a famosa “Boca Maldita”, na cidade de Curitiba, local onde políticos e outras lideranças se reúnem em concentrações populares, em comícios e outras manifestações populares. Tem sido como sempre, o ponto de encontro e o local de manifestações populares ao longo dos tempos. Tal espaço é conhecido e famoso por todo Brasil. Trevisan vê este espaço, onde são tomadas decisões importantes, onde muitos se promovem e outros se dilaceram. No poema “Balada do Vampiro”, cita este local, por onde circulam lindas mulheres todos os dias, desta forma:

“...concede-me esta ruivinha que aí vai, ó doce boquinha suplicando beijo, ventosa de lagarta de fogo, tão bem feitas para serem acariciadas, ratinho branco, Gato angorá, porquinho-da-índia, para onde você olha, lá estão, subindo e descendo a Rua das Flores...” (TREVISAN, 2004, P. 23). Ao enaltecer as belezas de Curitiba, o escritor deixa transparecer o amor que sente pela cidade ficcional. Enfim, é a figura da realidade apresentada aos olhares de todos, o palco escolhido para encenar e produzir sua obra.



Araucárias (árvore símbolo de Curitiba)...no Santa Mônica Clube de Campo. (Imagem, cujo registro foi de Luiz Bocian).

Os lindos bosques e parques existentes nessa Curitiba encantam seus habitantes e visitantes, enchendo-os de orgulho por terem tanta beleza até para “inglês ver”, conforme Trevisan no conto “Em Busca de Curitiba Perdida”. Cidade próspera, hospitaleira e agraciada por ter abrigado tantos filhos ilustres. Sua beleza seduz, seu barro branco pinta a vegetação e os pés de seus habitantes e visitantes. “Por essa Curitiba eu viajo”. (TREVISAN, 2004, p. 8).

O conto supracitado, descreve dentre outras coisas, como são as ruas, os animais, os gatos que estão nas janelas com fitas encarnadas no pescoço, dos prostíbulos onde se bebe amor e se envenenam de dor-de-cotovelo. Enfim, descreve no início do conto tantos atributos à cidade que viaja e no que considera errado, nessa Curitiba não viaja. Seu imaginário é capaz de vislumbrar horizontes, cantando e encantando ficcionalmente deixando seu lirismo tomar conta e dirigir toda narrativa que permeia o conto. É possível perceber ao longo da narrativa ficcional que o eu-lírico parece não aceitar o progresso da cidade, preferindo àquela Curitiba do passado, a cidade a qual conheceu e com ela acostumou-se desde seu nascimento que agora transformada parece a Curitiba para Inglês ver. Ao proferir essa expressão, certamente acredita que a modernidade, muitas vezes, não funciona como deveria e, que o sentimento das pessoas é pela velha cidade. Marc Augé (2008) acredita que as cidades se transformam e monumentos revalorizados, expostos, iluminados, setores reservados e ruas para pedestres. A modernidade cria espaços alternativos para que o homem possa usufruir da modernidade sem que haja uma perda excessiva de tempo tanto para que se desloque de um lugar a outro, como para que consiga agilidade em todos os sentidos. Encontram desvios para que “rodovias, trens de alta velocidade nos desviem deles”. (AUGÉ, 2008, p. 69). Com relação ao anteriormente expresso, a engenharia de tráfego tem se empenhado para que rodovias e estradas de ferro não atrapalhem ou cortem os povoados geralmente seus traçados desviam os locais de maior movimentação. A cidade ficcional que segundo o autor a imprensa nacional propaga, é a Curitiba, capital modelo para o país, referência em urbanismo que para o autor talvez não passe de propagandas enganosas, são possibilidades que ficam evidentes em sua narrativa. Por essa razão, “a aventura com as palavras podem gerar um tipo de discurso *sui generis*, que a determinação do significado escapa aos moldes previstos”. (CANDIDO, 2004, p. 199).



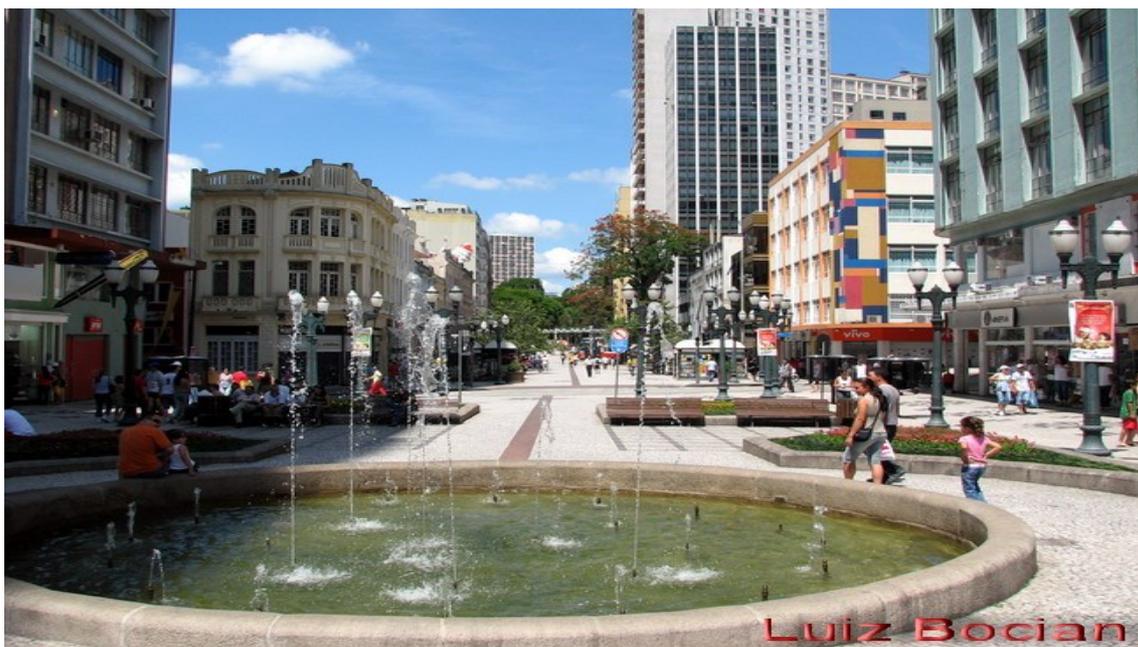
Museu Oscar Niemeyer. (Imagem registrada por Luiz Bocian).

Certamente Dalton Trevisan orgulha-se da cidade real, a Curitiba modelo como em todo país é conhecida. Em seu imaginário, a Curitiba que sonha, é a cidade ficcional, sua casa favorita e única que o abriga ao longo de sua obra. O progresso chegou, a tecnologia está a olhos vistos e a paisagem continua encantada e fascinante como na ficção de Trevisan.

Na obra de Trevisan, imagens e palavras se completam formando um todo harmonioso, um onde há um equilíbrio considerável. No dizer de Bakhtin (1988, p. 22), o escritor toma a palavra já utilizada, mas interpreta o elemento estético como pertencente à essência da própria palavra e assim transforma numa grandeza mítica ou metafísica. Dotando a palavra de tudo o que é próprio à cultura, isto é, de todas as significações culturais, chega-se a conclusão de que não existe absolutamente nada na cultura além da palavra, que toda cultura não é nada mais que um fenômeno da língua, que o sábio e o poeta em igual medida, se relacionam somente com a palavra. “Dissolvendo a lógica e a estética, ou mesmo só a poética,

na linguística, nós destruimos a originalidade tanto do campo lógico e estético como, em igual medida, no campo linguístico” (BAKHTIN, 1988, p. 45). Por tais razões evidencia-se mais uma vez a importância das palavras ou seja, a forma com que as usamos para que obtenham a significação lógica, sem abrir mão da originalidade. Segundo Marc Augé (2008), literatura e cidade se afirmam como práticas sociais. Segundo o teórico, o produto literário criado por um único indivíduo que promove a construção de uma forma, motivo e tema, a partir de meios verbais já semantizados pela história da linguagem. Por fim enfatiza que “a literatura tem na alusão dos fatos do mundo exterior a composição plena desses elementos, como se fossem versões ou traduções mais ou menos deformadas desses fatos externos”. (RIVERO, 2003, p. 132). Acredita-se, então que os fatores externos acabam influenciando as produções artísticas e que o escritor, por sua vez, recria a partir da realidade dando assim verossimilhança entre o real e o ficcional.

Em algumas passagens do conto, “Em Busca de Curitiba Perdida”, o autor menciona o nome de ruas, como exemplo a Rua XV, por onde passa desfilando aos domingos a bandinha *Tiro Rio Branco*, exposta na imagem que se segue:



Rua XV. (Imagem registrada por Luiz Bocian).

“Curitiba da briosa bandinha do *Tiro Rio Branco* que desfila aos domingos na rua XV, de volta da guerra do Paraguai, esta Curitiba ao som da valsinha *Sobre as Ondas do Iapó*, do maestro Mussurunga, eu viajo”. (TREVISAN, 2004, p. 8).

Percebe-se, na narrativa ficcional de Trevisan, como acontece a formação das imagens, pois, elas marcam muito fortemente as descrições que enfatizam, com detalhes requintados, a beleza presente em sua cidade, porém, é possível compreender que o autor renega o que não lhe agrada e o que acha deprimente no espaço eleito para o conto. Percebe-se que muito da cidade real o influencia na descrição da cidade ficcional traçando sempre um paralelo em sua narrativa entre o real e o ficcional. Veja-se a passagem:

Ai, ai de Curitiba, o seu lugar não será achado daqui a uma hora. Gemerei por Curitiba; sim, apregoearei por toda a Curitiba a nuvem que vem pelo céu, o grito dos infantes a anuncia; porque o senhor o disse. A chuva de ais inundará a terra sem subir ao céu; e no céu verão as costas do senhor; e no céu sem lua nem sol a tampa descida do céu. No dia de suas aflições os vivos serão levados pelas mãos dos mortos para a morte horrível. Da cidade não ficará um garfo, aqui uma panela, ali uma xícara quebrada; ninguém informará onde era o túmulo de Maria Bueno. O dia virá no meio do maior silêncio – com um guincho. O que fugir do fogo não escapara da água, o que escapar da peste não escapará da espada, esse não fugirá de si mesmo e terá morte pior. [...]. (TREVISAN, 2004, p. 13-14).

Pela descrição o narrador anuncia o futuro da cidade e de seus moradores. Porém, tal anúncio, segundo seu discurso, é que tudo será destruído, será o fim da cidade. No dizer de Antonio Candido, “são as personagens que falam a linguagem do povo; o autor contempla o seu pensamento ou descreve seu estado de espírito usando a mesma linguagem, porém é impossível traduzir fielmente os pensamentos e as sensações de um ser fora de sua linguagem própria”. (CANDIDO, 2004, p. 77). Nesse sentido, é impossível que se traduza com eficácia a linguagem, os pensamentos e as sensações dos seres quando estes não estejam falando com suas próprias palavras, pois as personagens falam a linguagem do povo.

Trevisan vê o progresso mudar a vida de seu povo, a rotina de sua cidade ficcional. Possivelmente não esperasse que sua Curitiba fosse modernizar-se de tal forma, que diz no conto que a capital moderna sirva de referência para o Brasil, “a cidade para inglês ver”. Ao se fazer uma análise mais apurada, esse fato é possível constatar quando cita algumas características da cidade e que nessa, ele viaja, porém a outra, ele não consegue aceitar e por isso não viaja nela.

Como seria tal cidade “para Inglês ver”? A cidade vendida pelos políticos a quem o autor não condecora e que, talvez, não seja tudo isso. Fala da cidade que tem uma ponte, única que não tem rio por baixo, essa Curitiba ele viaja. São evidentes as afirmações em que parece não aceitar a modernidade, a transformação. Seu imaginário reconhece no passado a bela paisagem proporcionada pelos pinheiros e parques como sendo a seu ver, muito mais interessante e, com certeza, é esta Curitiba que lhe traz as maiores e melhores recordações.

Para Bachelard (2000) a infância é certamente maior que a realidade e que para experimentar através de nossa vida, o apego que se sente a casa natal, aqui sendo especificamente a cidade natal, o sonho passa ser mais poderoso que o próprio pensamento. Para o teórico, não há dúvida de que os poderes do inconsciente fixam as mais distantes lembranças. Assim sendo, “se não tivesse existido um centro compacto de devaneios e repousos na casa (cidade natal), as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida verdadeira teriam confundido as lembranças”. (BACHELARD, 2000, p. 35). Dessa forma entende-se que quando criança, nosso inconsciente se encarrega de armazenar dados que irão acompanhar o indivíduo ao longo de sua existência, fazendo com que surjam casual ou até frequentemente lembranças do passado, as imagens as quais foram formadas em nosso inconsciente.

A moderna Curitiba concentra povos de todas as etnias, de todas as raças, de diversos lugares, quer do interior do Estado ou mesmo de outras regiões brasileiras e países diversos.

Dalton Trevisan sente-se vislumbrado ante as inovações. Contudo, sente saudades daquela cidade do passado, a cidade que o viu crescer já não é mais a mesma.

Com o passar dos anos, naturalmente, tudo muda e o autor reconhece e aceita que tudo é normal, natural; porém, em seu devaneio poético, não há como esquecer o passado, como era antes sua tão sonhada Curitiba e como está hoje, certamente com a modernidade essa é a cidade “para Inglês ver”. A seguir uma imagem da modernidade, Av. Luiz Xavier, Centro de Curitiba.



Tourism Line
Av. Luiz Xavier centro de Curitiba. (Imagem registrada por Luiz Bocian).

Com certeza, a tecnologia embeleza uma cidade e orgulha sua gente, tornando-a atraente, não apenas “para inglês ver”, mas para todos que por ela passam e para aqueles que nela residem. Não há como esquecer que a capital do Paraná é considerada modelo para o Brasil devido a tecnologia implementada em diversos setores, da cidade em seu urbanismo, no

transporte, na preservação ambiental, portanto, é a cidade que o autor diz que é “para inglês ver”. A Curitiba do desenvolvimento, da beleza, do encanto, deixando para traz rastros de saudade no imaginário do autor.

Na perspectiva de Rivero (2003) a literatura ocupa um lugar específico no imaginário humano. Em Trevisan, isto se evidencia ao levar em consideração sua trajetória literária ao longo dos anos. Segundo o teórico, o lugar da autoria de quem cria e da co-autoria de quem lê, tem-se na cidade uma grande representação da condição humana, fruto de uma criação coletiva, contínua e, a seu ver, aparentemente desconexa. A seu ver “literatura e cidade andam juntas, onde a literatura surge da memória do escritor, vence essa dimensão individual, juntando-se na memória coletiva (história), enquanto a cidade já surge na trama do coletivo”. (RIVERO, 2003, p.132). Nessa dimensão, o escritor e leitor contribuem para que a interação e a manifestação artística ocorram seja na autoria, ou mesmo o leitor fazendo sua parte que é tomando conhecimento das publicações de seus escritores e temas preferidos.

O sentimento que o escritor demonstra pela cidade é imensa, a todo instante tenta protegê-la como uma mãe que protege o filho ao perigo iminente. Isso se constata no conto “Lamentações de Curitiba” da obra intitulada “*Em Busca de Curitiba Perdida*” (2004), quando conclama e discursa efusivamente: “gemerei por Curitiba; sim, apregoarei por toda Curitiba a nuvem que vem do céu”. (TREVISAN, 2004, p. 13). Vê-se o sentimento que o narrador demonstra ter pela cidade ficcional quando afirma que seria capaz de anunciar por toda cidade o surgimento de coisas boas à cidade e mesmo até sofrer por ela. Para Bachelard (2000), o espaço habitado costuma transcender o espaço geométrico, por isso “quando a imagem é nova, o mundo é novo”. (BACHELARD, 2000, p. 63). Pode-se comparar que entre as antigas imagens e as atuais, de fato, há praticamente o que o teórico denomina como sendo um mundo novo.

Segue mais imagens da cidade de Curitiba, que deixam Trevisan ainda mais orgulhoso. Apresenta-se a seguir, imagem do Bairro do Cabral:



*Vista do Bairro do Cabral
Curitiba. (Imagem, cujo registro é de Luiz Bocian).*

E esta Curitiba, não a Curitiba perdida de Trevisan, quem viaja? O autor a contempla e viaja ficcionalmente na velha cidade que lhe traz recordações e a nova Curitiba, aquela que cresce a olhos vistos para o “inglês” e todo mundo ver, certamente também viaja e contempla, tornando-a sempre encantada na obra e em seu imaginário, tudo é sonho e as lembranças do passado o inspiram ainda mais, contando-nos ficcionalmente a beleza e o encanto de sua Curitiba e daquela cidade que só existe nas páginas dos livros. Essa Curitiba ele viaja. O onirismo do escritor para com sua cidade é vê-la protegida, livre de qualquer ameaça que alguém possa imaginar.

Ao longo da obra de Trevisan, verifica-se como o autor dá ênfase à Curitiba, lugar preferido para suas viagens ficcionais e que jamais deixou de exaltar. Contudo, mesmo com o progresso evidente “para inglês ver” como diz no conto, parece não aceitar a grande transformação, a população crescente, os rios poluídos, batendo-lhe muito fortemente as lembranças do passado de quando ela era uma cidade pacata, diferente. No conto “*Lamentações de Curitiba*” da obra “*Em Busca de Curitiba Perdida*” é possível perceber o quanto está estarrecido e com seu devaneio poético lamenta pela Curitiba conforme o trecho que se segue:

Ó Curitiba Curitiba Curitiba, estendes os braços perfumados de giesta pedindo tempo, quando não há tempo. Ó Curitiba Curitiba Curitiba, escuta o grito do Senhor feito um martelo que enterra os pregos. Teu próprio nome será um provérbio, uma maldição, uma vergonha eterna. Curitiba, o senhor chamou o teu nome e como o Faraó rei do Egito é apenas um som. A espada veio sobre Curitiba, e Curitiba foi, não é mais. Não tremas, ó cidadão de São José dos Pinhais, nem tu, pacato munícipe de Colombo, a besta baterá vôo no degrau de tuas portas. Até aqui o juízo de Curitiba. (TREVISAN, 2004, p. 15-16).

Evidencia-se por meio de sua narrativa, que há certo clamor com a cidade ao dizer maldito foi o dia em que nasceu uma cidade, exalta: não seja lembrado. Questiona, por que não foste sempre um deserto em vez de cercada de muros e outra vez sem um só habitante. Repete, algumas vezes a palavra Curitiba, pedindo que estenda o braço perfumado, pedindo tempo quando este não existe mais. Talvez seja tarde para realizar tudo isso, mas, o autor gostaria que tudo voltasse como no passado. Suplica, escuta o grito do Senhor, neste instante recorrendo a Deus que interfira nesse embate sem chance de ser vitorioso. O grito do Senhor feito martelo que enterra os pregos, ressalta.

Constata-se que, na impossibilidade de reaver a velha Curitiba, diz que seu próprio nome será um provérbio, uma maldição, uma vergonha eterna. Mais adiante, em seu discurso, o narrador relata que o Senhor chamou Curitiba e como o Faraó, rei do Egito, é apenas um

som. É enfático dizendo que a espada veio sobre Curitiba, e Curitiba foi, não é mais, acabou. Em seguida ironiza os moradores da região metropolitana dizendo: “não temas, ó cidadão de São José dos Pinhais, nem tu, munícipe de Colombo, a besta baterá vôo no degrau de tuas portas”. Até aqui, o juízo de Curitiba, como se todos fossem culpados. O devaneio é explicado por meio das seguintes palavras: “Personagens falam a linguagem do povo, o autor contempla seu pensamento, descreve o estado de espírito, censuram-no por isso. Pois eu o louvo. É impossível traduzir o pensamento e as sensações de um ser fora de sua linguagem própria. (CANDIDO, 2004, p.77).

Na perspectiva de Antonio Candido (2004), o mundo engoliu a cidade, a depressão imensa da cidade, o poço da escada, a fossa do cemitério. O mundo a engoliu, e ela a engole de maneira agressivamente figurada. Verifica-se que os cenários antigos da maioria das cidades acabam cedendo lugar à modernidade, às edificações e projetos mirabolantes revestidos de inúmeras tecnologias difíceis dos homens acreditarem e aceitarem. Mas é o progresso que a olhos vistos está inovando e proporcionando conforto e comodidade aos povos contemporâneos e que os mais antigos quase não se conformam. É como Trevisan relata em seu conto *Em Busca da Curitiba Perdida*, é a cidade para inglês ver. “Parece que a dimensão cultural da cidade é dissolvida num desmesurado ambiente natural, formado pela noite, o frio, a chuva, a lama, a neve, o vento, a escuridão. Tudo cuspidos do universo da técnica”. (CANDIDO, 2004, p. 79).

Na visão de Peixoto (2002), surge uma nova figura denominada “artista interventor intinerante”, que toma o mundo como se fosse um vasto campo para realizar suas ações pontuais. Artista este convertido ou transformado em etnógrafo. As novas relações e repletas de novas situações geográficas e sociais acabam por mudar o status do artista. Dado a esse fato “fica implícita a presunção de que o local de transformações políticas é também o local de transformações artísticas. O etnógrafo converte-se em paradigma da arte contemporânea”.

(PEIXOTO, 2002, p. 20). Tal profissional é diretamente responsável por registrar as informações inerentes à cidade neste caso específico.

Na angústia em profetizar o futuro da ficcional Curitiba, Trevisan salienta uma série de fatores que a nossos olhos, são de natureza saudosista, remetendo à lembranças do passado, sejam elas relacionadas a seu povo, ou mesmo na forma de observar a própria paisagem e crescimento citadino em sua edificações típicas do período ultra moderno e que vai enchendo de orgulho os moradores da capital paranaense. Mas nesse embate entre ficção, e realidade literária do artista lhe parece assombrosa. Daí, sua evocação profética no conto “Lamentações de Curitiba” que podem ser entendidas pelo discurso seguinte.

A repetição de palavras algumas das quais evocadas diversas vezes, costumam o mundo como provérbios, segundo um corte definitivo que imobiliza a vida, os sentimentos, a ação; ou aparecem como símbolo de uma vida, de uma ação ou de sentimentos já imobilizados. A ironia, que vai do provérbio ao enredo e do enredo ao provérbio, é que este é quase sempre uma verdade apenas aparente, sendo no fundo um equívoco, que só parece certo na medida em que exprime a mundo ideal das expectativas, sem correspondência com o real. A existência dos indivíduos acaba dando a impressão de um contra-senso monstruoso e alienador, pois ela só se engrena com o que a sabedoria proverbial anuncia ou estatui quando cada um renuncia ao seu próprio destino para manter a estrutura imutável do grupo. Vemos que esta ironia é particularmente ambígua. Se de um lado o provérbio é congelamento da experiência passada, de outro constitui, no mundo fechado, a única e desajeitada forma de sondar o futuro, na medida que preestabelece modos de ser e de agir. O futuro previsto é o passado, pois o que anuncia para adiante é o que sempre foi atrás; e esta justificativa da perpetuidade social empresta-lhe um cunho nitidamente ideológico. (CANDIDO, 2004, p. 98).

Na estimativa de Antonio Candido quando da citação anterior é que no imaginário poético e artístico de Trevisan, as coisas antigas, ou melhor, a cidade do passado parecia-lhe melhor, não conseguindo encontrar-se com a modernidade. Seus sentimentos corroem-lhe a alma deixando-o encabulado e, metaforicamente, perplexo. Isso lhe estimula a produzir e demonstrar seus sentimentos por meio da ficção não sendo um simples cidadão, mas, um ser especial que produz literatura para toda sociedade. Percebe-se que o ficcional se sobrepõe

nesse mundo e espaço encantado, como salienta Antonio Candido (2004), ao afirmar que “a ironia que vai do provérbio ao enredo e do enredo ao provérbio, é, por assim dizer, quase sempre uma verdade mesmo que apenas aparente”. (CANDIDO, 2004, p. 98). Há que se acrescentar, a verdadeira verossimilhança existente entre o real e o ficcional, quando o escritor inspira-se, produzindo assim a literatura.

Na visão de Peixoto (2002), a questão da transformação das cidades por meio de intervenções em grande escala se contrapõem ao desenho da cidade revitalizada, um trabalho que se volta cada vez mais para o conjunto do ambiente urbano. Segundo o teórico a questão de transformação das cidades por meio de intervenções em grande escala, quer sejam na implantação de novos sistemas de transporte, ou mesmo projetos de desenvolvimento de áreas centrais, obras arquitetônicas que geralmente são promovidas pelo governo, tais propostas “violam o padrão tradicional das cidades pela imposição de megaestruturas metropolitanas tornando as cidades um campo de uma nova monumentalidade”. (PEIXOTO, 2002, p. 27). Ressalta-se que parece ser o caso da cidade de Trevisan que se transforma em metrópole deixando perplexo seus habitantes e como não poderia ser diferente o próprio escritor.

Às vezes tem-se a impressão que em seu mundo poético Trevisan não gostaria de ver sua cidade ficcional sendo transformada e possuída pela diversidade de povos, ou mesmo de oportunidades ou edificações que acabam por transformar paisagisticamente o cenário da cidade e, assim sendo, a angústia se sobressai na visão artística e no lirismo poético. Conforme o dizer de Candido (2004, p. 98), se por um lado o provérbio é congelamento da experiência do passado, de outro constitui-se num mundo que se fecha, uma das formas de sondar o futuro, quando querem estabelecer formas prontas tanto para a maneira de o indivíduo ser e se comportar, quanto para as possíveis diferenças que o ser humano tem quando quer agir ante uma determinada situação.

Na visão de Peixoto (2002) não há mais como ter o indivíduo como medida. As escalas são outras. Domínio do desmedido – o horror e o sublime do urbano. Segundo ele a questão agora é estar à medida dos prédios, na proporção desses espaços. Defrontar-se com tudo aquilo que é descomunal, num horizonte urbano para o qual o homem já não tem mais controle ou parâmetros. Tal confronto é com algo quase sempre maior, sendo impossível o cidadão comum vencer o embate. Para o teórico “desconhecer a distância que separa as coisas, tentar oblitar as magníficas dimensões do que nos cerca. Impõem-se trabalhar com grandezas das quais não podemos mais dar conta”. (PEIXOTO, 2002, p.66). Para ressaltar o que foi comentado o ambiente urbano acaba quase que impondo, a seu modo, como deve o homem seguir tratando das inovações e como deve proceder para que tal ambiente fique mais acessível e assim possa facilitar a trafegabilidade e o acesso das pessoas a esse estranho labirinto.

Importante salientar o pensamento de Antonio Candido (2004, p. 98), ao comentar que o futuro que se pode valer é o próprio passado, pois o que se anuncia para frente é, muitas vezes, ou quase sempre, nossas visões e ações do passado, ou seja, aquilo que ficou para trás, como num prenúncio enfático e sincero é de que não existe futuro, ou melhor, o futuro é, talvez, nosso presente e por meio dele é que temos a possibilidade de pensarmos no futuro propriamente dito.

A Curitiba atual, bonita e atraente, contempla belas paisagens que enchem os olhos de todos que a conhecem. Pudera tanta elegância, enfeitando as ruas, abrigando pessoas em seus prédios exuberantes. A *Rua 24 Horas*, esperando visitantes e sorri para os que chegam para vê-la. Enfim, Curitiba está servindo de cenário para a encenação de uma Literatura para todos que queiram contemplá-la e senti-la como nós que aqui moramos e viajamos um pouco com o autor, cada vez que lemos seus contos, que contemplamos sua obra. Eis as imagens da Rua 24 Horas, que espera e pede visita, assim como no conto “O Vampiro de Curitiba”, a boquinha

pede beijo. “Veja a boquinha dela, está pedindo beijo”. (TREVISAN, 2004, p. 9). Aqui, o beijo conota carinho, afago, atenção aos que visitam e contemplam a paisagem curitibana, capaz de atrair visitantes de diversos locais da federação e mesmo de outros países.

A imaginação de Trevisan e o cuidado que tem para com Curitiba não deixa nenhuma dúvida sobre o amor que demonstra pela cidade. Seus contos presenteiam a metrópole e sem dúvida na maioria de suas produções, não se cansa em declarar seu amor incondicional à terra que o viu crescer e não se contestar a forte relação existente entre ambos.



Rua 24 Horas. Centro. (Imagem registrada por Luiz Bocian).

A Rua 24 horas não está pedindo beijos como a comparação anterior, mas está a disposição de quem quiser visitá-la a qualquer hora do dia ou da noite. O comércio existente nesse espaço, não fecha as portas em nenhum momento.

Em outros contos, pode-se verificar como Trevisan descreve a cidade e suas peculiaridades as vezes ironicamente, porém, de forma concisa como é sua característica. No

conto “*Dá Uivos, Ó Porta, Grita Ó Rio Belém*”, parte integrante da obra “*Em Busca de Curitiba Perdida*” é interessante a maneira como descreve cada pessoa ou objeto em sua narrativa ficcional. “Lá vem a primeira mocinha arrepiada, braço cruzado no peito – de frio dói o pequeno mamilo? Ao descer da calçada os longos cabelos batem na nuca, rolam no ombro, cobrem a terra de raios fúlgidos”. (TREVISAN, 2004, p. 28). Verifica-se a riqueza de detalhes que apresenta ao leitor, fazendo com que o mesmo possa imaginar como é a personagem que descreve mesmo que utilize poucas palavras, como se as economizasse.

Percebe-se que o ambiente, ou espaço mencionado, está no perímetro urbano, ou seja, sua cidade ficcional, haja vista a clareza do relato que o narrador deixa fluir naturalmente, como se pode observar no fragmento que segue:

Criancinhas circulam para cá pra lá com o pacote de leite e o cartucho de pão. Da cozinha o cheiro pungente de café e o estalido de ovo frito dos dois lados. O eterno susto de parti-lo sobre a frigideira – e se na imaculada gema, ó Deus, brilha uma gota de sangue? Carros furiosos já cruzam a esquina. Uma e outra velhinha, missal na mão, corre aflita – atropelada é que não vai para o céu. Nos relinchantes corcéis de sonho galopam os pequenos alunos com gritos de guerra. Logo atrás as mães gorduchas com livros e lancheiras. Alguma se lembrou da maçã para a professora? Eis uma freirinha de óculo, toda de preto, corneta branca e – oh, não – um jornal de título vermelho dobrado no braço: O VAMPIRO ATACA NO CONVENTO. A garrafa no bolso da calça, um bêbado coça a tromba purpurina e proseia divertido com a nuvem de voz grossa. Lá vem do Passeio Público, o brado retumbante do leão, esquecido elo último circo. O peludo distrai-se e o velho rei foge da gaiola. De manhã a vizinha abre a porta. Quem está, encolhido e miserável, sobre o capacho da varanda? Olho lacrimoso suplica: Dona, me acuda. Me salve do domador. Que tanto me judia. Ela pula a janela da cozinha, dá o alarme. Vem o peludo com uma cordinha, que amarra na juba desbotada e, sob a vaia dos piás, arrasta o pobre pela rua. Desdentado, apenas boceja: Essa friagem de Curitiba... Só piora a minha bronquite. (TREVISAN, 2004, p. 28-29).

Vê-se, ao longo de sua narrativa ficcional, que o narrador é minucioso, não esquecendo os mínimos detalhes, para não deixar omissa nenhuma parte importante do texto, proporcionando, dessa forma um perfeito entendimento da mensagem transmitida. Observa, cuidadosamente, até mesmo o barulho produzido quando da fritura de um ovo ou mesmo o

cheirinho do café vindo da cozinha nem isto deixa de narrar. Em seguida, percebe a movimentação dos carros na rua e pensa na velhinha que quer atravessar a rua com o missal na mão. Preocupada e com medo de ser atropelada ela corre aflita com o pensamento do narrador – atropelada é que não vai para o céu, como antevendo sua morte.

Descreve, em seguida, a presença de uma freira vestida de preto e com um jornal na mão com título vermelho dobrado no braço informando que o Vampiro ataca no convento, nesse instante fazendo alusão à sua obra “*O Vampiro de Curitiba*” acreditando na crença popular, visto que, todo vampiro gosta de sangue, representado, nesse caso, pela cor vermelha da manchete do jornal que a religiosa levava. Também observa atentamente o bêbado que fala com as nuvens. Ouve mugido do leão que vem do Passeio Público que foi esquecido pelo último circo que esteve na cidade. Chama seu domador de peludo, confundindo o leitor que não estiver atento com o animal citado. Relata que tal animal uma determinada manhã estava solto e apareceu na varanda de uma senhora, como se estivesse pedindo socorro, dado os maus tratos sofridos de seu domador, assim descrito: “de manhã a vizinha abre a porta. Quem está, encolhido e miserável, sobre o capacho da varanda? Olho lacrimoso, o leão suplica: Dona, me acuda. Me salve do domador. Que tanto me judia”. (TREVISAN, 2004, p. 29). Percebe-se, nesse trecho, a fala atribuída pelo narrador ao leão, que pede complacência ao não suportar mais tamanho sofrimento.

Para Antonio Candido (2004, p. 100), é comum na linguagem ficcional mostrar uma realidade aparentemente igual à que podemos observar, mas na verdade rigorosamente marcada, no sentido de que é possível marcar as cartas do baralho, a fim de levar o jogo aonde queremos, “semear antecipações que rompem a objetividade do relato, como se o leitor-observador tivesse o dom de prever o que se vai dar em seguimento ao que lhe é mostrado”. (CANDIDO, 2004, p. 100).

Ao longo de sua obra Trevisan descreve a cidade, sua gente e seus costumes vão se encontrando como se fossem letras soltas a esmo e que, de repente, juntam-se formando um todo harmônico. É observador acintoso que contempla em sua narrativa ficcional tudo o que vê e, obviamente, o que não visualiza, porém imagina e disto resulta uma perfeita harmonia entre o texto em si e seu significado geralmente completo para o leitor. Assim aparece parte do conto, *Dá Uivos, Ó Porta, Grita Ó Rio Belém*, no qual descreve tanto o que presencia quanto o que lhe vem à mente, conforme o que se pode observar no seguinte trecho:

Último fantasma da névoa ali na sombra tiritante da árvore. O sol rebrilha nos mil olhos do novo edifício. Em cada janela, atrás da cortina, tossindo e se coçando, um velhinho sujo atira beijo para sua criadinha. Cabeça baixa, o sargento passeia a sua tristeza. A filha escondeu do noivo que sofre de ataque, ama-o demais para perdê-lo. Na lua-de-mel tem três acessos: uiva, baba, morde a língua. Repudiada, ingere vidro inteiro de bolinhas e atea fogo às vestes. Tão bonita no caixão. Quanta gente no enterro. O noivo arrependido: Por que ela não me disse? (TREVISAN, 2004, p. 101).

Na obra de Trevisan, “*Em busca de Curitiba Perdida*” (2004), é possível perceber a frieza com que narrador conta as histórias de Curitiba. Primeiro, descreve um edifício recém construído dizendo que o mesmo possui mil olhos brilhando com o reflexo do sol. Por meio desse relato, fica claro que adota o regime Diurno das imagens nesta narrativa ficcional. Observa, atentamente, até mesmo o que ocorre atrás das cortinas do prédio onde percebeu que um velhinho sujo atira beijos para sua criadinha. O Narrador do conto percebe a tristeza de um sargento que de cabeça baixa, passeia sua tristeza ao perder a filha que sofria de acesso. Esta não contou ao noivo antes do casamento que sofria de acesso e quando da lua-de-mel, foi acometida do mal, babava, uivava e mordida a língua, causando constrangimento ao noivo que a repudiou e questionou-a por não ter lhe contado antes do casamento. A noiva ingeriu um vidro inteiro de bolinhas, medicamento controlado, causando-lhe a morte. Observa, inclusive, a beleza da moça quando no caixão e a multidão que acompanhava o enterro.

Na perspectiva de Antonio Candido (2004, p. 106), ver criticamente uma obra é escolher um dos momentos deste processo como plataforma de observação. Num extremo é possível encará-la como duplicação da realidade, de maneira que o trabalho plasmador fique reduzido a um registro sem grandeza, pois se era para fazer igual outra obra, por que não deixar a realidade em paz? Então, “é possível noutro extremo, vê-la como objeto manufaturado com arbítrio soberano, que significa na medida em que nada tem a ver com a realidade, cuja presença eventual seria um restolho inevitável, um traço sem categoria hermenêutica. (CANDIDO, 2004, p. 106).

É possível afirmar, conforme Candido (2000, p. 106), que uma obra de fato pode ter duplicação de realidades. O autor, de maneira ficcional, apresenta seu ponto de vista, proporcionando verossimilhança entre o real e o imaginário. Por assim dizer, Trevisan em sua narrativa ficcional evidencia muitas personagens que ganham vida por meio de sua literatura, imortalizando-as.

2.3 QUE CURITIBA POVOA A LITERATURA DE TREVISAN?

Curitiba das pensões familiares de estudantes, ah! que se incendeie o resto de Curitiba por que uma pensão é maior que a República de Platão, eu viajo.(TREVISAN, 2004, p. 8).

Todos os homens gostariam de saber sobre o futuro, bem como prever como serão suas vidas, como serão as casas, os edifícios, as ruas, os meios de locomoção, a segurança, enfim, o futuro é algo inesperado e incerto. Há que se ter noção do amanhã, pelo que temos no presente e acreditar que por conta dos avanços tecnológicos que surgem diariamente, tudo

será melhor, facilitando a vida do homem. Partindo desse princípio, imagina-se uma cidade totalmente moderna e que o homem moderniza-se com ela.

Nesta perspectiva, Trevisan parece não aceitar tanta inovação tecnológica e arquitetônica, que transforma o espaço urbano em um mundo encantado e ficcional sem que ninguém conteste tamanha evolução, mexendo com o imaginário do escritor que profere seu discurso enfaticamente: “Curitiba, viajo que me viaja”. (TREVISAN, 2004, p. 8).

Poder-se-ia, ao imaginar e tentar prever como será o futuro, analisar os últimos dez anos e perceber o quanto surgem novas tecnologias, que facilita a vida humana, contribuindo muito para a melhoria da qualidade de vida de todos. Eis que é possível valer-se das palavras de Antonio Candido (2004, p. 105), que afirma que “a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada, ou até posta de lado para dar nascimento ao outro mundo”. (CANDIDO, 2004, p. 105).

Na estimativa de Antonio Candido, a obra é vista como algo que, para raciocinarmos até o extremo poderia ser apreendido com os meios normais de percepção ou de entendimento, por equivaler à realidade do espírito e do mundo. Mas, segundo ele, seria melhor a visão que pudesse rastrear, na obra, o mundo como material para surpreender, no processo vivo de montagem, a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo. Associando a idéia de montagem, que “denota artifício, que evoca a marcha natural, talvez seja possível esclarecer a natureza ambígua, não apenas do texto que é e não é fruto de um contato com o mundo, mas, de seu artífice que é e não é um criador de mundos novos”. (CANDIDO, 2004, P.106). Na verdade, o mundo literário é, em sua essência, um mundo de encantamento, onde o escritor imagina um mundo novo, um espaço literário que possa transportar não apenas seus pensamentos, mas, acima de tudo, conteúdos que dão sentidos a seus textos proporcionando sentido à obra. Certo é que, a Curitiba ficcional do futuro, dos edifícios ultra-modernos, deixa Trevisan perplexo.

Como entender e imaginar que uma cidade pacata no passado se transformasse tanto em tão curto espaço de tempo? Será que a arquitetura futurista será ainda mais inovadora? É esperar para o próprio futuro responder.

Evidentemente que por se tratar de ficção existe a possibilidade de imaginar coisas impossíveis mechendo com a fantasia de quem ama a literatura e gosta de aventurar-se e viajar nas ideias dos escritores. Sonhar é preciso, ousar é necessário para que o impossível possa acontecer. Afinal, o que é impossível para o homem moderno? Respostas contundentes são possíveis, basta observar-se tudo o que o homem já inventou e que estão expostas a nossos olhares.

Segundo Marc Augé (2008), tais deslocamentos do olhar, jogos de imagens e desbastes da consciência, é que se podem conduzir as manifestações mais características do que se tende a chamar enfaticamente de supermodernidade. Esta impõe, na verdade, as consciências individuais, novas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao exame do que são os não-lugares. Diz o teórico que “seria útil antes de passar ao exame do que são os não-lugares da supermodernidade ainda que de forma alusiva, a relação que mantínhamos com as noções de lugar e de espaço os representantes mais reconhecidos que temos da modernidade em arte”. (AUGÉ, 2008, p. 86). O termo supermodernidade, enfatiza o avanço da arquitetura e áreas afins na questão de inovação no urbanismo nas cidades que deixa o cidadão comum perplexo ante as inovações por eles realizadas. Exemplo disso pode estar estampado na imagem que se segue do Curitiba Trade Center, situado na Alameda Dr. Carlos de Carvalho.

As grandes edificações nas cidades, além de proporcionarem encantamento aos habitantes e aqueles que visitam é, por assim dizer, feitos arrojados da arquitetura contemporânea que dia-após-dia têm se especializado nas inovações desse gênero. Vemos grandes prédios que são construídos ao longo das cidades os quais muitas vezes, contrastam

com a simplicidade das casas que acabam quase que desaparecendo ante a grandiosidade das construções. Além da beleza que proporcionam tais locais, esconde-se, também, o conforto e segurança aos moradores que preferem residir em imóveis dessa natureza ou mesmo se estabelecerem comercialmente haja vista uma série de fatores que facilitam a permanência nesses locais. A exuberante edificação Curitiba Trade Center na imagem que se segue, é sinônimo de ousadia na arquitetura contemporânea. Vale ressaltar que as imagens que se seguem, foram feitas pelos fotógrafos Luiz Bocian e Carlos Alberto Mercer.



Curitiba Trade Center – Alameda Dr. Carlos de Carvalho, 417. (Imagem, cujo registro é de Luiz Bocian).

Edificações como esta são exemplos do avanço tecnológico na arquitetura e urbanismo em uma cidade, no caso específico, Curitiba, dando opção para que se aproveite bem os espaços que tendem a ficar escassos com o aumento populacional. São projetos e realizações como essas que mexem com a sensibilidade dos escritores e compartilhar de seu devaneio. Ante ao avanço das pesquisas no setor paisagístico e da arquitetura, as cidades tendem a se modernizarem dando campo para que os artistas da palavra possam produzir e manifestar seus sentimentos por meio da literatura e da arte.

Para Peixoto (2002) a cena dá lugar ao obscuro. Não se coloca mais a questão do olhar: aqui é uma dissolução da cidade como palco do espetáculo, dificultando percorrer os espaços e articulá-los pela visão. Segundo o autor não há um escalonamento desses lugares pela posição de quem o observa. A visão é, a certo ponto atemporal. Para esse autor “não por acaso esses dispositivos ópticos assemelham-se mais a câmeras de segurança, objetivas computadorizadas e de controle remoto”. (PEIXOTO, 2002, p. 69). Verifica-se que a cidade passou a ser mais um emaranhado de edificações, uma espécie de castelos que se proliferam em nossa volta, fazendo com que o homem se sinta minúsculo ante tanta tecnologia produzida pelo próprio homem.

Outros tantos exemplos da audácia arquitetônica pode-se ver espalhados ao longo da Curitiba de Trevisan, que deixa seus habitantes e visitantes encantados. Diz-se, então que “a natureza física, aliada ao emocional, interferem no processo de difusão e criação literária, estabelecendo maneiras também peculiares de construir o discurso”. (CANDIDO, 2004, p. 126).

Por tais razões e inovações arquitetônicas, é possível entender por quais razões os escritores e artistas abrem mão de suas imaginações criando obras que deixam perplexos seus observadores. Não obstante associar as inovações das cidades às obras criadas pelos artistas haja vista o deslumbramento que demonstram às inovações. Diante de tudo isso, ao indivíduo

comum, só lhe resta observar, muitas vezes sem entender como se dá tais inovações tecnológicas e como surgem obras de arte de monumental dimensões. O certo é que cada vez mais, as cidades se transformam em espaços totalmente invadidos por moderníssimas edificações que transformam a paisagem urbana numa grande estrutura de concreto.

Tem-se, na sequência, mais uma imagem do que é a cidade de Curitiba, mais precisamente a Avenida Visconde de Guarapuava. Veja:



Avenida Visconde de Guarapuava. (Imagem registrada por Luiz Bocian).

Esta imagem é a da Av. Visconde de Guarapuava, em dia normal de tráfego. Há outras ruas e avenidas em que o movimento de automóveis é intenso, chegando em momentos de pico ficar caótico. Como não admirar uma cidade tão encantadora? Trevisan, contudo, não cansa de cantar sua Curitiba, seu povo, suas ruas que formam o seu paraíso, seu encanto, sua vida.

Na visão de Marc Augé (2008) a paisagem fica à distância e seus detalhes arquitetônicos ou naturais são a oportunidade de um texto, por vezes ornamentado por um

desenho que poderíamos dizer esquemático. Nessa perspectiva “quando o viajante não está, na realidade em situação de ver o ponto notável sinalizado à sua atenção e encontra-se, a partir desse momento, condenado a extrair prazer apenas do conhecimento de sua proximidade”. (AUGÉ, 2008, p. 90). Na verdade, o observador não tem como imaginar o que foi necessário acontecer para que pudesse estar contemplando as imagens de encantamento que uma cidade proporciona. Tudo é resultado de pesquisa de vários profissionais que trabalham e projetam o presente com perspectiva de que suas edificações possam perdurar por muitos anos.

Bairros como o exposto a seguir, onde o fotógrafo nem o nominou, formam um conjunto harmonioso que contempla a criação literária de Trevisan. Confira:



Um dos bairros de Curitiba. (Imagem registrada por Luiz Bocian).

Trevisan, certamente, preocupa-se com o aumento populacional em sua cidade ficcional e, assim sendo, imagina que num futuro próximo não seja possível contemplar paisagens como estas dado ao avanço da tecnologia e arquitetura nas cidades que inspiram o escritor. Lugares e paisagens belas que permeiam os luxuosos apartamentos ao longo da sua Curitiba. Paisagens encantadoras e que contrabalançam o intenso movimento da região central, em harmonia e tranquilidade nos parques e bosques para quem os visita.

No dizer de Bachelard (2000), para cada situação vivida cabe ao homem descobrir uma situação sonhada. Para ele as imagens que armazenamos em nosso inconsciente e acabam ressurgindo em determinados momentos são de lugares ou situações vistas ou vividas no passado. Nessa lógica, “é preciso reabrir o campo das imagens primitivas que talvez tenham sido os centros de fixação das lembranças que permaneceram na memória”. (BACHELARD, 2000, p. 47). Mais uma vez evidencia-se que tudo o que vemos acabam formando como que, um banco de dados que fica armazenado na mente humana sendo relembradas em determinados momentos de nossa existência.

A imagem que se apresenta na sequência, é um exemplo muito claro da capacidade humana de produzir e inovar. O Jardim Botânico da cidade de Curitiba é um desses projetos capazes de proporcionar equilíbrio entre uma situação de inovações tecnológicas vistas na região central da cidade onde o homem se vê cercado de edificações onde predomina o concreto e no local mencionado vê-se como a natureza pode proporcionar paisagens que encham os olhos de paz e harmonia daqueles que o visitam.



Jardim Botânico, (Imagem registrada por Luiz Bocian).

Para Durand (1997, p. 169), nunca se conseguiu distinguir completamente a quietude interior e protegida da cidade do aspecto polêmico e defensivo das fortificações. Segundo ele, recusa-se a fazer essas análises em nome do apelo dos contrários que dinamizam os grandes arquétipos, verificando que o arquétipo da casa é fortemente terrestre, registrando os apelos do regime diurno das imagens, segundo ele, “a casa bem enraizada gosta de ter um ramo sensível ao vento, um sótão com ruídos de folhagem”. (DURAND, 1997, p. 169). Este ramo sensível enfatizado anteriormente pode estar representado por um jardim cuja finalidade é proporcionar bem-estar e harmonia às pessoas, bem como dar um toque mágico de encantamento às residências onde é possível cultivá-los.

Não apenas o jardim, mas, a paisagem natural proporciona momentos de contemplação nos homens quando avista tais imagens. Trevisan em seu poema denominado “Canção do Exílio”, parte integrante da Obra “*Em Busca de Curitiba Perdida*” (2004), faz alusão aos pinheiros existentes em Curitiba. Assim transcrito. “Não permita Deus que eu morra, sem que daqui me vá, sem que diga adeus ao pinheiro, onde já não canta o sabiá”. (TREVISAN, 2004, p. 42). Neste poema o escritor faz uma espécie de paródia ao conhecido

poema “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, porém ressaltando a uma das árvores mais conhecidas pelas pessoas de Curitiba e do Estado do Paraná.

A cidade de Curitiba é como um berço que abriga, ficcionalmente, uma criança, desde seu nascimento até quando adquire certa idade em que seja capaz de sobreviver sem ajuda de outras pessoas. Porém, para Trevisan, este berço é que merece cuidados e que deve ser preservado efetivamente. O amor que demonstra é imenso, com efeito, verdadeiro. Pode-se dizer que todos gostamos dos lugares onde nascemos e para ele apelidado de “O Vampiro de Curitiba”, isso não é diferente.

Ao estar impossibilitado de ver sua cidade voltar aos tempos passados, o escritor tende a absorver os efeitos causados pela modernidade e aceitar tudo o que o progresso proporciona ao meio ambiente e às pessoas que nele habitam. Todo barulho pode se transformar em uma sinfonia que embala carinhosamente cada morador, cada visitante da cidade. Aqui, tão bem se encaixam as palavras seguintes, cuidadosamente lapidadas para completar um pensamento. Assim, com cuidado transcrito: “quando o barulho dos carros se torna mais agressivo, esforço-me para ver nele a voz do trovão, de um trovão que me fala, que ralha comigo. Tenho piedade de mim mesmo, faço devaneio, durmo apesar da tempestade”. (BACHELARD, 2000, p. 46-47). A tempestade que inunda o pensamento do teórico, pode, na mesma proporção, transbordar o mundo ficcional de Trevisan, sensível às transformações peculiares de uma ultramodernidade visível.

Percebe-se, ao longo da obra de Trevisan que o progresso gera certo desconforto ao mundo imaginário de Trevisan, parece que o escritor teria preferência à Curitiba do passado com casas simples, porém com o passar dos anos foram sendo substituídas por prédios modernos, apartamentos confortáveis, porém, sempre servindo de amparo e ponto de encontro da família.

Segundo afirma Durand (1997, p. 170), a casa que abriga é sempre um abrigo que defende e protege e que se passa continuamente da sua passividade à sua atividade defensiva. Porém, o teórico apela para diferenciar essas duas intenções simbólicas divergentes, a uma diferença de forma na estrutura do recinto: a forma circular, o “redondo pleno” é mais ou menos assimilado a um ventre, enquanto que a construção em quadrado, faz alusão a um refúgio defensivo mais definitivo. Se a forma arredondada de uma casa assemelha-se a um ventre materno, segundo o teórico, para Trevisan, quem permanece em casa está, por conseguinte, protegido e isso se comprova quando no conto “A Culpada”, da obra “*Violetas e Pavões*” (2009), quando o narrador do conto justifica o erro de um personagem que assediara a enteada, por a esposa não estar em casa a espera do marido. Assim narrado: “tudo foi culpa da mulher, ficando em casa nada acontecia, bem na noite do cursinho dela, agora com a mania de aula; antes cuidasse do maridinho, na noite dessa desgraçada, nem lembro porquê, meio sem querer, passei a mão na menina”. (TREVISAN, 2009, p. 23). Nesta passagem o narrador tenta justificar a causa do erro de seu personagem, quando atribui tais ações à mulher, companheira de tal personagem, que estava ausente, o que não serve como desculpas ou pelo menos não justifica determinadas ações e atitudes da referida personagem.

No transcorrer da narrativa ficcional do escritor mencionado, enfatiza-se as Curitiba que o poeta viaja ou não viaja, e, em seus devaneios constantes estão inseridos lugares que podem ser citados como modernos ou que contém marcas da modernidade, o *Teatro Opera de Arame*, famoso em Curitiba e conhecido em vários Estados brasileiros, por sua arquitetura e paisagismo que o destaca, é um dos exemplos. Vemos isso no fragmento exposto na sequência logo após a imagem que completa o pensamento do narrador, por ele denominada como sendo “cidade ópera”. Veja:



Teatro Ópera de Arame. (Imagem registrada por Luiz Bocian).

Acredita-se que esta edificação é, com efeito, uma prova de que a Curitiba que povoa a literatura de Trevisan, continuará crescendo aos olhares da modernidade, porém, não escapa ileso ao olhar crítico do narrador no conto “*Em Busca de Curitiba Perdida*” ao mencionar o famoso Teatro Ópera de Arame, cuja imagem encontra-se aqui inserida, como sendo a “cidade ópera de nuvem fraude” (TREVISAN, 2004, p. 86). O narrador, ao falar de fraude, questiona em sua ficção, possíveis desvios ou superfaturamento quando da realização da obra.

Durand (1997, p. 169) chama-nos à atenção para o fato de que a cidade, denominada Jerusalém celeste, tem uma planta quadrada, enquanto o jardim do Édem era circular. Tem-se, então, uma cidade de simbolismo mineral enquanto no princípio se tinha um jardim de simbolismo vegetal. De acordo com o estudioso “apesar dessas sutilezas, é muito difícil, num contexto imaginário da muralha ou da cidade, distinguir as intenções de defesa e as de intimidade. Apenas reteremos neste isomorfismo das armas o caráter defensivo das fortificações”. (DURAND, 1997, p. 169).



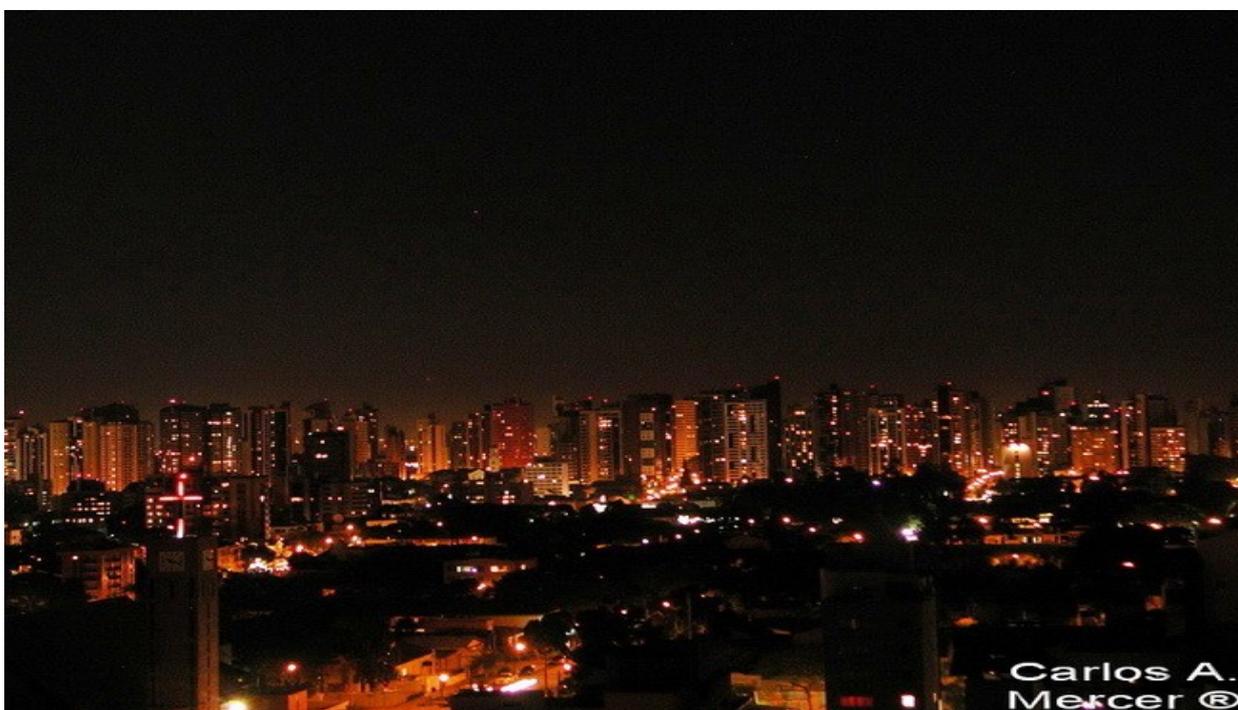
Bairro do Cabral. (Image, cujo registro é de Luiz Bocian).

De fato podemos comparar uma cidade a um forte, uma fortaleza onde todos procuram se proteger de alguma forma. Nos prédios, o esquema de segurança é incomparável à maioria das casas comuns, visto que onde moram mais pessoas, os custos com equipamentos que proporcionam segurança ficam reduzido.

Para Durand, (1997, p. 169), a couraça, as cercas fortificadas marcam uma intenção de separação, de promoção do descontínuo, e é só a este título que podemos conservar essas imagens do fechamento sem as sobrepor aos simbolismos da intimidade. Por esta razão “ao lado dos meios bélicos de separação, tais como a espada, a couraça ou a muralha, existem processos mágicos que se incorporam num ritual”. (DURAND, 1997, p. 169). A tais palavras do teórico, pose-se associar a imaginação do contista em estudo ao falar de seu lugar, sua cidade ficcional, quando o narrador do conto “Lamentações de Curitiba” da Obra “*Em Busca de Curitiba Perdida*” (2004) assim discursa: “ai de Curitiba, o seu lugar não será achado daqui a uma hora. Gemerei por Curitiba; sim, apregoarei por toda a Curitiba a nuvem que vem do céu, o grito dos infames a anuncia”. (TREVISAN, 2004, p. 13).

Os sonhos e devaneios poéticos estão inseridas na maior parte da obra desse escritor. Na perspectiva de Bachelard (2002), todos nós temos ilusões e costumamos fantasiar lugares e situações inusitadas. Segundo o teórico “na maior parte de nossos sonhos de cabanas, desejamos viver em outro local, longe da casa atravancada, longe das preocupações cotidianas. Fugimos do pensamento para procurar um verdadeiro refúgio”. (BACHELARD, 2002, p. 48). Ao fugirmos ou desviar nosso pensamento, estamos de certa forma, tentando fugir de uma situação que, no momento não nos parece agradável e isso é perceptível, por excelência, nos seres humanos.

Contemple, em seguida, uma imagem da cidade de Curitiba à noite e contemple como é grande o universo dos sonhos poéticos e a proporção que um sensível olhar poético pode proporcionar.



Curitiba à Noite. (Imagem registrada por Carlos Alberto Mercer).

Veja-se, quão bela é a cidade à noite, ao observá-la de longe, parece que o céu cheio de estrelas está no chão, muito perto de nós. Quem não se encanta com uma imagem como

essa? Como Trevisan descreveria tamanha beleza? Talvez seja como a do conto, a Curitiba “para inglês ver”, uma fonte de beleza que permite sonhar quando se contempla uma paisagem, uma cidade como a da imagem apresentada? Isso se complementa com as palavras seguintes: “ao regime heróico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo. Não só a noite sucede ao dia, como também, e sobretudo, as trevas nefastas”. (DURAND, 1997, p. 194). Diante da imensidão de uma cidade, como esta da imagem anterior, fica o sentimento de fragilidade do ser humano, ante a grandeza do universo, sendo que as trevas ampliam a sensação de que nada somos, dado a vastidão espacial que nos cerca.

Segundo Marc Augé (2008), quando contemplamos algo, prece que a paisagem fica à distância e seus detalhes arquitetônicos ou naturais são a oportunidade de um texto, às vezes ornamentado por um desenho esquemático, quando “parece que o viajante de passagem não está, na realidade, em situação de ver o ponto notável sinalizado à sua atenção e encontra-se, a partir desse momento, condenado a extrair prazer apenas do conhecimento de sua proximidade”. (AUGÉ, 2008, p. 90). Na verdade, todos que contemplam uma obra de arte, ou uma simples paisagem, não têm a exata dimensão daquilo que de fato cerca tal figura, os sonhos de quem a criou, bem como o trabalho dispensado para concretizar e proporcionar ao público uma visão dessa magnitude

Na visão de Peixoto (2002) a impressão que se tem é a de que o mundo está paralisado dado a rapidez das transformações que visualizamos. Essas transformações abrangem também a área artística e, obviamente, nossa cultura. Para esse teórico a verdadeira criatividade de nosso tempo é a antítese de qualquer coisa que venha a ser reconhecido como arte. Salienta que “a arte se tornou uma parte integrante da sociedade contemporânea como um todo. Pode existir somente uma criação de novas formas de ação”. (PEIXOTO, 2002, p. 282). Poderíamos afirmar que a arte, bem como seus criadores, acompanham na mesma velocidade a criação de novas tecnologias inerentes à modernidade.

Com o avanço tecnológico em todas as áreas do conhecimento humano, bem como as edificações modernas se espalham ao longo das cidades. Num futuro próximo, as metrópoles necessitarão de projetos mais inovadores para que sua gente possa ocupar, de maneira ordenada e ecologicamente correta, os espaços nas cidades. Inúmeros fenômenos da natureza tem ocorrido, destruição e mortes que preocupam governantes no mundo todo. Por tais motivos, “a morte individual e social, que formam alguns dos fios mais trágicos do mundo contemporâneo aparecerão com maior intensidade nos anos seguintes”. (CANDIDO, 2004, p. 137).

Quando Candido (2004, p. 136), fala sobre morte individual e social, talvez esteja fazendo alusão ao problema das aglomerações populacionais dos grandes centros urbanos que em virtude de fenômenos naturais é possível ocorrer perdas humanas em grande quantidade muitas vezes por doenças e epidemias que podem afetar grande parte de uma sociedade. “Poluição e crime nas ruas, a queda no nível de instrução e o aumento do lixo, fraude e exhibições, encontramos a patologia na psique da política e da medicina, na linguagem e no design, no alimento que comemos. A doença está agora lá fora”. (HILLMAN, 1993, p. 12).

Com o crescimento das cidades, crescem, com efeito, problemas de toda ordem. Para Trevisan, sua cidade ficcional não poderia haver nenhum tipo de problema individual ou social, haja vista o modelo de cidade que formou em seu mundo imaginário. Veja parte do conto “Aprendiz de Traficante” da obra “*Violetas e Pavões*” (2009), como relata um problema social vivido em evidência:

Como eu me envolvi com o Índio? Fui apresentada por uma amiga, Gina. Emgraçado, nem sei o sobrenome. Costumava traficar. De ônibus pra cá, pra lá. Levava na bolsa, nenhuma vez foi revistada. E nunca trazia mais de um quilo. Eu tinha sido candidata a vereadora e, por desgraça não me elgi. Com dois filhos e devendo muito, passava dificuldade. Daí ela me propôs que fosse eu também traficar. No momento não aceitei. Passado uns três meses, em fevereiro por aí, Gina ficou bem doente. Fez uma cirurgia no útero e a situação era precária. Então resolvi ajudá-la. Mesmo assim enferma, foi comigo até a Bolívia para me apresentar ao Índio. (TREVISAN, 2009, p. 35).

Histórias como essas são comuns ouvirmos. Vê-se que o narrador conta de forma detalhada como foi o ingresso na vida criminosa dessa personagem. Vê-se com clareza que há verossimilhança entre real e ficcional. Problemas dessa natureza são comuns em diversas cidades. A crise se estende a todos os componentes da vida urbana, porque a vida urbana é agora uma vida construída. Por isso o teórico afirma que “no século XX o paciente em crise é o próprio mundo. Os novos sintomas que a população enfrenta são hiperespecialização, depressão, inflação, perda de energia, violência. Nossos prédios são anoréxicos, nossos negócios paranóicos, nossa tecnologia maníaca”. (HILLMAN, 1993, p. 12).

Nesse mundo de estranhamentos e embates tecnológicos e sociais, poderíamos dizer que literatura e cidade se fíam cada vez mais como sendo práticas sociais. Para Rivero (2003) o produto literário geralmente criado por um único indivíduo que promove a construção de uma forma, motivo e tema, a partir de meios a partir de meios verbais já sistematizados pela história da linguagem. Enfatiza que “o artista conclui seu ciclo quando, por meio de sua obra, se reintegra na comunidade, quando reproduz e sente a co-moção dos que vivem com ele. A arte, como o amor e a amizade, não existe no homem, mas entre os homens”. (RIVERO, 2003, p. 132). Pelo pensamento desse teórico, conclui-se que não há distanciamento entre quem produz a obra de arte e quem a contempla, haja vista que foi produzida em sua essência, justamente para os homens.

Na sequência dos sonhos e devaneios do escritor, mais especificamente no conto “Em Busca de Curitiba Perdida”, (2004, p. 24), Trevisan fala do Rio Belém nos fundos do mercado de peixes. Ali os bêbados são felizes. Curitiba os considera animais sagrados, provê as suas necessidades de cachaça e pirão. No trivial contentam-se com as sobras do mercado, retratando como vivem essas pessoas. Vejamos, no fragmento seguinte, como se dá a poetização dessa realidade: “Quando ronca a barriga, ao ponto de perturbar a sesta, saem do

abrigo e, arrastando os pesados pés, atiram-se à luta pela vida”. (TREVISAN, 2004, p. 25). Conforme o poeta, a luta pela vida é árdua e as pessoas são capazes de fazerem coisas absurdas na luta pela sobrevivência.

A cidade ficcional de Trevisan é uma cidade comum, como qualquer outra, seja no contexto da urbanização, onde ocorre um verdadeiro paradoxo entre moradias luxuosas localizadas na área central e bairros nobres, com as habitações sem condições de abrigar seres humanos na periferia e favelas da cidade. Outro fato a considerar é a falta de trabalho para muitos, tendo ou não qualificação profissional.

Segundo Peixoto (2003), nas cidades a arquitetura, os museus de arte, os eventos culturais, a própria vida humana, é sempre um ambiente urbano em transformação e a mistura de culturas suscitam e intensificam a estimulação nervosa dos homens, sendo essas algumas das características mais fortes da vida urbana do século XX. Para o teórico, “diante dos problemas econômicos e sociais os críticos de paredes de vidro, parecem mais impróprios para articular a relação entre a cena cultural contemporânea e o seu entorno urbano, que está caindo aos pedaços física e socialmente”. (PEIXOTO, 2003, p. 284). Tais palavras contemplam, na essência, os problemas urbanos e que Trevisan em sua narrativa ficcional aponta. Certamente a vida social urbana, deve ser repensada para que haja um crescimento e uma modernização que não distancie o homem de seu habitat, seu lugar.

No conto “Curitiba Revisitada”, da obra “*Em Busca de Curitiba Perdida*” (2004), o autor relembra certos fatos e volta ao passado para falar das velhinhas que eram novas e agora a beleza as abandonou.

Que fim ó Cara você deu à minha cidade a outra cem casas demais sem carros demais sem gente demais. Ó senhor sem chatos demais essas tristes velhinhas tiritando nas praças essas pobres santíssimas heróicas velhinhas todas eram noivas todas tinham dezoito anos todas coxas fosforescentes. Todas o teu único e eterno amor que fim levaram, que fim me levaram? (TREVISAN, 2004, p. 85).

Trevisan está preocupado e pessimista com relação a degradação social, mencionando que os idosos, vivem nas praças e em outros lugares e quando jovens, eram ativos e contribuíam de certa forma para o progresso do lugar onde moravam e para ostentar a criação de suas famílias. Em seu devaneio o narrador questiona e coloca-se entre eles ao dizer: “que fim me levaram” (TREVISAN, 2004, p. 85).

Neste mesmo conto, fala sobre a cidade modelo, uma das melhores do mundo para viver, porém, fala de uma maneira crítica, sendo que não é bem o que se comenta e que apresenta problemas como outro centro urbano qualquer. Para refutar o que está sendo dito pela comissão da ONU, o autor insere em sua narrativa o comentário: “uma das três cidades do mundo de melhor qualidade de vida, fazendo alusão à antiga Roma. Ora o que significa uma comissão da ONU não me façam rir curitibocas nem sejamos desfrutáveis por uma comissão de vereadores da ONU”. (TREVISAN, 2004, p. 86).

Trevisan questiona a comissão que avaliou Curitiba afirmando que se trata de uma das melhores cidades do mundo para se viver. Fala de uma cidade sem lei, criticando os motoristas que dirigem de maneira irresponsável fazendo alusão aos acidentes automobilísticos que ocorrem na cidade e que os pedestres estão em extinção. Essa faceta da cidade aparece assim descrita na obra “*Em Busca de Curitiba Perdida*” anteriormente mencionada:

Predador de duas rodas sobre o passeio na cola do pedestre em extinção. A melhor de todas as cidades possíveis nenhum motorista pô respeita o sinal vermelho Curitiba européia do primeiro mundo, cinquenta buracos por pessoa em toda calçada, Curitiba alegre do povo feliz essa é a cidade irreal da propaganda ninguém não viu não sabe onde fica falso produto de marketing político ópera bufa de núvem fraude arame cidade alegríssima de mentirinha povo felicíssimo sem rosto sem dinheiro sem pão dessa Curitiba não me ufano não Curitiba não é uma festa os dias da ira na rua vem aí. (TREVISAN, 2004, p. 86-87).

Nesta passagem o narrador tece comentários acerca daqueles que utilizam-se de veículos automotores, sejam motos ou carros e não respeitam as régras de trânsito, principalmente os pedestres são desrespeitados e, segundo sua narativa ficcional, estão em extinção. Se os sinais de trânsito existem, obviamente, são para controlar e regulamentar o comportamento de motoristas e pedestres ao deslocarem-se pelas cidades. Enfatiza, esta é a Curitiba européia, cidade de primeiro mundo, que na sua concepção, está longe de ser a cidade anunciada nas propagandas. Satiriza a má conservação das ruas e avenidas de sua cidade ao dizer que há cinquenta buracos por pessoa, mas mesmo assim é feliz por se tratar de uma cidade ficcional, a cidade do marketing político, pois ninguém viu, ninguém sabe de sua existência. Cidade alegre de mentirinha onde o povo está sem dinheiro e sem comida, referindo-se aos habitantes que passam necessidades nessa cidade ficcional.

Segundo Dominique Maingueneau (2007, p. 18), um discurso não tem nenhuma profundidade sem que sua especificidade não se localize em alguma base que seria seu fundamento, mas que se desdobre sobre todas as suas dimensões. Trevisan faz alusão à arquitetura que nos levará também a perguntar se a famosa identificação dos discursos não apresentam os efeitos que desejamos. Cabe então enfatizar suas palavras ao dizer que a enunciabilidade de um discurso, o fato de que tenha sido objeto de enunciação por um conjunto de indivíduos não é uma propriedade que lhe é atribuída por acréscimo, mas alguma coisa radical, que condiciona toda sua estrutura. Veja um trecho do conto “Curitiba Revisitada” da obra “*Em Busca de Curitiba Perdida*” (2004) como tece críticas em seu discurso ao falar de Curitiba: “ cidade alegríssima de mentirinha, povo felicíssimo sem rosto, sem direito, sem pão, dessa Curitiba não me ufano. Não, Curitiba não é uma festa, os dias da ira nas ruas vêm aí”. (TREVISAN, 2004, p. 87). Dado ao exposto, ganha notoriedade as palavras do narrador, pois sua cidade não é apenas uma Curitiba festeira, há que se preocupar com outras coisas importantes que assolam a população urbana e a cidade como um todo.

No conto “Curitiba Revisitada”, Trevisan critica os políticos que fazem propaganda enganosa a respeito da cidade de Curitiba, dizendo que não passa de marketing com intenção de tirar proveito em alguma situação. É o chamado falso discurso em que se tenta enganar as pessoas com intenção de promover-se pessoalmente, coisa que na atualidade é bastante comum. Ao falar especificamente sobre cidade, Maingueneau (2007, p. 19), diz que o relevo e o desenho das estruturas aparecem melhor quando o conteúdo, que é a energia viva do sentido, é neutralizada. A arquitetura de uma “cidade desabitada ou destruída por uma explosão, reduzida a esqueleto por alguma catástrofe da natureza ou da arte, cidade não mais habitada nem simplesmente abandonada, antes, assombrada pelo sentido e pela cultura”. (MAINGUENEAU, 2007, p. 21). Entre as palavras do teórico e o pensamento do autor, é possível afirmar que a modernidade destruiu a cidade dos sonhos guardada na imaginação do artista.

O que se percebe ao longo da narrativa ficcional de Trevisan é que o autor não se conforma com coisas desagradáveis que acontecem na cidade. No conto “Curitiba Revisitada”, percebe-se, claramente, o ar de crítica aos problemas que diuturnamente passeiam com as pessoas em todos os lugares. O maníaco sexual que telefona para as meninas quando não as ataca nas ruas, os assaltantes que batem nas portas das residências, atacam nas praças e paradas de ônibus, roubando bolsas e carteiras de pessoas que transitam pelas ruas. Por isso o discurso do narrador dando verossimilhança aos fatos . “Na praça leva um tranco já sem carteira nem tênis, tua mulher sobe no ônibus cadê a bolsa, tua filha pára na esquina lá se foi o quinto relógio, não proteste, não corra, não grite do ladrão ou do policial o primeiro tiro é na tua cara”. (TREVISAN, 2004, p. 87). Nota-se a preocupação do escritor com os problemas mais intrigantes que permeiam a população, sendo a violência um dos principais. Para Bachelard (2001), um devaneio diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo é necessário escrevê-lo e o fazer com emoção, com gosto, reviver melhor para transcrevê-lo e

torná-lo no domínio do amor escrito. Diz: “ainda existem almas para as quais o amor é o contato de duas poesias, a fusão de dois devaneios”. (BACHELARD, 2001, p. 7-8). Percebe-se que cada ser relata os problemas que o interessa e o preocupa de sua forma. Ao poeta e escritor, escrever foi a maneira por ele encontrada para divulgar sua arte e manifestar seu pensamento.

No mesmo conto em questão, o narrador tece uma série de comentários acerca de outros pontos dentre os quais cita a grande área verde, ou seja, cinquenta metros quadrado por pessoa, de que te servem se espantam e matam os animais no portão e o perigo das doenças como a cólera, conforme se pode ler na passagem que segue:

Ai da cólera que espuma os teus urbanistas apostam na corrida de rato dos malditos carros suprimindo o sinal e a vez do pedestre, inaugurada a caça feroz aos velinhos de muleta se não salta já era, em cada esquina os cacos da bengala de um ceguinho, quem acerta primeiro o paraplégico na cadeira de roda. (TREVISAN, 2004, p. 88).

Tudo isso que diz, ainda é em decorrência de que Curitiba é uma das três cidades no mundo melhor para se viver, segundo pesquisa realizada pela ONU. Trevisan, contudo, diz desconhecer tais siglas. Relata a existência de doenças perigosas em meio à população, dentre as quais a cólera. Critica, com ironia, o desrespeito dos motoristas para com os pedestres e portadores de necessidades especiais, descrevendo dessa forma: “quem acerta primeiro o paraplégico na cadeira de rodas?”. (TREVISAN, 2004, p. 88). Nesta passagem o narrador, perplexo ante a falta de consideração dos condutores de veículos automotores, trata de maneira irônica a problemática, como a lançar um desafio objetivando o atropelamento do cadeirante.

Para Peixoto (2002), normalmente se imagina uma metrópole como uma extensa superfície urbana, ou ainda como sendo uma paisagem definida pelas linhas dos arranha-céus. Porém tais imagens não são produtivas para revelar a experiência do cidadão que enfrenta

diversas situações e mesmo de perda de contato com o chão, com o nível da rua. Critica: “o espectador é forçado a olhar para baixo, em vez de olhar para os lados ou para cima”. (PEIXOTO, 2002, p. 289). Pode-se afirmar que o pedestre não é soberano em suas ações, haja vista que está inseguro e passível de sofrer, seja um acidente ou outro tipo de violência próprios de ambientes ou lugares com essas especificidades.

O escritor, ao ironizar e de certa maneira criticar a imprudência no trânsito, não compactua com o que ocorre, ao contrário, seu discurso é enfático e acredita que as atitudes de irresponsabilidades devem ser revistas. Para Dominique Maingueneau (2007, p. 22), todo discurso tem seu grau de confiabilidade, contudo, o conflito não vem acrescentar-se, do exterior, a um discurso por direto auto-suficiente; ele está inscrito em suas próprias condições de possibilidade. Nesse nível, o sentido não remete a um espaço fechado, dependente de uma posição enunciativa absoluta, mas enunciativa à outra; a identidade de um discurso coincide com a rede da qual ela é capturada.

O discurso efusivo de Trevisan é de que a ele ninguém engana, ao dizer não me venham de terrorismo ecológico, fazendo alusão ao “turismo ecológico”, você que defende a baleia corcunda do pólo sul, protetor de minhoca verde dos Andes, fazendo alusão aos defensores ambientais. É enfático ao dizer que não te reconheço Curitiba a mim já não conheço, a mesma não é, outro eu sou. Parece sentir saudades da cidade pacata do passado, quando todos podiam sair às ruas sem que houvesse perigo de ser atropelado, dispara: “nenhum gato ou cão pelas tuas ruas, todos atropelados, um que se salve aos pulos da perninha dura, pronto fervendo na panela do teu maloqueiro, nunca mais a visão da cadelinha arretada”, (TREVISAN, 2004, p. 89). Deixa claro que todos os animais que haviam na cidade, haviam sido mortos por atropelamentos. Parece, com efeito, dizer com tristeza que essa tua cidade não é a minha, bicho daqui não sou, no exílio, sim, órfão paraguaio da guerra. Por fim encerra o conto lembrando os mortos, quantos mortos, uma Rua 15 inteirinha de mortos, daria uma multidão

comparável a que se aglomera as seis da tarde na Praça Tiradentes, só de mortos. “Ais e risos de mortos queridos nas vozes do único sobrevivente numa cidade fantasma Curitiba é apenas um assobio com dois dedos na língua, Curitiba foi não é mais”. (TREVISAN, 2004, p. 90). Nesse discurso o narrador anuncia o desaparecimento da cidade ficcional, bem como de seus habitantes, haja vista que se trata de uma cidade inexistente.

Na estimativa de Bachelard (2000), a casa, aqui representada como a cidade ficcional Curitiba, é o universo, não simplesmente dois espaços justapostos. Segundo ele o reino da imaginação, ambos se atiram reciprocamente em devaneios opostos. Para o teórico, “nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos”. (BACHELARD, 2000, p. 59). Aos que habitam ou necessitam transitar pelas cidades, com toda certeza a rua é um local onde as pessoas não se sentem seguras estando, a todo instante, sujeitas a sofrerem acidentes, nessa casa passageira citada pelo teórico.

Na expectativa de Trevisan, a cidade desaparece, porém, resurge em cada esquina, em cada praça, em cada conto. Sua Curitiba ficcional está possuída por invasores que o autor não contempla. Os costumes que não compactua, a loucura do povo na luta constante em busca de objetivos diferentes faz com que o ritmo das coisas andem de maneira descontrolada, cada qual querendo defender seus interesses, não importando se para tanto necessitam passar por cima de qualquer obstáculo. A loucura dos motoristas ao trafegarem no trânsito louco da capital, associado à pressa dos pedestres em chegar cedo a seus destinos interrompe muitas vidas nas ruas reais de uma cidade ficcional. Toda essa parafernália de coisa acontecendo ao mesmo tempo deixa perplexo até mesmo o mais duro coração castigado ao sentir tantas decepções. O modelo de discurso empregado por Trevisan talvez seja “um modo de contrariar tanto a ordem quanto as finalidades do discurso, estabelecendo um antidiscurso marcado pela falta de significados próprios, aberrantes a seu modo”. (CANDIDO, 2004, p. 195). Isto se contempla

haja vista a inquietação do narrador do conto “Em Busca de Curitiba perdida” (2004) ao discorrer sobre o caos no trânsito de sua cidade, visto que os motoristas andam apressadamente oferecendo riscos à população.

Trevisan (2004, p. 90), ao comentar ou indagar o que havia restado de sua Curitiba, cidade fantasma, “é apenas um assobio com dois dedos na língua”, deixa evidente que de fato, não existe mais, pelo menos, da forma com que seu imaginário a cultiva. Relata que Curitiba foi, não é mais, como sinal evidente de seu desaparecimento em suas ilusões que resultaram apenas em desilusão da cidade, por isso o discurso a seguir adquire sentido: “cidadezinha provinciana e convencional, procurando libertar-se de atitudes de negação. O que restou de ti é muito pouco, quase nada”. (CANDIDO, 2004, p. 200). No dizer do teórico, a cidade ou suas características marcantes quase que desapareceram, restando apenas lembranças no imaginário do contista.

No dizer de Marc Augé (2008), o que distingue a supermodernidade da modernidade, é que a supermodernidade não significa especificamente contemporaneidade. Para ele, na modernidade tudo se mistura e se mantém. Relata que “os campanários e os chaminés, são os donos das cidades. O que os espectadores da modernidade contemplam é a embricação do antigo e do novo”. (AUGÉ, 2008, p. 101). É importante salientar que o passado e o presente as vezes se confundem no imaginário de para alguns indivíduos. Se as cidades do passado são quase ficção no imaginário das pessoas que acompanharam seu crescimento, seu desenvolvimento, mesmo assim o antigo e o novo misturam-se e, por vezes, ocorre um estranhamento e certa dificuldade em aceitarem as marcas da modernidade ou da supermodernidade.

Trevisan ama sua terra, sua cidade ficcional. Seus sentimentos com a Curitiba dos contos é o que se pode chamar: paixão, amor, encantamento. Sempre preocupado com os problemas que a cidade enfrenta, descreve-a com grande sentimento e evidente preocupação, o que possa com ela ocorrer. Sua terra é seu mundo que nasce de sua imaginação, que em face ao real sentimento, floresce seu encantamento como que “o gosto pelo implícito e o oculto, são marcas presentes na literatura do nosso tempo”. (CANDIDO, 2004, p. 207). Estas palavras retratam fielmente o sentimento e característica do fazer poético de Trevisan, ou seja, o implícito complementa o que foi dito.

Fica claro que o olhar de Trevisan vai além de uma simples observação sobre fatos e acontecimentos marcantes em sua cidade ficcional. Utiliza a arte expressando a voz da alma quase como um apelo para que sua Curitiba seja eternamente aquela que conheceu desde seus primeiros passos, a terra que o viu crescer e que de maneira espantosa torna-se próspera, mudando as características provincianas acompanhando a evolução da arquitetura e urbanismo presentes na modernidade e que ante o olhar poético o atormenta. Porém, pode-se afirmar que as grandes cidades se transformam numa espécie de novas paisagens que substitui as naturais, criando nova naturalidade e “nova espontaneidade no quadro artificial e mecanizado da metrópole, fonte que a imaginação descobre nas obras do cotidiano e que liga o itinerário à reflexão, num cenário onde a natureza foi substituída pelo ambiente urbano”. (CANDIDO, 2004, p. 230). A cidade antiga enfatizada pelo artista, cedeu lugar às marcas da modernidade e, por conseguinte, se reconstrói em sua imaginação e devaneio.

Ao tentar comparar o pensamento de Dalton Trevisan em relação à cidade, é possível acreditar que, de fato, o moderno parece que o deixa impávido e que ao mesmo tempo que admira constantemente os feitos de um progresso evidente, seu pensamento remete aos tempos de infância em que quase tudo lhe parecia um mundo encantado. Tal fato fica explícito ao nos valermos das palavras de Candido (2004), quando expressa:

Sigamos então, tu e eu, enquanto no poente no céu se estende como um paciente anestesiado sobre a mesa; sigamos por certas ruas quase ermas, através de sussurantes refúgios de noites indurmidas em hotéis baratos, ao lado de botequins onde a serragem às conchas das ostras se entrelaçam. Ruas que se alongam como um tedioso argumento cujo tedioso intento é atrair uma angustiante questão. (CANDIDO, 2004, p. 231).

As palavras proferidas estabelecem, descrevem uma viagem imaginária em que tudo parece estar em compasso de espera. O paciente anestesiado é, na essência, a impossibilidade humana em fazer algo para que tal estado de espírito seja alterado. O narrador se sente incapaz de promover ações que possam dar novo direcionamento e alento ao momento que vivem. Parece lembrar o passado e reviver um tempo em que boas lembranças lhe são memoráveis. Tempos de infância, são lembranças que jamais desaparecem da mente das pessoas como se fossem envoltos de magia onde a ficção é uma fonte inesgotável de sonhos e infinitas recordações.

Quando se pensa na imensidão e na diversidade da superfície textual, não se deve dissociar o fato de que a noção de competência pode apresentar o inconveniente de conduzir alguns à ideia de um sistema. Sabe-se que cada sujeito é único e dele parte seu jeito próprio de ver e projetar seu mundo de acordo com seu ponto de vista. Até se chegar a um consenso coletivo acerca de uma ideia ou sugestão, não é algo fácil, necessitando para tanto que haja um enfrentamento, uma espécie de embate de sugestões até se chegar a um consenso.

Trevisan em diversos contos, fala das coisas de Curitiba. No conto “Pensão de Nápoles”, da obra, “Em Busca de Curitiba Perdida”, desde seu início, comenta que a personagem Chico sempre viveu às margens do rio Belém e foi morador de diversas pensões como se pode constatar na passagem a seguir:

Desde que aportou a Curitiba, Chico viveu às margens do rio Belém, sempre nas unhas o barro amarelo. Para ser feliz deveria, menino, ter pescado lambari do rabo vermelho. Sonhava fugir para outra cidade – ah Nápoles! Escriturário, noivo, bigodinho, morou em todas as pensões: Primavera, Floriano, Bagdá. Definhava ora na sordida espelunca de nome pomposo, ora na salinha escura do escritório, a espirrar entre o pó dos papéis. Eterna promessa de ano seguinte aumentarem o salário – não podia esperar mais um ano. Perseguiu o vôo das moscas, contava as rugas na testa do gerente, errava as contas e, ao receber a correspondência, indagava ao carteiro: - alguma carta de Nápoles? Sabia o que era – o chamado das janelas. Em vez de partir, mudava de emprego, noiva, pensão. (TREVISAN, 2004, p.47).

O autor menciona a crença de que para ser feliz deve viver e provar das coisas que são costumes do lugar onde está vivendo. No caso específico, pescar é algo que deve ser rotina para quem lá viveu e, quem assim não proceder por mais que tente ser feliz residindo em Curitiba, não o será. Ao descrever a profissão da personagem, deixa transparecer que a renda gerada como pagamento pelos serviços prestados não lhe eram suficientes para a sobrevivência, conforme se percebe pela narrativa ficcional. Ante as dificuldades lá encontradas, muitos preferiam mudar de pensão, de noiva, de emprego, porém, nada disso era garantia de mudança e sucesso.

Numa abordagem em que se tenta discutir o futuro de uma cidade, corre-se o risco de exageros pelo fato de não se poder argumentar de maneira contundente como será o desenvolvimento de uma cidade. O certo é que com o surgimento do progresso, tem-se a certeza que as oportunidades se multipliquem e a vida melhore. Quem poderia imaginar que em meados do século XXI, a humanidade estaria assistindo quase que como um filme de ficção científica, tantas inovações em todos os campos do conhecimento humano, e o que torna a vida mais sensacional quando a capacidade intelectual do homem tem sido tão audaciosa. Diante de tudo o que se vê, como não ficar estarecido com a tanta inovação tecnico-científica? Uma mente sensível como a de nossos literatos se sensibilizam e como resultado, surgem obras marcantes. Então, mais uma vez, Trevisan (2004, p. 8), teria razão ao

indagar, em tom profético, que Curitiba era, não é mais, “Curitiba medrosa não é a que eu viajo. Não viajo todas as Curitibaas”.

Percebe-se que os artistas, de maneira geral, são os mais sensíveis às mudanças ocorridas em meio a humanidade e em todas os setores sejam econômicos, artísticos, sociais e culturais e, como sujeitos inseridos no meio em que vivem, transferem para a arte toda sua preocupação, todos os seus devaneios, delírios e preocupações. Desse modo, contribuem, sobremaneira, para que surjam obras fascinantes que enriquecem e valorizam a cultura de um povo, o crescimento de um país, uma nação, imortalizando-os.

Com as invenções tecnológicas que marcam a supermodernidade, não resta dúvida de que alguns setores da economia mundial se consolidam e investimentos pesados são feitos para que surjam mais inovações em todas as áreas do conhecimento humano. Contudo, as pessoas simples, ficam estarecidas ante tanta inovação, acabam por se tornarem tão pequenas ao se depararem com espantoso progresso e inovações tecnológicas capazes de transformar suas vidas. Entende-se por esta razão, a preocupação do escritor em manter, pelo menos, vagas lembranças do que foi uma cidade, a sua cidade ficcional.

CAPÍTULO III

A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOCIAL E MÍTICO

A literatura é o verdadeiro conservatório dos mitos. O que saberíamos de Ulisses sem Homero, de Antígona sem Sófocles, de Arjuna sem o Mahabarata? A pesquisa pré-literária é vaga, assim como a pesquisa pré-histórica. E como precisamos de história para conhecer a pré-história, é a partir de textos ou tradições literárias que chegamos às hipóteses sobre o que as precedeu. (BRUNEL, 2005, p. 17).

Ressalta-se que Dalton Trevisan costuma trabalhar, de maneira enfática, temas relacionados a mitos e mitemas em diversos textos ao longo de sua narrativa ficcional. Por essa razão, este estudo abordará o referido tema, por entender que é pertinente e contempla o *corpus* da pesquisa que se desenvolve. Pretende-se discutir e aprofundar conceitos, bem como relacioná-los aos mitos que insere em parte de sua obra, os quais relacionam-se a outros conhecidos e que o escritor faz alusão. Dentre eles é possível citar os mitos do “Vampiro” e de “Penélope”, já que o autor tem entre suas obras mais conhecidas as nomenclaturas de “*O Vampiro de Curitiba*” e “*Penélope*”. Dessa forma, tenta-se desvelar o universo imaginário desse escritor, bem como relacioná-los à sua narrativa ficcional. Evidencia-se, claramente, o conhecimento que o autor tem acerca de temas míticos, ponto que será mais detalhado e aprofundado na sequência.

Torna-se procedente, neste embate, tecer uma discussão acerca da questão mítica intrínseca no imaginário social dos povos, acreditando que dessa forma o entendimento ao tema seja melhor elucidado. Dado ao exposto, procura-se evidenciar o verdadeiro sentido e a concepção dos mitos literários e, por que não dizer, as demais crenças inseridas no imaginário social.

No conto “Debaixo da Ponte Preta”, da obra “*O Vampiro de Curitiba*” (2004), Trevisan aborda uma situação que se assemelha à atitudes vampírescas intrínsecas no imaginário dos povos. O narrador relata que uma moça foi atacada debaixo de uma ponte preta, maltratada e estuprada. A identidade dos agressores não é conhecida apenas há o relato de que são quatro ou cinco homens encapuzados que a agarram e aproveitam-se dela, o mistério foi assim descrito:

Noite de vinte e três de junho, Ritinha da Luz, dezesseis anos, solteira, prenda doméstica, ao sair do emprego, dirigiu-se à casa da sua irmã Julieta, atrás da Ponte Preta. Na linha do trem foi atacada por quatro ou cinco homens, aos quais se reuniram mais dois. Então violada por um de cada vez e abandonada entre as moitas. Seu choro atraiu um guarda civil, que a conduziu até a delegacia. A menina nunca tinha visto os homens, não sabia a quem atribuir o assalto, nem qual foi o primeiro, agarrada e derrubada, a cabeça coberta. Arrastada pelo chão, fortes dores nos seios e nas partes. Que não gritasse por socorro, barbaramente espancada. (TREVISAN, 2004, p. 76-77).

Ao analisarmos e compararmos os fatos, percebe-se que pela forma que a moça foi abordada, assemelham-se às crenças populares que, os vampiros costumam atacar quase sempre à noite e em locais com pouca circulação de pessoas. Fica evidente o tom misterioso do ato violento, até mesmo o relato de que se tratava de pelo menos cinco homens aos quais se juntaram mais dois. O próprio nome atribuído ao local e ao conto é misterioso, pois, acredita-se que embaixo de pontes e escadas, são locais que não se pode transitar, principalmente à noite.

Segundo Pierre Brunel (2005, p. 16), o mito conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido em um tempo primordial, ou num tempo fabuloso dos começos. Assim sendo, “o mito conta, é uma narrativa, portanto, se trata de um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, um tema dinâmico que o impulso de um esquema, tende a organizar-se em narrativa”. (BRUNEL, 2005, p. 16). A bem da verdade, os mitos estão inseridos em nosso meio e suas histórias são contadas por diversos povos.

Impressiona saber como a humanidade acredita em mitos de toda sorte. A imaginação do homem se mostra capaz de reinventar crenças, dando-lhes tom de veracidade. O contador de histórias ficcionais é, por excelência, grande responsável pela disseminação desse tipo de crença popular. Nesse sentido, afirma-se que a literatura exerce um papel relevante nesse aspecto, haja vista que “o verdadeiro campo para o estudo da imaginação não é a pintura, mas a obra literária, a palavra, a frase”. (BACHELARD, 2002, p.194). Com base nessa afirmação, evidencia-se que a escrita é capaz de difundir a cultura popular ao longo dos tempos, fez e continuará levando o conhecimento para todos os povos em todos os tempos.

Nessa perspectiva, o mito relata façanhas de seres sobrenaturais, e que uma realidade chega à existência de maneira fragmentária ou mesmo total. Portanto, é sempre uma narrativa de uma criação que foi produzida ou como começou sua existência, não tendo autor no momento em que foram apreendidos como mitos e independentemente de sua origem real, “eles só existem encarnados em uma tradição. Quando um mito é narrado, os ouvintes individuais recebem uma mensagem que não vem de parte alguma, por essa razão lhe é atribuída uma origem sobrenatural”. (BRUNEL, 2005, p. 17).

O poema a seguir, pode de maneira simples, dar uma idéia interessante como sendo uma tradução ou definição do que de fato seja um mito:

Ulisses

O mito é um nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se escorre

A entrar na realidade
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada morre.
(Fernando Pessoa, in Brunel, 2005, p. 21).

Para Brunel (2005, p. 21), esse poema de Fernando Pessoa, auxilia para que se possa compreender a força e o significado dos mitos na realidade. Possibilita a compreensão em relação ao modo de ser das coisas, a ordem do mundo e a mecânica dos fluxos que atraem e repelem os seres em função das histórias antigas, vindas de um passado remoto e pagão há muito enterrado, que as mães contavam satisfazendo a curiosidade dos filhos, todas as vezes que faziam perguntas impertinentes. Pensava-se que, como as mães conheciam tantas histórias, tantas coisas, pudessem estar inventando histórias inexistentes. Na verdade, nem nós, nem elas sabíamos. Somente se repetiam histórias as quais estavam gravadas em suas memórias, e que eram repassadas de geração a geração, com técnicas de comunicação muito peculiar e elementar. Por assim dizer, “eu logo sabia quando uma dessas grandes histórias estava para vir. O brilho dos olhos da minha mãe mudava, toda sua atitude se tornava especial. Havia um silêncio inicial em que ela me olhava e os seus olhos me galvanizavam”. (BRUNEL, 2005, p. 21). Parecia que os filhos percebiam quando suas mães inventar histórias, haja vista o brilho visível nos olhos possíveis de se observar.

É comum que haja histórias míticas relatadas de maneira diferente acerca do mesmo assunto, dependendo do conhecimento cultural da pessoa que transmite ou que conta o fato. Contudo, o que há em comum entre as diversas histórias, é a crença que dispensam sobre tais seres imaginários ou ficcionais, que são revividos de geração a geração. Cada povo à seu modo, conta suas histórias e continuam cultivando e transmitindo às gerações futuras, e por que não dizer, imortalizando, a arte milenar de transmitir conhecimento e crer nos seres sobrenaturais.

Muitas pessoas relatam que ouvem vozes vindas do além e as contam como se fossem fatos verídicos. Trevisan não é diferente, sua carreira literária é marcada por diversas histórias que muitas vezes dão tom de veracidade. Em seu livro “*Violetas e Pavões*”, percebe-se que o escritor tem um vasto repertório e permanece atualizado dando ar de verossimilhança aos fatos que relata. Prova disso é o conto “Cachaça e Pamonha” da referida obra, no qual relata um fato que muito já se viu acontecer na vida real. Veja como o narrador inicia o conto certificando-se dos fatos: “não é que me inventa esse puto de me jogar álcool e tacar fogo? Uma pequena discussão, dele a cachaça, minha a pamonha... Ai de mim, queimada do cabelo a unha do pé”. (TREVISAN, 2009, p. 81). Percebe-se realmente que a ficção, muitas vezes, se confunde com fatos verídicos. Episódios como esse vê-se com frequência serem noticiados na imprensa e tais atos são praticados com requintes de crueldade. Esse escritor tem se demonstrado sensível à realidade e utiliza a literatura como veículo de difusão, mostrando como o real e imaginário muitas vezes se confundem.

Em outras obras o escritor em questão faz alusão a temas míticos que cultua em seu imaginário e narrativa ficcional. Assim sendo, sua imaginação vai além dos acontecimentos do dia-a-dia do povo de Curitiba, à medida que enriquece sua produção com a literatura universal que engloba grandes nomes reconhecidos, lembrados e estudados há muito, porém sempre despertando curiosidades aos povos de diversas nações. Inúmeras versões e intertextos foram criadas ao longo da história literária contemporânea, possibilitando que as lendas acerca dos mitos, permaneçam vivas e cultuadas no imaginário social dos povos.

3.1 COMO SE CONSTROEM AS REDES DO IMAGINÁRIO

Aquilo que fundamenta a matéria é sempre qualquer coisa que resiste ao idealismo conquistador. A matéria não é um pensamento, um espírito momentaneamente entorpecido, mas muito mais o obstáculo que detém e surpreende o pensamento. (DURAND, 2003, p. 13).

Na perspectiva de Durand (2004, p. 40), todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irredutíveis, que são limitadas a três classes as quais gravitam ao redor dos processos matriciais do separar, que em sua visão é algo heróico. Incluir que parece ser mítico e dramatizar que tem a função de disseminar ou distribuir as narrativas, ou as imagens de uma narrativa ao longo do tempo. Na visão desse teórico, o cérebro humano possui riquezas imensuráveis que possibilitam a ligação simbólica entre dois objetos diferentes, que é fato comum também para muitos animais. As articulações simbólicas são praticamente ilimitadas, especialmente as que ligam o visual ao auditivo, sendo que o auditivo é considerado como muito pobre em animais antropóides. Para o pensador, no homem, todas as informações são controladas pelo que chama de “terceiro cérebro”, dizendo que todo pensamento humano é uma representação, ou seja, passa por uma articulação simbólica. Assim sendo, “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual se forma qualquer representação humana”. (DURAND, 2004, p.40). No domínio da imaginação, a imagem não pode ser degradada, pois ela é portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária. Assim sendo, Durand assegura que a imaginação é um dinamismo que organiza e não se pode dizer que é caos. Muito longe de ser faculdade de formar imagens, a imaginação é potência dinâmica que deforma as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção. Isso se deve ao fato de que “todo esse dinamismo reformador das sensações, torna-se o fundamento de toda a vida psíquica porque as leis da representação são homogêneas”.

(DURAND, 1997, p. 30). Por assim dizer, o processo imaginário do ser humano, não deixa de representar a saúde da mente, uma vez que quando se imagina, o cérebro humano se mantém em atividade.

Conforme Durand, (2004, p. 6), as civilizações não-ocidentais nunca separaram as informações, chamado por ele de verdades, fornecidas pelo sistema de escrita. Diz que o signo escrito copia algo num desenho quase estilizado, sem limitar-se a reproduzir os signos convencionais, alfabéticos e os sons da língua falada. Para ele há uma mistura eficiente dos signos da imagem e as sintaxes abstratas. Porém, segundo o autor, antigas e importantes civilizações como a América pré-colombiana, a África negra, a Polinésia, dentre outras, mesmo possuindo uma linguagem e um sistema rico em objetos simbólicos, jamais utilizaram uma escrita. Salienta que todas essas civilizações não-ocidentais, em vez de fundamentarem seus princípios de realidade numa verdade única, num único processo de dedução da verdade, num modelo único do Absoluto sem rosto e inominável, estabeleceram seu universo mental, individual e social em fundamentos pluralistas, portanto, diferenciados. Por isso “a civilização que nos sustenta a partir do raciocínio socrático e seu subsequente batismo cristão, além de desejar ser considerado, e com muito orgulho, o único herdeiro de uma única Verdade, quase sempre desafiou as imagens”. (DURAND, 2004, p. 7). Sabe-se que as imagens são parte integrante do homem e representa, lógico, uma qualidade peculiar inerente aos humanos.

Segundo Durand (2004, p. 7), é necessário que entendamos que existe um paradoxo de uma civilização, que é a nossa, que propiciou ao mundo as técnicas, em constante desenvolvimento de reprodução da comunicação das imagens e, ao lado oposto, está a filosofia fundamental, que demonstra uma desconfiança iconoclasta, ou seja, destrói as imagens ou pelo menos, suspeita delas. A via de acesso à verdade foi a experiência dos fatos e, mais ainda, das certezas da lógica para, finalmente, chegar à verdade pelo raciocínio binário que denominamos de dialética. Por assim dizer “a imagem pode se desenvolve dentro de uma

descrição infinita, sendo uma complementação inesgotável, incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro que a lógica aristotélica exige: clareza e diferença”. (DURNAND, 2004, p. 11). A imaginação simbólica e mítica queira ou não, está realmente inserida no imaginário dos indivíduos, não importando sua crença, cor ou nacionalidade. Segundo Durand, (2004, p. 75-76), não há dúvida de que o mundo do imaginário que coloca em evidência o estudo das religiões, constitui um mundo específico e cujos fundamentos, localizam-se no próprio mundo profano. Apesar das inúmeras reticências de um cristianismo inquieto com a possibilidade de serem ultrapassados pela modernidade, alguns teólogos oficiais das Igrejas aderiram por razões diferentes, ao movimento pós-moderno da ressurreição do símbolo. Constata-se que em todas as áreas do saber (a psicologia, a etno-sociologia, a história das idéias, as ciências religiosas, a epistemologia, etc.), a formação progressiva e não premeditada de uma ciência do imaginário e que “desmistifica as proibições e os exílios impostos à imagem pela civilização que criou estas mesmas disciplinas deste saber”. (DURAND, 2004, p. 76-77).

Ao longo da obra de Trevisan é possível constatar a preocupação que dispensa para fatos míticos e sociais relevantes, que assolam parte da população urbana ou mesmo rural. Na obra “*Duzentos Ladrões*” ou especificamente no conto denominado “Na Virada da Noite”, descreve um viciado em craque que, na noite de Natal, está longe de sua família, sem dinheiro, longe da mulher e filho, fato que para ele, foi o motivo principal para que se envolvesse no submundo das drogas. Diz o imaginário mítico, de que um ser longe de sua família, fica mais vulnerável e os erros acontecem com mais frequência.

Na virada da noite de Natal eu tava na pior, longe da mulher e do filho sem o puto dinheiro, isso eu justifico pro meu ato, larguei o emprego as seis e pouco, o pagamento só dia dez. Na saída fiz um vale de cem paus, montei na bicicleta, subi na favela para apanhar a droga, cinquenta paus de craque comprei do gordão Carambola um traficante da zona, lá não tem mais rua é um beco, nenhum número nos barracos, daí em casa tava só eu, a mãe lá fora lavando roupa, os papéis de alumínio ali na mesa, são de embrulhar doce e salgado que ela faz pra vender, no quarto acendi a marica, só três graminhas

pô, achei muito pouco, isso aí uso na hora no mesmo dia. (TREVISAN, 2008, p. 28).

Mesmo sendo trabalhador, o rapaz envolveu-se com as drogas, hoje, fato comum e contemporâneo que ocorre constantemente, haja vista que está inserida em todas as camadas da sociedade e mesmo aqueles que trabalham e são aparentemente cidadãos do bem, são incentivados a experimentar. Fato como esse, a sociedade condena, mas, há que se ressaltar que o viciado, não deixa de ser vítima de traficantes que agem livremente para comercializarem e assim ganharem muito com o sofrimento das pessoas. O viciado, infelizmente, paga pela droga o preço solicitado, mesmo sabendo que sua vida está em risco, sendo que sua vida é parte do pagamento. Há em seguida, o relato do comprador, descrevendo o local onde adquiriu o produto. Conta com riqueza de detalhes que os barracos não possuíam numeração e que em sua casa não havia ninguém, somente sua mãe que lavava roupas, também fazia doces para vender. Continua explicando que encontrou papel de alumínio sobre a mesa e no quarto acende a marica, (instrumento utilizado pelos viciados para consumir a droga). Lamenta que seja apenas três graminhas e que as consome no mesmo dia por ser pouca quantidade. No desenrolar da narrativa ficcional, o narrador descreve que repentinamente surge a polícia, entrando na casa onde estava sem abrir a porta, sem barulho e gritando com ele. Pelo efeito da droga, não respondeu direito e outro falava por ele. “Tô no craque mais de um ano, fui levado pra cinco Igrejas e nenhum Jesus Cristinho me quis, lembro de um tal Pastor Jonas, cê fique longe desse aí, só usuário, nunca vendi não senhor, ganho quatrocentos reais na carteira”. (TREVISAN, 2008, p. 29). Relata, na sequência, que é casado, mas agora está sem mulher. Pelo desenrolar da narrativa percebe-se que a polícia acreditava que ele era traficante, porém, o moço rebateu as acusações dizendo ser trabalhador, e que tem carteira assinada, ganha, inclusive, hora extra. A história prossegue e o narrador enfatiza que apesar da personagem ser casado, no momento está sem mulher, sem família,

sendo, portanto, fato verossímil. Isso se confirma na sequência da narrativa, quando o rapaz diz que voltou para casa dos pais com o filho. “Voltou para casa dos pais com o meu filhinho querido, no fumo e na pedra me perdi. Avesso de tudo o que fui, antes do vício um cara legal, tinha gosto de me ver limpo no espelho”. (TREVISAN, 2008, p. 29).

Há preocupação do narrador em relatar de maneira minuciosa a conversa que os policiais tiveram com o moço, e fizeram-lhe perguntas que respondia de maneira enfática deixando transparecer que de fato era viciado e não traficante. “Os papéis de alumínio lá na sala, nunca de enrolar pepita não senhor, a mãe que usa pros doces e salgados, tem muita gente que aprecia a coitada oferece nas casas e assim faz um dinheirinho”. (TREVISAN, 2008, p. 29).

Percebe-se na obra a verossimilhança entre narrativa ficcional e fatos sociais vigentes, em especial, o craque, que tem destruído várias famílias. Por abordar fatos dessa natureza, Trevisan é visivelmente um escritor preocupado com o que acontece a sua volta e, assim sendo, transforma fatos reais em arte literária.

Há que se admitir que no imaginário social, existe uma forte tendência em crenças míticas e de certa forma, prevalecem no imaginário das pessoas. Para Durand, (2003, p. 12), tal pensamento ingenuamente elementar é a obsessão e a intensidade. Afirma que “é igualmente, a universalidade, uma vez que todo o pensamento elementar se quer simultaneamente encantador como o sonho subjetivo e secreto, mas é passível de expressão enquanto discurso público e racional”. (DURAND, 2003, p. 12). Nesta perspectiva o teórico afirma que as ideias e as experiências do funcionamento concreto do pensamento, comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias, mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. As imagens como mensagens que afloram do fundo do inconsciente do psiquismo

recalcado para o consciente. “Qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre o inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa”. (DURAND, 2004, p. 36). Assim sendo, acredita que a imagem é por excelência intermediária entre o inconsciente e o que se produz conscientemente.

Há que se entender que no imaginário social e mítico, apenas as pessoas menos favorecidas é que se envolvem no tráfico e consumo de drogas. Porém, episódios ocorridos rotineiramente dão conta de que hoje, muitas pessoas com ótimas condições financeiras, estão cada vez mais envolvidas nesse perverso mundo tirano e cruel. Tais indivíduos têm a falsa ilusão de que a droga resolve ou soluciona os problemas que possuem, numa espécie de fuga da realidade, porém, enganam-se completamente, haja vista o mal que causam a si, aos familiares e a sociedade. Sabe-se que esse terrível mal é uma das causas mais comuns de violência e morte entre jovens e adolescentes nas diversas regiões brasileiras e as autoridades não conseguem coibir dada sua rápida proliferação, pois os traficantes estão cada vez mais ousados, utilizando sofisticados meios para burlarem a fiscalização policial e assim levar aos pontos de comercialização, essa que é, sem dúvida, um verdadeiro caminho para a morte.

Trevisan, escritor sensível por excelência, está sempre atento aos fatos sociais relevantes. Produz livros, cuja temática está voltada a problemas sociais vigentes e que se repetem todos os dias na maioria das cidades brasileiras, sendo as notícias policiais, mencionadas em sua narrativa ficcional, sendo presença constante em sua produção literária recente.

3.2 OS MITOS EM NARCISO E PENÉLOPE

Segundo Cavalcanti (1992, p. 12), o mito de Narciso narra, na essência, o surgimento e o despertar da consciência, o seu desenvolvimento e a ampliação no processo de

autoconhecimento. Saber quem sou, quem tu és, constitui o processo de individualização, conhecer-se a si mesmo para, só então, poder conhecer o outro. Aí surge o despertar da consciência que culmina com o aparecimento do ego, da criação de uma identidade pessoal e a ampliação do conhecimento na busca constante da individualização. Por isso “o mito é um dos caminhos de acesso à alma humana e constitui uma fonte inesgotável de saber e permite uma infinidade de leituras e de interpretações. O mito nos abre a possibilidade de compreensão sobre os processos humanos”. (CAVALCANTI, 1992, p. 12). Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o próprio homem é um mito por excelência, pois ao longo de sua vida está impregnado pelo misticismo de toda sorte.

Trevisan, em alguns de seus contos, faz alusão há diversos mitos literários famosos, recriando alguns e parafraseando outras histórias. Quando as faz, costuma sempre deixá-las envolta de mistérios. Pela variedade de sua produção e modelo que emprega em sua narrativa ficcional, se percebe a grandiosidade de sua obra, fato que justifica sua fama de ser o maior contista brasileiro de todos os tempos e em plena atividade intelectual, mesmo sendo renomado internacionalmente e não gostando de conceder entrevistas.

Constatou-se que, em alguns de seus enredos, há evidências de que tenha reinventado algumas histórias místicas e famosas, conhecidas por muitos. Este assunto será abordado na sequência quando se tratar do mito de Penélope, o qual é um dos exemplos que mais se assemelha de outros mitos conhecidos. Neste instante tem-se a intenção de apenas fazer uma abordagem inicial acerca do assunto.

Em o mito de Narciso, comenta-se que Ovídio - que é considerado como o mais antigo narrador desse tipo de histórias, diz que Narciso é fruto de uma união forçada pelo deus-rio Céfiso com a ninfa Liríope, teria nascido com uma extraordinária beleza que deixava sua mãe preocupada com seu destino e que o teria levado a consultar um vidente ou adivinho com nome Tirésias. Ao ser indagado se teria vida longa, recebeu a resposta de que sua vida seria

longa apenas se ele não visse sua imagem. Segundo a narrativa, todas as mulheres que o viam ficavam perdidamente apaixonadas, dada a beleza impressionante de Narciso. Eco, uma das tais apaixonadas e segundo o que se narra, acompanhava de longe suas caçadas, porém não tinha coragem de expressar seus sentimentos amorosos, por não possuir voz própria. Só repetia as últimas palavras pronunciadas por Narciso, pois teria sido privada da fala por Hera, esposa de Zeus, como castigo porque Eco a distraia com sua tagarelice, enquanto Zeus se dedicava às suas conquistas amorosas com outras ninfas. Ao descobrir a estratégia de Eco, Hera a pune condenando-a a sempre repetir as últimas sílabas das palavras pronunciadas que ouvisse. Este era o motivo pelo qual não conseguia revelar seu amor por Narciso.

Segundo a narrativa, é-nos contado que Narciso, ao perceber que suas últimas palavras eram repetidas, e perguntando por que ela o evita, gostaria de conhecê-la, porém o que ouve é apenas o eco de suas próprias palavras. Eco desesperara-se, tenta abraçar Narciso que a contraria dizendo: “para longe com seus braços, eu prefiro morrer que deixar que você me toque. Rejeitada, Eco esconde-se envergonhada entre as folhagens e passa a morar sozinha em cavernas, sofrendo por amor transforma-se em pedra permanecendo o lamento de sua voz”. (CAVALCANTI, 1992, p.17-18). Segundo a lenda, ainda outras pessoas rejeitadas por Narciso invocam a justiça dos céus, pedindo que ele se apaixone e que seja rejeitado por seu amor e que teria sido atendido tal pedido. Então em uma de suas caçadas, estava com sede e para se saciar, inclina-se diante de uma fonte de cristalinas águas. Bebe, ficando encantado pelo reflexo de sua própria imagem. Apaixona-se dela que está refletida na água. Acredita estar apaixonado por alguém divinamente belo. Segundo o relato, tenta abraçar e beijar a imagem, porém, não consegue. Em outro momento reconhece que era sua própria imagem, dizendo, “Oh!, eu sou ele”. Percebe o absurdo que está cometendo, porém tal revelação não lhe é suficiente para que se afaste da fonte. “Permanece fixado em seu próprio reflexo.

Narciso morre no lago, e ainda hoje se olha nas águas do rio Styx. E no lugar do seu corpo, nasce uma flor de pétalas brancas com um centro amarelo”. (CAVALCANTI, 1992, p. 18).

Várias lendas e mitos são muito vivos no imaginário de diversos povos que creditam que suas histórias sejam verossímeis. Porém, sabe-se que tais crenças e mistérios não passam de ilusão e são transformados em contos ou histórias infantis que enriquecem a cultura popular transmitidas de pai para filhos ou de geração a geração. É comum ouvirmos diversas versões da mesma história relatada como se fossem verdades. Tal como ocorrem com os narradores famosos, é normal que narradores anônimos se multipliquem cada um contando à seu modo.

Trevisan, em diversos contos, abre mão de histórias míticas, cercadas de segredos e mistérios fazendo seus leitores viagem e recorram à imaginação para desvendar seus enigmas. No conto “Vozes do Retrato”, é possível comparar ao mito de Narciso, dado aos mistérios nele contidos. Primeiro a voz enigmática surgida em um telefonema ou linha talvez fosse, linha cruzada e que culmina com um envolvimento acentuado entre o velho e uma voz misteriosa, que mais tarde, chamar-se-ia Maria. A voz surgida ao acaso deixou João demasiado curioso que a todo custo queria saber quem era sua dona. As perguntas do velho eram freqüentes tentando descobrir quem estaria por ele interessado causando-lhe enorme aflição. O que intrigava ainda mais o velho era a frequência das ligações demonstrando um interesse significativo por ele. Note-se parte do conto e o início da abordagem e do mistério.

A voz na linha cruzada: – é o Fabinho? – nada de Fabinho – e desliga, velho demais para trote. Outra vez: – Desculpe. É a voz do Fabinho. Tão doce a inflexão, que ele muda de idéia: – Me chamo João. E você? – Eu? – Uma pausa. – Maria. No meio da frase uma tossinha seca. – Ai, essa tosse me mata. – É tebê, minha filha. – Deus me livre – e ri-se alegre. Ela telefona às dez da noite. Conversam até de madrugada; a moça liga disco, lê trecho do diário, às vezes parece aflita? – estou tão nervosa. – que você tem minha filha? – Ai, tenho medo, João. Muito medo. (TREVISAN, 1993, p. 42).

Percebe-se que João está realmente intrigado com a situação e a todo instante tenta desvendar o mistério da dona da enigmática voz, porém sem sucesso. Por vezes tenta adivinhar dizendo ser sua filha, ao que lhe é negado fazendo com que perceba que de fato não lhe é familiar. Por sua vez, há a intenção da mulher em saber de quem se trata o chamando de Fabinho o que é descartado por João. O narrador descreve que a mulher tem uma tosse e diz ter medo, muito medo o que o deixa ainda mais perturbado.

Se no mito de Narciso ele consegue perceber que alguém imita suas últimas palavras, e pergunta por que ela o evita e a chama para que possa conhecê-la, ouve somente o eco de suas próprias palavras. No conto “Vozes do Retrato”, de Trevisan, acontece um diálogo que se repete seguidamente, dando a entender que, de fato, há outra pessoa interagindo e que é alguém interessado em alguma coisa do velho, talvez seja uma intenção amorosa algo intensamente esperada por ele.

Os misteriosos telefonemas o incomodam, se não é para alimentar-lhe esperanças, por que insiste em ligar para ele? Se não quer nada, como pode insistir tanto a ponto de lhe deixar completamente transtornado, imaginando quem seria a dona de voz tão doce e suave? A incerteza o incomoda, deixando-o aflito quer a todo instante encontrar o caminho que possa desvendar o mistério e encaminhá-lo, talvez a viver um grande amor. A voz trêmula olha-o com susto. Desculpa-se envergonhado: o mistério ataca-lhe os nervos. “Tudo promete para saber quem é – negra, velha, travesti. A voz nega-se a mais que o nome. Devo me operar – confessa uma noite. – Medo de doença ruim. – Seja boba, menina. Sua voz é de quem vende saúde”. (TREVISAN, 1993, p. 43). Observa-se claramente o envolvimento acintoso das personagens que ante a condução proposta pelo narrador, querem e demonstram o desejo estridente de conhecerem-se. Já no mito de Narciso a repetição das últimas palavras é a maldição que recaiu sobre Eco, sendo que ao conhecê-lo ela queria aproximar-se e assim matar seu tênue desejo de abraçá-lo e beijá-lo tendo-o bem perto para saciar o desejo até então

escondido e tanto almejado em se tornar realidade. Porém, o belo rapaz foi enfático ao rejeitar a aproximação da jovem o que ocasionou o encantamento da moça tendo em vista o desprezo de Narciso, dizendo preferir morrer a deixar que ela o tocasse. “Sentindo-se rejeitada, Eco esconde sua face envergonhada entre as folhagens, e a partir desse dia passa a morar sozinha em cavernas sofrendo as torturas de amor rejeitado, se transforma em pedra e somente o lamento de sua voz permanece”. (CAVALCANTI, 1992, p. 17-18).

No conto de Trevisan, o enigma continua sendo o principal drama vivido principalmente por João, que não consegue apesar do grande esforço, desvendar de quem seja a voz que lhe enche de questionamentos e ao mesmo tempo lhe desperta desejos de conhecê-la. Dado a insistência, ela aceita encontrá-lo às cinco da tarde na esquina. No horário combinado, lá estava João, ansioso em encontrar àquela que já teria se tornado não apenas uma paixão, mas uma obsessão na vida de nosso protagonista eufórico que acreditava poder encantar-se pela dona de tão sublime voz. Porém quisera o narrador que tal encontro não ocorresse e de modo sutil, segue a narração com a pergunta enfática no final de sua fala. Assim disposta: “as cinco da tarde nosso João lá na esquina. Espera mais de uma hora. Você vê Maria? Nem ele. A noite ela revela que passou de carro, sem coragem de descer. Descreve o terno azul-marinho, a pinta de beleza abaixo da costeleta”. (TREVISAN, 1993, p. 43).

Mais uma vez João vê-se quase como vítima de uma situação, que por várias vezes parecia que tal martírio acabaria quando o encontro fosse concretizado e que desse momento em diante as coisas poderiam tomar outros caminhos, outros rumos, sempre alimentando a esperança de que fosse uma pessoa interessante e que suprisse suas expectativas, visto que atormentara sua vida desde o instante em que passou a conversar com tão misteriosa mulher. Muitas dúvidas pairavam, descrevera com detalhes a roupa que vestira quando a aguardava, observara, até mesmo, a pinta que tinha abaixo da costeleta. Porém, a incerteza o atormentava, visto que não quis parar para que pudessem conversar. Seria ela conforme o narrador

descreveu anteriormente, negra, velha ou quem sabe, travesti? Poderia não ter por ele despertado encanto, haja vista que passou de carro e não parou, enfim, muitas dúvidas lhe acometiam.

No mito de Narciso, de maneira oposta ao que ocorrera no conto de Trevisan, narra-se que outras mulheres apaixonaram-se por ele, porém ante o desprezo às pretendentes, elas suplicaram a justiça dos céus, de que se um dia ele se apaixonasse por alguém, também deveria ser rejeitado para assim sentir como dói sofrer do mal de amor. Tais súplicas teriam sido atendidas, e logo na sequência da narrativa se revela o fim de Narciso que encantado com sua própria imagem refletida nas águas de um lago, acaba morrendo ao admirar sua própria imagem. Narciso apaixonou-se por sua imagem e por um momento, acredita estar contemplando alguém divinamente belo. Reconhece mais tarde que a imagem é dele mesmo. Mesmo assim, “essa revelação não é suficiente para afastá-lo da fonte. Olha seu próprio reflexo. Morre no lago e ainda hoje se olha nas águas do rio Styx. E, no lugar de seu corpo, nasce uma flor de pétalas brancas com um centro amarelo”. (CAVALCANTI, 1992, p. 18).

Segundo o narrador, em Trevisan, a moça não quis descer com medo que João não gostasse dela e assim o encanto seria quebrado, enquanto isso, o desespero aumenta cada vez mais, ao mesmo instante que enfatiza que a aceitaria do jeito que fosse e não teria nada que o afastasse dela. Suplica com veemência para que ela apareça para que possa dar fim a angústia que o atormenta há muito, desde que conversaram pela primeira vez. Diz ser o último dos miseráveis, promete não se importar mesmo que ela seja tísica ou leprosa, não aguentava mais. Segundo encontro é marcado, porém novamente a moça não se dá a conhecer. O narrador afirma que a mulher o acha bonitão, bigode feroz. Presenteia com estojo de barba e outros presentes, e mais adiante envia-lhe um retrato. João intrigado com o fato tenta de todas as formas encontrar alguém que seja parecido. Mostra a foto a amigos que não conseguem

ajudá-lo. Verifica, inclusive, no cemitério para certificar-se se não havia falta de alguma foto por lá, nem com isso consegue desvendar o mistério.

Por conta da voz, tosse e descrições reveladas pela misteriosa mulher, a personagem sai pelas ruas, praças e cinemas abordando uma e outra tentando de toda sorte encontrar e desvendar o mistério. Numa de tais abordagens, João depara-se com uma mulher que jura ser a do mistério. Assim descreve:

Na Praça Tiradentes ele cruza com a moça, que sorri. Quem sabe parecida com o retrato, magra e pálida, quase bonita. Aborda-a sem cerimônia: – você é Maria. – não o conheço. Nem me chamo Maria. – não disse que ia viajar? – me confundindo com outra pessoa – e tossica, lencinho na boca. João presta-se ao jogo e, vez por outra, indaga do célebre Fabinho. Alucinado de paixão – pela voz? Pela moça? Pelo retrato? –, pede a em casamento. Se bem duvide da identidade, não é que o telefone silencia? Um mês depois ele fecha a mala. A mulher sai do quarto, elegante no vestido azul de bolinha e luva de tricô. (TREVISAN, 1993, p. 45-46).

João tranquilo acreditava ter realizado o sonho, desvendado o mistério, conhecido a mulher que por tantas noites o deixara aflito, a espera do sonhado encontro. Casamento marcado, a enigmática mulher estaria, enfim, pronta para com ele se casar. Depois de tanto tempo amargurando desencontros, sua procura parecia não findar. Final feliz para a louca e enigmática história, que mais parece um conto de fadas. Porém não imaginava que, com o casamento marcado, tudo certo para assumir compromissos conjugais, num instante o drama recomeça. O taxi buzina sob a janela, para levá-lo ao altar. No mesmo instante, eis o telefone. “ – Eu atendo, querida. Alô? – meu amor? – outra vez a tossinha seca. – estou de volta. A mulher chama do corredor? – Você não vem, João? Sem responder, abate-se na cadeira, cobre o rosto com as mãos”. (TREVISAN, 1993, p. 46). Vê-se que João julgava estar casando com a mulher que o atormentara pelo telefone e no dia do casamento percebe que estava enganado. A tristeza devora e assola sua alma.

Pela forma com que o narrador finaliza o texto, o mistério continua, o drama vivido pela personagem apenas ganha mais um capítulo, a mulher com quem marcara o casamento imaginando ser a mesma que marcavam encontros ao telefone, teria mesmo viajado e não era aquela com quem se casaria. Não se casa e nem descobre quem é a dona da voz, do retrato, aquela que lhe mandara presentes. Tal como Narciso, João acredita que está apaixonado por alguém divinamente bela, mesmo que não a conheça. O mistério permanece para que o leitor descubra ou encontre o final que desejar, conforme imaginar e pintar suas fantasias.

Com relação ao mito de Penélope, Trevisan recriou um conto com a mesma nomenclatura da história original, mantendo o mesmo nome. Claro que a exploração dos fatos se dá de outra maneira, contudo, há semelhanças entre as atitudes das personagens criadas pelo autor e a do mito. Na história original, Penélope espera o marido Ulisses que foi para a guerra, em Trevisan, Penélope aguarda o marido que sai para o trabalho, porém não revela seu nome. Sabe-se apenas que é um casal de velhos, conforme a narrativa ficcional:

Naquela rua mora um casal de velhos. A mulher espera o marido na varanda, tricoteia em sua cadeira de balanço. Quando ele chega ao portão, ela está de pé, agulhas cruzadas na cestinha. Ele atravessa o pequeno jardim e, no limiar da porta, beija-a de olho fechado. Sempre juntos, a lidar no quintal, ele entre as couves, ela no canteiro de malvas. Pela janela da cozinha, os vizinhos podem ver que o marido enxuga a louça. No sábado saem a passeio, ela, gorda, de olhos azuis e ele, magro de preto. No verão, a mulher usa um vestido branco fora de moda; ele ainda de preto. Mistério a sua vida; sabe-se vagamente, anos atrás, um desastre, os filhos mortos. Desertando casa, túmulo, bicho, os velhos mudaram-se para Curitiba. (TREVISAN, 1993, p. 52).

O narrador relata como era a rotina do casal quando o marido chega em casa. As cenas repetiam-se dia após dia, semana após semana. Os vizinhos observavam de certa maneira a rotina desse casal, percebendo inclusive, que ele secava a louça para a esposa. Relata-se que aos sábados de verão saíam passear, ela de vestido branco fora de moda e ele de preto. Ninguém sabia muita coisa a respeito do casal, apenas que perderam os filhos em acidente,

fato que pode ter motivado a mudança do casal para Curitiba, deixando a casa em que residiam.

Na expectativa de Brunel (2005, p. 17), não se atribui a ninguém a invenção dos mitos, a partir do momento em que são levados ao conhecimento popular, já não há autores que tomem para si a criação da história. Eles só existem quando são encarnados na história dos povos e assim passam a ser contados e recontados, cada povo e cada pessoa narra à sua maneira, não seguindo, às vezes a mesma sequência do mito contado ou criado originalmente. “Quando um mito é narrado, os ouvintes individuais recebem uma mensagem que não vem de parte alguma; por essa razão lhe é atribuída uma origem sobrenatural”. (BRUNEL, 2005, P. 17). Como se viu, os mitos não pertencem a nenhum autor, nem a um povo, eles são daqueles que dele fazem uso e se identificam com eles.

Na história escrita por Trevisan, percebe-se que o casal não possuía animais de estimação, talvez para não sofrerem ainda mais já que haviam perdido os filhos em acidente e isso lhes causara muita dor. Nem mesmo um resto de amor havia para ser dado a quem quer que seja, conforme o que se observa pela passagem. “Arranca a única roseira no canto do jardim. Nem a uma rosa concede seu resto de amor”. (TREVISAN, 1993, p. 52). Na sequência, o narrador ressalta que o único dia em que saíam de casa era aos sábados, sendo que o homem fumando cachimbo e a velha trançando agulhas.

Para atormentar a vida do casal, eis que um sábado após regressarem do passeio, ao abrirem a porta, eis que aparece uma carta. De quem seria, pois ninguém os escreve, nem parente ou amigo. O envelope de cor azul, não continha endereço, nem destinatário. A mulher até propôs queimá-lo, pois já havia sofrido demais, ninguém iria lhes fazer mal algum. Deixam a carta sobre a mesa sem queimá-la. O homem lê o jornal, duas vezes a mesma linha, ela morde uma agulha e com a outra conta os pontos. Duas palavras em letras recortadas, ninguém revela que palavras eram. “Abre enfim a carta. Duas palavras, em letras recortadas

de jornal. Nada mais, nem data nem assinatura. Estende o papel à mulher que, depois de ler, olha-o. ela se põe de pé, a carta na ponta dos dedos. Que vai fazer? Queimar. Não ele acode”. (TREVISAN, 1993, p. 53). No sábado seguinte, a mesma rotina e novamente a carta surge. A mulher pisa, fingindo não ver. Ele apanha e deposita no bolso. A mulher indaga se não vai ler, porém ele responde que já sabe o que diz. Ao dobrar o jornal, a mulher desmancha um ponto errado na toalhinha. O homem já desconfiado acorda no meio da noite espia pela janela, vê um vulto de homem. Observa-o até o outro ir embora. No sábado seguinte, pensa, será que somente ele recebe a carta? Por engano, ao menos tivesse endereço, destinatário. Ao ranger a porta, lá estava novamente a carta.

Segundo Santos (2009, p. 81), é muito frequente a extinção dos discursos entre imaginação e realidade. Porém um estranho efeito é gerado quando se nota que algo que era considerado como imaginário, apresenta-se diante de nós na realidade. Como poderia o velho imaginar que as cartas não haviam surgido de alguém que de fato estivesse interessado em sua esposa? Nesse sentido, apropriou-se de algo que era somente seu, mesmo que em seu imaginário e essa situação o perturbava sobremaneira. Desse conflito entre subjetividade e mundo objetivo, resultam as mais variadas dúvidas: seria o mundo real o responsável pela situação experimentada ou talvez o mundo sobrenatural tivesse verossimilhança com a realidade? “Estaria alguém em estado de devaneio, delírio, confusão, ou seria este real realmente provável? Quais os limites entre o real e o imaginário, entre a razão e a loucura? É possível o rompimento e a mistura dessas duas realidades? Quem é o outro?” (SANTOS, 2009, p. 81).

As incertezas já lhe atormentam a vida sofrida, teria sua esposa o enganado? Será que quando está ausente sua mulher teria se encontrado com outro? A mulher continuava tecendo sua toalhinha, ali sentada, as agulhas roubavam seu tempo que teimava em não passar.

Toalhinha difícil, trabalhava havia meses. Recordava a legenda de Penélope, que desfaz de noite à luz do archote, as linhas acabadas no dia e assim ganha tempo de seus pretendentes. Cala-se no meio da história: ao marido ausente enganou Penélope? Para quem trançava a mortalha? Continuou a lida nas agulhas após o regresso de Ulisses? (TREVISAN, 1993, p. 54).

Nesse trecho fica evidente que Trevisan recorda o mito em que quando Ulisses saiu para a guerra, Penélope o esperava tecendo. Quando os pretendentes à sua mão surgiam, diz que somente quando terminar de tecer fará escolha com quem irá se casar. Porém, desmancha a noite o que tecia durante o dia para ganhar tempo até que o amado retorne. O narrador insinua que o velho estaria desconfiado que sua companheira fizesse como Penélope, estaria ganhando tempo, pois há muito estava trabalhando na toalhinha e não terminava o trabalho. Quem ela estaria esperando? Por que não contestara o velho que a cada dia parecia estar ainda mais desconfiado. Ou seria a velha como no mito de Ariadne, apaixonada pelo velho capaz de fazer qualquer coisa para demonstrar seu amor? “A amante abandonada, figura exemplar de mulher e mais precisamente a mulher que ama. Ela é a apaixonada, cujo segredo se encerra em sua sabedoria desconhecida, um sofrimento sem nome, uma divindade que excede”. (BRUNEL, 2005, p. 82-83).

Pela rotina descrita pelo narrador no conto de Trevisan, a mulher após o surgimento das cartas não mudou seu jeito de ser, continuava tecendo, estaria esperando outro Ulisses como no mito de Penélope? O silêncio perturbava o velho que a cada dia ficava ainda mais intrigado com a situação à medida que as cartas continuavam surgindo, sempre da mesma maneira, com as mesmas duas palavras e sempre aos sábados. A desconfiança do velho permanece.

Desde a rua vigia os passos da mulher dentro de casa. Ela vai encontrá-lo no portão – no olho o reflexo da gravata do outro. Ah, erguer-lhe o cabelo da nuca, se não tem sinais de dente... Na ausência dela, abre o guarda roupa, enterra a cabeça nos vestidos. Atrás da cortina espiona os tipos que cruzam a

calçada. Conhece o leiteiro e o padeiro, moços de sorrisos falsos. (TREVISAN, 1993, p. 54).

Evidencia-se aqui, a desconfiança excessiva do velho que a essas alturas já não tem sossego e tudo o que ocorre é motivo para ficar desconfiado. Vê coisas que não existem, procura por evidências de um possível amante. Ao espiar pela janela, desconfia até mesmo do leiteiro e do padeiro dizendo que são moços de sorrisos falsos. Não há provas contra a mulher, diz nunca ter revelado o fim de Penélope no mito. Sua desconfiança é tanta que acaba comprando um revólver, ante o espanto da companheira que não compreende o motivo que o levou a adquirir a arma, e seu argumento referia-se ao número de ladrões na cidade. Desconfia que tece toalhinhas para o amante vender. A esposa também constrangida acorda de madrugada, levanta e tece o seu tricô, sempre a toalhinha, diz ser Penélope a desfazer de noite o que tecia de dia.

Penélope, vivendo a agonia do ciúme doentio do marido, não esboçava defesa visto que não teria mesmo razão para tanto. Neste instante poder-se-ia valer das palavras de Bachelard (2001) quando questiona se haverá ainda fontes de vida no fundo dessa não vida? E que tipo de vida teria a mulher ante tantas coisas ruins que lhe acometeram, não bastasse, ainda a desconfiança do marido? O teórico mais uma vez analisa em momentos de devaneios “se o sonho desce muito profundamente nos abismos do ser, roçamos o nada, o nosso nada. Haverá outros nadas além do nada do nosso ser”? (BACHELARD, 2001, p.140). Neste pensamento poético se percebe o poder que as palavras assumem quando bem dispostas no texto, ao mesmo tempo em que é possível associar tal discurso ao momento vivido pelo casal do conto “*Penélope*” que passa por momentos de aflição conforme o que se percebe pela narrativa ficcional. A situação de desconfiança era tanta que nenhum dos dois aguentava mais a situação. As cartas continuavam aparecendo, quando saiam a passeio nem mais conversavam demonstrando que o relacionamento do casal estava de fato abalado. Um dia

quando retorna do trabalho, percebe que o pó todos os dias retirados dos móveis não havia sido removido, vê que não molhara as plantas nos vasos, vai direto ao quarto que está com as janelas fechadas e acende a luz. Para sua surpresa a velha ali na cama, com o revólver na mão e o vestido branco ensangüentado, morta ainda de olho aberto. Diz não sentir piedade, a polícia não o incrimina visto que estava longe de casa quando do suicídio. Sofre calado, porém ajuda carregar o caixão e antes que o coveiro acabe de cobri-lo vai embora.

Ao entrar na casa, vê a toalhinha na mesa. Penélope havia concluído a obra, era a própria mortalha que tecia. Observa as agulhas cruzadas na cestinha, pensa, a mulher pagara pelo crime. De repente sente remorso, por acaso a carta jogada sob outras portas... Por engano na sua. Com a mulher morta as cartas não virão mais, pensava. Saía de casa como todo sábado indo nos mesmos lugares que costumava frequentar. Ao retornar para casa, recorda a cena ao abrir a porta e para sua surpresa, “Com mão firme gira a chave. Abre a porta, pisa na carta e, sentando-se na poltrona, lê o jornal em voz alta para não ouvir os gritos do silêncio”. (TREVISAN, 1993, p. 56). Permanece o enigma para o velho, se as cartas não eram para a mulher, para quem então? Por engano, para ele? A velha não o traía? O final do conto desencadeia toda uma discussão e o peso em sua consciência o deixará em paz? Estaria ele pensando e imaginando coisas que jamais aconteceram, porém a desconfiança o acompanhara para o resto de sua vida. Ou talvez como no mito de Penélope, o que mais fazia quando tecia a toalhinha? Não estaria tecendo outras fantasias? Ou como no mito de Narciso no final do conto ao ler o jornal em voz alta para não ouvir os gritos do silêncio, estaria vendo o reflexo da fonte como o reflexo da alma? A verdade é que a situação vivida pelo velho o atormenta como se fosse um fantasma a murmurar em seus ouvidos e a perturbar sua mente. Fica a dúvida para que cada um, a seu modo, tire suas conclusões.

Para santos (2009, p. 85), ao falar sobre o tema estranho, lembra que tal como é descrito na literatura, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois algo

que não pode ser encontrado na vida real é possível encontrar na literatura. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino de fantasias depende para seu efeito, do fato que o seu conteúdo não se submete ao teste da realidade. “O resultado, algo paradoxal é que em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar meios estranhos na ficção do que na vida real”. (SANTOS, 2009, p. 85). O certo seria afirmar que muitos fatos da vida real são verossímeis àqueles relatados na literatura os quais produzem encantamento e deixam os que gostam de literatura acreditando serem reais os fatos que conhecem.

3.3 O MITO DO VAMPIRO

Com relação às lendas e mitos vampirescos, sabe-se que as mesmas são muito antigas e presentes no imaginário de diversos povos e provavelmente sua origem seja baseada em um antigo mito de que através do beijo, seria possível apoderar-se da vida e da alma de outra pessoa; “a exemplo de muitos povos africanos que acreditavam que o beijo era diabólico e que a pessoa beijada poderia ter sua alma absorvida se permitisse ser beijada”. (WALDEMAN, 1989, p.13), o vampiro ganhou vida através da literatura a partir do século XIX.

Trevisan ao escrever a obra “*O Vampiro de Curitiba*” cria o vampiro sexual, fazendo uma alusão entre a lenda vampiresca em que o ser sobrenatural alimenta-se do sangue de suas vítimas como forma de sobrevivência e em Trevisan, o ser humano que persegue diuturnamente a figura feminina na busca indiscriminada pelo prazer carnal. Sua imaginação invade todo o universo dos sonhos de um jovem que no auge de seus vinte anos, trava uma batalha ficcional consigo mesmo na luta desenfreada para satisfazer seus desejos eróticos. Se

na lenda o que interessa é a sobrevivência, no conto de Trevisan o que está em jogo é meramente a ansiedade de um jovem querendo a todo custo conquistar as mais belas mulheres causa maior de seus momentos de devaneio, fascinação, ansiedade, delírio e desespero.

No conto “O Vampiro de Curitiba”, já no início, é possível perceber o estado de angústia em que se encontra a personagem ao avistar a figura feminina, demonstrando todo seu encantamento e desejo.

Ai, me dá vontade até de morrer. Veja, a boquinha dela está pedindo beijo – beijo de virgem é mordida de bicho-cabeludo. Você grita vinte e quatro horas e desmaia feliz. É uma que molha o lábio com a ponta da língua para ficar mais excitante. Por que Deus fez da mulher o suspiro do moço e o sumidouro do velho? Não é justo para um pecador como eu. Ai, eu morro só de olhar para ela, imagine então se.

A fala inicial da personagem no conto demonstra o estado de devaneio em que vive. Ao deparar-se com a mulher, fica desapontado e seus pensamentos o fazem delirar o deixando completamente fascinado, sem nenhuma ação contundente que o faça acreditar ser possível uma conversa inicial e assim realizar seu intento que é aproximar-se e conseguir o carinho, a atenção daquela que o desperta sonhos e desejos eróticos de maneira contundente. Chega acreditar em seu devaneio que um beijo, poderia representar ou ser comparado como mordida de bicho-cabeludo, que é venenoso quando em contato com o ser humano, dizendo que grita vinte e quatro horas e desmaia feliz. Questiona por que Deus fez da mulher o suspiro do moço e o sumidouro do velho, nesse instante tentando enfatizar que todo moço ou todo velho ao ver mulher bonita fica eufórico mexendo de alguma forma com seu estado emocional, imaginando, sonhando, com uma eventual aventura.

Sonhar é algo natural para os indivíduos que se encontram em bom estado de saúde físico e mental. Na perspectiva de Bachelard (2002) diz ser necessário, cada vez mais compreender que a ato de sonhar é uma força da natureza. Para esse teórico, não se conhece a

pureza sem sonhá-la de alguma forma. Por isso, salienta ele, “não se pode sonhá-la com força sem ver-lhe a marca, a prova, ou a substância na natureza”. (BACHELARD, 2002, p.141). Pelas palavras desse teórico, tudo aquilo que sonhamos ou imaginamos, muito provavelmente tenhamos visto uma imagem que se relaciona com o conteúdo dos sonhos.

A personagem Nelsinho, criada por Trevisan no conto, pode ser comparada ao vampiro que é uma figura representativa da realidade, um pobre diabo que se encontra inserido no meio social, vagando, em busca de aventuras o que de certa forma mancha corpo e alma, ao ser constantemente rejeitado, vivendo à margem da sociedade. Waldeman, (1983, p. 03), apresenta da seguinte forma a figura vampiresca:

O vampiro, aparentado de Demônio e de Satanás, como figura representativa desse mundo, fica claro que a obra que se desdobra aos nossos olhos, embora isenta de simpatia por eles, dá voz e trânsito aos oprimidos. Desse modo, o Diabo vê-se reduzido a um “pobre diabo”, cuja voz anônima se fará ouvir na saga repetida de seus fracassos. (WALDEMAN, 1989, p. 03).

Para Berta Waldeman (1983, p. 03), na obra de Trevisan a personagem criada pelo autor para viver as mais diversas aventuras eróticas ao longo da obra, tem sua aparência semelhante ou comparável ao Demônio ou Satanás, dado a sua luta incessante em busca apenas do prazer carnal, e que de certa forma acaba por desagradar e ser temido pela sociedade que pela crença em mitos, não são simpáticas a figura vampiresca. Outro ponto relevante na obra é que a personagem em boa parte da narrativa não consegue êxito em suas aventuras e mesmo conseguindo, não passa de um pobre diabo que vive à margem de uma sociedade que não desperta simpatia por tal figura. Ressalta que Trevisan dá voz e vez aos oprimidos, e assim sendo o vampiro vê-se reduzido a um pobre coitado que busca o prazer em uma vida promiscua, aventurando-se eufórica e constantemente pelas ruas de Curitiba.

Nelsinho, a personagem misteriosa, busca com insistência sua auto-afirmação na pessoa do outro, ou mais especificamente na outra. Suas ações incessantes na busca das amantes pretendidas podem estar buscando sua própria identidade. A outra que tanto procura, estaria representada pela figura do duplo que o espreita, escuta domina e persegue. Tal estado de espírito leva nosso personagem a uma conduta anormal na vida, em especial em relação à capacidade de amar as mulheres. Seu imaginário pode levar a compreensão psicológica e elucidar a causa de sua predileção pela figura feminina, sendo nervoso, excêntrico, até extravagante, sofrendo de obsessões, que o narrador descreve ao longo da obra. Rank (1939), comenta o caso de um homem que era constantemente acometido por acessos de loucura, tendo vivido alguns casos amorosos infelizes dos quais resultou num casamento desastroso seguido de divórcio. É possível encontrar verossimilhança entre a personagem de Trevisan e a descrita pelo teórico nas palavras transcritas na sequência. “O pobre homem, tornou-se escravo de uma paixão obsessiva pelas mulheres, e como ele mesmo confessava, dominava-o e perturbava-o em tudo”. (RANK, 1939, p. 78). Assim a personagem do conto não podia ver nenhuma mulher que já entrava em delírio, visto que era obcecado por elas.

Afirma-se que o sonho é importante até mesmo para o desenvolvimento mental dos homens. Segundo Bachelard (2002) numerosos são os sonhos impuros que perpassam na mente humana e que se exibem constantemente no imaginário humano. Informa ainda que são muitos os sonhos impuros que o homem, adormecido, sente circular em si mesmo. Salienta que “nosso coração sente-se atingido por essa dinâmica e nosso olhar adormecido segue indefinidamente esse devir”. (BACHELARD, 2002, p. 146). Nesse viés, pode-se afirmar que sonhos eróticos são considerados normais quer o indivíduo seja do sexo feminino ou masculino. Nessa visão, explica-se o devaneio da personagem Nelsinho do conto “O Vampiro de Curitiba” que sonha o tempo todo com a promiscuidade.

Na expectativa de Rank (1939, p. 96), foi através da sombra e do reflexo que o homem viu pela primeira vez sua forma. O indivíduo tem uma existência dualista, uma visível outra invisível, que se desprende apenas depois da morte. Habita, segundo ele, um corpo estranho que constitui a segunda personalidade. “Olha através de mim e lê o cartaz do cinema no muro. Sou eu, nuvem ou folha seca ao vento? Maldita feiticeira queimá-la viva em fogo lento”. (TREVISAN, 2004, p.10). A personagem criada pelo autor acompanha os passos das mulheres em sua cidade ficcional, observa seu comportamento, o que fazem, aonde vão, imaginando e implicando-se com elas, observando como estão vestidas e enfeitadas.

Cedo a casadinha vai às compras. Ah, pintada de ouro, vestida de pluma, pena e arminho – rasgando com os dentes, deixá-la com os cabelos do corpo. Ó bracinho nu e rechonchudo – se não quer por que mostra em vez de esconder? Com uma agulha desenho tatuagem obscena. Tem piedade, Senhor, são tantas, eu tão sozinho. (TREVISAN, 2004, p. 12).

Percebe-se que Nelsinho personagem criada pelo autor na obra *O Vampiro de Curitiba*, para viver as mais diversas aventuras vampirescas, tem uma saga repetida de fracassos ao longo da narrativa ficcional. Desencadeia uma luta ficcional com cada mulher que vê. Imagina que por estarem usando roupas sensuais, elas estão provocando e querendo conquistar alguém. Em seu delírio, apela a figura divina que dele tenha compaixão haja vista o grande número de mulheres que existem e estão sós e ele estar sem conseguir nenhuma delas.

As forças imaginantes de nossa mente desenvolvem-se e divertem-se com o pitoresco, com a variedade, às vezes com o acontecimento inesperado. Na visão de Bachelard (2002) a imaginação tem sempre uma primavera a descrever. Segundo o teórico, essa natureza por ele mencionada tem sempre flores a produzir. Outras fontes imaginantes acabam por escavar o fundo do ser. Para ele “é necessário uma causa sentimental, uma causa do coração para se

tornar uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo”. (BACHELARD, 2002, p. 2). A personagem do conto demonstra toda sua ansiedade, ao dizer que não quer no mundo mais do que duas ou três só para ele, afirmando que talvez seu maior defeito seja ser impaciente e que as afugenta com seu modo precipitado de ser, mas que não é culpado da situação. Elas, as mulheres, é que o fizeram assim, comparando-se a “oco de pau podre”, onde floresce aranha, cobra e escorpião. “Elas é que fizeram o que sou – oco de pau podre, onde floresce aranha, cobra, escorpião. Sempre se enfeitando se pintando se adorando no espelhinho da bolsa. Se não é para deixar assanhado um pobre cristão, por que é então?”. (TREVISAN, 2004, p. 11). Nessa perspectiva, verifica-se que Nelsinho culpa sua angústia, seus devaneios à figura da mulher que, segundo sua intuição, só existem para servir aos homens e estão sempre despertando interesse seja por meio do vestuário que usam, ou mesmo com olhares que lançam naturalmente.

Ao falar sobre espelho, Trevisan dá suporte para uma discussão interessante acerca do tema. Segundo Cavalcanti, (1992, p.35-36), o espelho é o germe de todas as outras identificações, pois por meio de sua imagem acontece o início da constituição do eu. Tal como as crianças, as mulheres percebem sua própria imagem trabalhando-a como um ser real e que através da auto-admiração podem melhorar sua definição, trabalhando os detalhes que lhe convier a seu modo. A imagem refletida no espelho como um ser real é observada como se fosse à imagem do outro, percebendo a distinção entre o ser real e a imagem. “Nesse reconhecimento da imagem, como representação de si, tem lugar o imaginário que representa totalidade e superará a angústia do corpo fragmentado, uma dialética temporal que estrutura a estória co indivíduo”. (CAVALCANTI, 1992, p. 37). Nesse sentido, vê-se que a imagem do indivíduo representa, na essência, a própria história do homem.

Para Rank (1939, p. 118), o espelho não deixa de ser um profeta do amor, porém, tem um papel insignificante. Entretanto, a jovem que é capaz de seguir certos ritos acredita poder

ver no espelho seu futuro marido, o que para ela representa o verdadeiro futuro. Diz ainda que quando as prostitutas se olham no espelho à meia noite, as mesmas enxergam a cabeça do demônio, e quando quebram um espelho, temem não encontrar amantes sem antes ter decorrido sete anos. “Tanto na sombra, como num espelho, na água ou retrato, o selvagem constata a manifestação da alma”. (RANK, 1939, p. 118).

A questão do espelho, na obra de Trevisan, se constata em diversas passagens por meio da narrativa ficcional. A personagem é implicante aos hábitos femininos, ao perceber os cuidados dispensados com o trato da beleza. Acredita que ao estarem vendo a própria imagem, fazem com a intenção de provocar o sexo oposto fazendo-se perceber pela elegância, simpatia e delicadeza peculiar às mulheres. Estão sempre se arrumando para atraírem o homem, e se não é para isso, qual o motivo de estarem sempre bem vistas e elegantes. O espelho passa ser um aliado importante na manutenção da imagem do duplo na obra. “Sempre se enfeitando, se pintando, se adorando no espelhinho da bolsa. Se não é para deixar assanhado um pobre cristão por que é então?”. (TREVISAN, 2004, p. 11).

A trajetória de insucessos amorosos da personagem do conto fica evidente quando diz que despreza as virgens e que a todas poderia desfrutar, porém nenhuma despertou interesse no herói chegando ao ponto de comparar-se a um bode imundo e chifrudo pelo fato de ser desprezado por elas. “Eu vos desprezo, virgens cruéis. A todas poderia desfrutar – nenhuma baixou sobre mim o olho estrábico de luxúria. Ah, eu bode imundo e chifrudo, rastejariam e beijavam a cola peluda”. (TREVISAN, 2004, p. 13). Ao ser desprezado a personagem vê-se em um verdadeiro drama, um pobre coitado, sem valor, não despertando interesse a nenhuma daquelas que tanto perseguia. O narrador em sua trama propiciou ao protagonista a possibilidade de viver situações inusitadas e uma espécie de paradoxo ao compararmos o conto inicial, aos contos que dão seqüência à obra, pois no início a personagem não conseguia realizar seus desejos eróticos, porém no transcorrer dos contos, vê-se essa situação superada,

dado a quantidade de casos relatados na narrativa ficcional. Configura-se a situação de vampiro, haja vista a seqüência de fatos em que o herói esteve envolvido. “Os historiadores e os teóricos da literatura também se interessam pelo mito literário e ao invés de o procurarem em um único texto, eles o abordam frontalmente, tornando-o compacto e analisando-o a luz da diacronia”. (BRUNEL, 2005, p. 17).

Tem-se conhecimento de que vários povos em diversos países e em todos os tempos acreditam e cultuam inúmeros mitos, quer sejam sagrados ou profanos. Alguns estudiosos despertam interesse em entender estudando minuciosamente como os mesmos surgiram e tornaram-se conhecidos popularmente e acabam por reinventar muitas histórias, interpretando-as de maneira diferente conforme seu entendimento. Trevisan em sua narrativa ficcional, preferiu transformar o vampiro tradicional que se alimenta de sangue em uma personagem incapaz de viver sem a presença feminina, dependente de sexo como é o caso de Nelsinho, que no conto, persegue seu objeto de prazer, porém na maior parte de suas tentativas não alcança sucesso.

O imaginário do autor faz com que o protagonista viva as mais inusitadas aventuras que são narradas ao longo da obra. No conto de abertura do livro predomina os sonhos e os desejos de Nelsinho, herói de Trevisan, que persegue a todo instante o prazer, porém, sem sucesso. Nos demais contos é possível perceber que o personagem consegue realizar o ato sexual em diversas passagens e aventuras amorosas. A partir de então, a personagem passa a ter uma vida promíscua, sendo um autêntico vampiro sexual sempre em busca do prazer carnal. Isto se comprova no conto “*A Noite da Paixão*”, quando Nelsinho em uma sexta-feira Santa, circulava pelas ruas em busca da última fêmea e conforme a narrativa ficcional por ser uma data especial, nenhum bordel estava aberto, fato perceptível quando a personagem discursa desta forma: “por sua culpa, Senhor, todos os bordéis fechados”. (TREVISAN, 2004,

p.100). Tal discurso se deu tendo em vista que as pessoas estavam nas Igrejas, seguindo rituais cristãos comum em noite de sexta-feira santa.

Bordéis fechados não minaram as forças do vampiro ficcional que visita a Igreja. Quando se retira, sai acompanhado por uma mulher que o conduz a um local de prostituição cujos quartos eram locados para encontros amorosos. Ao chegarem no local, o herói percebe que se tratava de uma mulher extremamente feia, desdentada e mal cheirosa, tendo vontade de sair e desistir da aventura. Contudo, resolveu suportar e as iniciativas eram todas da mulher sendo que ele apelava ficcionalmente para que nada de mal lhe ocorresse. “Com susto, descobriu que era banguela. Nenhum dente entre os caninos superiores – terei de beber ó Senhor deste cálice?”. (TREVISAN, 2004, p. 102). A personagem percebe a confusão que procurou, porém, não quer demonstrar arrependimento e nem mostrar-se abatido perante a mulher, extremamente feia, segundo relato do narrador.

Para Cavalcanti (1992, p 42), pode haver muitos tabus sexuais ao lado de uma grande promiscuidade. De fato, vê-se que a personagem criada por Trevisan para viver aventuras eróticas, poderia estar envolto a tabus ainda não superados. Tudo isso é vivido sem contradição ou sem angústia ou qualquer tipo de constrangimento. Cada atitude se dá em função de um segmento distinto do ego. Por isso “o autoconhecimento só é possível através das relações que mantém com o outro e só se sente existindo à medida que está desempenhando uma função no jogo das relações”. (CAVALCANTI, 1992, p. 42).

A personagem do conto conforme narrativa ficcional, sempre assediou as mais belas mulheres, agora via-se diante de tão incrédula senhora, exclamando que estava perdido, gemendo do fundo da alma. Discursava baixinho reclamando que todos dormem e ninguém o socorre, temendo desmaiar fecha os olhos e ocorre-lhe uma tristeza profunda. Percebe que o galo canta três vezes, fazendo alusão à fatos Bíblicos relacionados à Paixão de Cristo. Nenhum de seus pedidos foram ouvidos, a terrível mulher apoderava-se dele, assim narrado:

Apoderou-se da mão, dava-lhe mordida ligeira. Nelsinho sofria o oco dos dentes. Implacável, ela insistia no encaço da boca. Aos poucos abateu-lhe a resistência – Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? Em cheio a ventosa obscena, ó esponja imunda de vinagre e fel. – Está consumado. Um grito selvagem de triunfo, beijava-o possessa, olho aberto. Ele apertou a pálpebra, não ver a careta diabólica de gozo. Cada um levantou-se a seu lado. Já vestido, abriu a porta, sem se despedir. A mulher não envergara a primeira peça de couro. O relógio da torre anunciava o fim da agonia. Na rua deserta as badaladas terríveis rasgaram o silêncio de alto a baixo. Nelsinho suspendeu o passo, a terra fugia a seus pés: – Sou inocente, meu Pai. (TREVISAN, 2004, p. 106-107).

Esta narrativa estabelece o final da sina do protagonista e, por conseguinte, da obra. O narrador fez questão de relatar com riquezas de detalhes como foi o fim do vampiro ficcional de Trevisan. O galã que ao avistar a figura feminina era tomado por sonhos e devaneios, no desfecho da história teve um final trágico ao ser possuído por uma mulher fisicamente terrível, tomando para si toda a iniciativa na conquista amorosa, o deixando o herói estático, implorando para que Deus não o abandonasse. Além de feia, era mal cheirosa e banguela, fato que se percebe no transcorrer da narrativa ficcional. O narrador fez com que a personagem passasse de conquistador implacável nos contos iniciais, tomando para si as iniciativas e escolhas de belas mulheres, vê-se no conto que finaliza a obra, vítima de tão terrível mulher e a mercê dos desejos eróticos da mulher, sendo, verdadeiramente vítima das próprias ações que cometera.

No dizer de Cavalcanti (1992, p. 38), a busca constante pelo sexo oposto e a gratidão sexual, não é totalmente contraditória às tendências auto-eróticas, se assim entendermos que o gozo sexual acaba nutrindo o aspecto narcisista do sujeito e por isso mantém preservado a integridade que pode ser chamada de narcísica, como também satisfaz sobremaneira a necessidade e o reconhecimento de seu valor pelo outro. Não é comum que haja apenas a

valorização do eu, mas, que se enfatize a importância do outro nessa questão de relevante significado.

Constata-se que a personagem criada por Trevisan nesse conto, além de ter a missão de protagonizar aventuras amorosas tendo ou não sucesso, quis por meio da verossimilhança mostrar que o mundo e a vida não passam de ilusão e que tudo o que se passa na vida real, pode ser representado com maior ênfase na literatura, aplicando-se a técnica da ilusão. Ao se deparar com escritos desse gênero, o indivíduo muitas vezes vê sua história representada nos livros, contudo, não passando de fatos verossímeis. É viver e sentir a distância existente entre o real e o imaginário comum nos contos e histórias ficcionais.

3.4 A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA

A imagem pode se desnovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada” enquanto a aristotélica exige “clareza e diferença”. (DURAND, 2004, p. 10).

Desde o surgimento da humanidade o homem tem cultuado símbolos e mitos, uma verdadeira constelação de seres que credita e liga fatos corriqueiros de suas vidas às influências deles constituindo vasta riqueza cultural no imaginário de diversos povos. Pode-se afirmar que são inúmeras as ramificações que compõem a rede simbólica da experiência humana, envolvendo o homem e o fazendo acreditar em imagens artísticas, em símbolos míticos, em ritos religiosos. Crê e associa sobremaneira às emoções imaginárias, esperanças, temores, ilusões, desilusões, sonhos e fantasias às crenças neles intrínsecas. Nesse emaranhado de crenças mitológicas e imaginação simbólica, estão lado a lado à linguagem

conceitual e a linguagem emocional, a linguagem lógica e científica que se cruza com a linguagem da imaginação expressando pensamentos, idéias, sentimentos e emoções.

Segundo Durand, (1997, p.32), pelo fato do símbolo não ser de natureza linguística, deixa de se desenvolver numa só dimensão e que as motivações que ordenam os símbolos, apenas já não formam longas cadeias de razões, mas, nem sequer cadeias. A mera explicação linear do tipo dedução lógica da narrativa introspectiva, já não basta para o estudo das motivações simbólicas. A classificação dos grandes símbolos da imaginação em categorias motivantes distintas apresenta, segundo o autor, pelo próprio fato da não-linearidade e do semantismo das imagens, grandes dificuldades. “Os acontecimentos perceptivos não passam de pretextos para os devaneios imaginários”. (DURAND, 1997, p. 33). Com base nessa afirmação pode-se dizer que o homem vive em constante devaneio, acredita e sonha com um mundo diferente onde todo o universo possa conspirar a seu favor. São os sonhos que proporcionam aos cidadãos a possibilidade de viverem e se apaixonarem pelo mundo que os cerca.

Trevisan, no conto “A Noite da Paixão”, faz alusão a símbolos religiosos cultuados por diversos povos, que crêem em diversas simbologias. Neste enfoque, apenas fragmento do texto onde relata a visita de seu personagem à Igreja em noite de sexta-feira Santa.

A Igreja quase deserta, imagem coberta de pano roxo. Sem se persignar, Nelsinho avançou pela nave, o ranger da areia debaixo do sapato. Arriado de sua cruz, ali o velho Cristo entre quatro círios acesos. No banco as megeras, véu preto e preta mantilha, olho à sombra da mão à testa. Uma prostrou-se no cimento, depositou beijo amoroso na chaga do pé. (TREVISAN, 2009, p. 19).

É possível perceber que a simbologia cristã, cultua imagens e símbolos como fonte inspiradora de profissão da Fé. Não se trata de falar apenas de determinada religião ou Igreja, mas cada uma delas têm e professa a Fé de diversas maneiras. A cruz, por exemplo, é um dos

símbolos mais conhecidos pelos cristãos tendo em vista que Jesus Cristo foi morto e pregado em uma cruz. No trecho exposto, também aparece citado o véu, a mantilha, os círios e a imagem da chaga representando os pés de Jesus Cristo crucificado.

Para Durand (2004, p. 74), não há dúvidas de que o mundo do imaginário que coloca em evidência o estudo das religiões, se constitui em um mundo específico e cujos fundamentos se localizam justamente no próprio mundo profano. No dizer desse teórico, inúmeras reticências de um cristianismo inquieto com a possibilidade de serem ultrapassados pela modernidade, alguns teólogos oficiais das Igrejas, aderiram por diversas razões, ao movimento pós-moderno de ressurreição do símbolo. Constatase, inclusive, que todas as disciplinas do saber (a psicologia, a etno-sociologia, a história das idéias, as ciências religiosas, etc), têm-se aperfeiçoado “na formação progressiva e não premeditada de uma ciência do imaginário e que desmistifica as proibições e os exílios impostos à imagem pela civilização que criou estas mesmas disciplinas deste saber”. (DURAND, 2004, p. 76-77). O avanço científico em todas as áreas do conhecimento humano tem sido uma constante nos períodos de ultra-modernidade. Na questão religiosa não tem sido diferente, pois a cada dia mais religiosos têm se especializado para transmitirem aos fiéis o conhecimento e a profissão da Fé.

Mediante as palavras de Durand (1993, p. 11), os símbolos são como se fossem alegorias, uma espécie de recondução do sensível, do figurado ao significado, mas são também pela própria natureza dos significados inacessíveis, epifanias, isto é, aparição através dos significados do indizível. Para esse teórico a representação simbólica nunca pode ser confirmada pela representação pura e simples do que ela significa. Portanto, afirma que o símbolo só é válido para si mesmo, não podendo figurar à infigurável transcendência, a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. “O símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido concreto,

é a epifania de um mistério”. (DURAND, 1993, p. 11-12). Com essa visão acredita-se que os símbolos ainda são cultuados pelas pessoas de diversas religiões e países diferentes, mudando apenas, a forma pela qual profetizam suas crenças.

Na concepção de Durand (1993, p. 12), o símbolo apela à linguagem mais concreta, porém, é também característica do símbolo se valer da parte invisível e por assim dizer, do indizível que faz dele um mundo de representações indiretas de símbolos alegóricos sempre inadequados, que acabam constituindo uma espécie de lógica bem à parte. Sabe-se que num simples símbolo o seu significado é sempre limitado, porém seu significante mesmo sendo considerado arbitrário é, por assim dizer, infinito. “Isto não quer dizer que um único símbolo não seja tão significativo como todos os outros, mas que o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos uns através dos outros, acrescentando-lhes um poder simbólico suplementar”. (DURAND, 1993, p. 13).

Trevisan, no conto “Uma vela para Dario”, que narra a história de um senhor que morreu na rua, sem ter sido socorrido, enfatiza que um menino, aparentemente pobre e de cor, depois que curiosos já haviam se afastado do corpo, acende uma vela, símbolos queimados ao lado de corpos humanos sem vida, ao lado do cadáver.

Um menino de cor e descalço vem com uma vela, que acende ao lado do cadáver. Parece morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva. Fecham-se uma a uma as janelas. Três horas depois, lá está Dario à espera do rabeção. A cabeça agora na pedra sem o paletó. E o dedo sem a aliança. O toco da vela apaga-se às primeiras gotas de chuva que volta a cair. (TREVISAN, 2009, p. 18-19).

Pela narrativa ficcional de Trevisan, além de mencionar mais uma vez a crença popular na questão simbólica, ao ser representado pelo menino que se compadece do defunto que morreu sem que alguém prestasse socorro, é um exemplo verossímil, visto que poucas são as pessoas que se preocupam em ajudar quando alguém necessita, seja pela falta de preparo,

ou até mesmo como no conto, por se tratar de um indivíduo de outra cidade, pois ninguém o conhecia. Outro fator interessante relatado pelo narrador foi que os objetos que eram de propriedade do defunto, tais como a carteira e por último a aliança de ouro que possuía, lhe foram furtados. Outra marca do descaso para com a vítima, foi o tempo que demoraram para que alguma autoridade chegasse ao local, dando tempo para que toda vela se consumisse sem que tenham chegado para transladar o corpo, tempo de aproximadamente três horas, segundo a narrativa ficcional. Com relação ao gesto do menino ao acender uma vela para o morto, a crença em um Deus salvador pode ter sido determinante e influenciado para que tivesse tal atitude em abrir mão dessa simbologia. “O símbolo é, pois, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério. (DURAND, 1993, p. 12). Símbolos diversos fazem parte do imaginário dos povos, onde cada um com suas crenças adquiridas em seu meio cultuam e transmitem a seus familiares e amigos de geração a geração.

3.5 O SIGNIFICADO DA CASA NO IMAGINÁRIO HUMANO

A casa – no imaginário e na vida real de todos os povos – é um lugar sagrado, puro e intocável. Além de ser o lar, abrigo, aconchego da família, é símbolo de afeto, proteção, amparo e bem-estar. Para Bachelard (2000, p. 23), um estudo fenomenológico dos valores e da intimidade do espaço interior, a casa é sem qualquer dúvida que possa assim causar, um local privilegiado, desde que se leve em conta e a consideremos, ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, seus valores individuais e particulares, num valor fundamental, essencial. A casa poderá nos fornecer ao mesmo tempo imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos veremos que a imaginação simbólica aumenta os valores da realidade. Isso tudo se dá, como se fosse uma espécie de atração de algumas imagens concretas as imagens em torno dessa casa. Vem à mente de cada indivíduo, mesmo

que de forma inconsciente, lembranças de todas as casas que sonhamos um dia habitar, morar e isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens, de nossas intimidades que desejamos esconder e proteger. Segundo o teórico, aí pode estar o problema central, pois para resolvê-la não basta apenas considerar a casa como sendo um objeto sobre o qual se pode fazer reagir julgamentos e devaneios. “Não se trata de descrever casas, de pormenorizar-lhes os aspectos pitorescos e de analisar as razões de seu conforto, é preciso, ao contrário, superar os problemas da descrição, seja ela objetiva ou subjetiva, isto é, quer se refira a fatos ou a impressões. (BACHELARD, 2000, p. 24).

A casa objeto de desejo de todo o ser humano, não é apenas a mansão maravilhosa, equipada com todo conforto presente na vida moderna e capaz de seduzir os mais exigentes olhares. É, acima de tudo, mesmo que seja simples e singela, um lugar de habitação necessária a todo indivíduo, a todo cidadão. Para Bachelard (2000, p. 24), é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo. “A casa é nosso canto do mundo, ela é como se diz amiúde, o nosso primeiro universo, um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? (BACHELARD, 2000, p. 24).

Trevisan no conto “Tenha Uma Boa Noite”, da obra *‘Violetas e Pavões’* (2009), relata a história de um homem que morava em uma vila, longe do centro da cidade e para encurtar o caminho resolveu ir pelo meio de uma mata onde as pessoas passavam a pé. Por ser noite, poderia ser perigoso e justamente no meio do caminho encontrou jovens que poderiam estar usando drogas, causando remorso e medo. Não via a hora de chegar em casa, haja vista que para o narrador, a casa também é um local seguro onde ninguém pode atacar. Isso se comprova quando o narrador anuncia a chegada da personagem em casa e que o homem havia escapado da morte no caminho percorrido. A alegria de chegar a casa é expressa desta forma:

“urra, não eu. Cinco minutinhos. Ei, minha gente. Tô aqui. Salvo. Em casa”. (TREVISAN, 2009, p. 90). Vê-se pelas palavras do narrador que, de fato a casa é um local que transmite muita segurança e dá a impressão de que ninguém ousa fazer mal a quem está nela abrigado. Tudo fica evidente pelo modo em que o fato é narrado.

A emoção de se chegar a casa poderia ser comparada à emoção que norteia os mitos, a emoção primitiva por excelência: o medo das trevas, a ansiedade que a aurora vem finalmente curar. Para Bachelard (2002) os mitos agradam aos homens porque acabam bem; os mitos acabam bem porque acabam como acaba a noite. Para o teórico é a emoção que norteia os mitos é a noção primitiva por excelência: o medo das trevas, a ansiedade que a aurora vem curar. Nesse sentido “pelo sucesso do bom herói, do corajoso herói que rasga e faz em pedaços os véus, que desata a angústia, que devolve a vida aos homens perdidos nas trevas como num inferno”. (BACHELARD, 2002, p. 160). Compara-se aqui o homem perdido nas trevas como a personagem de Trevisan no conto supracitado que passou muito medo pelo caminho até que chega em casa e acredita estar seguro e protegido.

No conto “A Culpada”, da obra *Violetas e Pavões* (2009), o narrador deixa transparecer que a casa é um lugar em que se conota proteção. No início da narrativa ficcional, diz que estando em casa nada de mal acontece. O relato segue desta forma: “tudo foi culpa da mulher ficando em casa nada acontecia”. (TREVISAN, 2009, p. 23). Conforme a visão acerca da casa, uma casa, uma moradia representa o mundo para um ser humano, um universo em quatro paredes que abriga a família, que protege e é ponto de referência em tudo para o homem desde que passou a ter uma residência fixa. Um homem sem morada, não existe para si e para a sociedade, haja vista que quando se conversa com alguém, uma das primeiras coisas que se perguntam quando se prolonga o diálogo, é onde você mora. Como é o discurso de certos falantes que defendem as pessoas com menos poder aquisitivo, ou mesmo

aqueles que não são exigentes na questão de beleza e luxúria, todas as casas são belas, mesmo que seja humilde, dado ao seu sentido intrínseco no imaginário humano.

No dizer de Bachelard (2000, p. 25), todo o espaço que é efetivamente habitado, traz a essência da noção da casa, e enfatiza que quando o ser humano encontra mesmo que seja o menor abrigo, vê sua imaginação construir paredes envoltas de sombras impalpáveis, reconforta-se e lhe vem a noção mesmo que de forma ilusória, como proteção, de estar atrás de grossos muros, estar protegido em uma verdadeira muralha. “O ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo, vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Todos os abrigos todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes”. (BACHELARD, 2000, p. 25). O valor simbólico da casa é tanto, que qualquer pessoa a gostaria de ter. Mesmo os mais pobres, aqueles que não têm condições de construir uma moradia decente, acabam improvisando e construindo um abrigo para que possam nesse local se sentirem seguros. Todo pai, toda mãe, necessitam de uma casa para abrigar os filhos para que se sintam seguros. Quando um jovem está para se casar, a primeira coisa que pensa é em encontrar uma casa para morar com sua esposa e esperar a chegada dos filhos. Por estas e outras razões, a casa continuará sempre viva no imaginário dos povos e os seres humanos almejam melhorar sua morada para assim dar mais conforto e comodidade a seus familiares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As construções do imaginário em Trevisan são regidas, sobretudo, pelo equilíbrio entre imagens dos regimes diurno e noturno, pela preocupação com os problemas sociais inerentes à sociedade, pelo amor que demonstra à cidade de Curitiba, procurando protegê-la de maneira contundente. Impressiona a forma com que aborda os fatos em seus contos, haja vista que relatos são expostos sem nenhum constrangimento, sejam eles relacionados a brigas conjugais, violência ou assuntos que envolvem relacionamentos amorosos. Muitas vezes, ao ler seus contos, tem-se a impressão de que se está lendo notícias policiais ou mesmo outros jornais que circulam diariamente nas cidades, tendo em vista a verossimilhança existente em sua narrativa ficcional.

Nos contos e poemas de Dalton Trevisan, as imagens repercutem umas nas outras, formando o que poderíamos chamar de cadeias ou elos que interligam e produzem o sentido semântico. Com relação ao espaço textual, verifica-se que é por meio dele que as imagens adquirem sentido, sendo necessário, muitas vezes, percorrer no texto os itinerários do contista. Nas imagens que se relacionam ao mito do Vampiro, verifica-se um desdobramento e certa associação ao ser sobrenatural e mítico que surge, repentinamente, para sugar o alimento tão necessário à sobrevivência. Nota-se que em Trevisan tal mito tende a se refazer, porém, com um foco totalmente voltado às relações sexuais, motivo de maior devaneio poético da personagem, o que deixa expresso as imagens da degradação humana visivas na figura de Nelsinho, uma personagem promiscua por excelência. A forma com que escreve, aproxima-se da magia e quase perfeição na escolha das palavras que utiliza para descrever e transmitir suas ideias.

É possível perceber uma relação muito forte do contista com o meio social em que está inserido, sendo que seus personagens, na maioria dos contos, são pessoas simples sem maior

destaque social, contando como vivem, como se relacionam e como costumam agir ante determinadas situações do cotidiano. Verifica-se que o contista está atento aos fatos marcantes e problemas sociais vividos pela população, principalmente em suas mais recentes publicações, cujos contos aparentam verossimilhança com fatos reais.

A violência, por sua vez, é relatada de maneira direta e quase sempre produz no leitor a sensação de que está lendo colunas policiais exibidas na maioria dos jornais de grande circulação e acesso popular. Constata-se que as histórias mais antigas, são relatadas como que se as tivesse presenciado, dado a riqueza de detalhes pertinentes ao tempo em que os fatos aconteceram, com características voltadas à época. Já os fatos mais recentes, são expostos de maneira fria e não há por parte do narrador, preocupação em suavizar as informações, seja no uso das palavras na narrativa ficcional, ou mesmo quando da exposição das imagens. Vale lembrar que, principalmente nas histórias curtas, cada uma delas é acompanhada de imagens que enfatizam o conteúdo narrado, sendo que tais ilustrações são do artista Ivan Pinheiro Machado, parceiro do escritor em diversas obras.

Ao se referir aos conflitos conjugais ou amorosos, vê-se o cuidado que possui na escolha quase que artesanal das palavras utilizadas na narrativa. Não bastasse o cuidado com o vocabulário, ainda costuma inserir imagens da degradação humana presentes em sua obra, quase se aproximando do grotesco. Vê-se a preocupação que dispensa em minuciar detalhes de cenas amorosas, muitas vezes o leitor chega a acreditar que está lendo e ao mesmo tempo assistindo as imagens do relato do contista, dado a riqueza do relato que costuma inserir nos textos narrados.

Ao falar de Curitiba, cidade ficcional que o próprio escritor diz não existir fora dos livros, nota-se o cuidado e zelo que dispõe e dispensa sobre ela. Muitas vezes tem-se a impressão de que o escritor quer manter sua cidade livre de qualquer problema social comum na maioria das cidades. Demonstra, também grande preocupação com o crescimento e

progresso que se dissipa na metrópole paranaense, chegando a mencionar que se trata de uma cidade para “Inglês ver”, ao fazer alusão quando da escolha de Curitiba como capital modelo para o país e para o mundo.

Ao considerar a incessante exaltação das imagens de Curitiba exposta em seus contos, observa-se, nas construções do imaginário de Dalton Trevisan, uma regência das imagens do Regime Diurno, pois a maioria das definições apresentadas em seus contos são pensadas contra as trevas, contra o tempo e tudo o que lhe seja sombrio, obscuro até mesmo nefasto, visto que seus contos estão sempre relacionados com a elevação da cidade ficcional, a luminosidade, ao infinito e com cuidado infinito demonstrado com a imortalidade e preservação de Curitiba por meio de palavras que a protegem e a querem manter ao seu controle.

Constata-se, contudo, o saudosismo do escritor para com a antiga cidade que o viu crescer, narradas nos contos em que menciona fatos importantes que marcaram época e mesmo alguns lugares importantes para a história da capital, são lembrados constantemente ao longo de sua obra e narrativa ficcional. Lugares como a Rua XV de novembro, teatro Ópera de Arame, algumas Igrejas e os pinheiros existentes nos bosques, são constantemente mencionados.

Há que se salientar que as imagens noturnas não passam despercebidas em sua ficção, principalmente ao substituir antíteses em eufemismos. Isso ocorre de maneira mais acentuada e contundente quando o escritor promove a eufemização da morte, o envelhecimento e a degradação do ser humano, passíveis de se verificar nas imagens de violência e mesmo na banalização do sexo que permeia sua produção literária. Contudo, pela rememoração do passado e ao celebrar a importância da vida, o contista encontra a constância na fluidez temporal, haja vista que as imagens perdem a designação de luta contra o tempo e medo da

morte, assim ganhando uma sobrevida e tranquilidade quando a vida volta e ocupa seu curso natural.

É possível constatar imagens que se relacionam com o duplo, o devaneio, o sonho, a fantasia, destacando que o imaginário individual e coletivo do escritor não parece ter limites, haja vista a riqueza de assuntos e fatos que compõem sua obra. Entende-se, com isso, que o imaginário se constitui de maneira individual e até mesmo coletivamente. Constata-se que mais que buscar respostas para a vida, Trevisan sonha em poder viver em uma cidade melhor, em buscar nos campos do imaginário, a fonte, o saber, a luz que se tornaria na essência de um viver tranquilo, que pudesse relatar em sua ficção e devaneio poético.

Verifica-se que Trevisan é conhecedor erudito da literatura universal e brasileira, e tem sido uma voz popular a serviço dessa gente sem maior poderes econômicos. Isso se comprova seja pelo rigor da forma, ou pela escolha que dispensa às palavras, que dão tom verossímil aos fatos narrados. Percebe-se que dialoga com outras obras importantes da literatura universal, da cultura, da filosofia, música, pintura e poesia. Tudo isso pode ser percebido ao longo da obra do escritor já que muitas vezes menciona textos de autores conhecidos e, às vezes parece parodiar com algumas obras famosas.

Percebe-se ao longo da narrativa ficcional do escritor que, apesar de se deparar com um tempo onívoro e inexorável, conduzindo o ser humano a um fim certo, há, contudo, uma valorização da vida, já que é descrita como um bem que merece ser aproveitada ao máximo. Valoriza em suas reflexões a questão temporal: presente, passado, e futuro, contudo, evidencia-se que o passado parece lhe causar uma certa nostalgia, o presente que se vive é o indício de futuro de esperanças, porém, isso lhe parece incerto. Não deixa de contar o passado, relembrando algumas passagens importantes e que permanecem sempre vivas em seu imaginário.

Ao relembrar o passado, o contista percorre os vácuos e labirintos de sua memória, resgatando, assim, inesquecíveis imagens dos tempos que se passaram em sua Curitiba, sem esquecer, jamais, da Curitiba em que “o céu azul é mais azul” citado no conto “*Em Busca de Curitiba Perdida*” e também narra a cidade do passado que permanece muito vivo em sua memória. Em nenhum momento deixa de lembrar do povo que está quase que na contramão da vida, às vezes marginalizada e entregue seja à prostituição, ou até mesmo ao mundo perverso das drogas, que não deixa de ser o grande mal dos tempos pós-modernos. Trevisan, por meio de seus contos, meio utilizado para o exercício de seu ofício e, obviamente, para mostrar o que há de verossímil entre a vida real e a ficcional, sonha, conta, encanta, tecendo as teias de palavras tal como a aranha, que de maneira espetacular, tece sua teia sem nenhum constrangimento. Assim se constitui a obra do contista Trevisan, sempre repleta de lirismo existencial, preenchendo os vazios de sua imaginação, com palavras cuidadosamente lapidadas para enriquecer a literatura paranaense e brasileira. Com magia, poesia e sensatez, apresenta os valores humanos, às vezes, transforma-os em imagens e símbolos, que parecem relacionarem-se com o universo onírico e imaginário. Escreve, não apenas por ser seu ofício, mas demonstra prazer em escrever e, assim, exerce sua cidadania e como escritor, cumpre um relevante papel social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO. “Lírica e Sociedade”. In: *Os Pensadores*. São Paulo. Abril, 1975.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares*. Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 7ª ed. São Paulo: Papirus Editora, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1973.
- BACHELARD. *A Água e os Sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A poética do Devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Poética do Espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardi e Equipe. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BARGALLÓ, Juan. (Org.). *Identidad y alteridad: Aproximación de tema Del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994.
- BOCIAN, Luiz. *Imagens de Curitiba*. Curitiba Paraná, outubro de 2010. Disponível em: <http://www.curitibacityphotos.blogspot.com.br>. Acesso em 11 de outubro de 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. Org. Calin – Andrei Mihailescu. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições Americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo. T.A. Queiroz editor, 2000.
- _____. *A personagem de Ficção*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1985.
- _____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo. Ed. Ouro Sobre Azul, 1993.
- CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e Dispersos: poesia/prosa*. São Paulo: Ática, 1998.

- CAVALCANTI, Raissa. *O Mito de Narciso*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1992.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *O Imaginário*. Ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução: Renée Eve Levié. 3. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- _____. *Campos do Imaginário*. Tradução: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Piaget, 2003.
- _____. *A Imaginação Simbólica*. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Edições 70, Lda, Lisboa, 1993.
- _____. *A Fé do Sapateiro*. Tradução: Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um Conto*. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- HEGEL. *Estética. Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- HILLMAN, James. *Cidade & Alma*. São Paulo: Livros Studio Nobel LTDA, 1993.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um conceito Antropológico*. Jorge Zahar Ed., 2006.
- LEITÃO, Luiz Ricardo. *O Campo e a Cidade na Literatura Brasileira*. Veranópolis-RS: Editora ITERRA, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba – Paraná: Criar Edições LTDA, 2007.
- MARTINS, Wilson. *A Invenção do Paraná: estudo sobre a presidência Zacarias de Góes e Vasconcellos*. Curitiba: Imprensa Oficial, 1999. (Brasil Diferente).
- MENEZES, Emílio. *Obra Reunida / Emílio de Menezes*. Org. [de] Cassiana Lacerda Carollo. Introdução [de] Josué Montello. Rio de Janeiro: J. Olympio; Curitiba: Secretaria de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1980.
- MERCER, Carlos Alberto. *Fotos de Curitiba*. Curitiba Paraná, julho de 2008. Disponível em: <http://www.fotosdecuritiba.curitiba.city.htm>. Acesso em 22 de julho de 2008.
- MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-America LDA, 1970.
- PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PEIXOTO, Nelson Brassic. *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- PIGLIA, Ricardo. *Tesis Sobre El Cuento*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Niterói-RJ: Editora: Segrac - Sociedade Editora e Gráfica de Ação Comunitária, 1991.

- RANK, Otto. *O Duplo*. Tradução: Mary B. Lee. Rio de Janeiro: ALBA, Cardoso & Moreira LTDA, Rio de Janeiro, 1939.
- RIVERO, Sérgio. *Leituras Contemporâneas*. Revista das Faculdades Jorge Amado. Salvador: Faculdade Jorge Amado, 2003.
- SANTOS, Adilson dos. *Um périplo Pelo Território Duplo*. Investigações: Linguística e Literária. Vol. 22, Nº 1, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de e Comunicação, janeiro de 2010. Disponível em: <http://www.ufpe.br/investigacoes>. Acesso em 24 set. 2010.
- TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia*. Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TREVISAN, Dalton. *Ah, é?* Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.
- _____. *A Faca no Coração*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979.
- _____. *A Polaquinha*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.
- _____. *A Trombeta do Anjo Vingador*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.
- _____. *Cemitério de Elefantes*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- _____. *Duzentos ladrões*. Porto Alegre: L & PM, 2008.
- _____. *Em Busca de Curitiba Perdida*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- _____. *Novelas Nada Exemplares*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- _____. *III Ais*. Porto Alegre: L & PM Pocket, 2004.
- _____. *O Vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- _____. *Quem tem Medo de Vampiro?* São Paulo: Editora Ática, 1998.
- _____. *35 Noites de Paixão*. Rio de Janeiro: Best Bolso: 2009.
- _____. *Violetas e Pavões*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.
- _____. *Virgem Louca, loucos Beijos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.
- _____. *Vozes do Retrato*. São Paulo: Editora Ática,
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- WALDEMAN, Berta. *Do Vampiro ao Cafajeste*. São Paulo. UNICAMP, 1983.
- WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade*. Tradução de Gustavo Barcellos e Lúcia Rosemberg. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1990.