

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

**Rita de Cássia Bordoni**

**As trevas em Trevisan:  
por uma releitura do mito vampírico**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO  
2011**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP**

**Rita de Cássia Bordoni**

**As trevas em Trevisan:  
por uma releitura do mito vampírico**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**Dissertação apresentada à Banca  
Examinadora da Pontifícia  
Universidade Católica de São  
Paulo, como exigência parcial  
para obtenção do título de Mestre  
em Literatura e Crítica Literária  
sob a orientação da Profa. Dra.  
Maria Rosa Duarte de Oliveira.**

**SÃO PAULO  
2011**

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

## DEDICATÓRIA

À minha mãe, Marina: porque seus braços sempre se abrem quando preciso de um abraço, seu coração sabe compreender quando preciso de uma amiga, seus olhos sensíveis se endurecem quando preciso de uma lição, porque sua força e seu amor me dirigiram pela vida e me deram as asas que eu precisava para voar. Tornou-me águia: o céu é o limite.

Ao meu pai, Euclides (*in memoriam*): pela minha vida.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo sopro da vida e pelas bênçãos concedidas.

À minha orientadora Profa Dra Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela compreensão e competência com que acompanhou esse trabalho.

Ao Prof Dr Fernando Segolin, pela parceria na orientação e por quem tenho profunda admiração pela sua humanidade e sabedoria.

Ao Prof Dr Eduíno José de Macedo Orione, pelo rumo que deu a esta dissertação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, pelo carinho, generosidade e conhecimento compartilhados.

À Secretária Ana Albertina Miguel, pela magnífica execução do seu trabalho, pela irmandade na fé e por acreditar em mim.

À Secretaria de Estado da Educação (SEE) e à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pela bolsa de estudo concedida.

Ao escritor Dalton Trevisan, por ter me atendido na sua residência em Curitiba, onde me presenteou com alguns de seus livros, mas principalmente pelas páginas escritas de **O vampiro de Curitiba**, de onde nasceu a inspiração para esta dissertação.

Ao produtor cinematográfico Estevan Silvera, pela atenção e prontidão com que me recebeu em Curitiba, pela entrevista, pela doação de curtas-metragens com textos de Dalton Trevisan e por me presentear com a edição completa em *fac símile* da revista **Joaquim**.

À equipe do Teatro Lala Schneider, João Luis Fiani, Claudinho Castro e Marino Jr pela recepção no teatro e entrevistas concedidas.

Ao cartunista Humberto Pessoa de Abreu, amigo incondicional, a quem devo o crédito das ilustrações de **O vampiro de Curitiba**, pré-texto.

À minha família, meu clã, por ser meu alicerce nos dias de vendavais, pela vida feliz compartilhada e pelo amor que sempre me dedicaram Tia Cida, Tia Sirlei, Jair, Iara, Sandra, em especial ao Vitor e à Giovanna, que iluminaram meus dias de trevas com seus sorrisos, razões do meu viver.

À minha família de coração, D. Odete, Sr Francisco (*in memorian*), Maurício, Sibeles e Bruno, porque provaram que uma família não se faz só pelo sangue.

A todos os meus amigos, por serem fiéis, me apoiarem nas decisões, me ajudarem a suportar o fardo pesado da vida e também por compartilharem os dias de glória.

A todos os meus alunos, que me mostram a cada dia que o saber é infindável e fazem crescer a minha paixão pela educação.

A todos que passaram pela minha vida, pela oportunidade que me deram de aprender algo, e aos que ainda virão.

## RESUMO

BORDONI, Rita de Cássia. **As trevas em Trevisan:** por uma releitura do mito vampírico. 2011. 130p. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

O objetivo dessa pesquisa é, por meio de um método comparativo, realizar a análise crítica do *corpus* - **O vampiro de Curitiba**, de Dalton Trevisan, que buscará responder a uma questão nuclear: como Dalton Trevisan reconstrói literariamente um dos mitos ancestrais da cultura humana – o mito do vampiro? Para responder a essa problemática, lançamos três hipóteses: 1) O mito do vampiro é desmistificado parodicamente, revelando a sua face bifronte: a de herói e a de vítima; 2) A desmistificação se faz por meio do esvaziamento tanto de categorias da narrativa, como as do herói e do narrador, quanto do discurso, na fronteira entre o literário e o não-literário; 3) A desmistificação do mito do vampiro gera um efeito de crítica social em termos da degeneração da vida nos centros urbanos. A análise do livro à luz do conceito de paródia de Bakhtin (1998) e Hutcheon (1985), levou-nos à conclusão de que o autor retira a aura do vampiro mítico, dessacralizando-o por meio do canibalismo amoroso e da morte, fazendo do desejo sexual a sua *via crucis*. Na sua trajetória por Curitiba, acaba por configurá-la alegoricamente como um *Hades* urbano, numa atitude de crítica seja aos valores de uma sociedade em decomposição, seja aos padrões literários confrontados com o “lixo” urbano de discursos frontalmente não-literários.

**Palavras-chave:** Dalton Trevisan; mito vampírico; paródia; canibalismo amoroso; *via crucis*.

## ABSTRACT

BORDONI, Rita de Cássia. **The darkness in Trevisan:** a re-reading of the vampire myth. 2011. 130p. Dissertation (Mastering) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

The main objective of this research is, by means of a comparative method, to do a critical analysis of – **O vampiro de Curitiba** (The vampire from Curitiba) – from Dalton Trevisan. This analysis will try to answer a core question: How can Dalton Trevisan rebuild one of the most ancient myths of the human culture – the vampire one? To answer this problematic question, we have thought about three hypotheses: 1) The vampire myth is demystified in a parodical way, revealing his two faces: hero and victim; 2) The demystification is done through a sense of emptiness which can be observed in: the narrative, the hero and the narrator as well as in the discourse categories and all of this on the border between fiction and non-fiction; 3) The vampire myth demystification generates a social criticism effect in a time that life in the urban centers is in degeneration. The parody concept that we chose to guide the novel's analysis was taken from Bakhtin (1998) and Hutcheon (1985). These authors leded us to a conclusion that Trevisan takes off the mythical vampire's aura. As he does this in the text, he transforms the myth in an unsacred one through resources like: love cannibalism and death, using the sex desire as his *via cruces*. In his trajectory in Curitiba, he allegorically configures the city as an urban *Hades*, in an attitude to criticize the values of a society in decomposition, the literary patterns in tension against the urban "litter", which is characterized as a non-literary discourse.

**Key Words:** Dalton Trevisan; vampire myth; parody; love cannibalism; *via cruces*.

## DALTON TREVISAN



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

(Dalton Trevisan)

AS TREVAS EM TREVISAN: POR UMA RELEITURA DO MITO VAMPÍRICO



Fig. II – Idem.

- Só invento um vampiro que existe.

(Dalton Trevisan)

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

<b>1. O mito vampírico na modernidade</b> .....	17
1.1. A face bifronte do vampiro: herói e vítima .....	23
1.2. Desmistificação e paródia .....	35
<b>2. Trevisan e “os novos”:</b> proposta estética do mundo moderno.....	44
2.1. Dalton Trevisan: um escritor moderno.....	47
<b>3. Nelsinho, o Delicado: um vampiro paródico</b> .....	51
3.1. A culpa original e a via <i>crucis</i> .....	59
3.2. Canibalismo amoroso, erotismo e morte.....	91
3.3. O vampiro, a voz e a série.....	101
<b>4. Duplos vampíricos</b> .....	116
4.1. Trevisan e a apropriação do lixo: os gêneros não-literários.....	117
4.2. Curitiba: <i>Hades</i> urbano.....	120
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	125
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	128

### ANEXOS

## LISTA DE SIGLAS

(CONTOS DE DALTON TREVISAN)

OVC .....	O VAMPIRO DE CURITIBA
INL .....	INCIDENTE NA LOJA
EE .....	ENCONTRO COM ELISA
CBC.....	CONTOS DOS BOSQUES DE CURITIBA
UA .....	ÚLTIMO AVISO
VAP .....	VISITA À PROFESSORA
NPO .....	NA PONTINHA DA ORELHA
ES .....	ETERNA SAUDADE
AB.....	ARARA BÊBADA
OHP.....	O HERÓI PERDIDO
CV.....	CHAPEUZINHO VERMELHO
DPP .....	DEBAIXO DA PONTE PRETA
MCP .....	MENINO CAÇANDO PASSARINHO
AU .....	AS UVAS
ANP .....	A NOITE DA PAIXÃO

## Introdução

Olhei pela primeira vez a morte, dentro dos olhos, e mais que o sofrimento físico doeu a revelação de que eu era mortal – nesse dia nasceu o escritor.

(Dalton Trevisan)

A epígrafe acima foi escrita em 1945, após Dalton Trevisan ter sofrido um acidente na fábrica de vidros e cerâmica da família<sup>1</sup> que quase lhe roubou a vida: teve o crânio fraturado e passou longa temporada no hospital. No ano seguinte, 1946, começou, ininterruptamente, sua profissão de escritor, que teve, como certidão de nascimento, a **Revista Joaquim**, localizada ao lado da fábrica.

Autor de 41 livros, entre eles um só romance, **A Polaquinha** e, fora deles, um único livro de poemas, **Sonetos Tristes e Visos**<sup>2</sup>, Trevisan preferiu dedicar-se ao conto. Não foram incluídos, entre os 41 títulos, os dois primeiros, que foram renegados por ele, **Sonata ao luar** (1945) e **Sete anos de pastor** (1946), os contos publicados na **Revista Joaquim** (1946/1948) e os que, entre 1950 e 1958, não encontrando interesse por parte dos editores em relação à sua obra, publicava em cadernos de papel-jornal, à maneira do cordel nordestino, e enviava pelo correio a seus amigos e críticos.

Hoje, Trevisan é respeitado no Brasil e no exterior, com títulos traduzidos para o espanhol, holandês, dinamarquês, inglês, alemão, italiano, polonês e sueco; é considerado pela crítica como um dos grandes contistas brasileiros, aclamado com inúmeros prêmios no Brasil e no exterior<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Trata-se da Fábrica de Louças e Refratários João Evaristo Trevisan.

<sup>2</sup> Só tive conhecimento do livro por ter visitado a Casa da Memória, em Curitiba, e ter recolhido lá artigos jornalísticos sobre o autor. O livro, que não aparece nem na lista dos livros renegados, parece ter fugido da crítica, tanto jornalística quanto acadêmica. Trata-se de uma coletânea de doze poemas sobre mulheres: Ione, Linda, Neuza, Nélcia, Aurora, Doris, Aroni e mais A mulher de pedra, A dama verde, A dama negra, A dama vermelha, A dama branca.

<sup>3</sup> Alguns títulos já recebidos pelo autor foram: com *Novelas nada exemplares* (1959), recebe o prêmio do Instituto Nacional do Livro e o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro; pelos livros de contos *Morte na Praça* e *Cemitério de Elefantes*, recebe mais uma vez o prêmio Jabuti e também o prêmio Fernando Chinaglia da União Brasileira dos Escritores – UBE (1964); por *Noites de Amor em Granada* e também por *Morte na Praça* recebe o Prêmio Luís Cláudio de Sousa, do Pen Club do Brasil (1964); vence o Primeiro Concurso Nacional de Contos do Paraná (1968); o Concurso de Contos Eróticos da revista *Status* (1970); com *Trombeta do Anjo Vingador*, recebe o Prêmio Literário Nacional do Instituto Nacional do Livro – RJ (1978); Prêmio Ministério da Cultura pelo conjunto de sua obra (1996); com o livro *Pico na veia*, divide com Bernardo Carvalho o 1ª Prêmio Portugal Telecom de Literatura (2003).

Quando Trevisan começou a escrever e publicar seus contos, que veiculavam na revista **Joaquim** (1946-1948) e em algumas outras revistas e colunas de jornais da época, suas narrativas eram mais longas. Com o passar do tempo, o autor curitibano vai invertendo e devorando a categoria narrativa: não é daqueles que pensam que depois do conto deve vir a novela, depois o romance, mas faz o caminho do avesso, isto é, do conto para o soneto e deste para o hai-cai.

E foi aqui, neste espaço de uma literatura que vai na contramão do estabelecido, numa ação corrosiva e devoradora, que se deu nosso interesse pelo estudo da temática vampiresca, especialmente presente no livro **O vampiro de Curitiba** (1965), nosso *corpus* de análise.

Tal núcleo temático foi o objeto de estudo de um dos trabalhos críticos pioneiros: o de Berta Waldman - **Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan** (1982) -, que será de extrema relevância para esta dissertação, especialmente a concepção que elabora sobre o “discurso-vampiro”.

Além desse estudo clássico sobre o sentido vampiresco da obra de Trevisan, há ainda artigos que serão relevantes para o nosso estudo tais como o de Orione intitulado *Realismo e paródia em Dalton Trevisan* (2007), no qual o crítico, ao analisar o conto “Virgem louca, loucos beijos”, que deu título à antologia que Dalton Trevisan publicou em 1979, afirma que a “chave-mestra” da literatura daltoniana é “a recriação paródica da ficção realista-naturalista do século XIX” por meio da “retomada de um dos arquétipos centrais da escrita realista, que vem a ser a trajetória ‘descendente’ que marca o percurso da personagem pelo relato” (2007, p.54). Traz também o conceito de “canibalismo amoroso”, enfatizando o desejo sexual violento, que conduz as personagens a uma verdadeira devoração erótica associada ao ato de comer e ao desejo sexual.

Há ainda, o artigo de Erson Martins de Oliveira, intitulado *O universo fabular de Dalton Trevisan* (2007), que contribuirá para o posicionamento crítico frente ao nosso *corpus*, seja pelo aspecto trágico que detecta em suas narrativas, seja pelo forte apelo ao grotesco. Segundo o autor:

---

Contista por excelência, o escritor tem a virtude de contar de forma singela histórias hediondas. [...] Suas narrativas curtas e descarnadas acumulam forte emoção trágica, muitas vezes crispadas de comicidade. [...] As aventuras amorosas da personagem Nelsinho constituíram quadros contundentes da realidade, que permaneciam dissolvidos na intimidade individual e escondidos nos interstícios da vida social. [...] Dalton maneja excelentemente o grotesco, recurso literário recorrente em **O vampiro de Curitiba**, o que em alguns momentos chega ao picaresco, além de explorar o tragicômico. (2007, p.62-65)

Uma dissertação de mestrado também contribuirá para a nossa pesquisa: a de Roseli Bodnar Rosalino (2002) - **Dalton Trevisan e o projeto estético minimalista**. A autora disserta sobre o projeto estético de Dalton Trevisan, enfocando a repetição da temática e do casal trevisânico João e Maria, a cidade ficcional de “Curitiba”, a revisão e re-elaboração da obra e o vampirismo da literatura universal e dos mitos, por meio da metalinguagem e da paródia. Enfoca a metaficção através da composição da narrativa minimalista, que possui uma relação próxima dos meios de comunicação de massa, utilizando-se de vários artifícios para sua composição como: o erótico, o kitsch e o grotesco. Tais considerações serão de extrema importância para a nossa investigação sobre os recursos estéticos trevisanianos como o pastiche e a bricolage, além da perspectiva da repetição sob a ótica da produção em massa, que Waldman já havia associado à *pop-art* mas que, aqui, Rosalino aborda a partir da repetição do diferente.

Este trabalho buscará responder a uma questão nuclear: Como Dalton Trevisan, em **O vampiro de Curitiba**, reconstrói literariamente um dos mitos ancestrais da cultura humana – o mito do vampiro?

Para responder a essa problemática, lançamos três hipóteses:

1. O mito do vampiro é desmistificado parodicamente, revelando a sua face bifronte: a de herói e a de vítima.
2. A desmistificação se faz por meio do esvaziamento tanto de categorias da narrativa, como as do herói e do narrador, quanto do discurso, na fronteira entre o literário e o não-literário.

3. A desmistificação do mito do vampiro gera um efeito de crítica social em termos da degeneração da vida nos centros urbanos.

O objetivo dessa pesquisa é, portanto, por meio de um método comparativo, realizar a análise crítica do *corpus* - **O vampiro de Curitiba**, de Dalton Trevisan -, sob a perspectiva do mito vampírico, buscando fazer uma releitura desse mito na modernidade por meio da desmistificação e da paródia, acentuando o aspecto erótico e o canibalismo amoroso vinculado à culpa original e à morte, uma vez que o “herói” Nelsinho é um vampiro frustrado, mais seduzido do que sedutor, um Dom Juan às avessas.

Para analisarmos o grau de validade de nossas hipóteses, estruturamos essa dissertação em quatro capítulos. No primeiro, abordaremos os aspectos históricos e conceituais referentes ao mito vampírico na modernidade, ressaltando a sua face bifronte por meio da paródia à luz de Bakhtin e Hutcheon.

No capítulo dois abordaremos a proposta estética trevisaniana aliada ao movimento dos “novos”, importante para a decisão do caminho de nossa análise pela desmistificação e pela paródia.

No capítulo três nos centraremos na personagem Nelsinho: seu percurso por Curitiba, sua via *crucis*, enquanto “vampiro” e “herói”, imerso em relações entre o canibalismo amoroso, o erotismo e a morte. É aí também que abordaremos como se dá a propagação da sua voz vampirizadora na construção de uma narrativa seriada na qual as estratégias literárias da apropriação e da ironia são utilizadas.

No capítulo quatro, finalmente, abordaremos os duplos vampíricos: Trevisan e a sua apropriação de gêneros não-literários da escrita; a cidade de Curitiba como espaço vampiresco, paradoxal e alegórico, constituindo-se à semelhança de uma *Hades* urbana.

Acreditamos que percorrer esse caminho investigativo nos auxiliará a entender o vampiro de Trevisan, um herói paródico e dessacralizador do próprio mito vampírico do qual se alimenta não para repetir, mas para inverter visando um efeito de crítica que vai do literário ao social, desmistificando ideologias e poderes estabelecidos.

## 1. O mito vampírico na modernidade

Ninguém diga sou taradinho. No fundo de cada filho de família dorme um vampiro – não sinta gosto de sangue.

(Dalton Trevisan)

**O vampiro de Curitiba** (1965), de Dalton Trevisan, nosso *corpus* de análise, tem como protagonista “Nelsinho, O Delicado”, ao qual o autor se refere como “herói” e “vampiro”. Ao usar essa nomenclatura, Trevisan nos remete a um tempo mítico, de deuses e heróis, ao mesmo tempo em que nos mantém na modernidade, seja porque esse vampiro-herói age na moderna cidade ficcional de Curitiba, seja porque é um autor contemporâneo. Isso tornará a nossa própria face bifronte, com os olhos voltados, simultaneamente, ao passado e ao presente.

É por este motivo que nos propomos a fazer uma releitura do mito vampírico, considerando a sua presença na modernidade e a sua raiz (mítico-realista) de face bifronte, na tentativa de entender como e por que razão Dalton Trevisan recria metaficcionalmente esse mito.

No decorrer dos itens deste capítulo, procuraremos fazer uma leitura panorâmica desse mito do vampiro hodiernamente, buscar as suas raízes e ver como que o processo de desmistificação se inicia pela paródia. Seguindo este raciocínio, duas perguntas são imediatas: como podemos explicar a presença do mito vampírico na modernidade? ; quais são os motivos que o trouxeram até aqui?

Os vampiros sempre foram uma fonte de fascínio e medo na cultura *pop* contemporânea. Na verdade, nestes dias, parece haver um “*vampire frenesi*” que envolve todos os aspectos de entretenimento. O visual sombrio e *sexy*, a promessa de vida eterna e a extrema força física das criaturas das trevas pulam das telas para o dia a dia, na forma dos mais diferentes produtos. Os vampiros estão em toda parte: nos livros, nos cinemas, na TV, nos quadrinhos, nos jogos de RPG, nos *games*, na moda e até no estilo de vida<sup>1</sup>.

Devido a essa “febre”, 2010 foi conhecido como o “Ano Internacional do Vampiro”. No referido ano, os sanguessugas conseguiram até um dia de

---

<sup>1</sup> Trata-se da Subcultura Vampyrica. Informações disponíveis em <<http://vampyrismo.ning.com/>>.

homenagem no calendário paulista: dia 13 de agosto foi oficializado “O Dia do Vampiro”, cuja criação foi iniciativa da atriz, cineasta e escritora Liz Marins (filha de José Mojica Marins, o “Zé do Caixão”), mais conhecida como Liz Vamp, que promoveu neste dia uma campanha de doação de sangue. No mesmo ano, os *Teen Choice Awards* “receberam 85 milhões de votos *online* de adolescentes, que escolheram seus programas e astros favoritos no cinema, televisão, música, esportes e moda”<sup>2</sup>. Os filmes da série **Crepúsculo (Twilight)** e o seriado de TV **O Diário do Vampiro (Vampire Diaries)**, baseados nas séries de livros homônimas de Stephenie Meyer (2005) e Lisa Jane Smith (1991), foram os que receberam o maior número de troféus. Isso sem contar outras séries de TV como **True Blood** (2008), **Angel** (1999), **Buffy, a Caça-Vampiros** (1997) e **Os Garotos Perdidos** (1987), que vêm dominando o público *teen*. Nas locadoras e nas livrarias, os vampiros ganharam até uma exclusividade: o “gênero vampiro”. Esse panorama nos apresenta uma releitura do mito vampírico em que há uma tendência comum em relação ao vampiro moderno: são demônios do bem, que se cansaram das trevas, e desejam viver pacificamente no mundo dos vivos.

No entanto, a palavra “vampiro”, como a conhecemos na atualidade, vem do húngaro *vampir* e entrou na língua portuguesa através do francês *vampire*. O termo “vampiro”, entretanto, só passa a ser utilizado no século XVIII.

O “gênero vampiro”, na literatura ocidental, surgirá no Romantismo, com Lord Byron, **Fragment of a novel** (1816), texto em prosa que faz alusões ao vampirismo. John Polidori, inspirado em Lord Byron, escreve **The Vampyre** (1819), cujo protagonista, Lord Ruthven, apresenta traços do homem fatal romântico, estabelecendo a conexão entre vampirismo e delito de amor.

Na França, em meados do século XIX, Charles Baudelaire, escritor “maldito” que execrava o *status quo* burguês de sua época, o qual procurava afrontar com seu “aristocrático prazer de desagradar”, advogará também a crueldade e o sadismo no amor: “deve-se castigar o que se ama”. Nos poemas

---

<sup>2</sup> KEARNEY, Christine. **Vampiros dominam prêmios Teen Choice**. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/reuters/2010/08/09/vampiros-dominam-premios-teen-choice.jhtm>>. Acesso em: 09 ago 2010.

de seu livro **Les Fleurs du Mal** (1857), o vampiro, homem fatal (“Alma do outro mundo”) contracenará com a vampira (“As metamorfoses do vampiro”).

Na sequência, Sheridan LeFanu publica o conto **Carmilla** (1872), em que a protagonista é uma condessa vampira que tem como vítima a jovem filha de seu anfitrião. Nas metrópoles europeias do final do século XIX o homossexualismo era tido como vício elegante, sinal de refinamento e sofisticação dos que se pretendiam aristocráticos e acima da massificação e da vulgaridade da burguesia. O vampiro, possuindo uma sexualidade não confinada à genitalidade procriatória, consome a perversão dos prazeres anômalos, contracenando com o homossexualismo, e por vezes com este se identificando.

O romance **Drácula** (1897), de Bram Stoker, também coloca o vampiro como a encarnação da perversão, neste caso o priapismo<sup>3</sup> e a ninfomania<sup>4</sup>. Drácula é o que restara de arcaico nos confins da Europa moderna, contemporânea (à época de sua publicação), capitalista e vitoriana. Os heróis Jonathan Harker, corretor de imóveis, Mina Harker, professora, e Van Helsing, cientista e médico, representantes da classe média e do *ethos* moderno e burguês, utilizando-se de todo o aparato técnico da época, exterminam de vez o resíduo não-moderno da Europa de seu tempo, mas não conseguem exterminar o que Drácula também representa: é o desejo incontável, não utilitarista, uma vez que não voltado à procriação. Tanto Drácula quanto as vampiras de seu castelo simbolizam o desejo sexual voraz e irreprimível, perigo à pureza feminina da qual depende a felicidade doméstica e a harmonia conjugal. Ao vampirizar sua vítima, Drácula faz dela um ser desejante insaciável. A sexualidade de Drácula também apresenta ambiguidade: no momento em que as vampiras vão cair sobre Jonathan Harker ele mesmo deseja se “apossar” dele e pede para que as vampiras se afastem.

No Brasil, alguns autores vem se destacando nesse “gênero” como: Liz Vamp; a paulistana Giulia Moon, autora de **O Perfume da Vampira** (2009) e **A**

---

<sup>3</sup> Priapismo é uma condição médica geralmente dolorosa e potencialmente danosa na qual o pênis ereto não retorna ao seu estado flácido, apesar da ausência de estimulação física e psicológica. A ereção dura em média 4 horas, e pode levar à impotência sexual definitiva.

<sup>4</sup> Ninfomania (em mulheres) ou Satíriase (em homens) é o ato de espontaneamente apresentar um nível elevado de desejo e de fantasias sexuais, aumento de frequência sexual com compulsividade ao ato, controle inadequado dos impulsos e grande sofrimento. Também pode ser chamada de Desejo Sexual Hiperativo.

**Dama-Morcega** (2006); Ivan Jaf, carioca de destaque no público juvenil, autor de **O vampiro que descobriu o Brasil** (2000) e **A insônia do vampiro** (2007); e André Vianco, o mais conhecido, autor de **Os Sete** (2000), sobre as aventuras de vampiros portugueses, que já vendeu mais de 500 mil livros, segundo artigo publicado na Folha de São Paulo *online*<sup>5</sup>. Isso sem falar, é claro, em Dalton Trevisan, que nos traz um vampiro às avessas, ciclo que já havia iniciado (com uma outra proposta, conforme veremos) bem antes desse “*vampire frenesi*”.

Indiretamente, o tema também já esteve presente na nossa literatura: como influência do byronismo, na poesia de Álvares de Azevedo; na mulher fatal vampira que aparece na poesia de Castro Alves, como “Fabíola”, um dos “Anjos da meia-noite”; no romance naturalista **O cortiço** (1890), de Aluísio Azevedo, em que a personagem Pombinha, após ser seduzida pela cortesã Leonie, transforma-se de noiva casta que era em cortesã também (como o vampiro, que ao morder sua vítima acaba por transformá-la em outro vampiro, Leonie faz de Pombinha sua discípula após iniciá-la homo/sexualmente); no romance modernista **Macunaíma** (1928), de Mário de Andrade, como construto cultural de raça, conforme nos sugere Célia Magalhães em **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira** (2003).

Essas manifestações do mito vampírico nas diversas formas de arte nos leva a refletir o próprio sentido da palavra “mito”. Roland Barthes, em **Mitologias** (1982, p. 131), afirma que “o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem” e que, por isso, “não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma idéia: ele é um modo de significação, uma forma”. Segundo o autor:

O mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. [...] Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas. (BARTHES, 1982, p.131)

---

<sup>5</sup> Artigo disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fofha/livrariadafolha/757095-escretores-de-livros-de-vampiros-sao-bem-normais-no-fundo-diz-andre-vianco.shtml>>. Acesso em: 30 de jun. 2010.

Mas, se o mito é uma “mensagem”, como afirma Barthes, que mensagem é essa que a modernidade busca ou quer passar por meio do mito vampírico?

Mircea Eliade, em **O mito do eterno retorno** (2000, p. 58-59), atenta-nos para o fato de a memória popular ter dificuldades em reter acontecimentos “individuais” e figuras “autênticas”. Segundo o autor, “a recordação de um acontecimento histórico ou de uma personagem autêntica não perdura por mais de dois ou três séculos na memória popular”. Por isso, traz as palavras de Chadwick, para quem “o mito é o último – não o primeiro – estágio no desenvolvimento de um herói”<sup>6</sup>. Assim, salienta o fato de a mente humana recorrer a arquétipos, uma vez que ela só conserva o “exemplar”:

Poder-se-ia dizer que a memória popular restitui à personagem histórica dos tempos modernos o seu significado de imitadora do arquétipo e reprodutora dos gestos arquetípicos. Por vezes, ocorre a transformação de um acontecimento em mito. Porém a verdade histórica acabava virando uma mentira.

[...]

O mito é que falava a verdade. O *mito* tornava-se mais verdadeiro na medida em que conferia à *história* um sentido mais profundo e mais rico: ele revelava um destino trágico. (ELIADE, 2000, p.60-61)

Por arquétipos, segundo Meletínski, entendemos que são as unidades primeiras da narrativa universal, o primeiro modelo de quando uma coisa existiu pela primeira vez.

Eliade afirma também, em **Mito e realidade** (2007, p.159), “que pesquisas recentes trouxeram à luz as estruturas míticas das imagens e comportamentos impostos à coletividade por meio da *mass media*”. Segundo o autor, principalmente nos EUA, os personagens das histórias em quadinhos (*comic strips*) apresentam a versão moderna dos heróis mitológicos ou folclóricos:

Eles encarnam a tal ponto o ideal de uma grande parte da sociedade, que qualquer mudança em sua conduta típica ou, pior ainda, sua morte, provocam verdadeiras crises entre os leitores; estes reagem violentamente e protestam, enviando

---

<sup>6</sup> “Mith is the last – not the first – stage in the development of a hero” (Chadwick, vol. III, p. 762).

milhares de telegramas aos autores dos *comic strips* e aos diretores dos jornais. (ELIADE, 2007, p.159)

Eliade salienta que um personagem, como o *Superman*, tornou-se extremamente popular graças à sua dupla identidade e que o mito do *Superman* satisfaz às nostalgias secretas do homem moderno que, sabendo-se decaído e limitado, sonha revelar-se um dia um “personagem excepcional”, um “herói”. O romance policial se prestaria a observações semelhantes:

De um lado, o leitor assiste à luta exemplar entre o Bem e o Mal, entre o herói (=detetive) e o criminoso (encarnação moderna do Demônio). De outro lado, por um processo inconsciente de projeção e identificação, o leitor participa do mistério e do drama, e tem a sensação de estar pessoalmente envolvido numa ação paradigmática, isto é, perigosa e “heróica”. (ELIADE, 2007, p.159)

Percebemos então que, na modernidade, o pensamento que justifica a atração das pessoas pelos vampiros é análogo ao da sua atração pelos super-heróis e romances policiais: o da dupla identidade. Isso pode ser confirmado através da existência da *Subcultura Vampyrica*, seguidores do *Long Black Veil* (“O véu negro”, como é chamado no Brasil), que relata o fato de o homem moderno viver entre dois mundos: o mundo diurno, aceitando aquilo que a sociedade impõe, com toda a sua tecnicidade, e o mundo noturno: sendo aquilo que ele quer ser, atendendo aos seus anseios mais secretos. É este raciocínio que nos levará a analisar a face bifronte do vampiro: aquele que é, ao mesmo tempo, herói e vítima. Se por um lado isso nos ajudará a entender essa “febre vampírica” dos dias atuais, de outro nos proporcionará um estudo mais detalhado sobre o vampiro de Dalton Trevisan, que será o nosso foco de análise.

## 1.1. A face bifronte do vampiro: herói e vítima

Culpa minha não é. Elas fizeram o que sou – oco de pau podre, onde floresce aranha, cobra, escorpião.

(Dalton Trevisan)

O que a mídia tem privilegiado, na verdade, é a face luminosa do vampiro: é sempre um nobre, com força, inteligência e poderes sobrenaturais, com alta potencialidade de sedução e possui um corpo belo e jovem para atravessar a eternidade.

Com tantos atributos, a figura do vampiro parece mesmo fascinante, mas o ponto chave da questão está contido, na verdade, na palavra “eternidade”. Para a grande massa, o vampiro é aquele que tem o dom de viver para sempre e é pouco conhecida sua face trevosa.

Felipe Nunes Nápoles Moreira, em seu TCC **Vampiros: uma expressão simbólica da sombra humana** (2001, p. 11-12), afirma que viver para sempre “é manter a nossa identidade, não importando lugar ou contexto. É trazer conosco costumes e idéias que dizem respeito a uma época passada, e que muitas vezes estão ultrapassados”, de onde se deduz que ser imortal é “viver eternamente os mesmos conflitos sem nunca lhes dar uma solução. Quando isso acontece, ficamos estagnados, distantes, e nos tornamos ‘vampiros’, propriamente ditos” (2001, p.12). Uma fala de Ramirez, no filme **Highlander, o Imortal**, deixa claro esse conceito:

Estarás vivo quando tudo aquilo que você conhece tiver desaparecido. Verás pessoas viverem e morrerem, crianças tornarem-se homens. O mundo mudará de maneiras como só você saberá, pois nunca estarás sujeito a essas transformações, ao menos não da mesma maneira que a maioria das pessoas. Serás sempre jovem e ativo. Verás impérios surgirem, e desaparecerem, e ressurgirem, enquanto tu ainda estarás por aí, vivendo a mesma vida. Este é o teu Dom e a tua Maldição. (apud MOREIRA, 2001, p. 11)

A dupla identidade dos vampiros deve-se, então, a uma maldição. Mas, afinal, o que é vampiro? Por que o vampiro é um ser maldito?

Há inúmeras definições para a palavra “vampiro”. Para melhor entendê-la, e, conseqüentemente, entender também a sua maldição, devemos fazer um breve relato sobre o mito, uma vez que a raiz realista do mito vampírico encontra-se nas crenças das sociedades arcaicas.

O mito era a religião das sociedades arcaicas, impropriamente denominadas culturas primitivas. Na acepção que essas sociedades lhe atribuíam e ainda atribuem, é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de Entes Sobrenaturais (deuses, semi-deuses e heróis), de caráter sagrado, exemplar, significativo e, portanto, realista e, se *mitologema* é a soma dos elementos antigos transmitidos pela tradição e *mitema* as unidades constitutivas desses elementos, *mitologia* é o "movimento" desse material: algo de estável e mutável simultaneamente, sujeito, portanto, a transformações. Do ponto de vista etimológico, mitologia é o estudo dos mitos, concebidos como “história verdadeira”. Segundo Mircea Eliade, em **Mito e realidade**:

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante. (ELIADE, 2007, p. 12)

A palavra *religião*, do latim *religione*, possivelmente se prende ao verbo *religare*, ação de ligar. Religião pode, assim, ser definida como o conjunto das atitudes e atos pelos quais o homem se *prende*, *se liga* ao divino ou manifesta sua dependência em relação a seres invisíveis tidos como sobrenaturais, através de líderes espirituais como os xamãs, que tinham a capacidade de, por meio de êxtase, manter contato com o universo sobrenatural e com as forças da natureza, sendo considerados os primeiros *mediuns* da história da humanidade. Conhecidos como “porta-vozes dos deuses”, foram os primeiros a veicular conhecimentos sagrados por meio de formas primitivas e simples da literatura como o próprio mito, os contos de fada, fábulas e contos populares.

Tomando-se o vocábulo religião num sentido mais estrito, pode-se dizer que a religião para os antigos é a reatualização e a ritualização do mito.

Segundo Martine Segalen, em **Ritos e rituais contemporâneos** (2002, p.21), “os ritos são regras de conduta que prescrevem como o homem deve se comportar em relação às coisas sagradas”. Quanto ao que é sagrado ou profano, Eliade nos diz:

[...] o *sagrado* é o *real* por excelência. Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar. [...] Tudo quanto os deuses ou os antepassados fizeram – portanto tudo o que os mitos contam a respeito de sua atividade criadora – pertence à esfera do sagrado e, por consequência, participa do Ser. Em contrapartida, o que os homens fazem por própria iniciativa, o que fazem sem modelo mítico, pertence à esfera do profano: é pois uma atividade vã e ilusória, enfim, irreal.

(ELIADE, 2008, p. 85)

Mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra revelada, o dito. E, desse modo, se o mito pode se exprimir em nível da linguagem, ele é, antes de tudo, uma palavra que circunscreve e fixa um acontecimento. O rito, que é o aspecto litúrgico do mito, transforma a palavra em *verbo*, sem o que ela é apenas lenda, “legenda”, o que deve ser lido e não mais proferido.

A sociedade industrial usa o mito como expressão de fantasia, de mentiras, daí a expressão **mitomania**. Barthes nos atenta para o fato de muitos verem no mito somente os significantes, isto é, a parte concreta do signo, mas vale ir além das aparências e buscar-lhe os significados, quer dizer, a parte abstrata, o sentido profundo. Daí um mito como o do vampiro ter a possibilidade de ganhar uma nova dimensão na modernidade, um novo significado.

Muitas vezes os mitos se manifestam por meio de *símbolos*. Atentemos para a etimologia de *símbolo*, do grego “*sýmbolon*”, do verbo “*symbállein*”, “lançar com”, arremessar ao mesmo tempo, “com-jogar”. De início, símbolo era um sinal de reconhecimento: um objeto dividido em duas partes, cujo ajuste e confronto permitiam aos portadores de cada uma das partes se reconhecerem. O símbolo é, pois, a expressão de um conceito de equivalência. Assim, para se atingir o mito, que se expressa por símbolos, é preciso fazer uma *eqüivalência*,

uma "con-jugação", uma "re-união", porque, se o signo é sempre menor do que o conceito que representa, o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato.

Mas é através do rito, que reitera o mito, aquilo que os deuses fizeram *in illo tempore*, que o homem se incorpora ao mito. Dessa maneira, o rito aponta um caminho, colocando o homem na contemporaneidade do sagrado. Essa afirmação é explicitada por Mircea Eliade:

Em todos os actos do seu comportamento consciente, o <primitivo>, o homem arcaico, apenas conhece os actos que já foram vividos anteriormente por outro, *um outro que não era um homem*. Tudo o que ele fez já foi feito. A sua vida é uma repetição ininterrupta de gestos inaugurados por outros. Esta repetição consciente de gestos paradigmáticos determinados revela uma ontologia original. O produto da Natureza, o objecto fabricado pela indústria, só encontram a sua *realidade e identidade* na medida em que participam numa realidade transcendente. O gesto só adquire significado, *realidade*, na medida em que retoma uma acção primordial.  
(ELIADE, 2000, p.19)

À idéia de reiteração prende-se a idéia de *tempo*. O mundo transcendente dos deuses e heróis é religiosamente acessível e reatualizável, exatamente porque o homem das culturas primitivas não aceita a irreversibilidade do tempo: o rito abole o tempo profano, cronológico, linear e, por isso mesmo, irreversível (pode-se "comemorar" uma data histórica, mas não fazê-la voltar no tempo), o tempo mítico, ritualizado, é circular, urobórico, voltando sempre sobre si mesmo. É precisamente essa reversibilidade que liberta o homem do peso do Tempo Morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo. O profano é tempo da vida; o sagrado, o tempo da eternidade.



Fig. 3 - Ouroborus , símbolo da eternidade.

Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, exalta e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem.

Para essas civilizações primitivas, as forças do bem eram tão reais quanto as do mal e os vampiros eram considerados como criaturas reais. Tidos, em muitas culturas, como deidades da noite, das trevas, participaram do cenário da criação original, partindo da máxima “onde há luz, há sombras”. Daí falarmos em mito vampírico e não em lenda, sendo esta, de certa forma, uma degeneração do mito.

Claude Lecouteux, em **História dos vampiros: autópsia de um mito**, (2005, p.101-111) diz que “foram formuladas diversas hipóteses sobre o sentido e a etimologia da palavra ‘vampiro’”. Segundo o autor, a palavra varia de acordo com a crença no e/ou conceito que cada povo tem sobre este ser, podendo, de uma maneira geral estar associado: aos mortos, aos lobos, aos demônios, à feitiçaria, à bruxaria, à sombra, à tumba.

J. Gordon Melton, em **O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos** (1995), dá-nos inúmeras definições de vampiros no decorrer da história, bem como conceitos de “vampirismo”. É interessante porque é comumente dada como “a prática de sugar outrem” ou algo similar. Mas tanto esse autor como Konstantinos, em **Vampiros: a verdade oculta** (2006), alertam-nos para o fato de isso não querer dizer, necessariamente, apresar o “sangue” dos outros. A fonte desse sustento, o seu método de obtenção e a necessidade que ele preenche podem ser distintas e o vampiro pode alimentar-se até mesmo psicicamente de sua vítima.

Konstantinos faz um apanhado das crenças em vampiros ao redor do mundo, retrocedendo uns cinco mil anos, época áurea dos mitos. É importante salientar que “diversas espécies de vampiros podiam, na verdade, ser as mesmas criaturas. Cada cultura poderia tê-las apenas chamado por diferentes nomes e, em muitos casos, notado algumas das características dos vampiros” (2006, p. 31), o que mostra a universalidade do símbolo. Podemos aqui recorrer ao “monomito”, de Joseph Campbell, que no livro **O herói de mil faces**

(2007, p. 12), propõe-nos um estudo dos mitos pelas semelhanças e não pelas diferenças que eles apresentam.

Konstantinos (2006, p.28) afirma que “uns poucos pesquisadores do vampiro no mundo declararam que o mito do vampiro nasceu no Vale do Rio Indo, civilização que floresceu ao mesmo tempo que a dos sumérios”. As evidências sugerem que eles acreditavam em uma deidade vampira em vez de em uma raça de criaturas. Foram, portanto, os primeiros a crer em criaturas mortas-vivas, juntamente com os mesopotâmios:

A Mesopotâmia é freqüentemente considerada o “berço da civilização” porque criou o que foi provavelmente a primeira nação organizada do mundo: a Suméria. Do vale entre os rios Tigre e Eufrates vieram os primeiros contos épicos, leis, métodos de escrita, técnicas agrícolas, avanços metalúrgicos e crenças nos mortos-vivos do mundo. Embora não seja inteiramente claro quando a civilização primeiro apareceu na área (alguns dizem que foi cerca de 4.000 a.C.), os seguintes fatos são certos: pelo ano 3100 a.C., sua cultura já era altamente desenvolvida, a mais antiga dinastia arqueologicamente provada tinha começado, as primeiras cidades foram construídas e as religiões da cidade e do Estado estavam estabelecidas e eram praticadas. (KONSTANTINOS, 2006, p. 23)

Imortais bebedores de sangue e vampiros psíquicos são provavelmente os dois tipos de criaturas que os sumérios conseguiram encontrar lugar em seu sistema de crenças:

Para se ter uma idéia do quanto levavam a sério a noção da existência de vampiros, tudo que alguém tinha de fazer era observar uma precaução majoritária na época tomada contra os mortos-vivos. Isto é, os sacerdotes e sacerdotisas na Suméria eram treinados para lidar com ambos os tipos de criatura porque os cidadãos sentiam necessidade real de proteção (similar ao modo como a população hoje demanda mais proteção policial).

Para os sumérios, o mal era uma força muito real no mundo. A crença nos demônios e mesmo em deuses das trevas era comum na época, assim é compreensível que eles aceitassem a existência de vampiros. (KONSTANTINOS, 2006, p. 25)

Uma das maneiras de os sacerdotes lidarem com os vampiros era através do exorcismo, por se acreditar que o vampiro fosse um corpo possuído pelo demônio:

O exorcismo de um lugar frequentado por vampiros destinava-se também a demônios. Dizia-se que uma cadeia de vampirismo não era iniciada voluntariamente, mas que uma entidade espiritual maléfica se apossava de um cadáver recém-morto ou mesmo que o vampiro fosse alguém que em vida tivesse feito pactos com o diabo e então após a morte lhe tivesse entregado a alma. O demônio se transformava em vampiro, daí a necessidade de um exorcismo. No caso, eram evocados bons espíritos e um encanto era costurado às suas roupas ou à mortalha e, em seguida, eram chamados os hóspedes malignos do cadáver e também o próprio vampiro pelo seu nome terreno. Através de encantamentos ele deveria libertar-se dos despojos e materializar-se fora do túmulo. A primeira vítima era necessariamente o evocador (o exorcista) que, dotado de poderes especiais e também previamente protegido com amuletos, interrompia então a cadeia. (AIDAR e MACIEL, 1986, p. 15-16)

Só em **O Livro dos Mortos Tibetano** são descritas 58 deidades bebedoras de sangue que habitavam a terra dos mortos. Vale ressaltar que essas crenças espalharam-se por diversos territórios, entre eles a Malásia, China, África, em diversos países da Europa (Grécia, Bulgária, Romênia, Polônia, Rússia, Alemanha, província húngara da Sérvia, Grã-Bretanha, França e até a Itália), América do Norte (México, Estados Unidos, Canadá) e do Sul (espalhados em diversas culturas, um vampiro psíquico, o *asema*), e nem de longe daríamos conta de todas elas nessa dissertação. Vemos, portanto, que o mito do vampiro não é tão moderno quanto se pensa, pelo menos não se considerarmos as suas raízes.

Com as descobertas científicas, o mito foi perdendo a sua sacralidade e as histórias de deuses e heróis tornaram-se lenda, circulando de boca em boca pelos mais diversos vilarejos espalhados pelo mundo, e os vampiros foram ganhando diversos atributos. Isso, juntamente com a divisão dessa “religião primitiva”, o mito, em dois grandes grupos (oriental e ocidental), foi modificando a mentalidade do homem primitivo e, conseqüentemente, a crença que ele tinha em deuses e criaturas das trevas. Enquanto o homem oriental tem uma identidade imediata com Deus, o ocidental é obrigado a manter com Ele um

relacionamento satisfatório, que é obtido pela submissão do adorador a um conjunto de regras, que delimitam a vontade divina para a conduta humana.

Joseph Campbell, mapeador de mitos e discípulo de Jung, em **As máscaras de Deus: mitologia oriental**, em dois capítulos, um intitulado “O diálogo mítico entre o oriente e o ocidente” (2008, p. 13-17) e o outro “O mito do um que se tornou dois” (2008, p. 17-20), explica-nos de que maneira isso aconteceu. Declara o autor que o primeiro grupo, oriental, inclui os países entre a fronteira leste do Irã e o Pacífico e o segundo, ocidental, todo o resto (inclusive o Oriente Médio). Essa divisão corresponde, até certo ponto, a divisão entre ritos circulares e religiões lineares, de acordo com a relação das religiões com a história. As religiões monoteístas ocidentais (zoroastrismo, judaísmo, cristianismo, islamismo) são relativamente recentes na história e nasceram todas no Oriente Médio (razão pela qual, historicamente, a região é ao mesmo tempo o eixo que une e a espada que divide o ocidente).

O alvo primário das religiões orientais é despertar no homem um senso de identidade imediata com a divindade; fazer o cultuante descobrir que ele é parte de Deus – é, de fato, Deus – pela suficiente razão de ser parte do universo, o “Si-Próprio”. Campbell reproduz um exemplo indiano de c. 700 a.C., preservado no **Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad**, que diz:

No princípio este universo não era nada senão o Si-Próprio na forma de um homem. Ele olhou em volta e viu que não havia nada além de si mesmo, de maneira que seu primeiro grito foi “Sou Eu!”, e daí surgiu o conceito de “eu”. (É por isso que, até hoje, quando interpelados respondemos antes “sou eu!”, e só depois damos o nome pelo qual atendemos.)

Então ele teve medo. (É por isso que qualquer pessoa sozinha tem medo.) Mas considerou: “Como não há ninguém aqui além de mim mesmo, o que há para temer?” Em consequência disso o medo desapareceu. (Pois o que deveria ser temido? É apenas a outro que o medo se refere.)

(apud CAMPBELL, 2008, p. 18)

Nas religiões ocidentais, Campbell observa que Deus fez o mundo, e Deus e o mundo não são a mesma coisa:

O homem tinha sido feito não para *ser* Deus, mas para conhecê-lo, honrá-lo e servi-lo; de modo que o próprio rei – que de acordo com a visão mitológica anterior tinha sido a principal personificação da divindade na terra – era agora

apenas um sacerdote oferecendo sacrifício em honra Àquele acima, não um deus retornando, ele mesmo, em sacrifício dedicado ao Si-Próprio. (CAMPBELL, 2008, p. 16)

Conforme sugere Campbell, esse novo conceito de Deus, gerou a cabeça ocidental, com espaço para responsabilidade pessoal, reflexão, culpa e obsessão com resultados, uma vez que Deus se tornou um espelho e um emblema efetivo para o Outro. Enquanto nas religiões orientais o enigma do Outro é respondido imediatamente pela resposta da identidade, no ocidente a máscara do Outro foi vestida por Deus. Ele é alguém com quem podemos nos degladiar e a quem devemos prestar contas; é alguém que podemos escolher ignorar, amar ou repudiar; é o personagem, em suma, que guarda o tremendo e inconcebível mistério de não ser nós mesmos.

Em muitos sentidos, portanto, o relacionamento do homem com Deus (o Outro por excelência) é nessa visão estabelecido e mantido pelo nosso modo de relacionamento com *os outros* (de quem Deus é emblema). Apenas nas religiões ocidentais, portanto, vem à tona a necessidade de *salvação*, desconhecida no oriente e entendida aqui como reconciliação necessária com o Outro. Cabe observarmos que esse é um motivo para pensarmos na questão da alteridade, comum no mito vampírico, e, conseqüentemente, na formação de duplos.

Pressupõe-se, portanto, que o ocidente, de forma geral, não tem uma visão muito positiva da morte, uma vez que pode não ser aceito por “Deus” em um outro plano, terrestre ou não, e, temendo-a, faz com que deseje, de alguma forma, uma espécie de continuação da vida. O vampiro surge para satisfazer essa vontade. É importante salientarmos que, embora seja mais comum no ocidente, principalmente em países da Europa, o que justifica o “*vampire frenesi*” de que falamos no capítulo anterior, o oriente não exclui esse ser de suas crenças mais primitivas, como já foi comprovado aqui, o que nos leva a deduzir que entre eles também havia algum mistério indecifrável no que diz respeito à passagem da vida para a morte, ou, como nos sugere Campbell em **O herói de mil faces** (2007, p.23), do “túmulo do útero ao útero do túmulo”.

Assim, aquele que tivesse em vida um relacionamento satisfatório com Deus (o que significa, em suma, praticar a fé, o bem, a ética, as leis dos homens) teria uma “morte boa” e os que não cumprissem os “códigos” de ética

divinos e humanos teria uma “morte má”; seriam esses códigos: o não cumprimento de ritos de passagem (ritos de separação – a retirada do corpo e a partida para o cemitério; os ritos marginais – vigília; ritos de agregação – ceia funerária). Também se enquadram na “morte má” os matadores em série, os não batizados ou:

[...] suicidas - pessoas cuja vida foi cortada pelo ferro, pela corda, pela água, pelo fogo, em suma, os mortos prematuros (*immaturi, aori*). Acrescentam-se a estes indivíduos cuja vida foi inquietante para a comunidade, ou seja, todos aqueles que podemos chamar de “feiticeiros”, homens de má índole, aqueles que apresentam um traço físico particular, uma marca de nascença, os que vieram ao mundo em certas datas ou a certas horas, os que nasceram empelcados ou os que tiveram dupla dentição, os que exercem determinada profissão – o ferreiro, o lenhador são temidos, os pastores são suspeitos-, na verdade, todos aqueles que não se dissolvem na massa de seus contemporâneos, os marginais, os sacrílegos, os ciumentos, os que foram maltratados em vida e sentem vontade de se vingar, aqueles cuja morte foi estranha ou cuja inumação não ocorreu segundo os ritos; os que ficaram sem sepultura (*insepult*); os que foram enterrados sem os sacramentos ou num lugar que não lhes convinha, ou, ainda, ao lado de um vizinho odiado, aqueles cujas vestes funerárias ou mortalha foram inadequadas. Há, ainda, aqueles que deixaram uma tarefa inacabada, filhos pequenos, uma promessa não cumprida, um voto não respeitado. [...] Todos esses indivíduos não se agregam à comunidade dos mortos e se juntam, às vezes, àquelas hordas que formam a Caça infernal. (LECOUTEX, 2005, p. 41-42)

Saindo do estatuto dos deuses e entrando no do religioso ocidental, todo aquele que tivesse tido uma “morte má”, poderia se transformar em um vampiro. Ser duplamente maldito (a “Mãe-terra” recusa-se a mandá-lo de volta ao seu útero, uma vez que seu corpo foi corrompido pelo demônio; e os humanos o rejeitam porque traz para eles a desgraça), o suposto “vampiro” está condenado a carregar a culpa pelos pecados cometidos por toda a eternidade, preso entre o céu e a terra, não recebendo de Deus o “benefício” da morte, em que poderia descansar e esquecer todos os seus crimes. Daí a “eternidade” ser o seu “Dom” e, ao mesmo tempo, sua “Maldição”. Entre a morte e a vida, dono de um “corpo etéreo”, não vê outra alternativa para sua

sobrevivência a não ser viver como um parasita, projeta-se no “outro”, alimenta-se dele, o vampiro:

[...] sai do caixão como um vapor, por uma fenda qualquer, depois condensa-se e corporifica-se para dar a ilusão de um ser vivo.

[...]

Há quem admita que o homem é um agregado de energias de diferentes densidades. A mais densa, constitui o corpo físico, mas há uma nuvem vibratória de energias (que atuam no invisível chamado corpo astral, duplo astral, ectoplasma ou alma) que responderia por nossas emoções, desejos, pensamentos etc. A união entre esses corpos se daria através de fluido vital, que é também chamado de corpo etéreo. Quando esgota-se uma existência, as estruturas se separam, o corpo físico vai se decompondo e o fluido vital reintegra-se energeticamente.

[...]

Mas o que aconteceria no caso dos vampiros? Sua alma não fluiria, não se desprenderia do corpo físico após a morte. Para que o corpo etéreo não se extinguísse (sua tendência normal seria a dissolução depois de alguns dias da morte física), o vampiro deveria alimentar-se de fluido vital. Ou seja, o vampiro precisaria de uma carga de fluido vital de seres vivos *carregados energeticamente* para sustentar sua *existência*. É por esta razão que o vampiro é um não-morto, ou um morto-vivo, pois habita uma zona de umbral, uma penumbra entre a vida e a morte, em que está aprisionado e cuja maldição é perpetuar este estado mórbido.

O vampiro não pode agir com seu corpo físico, mas sim com seu outro corpo, com seu *duplo*, com seu *ectoplasma*, que é uma energia menos densa que se *corporifica* à imagem do corpo físico (e que também teria a possibilidade de incorporar-se em pessoas mediúnicas, em loucos, em animais ou sobre eles exercer domínio).

[...]

Seriam [os vampiros] desgraçados no outro mundo, figuras errantes em busca de paz. Fantasmas andarilhos, presos entre a vida e a morte, cujo desespero os levava à busca da pacificação momentânea no sangue dos vivos. (AIDAR e MACIEL, 1986, p. 9 - 14)

Percebemos, então, que o vampiro, mítico ou lendário é, por natureza, um predador. Uma vez permitida a entrada do vampiro pela primeira vez nos aposentos da vítima, ele passa a visitá-la até que ela não possa alimentá-lo mais, de tão enfraquecida, seja através da psique ou do sangue. O vampiro seria o poderoso, o ser dominante da relação. O querer da vítima pode anular-

se de todo, passando ela a ser dirigida pelo outro, o vampiro, de maneira absoluta. Quando essa relação se dá pelo sangue:

[...] a vítima vai se anulando cada vez mais até a situação-limite da relação: a morte. E a anulação é tão grande que, em seguida, temos um novo vampiro reproduzido: [...] a vítima vai perdendo a própria identidade e assumindo o outro. É, assim, fruto de uma relação de total dependência de uma das partes, que nasce um novo vampiro. (AIDAR e MACIEL, 1986, p. 62)

Assim, ao passar o seu sangue para a vítima, vampirizando-a, ao mesmo tempo em que se alimenta dela, o vampiro mostra a sua face bifronte: a de herói e a de vítima. Ele suga e é sugado, numa relação de luta, na qual a vítima não tem mais escolha - é obrigada a entregar-se para sobreviver. Acontece então, segundo Aidar e Maciel (1986, p.69) o “abraço fatal que sela a maldição”: a vida eterna. À partir desse momento a vítima está “condenada” a viver para sempre e se torna “filha” do vampiro que a transformou, o que faz do vampiro, por esse lado, um ser potente, que, pela devoração, procria, tornando também imprecisa a diferença entre os papéis familiares.

Por outro lado, como age com seu corpo etéreo, o único órgão vital que o vampiro possui é o coração, de modo que seus prazeres orgásticos são transferidos dos membros inferiores para a ponta dos caninos. Assim, a fome, a sede e o desejo sexual são saciados simultaneamente, fazendo com que estes seres somente se satisfaçam no movimento de sugar o sangue dos vivos. Como esse prazer é efêmero, a criação de vítimas acaba se tornando um círculo vicioso, em que não se percebe um ponto final, e a libido acaba se tornando uma cruz da qual o vampiro não consegue se libertar. Os conceitos relacionados aos sexos masculino e feminino também são borrados pelo vampiro, pois não necessariamente a vítima é uma mulher e o vampiro um homem ou vice-versa, daí a sua ligação com o homossexualismo.

O vampiro é um escravo do seu desejo, que é eterno, não finda, do qual os mortais ficam livres, mas os vampiros não, o que faz desse ser uma espécie de *serial killer*, dotado de uma vida dupla para atender aos seus anseios, algo que é muito próprio das narrativas e romances policiais, que tanto agradam o público contemporâneo.

## 1.2. Desmistificação e paródia

Talvez a paródia possa florescer hoje por vivermos num mundo tecnológico em que a cultura substituiu a natureza como tema da arte.

(Hughes)

A questão do relacionamento do homem com Deus, que, na verdade, nos leva a uma reflexão sobre a vida, a morte e a libido, não se encontra somente na raiz do mito vampírico, mas principalmente na Bíblia Sagrada, em passagens que se referem à “culpa original” e à “via *crucis*”. Dalton Trevisan percorrerá esses caminhos não para reproduzi-los, mas para invertê-los, usando como estratégias a desmistificação e a paródia. Também usará essas estratégias para esvaziar categorias da narrativa, como as do herói e do narrador. A fim de aprofundarmos nossa análise ao longo do capítulo 3, nos deteremos aqui em uma abordagem teórica sobre esses dois termos, enfocando a paródia, à luz de Bakhtin (1998) e Hutcheon (1985).

Bakhtin, em **Questões de literatura e estética** (1998), analisa o romance humorístico inglês à luz da dialogia e lá encontra uma evocação humorístico-paródica de quase todas as camadas da linguagem literária escrita e falada de seu tempo:

Conforme o objeto de representação, a narração reproduz parodicamente tanto as formas da eloquência parlamentar ou jurídica, como as formas específicas do protocolo dessas duas instâncias, as formas das reportagens jornalísticas, a árida linguagem mercantil da City, as bisbilhotices dos mexeriqueiros, a linguagem científica pedante, o estilo épico elevado ou o estilo bíblico, o estilo dos sermões moralizantes, enfim, a maneira de falar de algum personagem concreto e socialmente definido, do qual trata a narração. (BAKHTIN, 1998, p.107- 108)

O que estaria em uso no romance humorístico, seria, portanto, a “linguagem comum”, tomada pelo autor como a “opinião corrente”. Essa linguagem enquanto “opinião corrente” oscila e o “autor deforma parodicamente” alguns de seus momentos. Por isso, para Bakhtin, o discurso é sempre um “discurso citado”, à semelhança de um “discurso dissimulado de

outrem”, ou seja, trata-se da representação de um discurso dentro de outro discurso (o do autor):

[...] toda estilização verdadeira é a representação literária do estilo linguístico de outrem. Obrigatoriamente, aqui são representadas duas consciências linguísticas individualizadas: a que representa (a consciência linguística do estilista) e a que é representada estilizada. (BAKHTIN, 1998, p. 159)

É essa apropriação do discurso de outrem pelo autor que Bakhtin chama de discurso paródico-estilizante. Desse fundo básico da “linguagem comum”, da opinião pública impessoal, também se destacam, no romance humorístico, as estilizações paródicas de linguagens características de gêneros, profissões, e as massas compactas do discurso direto, patético, didático-moral, elegíaco-sentimental ou idílico do autor:

Desta forma, no romance humorístico, o discurso direto do autor se realiza em estilizações incondicionais diretas dos gêneros poéticos (idílicos, elegíacos, etc.) ou retóricos (o patético, a didática, a moral). As transições de linguagem comum para a parodização das linguagens de gêneros e outras, e para o discurso direto do autor, podem ser mais ou menos graduais, ou ao contrário, bruscas. Esse é o sistema da linguagem no romance humorístico.(BAKHTIN, 1998, p. 108-109)

Segundo o autor “o plurilingüismo introduzido no romance é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor”. Assim, “a palavra desse discurso é uma palavra *bivocal*”:

Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e

internamente dialogizados. Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens. (BAKHTIN, 1998, p. 127-128)

Para Bakhtin, a estilização consistiria em uma mesma intenção do autor em relação ao original, enquanto com a paródia é diferente:

Num outro tipo de aclaramento recíproco internamente dialógico das linguagens, as intenções do discurso que representa não estão de acordo com as do discurso representado, resistem a elas, representam o mundo real objetivo, não com o auxílio da língua representada, do ponto de vista produtivo, mas por meio de sua destruição desmascaradora. Assim é a *estilização paródica*. (BAKHTIN, 1998, p. 161)

Percebemos, portanto, no romance, a presença de mais de uma linguagem, de mais de um estilo e de mais de uma voz, o que Bakhtin chama de romance plurilingüístico, pluriestilístico e plurivocal. Assim, conforme o autor, a paródia literária é um discurso no qual o autor emprega a fala do outro, mas introduz nesta uma intenção diversa:

A paródia literária afasta ainda mais o autor de sua linguagem, complica ainda mais a relação dele com as linguagens literárias de seu tempo, sobre o próprio território do romance. O discurso romanesco predominante naquela época torna-se ele próprio um objeto e se transforma num meio de refração das novas intenções do autor. (BAKHTIN, 1998, p. 114)

Em seus estudos sobre a paródia, Bakhtin também ressalta um aspecto importante para esse trabalho, através da maneira como era vista pelos gregos:

[...] não havia nenhum tipo de preconceito em relação às formas paródicas. Os gregos não consideravam a elaboração da paródia como profanação dos mitos, mas, sim, como uma criação paródico-travestizante de caráter jocoso e crítico, em relação à seriedade do discurso direto e elevado. “Entendida sob esse ângulo dinâmico, a paródia vem a ser uma forma de imitação caracterizada pela inversão e pelo humor”.  
(apud ROHR, 2009, p. 29-30)

Já para Linda Hutcheon, em **Teoria da paródia** (1985), o mundo moderno pós-industrial parece “fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade”, podendo esse fascínio se estender para todas as formas culturais, não fica restrita ao discurso, como propõe Bakhtin. Daí surge o interesse contemporâneo pela paródia, que, afirma a autora, “é uma forma de discurso interartístico” (p. 11-13), não se trata de um “relacionamento da arte com a realidade, mas da arte com a arte” (p.31). Daí vemos o mito vampírico ser parodiado não só na literatura, mas também no cinema, na TV, nos quadrinhos, na moda e em outras formas de manifestações artísticas.

Hutcheon nos chama a atenção para a etimologia da palavra paródia, cuja raiz vem do substantivo grego *parodia*, em que o prefixo *para* tem dois significados:

A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato.

[...]

No entanto, *para* em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste. É este sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas. [...] Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. (HUTCHEON, 1985, p. 47-49)

Seguindo esse pensamento etimológico, Hutcheon afirma que a paródia é, “na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença<sup>7</sup>.” (1985, p. 48). A inovação que a autora traz para a paródia está em grande parte contida no seu neologismo “transcontextualização”, que reforça esse

---

<sup>7</sup> A concepção sobre a “repetição do diferente”, ao qual a autora nos remete em várias passagens de seu texto, é baseada em Gilles Deleuze, **Diférence et répétition** (1968).

pensamento: o sentido de uma obra de arte é dado pelo contexto. Quando o autor retoma uma obra de arte em uma outra época, ainda que seja a mesma obra, a leitura dela será diferenciada, pois estará em um contexto diferente do anterior. Exemplo:

O **Dom Quixote** escrito pelo espanhol seiscentista chamado Cervantes seria diferente, é Borges quem o sugere (1962, 1964, 42-3), do **Quixote** escrito por um simbolista francês moderno- chamemos-lhe Pierre Menard – ainda que fossem textos verbalmente idênticos. O texto de Menard seria mais rico por causa daquilo que atualmente se tornou anacronismo deliberado (e historicismo “descaradamente pragmático”). Sabendo que Menard seria contemporâneo de William James, o narrador de Borges pode reler o **Quixote** à luz desta “transcontextualização” filosófica, social e cultural (bem como literária). (HUTCHEON, 1985, p. 64)

Hutcheon afirma que o tipo de paródia que deseja analisar é “um processo integrado de modelação estrutural, de revisão reexecução, inversão e ‘transcontextualização’ de obras de arte anteriores” (1985, p.22). Neste sentido, se o artista reproduz uma obra canonizada do passado não é para repeti-la, mas se apropria dela para inverter o seu sentido. Segundo a autora, esse é o paradoxo central da paródia: é conservadora (mantém-se dentro das regras) e renovadora (transgredindo-as ao mesmo tempo), ela é uma forma de “preservar a continuidade na descontinuidade” (1985, p. 123). Por isso “sua transgressão é sempre autorizada” (1985, p.39).

O autor pode valer-se de algum aspecto do passado para denunciar algo no seu momento presente: “Pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado; pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. O seu âmbito intencional vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz” (HUTCHEON, 1985, p.28). Tomemos um exemplo de paródia satírica dado por Hutcheon com relação à *Pop Art*<sup>8</sup> :

---

<sup>8</sup> A Pop Art, abreviatura de *Popular Art*, foi um movimento artístico que se desenvolveu na década de 1950, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Foi na verdade uma reação artística ao movimento do expressionismo abstrato das décadas de 1940 e 1950. Os artistas deste movimento buscaram inspiração na cultura de massas para criar suas obras de arte, aproximando-se e, ao mesmo tempo, criticando de forma irônica a vida cotidiana materialista e consumista. Latas de refrigerante, embalagens de alimentos, histórias em quadrinhos, bandeiras, panfletos de propagandas e outros objetos serviram de base para a criação artística deste período. Os artistas trabalhavam com cores vivas e modificavam o formato destes objetos. A técnica de repetir várias vezes um mesmo objeto, com cores diferentes e a colagem foram

Andy Warhol faz melhor que Duchamp e o seu L. H. O. O. Q dadaísta com a sua *Mona Lisa* de bigodes, quando reproduz a obra-prima renascentista em serigrafia, repetida trinta vezes. O comentário irônico *pop* é claro no seu título – *Thirty are Better than One* – implicando uma sátira de uma sociedade de consumo que gosta mais de quantidade do que da qualidade e pode, portanto, usar um ícone popular da arte erudita como produto de produção em massa. Também é uma sociedade, claro, que está disposta a pagar preços eruditos pela sátira paródica de Warhol: o mercado tem uma capacidade infinita de cooptar. (HUTCHEON, 1985, p. 67)

A chamada “repetição do diferente” supracitada se dá através de um distanciamento crítico, usando a ironia como estratégia:

Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985, p.48)

Segundo Hutcheon, a ironia e a paródia operam em dois níveis: “um primeiro superficial ou primeiro plano; e um secundário, implícito ou de fundo. [...] O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis”, no qual o “contexto” tem papel fundamental. “É

---

muito utilizadas. Os materiais mais usados pelos artistas da pop art eram derivados das novas tecnologias que surgiram em meados do século XX. Goma espuma, poliéster e acrílico foram muito usados pelos artistas plásticos deste movimento. Os principais artistas da Pop Art foram: Andy Warhol (maior representante da Pop Art. Além de pintor foi também cineasta); Peter Blake (foi o criador da capa do disco Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, dos Beatles); Wayne Thiebaud (pintor norte-americano que se destacou na criação de obras com teor humorístico e nostálgico); Roy Lichtenstein (pintor norte-americano que trabalhou muito com HQs, criticando a cultura de massas); Jasper Johns (pintor norte-americano cuja obra principal foi Flag ,Bandeira, de 1954.) A pop art exerceu uma grande influência no mundo artístico e cultural das épocas posteriores. Influenciou também o grafismo e os desenhos relacionados à moda. ([http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/pop\\_art.htm](http://www.suapesquisa.com/artesliteratura/pop_art.htm))

este caráter duplo *tanto* da forma, *como* do efeito pragmático, ou *ethos*, que faz da paródia um modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura, na música, na arquitetura, no cinema e nas artes visuais” (1985, p.51). Assim, “a ironia tem um significante e dois significados”. Isso equivale a dizer que o texto paródico é “codificado”, e que pressupõe um “leitor implícito”, que será o “descodificador” da “intenção” desse texto e precisa ser “competente” para “perceber” a ironia, ler os “sinais” dela, por isso a paródia tem sido chamada por muitos, na contemporaneidade, de “elitista”. Nesse sentido, o leitor passa a ser um co-autor, atuando na construção do sentido/significado do texto:

O Romantismo centrava-se quase exclusivamente no autor; por reação, o formalismo dirigia-se ao texto, a teoria da recepção (*reader-response*) considera apenas o texto e o leitor. A paródia de hoje aponta a necessidade de ir para além dessas limitações. Repetir, mesmo com diferença crítica, é fazer parte desse desafio pós-estruturalista contemporâneo à noção do sujeito como fonte individual de sentido. (HUTCHEON, 1985, p.137)

O leitor e o crítico também devem estar atentos para não confundir a paródia com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, o plágio, a sátira, a citação e a alusão, com os quais está relacionada. Segundo Hutcheon, a paródia partilha com eles uma relação de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo, mas se mantém distinta deles. O *ethos* desse ato de repetição pode variar, mas o seu “alvo” é sempre intramural.

No que diz respeito à citação, as duas “transcontextualizam”, mas duas coisas a diferem da paródia: a crítica – “que não está na idéia de citação”; e a intenção – “o objetivo de citar exemplos tirados das obras dos grandes era emprestar o seu prestígio e autoridade ao próprio texto” (HUTCHEON, 1985, p.58-59).

Já a imitação pode significar *pastiche* ou paródia: Clássicos renascentistas usam a imitação como meio de instrução; o *pastiche* opera por semelhança e correspondência, é imitativo; a paródia é transformadora no seu relacionamento com o seu modelo e procura, de fato, a diferenciação no seu relacionamento com ele. “O *pastiche* tem geralmente de permanecer dentro do mesmo gênero que o seu modelo, ao passo que a paródia permite a adaptação” (HUTCHEON, 1985, p. 55).

Com relação ao plágio, tanto a paródia como o *pastiche* não são só imitações textuais formais, como envolvem nitidamente a questão da intenção. “Ambos são empréstimos confessados. Aqui reside a distinção mais óbvia entre a paródia e o plágio” (HUTCHEON, 1985, p. 56).

Tratando-se do burlesco ou farsa, é também a questão da intenção que está envolvida na confusão com a paródia. “Tanto o burlesco como a farsa envolvem necessariamente o ridículo; a paródia não” (HUTCHEON, 1985, p. 58)

Quanto à sátira, tanto esta como a paródia se servem da ironia, ainda que por meio de afinidades diferentes (uma estrutural, a outra pragmática), por isso são com frequência confundidas uma com a outra, mas “a sátira é extramural, tem uma função social” (HUTCHEON, 1985, p. 61-62).

Ainda é relevante em Hutcheon o conceito de autoparódia, que põe em questão não só a relação do autor com outras obras, mas a sua própria identidade: “a autoparódia, neste sentido, não é só a maneira de um artista renegar os anteriores maneirismos, por meio de exteriorização. É uma maneira de criar uma forma, ao questionar o próprio ato de produção estética” (HUTCHEON, 1985, p.21).

Através dos estudos de Bakhtin e Hutcheon, podemos perceber que a essência paródica é dialógica, implicando repetição com diferença crítica, seja por inversão, seja por proximidade e paralelismo.

Assim, quando se reproduz pela paródia, por exemplo, um texto bíblico, considerado sagrado, ela percorrerá o caminho inverso do mito, pois se este é capaz de transformar, através do rito, o tempo profano em sagrado, a paródia, no espaço do texto, transformará o sagrado em profano. Seguindo essa mesma lógica, ao reproduzir o gênero épico, transformará o herói em anti-herói. É nesse sentido que podemos dizer que a paródia tem uma função desmistificadora, pois retira dos seres e das coisas a aura que o mito colocou.

Através de um distanciamento crítico, uma transcontextualização, como sugere Hutcheon, Dalton Trevisan se valerá dos recursos da paródia, como a inversão, a ironia e o humor, como estratégias para retirar a “aura” do vampiro mítico, ou seja, irá apropriar-se do mito vampírico não para reproduzi-lo, mas para dessacralizá-lo por meio do canibalismo amoroso e da morte, fazendo do desejo sexual a sua *via crucis*. Na trajetória do vampiro por Curitiba, ele acabará por configurá-la alegoricamente como um *Hades* urbano, numa atitude

de crítica, seja aos valores de uma sociedade em decomposição, seja aos padrões literários confrontados com o “lixo” urbano de discursos frontalmente não-literários. Para realizar essa tarefa, Trevisan se apoiará em uma proposta estética de arte moderna, iniciada com o movimento dos “novos”, no qual ganha papel de destaque, do qual trataremos no próximo capítulo.

## 2. Trevisan e “os novos”: proposta estética do mundo moderno

Já vimos na introdução que Trevisan começou a escrever após ter sofrido um acidente que quase lhe roubou a vida na fábrica da família e ter, ele próprio “percebido que era mortal”. No que se refere a um autor, a única maneira de tornar a imortalidade possível é através da sua escrita, o que Barthes pode nos confirmar através do prefácio que escreveu em **A crise da sociedade contemporânea**:

Falamos, gravam-nos, secretárias diligentes ouvem as nossas considerações, filtram-nas, transcrevem-nas, pontuam-nas, extraem delas um primeiro texto que nos é submetido para o limparmos uma vez mais antes de ser entregue à publicação, ao livro, à eternidade. Este trajeto que acabamos de fazer não será “vestir o morto”? A nossa palavra, tal como uma múmia, é embalsamada para se tornar eterna. Porque é necessário que duremos um pouco mais do que a nossa voz; é necessário, através da escrita, *inscrevermo-nos* em qualquer parte. (BARTHES, 1974, p. 11)

Dalton Trevisan abandona então sua profissão de advogado e repórter policial, firma-se como escritor e acaba conseguindo, de certa forma, entrar para a galeria dos imortais, fazendo uso da estética dos “novos”.

Naquela época do início de sua escrita (1944), o fascínio da metrópole já vai desaparecendo do espírito dos intelectuais brasileiros, sendo substituído, pouco a pouco por uma valorização inteligente e afetiva da província, uma valorização fecunda dos valores provinciais, uma consciência mais exata da verdadeira grandeza do Brasil e das fontes dessa grandeza. Assim, uma severa e irreprimível curiosidade intelectual, uma inabitual inquietação filosófica, uma procura insatisfeita dos valores da vida, uma constante inquietação em torno do homem e dos seus problemas e uma indisciplina são as características que mais ressaltam nos movimentos dos moços, às chamadas “gerações novas”.

Trata-se de uma cristalização dos esforços anteriores, de tendência construtiva, basta observarmos os colaboradores da revista **Joaquim**, que, como vimos, é a certidão de nascimento de Trevisan enquanto autor. Entre os colaboradores da revista, os chamados “joaquins”, estavam: Carlos Drummond de Andrade, Helio Pellegrino, José Lins do Rego, José Paulo Paes, Lêdo Ivo,

Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Vinícius de Moraes (escritores); Mário Pedrosa, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Milliet, Temístocles Linhares, Wilson Martins, Antonio Cândido (ensaístas); Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Fayga Ostrower, Heitor dos Prazeres, Potyguara Lazzarotto, Renina Katz, Yllen Kerr, Gianfranco Bonfanti, Guido Viaro (artistas); Hans Joachim Koellreuter (maestro); Oscar Niemeyer (arquiteto). Algumas traduções: André Gide, Frederico García Lorca, Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Virginia Woolf (escritores); Pablo Picasso (artista); Eugene O'Neill (dramaturgo); Jean-Paul Sartre, Merleau-Ponty (filósofos). Quanto às colaborações da revista, é importante salientarmos a seguinte informação, divulgada junto à ficha técnica: “**JOAQUIM** só publica colaborações solicitadas”.

Quando **Joaquim** foi lançada, segundo o crítico Wilson Martins, falava-se muito do conformismo das novas gerações literárias do Brasil, lastimava-se a sua falta de ação revolucionária e condenava-se a admiração quase irrestrita que reservam para alguns nomes consagrados, principalmente os do Modernismo de 1922.

Ao contrário do que acontecia no Modernismo, esta revolução não foi concentrada e explosiva, formada por poucos intelectuais de vanguarda, mas foi uma revolução silenciosa, feita gradualmente, espalhada pelas províncias brasileiras, por veículos diversos, principalmente por manifestos documentados através de revistas literárias que, num tratado pós-modernista, puderam desviar o foco do eixo Rio – São Paulo. Algumas dessas revistas são: “Suplemento” da **Folha do Norte**, em Belém; **José** e as **Edições Clã**, no Ceará; **Nordeste**, em Recife; **Agora**, em Goiás; **Edifício** e suas edições, em Minas; **Magog**, **Fonte**, **Época**, a futura **Orfeu** e os suplementos literários dos jornais no Distrito Federal; **Paralelos** e **Clima** em São Paulo, **Joaquim** no Paraná; **Sul** e **Uirapuru** em Santa Catarina; **Província de São Pedro** no Rio.

O *Manifesto dos Novíssimos* (**Joaquim**, nº 18, p. 4) delinea a poesia da época e nasceu dos “novíssimos” no I Congresso Paulista de Poesia com o conflito aberto entre Oswald de Andrade e Domingos Carvalho da Silva. O primeiro defendia o movimento modernista de 22, “vivo e dando a melhor poesia da atualidade”; o segundo afirma a originalidade da poesia de seu grupo.

O manifesto deixa evidente que em São Paulo, Minas, no Rio, no Norte, no Sul, havia vários jovens poetas insatisfeitos com essas duas soluções, entregues à busca e à pesquisa de uma expressão mais adequada às suas reações emocionais. Dizem que as cristalizações do Modernismo transformaram-se em clichês e que havia uma precariedade e esgotamento das formas, a repetição dos temas e dos símbolos e, em muitas vezes, a agonia da criação e que a revolução de 22 ainda não havia se concluído, tendo como maior riqueza o sentimento da história e a conquista definitiva do que Mário de Andrade chamou de “liberdade de pesquisa estética”.

Oswald de Andrade critica Carvalho da Silva, que só percebe uma “reação” na abertura de um abismo entre o passado e o presente e também a sua poesia, que caracteriza-se por uma volta a um limitado romantismo ou a certas constantes do Parnasianismo, quando não se perde no encantamento dos sons e jogos florais.

Os “novos” ou “novíssimos” rejeitam os “clichês”, as receitas e os anúncios luminosos. Aceitam não o passado, mas o que há de fecundo em suas colocações. Afirmam não ter caminhos definidos, ter adivinhado outras passagens, livres de qualquer sentido de grupo, escola ou movimento. O manifesto fortalece-se com uma frase de Bueno de Rivera: “Estamos na encruzilhada dos nossos destinos poéticos. Sentimos no nosso corpo a presença da madrugada”. Afirmam que, em face do que aconteceu entre 22 e 45, anunciam um novo estado de espírito: “Não sei por onde vou/Não sei para onde vou,-Sei que não vou por aí” (José Regio – Cântico negro). Assinam o documento alguns jovens poetas de São Paulo, representantes da geração que se convencionou chamar de “geração do 1º semestre de 1948”: Pedro Morato Krahenbuhl, Joaquim Nobre Nazario, Domingos Paoliello, Ciro Pimentel e Geraldo Pinto Rodrigues.

A relação dos novos com os modernistas não foi como o duelo destes com os seus antecedentes simbolistas e parnasianos, uma situação em que precisavam romper com paradigmas, repleta de “desvairismo”, “loucura”. Foi antes uma relação amigável, pacífica, sem grandes choques, um movimento silencioso, cuja função não era de ruptura, mas de seleção. Precisavam escolher, entre as propostas dos modernistas, aquelas que lhes eram apropriadas no momento, e cristalizá-las.

## 2.1. Dalton Trevisan: um escritor moderno

Dalton Trevisan: um escritor moderno. Observemos bem: “moderno”, não “modernista”. Trevisan quis deixar isso bem claro em nota publicada na revista **Joaquim** quando Érico Veríssimo concedeu aos jornais de Curitiba uma entrevista em que o repórter fez uma referência ao “movimento modernista que se desenvolve no Paraná”:

Queremos esclarecer desde logo que rejeitamos essa classificação na qual o nome e o espírito de JOAQUIM se viram envolvidos.

Falar ainda hoje em movimentos “modernistas” dentro da gloriosa concepção que a seu tempo teve a Semana de Arte Moderna, de 1922, demonstra tal alheamento do sentido de nossa evolução literária (nossa: da literatura brasileira) que torna impossível qualquer discussão sensata a respeito. Porque teríamos de começar explicando coisas elementares e felizmente não há tempo para isso.

O movimento de renovação intentado por JOAQUIM não tem ambições **modernistas**: tem ambições **modernas**. Os que puderem fazer essa distinção entre as duas palavras saberão o que isso quer dizer. (**Joaquim**, 1947, nº 11, p. 3)

O próprio nome da revista, **Joaquim**, já mostra a proposta estética de Dalton Trevisan aliada aos “novos”. Em todos os números, aparece a frase lema da revista: “Em homenagem a todos os joaquins do Brasil”. Neste sentido, o nome “Joaquim” passa a ser uma espécie de metonímia, podendo representar qualquer pessoa da nação (e percebemos que também fora dela), que esteja comprometida com o ideal dos “novos”. Uma segunda razão para o nome da revista é que volta à cena o tratamento dos problemas pessoais; os problemas gerais são vistos à luz das idiossincrasias do escritor, e os nomes das publicações acompanham a onda.

O ideal de Trevisan junto aos “novos” foi divulgado com base em três manifestos<sup>9</sup>: *Manifesto para não ser lido* (nº 1, p. 3), *Manifesto invencionista* (nº 9, p.12) e *Manifesto dos Novíssimos* (nº 18, p. 4), este último do qual já

---

<sup>9</sup> Os três manifestos na íntegra (*Manifesto para não ser lido*, *Manifesto invencionista* e *Manifesto dos Novíssimos*) encontram-se no Anexo A.

falamos anteriormente, que estando publicado na **Joaquim**, mostra a adesão de Trevisan ao movimento.

O primeiro consiste em uma variedade de empreendimentos em que todos participem, sem separação da classe privilegiada e da menos favorecida, independente de serem senhores ou escravos, para que a arte não se reduza a luxo, não se esterilize, e seus atos não se tornem mais artificiais que humanos, enfatiza o artista marginal, a dialética (com a máxima de Ernest Cysarz: “História é um ato prático”) e o subconsciente.

O título, *Manifesto para não ser lido*, é curioso, pois é o primeiro texto com o qual nos deparamos quando abrimos a revista e, pensando que ele acaba assumindo a função de editorial, é impossível não ser lido. Todo manifesto costuma trazer no seu título a indicação do seu conteúdo, sendo assim, estaria nos propondo que não lêssemos não só o conteúdo do manifesto, mas o conteúdo da revista? Que não lêssemos o que lá estava sendo publicado? O que acaba acontecendo é que o manifesto em questão acaba por delinear, e muito bem, o pensamento dos “novos”, supracitado. Vale ressaltar que havia a defesa do artista marginal e pode ser esse o motivo para não ser lido. É composto por frases ou trechos dos escritores Rainer Maria Rilke, John Dewey, André Gide, Maiakovski, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Paul Verlaine.

O segundo, *Manifesto invencionista*, foi mantido na revista em língua espanhola e publicado na primeira exposição invencionista, realizada no Salón Peuser, em março de 1946. Contra a natureza do belo, defendia a física da beleza. Afirmava que não há nada exotérico na arte e os que se dizem iniciados, são uns falsos. Contra a arte de elite, por uma arte coletiva. Contrapõe os surrealistas: ao tempo que diziam “matar a ótica”, dizem “exaltar a ótica”. Contra a abstração, defendem a arte concreta, uma estética precisa, uma técnica precisa, a função estética contra o “bom gosto”, a função branca: “Nem buscar nem encontrar: inventar”. Assinado por Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Monaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza e Matilde Werbin.

Na tentativa de valorizar a província, no sentido de trazer uma consciência mais exata da verdadeira grandeza do Brasil e das fontes dessa riqueza, Dalton pintou um grande painel de Curitiba e, conseqüentemente, do Brasil. A cidade que Trevisan pinta é bem diferente, segundo ele mesmo, em artigo chamado *Minha cidade*<sup>10</sup>, da Curitiba “para turista ver”:

Curitiba, a das ruas transversais, onde virgens patéticas se estiolam à janela na espera de seu príncipe encantado, que passou agora mesmo de bonde, - da humilde zona da Estação, em que à noite humanidade desconhecida nasce das sombras afim de beber cachaça, se amar nas casas de tolerância e morrer de faca, veneno e fogo, - das campanhas eleitorais dos estudantes, onde se borram de cal e folhetos todas as lojas da rua 15 e para mostrar que não é Brasil, ganha sempre o partido da oposição, - das crônicas sociais do Eolo, que as mocinhas lêem com a mão posta sobre o coração, - a Curitiba dos cafajestes, cafetinas e fanchones, esta Curitiba eu canto.

[...]

Curitiba, sem pinheiros ou céu azul, pelo que tu és – província, cárcere, lar – esta Curitiba, e não a outra para o turista ver, com amor eu canto. (Dalton Trevisan, **Joaquim**, 1946, nº 6, p. 18)

As personagens escolhidas por Dalton Trevisan, normalmente são aquelas oprimidas, do mundo marginal. São elas “a representação de um mundo que é o nosso, mas que o nosso desejo rejeita”. Segundo Berta Waldman (1982, p. 3), “o autor opta por oferecer uma visão negativa de nossa história, aquilo que ela tem de falho, sofrido, desastroso, segmentado e seriado, pondo em cena a própria dissolução do mundo”. Só trabalha com o “osso da linguagem”: é sincopada, elíptica. Suas narrativas são cheias de clichês, que, se por um lado é “fala falida”, pois trata-se de um discurso elaborado por outrem, por outro é na exploração deles que Dalton faz sua crítica e sua literatura, o que Bakhtin chamou, como vimos, de discurso paródico-estilizante.

Escreve uma narrativa “cuja meta é o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem, onde os vampiros vivem”. Trata-se do “discurso-vampiro”, em que “a imagem conta, ela mesma, a história que pretende se apagar, desaparecer,

---

<sup>10</sup> O artigo *Minha cidade*, de Dalton Trevisan, encontra-se na íntegra no Anexo B.

para deixar em seu lugar simplesmente o que designa e, desse modo, quem sabe, relevar com maior ênfase, sem a mediação da palavra, a realidade vampirizada” (WALDMAN, 1982, p.13). Nelsinho pode ser qualquer um, pois, segundo Trevisan: “- Só invento um vampiro que existe”. E ainda mais: “- Vampiro, sim, de almas. Espião dos corações solitários. Escorpião de bote-armado, eis o contista”.

Percebemos, portanto, que há uma semelhança entre o pensamento dos “novos” e a paródia: ambos se valem de obras do passado, não para repeti-las, mas para recriá-las, sem que isso tenha, necessariamente, um caráter depreciativo da obra parodiada.

### 3. Nelsinho, o Delicado: um vampiro paródico

A paródia é um dos traços mais marcantes da obra daltoniana e há, na série de contos de **O vampiro de Curitiba**, “um verdadeiro acúmulo de registros paródicos, o que faz com que a literatura desse escritor estabeleça um diálogo extremamente rico e crítico com a tradição literária, o que não deixa de ser um traço de evidente modernidade” (ORIONE, 2007, p.58). Através do personagem Nelsinho, o autor irá construir contos que reproduzem parodicamente os estilos épico e bíblico atrelados ao mito vampírico, bem como a ficção realista-naturalista do século XIX, conforme nos propõe Orione, em seu estudo intitulado “Realismo e paródia em Dalton Trevisan” (2007). O autor afirma que a “chave-mestra” da literatura daltoniana é a “recriação paródica da ficção realista-naturalista do século XIX” por meio da “retomada de um dos arquétipos centrais da escrita realista, que vem a ser a trajetória ‘descendente’ que marca o percurso da personagem pelo relato” (2007, p. 54).

Orione ressalta que a retomada que Trevisan faz do padrão ficcional realista é “*paródica*” porque descreve de forma cômica e caricata o que o escritor realista do XIX descrevia de forma séria e “a linguagem excessivamente realista [...] esvazia a objetividade do Realismo, pois Realismo levado ao excesso não é mais Realismo, e Naturalismo ao excesso é sátira ou comédia!” (2007, p.56). Uma valiosa colaboração para este nosso estudo é também o conceito que o autor traz de “canibalismo amoroso”, enfatizando o desejo sexual violento, que conduz as personagens a uma verdadeira devoração erótica associada ao ato de comer e ao desejo sexual, o que “esvazia o ideal romântico do amor (e da figura do herói relacionada a esse ideal)” (2007, p.55). Por ser esta uma questão recorrente em nosso *corpus*, dedicaremos a ela um capítulo à parte. Por ora, focaremos o protagonista da série de contos de **O vampiro de Curitiba**.

O nome do “vampiro-herói” já denuncia, com relação ao próprio mito vampírico do qual se alimenta, uma inversão, recurso que, como vimos, é parte integrante da paródia: “o nome de guerra é Nelsinho, o Delicado” (OVC, p.10). É evidente também o efeito cômico, oriundo dessa inversão, pois o nome

Nelson significa “filho de campeão”<sup>11</sup> e marca o perfil de um homem que possui forte magnetismo e sensualidade, que luta pelos seus objetivos, aproveita as oportunidades e está sempre disposto a ajudar os outros; no entanto, o sufixo “-inho” traz ao nome um caráter depreciativo, que desbanca todas essas qualidades. O nome apresentado no diminutivo “Nelsinho”, seguido do aposto que o qualifica “o Delicado”, nada combinam com a versão aristocrática, forte e sensual do vampiro. Mostram antes seus aspectos lunares, mais sensíveis, instintivos e passíveis de fraquezas. Assim é Nelsinho, “delicado”, enfraquecido pelo seu desejo sexual incontrolável: “Morcego condenado à caça nas trevas”<sup>12</sup> (INL, p. 20).

Atrás do nome de guerra, o protagonista esconde-se sob o estigma do vampiro, por meio do qual presenciemos sua deseroicização. Através de suas vestes, que não comportam a misteriosa e imponente capa do ser das trevas, do seu físico desvantajado e do seu caráter oblíquo, Nelsinho deturpa o mito do príncipe encantado, do qual o vampiro tradicional se apropria, para se tornar o próprio sapo. Com o paletó jogado ao ombro sente-se “o toureador no seu manto de glória” (INL, p. 16), apesar de ser magro: “ – Ninguém dá nada por você... Magrinho como é” (ES, p. 60), ter dentes preteados: “[...] cumprimentou-a risonho e cuidadoso de não revelar o dentinho preto” (IL, p. 17) e espinhas: “[...] a espinha na asa do nariz” (CBC, p. 27). Tais características não o tornam bonito, mas se diz simpático: “Ora, bigodinho eu tenho. Não sou bonito, mas sou simpático, isso não vale nada? (OVC, p. 13). A única coisa que lhe traz hombridade é o uso do bigode, símbolo, nos séculos XIX e XX, de ostentação sócio-econômica e de uso quase que obrigatório entre os homens de grande importância nesse período. Esse bigode servirá de máscara para o “herói” e de isca para as mulheres que se agarram à falsa imagem que ele traz, pois, para completar o perfil, Nelsinho é uma espécie de “advogado do diabo”.

Já vimos no primeiro capítulo que a atração da modernidade pelos vampiros se dá em virtude da sua vida dupla. Nelsinho também vai atender a esse anseio: de um lado temos o advogado, funcionário público, que marca o

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.significado.origem.nom.br/nomes/?q=Nelson>>. Acesso em: 11 ago 2010.

<sup>12</sup> A partir deste ponto usaremos siglas para nos referirmos aos contos de Dalton Trevisan. A Lista de Siglas encontra-se logo após o sumário.

ponto; de outro temos um tarado, escravo da sua libido. Em virtude de sua profissão, espera-se dele a justiça, a ética, a moral, a defesa da instituição família e que, por meio dele, a ordem se estabeleça; mas o que ele nos proporciona é justamente o contrário: instiga a traição, faz chantagem, arma intriga, falta com a palavra, chuta cachorro velho e doente, deseja matar velha cega (e inclusive mostra-lhe a língua), sempre tentando ganhar vantagem. No conto “Último aviso” podemos evidenciar algumas dessas características quando Nelsinho vê Odete, uma mulher casada por quem era interessado, ir ao cinema com Múcio, seu amante. Age aqui como uma espécie de “vampiro psíquico”, tentando entrar na mente da personagem, por meio de uma chantagem, para convencê-la a adular com ele também:

O herói pediu licença, sentou-se ao lado, precisava falar com ela.

- Está louco? Sabe que sou casada.

Por ele não fazia diferença.

- Olhe que eu chamo o guarda.

- Aí, safadinha, pensa que não vi?

- Não tem nada com minha vida.

- Eu não. Teu marido pode ter. (UA, p. 31)

Quando veste seu traje de galã barato e sai pelas ruas à caça de mulher, suas fraquezas vêm à tona e podemos assistir, de camarote, a sua deseroicização: bebe para encorajar-se, fuma freneticamente, rói as unhas, esconde-se com medo de ser visto, não é cavalheiro, não oferece sua força masculina para ajudar as mulheres, utiliza-se de cantadas baratas e ultrapassadas, anda com a carteira vazia (não tinha dinheiro nem para pagar a pior das prostitutas!), é covarde, não respeita doença, casamento, luto, virgindade, nem qualquer forma de fragilidade feminina (ao contrário, aproveita-se dela). Com tantos “desatributos” a categoria de herói é esvaziada e gera, na narrativa, um efeito cômico, que põe abaixo o tom épico das narrativas míticas, resultado de um discurso paródico-estilizante. O trecho seguinte ilustra essa afirmação e podemos ver um “herói” covarde, que tem medo até de conversar com seu chefe:

Nelsinho marcou o cartão, desceu pelo elevador com o guarda-livros. Pediu que o justificasse perante o gerente, no caso de se atrasar: almoçava com o tio chegado de viagem.

- Por que não fala com o homem?

O herói mordida o canto da unha e, de instante a instante, sugava uma gota de sangue.  
- O bruto me deixa aflito. (INL, p.15)

É interessante observarmos que, nos contos, Nelsinho é chamado de “herói” frequentemente pelo narrador, mas não é diretamente chamado de “vampiro”. Ele ganha essa nomenclatura e fica assim popularmente conhecido por assumir, em determinados momentos da narrativa, algumas propriedades desse ser das trevas. A maioria das vezes em que isso acontece é quando está com a sua libido atiçada, mas diferente do vampiro tradicional, cujo prazer orgástico estava no ato de sugar o sangue, o vampiro de Trevisan irá se satisfazer através das relações sexuais. Algumas apropriações do mito vampírico encontradas nos contos são referentes a:

1) invisibilidade:

Desgraçada! Fez que não me enxergou: eis uma borboleta acima de minha cabeça. 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. (OVC, p. 10)

Se seguiam (as mulheres) a passo decidido, estremecendo as bochechas rosadas, indiferentes e tão distraídas que, se olhavam pra ele, era através dele: nuvem, folha de papel, gota d'água. Voltando-se irritado, acompanhava o balanço dos cabelos na nuca, a ondulação das saias no boleio aliciante dos quadris. (INL, p. 16)

Desta vez a menina dava a mão a uma mulher, seria a patroa? Em pânico, o herói desejou sumir na lama. Quem olhasse, enxergaria apenas uma barata, encolhida sob o pé que a vai esmagar. Colou-se ao muro, invisível pelo milagre de seu delírio. (EE, p. 25)

2) presença de nomes de vampiros já conhecidos do universo literário e do cinema ou suas características:

Olhos velados que suplicam e fogem ao surpreender no óculo o lampejo do crime? Com elas usar de agradinho e doçura. Ser gentilíssimo. A impaciência é 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. (OVC, p. 11)

[...]observou a mocinha na calçada oposta – É ela. Agradeceu com falsa modéstia – Obrigado, Senhor. Eu não mereço. Sem perdê-la de vista, preparava a abordagem. Os cartazes na parede sugeriam que fosse ao cinema. Vestiu o paletó para bem impressionar, atravessou a rua. Ultrapassou-a alguns passos, fingiu que lia os anúncios. Na vitrina a figura sinistra de galã barato: desde quando se reflete a imagem de **nosferatu**? (INL, p. 17)

- Tem muito dinheiro, não é?

A velha girou o rosto – não desvie o olho, **conde Nelsinho**, que está perdido.

- Ai de mim. Tivesse dinheiro, estava gemendo e sofrendo nesta cadeira? Pensa que tenho é? (NPO, p. 48)

No primeiro desses três trechos supracitados há uma forte referência ao demônio fêmea Lilith, chamada de “donzela negra”, que vive no tronco de *hullupu* (uma árvore que a deusa Inana queria usar para fazer seu trono). Era vista como uma criatura do mal, enviada pelos deuses. Tinha relações sexuais com homens e drenava a energia deles, tal como o nosso “herói”, que tem as mesmas relações com mulheres e drena a energia (psíquica) delas. Se Lilith vive no oco de um tronco, o nosso herói vai além, ele é o próprio “oco de pau podre”, ou seja, um ser do qual nada se pode tirar de proveitoso, o que ressalta o seu caráter marginal.

No segundo trecho a identidade direta é com Nosferatu, um vampiro da Romênia, “Bebedor de Sangue”, que possui habilidade de ter relações sexuais com os vivos. Além da identidade direta com Nosferatu, esse trecho também é interessante porque nos remete a uma outra característica do vampiro: o ser cuja imagem não se reflete no espelho. Isso deve-se ao fato de o vampiro, conforme já vimos no primeiro capítulo, não agir com o seu corpo físico, mas com seu corpo etéreo. Esse corpo não é constituído de matéria, logo, não pode ser visto no espelho. Mas o interessante em nossa análise é perceber que Nelsinho, mesmo agindo com seu corpo físico (matéria), pega para si a

invisibilidade do vampiro e isso também é uma constante nos contos em análise, já vistas aqui no item 1.

No terceiro trecho há também uma identidade direta, mas agora é com o poderoso Conde Drácula, da Transilvânia. A diferença é que Drácula fazia vítimas por uma questão vital, já Nelsinho o faz por uma questão sexual. No trecho citado, a vítima era a avó da namorada de Nelsinho, que era alcoólatra e, mesmo sendo cega, ficava vigiando o namoro. Para ter um pouco de paz com a garota, precisava dar dinheiro para alimentar o vício da velha, o que fez o herói desenvolver antipatia por ela.

- 3) seres em que os vampiros podem se metamorfosear ou relacionados a ele, como o lobisomem:

Morcego condenado à caça nas trevas. (INL, p. 20)

Desta vez a menina dava a mão a uma mulher, seria a patroa? Em pânico, o herói desejou sumir na lama. Quem olhasse, enxergaria apenas uma barata, encolhida sob o pé que a vai esmagar. Colou-se ao muro, invisível pelo milagre do seu delírio. (EE, p. 25)

Por que a mão no bolso, querida? Mão cabeluda do lobisomem. Não olhe agora. Cara feia, está perdido. Tarde demais, já vi a loira: milharal ondulante ao peso das espigas maduras. Oxigenada, a sobancelha preta – como não roer unha? Por ti serei maior que o motociclista do Globo da Morte. Deixa estar, quer bonitão de bigodinho. Ora, bigodinho eu tenho. Não sou bonito, mas sou simpático, isso não vale nada? (OVC, p. 13)

- 4) sangue, que surge na narrativa sempre como uma metáfora para ilustrar um desejo sexual intenso:

Se não quer, por que exhibe as graças em vez de esconder? Hei de chupar a carótida de uma por uma. Até lá enxugo os meus conhaques. Por causa de uma cadelinha como essa que aí vai rebolando-se inteira. Quietos no meu canto, ela que começou. Ninguém diga sou taradinho. No fundo de cada filho de família dorme um vampiro – não sintam gosto de sangue. (OVC, p. 10)

- Te morder todinho.
- Faça isso não – suplicou, espavorido.
- Tirar sangue! (ANP, p. 103).

Para reforçar o desejo sexual, também é constantemente usada nos contos a expressão “arara bêbada”:

Por que Deus fez da mulher o suspiro do moço e o sumidouro do velho? Não é justo para um pecador como eu. Ai, morro só de olhar para ela, imagine então se. Não imagine, arara bêbada. (OVC, 2006, p. 9)

Através da fala de Nelsinho, também podemos presenciar o realismo paródico do século XIX, em que as mulheres com quem se relaciona aparecem zoomorfizadas. Eis alguns trechos que ilustram essa afirmação:

Desdenhosa, o passo resolutivo espirra faísca das pedras. A própria égua de Átila – onde pisa, a grama já não cresce. No braço não sente a baba do meu olho? Se existe força do pensamento, na nuca os sete beijos da paixão. (OVC, p. 13)

A bruta fera que, embora domesticada, lambendo a mão ferida do dono, não resiste ao grito do sangue: Elisa vinha para ele, olhava duro e sem piedade. (EE, p.23)

Como é que um bruto desprezava dona tão querida? Suspiros e, ao apertá-lo nos braços, o cheiro capitoso de égua trêmula. (MCP, p.88)

Não quis perder o entusiasmo, pôs-se de pé. Abriu o laço da gravata. Ela puxou-o pela camisa e, à sua mercê, voltou a cavalgá-lo, sela nova rangendo. Ao retirar o casaco, a mulher fedia que era uma carniça. Inclinou-se sobre ele, o cadáver no caixão velado pela última carpideira. (ANP, p. 103)

Percebemos nas passagens supracitadas uma descrição grotesca das mulheres, em que são retratadas como feras indomáveis, animais selvagens, éguas. Mas há momentos em que, embora sofram uma zoomorfização, esta se dá de forma mais sublime: “Graças a Deus pelas mulheres, tão bem feitas para serem acariciadas – ratinho branco, gato angorá, porquinho-da-índia” (IL, p. 16). Tal caracterização também pode ser feita através de sinédoques, em que os seios femininos são comparados a um animal dócil, como, por exemplo, em

um passarinho: “O que é prender um pintassilgo no alçapão? O herói apertou a pálpebra: o biquinho do pintassilgo beliscava a mão do dono” (NPO, p. 52-53). Esse diálogo entre o grotesco e o sublime também é um traço de modernidade, que, segundo Victor Hugo “separa a arte moderna da arte antiga” (2002, p. 27). Para o autor “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações” (2002, p.28). É por pertencer ao “moderno” que tanto a paródia quanto o grotesco e o sublime andam de mãos dadas na obra de Dalton Trevisan.

Também Oliveira (2007, p. 62-65), em seu artigo “O universo fabular de Dalton Trevisan” nos fala sobre o estilo leve e forte do autor, ressaltando um outro aspecto da paródia, que é seu efeito cômico: “De fato, suas narrativas curtas e descarnadas acumulam forte emoção trágica, muitas vezes crispadas de comicidade” (p. 64-65). É o que podemos verificar, por exemplo, no conto “Na pontinha da orelha”, em que Nelsinho, perturbado por D. Gabriela, uma velha cega, doente e alcoólatra, avó de Neusa, que está vigiando seu namoro com a moça, manda a namorada colocar vidro moído na sopa da velha: “Por favor, Neusa. Nunca me deixe só com ela. Para aguentar sua avó precisa ser santo. Por que não serve vidro moído na sopa?” (NPO, p. 51).

O texto de Dalton Trevisan é codificado, o que nos faz perceber a presença de um autor implícito, que conduz o discurso. O leitor tem de atuar nele como decodificador, cumprir o seu papel enquanto co-autor do texto ao perceber a paródia e interpretá-la. Há uma infinidade de discursos dentro do discurso do autor, que são modificados, invertidos, o que Bakhtin chama de discurso “paródico-estilizante”.

No próximo capítulo veremos como que, através do personagem Nelsinho, Trevisan constrói um discurso paródico-realista que destrói o discurso bíblico, pois se existe nele uma apropriação da fala de Cristo, ao mesmo tempo ela nos apresenta uma intensão diversa: uma santifica e a outra torna profana. Assistiremos a um discurso bivocal, plurilíngue, que camufla as intenções reais do autor, em que a profanação não será mera deturpação das crenças religiosas, mas gerará um efeito de crítica social, da qual trataremos no quarto capítulo.

### 3.1. A culpa original e a *via crucis*

Entre os registros paródicos trevisanianos, o bíblico merece destaque por estar diretamente relacionado a questões elementares do mito vampírico: culpabilidade, libido e vida eterna. Para este estudo, à luz de Santo Agostinho, **A Cidade de Deus: contra os pagãos** (1990, p. 128-170), parte II, Livro Décimo Quarto, destacaremos do nosso *corpus* os contos “O vampiro de Curitiba” e “A noite da paixão”, por conterem trechos paródicos, aquele do “Sermão da Montanha” e este da “Paixão de Cristo”. Esses dois contos são o primeiro e o último da série e marcam, respectivamente, o começo e o fim da *via crucis* de Nelsinho por Curitiba, configurando um caminho da decadência. Também os contos “Incidente na loja”, “Visita à professora”, “Eterna saudade” e “As uvas” serão levados em consideração por intermediarem essa trajetória.

Tal processo se inicia pela apropriação do discurso bíblico ora por parte do personagem Nelsinho ora por parte do narrador, através de um discurso indireto livre. Há uma espécie de bricolage do texto bíblico, que inverte o seu significado, dessacralizando-o em tom irônico-humorístico, que se repete em todos os trechos que parodiam passagens bíblicas. A fim de ilustrarmos bem esses pontos, adotamos a medida de reproduzir o texto do autor em análise seguido do texto bíblico. Segue abaixo um trecho do “Sermão da Montanha” paródico-estilizado:

Se o cego não vê a fumaça e não fuma, ó Deus, enterra-me no olho a tua agulha de fogo. Não mais cão sarnento atormentado pelas pulgas, que dá voltas para morder o rabo. Em despedida – ó curvas, ó delícias – concede-me a mulherinha que aí vai. Em troca da última fêmea pulo no braseiro – os pés em carne viva. Ai, vontade de morrer até. (OVC, p. 9; 14)

Se teu olho direito é para ti causa de queda, arranca-o e lança-o longe de ti, porque te é preferível perder-se um só dos teus membros, a que o teu corpo todo seja lançado na geena<sup>13</sup>. E se tua mão direita é para ti causa de queda, corta-a e lança-a longe de ti, porque te é preferível perder-se um só dos teus

---

<sup>13</sup> Geena refere-se ao vale de Hinom, fora das muralhas de Jerusalém. Este vale era usado como depósito de lixo, onde se lançavam os cadáveres de pessoas que eram consideradas indignas, restos de animais, e toda outra espécie de imundície. Usava-se enxofre para manter o fogo aceso e queimar o lixo. Jesus usou este vale como símbolo da destruição eterna.

membros, a que o teu corpo inteiro seja atirado na geena.  
(Mateus 5, 29-30)

Essa passagem revela aquilo que viria a se tornar a cruz que o “herói-vampiro” arrasta na sua trajetória por Curitiba: o seu desejo sexual incontrolável. Pede a Deus que o cegue para que, não vendo, a sua libido não seja ataçada, tentada. Em um primeiro momento, o leitor chega a pensar que ele se sente culpado por não se controlar, mas, logo em seguida, pede a Deus que em troca lhe conceda a mulher que desperta seus instintos animais (a última “fêmea”, objeto de seu desejo), por quem estará disposto a enfrentar o braseiro, a geena. Ao mesmo tempo em que se reconhece como “pecador” e pede o “castigo” divino, suas ações se dirigem novamente para o “pecado” e acaba ganhando ares de chantagem; é como se dissesse: “pulo no braseiro, mas só se tiver o meu desejo saciado”. Outro trecho também traz a idéia de mutilação a troco da salvação: “Eunuco, ai quem me dera. Castrado aos cinco anos. Morda a língua, desgraçado. Um anjo pode dizer amém! Muito sofredor ver moça bonita – e são tantas” (OVC, p. 10). Aqui é mantido o mesmo tom irônico-humorístico: diz que poderia ter nascido com defeito no órgão genital ou ter sido castrado na sua infância, assim estaria livre desses desejos, mas logo em seguida se arrepende, dizendo que um anjo poderia ouvir e atender ao seu pedido, o que o privaria de muitos prazeres. Prefere o sofrimento trazido pelo desejo à falta de prazer, mesmo quando não é possível comandá-lo:

Todas de meia preta e liga roxa no salão de espelhos. Não faça isso, querida, entro em levitação: a força dos vinte anos. Olhe, suspenso nove centímetros do chão, desferia vôo não fora o lastro da pombinha do amor. Meus Deus, fique velho depressa. Feche o olho, conte um, dois, três e, ao abri-lo, ancião de barba branca. Não se iluda, arara bêbada. (OVC, p. 12)

Não vos aflijais, nem digais: Que comeremos? Que beberemos? Com que nos vestiremos? São os pagãos que se preocupam com tudo isso. Ora, vosso Pai celeste sabe que necessitais de tudo isso. Buscai em primeiro lugar o Reino de Deus e a sua justiça e todas estas coisas vos serão dadas em acréscimo. Não vos preocupeis, pois, com o dia de amanhã: o dia de amanhã terá as suas preocupações próprias. A cada dia basta o seu cuidado. (Mateus 6, 31-34)

Neste trecho, ao contrário do vampiro, que almeja a eternidade, o que o nosso herói-vampiro nos propõe como estratégia para fugir do seu desejo e de uma ereção que ele não consegue controlar é o envelhecimento precoce, o que contrapõe o preceito bíblico de viver um dia de cada vez. Ele próprio reconhece que tal fato é uma ilusão, uma divagação, e que estará “condenado” a conviver com o seu desejo, a “maldição” do vampiro, o que é reforçado pela expressão “arara bêbada”<sup>14</sup>, usada constantemente nos contos para se referir a si próprio quando se depara com um momento de devaneio, causado por um desejo sexual intenso. Para tentar satisfazer tal desejo, Nelsinho não se contenta com apenas uma mulher e, tampouco, se preocupa com o estado civil dela ou com a posição que ocupa na sociedade:

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 do mundo mais do que duas ou três só para mim.

[...] Órfã ou viúva? Marido enterrado, o véu esconde as espinhas que, noite para o dia, irrompem no rosto – o sarampo da viuvez em flor. Furiosa, recolhe o leiteiro e o padeiro. [...] Ela está de preto, a quarentena do nojo. Repare na saia curta, distrai-se a repuxá-la no joelho. Ah, o joelho... Redondinho de curva mais doce que o pêssego maduro. Ai, ser a liga roxa que aperta a coxa fosforescente de brancura. Ai, o sapato que machuca o pé. E, sapato, ser esmagado pela dona do pezinho e morrer gemendo. Como um gato!

Veja, parou um carro. Ela vai descer. Colocar-me em posição. Ai, querida, não faça isso: eu vi tudo. Disfarce, vem o marido, raça de cornudo. Atraí o pobre rapaz que se deite com a mulher. Contenta-se em espiar ao lado da cama - acho que ficaria inibido. No fundo, herói de bons sentimentos. (OVC, p. 10-12)

“Ouvistes o que foi dito aos antigos: *Não cometerás adultério*. Eu, porém, vos digo: todo aquele que lançar um olhar de cobiça para uma mulher, já adulterou com ela em seu coração. [...] Foi também dito: *Todo aquele que rejeitar sua mulher, dê-lhe carta de divórcio*. Eu, porém, vos digo: todo aquele que rejeita sua mulher, a faz tornar-se adúltera, a não ser que se trate de matrimônio falso; e todo aquele que desposa uma mulher rejeitada comete adultério. (Mateus 5, 27-28-31)

---

<sup>14</sup> Em Curitiba, a expressão popular “arara bêbada” é comum para se referir a alguém que está fora do contexto de uma situação, que se perde em relação ao que está acontecendo.

Nesta cena, primeiro Nelsinho almeja metamorfosear-se em partes da vestimenta, como a liga roxa e o sapato (diferente do vampiro tradicional, que se transforma em morcego, lobo, rato), simplesmente para conseguir uma oportunidade de tocar o objeto desejado (o corpo da mulher viúva), que lhe é proibido pela quarentena do nojo. Em seguida, contenta-se em apenas observar as partes de uma outra mulher, quando esta está descendo do carro, cujo olhar dissimula logo que o marido aparece. Supõe ser o marido o tipo de um “corno”, capaz de assistir a mulher a manter relações sexuais com “outro”: ele mesmo. Por fim o herói se considera “tímido” e “de bom coração”, expressões que revelam toda a ironia do trecho, pois em ambas as situações, a da mulher viúva e a da casada, se sua suposta “timidez” o impede de chegar ao plano da ação concreta, não é empecilho nenhum para seus pensamentos pecaminosos, que nem de longe são frutos de um “bom coração”. Nelsinho devora as mulheres pelo olhar, observa todos os seus movimentos e, no seu devaneio, ganha espaço todo tipo de impurezas, o que o torna adúltero.

Ainda com relação ao “Sermão da Montanha”, vale salientar outra inversão paródica - a que se refere às “mulheres” e aos “lírios do campo”, que “não trabalham nem fiam”:

[...] Sempre se enfeitando, se pintando, se adornando no espelinho 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. Ouça o risco da unha na meia de seda. Que me arranhasse o corpo inteiro, vertendo sangue do peito. (OVC, p.11)

Olhai as aves do céu: não semeiam nem ceifam, nem recolhem nos celeiros e vosso Pai celeste as alimenta. Não valeis vós muito mais que elas? Qual de vós, por mais que se esforce, pode acrescentar um só côvado à duração de sua vida? E por que vos inquietais com as vestes? Considerai como crescem os lírios do campo; não trabalham nem fiam. Entretanto, eu vos digo que o próprio Salomão no auge da sua glória não se vestiu como um deles. Se Deus veste assim a erva dos campos, que hoje cresce e amanhã será lançada ao fogo, quanto mais a vós, homens de pouca fé? (Mateus 6, 26-30)

Acabam sendo evidenciados neste trecho dois dos pecados capitais: a acídia e a luxúria. Se no discurso bíblico percebemos no “não trabalhar” e no

“não fiar” uma conotação positiva, relacionada à fé divina, que livra os homens de preocupações exageradas, o discurso do autor inverte essa conotação, tornando-a negativa: é como se as mulheres, no não trabalhar e no não fiar, vivessem apenas para atraí-lo, para atormentá-lo, e o simples fato de uma delas se pintar usando o espelinho da bolsa ou de outra coçar a perna vestida em uma meia de seda é suficiente para isso.

A causa dessa tentação sofrida por Nelsinho, em virtude de sua libido sempre atizada, bem como a falta de controle sobre os órgãos da geração podem ser explicadas com base nos estudos de Santo Agostinho. Vimos no primeiro capítulo que o homem ocidental necessita de um relacionamento satisfatório com Deus. Para o autor a morte individual, a libido vergonhosa e a falta de controle sobre os órgãos genitais são oriundos da insatisfação divina com o primeiro casal, Adão e Eva.

Para uma melhor compreensão do referido autor, vale retomarmos o episódio bíblico conhecido por “A culpa original” (Gênesis 3, 1-24), bem como levantarmos algumas questões pertinentes a ele. Assim procede: Deus tinha feito a terra, os céus, plantado um jardim no Éden e colocado o homem para cultivá-lo e guardá-lo. No centro do jardim, fez brotar a árvore da vida e a árvore do bem e do mal e deu a Adão este preceito: “Podes comer do fruto de todas as árvores do jardim; mas não coma do fruto da árvore da ciência do bem e do mal; porque no dia em que dele comeres, morrerás indubitavelmente” (Gênesis 2, 15). Depois deu a ele uma mulher como companhia, tirada da sua costela enquanto dormia, Eva. “A árvore da vida defendia o homem da velhice” (p. 167). Se tivessem comido da árvore da vida poderiam ter se aperfeiçoado, pois ela representa a esperança de atingir o ideal da criação de Deus. Contudo, sendo Eva induzida pela serpente e Adão por sua mulher, sob a promessa de que seriam como deuses, comeram do fruto da árvore do bem e do mal. O homem, que tinha sido criado perfeito por Deus, mas para agir sob a vontade divina, não sob sua própria vontade, não conhecia o mal. A partir daí, o mal foi incorporado no ser humano e foi então que, agora conhecedores do mal e, portanto, do pecado, “perceberam” que estavam nus:

A mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente. Então os seus olhos abriram-se; e, vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueira, ligaram-nas e fizeram cinturas para si. E eis que ouviram o barulho (dos passos) do Senhor Deus que passeava no jardim, à hora da brisa da tarde. O homem e sua mulher esconderam-se da face do Senhor Deus, no meio das árvores do jardim. Mas o Senhor Deus chamou o homem, e disse-lhe: “Onde estás?” E ele respondeu: “Ouvi o barulho dos vossos passos no jardim; tive medo, porque estou nu; e ocultei-me”. O Senhor Deus disse: “Quem te revelou que estavas nu? Terias tu porventura comido do fruto da árvore que eu te havia proibido de comer?”.

(Gênesis, 3, 6-11)

Acreditar na serpente, em um ato de soberba, fazendo uso do livre-arbítrio, foi supor: “Deus mente”. Então Deus expulsou Adão e Eva do paraíso e os amaldiçoou: o homem não mais tiraria seu sustento da terra, a não ser que fosse pelo seu trabalho e a mulher sofreria no parto e viveria submissa ao marido. Além disso, “colocou ao oriente do jardim do Éden querubins armados de uma espada flamejante, para guardar o caminho da árvore da vida” (Gênesis, 3, 24). Isso significa, em outras palavras, a condenação do homem à morte individual, que, conforme Santo Agostinho, não foi planejada por Deus no ato da criação, mas o homem se tornou credor dela em virtude de sua desobediência, em circunstâncias em que era tão fácil não pecar:

Foi tão enorme o pecado em que consentiram, que, em virtude dele, a natureza humana piorou e se transmite aos descendentes o próprio pecado e a necessidade da morte.  
(p. 131)

[...]

Morto voluntariamente em espírito, havia de morrer no corpo contra a sua vontade e, desertor da vida eterna, ficaria condenado também à morte eterna, se a graça não o livrasse. Quem julga excessiva ou injusta semelhante condenação por certo não sabe avaliar qual a injustiça do pecado cometido em circunstâncias em que era tão fácil não pecar... Assim como a obediência de Abraão é merecidamente elogiada, porque matar o filho era mandado muito difícil e duro, assim a desobediência do paraíso é tanto maior quanto o mandado carecia em absoluto de dificuldade. E como a obediência do segundo Adão é mais admirável, por haver-se tornado obediente até à morte, assim a desobediência do primeiro é mais detestável, porque se tornou desobediente até morrer. E, sendo tão grande a pena

imposta à desobediência e tão fácil o mandamento do Criador, quem explicará satisfatoriamente o mal que significa não obedecer em coisa tão fácil e a preceito de tão grande poder e que ameaça com tamanho suplício?

(S.A., 1990, p. 154)

Por que essa árvore demandava tamanha proteção? Por que o homem não poderia também comer da árvore da vida e viver para sempre, eliminando a maldição imposta pelo pecado original, a morte? O fato é que a árvore da vida não poderia servir como antídoto, apenas agravaria o problema, pois uma vez incorporado o mal no ser humano, a vida eterna significaria que também o mal viveria para sempre. A árvore da vida poderia curar a morte, sintoma do pecado, mas não o pecado em si.

Então por que um Deus de amor colocaria no centro de um jardim um fruto tão perigoso, capaz de tirar a vida de sua própria criação? Já vimos no primeiro capítulo que o símbolo representa sempre mais do que seu significado evidente e imediato e que, para se atingir o mito, que se expressa por símbolos, é preciso fazer uma equivalência. Com a Bíblia não é diferente: todos sabemos que ela nos fala através de símbolos. O fruto e a serpente são, portanto, simbólicos nesse episódio: é provável que a “serpente” fosse um ser espiritual, uma vez que era conhecedora das intenções de Deus. E quem mais poderia ser conhecedor das intenções de Deus senão um anjo? É por isso que há vertentes religiosas que consideram a serpente um anjo e o fruto, o próprio ato sexual, seguindo o raciocínio de que o anjo caiu como resultado de um ato imoral de luxúria contra a natureza, e que tal ato foi a fornicção. É da natureza do homem esconder a área de transgressão. Vimos que o casal cobriu suas partes sexuais, portanto, é provável que haviam pecado através delas. O suposto anjo estaria corrompido (o que a Bíblia chama de “anjo caído”), e, por isso, todos os humanos estariam condenados porque vêm de linhagem satânica, separados de Deus, daí a necessidade da morte. Cabe-nos observar, como já o fez Santo Agostinho, que o “anjo caído” é um corpo espiritual e que, portanto, o pecado carnal tem origem na alma corrompida e não o contrário, embora seja senso comum pensar que a fraqueza da carne é que gerou a corrupção da alma:

Quem pensa procedam do corpo todos os males da alma está em erro.

[...]

O motivo é que a corrupção, que acabrunha a alma, não é a causa do primeiro pecado, mas o castigo, nem a carne corruptível fez a alma ser pecadora, e sim a alma pecadora é que fez a carne ser corruptível. Embora seja verdade existirem alguns incentivos e alguns desejos viciosos procedentes da corrupção da carne, não devem ser atribuídos à carne todos os vícios da alma iníqua, para não acontecer que justifiquemos o diabo, que não tem carne. (SA, 1990, p.134)

Eva deveria ter multiplicado os filhos de boa linhagem através do sangue e da carne do bem, derivados do bom fruto que teria comido de seu bom amor centralizado em Deus, mas a sua alma foi corrompida. Ao invés, ela produziu um mundo pecaminoso, multiplicando os filhos de má linhagem, através do sangue e da carne do mal, derivados do mau fruto que ela comeu de seu mau amor centralizado em Satanás. Eva cedeu à tentação do “fogo libidinoso”.

É importante entendermos, como nos propõe Santo Agostinho, que a libido é uma espécie de desejo nosso, um certo apetite, que precede o prazer. “Assim a fome, a sede e a libido, termo empregado com maior propriedade para os órgãos da geração”, serve como “termo geral para toda paixão”. Na sua concepção há vários tipos de libido: “a libido de vingança, chamada ira; há libido de dinheiro, chamada avareza; há libido de vitória, chamada pertinácia; há libido de glória, chamada jactância” (p. 155). Porém, quando somente existir a palavra “libido”, entende-se que é a que “excita as partes sexuais do corpo”. Segundo o autor, antes do pecado, “na ação gerativa, os membros destinados à geração serviriam à mente, como os demais, cada qual em suas respectivas funções, se movem sob a ação do arbítrio da vontade, não sob a excitação do fogo libidinoso” (p. 156). Assim, a falta de controle sobre os órgãos geradores da vida foi a pena (e não a causa) para a transgressão dos primeiros homens. A libido é justo castigo da desobediência:

Enfim, e para dizê-lo em poucas palavras, que se retribuiu, como pena, ao pecado de desobediência, senão a desobediência? E que miséria mais própria do homem que a desobediência de si mesmo contra si mesmo, de modo que, por não haver querido o que pôde, queira agora o que não

pode? Embora seja verdade que no paraíso, antes do pecado, não podia tudo, somente queria o que podia e, portanto, podia tudo o que queria. Agora, porém, como vemos em sua descendência e nos testemunha a Divina Escritura, *o homem se tornou semelhante à vaidade*. Quem poderá contar as coisas que quer e não pode, se o ânimo é contrário a si mesmo e a carne, inferior a ele, não lhe obedece a vontade? [...] Mas a carne está sujeita a enfermidade que não lhe permite obedecer. (SA, p.154-155)

Antes do pecado, a nudez não era vergonhosa: “O homem e a mulher estavam nus, e não se envergonhavam” (Gênesis 2, 25). Sabiam que estavam nus, mas “a libido ainda não ativava os membros contra a vontade, nem a desobediência da carne ainda testificava contra a desobediência do homem” (S.A., 1990, p.157). Depois da transgressão, os membros estavam submissos à libido (espontânea ou provocada), e o homem não mais exercia domínio sobre eles através da sua vontade, tornando vergonhosa a nudez. Esse duelo entre a vontade e a libido coloca em xeque o livre-arbítrio no que diz respeito aos órgãos geradores da vida: há casos em que a libido é espontânea, mas contra a vontade do homem, e outros em que há a vontade, mas a libido, mesmo provocada, não se manifesta. O conto trevisaniano “As uvas” ilustra bem esse ponto. Nele, Nelsinho recebe um pedido de Ivone, que é casada com Vivi, um homossexual, para visitá-la em seu apartamento. Devido à natureza do marido, ela busca em Nelsinho a satisfação sexual, mas não quer se entregar de uma vez, alegando nunca ter enganado seu cônjuge. Então, cria um jogo de sedução que se dá através de suas vestes, das uvas que oferece ao “herói” e do cenário. Este cenário vai se pintando de vermelho, seja o cenário interno, criado por Ivone, com a brasa do incenso e do cigarro acesos, ou o externo, com o início do crepúsculo, fazendo alusão ao desejo sexual:

Na mesa um vaso minúsculo de cacto. Espetada em areia, na haste negra luzia pontinho escarlate.

- Incenso indiano, querido, para roubar teu coração!

Na janela a tarde bruxuleava. Envolto na nuvem adocicada, tossiu de leve: Ai, só me falta crise de asma.

- Muito distinto!

O herói tomou-lhe as mãos e quis beijá-la, mas desviou o rosto.

- Que tanta pressa! Nem me achou bonita.

Um passo atrás, que a pudesse admirar: cetim negro, três voltas do colar dourado. Boca inchada de batom. Cabelo preto

retinto, olho de sombra roxa – a última encarnação de Marta Hari.

[...] Que tal um cigarro?

Com dedos de ponta amarela acendeu um fósforo.

[...]

- Quer umas uvinhas, querido?

Na ponta do filete ardia a brasinha – Ivone apresentou-lhe o prato com uvas geladas e um guardanapo engomado. No outro lado da mesa, o rosto em nuvem azul de fumaça. Cruzou a perna, exibiu o chinelinho de pompom vermelho.

- Nervoso?

- Nem um pouco.

- Eu sim. Nunca enganei o Vivi. Boa a uva, não é?

- Ótima. Você quer?

- Já provei. (AU, p.91-92)

Esse jogo de sedução vai deixando o “herói” angustiado, colocando-o como vítima da situação, até o momento em que ele assiste, frustrado, a sua libido ir embora:

- Me machucando. Trocar de posição. Mais para baixo. De mau jeito. Não desmanche o penteado.

Ele seguia as instruções, frustrado e miserável. Ivone enlaçou-lhe o pescoço e beijou-o, a gemer fora de tom. No meio do beijo, estremeceu a pálpebra, aos poucos abrindo o olho. Fixou-o no fundo da pupila, franziu a testa. Nelsinho começou a resfolegar, lavado de suor frio.

- Nervoso, bem? – melíflua, suspirou a bela.

Em desespero, fechando o olho, tornou a beijá-la: boca escarninha, cheia de dentes. Fio de baba escorreu no queixo, ela desviou o rosto:

- Incomodou-se hoje, não foi?

Inibido pela expressão de censura, o sulco na testa acusadora, ainda pediu:

- Me beije, querida.

- Não fique nervoso. Já passa.

- Você é que sabe – a voz sumida.

- Isso acontece.

Na separação dos corpos suados um estalo obsceno. Nelsinho deixou-se rolar de costas.

- Pois é. Acontece a qualquer um – com amargura medonha na alma.

- Bem quietinho – as palavras untuosas de doçura. – Como eu e meu marido.

Compassiva, afofou o travesseiro, que descansasse a cabeça. Alcançou lencinho na gaveta, enxugou-lhe a testa em agonia. Dois cigarros na boca, acendeu-os, estendeu-lhe um.

- Primeira vez? – a menina inocente na varanda.

Não queria conversa, preocupado em não se distrair.

- Nunca me aconteceu.

- Será que das uvas? – os seis sacolejando com o risinho de pouco caso. (AU, p. 96)

Também aqui há um registro paródico com relação ao episódio da “Culpa original”, em que a identidade do fruto proibido, não mencionado na Bíblia, adquire relevância. Circula a hipótese desse fruto, em vez da maçã, ser as uvas que Eva teria comido e utilizado para fazer vinho, que então serviu ao seu companheiro. Nesse caso, as uvas teriam sido o elemento físico envolvido no pecado original. No conto, as uvas que Ivone oferece ao Nelsinho inspiraram o adultério, mas, ao mesmo tempo, como ela própria ironicamente sugere, teriam sido o prelúdio do seu ato falho, tendo no conto o efeito reverso do que teve no paraíso. Nelsinho termina humilhado, sendo comparado na cama, pelo seu fracasso, ao Vivi. O cenário acompanha o ato: o cigarro, antes aceso por Ivone, passa agora para as mãos de Nelsinho, servindo de consolo; o cheiro do incenso, aceso para lhe “roubar o coração”, chega enjoativo ao seu olfato; o crepúsculo deixa o seu último clarão e o “herói” volta a chupar as uvas, não mais cuspidando o bago, mas engolindo casca e semente, como que fazendo descer, goela abaixo, toda a vergonha pela qual passou, devido a sua falta de controle sobre a libido. O fato foi sofrido com tal intensidade que o “herói” confessa, mais uma vez, que teria preferido a morte: “Deus, ó Deus, por que não morri de asma aos cinco anos?” (AU, p.98). Vale salientar que a morte, antes dada como castigo, é agora pedida como libertação da libido.

Santo Agostinho nos chama a atenção ainda para a necessidade que temos, desde o primeiro pecado, de escondermos nossos órgãos genitais. Segundo o autor, isso acontece porque “as coisas bem feitas procuram a luz” (p. 158) e as que nos envergonham, ou as que não podemos controlar, se escondem nas trevas. É por isso também que normalmente procuramos um ambiente privativo para o ato da geração, mesmo que esse ato seja lícito, como o é o do casamento. Ainda assim, é normal que se procure ambientes mais escuros. Três contos guiarão nossa análise quanto a este assunto: “Incidente na loja”, “Visita à Professora” e “Eterna saudade”. Em “Incidente na loja”, Nelsinho sai pelas ruas, durante a hora de almoço, à caça de uma fêmea sem nenhum dinheiro, de modo que teria de se virar. Para se encorajar, toma um cálice no bar da esquina. Foca uma moça, a quem pretende atacar, e para na frente de uma loja, onde vê, pelo reflexo da vitrine, um conhecido da família que vinha em sua direção: “Ainda não o avistara, escondeu-se atrás de uma coluna do saguão – vai saber que persigo a menina” (INL, p. 17). O

interessante aqui é percebermos que somente a intenção de pecar já o leva a esconder-se, como se o amigo da família fosse capaz de ler a sua mente. Diante do fato, o “herói” não tem coragem de abordar a moça e sai andando novamente pela rua, até que esbarra em uma menina que estava abrindo uma loja. Agora, longe da vista do conhecido, não se sentindo ameaçado, começa o flerte. Na verdade, investiga a menina para saber se poderia agir. Sabendo que ela estava sozinha na loja, é tentado pela escuridão que havia lá dentro, além de ter percebido que, justamente, era uma loja de colchões meio que abandonada, propícia, portanto, ao pecado:

Era casa decadente, duas portas. A moça abriu uma das folhas, guardou a chave na bolsa com alça de bambu. Nelsinho relanceou os olhos na escuridão.

- Colchão, acolchado, travesseiro.

[...]

A seus pés, a nuvem de fogo tremulando no asfalto. como resistir à sedução da fresca penumbra? (INL, p.18)

Nelsinho acaba tendo uma relação sexual forçada e violenta com a menina, praticamente a estuprando, até o momento em que ela parece começar a gostar da situação. Concluído o ato, já sem o efeito da bebida, vai embora sem se despedir e volta a trabalhar, uma vez que não tinha demorado. Já no escritório, vê o sangue da garota em suas mãos e vai lavá-la, com receio de infecção. Ainda teme que ela o encontre através de um lenço bordado, que deixou cair na loja. Tendo conseguido o que queria, agradece a Deus pela “graça” concedida: “Sorriu entre surpreso e satisfeito, baixou a cabeça e murmurou: Obrigado, Senhor” (INL, p.21).

Em “Visita à professora” Nelsinho vai levar um presente (meias de lã) que a mãe mandou para a sua primeira professora do grupo Tiradentes, a dona Alice, que, como ele mesmo diz, estava um “caco de velha – o piolho que se oferece ao machado do estudante” (VAP, p.35) - e desenganada. Hesita em entrar na casa dela, mas depois o faz. Nelsinho compara o presente à maçã dada à professora no primeiro dia de aula: sabia que não poderia simplesmente “dar o recado e despedir-se” (VAP, 35). Além disso, afirma que uma professora antiga sempre o verá como o “eterno menino de calça curta” (VAP, p. 35). Iniciam uma conversa, rememorando os tempos do colégio e os fatos vividos. A

professora conta que era muito assediada, que tinha ficado noiva, mas não tinha dado certo, que teve um caso com o diretor do colégio sem saber que ele era casado, enfim, tudo o que havia colaborado para fazer dela uma mulher sozinha. Nelsinho se recorda da imagem atraente que tinha da professora e das fantasias sexuais que tinha com ela nas aulas quando era mais nova. Como a professora estava esticando a conversa, Nelsinho achou por bem convidá-la para jantar. Na volta ela o convida novamente para entrar e tomar um café. Dirige-se para o quarto, com a desculpa de tirar o sapato apertado e colocar um chinelo, mas coloca, no caminho, um disco na radiola. Entra no banheiro e sai com a boca pintada de batom. Nelsinho vê isso como um convite para “algo mais”, mas ao mesmo tempo pensa que é “trair a mais doce lembrança da infância” (VAP, p.43). Como a professora não tinha ido ainda fazer o café, Nelsinho pensa em ir embora, mas ela pede a ele para que fique. Desnortado, ele entra no banheiro e, ao sair, encontra um ambiente todo propício ao pecado:

Abriu a porta e estacou: a luz apagada. O quarto na penumbra vermelha do painel da radiola, um disco em surdina. Imaginou Alice na sacada. Ou na cozinha preparando o café. Então ela se mexeu na cama.

Alguns passos, hesitante no meio do quarto. Outra vez, ela se agitou na cama. Devia-lhe alguma coisa pelas primeiras letras? Arrastava o pé, receio de tropeçar no tapete: não havia tapete. Calçou objeto macio, o pacote das meias, ainda fechado. Na sombra distinguiu a cama, os dois travesseiros, a dona inteirinha nua.

Suplicante, estirou-lhe os braços, crispando os dedos no vazio. Irresoluto, o moço apoiou o joelho na cama.

Chio de triunfo no peito, Alice prendeu-lhe as mãos na nuca. Rosto sanguinolento à luz mortiça, a boca aberta do vampiro descarnado e lascivo - sem poder esperar, a ponta da língua dardejava entre os dentes. Ele se deixou beijar – o soluço azedo de cerveja -, adeus para sempre ao menino. A agulha recorreu o último sulco e passou a arranhar o disco, sem que nem um dos dois a desligasse. (VAP, p.44-45)

Partindo do pressuposto de que é comum no ser humano esconder os órgãos da transgressão, o escuro, que colabora para isso, passa a ser um convite para as relações sexuais. Também a música do disco e a radiola criam um clima romântico, funcionando como atrativos fora e dentro do quarto: fora porque, não havendo outro barulho pela casa, o “herói” se dirige para o

ambiente de onde a música vem; dentro porque o painel da vitrola irradia a luz vermelha, cor símbolo da paixão. Daí segue a descrição grotesca e contrastante da professora nua no quarto: se antes o seu perfil era de mulher sozinha, triste e doente, muda para o de uma mulher fogosa e cheia de atitude - o chiado no peito, que antes provocava tosse, agora é de triunfo. Surge um ambiente vampiresco: um clima, ao mesmo tempo, de morte (em função da doença terminal de Alice) e de desejo, como se fosse o último suplício. Magra como estava, com o “rosto sanguinolento à luz mortiça”, Alice é comparada a um “vampiro descarnado e lascivo”, de quem Nelsinho é a presa escolhida. Nada de menino! A professora viu foi o homem! - e provou da fruta do pecado. A infância resgatada do garoto, mesmo sem inocência, perde-se num abismo provocado pelo chiado da agulha no disco. Fim da música, fim de cena.

Percebemos que, quando o ato sexual é ilícito, a escuridão se torna ainda mais indispensável e propícia ao pecado. Em “Eterna Saudade” também podemos verificar tal ocorrência. Nelsinho leva uma moça, Laura, que está completamente bêbada, para a casa de sua família, que tinha ido viajar, a fim de manter relações sexuais com ela. A moça, no entanto, estava meio dengosa em virtude do luto pela morte de Nadir, de quem era amante. Nelsinho a conduziu para o quarto de seus pais, alegando ser mais confortável por causa da cama de casal. A moça assusta-se com a falta de respeito. Na parede havia uma imagem de Cristo, azul, da largura da cama. Começam a trocar carícias enquanto conversam e a morte do Nadir é lembrada. De repente, Laura pede para o “herói” apagar a luz. Eis o trecho:

- Diga se gosta de mim.
- Você não vê? Quer ir ao meu quarto? Ou de meus pais? Cama de casal.
- Será que não...
- Perdida nas nuvens da bebida, arregalou os olhos:
- Aqui? No quarto de seus pais?
- Que é que tem? É profanação?
- O Cristo enorme, todo azul, ocupava a parede na largura da cama. Sentaram-se na colcha trabalhada de crochê.
- Que beleza de colcha!
- Beleza teu seio, meu amor.
- A beijá-lo em desespero, Nelsinho sentia a língua engolida pela outra boca.
- Me deu o desprezo.
- O tipo era meu amigo.
- Nadir era o meu amor – e fungou no seu ombro.

- Ele está morto. Agora tire a roupa.
- Ela desabotoou a blusa de brilhante malha negra.
- Apague a luz.
- Por quê?
- Porque sim.

(ES, p.57-58)

Antes de abordarmos o aspecto da escuridão, vale ressaltar que embora o ato sexual aconteça, aqui, entre quatro paredes, há um certo gosto em existir uma testemunha ocular do fato. Na mente profana de Nelsinho, a relação fica mais excitante se alguém presenciá-la. Isso já pôde ser percebido no conto “O vampiro de Curitiba”, com a mulher que desce do carro, acompanhada do marido, enquanto o “herói” fica a lhe examinar as partes e a imaginar uma relação sexual com ela em que o marido testemunha o adultério. Aqui, a imagem do Cristo morto fá-lo lembrar do finado Nadir, que poderia estar assistindo a cena:

- Para se distrair, Nelsinho evocava com ranger de dentes as estrofes imortais de Casimiro de Abreu: *Eu me lembro! eu me lembro! – Era pequeno...* Terceira vez ao escandir o verso – *Que dura orquestra! Que furor insano!*, ela deu um grito:
- Você me arrebenta!
- Atropelou o verso, perdeu a consciência. Voltou a si, a unha de leve na nuca.
- Num bem-estar danado. E eu me doendo toda.
- O moço ergueu os olhos para o quadro azul na parede:
- Se o pobre Nadir nos visse...

(ES, p.59)

Já para Laura, a testemunha ocular será o próprio Cristo, pregado na cruz, que está pendurado na parede. Tanto a lembrança da morte do Nadir, quanto a imagem de Cristo, intimidam-na para a prática do ato sexual e, para poder continuá-lo, pede para Nelsinho apagar a luz. Também interfere o fato de estarem no quarto dos pais dele, pois normalmente temos uma visão meio que “santificada” dos nossos pais, provavelmente oriunda do quinto mandamento de Deus: “Honrar pai e mãe” (Êxodo 20, 12); e, se tivéssemos de responder a pergunta de Nelsinho, provavelmente diríamos: “Sim, é profanação”. Laura não tem consciência disso tudo quando pede para Nelsinho apagar a luz, o que pode ser comprovado pela resposta que ela dá a ele: “-Porque sim”. A escuridão, nesse caso, torna-se aliada da libido. Contudo, Laura aos poucos vai perdendo a vergonha e mostrando uma certa intimidade com o local: “Laura

envergava o casaco do pijama, todo abotoado. Com as duas mãos unia as abas, muito à vontade na cama sacrossanta da família” (ES, p. 60). A luz só é acesa novamente depois que as relações sexuais se dão por encerradas, para não espantar a libido:

Mais tarde deixou que ela se vestisse. Acendeu as luzes, olhou em volta. Ufano, um herói pintado de ouro: o quarto era campo de batalha. O cadáver sangrava de suas feridas sem manchar os lençóis.

- Poxa, sou mais homem do que meu pai.

(ES, p. 61)

Vale ressaltarmos que, durante todo o conto, Nelsinho fica se comparando ao Nadir. Ainda lembrando dele, algumas vezes Laura demonstra repulsa pelo sexo, mas Nelsinho luta, até conseguir dela tudo o que quer, o que faz o quarto parecer um “campo de batalha”. O “herói” vence, “ufano”, a luta contra um morto e uma bêbada, o que nos revela uma grande ironia no trecho. Para completá-la, o único “cadáver” da batalha era o próprio Cristo, que, enquanto imagem, “sangrava de suas feridas sem manchar os lençóis”. Tudo isto, no final, leva o “herói” a ressaltar sua virilidade: “Puxa, sou mais homem do que meu pai” - ou seja, ele se orgulha da sua libido.

Mas, voltando à questão da libido como pena do pecado, se Adão e Eva eram imperfeitos e merecedores da morte, por que então Deus permitiu que eles se multiplicassem? O fato é que, segundo Santo Agostinho, embora tivessem pecado, a bênção dada ao matrimônio para crescerem, multiplicarem e povoarem a terra foi dada antes da transgressão, “dando-nos a entender que a procriação dos filhos é glória do matrimônio, não castigo do pecado” (p. 161). Em virtude disso, Santo Agostinho levanta a hipótese da espécie humana ter se propagado sem libido se o primeiro homem não tivesse pecado: “o homem semearia e a mulher receberia o sêmen, quando e quanto fosse necessário, sendo os órgãos da geração movidos pela vontade, não excitados pela libido” (p. 164). Assim, a procriação passa a ser o único meio de assegurar a continuidade da vida. Procedeu-se daí que foram disseminados diversos povos sobre o orbe da terra, os quais formaram dois gêneros de sociedade humana, aos quais Santo Agostinho chama de “duas cidades”: os que vivem segundo o

espírito e os que vivem segundo a carne, o que justifica, respectivamente, o título de sua obra **A cidade de Deus: (contra os pagãos)**.

Vimos que Deus criou o homem para que ele vivesse sob sua vontade, pois não era capaz de dominar a si próprio (se ele não tem o poder de decidir quanto viver, também não pode decidir como viver). Quando ele vive dessa maneira, fazendo a vontade de Deus, dizemos que vive segundo o espírito. Quando o homem age sob o arbítrio da sua própria vontade, dizemos que vive segundo a carne. A carta de São Paulo aos gálatas diz:

Digo, pois: deixai-vos conduzir pelo Espírito, e não satisfareis os apetites da carne. Porque os desejos da carne se opõem aos do Espírito, e estes aos da carne; pois são contrários uns aos outros. É por isso que não fazeis o que quereríeis. Se, porém, vos deixais guiar pelo Espírito, não estais sob a lei. Ora, as obras da carne são estas: fornicação, impureza, libertinagem, idolatria, superstição, inimizades, brigas, ciúmes, ódio, ambição, discórdia, partidos, invejas, bebedeiras, orgias e outras coisas semelhantes. Dessas coisas vos previno, como já vos preveni: os que as praticarem, não herdarão o Reino de Deus! Ao contrário, o fruto do Espírito é caridade, alegria, paz, paciência, afabilidade, bondade, fidelidade, brandura, temperança. Contra estas coisas não há lei. Pois os que são de Jesus Cristo crucificaram a carne, com as paixões e concupiscências. Se vivemos pelo Espírito, andemos também de acordo com o Espírito. (Gálatas 5, 16-26)

Para ensinar os homens a viver segundo o espírito, Deus escreveu em duas tábuas de pedra (“Tábuas da Lei”) o Decálogo e o entregou a Moisés, no Monte Horeb, na Península do Sinai, após ele ter atravessado o Mar Vermelho com os israelitas que haviam sido escravizados no Egito, estabelecendo a Aliança entre Deus e o povo de Israel. Moisés, ao apresentar os mandamentos do amor a Deus (os quatro primeiros) e ao próximo (os outros seis), traça, para o povo eleito e para cada um em particular, o caminho duma vida liberta da escravidão do pecado.

Ainda para livrar o homem da morte eterna, a Bíblia diz que Deus, por amor a sua criação, enviou seu filho unigênito para salvar a humanidade: “Pois o Filho do homem veio procurar e salvar o que estava perdido” (Lucas 19,10). A maior missão de Cristo era provar ao homem que ele ainda poderia ter a vida eterna se vivesse segundo o espírito. Após ser batizado, Cristo foi conduzido

pelo Espírito de Deus ao deserto para ser tentado pelo demônio. Ele havia jejuado por quarenta dias e quarenta noites, o que o coloca em circunstâncias mais propícias ao pecado. Mas, diferente de Eva, Cristo resistiu a todas as tentações e pôde viver para sempre, mesmo após a sua morte carnal, porque seu espírito estava livre do pecado. Na Bíblia, Cristo é chamado de “último Adão”: Adão é o primeiro homem da linhagem de Cristo, segundo a “Genealogia de Jesus” (Lucas 3, 23-48). Dizemos, pois, simbolicamente, que Cristo veio como a árvore da vida, protegida de Adão e Eva no jardim do Éden. Paulo é quem revela esse fato: “O primeiro homem, Adão, foi feito alma vivente (Gênesis 2, 7); o segundo Adão é espírito vivificante” (I Coríntios 15, 45). Ou seja, o primeiro Adão deu origem aos homens animais, isto é, dirigido pelas inclinações e paixões da carne. O último Adão, Jesus Cristo, deu origem a uma raça de espirituais não submetidos a essas inclinações de apetites carnis. No entanto, para remissão da humanidade condenada ao pecado e morte, Cristo deveria prestar-se a um sacrifício: a sua própria morte, o derramamento do seu sangue, símbolo de sua vida perfeita, pois como o pecado original, sendo contra Deus, era de proporção infinita, exigia reparação infinita, que só poderia vir do filho de Deus. “Pela sua morte expiou os pecados cometidos no velho testamento, para que os eleitos recebam a herança eterna que lhes foi prometida. Porque, onde há testamento é necessário que intervenha a morte do testador” (Hebreus 9, 15-16). A Bíblia ainda diz que “o sangue é usado para todas as purificações, e sem efusão de sangue não há perdão” (Hebreus 9, 22). Porém, antes que pudesse morrer, Cristo teve de enfrentar toda a maldade humana, sofrendo a crucificação.

Se nos detivemos até agora nesses detalhes, é pelo fato de Trevisan, no conto “A noite da paixão”, atingir o clímax dos registros paródicos de **O vampiro de Curitiba**, através do mais importante episódio bíblico: a “*Via Crucis*”, que está inserido na VI parte do Evangelho de Mateus “Paixão e ressurreição de Jesus” (26-28). O título do conto já nos apresenta uma ambiguidade: pode ser uma noite envolvente, domada por um sentimento forte, ou se referir aos tormentos padecidos por Cristo. Embora a primeira hipótese não seja descartável, a segunda ganha terreno nessa narrativa em que Nelsinho se vê como o próprio Cristo, sendo torturado até não aguentar mais.

O enredo se inicia com o protagonista andando pelas ruas à procura de prostitutas. É levemente assediado por dois homossexuais que “haviam-no apalpado com dedo indiscreto” (ANP, p.99). Não acha nenhuma e entra em uma igreja, onde há imagens cobertas de pano roxo:

A igreja quase deserta, imagens cobertas 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 na testa. Uma prostrou-se no cimento, depositou beijo amoroso na chaga do pé. Nelsinho escolheu a nota menor, deixou-a cair na bandeja. Espreitado pelas guardiãs ferozes do defunto, completou o giro, sovina de beijo.

(ANP, p. 100)

É nesse momento que percebemos a referência à Sexta-feira da Paixão, pois o costume de cobrir imagens com pano roxo faz parte de um ritual católico<sup>15</sup>, em sinal de luto pela morte de Jesus. A cruz coberta rememora a humilhação de Cristo, que teve de se ocultar para além do Jordão, onde João começara a batizar, para não ser apedrejado pelos judeus, que não acreditavam ser Jesus o filho de Deus:

Os judeus pegaram pela segunda vez em pedras para o apedrejar. Disse-lhes Jesus: Tenho-vos mostrado muitas obras boas da parte de meu Pai. Por qual dessas obras me apedrejais? Os judeus responderam-lhe: “Não é por causa de alguma boa obra que te queremos apedrejar, mas por uma blasfêmia, porque, sendo homem, te fazes Deus”.

[...]

Procuraram então prendê-lo, mas ele se esquivou das suas mãos. Ele se retirou novamente para além do Jordão, para o lugar onde João começara a batizar, e lá permaneceu.

(João 10, 31-33; 39-40)

---

<sup>15</sup> Tal ritual se inicia no quinto Domingo da Quaresma - também chamado de Primeiro Domingo da Paixão - e vai até, no caso das cruzeiras, o final da liturgia da Sexta-Feira Santa ou, no caso dos quadros e demais imagens, até a celebração da noite de Páscoa. O sentido profundo desse ato, em que o roxo dos panos representa a tristeza, a dor e a penitência, é levar os fiéis a refletirem sobre o sofrimento, a morte e a ressurreição de Cristo, atualizados através desse ritual. A Quaresma se inicia na Quarta-feira de Cinzas e vai até a Quinta-feira Santa, rememorando os 40 dias que Cristo jejuou no deserto. O período é um retiro espiritual voltado à reflexão, onde os cristãos se recolhem em oração e penitência para preparar o espírito para a acolhida do Cristo Vivo, ressuscitado no Domingo de Páscoa. Assim, retomando questões espirituais, simbolicamente o cristão está renascendo, como Cristo.

Além disso, mais dois rituais católicos são mencionados no trecho do conto, supracitado: a persignação (sinal da cruz), para rememorar o sacrifício de Cristo, e cobrir a cabeça com véu negro, também em sinal de luto. A igreja, aqui, não é lugar de fiéis, mas palco de profanação. Podemos observar que Nelsinho não persigna e que, ao contrário de Cristo, não está livre de sua cruz. O “herói” presta falsa homenagem ao Cordeiro para dela tirar vantagem. As mulheres que rodeiam o Cristo agem de forma semelhante. Vale observarmos aqui que são chamadas de “megeras”<sup>16</sup>. O encontro de Nelsinho com uma mulher que nos apresenta tal descrição é importante para entendermos a sua suposta transfiguração final em Cristo.

Não contente em violar o templo sagrado e desrespeitar o feriado santo, Nelsinho atinge o auge da profanação ao culpar o Senhor pela dificuldade que está tendo em encontrar uma prostituta: “Por tua culpa, Senhor, todos os bordéis fechados” (ANP, p. 100). O “herói” não vê Cristo como um ser espiritual, mas se dirige à imagem do Senhor como “pomposa boneca de cachinho”, que, neste estado físico, não “sangra”, ou seja, não é capaz de sentir o tormento que ele sente. É por esse motivo também, por não sentir, que as viúvas que rodeavam a escultura não se preocupavam em espantar as moscas da ferida. Segue o trecho de análise:

Observou a imagem pavorosa e reprimiu, não soluço de dor, engulho de náusea: Por tua culpa, Senhor, todos os bordéis fechados. Pomposa boneca de cachinho. Falas de sangue, ó Senhor, e não sangras – as viúvas nem espantavam as moscas na ferida aberta.

(ANP, p. 100)

Na sequência, Nelsinho fica, de fato, configurado como vítima da situação. Quando Jesus foi julgado perante Pilatos, sabemos que o povo o escolheu para que ele fosse morto e crucificado, e não a Barrabás. Mas, embora o narrador nos diga que Nelsinho e a prostituta foram “os escolhidos”, não nos revela quem teria sido o responsável por tal ato:

---

<sup>16</sup> Megera, hodiernamente, é uma mulher cruel, mas tal concepção é oriunda da mitologia grega, em que ela é uma das três Erínias (Fúrias, na romana) e personifica o rancor, a inveja, a cobiça e o ciúme; castiga principalmente os delitos contra o matrimônio, em especial a infidelidade; é a Erínia que persegue com a maior façanha, fazendo a vítima fugir eternamente, gritando-lhe aos ouvidos as suas faltas.

Escândalo das beatas, inclinou-se a visitante, saia preta, blusa verde, casaco vermelho. Cabeleira solta ao ombro, cada gesto um estalo de couro, beijou o pé trespassado. Não olhou para Nelsinho; por mais que se ignorassem, eram os escolhidos.  
(ANP, p.100)

Pilatos dirigiu-se ao povo reunido: “Qual quereis que eu vos solte: Barrabás ou Jesus, que se chama Cristo?”  
[...] Responderam: “Barrabás!” Pilatos perguntou: “Que farei então de Jesus, que é chamado o Cristo?” Todos responderam: “Seja crucificado!”  
(Mateus 27, 17; 21-22)

Diante do que vimos estudando, podemos deduzir que ambos foram escolhidos pela sua libido, sobre a qual não conseguem exercer domínio. Tendo compreendido um ao outro, saem da igreja:

- Onde é que a gente vai?
- Ali na esquina.
- Pequena pausa.
- Quanto tempo?
- O resto da vida, Madalena.

(ANP, p.100)

É curioso o fato de Nelsinho referir-se à prostituta como Madalena. Fica a dúvida se era esse o seu nome ou se ele o usa metaforicamente. Isso porque durante séculos de cristianismo ela foi considerada como uma pecadora redimida, algo comum nas sociedades patriarcais antigas. Só em 1969 é que o Vaticano declarou que Maria Madalena não era prostituta, por não haver nenhum lugar da Bíblia que o provasse<sup>17</sup>. O nosso *corpus*, no entanto, foi publicado em 1965, quando ainda predominava no inconsciente coletivo a imagem impura de Maria Madalena. No trecho mencionado, quando a

---

<sup>17</sup> A ligação errônea das passagens evangélicas que falam dela levou a identificá-la com a pecadora (prostituta?) que ungiu os pés de Jesus (Lucas 7,36-50). A mulher era identificada com o sexo e ocasião de pecado por excelência. Daí não ser nenhuma novidade a pecadora de Lucas ser prostituta e a prostituta ser Maria Madalena. Lucas 8, 2 cita nominalmente Maria Madalena e diz que dela "havia saído sete demônios". Ter demônios, segundo o pensamento judaico, é o mesmo que ser acometido de uma doença grave. No cristianismo, o demônio foi associado ao pecado. No caso da mulher, o pecado era sempre o sexual. Nesse sentido, a confusão parece lógica. Mas não o é, se levarmos em consideração o valor da liderança exercida por Maria Madalena entre os primeiros cristãos, bem como a predileção de Jesus por ela. Entre os discípulos judeus, considerar Maria Madalena como prostituta significava também subestimar o valor da mulher enquanto liderança. Os padres da Igreja seguiram essa linha de pensamento.

prostituta pergunta ao Nelsinho quanto tempo duraria o programa, ele responde que “a vida inteira”. O tempo, para satisfazê-lo, tem de ser infinito. Isso nos revela que a libido é uma cruz da qual Nelsinho não consegue se libertar, é a sua maldição enquanto vampiro.

Na sequência, Nelsinho chega a ser indelicado, ao mostrar, no caminho para o bordel, a casa de Marta, mulher por quem diz ser apaixonado:

Desceram os degraus, a bela transferiu a bolsa para o ombro esquerdo, enfiou-lhe a destra no braço. Ele indicou um casarão decrepito:

- Sabe quem mora aqui? A grande paixão da minha vida – uma tal Marta. Casada com um bancário, Petrônio. (ANP, p. 101)

Tal fato o leva a infringir mais uma vez o décimo mandamento: “Não cobiçarás a casa do teu próximo; não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem seu escravo, nem sua escrava, nem seu boi, nem seu jumento, nem nada do que lhe pertence” (Êxodo 20, 17).

O próximo episódio a entrar em cena é o da Malhação de Judas<sup>18</sup>. A meretriz que o acompanhava se mostra alienada das datas cristãs e, ao ter de explicá-las, no caminho do pecado, Nelsinho se vê como o próprio Judas, traidor de Cristo. Tal como Judas, ele também sofre a sua penitência, que é suportar aquela prostituta decadente:

- Não fique triste, querido. Todinha do amor. Foi bem de Páscoa?
  - De Páscoa ainda não fui.
  - Ah, pensei que... Não é hoje a Páscoa?
  - Hoje é sexta-feira, minha flor. Que horas são?
  - Quase onze.
  - A própria noite da paixão. Amanhã é Aleluia.
  - Que a gente ganha ovos?
  - Dia de malhar Judas. Porventura sou eu, Senhor?
- Envergonhada, apertou-lhe o braço:
- É sim, meu bem. (ANP, p. 101)

---

<sup>18</sup> A Malhação de Judas é uma tradição vigente em diversas comunidades católicas e ortodoxas que foi introduzida na América Latina pelos espanhóis e portugueses. É também realizada em diversos outros países, sempre no Sábado de Aleluia, simbolizando a morte de Judas Iscariotes. Consiste em surrar um boneco do tamanho de um homem, forrado de serragem, trapos ou jornal, pelas ruas de um bairro e atear fogo a ele, normalmente ao meio dia.

Chegando a manhã, todos os príncipes dos sacerdotes e os anciãos do povo reuniram-se em conselho para entregar Jesus à morte. Ligaram-no e o levaram ao governador Pilatos. Judas, o traidor, vendo-o então condenado, tomado de remorsos, foi devolver aos príncipes dos sacerdotes e aos anciãos as trinta moedas de prata, dizendo-lhes: “Peguei, entregando o sangue de um justo”. Responderam-lhe: “Que nos importa? Isto é lá contigo!” Ele jogou então no templo as moedas de prata, saiu e foi enforcar-se. (Mateus 27, 1-5)

Esse trecho também nos apresenta a frase-chave do conto, “A própria noite da paixão”, que preserva a mesma ambiguidade do título. Pelo contexto, entendemos se tratar da data cristã, mas a expressão “noite da paixão”, na frase, é escrita com letra minúscula. Poderia ser um mero detalhe se, na mesma frase, a palavra “Aleluia” não tivesse sido grafada com letra maiúscula. O mesmo acontece com a palavra “Páscoa”, no trecho imediatamente anterior. Isso nos leva a deduzir que, quando quer se referir a feriados santos, o autor utiliza a inicial maiúscula e o fato de não a usar nessa frase indica que a está usando ironicamente, como difusora das suas más intenções, em um ato, mais uma vez, de profanação. O horário mencionado, “onze horas” também é simbólico aqui, pois no ritual cristão as cruzes, cobertas do pano roxo, são desnudadas no final da liturgia da Sexta-Feira Santa. Isso nos traz o Cristo de volta na cruz, tornando visível o seu sacrifício e a sua ascensão, uma vez que depois da morte, ressuscita.

A trajetória ascendente de Cristo abre alas para a “trajetória descendente” de Nelsinho, que se configura como uma “verdadeira descida ao inferno”: escravo da sua libido, irá manter relações sexuais dentro de uma espelunca, com uma prostituta decadente, banguela e que fede, encontrada dentro de um templo sagrado, em um feriado santo, falseando homenagem. Perante o exposto, Nelsinho não se contenta em ser Judas, pois o seu sacrifício é ainda maior, podendo equiparar-se, somente, ao de Cristo. Tal afirmação pode ser comprovada através da apropriação das palavras de Cristo por Nelsinho, conforme segue:

Ele suspendeu-lhe o queixo. Escondia o rosto, até que o olhou e sorriu, amorosa. Com susto, descobriu que era banguela. Nem um dente entre os caninos superiores – terei de beber, ó Senhor, deste cálice?

Para esconder a perturbação foi fechar a porta. Mal se voltou, ela veio ao seu encontro, envolvendo-o em couro úmido e carne rançosa. Que será de mim, Deus do céu?

[...]

Nelsinho abriu-se em sorrisos – eis o homem! Não quis perder o entusiasmo, pôs-se de pé. Abriu o laço da gravata. Ela puxou-o pela camisa e, à sua mercê, voltou a cavalgá-lo, sela nova rangendo. Ao retirar o casaco, a desgraçada fedia que era uma carniça. Inclinou-se sobre ele, o cadáver no caixão velado pela última carpideira.

[...]

Ele subiu na cama para não arrastar a calça no pó. A mulher dobrou uma perna, depois outra, safando-se da saia preta de couro – a coxa com nervura azul de varizes. Sentou-se para enrolar as meias. Deixou cair o sutiã. Foi deslumbrar-se no espelho, o seio na mão. Buscou ali o olhar de Nelsinho – depressa ele o desviou. A criatura deu volta à cama. Enroscou-se nele, as unhas pelo corpo, estremecendo todo. Enfiou-lhe a língua na orelha – Que se faça tua vontade, Senhor, e não a minha.

(ANP, p. 102-104)

Retirou-se Jesus com eles para um lugar chamado Getsêmani e disse-lhes: “Assentai-vos aqui, enquanto eu vou ali orar”. E, tomando consigo Pedro e os dois filhos de Zebedeu, começou a entristecer-se e angustiar-se. Disse-lhes então: “Minha alma está triste até a morte. Ficai aqui e vigiai comigo.” Adiantou-se um pouco e, prostrando-se com a face por terra, assim rezou: “Meu pai, se é possível, afasta de mim esse cálice! Todavia não se faça de mim o que eu quero, mas sim o que tu queres”.

[...]

Afastou-se pela segunda vez e orou, dizendo: “Meu Pai, se não é possível que este cálice passe sem que eu o beba, faça-se a sua vontade!”.

(Mateus 26, 36-39; 42)

Em ambos os trechos percebemos que o “cálice” é usado em sentido figurado, simbolizando um sacrifício. A angústia demonstrada por Cristo se dá justamente por saber que sua morte se aproxima, depois de ter sido traído por Judas Iscariotes. Na passagem bíblica, portanto, a morte é o “cálice” que Jesus quer afastar. Já no conto, o “cálice” de Nelsinho é ter de suportar, no auge do fogo libidinoso, uma mulher grotesca como a que lhe fazia companhia. A morte de Jesus era a sua sina. Também a libido era a sina de Nelsinho, pensando no fato de ele ser humano e ter herdado o castigo do primeiro casal. Mas, diferente de Cristo, cujo sacrifício traria o bem comum, uma vez que redimiria a humanidade dos pecados, o sacrifício de Nelsinho tem causa própria: trata-se de um personagem que só age em prol de si mesmo, através do pecado. Seja

por “redenção”, seja por “justo castigo”, acaba prevalecendo a “vontade divina”, que não os livra do “sacrifício”.

Na sequência encontramos outros registros paródicos procedentes de tradições católicas e crendices, em que a Sexta-Feira da Paixão ou “a noite da paixão” ainda ganha destaque. Vendo a mulher horrenda com quem estava, Nelsinho procura uma maneira de fugir dela ou de, ao menos, retardar o ato sexual. Para tanto, aproveita-se do mistério que envolve o feriado santo com o intuito de provocar terror na prostituta, fazendo com ela uma espécie de “tortura psicológica”. Também ganha terreno, nesse trecho, a violação do terceiro e do quarto mandamentos - “Guardar domingos e festas de guarda” e “Não usar o nome de Deus em vão”:

[...] Pobre consolo, imaginou a dona mais fabulosa na cama.  
Esperança de ganhar tempo:

- Não tem medo, minha filha?
- De você, querido?
- Castigo do céu. A noite é santa. O amor é maldito.
- O perdão dos meus pecados. Lá na igreja.
- Não minta, vai para o inferno. Quantas vezes entrou e saiu da igreja? À caça de homem.
- Deus me livre!

Agarrou-lhe a cabeça:

- Tão mocinho! Lábio grosso de mulher... Beijar tua boca.
- Se fosse o diabo? Perder a sua alma?

[...]

- Teu corpinho feito para o amor?
- Esta noite, minha filha, o amor é pecado. Esta noite ele gera monstros.
- Tens a lábia do diabo.
- Tu o disseste – e entregou-se ao sacrifício. (ANP, p. 102-103)

“Não pronunciarás o nome de Javé, teu Deus, em prova de falsidade, porque o Senhor não deixa impune aquele que pronuncia o seu nome em favor do erro”.

“Lembra-te de santificar o dia de sábado. Trabalharás durante seis dias, e farás toda a tua obra. Mas no sétimo dia, que é um repouso em honra do Senhor, teu Deus, não farás trabalho algum, nem tu, nem teu filho, nem tua filha, nem teu servo, nem tua serva, nem teu animal, nem o estrangeiro que está dentro de teus muros. Porque em seis dias o Senhor fez o céu, a terra, o mar e tudo que contêm, e repousou no sétimo dia; e por isso o senhor abençoou o dia de sábado e o consagrou”. (Êxodo 20, 7-11)

Na concepção católica, como o pecado original foi cometido através dos órgãos geradores da vida, durante a Semana Santa, principalmente na Sexta-Feira da Paixão, as relações sexuais não deviam ser praticadas em respeito ao sofrimento e morte de Cristo e eram tidas como o maior de todos os pecados. Há, inclusive, uma crendice de que o homem que assim procedesse, solteiro ou casado, ficaria impotente para o resto da vida e a mulher ficaria incapacitada para gerar filhos. Não é à toa que Nelsinho pergunta à mulher se ela não tem medo do “castigo do céu”, afirmando que “na noite santa o amor é maldito”. E se nesse dia um filho fosse gerado, ele nasceria com o “Cão-no-couro” e seria infeliz até o fim de seus dias, daí ele dizer que naquela noite “o amor gerava monstros”. Cria-se um discurso mais uma vez irônico aqui porque o que ambos estão fazendo é, justamente, cometendo “o maior dos pecados”. A mulher tenta abster-se deles, dizendo que já os confessou quando estava na igreja, mas Nelsinho a rebaixa ainda mais ao desmascará-la: o que ela tinha ido fazer lá era “caçar homem”. Continua aterrorizando-a, dizendo que se ela mentisse iria para o inferno. Ela nega o dito através da expressão “Deus me livre!”, tentando ter um pouco de pudor, que, à essa hora, já sabemos que não há, o que torna o uso do nome de Deus em vão. Não satisfeito com a “brincadeira”, quando ela vai voltar a beijá-lo ele a amedronta, dizendo que poderia ser o próprio diabo, a quem ela estaria entregando a sua alma. Vale ressaltarmos que o diabo, ao mesmo tempo em que se aproveita das fraquezas humanas, também está sujeito às diversas paixões da carne, principalmente a partir do momento em que foi banido dos céus por Deus<sup>19</sup>. Nelsinho, pela sua “lábria”, acaba tendo uma identificação direta com o diabo e, como ele, cedendo às vontades próprias, o que o levará a “cavar a sua própria cova”.

O apogeu da trajetória descendente de Nelsinho está no momento em que ele, sem ter mais como relutar, entrega de uma vez por todas seu corpo ao “sacrifício”. A partir daí, o “herói” transfigura-se no próprio Cristo:

Desvencilhou-se dela, sacou o paletó, sentou-se na cama. A  
tipa conchegou-se, repuxou-lhe a cabeça, entrou a mordê-lo:  
ali no pescoço a falha dos dentes.  
- Te morder todinho.  
- Faça isso não – suplicou, espavorido.

---

<sup>19</sup> Vide “Pranto sobre a morte do tirano” (Isaías 14, 3-23).

- Tirar sangue!

Montada nos seus joelhos, completamente vestida, os pinotes faziam estralar a cama.

- Tome e coma: isto é o meu corpo. (ANP, p. 103)

Durante a refeição, Jesus tomou o pão, benzeu-o, partiu-o e o deu aos discípulos, dizendo: “Tomai e comei, isto é o meu corpo.” Tomou depois o cálice, rendeu graças e deu-lho, dizendo: “Bebei dele todos, porque isto é o meu sangue da Nova Aliança derramado por muitos homens em remissão dos pecados. Digo-vos: doravante não beberei mais desse fruto da vinha até o dia em que o beberei de novo convosco no Reino de meu Pai”. (Mateus 26, 26-29)

O que ocorre na Santa Ceia, segundo a concepção católica na qual Nelsinho se apoia para construir o seu discurso, é uma transubstanciação: o pão usado na celebração é visto como o Corpo de Cristo sem pecado, que ele ofereceu na Cruz como resgate, e o vinho é seu sangue derramado, ou seja, a sua vida perfeita, para remissão da humanidade condenada ao pecado herdado e morte. No evangelho de Lucas encontramos o seguinte preceito oriundo da Santa Ceia: “Isto é o meu corpo que é dado por vós; fazei isto em memória de mim” (Lucas 22, 19). Baseada nisto, a Igreja católica celebra o ritual da Eucaristia, em que se repetem as palavras de Cristo usadas na Santa Ceia e os fiéis recebem a hóstia. Ao mesmo tempo em que se rememora a morte e ressurreição de Cristo, é também um ritual de purificação. Mircea Eliade (2008, p. 90) nomeia esse estado de cultura (a Eucaristia) de “canibalismo ritual”, em que “a grande preocupação é que não se deve esquecer o que se passou *in illo tempore*”. Porém, vale salientarmos que a Sexta-Feira Santa é o único dia em que não se celebra, em absoluto, a Eucaristia. Nesse sentido, o corpo transfigurado de Nelsinho, entregue à prostituta nesta data santa, mancha, torna sujo o sagrado: é o auge da profanação. No discurso trevisaniano, o sangue, em vez de purificar, intensifica o pecado que está sendo cometido pelo corpo: “morder até arrancar sangue”.

Outro registro paródico que merece ser mencionado é o em que a prostituta pode ser identificada com o apóstolo Pedro:

- Quer que eu faça?  
Agarrada a ele, sentados na cama, a saia acima do joelho, esfregava-lhe a perna grosseira e áspera.
- Que eu faça? – gritou terceira vez. (ANP, p. 103)

Enquanto isso, Pedro estava sentado no pátio. Aproximou-se dele uma das servas, dizendo: “Também tu estavas com Jesus, o Galileu”. Mas ele negou publicamente nesses termos: “Não sei o que dizes”. Dirigia-se ele para a porta, a fim de sair, quando outra criada o viu e disse aos que lá estavam: “Este homem também estava com Jesus de Nazaré”. Pedro, pela segunda vez, negou negou com juramento: “Eu nem conheço tal homem”. Pouco depois, os que ali estavam aproximaram-se de Pedro e disseram: “Sim, tu és daqueles; teu modo de falar te dá a conhecer”. Pedro então começou a fazer imprecações, jurando que nem sequer conhecia tal homem. E, neste momento, cantou o galo. Pedro recordou-se do que Jesus lhe dissera: “Antes que o galo cante, negar-me-ás três vezes”. E saindo, chorou amargamente. (Mateus 26, 69-75)

Alguns números na Bíblia encerram um simbolismo. O número 3 exprime totalidade<sup>20</sup>. No que diz respeito a Pedro, vendo que Jesus tinha sido entregue aos soldados, nega-o perante o povo por três vezes num ato de desespero, pois temia ser crucificado junto a ele. Essas três negações de Cristo simbolizam todas as vezes que Pedro lhe foi infiel. O fato de a prostituta gritar pela terceira vez: “Que eu faça?” é, também, um ato de desespero, porque “o herói” não correspondia às suas carícias. Podemos perceber que Pedro nega Cristo na ocasião de sua queda, já a prostituta auxilia Nelsinho a cair em tentação. Em outro trecho do conto, também podemos encontrar referência a essa mesma passagem bíblica, porém com uma outra conotação. Agora quem a menciona é Nelsinho, depois de ter mantido, naquela noite, duas relações sexuais com a prostituta e antes de manter a terceira: “- O galo cantou três vezes.” (ANDP, p. 106). Nesse caso, a terceira vez é mais que uma totalidade: é um basta. Cansado da mulher, o cantar do galo vem anunciar que o fim de sua tortura se aproxima. Embora a Bíblia não mencione, é tradição católica incluir no caminho da cruz três quedas de Cristo antes de ele ser

---

<sup>20</sup> É possível que o número 3 exprima totalidade por serem 3 as dimensões do tempo (passado, presente e futuro). Assim, os 3 filhos de Noé (Gênesis 6, 10) representam a totalidade dos seus descendentes; as 3 tentações com que Jesus foi tentado pelo Diabo, representam todas as tentações que teve durante a vida; e, no Antigo Testamento, chama-se a Deus 3 vezes Santo, ou seja, Aquele que tem toda a santidade (Isaías 6, 3).

crucificado. Isso poderia simbolizar também as três “quedas” do “herói”, ou seja, as três vezes em que ele se entrega ao ato sexual.

Vale mencionarmos ainda que, na época de Cristo, era costume banhar os corpos dos mortos em bálsamo aromático, isso fazia parte de um ritual de purificação e passagem. No entanto, Cristo teve uma embalsamação antecipada por uma mulher que, acidentalmente, derrubou perfume em sua cabeça. Tal como Cristo, antes do seu “sacrifício final”, Nelsinho é “banhado pelo bálsamo aromático”, entendido aqui como metáfora para a saliva da mulher que ia beijando o seu corpo inteiro, excitando-o:

Ao vê-lo deitado, grudou-lhe a boca no peito, lambeu a maminha: Poxa, isso que é mulher! Desceu a cabeça, sempre a beijar e, na altura do umbigo, rincho obsceno. Aos beijos tornou ao pescoço, logo arrepiou caminho e, no umbigo, outra vez o relincho de satisfação. Preparando para o sacrifício, espargia o bálsamo aromático. Agora fazia-lhe cócega no pé, escondendo-o no longo cabelo. O focinho rapace farejava a prenda secreta. (ANP, p. 105)

Estava Jesus em Betânia, na casa de Simão, o leproso. Estando à mesa, aproximou-se dele uma mulher com um vaso de alabastro, cheio de perfume muito caro, e derramou-o na sua cabeça. Vendo isto, os discípulos disseram indignados: “Para que este desperdício?” Poder-se-ia vender este perfume por um bom preço e dar o dinheiro aos pobres. Jesus ouviu-os e disse-lhes: “Por que molestais esta mulher? É uma ação boa o que ela me fez. Pobres vós tereis sempre convosco. A mim, porém, nem sempre me tereis. Derramando esse perfume em meu corpo, ela o fez em vista da minha sepultura. Em verdade eu vos digo: em toda parte onde for pregado este Evangelho pelo mundo inteiro, será contado em sua memória o que ela fez. (Mateus 26, 6-13)

Uma leitura atenta desse trecho do conto nos revela outro episódio bíblico sendo parodiado, embora não faça parte da *via crucis*: o da “Pecadora perdoada” que, já vimos, foi confundida durante séculos com Maria Madalena, daí merecer atenção de nossa análise, conforme segue:

Um fariseu convidou Jesus a ir comer com ele. Jesus entrou na casa dele e pôs-se à mesa.

Uma mulher pecadora da cidade, quando soube que estava à mesa em casa do fariseu, trouxe um vaso de alabastro cheio de perfume; e, estando a seus pés, por detrás dele, começou a

chorar. Pouco depois suas lágrimas banhavam os pés do Senhor e ela os enxugava com os cabelos, beijava-os e os ungia com perfume. (Lucas 7, 37)

Se em um primeiro momento percebemos a prostituta tomando o lugar da mulher do “Jantar em Betânia”, logo em seguida fica clarividente a sua identificação imediata com a “Pecadora perdoada”: esta banhava os pés de Cristo com suas lágrimas e os enxugava em seus cabelos, tendo a consciência de que ele era um homem santo; a prostituta envolvia os pés de Nelsinho para fazer-lhe cócegas, escondendo-os no cabelo, para provocar a sua libido, sabedora que era dos desejos carnis.

O último registro paródico do conto enfocará o sacrifício como uma forma de purgação. Para Cristo, trata-se do sofrimento das últimas horas, seguido da sua morte, para purificação da humanidade. Para Nelsinho, significará a angústia dos últimos momentos com a prostituta decadente e o último ato sexual (o terceiro da narrativa), como pena máxima exigida para sua própria purificação:

Todos dormem, ninguém me acode: agora fecho os olhos e desmaio de tristeza.

- O galo cantou três vezes.

[...]

Apoderou-se da mão, dava-lhe mordida ligeira. Nelsinho sofria o oco dos dentes. Implacável, ela insistia no encaicho 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.

[...]

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. (ANP, p. 106-107)

Desde a hora sexta até a nona, cobriu-se toda a terra de trevas. Próximo da hora nona, Jesus exclamou em voz forte: “Eli, Eli, lammá sabactáni?” – o que quer dizer: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste? A estas palavras, alguns dos que lá estavam diziam: “Ele chama por Elias”. Imediatamente um deles tomou uma esponja, embebeu-a em vinagre e apresentou-lha na ponta de uma vara para que bebesse. Os outros diziam: “Deixa! Vejamos se Elias virá socorrê-lo”. Jesus de novo lançou um grande brado, e entregou a alma.

E eis que o véu do templo se rasgou em duas partes de alto a baixo, a terra tremeu, fenderam-se as rochas. Os sepulcros se abriram e os corpos ressuscitaram. Saindo de suas sepulturas, entraram na Cidade Santa depois da ressurreição de Jesus e apareceram a muitas pessoas.

O centurião e seus homens que montavam guarda a Jesus, diante do estremecimento da terra e de tudo que se passava, disseram entre si, possuídos de grande temor: “Verdadeiramente, este homem era filho de Deus!” Havia ali também algumas mulheres que de longe olhavam; tinham seguido Jesus desde a Galiléia para o servir. Entre elas se achavam Maria Madalena e Maria, mãe de Tiago e de José, e a mãe dos filhos de Zebedeu. (Mateus 27, 45-56)

Percebemos que Nelsinho, tal como Jesus, sente-se desamparado no auge do seu sofrimento. A esponja com vinagre oferecida para Cristo na cruz visava acabar com sua agonia, pois o colocaria em um estado de inconsciência<sup>21</sup>, mas ele não desfruta desse benefício. A esponja de Nelsinho era a gengiva da prostituta banguela, que ele chama de “ventosa obscena”, por querer arrancar-lhe o sangue do pescoço durante o ato sexual. O cenário, mais uma vez, interage com a história. Podemos observar que em ambos os trechos o fim da agonia é marcado por um templo sagrado que se manifesta: no caso de Cristo, o véu do templo se rasgou de alto a baixo e, no de Nelsinho, é o relógio da torre quem o faz, rasgando o silêncio. Temos neste último uma particularidade: é na igreja que a trama começa e ela mesma é quem anuncia o fim da história. A terra também se rebela: no trecho bíblico, ela treme e as rochas se fundem e, devido a essas manifestações da natureza, depois da sua morte, Cristo foi declarado inocente, o que se comprova pela fala do centurião. Já para Nelsinho, as terras fogem aos pés e a suspensão de seus passos vem nos preparar para uma revelação que ele próprio nos faz: “– Sou inocente, meu Pai”. O fato de ser escravo da sua libido o fez suportar a pior das prostitutas, fazendo com que o pecado e o livramento acontecessem simultaneamente, apresentando-nos o trecho paródico-irônico-humorístico de maior relevância da série de contos de **O vampiro de Curitiba**.

O Cristo que conhecemos é herói e, na sua trajetória catártica, passa por um momento de epifania, de transfiguração final, cuja morte é necessária para a salvação da humanidade, e tem, na ressurreição, o auge da sua santidade,

---

<sup>21</sup> A Bíblia também nos diz que o vinagre foi misturado com fel ou mirra. A mistura era derivada de plantas que tinham o objetivo de entorpecer a pessoa, ou seja, diminuir a dor.

pois, a partir daí, “estará sentado à direita de Deus Pai Todo Poderoso”, “O que há de vir a julgar os vivos e os mortos”; falamos de um corpo que se desfaz fisicamente para atingir a elevação da alma. O Cristo que Trevisan nos apresenta é o próprio Nelsinho, um herói desmistificado, que perde a estrutura sacral do mito, a sua dimensão modelar, para se tornar não apenas no homem comum, mas no homem comum em declínio, em degredo, em estado de putrefação da alma, enquanto o corpo passa por um processo de “coisificação”, uma vez que é apenas um “instrumento” na “tentativa” de saciar um desejo sexual intenso e incontrolável. Essa deseroicização nos apresenta um Nelsinho dramático, não vitorioso, que traz um lado oculto, não revelado, que o vampiro moderno põe a nu: conta com a morte enquanto libertação da libido. É essa a cruz que o “herói-vampiro” arrasta na sua trajetória por Curitiba.

### 3.2. Canibalismo amoroso, erotismo e morte

Apenas o nascimento pode conquistar a morte – nascimento não da coisa antiga, mas de algo novo.

(Joseph Campbell)

Um dos motivos pelos quais Dalton Trevisan teve seu nome projetado no cenário internacional foi, sem dúvida, o veio erótico de seus contos. Em **O vampiro de Curitiba** essa temática é bastante acentuada. Através de Nelsinho, personagem imerso em relações entre o canibalismo amoroso, o erotismo e a morte, Dalton Trevisan retira, mais uma vez, a aura do vampiro mítico.

Para suprir o vazio de alma é que os vampiros são mestres na arte de seduzir, preenchendo esse vazio com prazeres orgásticos. Para o vampiro tradicional, como vimos no primeiro capítulo, o orgasmo era atingido com o movimento de sugar o sangue, sendo que a fome, a sede e o desejo sexual eram saciados simultaneamente; mas, para o vampiro de Trevisan, são as relações sexuais que suprem essa necessidade, embora a comida e a bebida façam parte desse jogo erótico.

Para compreendermos de que maneira ocorrem tais relações vamos nos basear nos estudos de Orione (2007), sobre “canibalismo amoroso”, e nos de Bataille (1988), sobre as conexões entre “erotismo” e “morte”.

Para Orione (2007), no realismo paródico de Dalton Trevisan, as personagens da classe média baixa urbana brasileira “comem e bebem vorazmente, numa clara tentativa de suprir, pela comida e pela bebida, a ansiedade que marca as suas vidas fúteis e vazias”, geradas pelo “cotidiano anódino e mesquinho”, e, por isso, “as cenas de refeições costumam ser muito frequentes nessas histórias” (p.55-56). Segundo o autor, “as personagens não só comem quase o tempo todo - como também ‘se comem’ umas às outras (devoram-se sexualmente)”, o que se pode chamar de “antropofagia ou, mais propriamente, canibalismo amoroso” (p.55). Salienta que nessas relações “não existe amor (o romantismo é esvaziado), mas apenas desejo sexual violento, que conduz as personagens a uma verdadeira devoração erótica” (p. 55). O autor descreve o processo de esvaziamento romântico da seguinte maneira:

Ora, é justamente nessa prática antropofágica que talvez resida o ponto nevrálgico do esvaziamento do modelo romântico perseguido pelo Realismo, o que o Naturalismo, por sua vez, levou ao excesso, quando transformou essa devoração sexual em tara e bestialidade, animalizando, zoomorfizando as personagens. Existe, portanto, na sucessão histórico-literária *Romantismo* → *Realismo* → *Naturalismo*, a seguinte sequência temática: *amor* → *erotismo*(*canibalismo amoroso*) → *tara* e *promiscuidade* (*zoomorfização*). (ORIONE, 2007, p.55)

Podemos verificar um leque de passagens no nosso corpus que nos remetem ao canibalismo amoroso, pois, segundo o narrador: “No fundo de cada filho de família dorme um vampiro” (OVC, p.10) e também: “Toda família tem uma virgem abrasada no quarto” (OVC, p. 13). No conto “O vampiro de Curitiba”, Nelsinho, às onze da manhã, próximo ao horário de almoço, nos diz que não sobrevive até à noite sem mulher. Depois vemos uma referência à bebida, o conhaque, sendo misturada aos seus desejos: “Hei de chupar a carótida de uma por uma. Até lá enxugo os meus conhaques” (OVC, p.10). A saliva da mulher é comparada ao mel: “Na pontinha da língua a mulher filtra o mel que embebeda o colibri e enraivece o vampiro” (OVC, p. 12).

Em “Incidente na loja”, Nelsinho sai na hora do almoço sob pretexto de almoçar com o tio que tinha chegado de viagem, mas o que ele faz é sair à caça de mulher. No entanto, precisa beber para se encorajar e, no bar da esquina, vira um cálice de bebida vorazmente: “No bar da esquina o primeiro cálice – um gole só” e até ouviu do dono do bar: “- Cuidado, rapaz. Bebe muito depressa” (INL, p. 16). Sem dinheiro, ele sai à procura de uma moça na rua até encontrar uma que estava abrindo uma loja de colchões. Desenvolve-se ali uma cena, praticamente, de estupro, não fosse pela moça acabar cedendo ao seu ataque, e, no final de tudo, ele volta a ser o que era sem a bebida: “Sem beber, voltava a ser o que era: cão lazarento.” (INL, p. 19) e retorna ao trabalho sem ultrapassar o horário da “comida”.

Em “Encontro com Elisa”, o herói entra em um botequim para se abrigar da chuva e, depois de “dois conhaques” (EE, p.22), acaba se atracando com Elisa entre garrafas vazias no fundo do bar.

Em “Visita à professora”, Nelsinho acaba indo jantar com Alice, que tinha sido a sua primeira professora e, no momento, encontrava-se velha e estava doente, em fase terminal. Na volta, sob o pretexto de lhe servir um café, Alice o

manda entrar novamente e acaba “armando uma arapuca” para Nelsinho, na qual ele cai sem muito hesitar, e o ato sexual acaba se realizando: “Abriu a porta e estacou: a luz apagada. O quarto na penumbra vermelha do painel da radiola, um disco em surdina. Imaginou Alice na sacada. Ou na cozinha preparando o café. Então ela se mexeu na cama” (VAP, p. 44).

Em “O herói perdido”, Nelsinho tem um caso com Lili, uma viciada em maconha, que se finge de difícil, mas, na verdade, é bem atirada. O herói nos conta como foi esse relacionamento e, entre tantas coisas, mais uma vez presenciamos uma cena de canibalismo amoroso:

Para me excitar, despia-se diante da janela – no prédio vizinho todos os tarados de Curitiba se agarravam aos binóculos. De noite gemada com vinho branco. Pela manhã, maçã assada servida na cama – *por que não deixa de beber, querido?* Não chateia, Lili. Deixe você de fumar. *Ah, só me quer pra uma coisa.* (OHP, p. 69)

Em “Chapeuzinho vermelho” Nelsinho e Maria, namorados, já bêbados, iam começar uma relação sexual, mas discutiram porque o herói não quis lhe pedir desculpas, não se sabe de que. Ele ameaça ir embora, mas sai pelo corredor da casa, passa pela cozinha, bebe água da torneira e depois, vendo uma fenda de luz por debaixo da porta, entra no quarto da mãe dela - uma velha gorda, sem sobancelha, cabelo ralo, com verruga no queixo, que comia bombons escondidos debaixo do lençol. A mulher se aproveita do bombom para atrair o herói:

- Aceita um bombom? – e retirou do lençol uma caixa dourada.  
– Como escondida...  
Lambeu o dedinho curto, a tinir o bracelete:  
- Segredo de nós dois.  
[...]  
- É recheado de licor! – e oferecia na ponta da língua um bocado meio derretido. (CV, p. 73)

Como se fosse uma brincadeira de caça e caçador, vê, em Maria, a Chapeuzinho Vermelho e, na mãe, a avó. Depois muda, e diz ser a velha o próprio lobo – de quem ele acaba sendo presa.

Também no conto “As uvas”, Ivone (casada com Vivi, um homossexual), com o propósito de adular com Nelsinho, oferece-lhe uvas:

-Quer umas uvinhas, querido?

Na ponta do filete ardia a bracinha (refere-se ao incenso) – Ivone apresentou-lhe o prato com uvas geladas e um guardanapo engomado. No outro lado da mesa, o rosto em nuvem azul de fumaça. Cruzou a perna, exibiu o chinelinho de pompom vermelho. (AU, p. 92)

Já vimos no capítulo anterior que nesse conto o herói foi traído por sua libido, mas é fato que tudo caminhava para a concretização do ato sexual.

Percebemos que também algumas partes do corpo feminino são associadas às comidas, por exemplo, os joelhos: “Ah, o joelho... Redondinho de curva mais doce que o pêsego maduro” (OVC, p.11). Ou os cabelos: “Tarde demais, já vi a loira: milharal ondulante ao peso das espigas maduras. Oxigenada, a sobancelha preta – como não roer unha? (OVC, p. 13). Principalmente os seios: “Na terceira vez a menina retribuiu, ainda de boca fechada – ele sopesava na palma um dos seios, precioso e frágil ovo quente no ninho” (OVC, p.20); “Ai, mãezinha do céu, aquilo sim era seio – dois de uma vez, sem mentira. Se apertasse o biquinho espirrava leite?” (CBC, p.28); “A mão escorregou – sou fraco, Senhor, não mereço – até empalmar a pêra descascada do seio” (NPO, p. 52); “Sempre nova a descoberta do pequeno seio, metade exata do limão – e precipitou-se para beijá-lo” (NPO, p. 53); “Ele estendeu a mão, alisava docemente o ombro. Correu os dedos titilantes pelo seio: uma pêra que, tão madura, oscilava ao peso do biquinho” (ES, p. 58). Juntando todas as partes, o vampiro até que está diante de uma boa refeição.

Essas relações sexuais esvaziadas de amor, de romantismo, efêmeras, e que, por não se bastarem, fazem com que os seres humanos se entreguem aos vícios, deve-se ao fato de elas não estarem vinculadas a uma finalidade procriatória. É aqui que começamos a falar de “erotismo”. Georges Bataille, em **O Erotismo** (1988), explica-nos a diferença entre uma simples atividade sexual e o erotismo. Para o autor o erotismo é forma particular da atividade sexual da reprodução e:

Esta é comum aos animais sexuais e aos homens, mas só os homens a transformaram em atividade erótica. A diferença entre o erotismo e a simples atividade sexual, é a que torna aquele uma busca psicológica, independente do fim natural dado pela reprodução e pela preocupação de procriar. (BATAILLE, 1988, p.11)

Podemos dizer que os contos de **O vampiro de Curitiba** são eróticos porque neles percebemos que das relações a dois restam apenas espermas sobre lençóis (ou sabe-se lá onde). As mulheres com quem Nelsinho se relaciona são adúlteras, viúvas, velhas, doentes, prostitutas. Tanto Nelsinho como essas mulheres não têm a menor pretensão em constituir uma prole: não há amor, não há paixão, há apenas o desejo de gozo. Mal o ato sexual se concretiza, o herói sai fora de cena. Podemos observar isso claramente no conto “A noite da paixão”, quando Nelsinho acaba de manter relações sexuais com uma prostituta decadente: “Cada um levantou-se de seu lado. Já vestido, abriu a porta, sem se despedir. A mulher não envergara a primeira peça de couro” (ANP, p. 107). Também em “Encontro com Elisa” isso acontece:

Outra vez procurando um lugar. Abraçados cambalearam afundando os pés na poça. Debaixo do beiral, ela coube entre os pés do carrinho sem a roda. A ponta da língua rolou no céu da boca, recolheu-se na falha do dente.  
Depois de se pentear, Nelsinho ajeitou a onda na testa.  
-Por onde é que eu saio?  
Ele na frente, ela atrás.  
-Fechado.  
- Sei só abrir.  
O herói assobiava todo lampeiro. Elisa gritou aflita:  
- Quando te vejo?  
Acudiu sem se voltar:  
- Em Curitiba. (EE, p. 26)

Se as relações sexuais não possuem um fim procriatório, para que, por meio dela, possa existir a continuação do ser, logo ela está diretamente ligada à morte. É por isso que Bataille afirma que “o erotismo é aprovação da vida até na própria morte”. Para nós, que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas faz também intervir a sua continuidade, isto é, a reprodução está intimamente ligada à morte. “Ambas são igualmente fascinantes, duma fascinação que domina o erotismo” (1988, p.12).

Para explicar que a reprodução está ligada à morte, Bataille se baseia em explicações dadas pela própria ciência objetiva, a respeito da reprodução dos seres vivos:

O espermatozóide e o óvulo são, no estado elementar, seres descontínuos, mas que se *unem* e, em consequência, estabelece-se entre eles uma continuidade que leva à formação dum novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é em si mesmo descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, de dois seres distintos. (BATAILLE, 1988, p.13)

Nesse sentido, “no desejo de imortalidade, o que intervém é a intenção de assegurar a sobrevivência na descontinuidade” (BATAILLE,, 1988, p. 20), mas essa morte não atinge a continuidade do ser que está na origem dos seres. Só Deus tem essa continuidade. Tal afirmação nos levará a outro aspecto do erotismo, que é o seu domínio. Segundo Bataille, essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, da violação:

Se nos reportarmos à significação que para nós têm esses estados, compreende-se que a mais violenta separação do ser é sempre aquela que o arranca à descontinuidade. Por isso, a morte é, para nós, a violência maior, pois que nos arranca da obstinação que temos em ver durar o ser descontínuo que somos. Não podemos suportar a idéia de que a individualidade descontínua que é a nossa seja subitamente aniquilada. Não podemos assimilar com demasiada simplicidade os movimentos dos animalículos envolvidos nos mecanismos da reprodução aos dos nossos corações, mas, por ínfimos que sejam esses seres, não podemos imaginar sem violência a ação do ser neles: é, na sua integridade, o ser elementar que está em jogo na passagem da descontinuidade à continuidade. (BATAILLE, 1988, p.15)

Segundo Bataille, só a violência pode pôr assim tudo em causa, “a violência e a inominável perturbação a que está ligada” (1988, p.15). Nesse sentido, quanto maior o sofrimento, quanto maior a dor sentida, mais se tem certeza de que se está vivo. Daí também a ideia roubada de Marquês de Sade de que se deve castigar o que se ama. Esse aspecto do erotismo também pode ser verificado em diversas passagens do nosso *corpus*:

[...] Não sabe o que é gemer de amor. Bom seria pendurá-la cabeça para baixo, esvaída em sangue.

[...] Que me arranhasse o corpo inteiro, vertendo sangue do peito. Aqui jaz Nelsinho, o que se finou de ataque.

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. (OVC, p. 10-12)

Graças a Deus pelas mulheres, tão bem feitas para serem acariciadas [...]. Algumas gostaria de embalar no colo. A outras pediria, virando o olho, que lhe queimassem o cabelo do peito na brasa do cigarro.

[...] Imobilizou-lhe o rosto, alcançou os lábios e, a beijá-la, subia o vestido, desde o joelho redondo até a amplidão da coxa alvacentas. A calça de malha, teria de rasgar.

(INL, p. 16; 20)

Neusa pisou o monte de roupa. Ao alcance da megera, junto da porta. Agora estende a mão, agarra a menina – tenho de fazer uma carnificina. (NPO, p. 54)

Tateou a nuca ferida, acendeu a lâmpada:

- Está doida minha filha?

[..]

O golpe assassino das unhas no pescoço. Ele deu três pulos no tapete, a mão escondendo as vergonhas. (ES, p. 59)

[...] “Adoro o tipo forte, que amassa na cama, que dá na cara – é certo, gosta de ser maltratada.

[...] Louquinha, quer beliscar, gosta de morder – olhe o resultado (o rosto chupado, uma espinha no queixo).

[...] *Judie de mim, meu amor*. Toda bicha gosta de ser castigada. Não tapinha leve, bofetão de cinco dedos (OHP, p.67-68; 70)

– Te morder todinho.

– Faça isso não – suplicou, espavorido.

– Tirar sangue! (ANP, p. 103).

Dessa violência gerada em virtude da descontinuidade dos seres, por imaginar que a continuidade dos seres descontínuos que somos está interrompida e que, portanto, não há mais vida possível, é que se pensa, às vezes, quando o ser amado não é correspondido, em matar quem se ama. O mesmo pensamento estimula o suicídio. Para Bataille: “Se a união de dois amantes é consequência da paixão, a paixão invoca necessariamente a morte, o desejo de morte ou de suicídio: o que designa a paixão é um halo de morte”

(1988, p.19). No conto “O herói perdido” temos trechos que ilustram bem esse pensamento. Trata-se de um velho de cinquenta anos que forçou Lili a manter a sua primeira relação sexual com ele e depois quis largar mulher e filhos para ficar com ela, como ela não quis, resolve suicidar-se:

*Você escolhe entre mim e essa. Já escolhi*, anunciou o pai de família. Na mesma hora despediu-se dela e dos quatro filhos. Mais tarde Lili o abandonou – um velho de cinquenta anos! Ele ameaçou: *Se não me quer, só posso morrer*. Respondeu a bichinha: *Pois que morra*. Dias depois, o tipo se suicidou: cortando o pulso, bebendo veneno, abrindo o gás. Quando soube, ela comentou: *Bem feito! Eu, hein, com meu marinheiro?* (OHP, p. 69)

Depois a própria Lili acaba ameaçando Nelsinho com a ideia de suicídio: “*Se você me abandona, juro que me mato. Antes escrevo uma carta aos jornais*” (OHP, p. 69).

Ainda quanto ao movimento da dissolução dos seres, Bataille nos revela algo significativo quanto à nudez. No que diz respeito ao ato sexual, o elemento masculino tem, em princípio, um papel ativo e o elemento feminino um papel passivo. “É essencialmente a parte feminina que é dissolvida enquanto ser constituído. [...] Toda a consecução erótica tem por princípio a destruição da estrutura do ser fechado, que é, no estado normal, um participante da ação” (p. 16). Salienta que “a ação decisiva é o desnudamento. A nudez opõe-se ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua” (p. 16). Os corpos abrem-se à continuidade que nos dão o sentimento de obscenidade, que é a posse de nós por nós mesmos. Nessa despossessão, a maior parte dos seres humanos se oculta. O desnudamento é, portanto, um simulacro sem gravidade da morte violenta. No capítulo anterior, ao estudarmos a *via crucis* de Nelsinho no conto “A noite da paixão” vimos que é ele quem acaba representando o ser fechado da relação. Vimos também que Cristo, quando foi crucificado, foi despido de suas vestes. Assistimos, ao mesmo tempo, uma cena de canibalismo ritual e de erotismo. Vale observarmos que, enquanto vampiro paródico, há outros contos em que ele é quem acaba sendo desnudado, e até mesmo o papel de vampiro é assumido pelo elemento feminino, ocorrendo, mais uma vez, uma inversão. Vejamos os trechos:

Chio de triunfo no peito, Alice prendeu-lhe as mãos na nuca. Rosto sanguinolento à luz mortiça, a boca aberta de vampiro descarnado e lascivo – sem poder esperar, a ponta da língua dardejava entre os dentes. Ele se deixou beijar – ó soluço azedo de cerveja -, adeus para sempre ao menino. (VAP, p. 45-46)

Brincalhona, correu a unha pela nuca. De repente o gemido rouco:

- Feche a porta.

Encarou-a indeciso – fechada a porta não poderia recuar. Mais que depressa ela prendeu-lhe a cabeça nas mãos. Aplicou a língua em cheio na boca:

- Deite comigo senão fico louca. (CV, p. 74)

Podemos perceber também que essa postura ativa das mulheres acabam evidenciando mais o seu lado animal do que seu lado humano e, como nos diz Orione, “desumanização e antropofagia são fenômenos correlatos” (2007, p. 56). Isso nos traz à tona, novamente, o realismo paródico. Eis alguns trechos que ilustram essa afirmação:

Desdenhosa, o passo resolutivo espirra faísca das pedras. A própria égua de Átila – onde pisa, a grama já não cresce. No braço não sente a baba do meu olho? Se existe força do pensamento, na nuca os sete beijos da paixão. (OVC, p. 13)

A bruta fera que, embora domesticada, lambendo a mão ferida do dono, não resiste ao grito do sangue: Elisa vinha para ele, olhava duro e sem piedade. (EE, p.23)

Como é que um bruto desprezava dona tão querida? Suspiros e, ao apertá-lo nos braços, o cheiro capitoso de égua trêmula. (MCP, p.88)

Não quis perder o entusiasmo, pôs-se de pé. Abriu o laço da gravata. Ela puxou-o pela camisa e, à sua mercê, voltou a cavalgá-lo, sela nova rangendo. Ao retirar o casaco, a mulher fedia que era uma carniça. Inclinou-se sobre ele, o cadáver no caixão velado pela última carpideira. (ANP, p. 103)

Percebemos, portanto, que há uma procura da continuidade, mas apenas quando a continuidade, estabelecida pela morte dos seres descontínuos, não triunfa. Daí a necessidade do homem, que não se conforma com ela, querer inventar uma espécie de vida após a morte. Essa afirmação é

a que está na base do mito vampírico, aquele que tenta encontrar a vida na morte e que, ao seduzir, consegue encontrar os seus prazeres orgásticos no sangue de um “outro”, seu fluido vital, roubando-lhe a vida e deixando-lhe somente um corpo.

Em **O vampiro de Curitiba** o sangue surge como metáfora para as relações sexuais e estas levarão sempre à morte, transfigurada em vazio, uma vez em que nessas relações não há paixão, não há amor, não há desejo da continuidade do ser descontínuo que somos. As relações sexuais terminam nelas mesmas e, por fim, aquele desejo de vida nunca é saciado. Assim, o vampiro de Trevisan busca preencher esses vazios com prazeres orgásticos, construindo uma galeria de vítimas, de monstros éticos e morais, sua eterna maldição.

### 3.3. O vampiro, a voz e a série

Ao analisarmos o *corpus* **O vampiro de Curitiba** sob a perspectiva da narração, o contista Dalton Trevisan pode ser tratado como um vampiro sedutor, pois ao utilizar a paródia, a ironia e seus efeitos dúplices, vai criando uma grande teia de efeito estético para envenenar o leitor e capturá-lo, por meio de um ato fictício, ao qual o leitor reage, adquirindo um importante papel na construção do sentido do texto, ou seja, é um co-autor. Tal como Drácula, Dalton Trevisan, ao vampirizar sua vítima (o leitor), faz dela um ser desejante insaciável: a cada leitura, lacunas, antes não percebidas, são preenchidas; ao mesmo tempo, a “chave-mestra”<sup>22</sup> de sua narrativa abre portas para novas interpretações. Nesse sentido, se Trevisan vampiriza, é também vampirizado pelo leitor, que constantemente beberá na fonte de sua obra. Tal relação autor/leitor nos permite, como já o fez Célia Magalhães em **Os monstros e a questão racial da narrativa modernista brasileira** (2003, p. 16), “pensar o vampiro como construção narrativa em textos literários, tais como o romance e o conto”. Isso porque, na tecnologia da narrativa, ele representa as multifaces de significado, tão comum nas narrativas modernas, em que o hibridismo<sup>23</sup> é traço característico. O vampiro:

[...] tem a capacidade de reproduzir-se, encenando a relação consumo/produção tão apropriada à noção de texto enquanto máquina produtora de significados que, consumidos, são novamente reproduzidos em cadeia infinita. Por ser produzido na relação, o vampiro caminha para a indiferenciação entre o mesmo e o outro, e, assim, trabalha diferentemente a noção de alteridade. (MAGALHÃES, 2003, p. 16)

Nesta teia da narração, que é “máquina produtora de significados”, um dúplice vampírico será focado: o autor Dalton Trevisan e o personagem Nelsinho. Para tanto, é preciso considerarmos que o termo “vampiro” aqui, como já vimos no decorrer deste estudo, não é uma criatura sobrenatural, e

---

<sup>22</sup> Ao usar o termo “chave-mestra” me refiro à expressão usada por Orione para definir a paródia como figura de retórica de destaque na obra daltoniana.

<sup>23</sup> Bakhtin (1998, p.110) denomina “construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas”.

sim uma metáfora que ora pode ser usada para o autor ora para Nelsinho, devido ao fato de, em determinados momentos da narrativa, acabarem assumindo algumas propriedades desse ser mitológico. Vale ressaltarmos também que, ao usarmos o termo “autor” não nos referimos ao “autor da realidade empírica, ao ser ético e social da vida”, mas aquele que, para Bakhtin (apud MACHADO, 1995, p. 91-92), “é um elemento constitutivo da obra, [...] ‘um produto cultural significativo e estável que manifesta sua reação na estrutura de uma visão ativa do personagem’”. Autor este que torna possível o discurso bivocalizado, a polifonia, “a heteroglóssia, aglutinação, dentro de sua própria voz, da produção discursiva do narrador, dos personagens, do gênero e da própria época” (MACHADO, 1995, p. 92).

Há, na obra daltoniana, um projeto autoral, cujo eixo é o da repetição, sendo mais usual a da temática erótica (como pudemos perceber nos capítulos 3.1. e 3.2.) e a de nomes de personagens, que nos permite falar em “série”. O personagem “Nelsinho, o Delicado”, o “vampiro-herói”, é um dos mais importantes de Dalton Trevisan, pois o personagem não só atravessa toda a série de contos de **O vampiro de Curitiba** como também protagoniza alguns de seus contos publicados em outras coletâneas, como “Que fim levou o vampiro de Curitiba?”, em **O pássaro de Cinco Asas**, lançado em 1974:

Que fim levou a maravilhosa negra Benvinda, só me conhecia por Nelsinho, era o negrume entrevisto na espuma do leite, não era os fogos secretos da escuridão, que fim levou a pobre?

[...]

Que fim levou o vampiro louco de Curitiba, esgueirava-se de mão no bolso à sombra da meia-noite, não era o velho Jacó assobiando com medo do escuro?

[...]

E afinal eu, o galã amado por todas as *taxi-girls*, que foi feito de mim, ó Senhor, morto que sobreviveu aos seus fantasmas, gemendo desolado por entre as ruínas de uma Curitiba perdida, para onde sumi, que sem-fins me levaram? (TREVISAN, 1996a, p. 89; 93)

Também em “Balada do vampiro”, **Pão e Sangue**, publicado em 1988:

Eu vos desprezo virgens cruéis  
Ó meninas mais lindas de Curitiba  
Nem uma baixou sobre mim o olhar vesgo da luxúria  
Calma Nelsinho calma

Admirando as pirâmides marchadoras  
De Quéops Quéfren Miquerinos  
Quem se importa com o sangue de mil escravos? (TREVISAN,  
1996b, p. 53)

Além disso, na mídia, após a publicação do nosso *corpus*, devido a sua maneira reclusa de viver, sem fazer questão aos “louros acadêmicos”, Dalton Trevisan ganhou, por antonomásia, o epíteto de “O Vampiro de Curitiba”, alimentando, desde então, o mito em torno da sua própria figura envolta pelo mistério do silêncio. O Vampiro de Curitiba, Dalton Trevisan. Já é senso comum dizer que, escrito dessa maneira, pode ser tanto o nome do livro, seguido de seu autor, quanto um aposto. Nelsinho passa a ser o seu duplo: o autor é o próprio “galã de bigodinho”. Desde então utiliza, em alguns de seus contos, o termo “vampiro” para se referir a si próprio, à sua estética literária, carregado de auto-ironia satírica, configurando, além de uma metalinguagem, o que Hutcheon nomeia “autoparódia”, chegando, inclusive, em termos do próprio autor, ao “plágio descarado” e ao “*pasticho*” de seus próprios textos. É o que acontece com o conto que intitula a coletânea **Quem tem medo de vampiro?** (1998), primeiramente publicado em **Dinorá** (1994), em que o autor faz ecoar tudo o que a crítica tem dito sobre sua obra através de um “ele” na narrativa que poderia tranquilamente ser substituído por um “eu”, numa verdadeira fusão entre autor e personagem, fazendo do espaço do texto uma zona fronteira:

Há que de anos escreve ele o mesmo conto? Com pequenas variações, sempre o único João e a sua bendita Maria. Peru bêbado que, no círculo de giz, repete sem arte nem graça os passinhos iguais. Falta-lhe imaginação até para o nome dos personagens. Aqui a famosa Maria: “Você me paga, bandido.” Quem leu um conto já viu todos. Se leu o primeiro pode antecipar o último – bem antes que o autor. É a sagrada família de barata leprosa com caspa na sobancelha, rato piolhento na gravata de bolinha, corruíra nanica do dentinho de ouro. Trincando broinha de fubá mimoso e bebendo licor de ovo? Mais de oitenta palavras não tem o seu pobre vocabulário. O ritmo da frase, tão monótona quanto o único tema, não é binário nem ternário, simplesmente primário. Reduzido ao sujeito sem objeto, carece até de predicado – todos os predicados. Presume de erótico e repete situações da mais grosseira pornografia. No eterno sofá vermelho (de sangue?) a última virgem louca aos loucos beijos com o maior tarado de Curitiba. Explica-se: não foi ele fabricante de tradicionais vasos de

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

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

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

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

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

Pérfido amigo, usará no próximo conto a minha, a tua confiança no santuário do bar. Cafetão de escravas brancas da louca fantasia, explora a confiança de velhas, viúvas e órfãs. Ó maldito galã de bigodinho e canino de ouro, por que não desafia os poderosos do dia: o banqueiro, o bispo o senador, o general? (TREVISAN, 2002, p. 7-9)

Vale ressaltar que os contos “Que fim levou o vampiro de Curitiba?”, “Balada do vampiro” e “Quem tem medo de vampiro?” integraram outra coletânea do autor: **Em busca de Curitiba perdida** (1992), o que não só reforça a importância do personagem Nelsinho no contexto de sua obra, como o torna fundamental na construção da Curitiba ficcional do autor, conforme veremos no capítulo 4.

Outro fator relevante na literatura daltoniana, ainda levando em consideração a figura do “autor-vampiro”, é a utilização da autoparódia nos paratextos, como ocorre, por exemplo, na orelha do livro **Macho não ganha flor** (2006), com o texto “Ei, vampiro, qual é a tua?”:

Buscando se livrar da pecha de repetitivo, o contista agregou ao seu conhecido circo de horrores uma nova galeria de monstros morais. Perdido entre a tautologia e a platitude, se pendura sobre o oco do próprio coração.

Eis o desfile grotesco dos filhos da noite desse vampiro de almas e lobisomem de espíritos: fornicários, sodomitas, pedófilos, sadistas, maníacos, uai. Que feira de aberrações!

Invertendo o axioma de que com bons sentimentos se faz a pior literatura, ele escreve direito, mas pensa oblíquo. Claro nas palavras, tortuoso no significado. Ora, não bastam maus pensamentos para cometer boas letras.

Tudo bem que ao escritor nada do que é humano lhe seja estranho. Certo que lhe cabe propor perguntas e cultivar dúvidas em vez de aplaudir falsas verdades. Daí pretender que você e eu, hipócritas leitores, somos o quê? Sepulcros caídos de vermelhão?

Qual o propósito de narrar tais e tantas abominações? Se nada é simplesmente preto ou branco, para o nosso autor só existe o cinza? E onde ficam todas as cores do arco-íris?

O simples inventário dos crimes, loucuras, paixões e desamores humanos, essa a boa obra de quem, ao expô-los e assim abjurá-los, exerce a sua função de moralista relutante, lançando sub-reptício, aqui e ali, uma pequena semente de inquietação ou remição?

Lembra antes um cronista mudo, surdo e cego. Mudo aos encantos do mundo e da vida nossa de cada dia. Surdo ao trino dos passarinhos e ao vozeio inocente das criancinhas. Cego aos ipês floridos da Praça Tiradentes e a essa graciosa cidade que é, sim, um Jardim do Éden à beira do Rio Belém plantado.

A nós outros o escriba sugere um amador de opereta bufa pornô. Os seus personagens são primos tortos da barata de Kafka e do rinoceronte de Ionesco. Ou gêmeos xifópagos espirituais dos três irmãos Karamazov.

Inútil acenar com a lição do apóstolo: se fez de maldito para os malditos, a fim de ganhar os malditos? Fez-se de criança, virgem louca, travesti, velhinho aceso de luxúria senil para, com seus lírios negros do mal, chegar a redimir alguns?

Uma flecha envenenada, eis a palavra do contista. Não foi, como tanto ambiciona, o olho do cego nem os pés do coxo.

O coração vicioso da garota anuncia fatal! a perfídia da mulher. Capitu traiu, tudo será permitido – nada mais é sagrado?

Não nos convence. Decerto esse não é o bom combate. Ao contrário, o autor perdeu a batalha, nem sequer travada. Acabou a carreira.

Ora, direis: Um mestre do passado. Do passado, sim. Mestre, nunquinha. Ai dele, sem presente. E o futuro? Só cinzas.

E só. E mais nada. (TREVISAN, 2006)

A repetição pode ser lida de diferentes maneiras. Ela existe no mito, em que as figuras do herói e do vampiro nascem e se perpetuam através de ritos e rituais, mas o “vampiro-herói” de Trevisan, embora nos remeta ao tempo cíclico

do mito através da nomenclatura que recebe, nele não encontra correspondência, pois “ciclo supõe mudança, deslocamento e retorno” (WALDMAN, 1982, p. 1); esse vampiro trevisânico encontrará lugar na modernidade, no contexto social, na mesmice do cotidiano. Tal fato permitiu Waldman a inserir Trevisan no contexto dos *pop* artistas, “que devolvem ao espectador sua própria imagem na seriação da figura” (p.12) e também pelo fato de o seu vampiro fazer uso da “roupa seriada e do comportamento padrão” (p. 22). A autora foi a principal responsável pela inserção de Trevisan no universo acadêmico e lê a reprodução do “*mesmo*” como marca distintiva do autor, trazendo a máxima de Gilles Deleuze: “só pode e deve ser repetido o insubstituível” (apud WALDMAN, 1982, p. 107). Essa marca pode ser verificada “tanto nos nomes das personagens (João e Maria), nas situações vividas, nas narrativas que retomam o mesmo fio, como também no nível da construção da linguagem onde a voz do narrador e das personagens vão se interpenetrando” (WALDMAN, 1982, p. VIII). Esse discurso bivocal pode ser percebido nos contos supramencionados e nos leva a uma questão central: quem é o sujeito que fala nas narrativas daltonianas?

Especialmente em **O vampiro de Curitiba**, falamos de um discurso híbrido, em que pode ocorrer a fusão de dois campos de visão: a apropriação do autor<sup>24</sup> pelo personagem e a apropriação do personagem pelo autor. Há ainda situações em que a voz do autor desaparece, cedendo espaço à cena<sup>25</sup>, ou seja, há um predomínio do “mostrar” sobre o “contar”.

Quando ocorre a apropriação do autor pelo personagem, predomina o foco narrativo em primeira pessoa, espécie de monólogo, “que envia a narrativa ao falso natural de uma confiança” (WALDMAN, 1982, p.32). No nosso

---

<sup>24</sup> Onde está “autor” pode-se ler também “narrador”. Isso porque, para Bakhtin (1998, p.118), o autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela.

<sup>25</sup> Temos aqui como referência a **Retórica da ficção**, de Wayne Booth. Trata-se de experiências que se rebelam contra o autoritarismo estilístico da voz narradora única, colocando em questão uma certa estética do ponto de vista. São obras que oferecem o romance não como produto ostensivo do contar, do narrar, mas como dramatização cênica de conjuntos diferenciados de situações e vivências. O grande objetivo é provar que a obra se realiza à revelia de voz autoral e as cenas representadas estão além do caráter verbal da narrativa. (apud MACHADO, 1995, p. 99)

*corpus*, só há dois contos em que consta esse tipo de narrativa: “O vampiro de Curitiba” e “O herói perdido”. Neles são usados recursos para acentuar esse tom confessional como o verbo no imperativo (“Veja”, “Não olhe”), pronome demonstrativo (“aquela”), uso de interlocutores (“você”, “Meu velho”), frases interrogativas:

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 pra 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. (OVC, p. 9)

[...] Acabei meu caso com Lili, não sei se sabia. Quero descanso por algum tempo. Não olhe agora. Me comendo com os olhos. É aquela, sim, na mesa do fundo. Não te conto nada. Meu velho, a Lili foi uma experiência. (OHP, p. 66)

O propósito do monólogo é “pôr à tona os sinais de uma subjetividade que se debruça sobre si mesma, organizando-se como um discurso que se mantém para si em oposição à fala que se dirige ao *outro*, à linguagem exterior”, mas Waldman nos diz que esse propósito se frustra nesses casos, pois “há no delírio de Nelsinho uma exigência de abertura cênica que lhe permite ser visto do exterior, como espetáculo, e é essa exigência que institui uma segunda pessoa – você – que exerce, entre outras, a função do *outro*, do estranho ao delírio” (WALDMAN, 1982, p. 67). Nos trechos acima, quem vê? Quem sabia? Quem ouve? O narrador personagem cria um diálogo com o leitor, como se ele estivesse presenciando a cena, trazendo realismo ao texto, mas na verdade ele está ausente.

Ainda nas narrativas estruturadas a partir do discurso direto (primeira pessoa), Waldman ressalta o uso da linguagem clichê<sup>26</sup> como um dos responsáveis pela implantação do espaço oculto no interior da linguagem que é, para ela, fala falida, pois acaba existindo uma irresponsabilidade com relação

---

<sup>26</sup> Entende-se por linguagem clichê o uso de diminutivos, de frases feitas, letras de hinos pátrios, músicas populares, cartas escritas sob a inspiração do Consultório Sentimental, construções calcadas na imprensa marrom e em relatórios policiais. Entende-se que essas construções tiram de cena o sujeito do discurso e lançam a figura do reproduzidor de discursos já elaborados. Neste caso, o *eu* que fala e o *tu* que se apresenta como o interlocutor de uma fala vazia, ocupam o lugar de um *ele*, de uma não-pessoa, na medida em que se nega ao sujeito o papel ativo na elaboração do próprio discurso (WALDMAN, 1982, p.25).

ao sujeito que fala. Assim, “a primeira pessoa que ‘fala’ (discurso direto) na verdade é ‘falada’”, transformando-se o discurso direto numa categoria que a autora classifica como “discurso direto livre, em que as marcas gramaticais são as de uma primeira pessoa, mas outra voz conta através dela” (WALDMAN, 1982, p. 100). Por exemplo em: “Atropelado por um carro, se a polícia achasse no bolso esta coleção de retratos? Linchado como tarado, a vergonha da cidade” (OVC, p. 12). Quem fala neste trecho? Pode ser tanto o narrador personagem como o autor, que conta a história através dele. Na sequência:

Meu padrinho nunca perdoaria: o menino que marcava com miolo de pão a trilha da floresta. Ora uma foto na revista do dentista. Ora na carta a uma viuvinha de sétimo dia. Imagine o susto, a vergonha fingida, as horas de delírio na alcova – à palavra alcova um nó na garganta. (OVC, p. 12-13)

Nesse fragmento o personagem se compara ao João (**João e Maria**, dos irmãos Grimm), que vai marcando a trilha da floresta com miolo de pão para saber o caminho de volta para casa. Aqui os pedaços de pão seriam as fotos de mulheres, retiradas dos mais diferentes lugares, que serviriam de pistas para a polícia localizar o “tarado” da cidade, Nelsinho. Ou seja, o *eu* que fala, perceptível no pronome possessivo “Meu”, mascara-se na sua passagem ao *ele*, menino (João), sem perder o *status* de *eu*.

Em “O herói perdido” também encontramos o registro do “discurso direto livre”. Aqui o autor usa como recurso o tipo de letra (itálico) para identificar as diversas vozes que são incorporadas ao discurso do narrador personagem, mas que não pertencem a ele. Pode ser a fala coletiva de certos tipos de mulheres, do senso comum, da personagem Lili ou do próprio pensamento do narrador personagem, que, neste último caso, é apresentada entre parênteses:

Apresentados numa festinha. Assim que lhe apertei a mão, adivinhei tudo: úmida e quente. Aquele olhar – corruíra de asinha quebrada – inquieto e subentendido. No meio da frase a voz quebra-se num soluço... Olhar desconfiado, com seu segredo. Como se não desse a pinta. No toque da mão, no arrepio da pálpebra, no próprio reboledo. Uma abre o jogo: *Adoro o tipo forte, que amassa na cama, que dá na cara* – é certo, gosta de ser maltratada. Outra é preciosa: fala pausada, gesto manso, o anel do dedinho apontando isso e aquilo. Acompanhada de velhota, mãe ou tia, da qual beija a mão

trêmula. Ou de coleguinha feia, na esperança que você diga:  
*Veja a Lili, um coração de ouro.*

[...]

[...] Soube que teve um caso com fulano. Não queira negar, Lili. *Mentira daquele safadinho. Não sou o que está pensando – se o meu homem souber ele me mata. Não tem medo? Imagine se alguém vai contar. Ai, ele me mata. Ah, Nelsinho, como você é forte – eu não pareço, não é? Me ofereceu cigarro de maconha, desconfio que é viciada. Louquinha, quer beliscar, gosta de morder – olhe o resultado (o rosto chupado, uma espinha no queixo). Desde pequeno fui assim. No olhar das primas eu descobria a paixão. O drama de ter sido bonito demais. (Ora, você ainda é, Nelsinho, ainda é.)* (OHP, p. 67-68)

Nas narrativas em terceira pessoa ocorre a apropriação do personagem pelo autor e o discurso indireto divide terreno com o indireto livre. Vejamos um exemplo:

- Se você sair, não precisa voltar – a dona preveniu, um olho de ódio, outro de amor.
- É velha demais pra mim.
- Bem boa na cama e não tão velha assim** (grifo meu).
- Fora daqui, seu moleque! (CV, p. 72)

O que ocorre na passagem acima é a identificação do narrador com a personagem de tal modo que ele acaba dizendo por ela o que ela provavelmente diria. O mesmo acontece em:

No bar da esquina o primeiro cálice – um gole só.  
- Cuidado rapaz. Bebe muito depressa.  
**Metendo-se na vida alheia, não se queixe o guarda-livros quando mergulhe no poço do elevador** (grifo meu). Nelsinho virou mais dois tragos, saiu para a rua ensolarada. Olhava o relógio de pulso, embora sem pressa nem rumo, seguindo de longe as damas; **ah, esquecera o óculo escuro, admirar-lhes as prendas sem se denunciar** (grifo meu). Não resistiu a um chope bem gelado e enxugou o bigodinho. (INL, p. 16)

Aqui a identificação do narrador com a personagem se intensifica e o narrador chega até mesmo a exclamar por ela: “ah, esquecera o óculo escuro”. Nos dois últimos exemplos citados, “o narrador em terceira pessoa atua como um narrador personagem em primeira pessoa, gerando um ponto de emissão híbrido” (WALDMAN, 1982, p.55), em que um discurso contém outro discurso.

Existem casos, porém, em que as narrativas de Trevisan vão eliminando o narrador, de modo que há um predomínio do mostrar sobre o contar. Assim “a tarefa que se impõe é a de ir eliminando planos, reduzir o texto a sua economia máxima, de tal forma que se institua ele próprio como um objeto” (WALDMAN, 1982, p. 112). Tal ocorrência fica evidenciada no conto “Arara bêbada”, em que a voz do narrador, capaz de enxergar sua personagem por dentro (Nelsinho), interfere num diálogo de personagens:

Seria um donzel até ganhar a confiança de sua bela.  
- Você é loira natural?  
- O doutor não vê?  
- A fama da loira é de fria. Só que não acredito.  
- A loira não é feito a morena.  
- A morena é mais carinhosa. Você não é católica, é?  
- Sou calvinista.  
Calvinista, ai, de rostinho abrasado na mesma hora.  
- A religião moderna não faz, assim, da virgindade um cavalo de batalha. A moça, sendo direita, pode ter experiência. Autorizada pelo pastor a conhecer os prazeres da vida.  
- ...  
- Sabia que os turistas acham uma graça em nosso conceito de virgindade?  
- Nunca soube.  
- Você é temperamento calmo ou nervoso?  
- Sou calma.  
- Tem os atributos da nervosa; ainda não sabe que é. Suas medidas são perfeitas. Não é você que joga vôlei?  
- É, sim.  
- Gostaria de a ter visto de calção. Joga bem?  
Sorriso acanhado no canto do lábio. Brinco de fantasia na orelha. Dente miúdo, o da frente escurinho. Mãe do céu, a barra da saia rendada aparecendo. (AB, p. 63)

Waldman se propõe a estudar Dalton Trevisan pelo seu silêncio e compara suas narrativas com o romance **Drácula** (1897), de Bram Stoker. Neste, a autora diz existir um “discurso do silêncio”, em que “a palavra é presença feita de ausência”. Só Drácula se cala. Falam dele através dos mais diferentes recursos: “cartas, diários íntimos, relatórios oficiais, textos de jornal, telegramas, mensagens, memorandos, cartas comerciais e notas”; mas Drácula não fala: “em torno do seu silêncio é que se constroem o discurso dos outros que é, essencialmente, discurso concernente a ele” (1892, p. 13-15). Já nas narrativas daltonianas a autora diz existir o “silêncio do discurso” (p. 21),

partindo da narrativa onde fala o narrador (3ª pessoa) até o ponto de onde essa fala se evade (cena), como temos visto no decorrer deste capítulo. Nelas há um enunciador, mas de frases feitas, evidenciado através da linguagem clichê, também já mencionada, que leva o cotidiano para dentro das narrativas. O fragmento também faz parte desse tipo de discurso e é marcado pela elipse, a pausa, o corte abrupto, as frases reduzidas segundo as construções tanto do particípio, como do infinitivo e do gerúndio, que erradicam o movimento da frase, relevando a modalidade da ação:

Ai, eu morro só de olhar para ela, imagine então se.  
[...]  
Quieto no meu canto, ela que começou.  
[...]  
Muito sofredor ver moça bonita – e são tantas.  
[...]  
Repare na saia curta, distrai-se a repuxá-la no banheiro. Ah, o joelho...  
[...]  
Alguns preferem é o rapaz, seria capaz de? (OVC, p. 9-12)

Voltando-se irritado, acompanhava o balanço dos cabelos na nuca, a ondulação das saias no boleio aliciante dos quadris. (INL, p. 16)

[.] Lili do tipo difícil, finge que é. [...] Tomar um xarope de agrião.  
[.]  
De noite gemada com vinho branco. Pela manhã, maçã assada servida na cama. (OHP, p. 67; 69)

São infindáveis os exemplos do “silêncio do discurso” em **O vampiro de Curitiba**, mas vale saber que é nesse sentido que Waldman nos apresenta o “discurso-vampiro” (1982, p. 22), uma espécie de “antilinguagem”, que pode ser comparado ao que Barthes nomeia “o grau zero da escritura”<sup>27</sup>. É nesse

---

<sup>27</sup> Na teoria da escrita de Roland Barthes, existe um espaço nulo da escrita histórica a que chama *escrita branca* ou *grau zero da escrita*, conceito que se oporia ao conceito de *literatura*, no sentido em que esta recorre a mecanismos gramaticais e estilísticos, que se combinam com marcas ideológicas, ao passo que a escrita (*écriture*) vive nesse espaço neutro não submetido às leis da literariedade. Segundo a tese de Barthes, “a escrita no grau zero é no fundo uma escrita indicativa (...); é antes uma escrita inocente” (**O grau zero da escritura**, 1972, p. 160). Trata-se de ultrapassar aqui a Literatura, entregando-nos a uma espécie de língua básica, tão afastada das linguagens vivas como da linguagem literária propriamente dita. Esta fala transparente, inaugurada pelo **Estrangeiro** de Camus, realiza um estilo de ausência que é quase uma ausência total de estilo.

sentido também que podemos dizer que Dalton Trevisan esvazia a categoria do narrador, pois retira dele a autoridade do narrar que lhe é dada pela convenção narrativa. Tal fato nos permite afirmar que seus contos são plurilíngues, pluriestilísticos e plurivocais.

Enquanto Waldman, sob a ótica da produção em massa, aborda a repetição do “mesmo”, associando Trevisan aos *pop* artistas, Rosalino, partindo dessa mesma ótica, aborda a repetição a partir do “diferente”, associando-a à técnica minimalista<sup>28</sup>, apesar de, na literatura, o minimalismo e o discurso-vampiro caminharem de mãos dadas, pois a literatura minimalista é caracterizada pela economia de palavras. Os autores minimalistas evitam advérbios e preferem sugerir contextos a ditar significados. Espera-se dos leitores uma participação ativa na criação da história, pois eles devem “escolher um lado”, baseados em dicas e insinuações, ao invés de representações diretas. Os personagens de histórias minimalistas tendem a ser banais, comuns, inexpressivos, nunca famosos detetives ou ricos fabulosos. Geralmente, as histórias são pedaços da vida. Porém, se Waldman usa a máxima de Deleuze em que “só se repete o insubstituível”, curiosamente, Rosalino, ao usar o mesmo autor, se baseia em outra: “o grau máximo da diferença é o que existe na repetição de algo idêntico” (apud Rosalino, 2002, p. 25).

Segundo Rosalino, “no império capitalista nada é único e que não possa ser reaproveitado ou movido para outra função” e é justamente esta a proposta da Arte Minimal: “trabalhar com objetos em série e reaproveitá-los para um novo trabalho, ou, ainda, retirar temas do cotidiano e deslocá-los para assumir papel de obra de arte” (2002, p.87). É comum também na arte minimalista a bricolage. O bricoleur:

---

<sup>28</sup> Minimalismo ou *Minimal Art* é um termo designativo de uma tendência na pintura e na escultura, surgida na década de 50, que pregava o uso apenas das formas geométricas mais elementares. Está particularmente ligado aos Estados Unidos, e sua impessoalidade é vista como uma reação ao emocionalismo do Expressionismo abstrato. Essa tendência também é denominada de *ABC Art*, *Cool Art*, *Topological Art*, ou ainda Estruturas primárias. É considerado por alguns críticos de arte como sendo uma espécie de síntese da *Op Art* (se preocupa em estimular a visão do espectador por meio de ilusões de óptica, valendo-se principalmente da vibração cromática e da distorção da perspectiva) e da *Pop Art* (que converte arte em artigo de consumo). Termos como pureza geométrica, precisão técnica, essencialidade estrutural, repetição de elementos e materiais, abstração e depuração ornamental são usados como síntese do minimalismo. (ROSALINO, 2002, p. 13; 16)

[...] está apto a executar um grande número de tarefas diferentes, mas sempre lembrando que seu universo instrumental é fechado e o artista deve trabalhar com o conjunto de elementos fragmentários que ele já possui, podendo renovar e enriquecer o seu estoque ou conservá-lo, com o que sobrou das construções ou destruições anteriores. O conjunto de elementos usados pelo bricoleur são recolhidos e conservados, pois pode servir futuramente. Cada um desses elementos representa um conjunto de relações que são, ao mesmo tempo, virtuais e concretas. Dalton Trevisan seleciona e coleciona fragmentos de contos, reutilizando-os para novos trabalhos, como exemplo temos alguns haicais. (ROSALINO, 2002, p. 18)

Nesse sentido, os contos ou fragmentos de contos que foram apresentados no início deste capítulo, em que presenciamos a repetição do personagem Nelsinho, mostra-nos que a bricolage é um recurso usado constantemente por Dalton Trevisan, seja através de elementos externos como o recorte do trabalho que a crítica faz sobre sua obra, de manchetes de jornal, notícias, depoimentos policiais, cartas sentimentais, conversas alheias (que usa como arsenal para um novo trabalho), seja através de elementos internos, como o da metaficção (usada pra compor seu projeto estético):

Sua obra monta um grande painel ou quebra-cabeça que constantemente é desfeito. Alguns contos são tirados de obras já constituídas e remanejados para uma nova obra ou nova edição. Com esses deslocamentos dos contos ele mistura contos novos e antigos em novos trabalhos. Portanto, a obra de Trevisan poderia ser chamada de desmontável e não rígida, daí a idéia de quebra-cabeça. (ROSALINO, 2002, p.22)

Sobre a metaficção, vale ressaltarmos que desde a **Joaquim** o autor vem nos apresentando seu projeto estético minimalista, invertendo e devorando a categoria narrativa, que também pôde ser observada nas publicações à maneira do cordel nordestino. “O escritor é um revisor e re-elaborador confesso de sua obra. Admite que nunca termina um conto. Confessa tanto a re-escritura como também a eterna insatisfação diante da obra” (ROSALINO, 2002, p. 21).

Afirma Rosalino que para compor esse projeto estético minimalista o escritor se utiliza de artifícios como o erótico, o kitsch e o grotesco, pois se repetem, e a cada repetição assumem valores específicos na narrativa, além de serem encontrados e tirados do cotidiano.

Quanto ao erótico, Rosalino refere-se à crítica do autor ao mundo capitalista, onde os corpos são vendidos como produtos nas prateleiras de supermercados, daí as prostitutas que invadem a obra daltoniana. O kitsch refere-se a cópias mal feitas, que acabam ficando até mesmo grotescas (dada a impossibilidade de uma imitação perfeita: pelas roupas, cabelos), que surgem para satisfazer o desejo de consumo de quem não pode adquirir objetos originais. Nesse sentido, podemos presenciar em Nelsinho o típico kitsch do galã de cinema, nas prostitutas e demais mulheres que adentram a obra, o seu feminino correspondente. Para Umberto Eco, “o kitsch é a estética do mau gosto” (apud ROSALINO, 2002, p. 90).

Analisando a relação da obra daltoniana com as diversas manifestações artísticas, não podemos deixar de compará-la também ao hiper-realismo<sup>29</sup>, dada a grandeza dos detalhes, especialmente às obras de Ron Mueck<sup>30</sup>. A nossa primeira reação perante uma obra deste artista é de espanto. A admiração surge quase instintivamente ao examinarmos os pormenores dos corpos humanos que invariavelmente são o tema das suas esculturas. Será o autor um artista ou apenas um excelente artesão - um técnico? É o próprio quem se coloca à margem desta polêmica: "Jamais quis ser um escultor. Não sei bem porque faço isto, mas não me imagino a fazer outra coisa. Não me

---

<sup>29</sup> **Hiper-realismo** ou **fotorrealismo** é um estilo de pintura e escultura, que procura mostrar uma abrangência muito grande de detalhes, tornando a obra mais detalhada do que uma fotografia ou do que a própria realidade. As obras hiper-realistas, por apresentarem uma exactidão de detalhes bastante minuciosa e impessoal, geram um efeito de irrealidade, formando o paradoxo: "É tão perfeito que não pode ser real". Teve início em 1968, expandindo-se no início dos anos 70, tendo grande popularidade em Inglaterra e nos Estados Unidos.

<sup>30</sup> Mueck é um criador de marionetas. Natural da Austrália, instalou-se em Londres em 1983 para trabalhar com Jim Henson, o famoso criador da **Rua Sésamo** e **d'Os Marretas**. A experiência que adquiriu fez com que se aventurasse no mundo da publicidade como fabricante de manequins. A partir daqui a sua história é semelhante a um conto de fadas... Em 1996 a pintora portuguesa Paula Rego, há muito radicada em Londres, conheceu Mueck e encomendou-lhe um manequim de Pinóquio para um dos seus trabalhos. O modelo que executou era de tal modo expressivo que a pintora o guardou para si no seu atelier onde, algum tempo mais tarde, foi descoberto pelo coleccionador de arte Charles Saatchi. O marionetista viu-se assim retirado do mundo da publicidade e lançado inesperadamente para o meio artístico.

considero um artista, isto é simplesmente a única coisa que sei fazer<sup>31</sup>. A sua entrada na cena artística foi provocou alarme: uma das primeiras obras que apresentou foi uma escultura do seu pai, recentemente falecido, todo nu. Plena de realismo, a escultura tinha outra característica ainda mais chocante: não media mais do que 1 metro de comprimento. Entendida por muitos como uma idéia macabra, o artista esclareceu que se tratava de um sentido ato de amor.

Tal fato revelou a principal característica das obras de Ron Mueck: a fragilidade dos seres humanos apresentada de um modo cru, evidenciando que não são seres humanos perfeitos, mas precisamente o contrário. É essa qualidade que as torna fortemente reais, mas também profundamente emotivas, a que a escala monumental ou diminuta das figuras acrescenta uma estranheza inquietante. Simultaneamente reais e falsas, encarnam afinal a dualidade do ser humano, também portador, tal como Pinóquio, da verdade e da mentira. Assim, frágeis e imperfeitas, são as personagens escolhidas por Trevisan, que compõem a sua Curitiba ficcional, gerando um efeito de crítica social, conforme veremos no próximo capítulo.

---

<sup>31</sup> Disponível em:

<[http://obviousmag.org/archives/2008/01/ron\\_mueck\\_escul.html#ixzz1MvYKQbRh](http://obviousmag.org/archives/2008/01/ron_mueck_escul.html#ixzz1MvYKQbRh)>. Consulta em: 11 ago 2010.

#### 4. Duplos vampíricos

Dois duplos vampíricos serão abordados nesse capítulo: o primeiro refere-se a Trevisan e a apropriação do lixo, considerando os gêneros não literários, e o segundo refere-se a Curitiba como uma alegoria do Mundo Subterrâneo, *Hades*.

O primeiro enfatizará os gêneros não literários, como nos sugere Mouralis, como obras que têm a particularidade de funcionar como "espécies de duplos negativos e pejorativos das 'grandes' obras dignas de ser retidas e transmitidas pela tradição letrada." (1982, p. 58)

Já o segundo nos mostrará que a desmistificação do mito do vampiro gera um efeito de crítica social em termos da degeneração da vida nos centros urbanos.

A trajetória de Nelsinho por Curitiba, acaba por configurá-la alegoricamente como um *Hades* urbano, numa atitude de crítica seja aos valores de uma sociedade em decomposição, seja aos padrões literários confrontados com o "lixo" urbano de discursos frontalmente não-literários.

#### 4.1. Trevisan e a apropriação do lixo: os gêneros não literários

Dalton Trevisan se apropria com maestria do que a literatura tradicional considera lixo. Nesse sentido, podemos dizer que ele é uma espécie de trapeiro literário. Na obra desse autor, tudo pode virar literatura. Mesmo porque, como nos sugere Hutcheon com seu conceito de “transcontextualização”, o que hoje não é considerado literatura, amanhã poderá ser. Tudo depende do distanciamento crítico.

Definir o "não literário" é uma questão complexa, que gera inúmeros embates críticos. Costa (2004, p.17), em sua dissertação **O texto não literário na aula de língua materna: perspectivas de abordagem didática do anúncio publicitário impresso**, nos diz que “é literatura o que consta das Histórias da Literatura, de antologias, livros de crítica e o que se considera digno de ser estudado nas escolas ou universidades”. A mesma autora nos diz que vê surgir no mesmo grupo um conjunto de textos com menos criatividade e menos elaboração linguística, literária e estética, e também textos cujos modos de produção, distribuição, divulgação, circulação e consumo se distanciam dos da literatura.

Já para Mouralis, sob a designação "não literário" agrupam-se textos variados, desde a banda desenhada aos textos jornalísticos (notícia, reportagem, entrevista), *slogans* publicitários, cartas, atas, requerimentos, currículos, relatórios.

Na procura de uma definição teórica para o assunto, Costa nos traz a definição de “não literário” por Tzvetan Todorov:

Assim, na obra **Les Genres du Discours** (1978), Todorov começa por apresentar, em síntese, um balanço da insistente pesquisa da literariedade, termo cunhado por Jakobson na década de 20, e à volta do qual se tinham multiplicado as tentativas para o conceituar de modo exacto e definitivo, ambição que do Formalismo Russo rapidamente se estendeu à Estilística e ao New Criticism. No seguimento de algumas considerações a propósito das mais repetidas conclusões dos vários investigadores: o discurso literário é mais conotativo, mais opaco, é autotélico, sistemático, plurifuncional e a ficcionalidade é uma marca da obra literária, Todorov parte de três critérios - estrutura, carácter sistemático e propriedades linguísticas -, para concluir que nenhum deles é por si só capaz

de levar a destringir o texto literário do texto não literário.  
(Costa, 2004, p.18)

Essa indefinição apresentada por Todorov é justamente o que presenciamos nos contos de Dalton Trevisan. Em **O vampiro de Curitiba** temos uma gama de textos, a princípio, considerados não literários, mas que acabam mudando de categoria quando inseridos nos contos. Temos aí exemplos claros do que Bakhtin nomeia romance (aqui conto) “plurilíngue, pluriestilístico e plurivocal”.

No conto “Último aviso”, como já vimos anteriormente, Nelsinho chantageia Olga para que adultere com ele, além de um tal de Múcio, sob ameaça de contar para o marido sobre a traição, caso ela não aceitasse sua proposta. Para tentar obter vantagem, alega que o marido também a traía. Na hora a moça não cedeu. Mal deu tempo de ela chegar em casa, Nelsinho já estava ligando para o marido, contando do adultério. A fim de armar intriga entre Artur, o marido, e Múcio, o amante, Nelsinho escreve a este uma carta em letra de forma, com a mão esquerda. Eis um trecho dela:

Dr. Múcio  
Grande filho da mãe  
Previno-te! Cuidado!  
De hoje em diante vou te perseguir  
Já não fiz asneira porque não quis manchar o meu nome  
De hoje em diante farei meus pensamentos  
Já considerei tua mulher e teus filhos  
Mas como você é covarde só merece uma bala na cabeça.  
(UA, p. 33)

Em “Visita à professora”, quando entra no quarto de Alice, enquanto ela vai ao banheiro, observa as capas de discos ao pé da radiola: “*Para a querida Alice, com amor do... À querida Alice, do seu querido... Alice, sempre querida, com amor do...* Na capa, em cada dedicatória, um nome diferente.” (VAP, p. 43).

O conto mais expressivo, nesse sentido, é “Debaixo da ponte preta”. Nele, a personagem Ritinha da Luz, dezesseis anos, solteira, prenda doméstica, ao sair do emprego, dirigiu-se à casa da sua irmã Julieta, que ficava atrás da Ponte Preta. Na linha do trem foi estuprada por seis ou sete homens. O conto segue o molde de um depoimento policial, cada um dos estupradores,

entre eles, Nelsinho, narrando o fato à sua maneira. Seguem alguns trechos para ilustrar a narrativa:

Miguel de Tal, quarenta anos, casado, foguista, largou o serviço às dez e meia. Ao cruzar a linha do trem, avistou três soldados e uma dona em atitude suspeita. Sentiu um tremendo desejo de praticar o ato. Aproximou-se do grupo e, auxiliado pelos soldados, agarrou a desconhecida, retirando-lhe a roupa e com ela mantendo relação, embora à força. Derrubou-a e, para abafar os gritos, tapou-lhe o rosto como o casaco de foguista. Saciado, ajudou os soldados que, cada um por sua vez, usaram a moça, observados a distância por alguns curiosos, até que dois deles também se serviram da negrinha.

[...]

Nelsinho de Tal, menor, treze anos, estudante, na noite de vinte e três, conversando debaixo da Ponte Preta com seu primo Sílvio e dois rapazes, deparou três soldados e um paisano atacando a negrinha, a qual foi atirada ao chão, em seguida desfrutada pelo civil e, por causa dos gritos, tinha um casaco na cabeça. Ele chegou-se meio desconfiado. Depois do paisano, a vez dos três soldados e, afinal, a de Nelsinho, seguido de Antônio. (DPP, p. 77)

Percebemos nos contos também um movimento inverso a esse que vimos estudando: a apropriação de histórias clássicas infantis. Aqui elas são dessacralizadas e se transformam em uma espécie de lixo literário. Primeiro a Branca de Neve: “Gênio do espelho, existe em Curitiba alguém mais aflito que eu?” (OVC, p.11). Depois João e Maria: “Linchado como tarado, a vergonha da cidade. Meu padrinho nunca perdoaria: o menino que marcava o miolo de pão a trilha da floresta” (OVC, p. 12). Também Chapeuzinho Vermelho: “Era a avozinha ou, no quimono fulgurante de seda, o próprio lobo?” e continua “Nada de avozinha, é mesmo o lobo” (CV, p. 73).

Existe uma infinidade de registros paródicos nos contos de Dalton Trevisan, sendo impossível abarcar aqui todos eles. Mas uma coisa é fato: o autor possui um diálogo de vasta extensão com a tradição literária.

## 4.2. Curitiba: *Hades* urbano

Como inscrever o contexto vampiresco da cidade de Curitiba no texto trevisaniano? De que maneira ela pode ser descrita e entendida como um espaço paradoxal e alegórico?

Atentemo-nos para o fato de que a cidade divide com o vampiro o título do livro: **O vampiro de Curitiba**. O vampiro, sendo uma deidade (embora das trevas), possui um arquétipo, logo, o herói, uma semi-divindade, também o possui. O berço de um deus é sempre um lugar sagrado, e, como tal, também possui um arquétipo. Ainda que pensemos Curitiba do ponto de vista humano, etimologicamente, esta palavra, “humano”, descende do latim *humus*, que significa “terra fértil”. O herói é fruto do “útero do túmulo”<sup>32</sup>, é gerado na terra e para ela retorna. De ambas as formas, Curitiba é um lugar sagrado por excelência.

Afirmar que Curitiba possui um arquétipo, significa dizer que ela repete um exemplar mítico, baseado na representação de um ato primordial, ou seja, atos que se praticam porque foram consagrados na origem (*ab origine*) por deuses, antepassados ou heróis. Segundo o teórico Mircea Eliade, em *O mito do eterno retorno* (1969, p.19), existem “arquétipos celestes dos territórios, dos templos e das cidades”:

[...] o que queremos sublinhar é que o mundo que nos rodeia, civilizado pelo homem, só é válido pelo protótipo extraterrestre que lhe serviu de modelo. O homem constrói segundo um arquétipo. Não só a sua cidade e o seu templo possuem modelos celestes como também todas as regiões que habita, com os rios que as banham, os campos que lhe fornecem alimentos, etc. O mapa da Babilônia mostra a cidade no centro de um vasto território circular circundado pelo rio Amer, exactamente como os Sumérios representavam o Paraíso (*Cosmologie*, p. 22). É esta participação das culturas urbanas num modelo arquetípico que lhes confere realidade e valor. (ELIADE, 1969, p. 24)

Eliade (1969, p.26) nos traz ainda “o simbolismo arquitetônico do Centro”, que é paralelo à crença arcaica nos arquétipos celestes das cidades e dos templos, e pode ser formulado desta forma:

---

<sup>32</sup> Termo extraído do livro *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell.

- a) a Montanha Sagrada – onde se encontram o Céu e a Terra – está no centro do Mundo;
- b) qualquer templo ou palácio – e, por extensão, qualquer cidade sagrada ou residência real – é uma “montanha sagrada”, tornando-se assim num Centro;
- c) sendo um *Axis Mundi*, a cidade ou templo sagrado são considerados como ponto de encontro entre o Céu, a Terra e o Inferno. (ELIADE, 1969, p. 26)

É necessário evidenciarmos ainda que, para a mentalidade arcaica, a realidade se manifesta como força, eficácia e duração. Por isso, “o real por excelência é o *sagrado*; porque só o sagrado o é de uma maneira absoluta, age eficazmente, cria e faz durar as coisas” (ELIADE, 1969, p. 26). É curioso o fato de que todas as cidades orientais se encontravam no centro, bem como sua relação com a embriologia:

Babilônia era uma Bâb-ilâni, uma “porta dos deuses”, pois era por aí que os deuses desciam à terra. [...] O cume da Montanha Cósmica não é apenas o ponto mais alto da Terra: é também o umbigo da Terra, o ponto onde começou a criação. Acontece até que as tradições cosmológicas exprimem o simbolismo do Centro em termos que parecem ser retirados da embriologia. “O Grande Santo criou o mundo como um embrião. Tal como um embrião cresce a partir do umbigo, assim Deus começou a criar o mundo a partir do umbigo e daí ele cresceu em todas as direcções. [...] A criação do homem, réplica da cosmogonia, surgiu também de um ponto central, no Centro do Mundo. (ELIADE, 1969, p.29-31)

Convém salientarmos, ainda segundo Eliade (1969, p.24) que o “povoamento de uma nova região, desconhecida e inculta, equivale a um acto de criação”. Assim, ao desbravar uma terra deserta ou desconhecida, deveria ser feito um ritual de posse, que “não é mais do que uma cópia do acto de Criação do Mundo”, para torná-lo real, assim transformando o Caos em Cosmos. De forma análoga, “qualquer sacrifício é, por sua vez, a repetição do acto da Criação”:

Os conquistadores espanhóis e portugueses apropriavam-se em nome de Jesus Cristo das ilhas e continentes que descobriam e conquistavam. A instalação da Cruz equivalia a uma “justificação” e à “consagração” da região, a um “novo nascimento”, repetindo assim o baptismo (acto da criação). Por seu turno, os navegadores britânicos tomavam posse das

regiões que conquistavam em nome do rei da Inglaterra, o novo Cosmocrata. (ELIADE, 1969, p.25)

Assim, tendo como base o “Simbolismo do Centro”, Curitiba, primeiramente chamada de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, pode ser considerada uma “Montanha Sagrada”. Há uma lenda<sup>33</sup> a respeito da fundação de Curitiba, contada por diversos historiadores, à qual estão ligados os grupos de primitivos povoadores, representados pelas famílias Seixas, Soares e Andrade (bandeirantes), que confirma seu caráter mitológico, uma vez que é descrito nela o sacrifício para encontrar o “Centro”, o “ritual de posse” da cidade, aquele que a torna “real” (na concepção mítica) e que transforma o Caos em Cosmos, semelhante ao dos conquistadores espanhóis e portugueses:

Estes bandeirantes, em época incerta, teriam convidado o cacique dos Campos do Tindiquera, às margens do Rio Iguaçu, para que lhes indicasse o melhor local para a instalação definitiva da povoação. O cacique, à frente de um grupo de moradores, trazendo na mão uma grande vara, após andar muito, percorrendo grande extensão de campos, fincou a vara no chão e disse: “... *aqui*”, sendo que neste local foi erguida uma pequena capela, construída de pau-a-pique, no mesmo lugar onde atualmente se encontra a igreja matriz de Curitiba, sendo substituída por outra, feita de pedra e barro, que serviu à comunidade de 1714 até 1866, quando foi edificada a Catedral Metropolitana. (FERREIRA, 2006, p.99)

A “Basílica” da cidade, construída no mesmo local da sua fundação, portanto, o seu templo sagrado, é um ponto de encontro entre o “Céu”, a “Terra” e o “Inferno”. Mircea Eliade cita um exemplo parecido de fundação de cidade:

Na Índia, “antes de colocar a primeira pedra... o astrólogo indica o ponto dos alicerces que está sobre a serpente que sustenta o mundo. O mestre-de-obras corta uma estaca do tronco de uma árvore *khadira* e enterra-a no chão com uma noz de coco, precisamente no sítio indicado, para assim fixar a cabeça da serpente”. Coloca-se uma pedra de base

---

<sup>33</sup> FERREIRA, João Carlos Vicente. Municípios paranaenses : origens e significados de seus nomes. 21ª ed. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

(*padmacilá*) sobre a estaca. A pedra angular fica, portanto, precisamente no “centro do mundo”. (ELIADE, 1969, 33-34)

No conto “A noite da paixão” vimos a basílica, no auge de um momento litúrgico, servir como antro de profanação. Partindo desse conto, cujas características se estendem em todos os outros, é que podemos afirmar que a Igreja de Curitiba a faz se tornar uma alegoria do Mundo Subterrâneo, configurando-se como um verdadeiro *Hades* urbano. Embora o lugar sagrado tenha a função de unir os três planos – subterrâneo, terrestre e celeste – o qual nos referimos mostrará somente um movimento descendente.

*Hades*, na mitologia grega, é o deus do Mundo Inferior e dos mortos. Seu nome era usado frequentemente para designar tanto o deus quanto o reino que ele governa, nos subterrâneos da Terra. Como o senhor implacável e invencível da morte, é Hades o deus mais odiado pelos mortais. As personagens de Curitiba trazem uma semelhança com relação a ele: são elas a escória da sociedade da classe média baixa urbana, portanto, desprezadas pelas classes mais altas. É nesse sentido que elas vão colaborar para formar o perfil alegórico da cidade ficcional do autor. Hansen, assim define a alegoria:

A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como ornatos ou ornamento do discurso”. Diferentemente da paródia, que age numa relação de diferença, “a alegoria é mimética, da ordem da representação, funcionando por semelhança” (p. 8). Hansen nos atenta que não se pode falar só em alegoria, porque há duas: “uma construtiva” ou “retórica” e outra “interpretativa” ou “hermenêutica”; uma diz respeito à alegoria dos poetas e, a outra, à dos teólogos. É a primeira a que vamos fazer uso. (2006, p. 7)

Salienta ainda o autor: “O símbolo é o universal *no* particular e a alegoria, o particular *para* o universal” (HANSEN, 2006, p.17). Fazendo da alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e de crítica, Benjamin a propõe como o *outro* da História:

Lendo no “outro” da alegoria o reprimido da História, ele não consegue encontrar sua expressão através dos dominados, mas só através dos dominadores. Se o *Trauerspielbuch*

(Origem do drama barroco alemão) havia descoberto na figura de Richard III de Shakespeare uma alegoria disfarçada da maldade, o *Trabalho das passagens* desvendará as litâneas baudelairianas a favor de Satã e de Caim como uma definição inconsciente a favor do proletariado, representando prototipicamente naquelas figuras por parte dum Poeta não pertencente àquela classe. Por outro lado, aquela encarnação da “maldade” guardaria sub-repticiamente os traços da visão dos próprios dominadores. Benjamin insiste em Baudelaire como um poeta de visão alegórica e alegorizante. (apud HANSEN, 2006, P. 19)

A definição de Quintiliano de alegoria é a que mais nos interessa, pois sua definição de alegoria inclui também a *ironia*, como tropo de oposição, uma vez que a ironia afirma pra dizer outra coisa, isto é, para negar e vice-versa. Na linha dessa definição, ainda, a *paródia*, hoje transformada no verossímil neo-anti-pós-moderno, é também alegórica, bastando pensar que ela é representativa ou mimética sempre, fazendo falar o texto que cita, vampiriza e nega. (apud HANSEN, 2006, p. 29)

É nesse sentido que a Curitiba alegórica surtirá o efeito de crítica aos valores de uma sociedade em decomposição. Quando Dalton Trevisan iniciou sua carreira de autor, vimos que, o que ele se propõe a fazer, já no artigo “Minha cidade”, é justamente falar sobre a Curitiba que se esconde por debaixo dos panos, ou, alegoricamente, por debaixo da terra: a Curitiba do *underground*. Em seus contos assistimos a um desfile de moribundos, que representam, como nos diz Waldman, tudo o que a sociedade tem de falho, de sofrido, de desastroso: tarados, viúvas fogosas, adúlteras, infidelidade até de mãe para filha, prostitutas decadentes, velhas em doenças terminais. Ninguém se salva! Nelsinho desce para iluminar o inferno!

Falamos, portanto, alegoricamente, de uma Curitiba perdida sim, mas que não sumiu do mapa: será uma Atlantis ressurgindo das profundezas, gritando para ser vista, para ser salva. Trevisan tem o dom de projetar artisticamente em seus contos esse microcosmo de vida das vidas de Curitiba.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objeto de estudo proposto nesta dissertação de mestrado foi fazer uma análise crítica do *corpus O vampiro de Curitiba*, de Dalton Trevisan à luz do conceito de paródia de Bakhtin e Huchteon, que visava mostrar como que Dalton Trevisan reconstrói literariamente um dos mitos ancestrais da cultura humana o mito do vampiro. Para responder a essa problemática, lançamos três hipóteses: 1) O mito do vampiro é desmistificado parodicamente, revelando a sua face bifronte: a de herói e a de vítima; 2) A desmistificação se faz por meio do esvaziamento tanto de categorias da narrativa, como as do herói e do narrador, quanto do discurso, na fronteira entre o literário e o não-literário; 3) A desmistificação do mito do vampiro gera um efeito de crítica social em termos da degeneração da vida nos centros urbanos. Para estruturarmos o grau de validade de nossas hipóteses, estruturamos esta dissertação em quatro capítulos.

Primeiramente, foi feita uma abordagem sobre o mito vampírico na modernidade, a fim de entendermos a febre vampírica dos dias atuais e quais os anseios que o vampiro de Trevisan atendia em relação a ela. Deduzimos que o que havia em comum era a questão da dupla identidade, que permite por um lado, ser quem você quer ser e, de outro, atender às regras da sociedade, permitindo que o vampiro, seja ele como for, consiga ter um convívio relativamente pacífico entre os humanos. Vimos também a presença do mito vampírico na literatura universal e brasileira e como ele foi entendido por cada geração. Percebemos que o vampiro tem uma face bifronte, podendo ser, ao mesmo tempo, herói e vítima do processo de vampirização. Herói porque possui poderes sobrenaturais, mas vítima porque, sendo essencialmente mau, está condenado à morte eterna, sem poder se livrar dos crimes que cometeu. A fim de compreendermos como Dalton Trevisan se apropriará desse mito, reconstruindo-o, fizemos também uma abordagem teórica sobre o mito vampírico, a desmistificação e a paródia, e vimos que, se o mito, através do rito, tira o homem do tempo profano e o coloca no tempo sagrado, a paródia, no espaço do texto, transforma o sagrado em profano. Fazendo uso dessa função dessacralizadora, o vampiro de Trevisan vem denunciar tudo o que há de pior na sociedade.

No segundo capítulo procuramos deixar evidente que Dalton Trevisan escreve sua literatura de acordo com uma proposta estética de mundo moderno, que visa aproveitar-se das tradições do passado, ao mesmo tempo que dá a elas algo diferente. Daí os estudos de Rosalino Bodnar Filho, sobre a repetição do diferente, ganhar dimensão neste estudo, apesar de termos escolhido um rumo de análise que não se dá pela estética minimalista, mas pela paródia, que se caracteriza pela apropriação e inversão. Vimos aqui também que Dalton se propõe a escrever uma Curitiba diferente daquela que o turista vê e que se valerá de Nelsinho para retratá-la.

No terceiro capítulo tentamos mostrar a importância do personagem Nelsinho na série de contos de **O vampiro de Curitiba** e em outros livros do autor, o que faz dele um ícone na literatura daltoniana, inclusive funcionando como um duplo do autor. Também percebemos que a repetição do protagonista em todos os contos, permite que eles possam ser lidos como capítulos de uma novela. Também mostramos que ele é um vampiro paródico e dessacralizador do próprio mito vampírico do qual se alimenta e que se utiliza desse mito tanto para parodiar mitos bíblicos como também a escrita realista-naturalista do século XIX, constituindo o que Orione nomeia realismo paródico. Ao retratarmos a culpa original e a *via crucis* tentamos evidenciar o lado sensível do vampiro de Trevisan, que é ser escravo da sua libido, diferente de Lílian que estuda essa fraqueza pelo viés psicanalítico. No que diz respeito ao canibalismo amoroso, vimos que esse desejo sexual se intensifica, mas que é esvaziado de sentimentos, fazendo com que o vazio de alma seja suprido tanto pela comida e pela bebida como por vícios como o do cigarro. É aí que começamos a falar de erotismo e morte, pois o sexo é praticado sem finalidade procriatória, portanto, sem possibilidade de dar continuidade ao ser descontínuo que somos. Isso faz com que o vampiro de Trevisan, assim como o vampiro tradicional viva sob uma maldição: os mesmos conflitos sempre. Procuramos também mostrar que embora isso tudo seja trágico, tanto Orione quanto Oliveira nos mostram que também lá existe uma comicidade, efeito da paródia. Baseados nos estudos de Vitor Hugo, percebemos que a literatura daltoniana tem uma linha que vai do sublime ao grotesco, além da do sagrado e do profano. Neste capítulo também vimos como se dá a voz vampirizadora dos discursos trevisanianos, num percurso que caminha para o silêncio, e que,

cada vez mais enxuto, pode ser interpretado através da estética minimalista. Também percebemos que, enquanto moderna, a obra daltoniana dialoga com outras manifestações artísticas como, por exemplo, o hiper-realismo, e que ambos ressaltam a fragilidade humana, gerando um efeito de crítica social.

Por fim, no quarto capítulo, tentamos ressaltar o esvaziamento do discurso através da apropriação de gêneros não literários por parte do autor e mostrar que as trevas em Trevisan se dá em virtude de a sua Curitiba ficcional constituir, alegoricamente, um *Hades* urbrano, onde habita a escória da classe média baixa urbana. No entanto, ao retratá-las, Dalton Trevisan consegue, intencionalmente ou não, gerar um efeito de crítica que vai do literário ao social, desmistificando ideologias e poderes estabelecidos.

## Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Santo; tradução De Civitate Dei. **A cidade de Deus:** (contra os pagãos), parte II, Livros XI a XXII. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira, 1990.

AIDAR, José Luiz e MACIEL, Marcia. **O que é vampiro.** São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** (A Teoria do Romance). 4ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** 1ª ed. São Paulo: DIFEL, 2003.

\_\_\_\_\_. **Novos ensaios críticos** – seguidos de O Grau Zero da Escritura. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BATAILLE, Georges; tradução COSTA, João Bénard da. **O erotismo.** 3ª ed. Lisboa: Edições Antígona, 1998.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada: contendo o velho e o novo testamento. 70ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2007.

CAMPBELL, Joseph; tradução SOBRAL, Adail Ubirajara. **O herói de mil faces.** 4ª ed. São Paulo: Pensamento, 1995.

\_\_\_\_\_; tradução FISCHER, Carmem. **As máscaras de Deus:** Mitologia Ocidental. 2ª ed. São Paulo: Palas Atena, 2008.

\_\_\_\_\_; tradução FISCHER, Carmem. **As máscaras de Deus:** Mitologia Oriental. 6ª ed. São Paulo: Palas Atena, 2008.

\_\_\_\_\_; tradução FISCHER, Carmem. **As máscaras de Deus:** Mitologia Primitiva. 8ª ed. São Paulo: Palas Atena, 2010.

CARVALHO, Lilian Nunes da Silva. **Dupla metamorfose:** O Vampiro de Curitiba de Dalton Trevisan. Dissertação de mestrado em Literatura e Crítica Literária. PUC-SP, 2009.

COSTA, Maria do Rosário Simões Carvalho Leitão Pinho da. **O texto não literário na aula de língua materna:** perspectivas de abordagem didática do anúncio publicitário impresso. 2004. 261f. Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística e Ensino da Língua – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Lisboa, 2004

DIMARCH, Bruno Fischer. **O gótico e as sombras**: comunicação não comunicada. 2007. 171 f. Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

ELIADE, Mircea; tradução CIVELLI, Póla. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_ ; tradução TORRES, Manuela. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1969.

\_\_\_\_\_ ; tradução FERNANDES, Rogerio. **O sagrado e o profano**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria - construção e interpretação da metáfora**. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

HUGO, Victor; tradução BERRETTINI, Célia. **Do grotesco e do sublime**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia** – Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro, RJ: Edições 70, 1985.

KONSTANTINOS; tradução ALENCASTRE, Saulo. **Vampiros**: A Verdade Oculta. São Paulo: Madras, 2006, p. 13-37.

KÖTHER, Flavio. **O herói**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

LECOUTEX, Claude; tradução LORENCINI, Álvaro. **História dos vampiros**: autópsia de um mito. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LEXIKON, Herder; tradução PASCHOAL, Erlon José. **Dicionário dos símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago Ed.; São Paulo: FAPESP, 1995.

MAGALHÃES, Célia. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MELETÍNSKI, E. M.. **Os arquétipos literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MELTON, J. Gordon; tradução COOK, James F. Sunderlank. **O livro dos vampiros**: a enciclopédia dos mortos-vivos. São Paulo: Makron Books, 1995.

MOREIRA, Felipe Nunes Nápoles. **Vampiro: Uma Expressão Simbólica da Sombra Humana**. 2001. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso em Psicologia – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2001.

MUNIZ, Maurício; Souza, Manoel de. **Vampiros na cultura pop: cinema, TV, literatura, quadrinhos, games**. São Paulo: Editora Europa, 2010.

ROSALINO, Roseli Bodnar. **Dalton Trevisan e o Projeto Estético Minimalista**. Dissertação de mestrado em Literatura. UFSC, 2002.

SEGALEN, Martine; tradução MENEZES, Maria de Lourdes. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

TREVISAN, Dalton. **Dinorá**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. **O pássaro de cinco asas**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996a.

\_\_\_\_\_. **O vampiro de Curitiba**. 28ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. **Macho não ganha flor**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. **Pão e sangue**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996b.

\_\_\_\_\_. **Pico na veia**. 1ª ed. São Paulo: Record, 2006. p192.

\_\_\_\_\_. **Quem tem medo de vampiro?**. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste: uma releitura da obra de Dalton Trevisan**. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.

### Revistas utilizadas

TREVISAN, Dalton. **Revista Joaquim**, Curitiba, nº 1-21 (Box com todos os números em edição *fac símile*), 2001.

ORIONE, Eduíno José de Macedo. Realismo e paródia em Dalton Trevisan. **Cultura Crítica**, São Paulo, nº 5, p. 54 – 60, 1º semestre, 2007.

OLIVEIRA, Erson Martins de. O universo fabular de Dalton Trevisan. **Cultura Crítica**, São Paulo, nº 5, p. 62 – 65, 1º semestre, 2007.

## Site consultado

VAMPYRISMO: SUBCULTURA VAMPÍRICA. Site oficial brasileiro da Subcultura Vampyrica. Disponível em <<http://www.vampyrismo.org>>. Acesso em 15 de ago. 2008.

## Bibliografia consultada

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Textos escolhidos*. 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

CAMARGO, Mario de (org). **Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de História**. 2ª ed. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. 1ª ed. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CAMPBELL, Joseph; organização e apresentação COUSINEAU, Phil; tradução PRADA, Cecília. **A jornada do herói: Joseph Campbell vida e obra**. 1ª ed. São Paulo: Ágora, 2003.

CONTRERA, Marlena Segura. **O mito na mídia: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação**. São Paulo: Annablume, 1996.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). **A escrita da finitude – de Orfeu e de Perséfone**. 1ª ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

\_\_\_\_\_. **As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas**. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: MG: Ed. PUC Minas, 2006.

\_\_\_\_\_. **De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: MG: Ed. PUC Minas, 2008.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. 25-62.

JUNG, Carl Gustav; tradução APPY, Maria Luiza. **Psicologia do inconsciente**. 17ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **Agora e na Hora: ritos de Passagem à Eternidade**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Loyola, 1999.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Soares de. **Dalton Trevisan (em) contra o Paranismo**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

SANT' ANNA, Afonso Romano. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1999.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. 1ª ed. São Paulo: Olho d' Água, 1978.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. **A aporia do sentido: uma leitura da intertextualidade nos contos de Dalton Trevisan**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

TODOROV, Tzvetan; tradução CASTELLO, Maria Clara Correa. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007. – (Debates; 98 / dirigido por J. Guinsburg)

SÜSSEKIND, Flora. **A voz e a série**. Rio de Janeiro: Sete Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

### **Filmografia consultada**

**A cidade e seus vampiros**. Parmigiani, Patrick direção. Brasil : Videoteca PUC-SP, 1997. Debate promovido pela Núcleo de Poéticas da Oralidade da PUC-SP, em 07/04/97.

**A crítica de jornal e o dilema da repetição na obra de Dalton Trevisan DVDROM** (2007). Direção de Sueli de Jesus Monteiro. Brasil : s.n, s.d.. Recomenda-se: Pentium II 1.6GHz, 256MBs de memoria RAM, espaço em disco de 2GBs, placa de video de 64MBs e Windows 98 ou superior. Originalmente apresentado como Tese de Doutorado, 2007 / UFSC.

**Balada do Vampiro: da obra de Dalton Trevisan**. Brasil: Making e Off Produções, 2007.

**Drácula de Bram Stoker**. *Bram Stoker's Dracula*. EUA: Columbia Pictures, 1992.

**Entrevista com o vampiro**. *Interview With the Vampire*. EUA: Warner Bros Video, 1994.

**Highlander - O Guerreiro Imortal**. EUA: Universal Pictures; 1985.

**M o vampiro de Dusseldörf.** Alemanha : Continental Filmes, 1931.

**O vampiro : (Vampyr).** França : Continental Home Video, 1932.

### **Site consultado**

O VAMPIRO DE CURITIBA. Site brasileiro, parte integrante da tese de Doutorado de Sueli de Jesus Monteiro, intitulada *A crítica de jornal e o dilema da repetição na obra de Dalton Trevisan*. Disponível em <<http://www.ovampirodecuitiba.com.br>> Acesso em 20 de ago. 2008.

## **ANEXOS**

ANEXO A – Manifestos publicados na revista **Joaquim**:

- *Manifesto para não ser lido* (nº 1, p. 3);
- *Manifiesto invencionista* (nº 9, p.12);
- *Manifesto dos Novíssimos* (nº 18, p. 4).

# EM HOMENAGEM A TODOS OS JOAQUINS DO BRASIL

REDAÇÃO: Rua Emiliano Pernetá, 476

Direção:  
DALTON TREVISAN  
ANTÔNIO P. WALGER  
ERASMO PILOTTO

ANO I —

CURITIBA, ABRIL DE 1946

— N.º 1

## MANIFESTO para não ser lido

Os versos são experiências e é preciso ter vivido muito para escrever um só verso.

RAINER MARIA RILKE

Deveria existir maior variedade de empreendimentos e experiências de que todos participassem. Não sendo assim, as influências que a alguns educam para senhores, educariam a outros para escravos. E a experiência de cada uma das partes perde em significação quando não existe o livre entrelaçamento das várias atividades da vida. Uma separação entre a classe privilegiada e a classe submetida impede a endossosse da experiência. Os males que por essa causa afetam a classe superior são menos materiais e menos perceptíveis, mas igualmente reais. Sua cultura tende a tornar-se estéril, a voltar-se para se alimentar de si mesma; sua arte torna-se uma ostentação espetaculosa e artificial; sua riqueza se transmuda em luxo; seus conhecimentos super-especializam-se; e seus modos e hábitos se tornam mais artificiais do que humanos.

JOHN DEWEY

O vivo interesse que em mim despertam os acontecimentos que se preparam e particularmente a situação da Rússia, me afasta das preocupações literárias. Certamente, acabo de reer ANDROMACA de Racine com indizível encanto, porém, no novo estado em que habita o meu pensamento, esses exqu岸itos jogos não terão mais razão para existir. Eu me repito a mim mesmo sem cessar que a época em que poderiam florescer a literatura e as artes já passou.

ANDRÉ GIDE

... eu me domo, o pé sobre a garganta de minha própria canção.

MAIAKOVSKI

... toda a época moderna, desde o Renascimento, revela-se um período de decadência da cultura cristã e de transição para uma nova cultura, mal perceptível ainda em suas linhas gerais, e que poderíamos, qualquer que venha a ser a sua forma definitiva, (democracia social, nacional-socialismo, comunismo, Enciclica Rerum Novarum, etc.) denominar cultura socialista.

... Estamos em cheio no período de aculturação, de desintegração cultural. Que se perdeu nesse contato entre a civilização cristã moribunda e a cultura em gestação que não sabemos ainda exatamente como será? Perdemos as regras da vida, a moral, a confiança em nós, a certeza da eficiência de nossas soluções. Que veio substituir isso tudo? A consciência da contradição entre a nossa moral e a realidade do mundo, a evidência da hipocrisia da regra do jogo, o ceticismo e o cinismo. À margem das duas culturas, observando o panorama da confusão, percebendo-o, mas ao mesmo tempo incapazes de alterar a marcha do terrível processo desintegrador e integrador, os homens marginais se desligam dia a dia mais de sua sociedade.

... Observei a que ponto, ao atingir-se o período impressionista, a arte perdeu por completo, na forma e no espírito, a sua função comunicativa, a sua função de linguagem dentro do grupo. Mostrei que de meio utilitário de comunicação passou a exprimir apenas os sentimentos de sub-grupos, a posição marginal destes na sociedade. Essa função restrita, dia a dia menos universal, vai afastar ainda mais a arte de seu objetivo primeiro. Mesmo nos sub-grupos ela deixará de ser entendida por todos, ela passará pouco a pouco a instrumento de expressão individual, de nenhuma utilidade para os demais membros do

todo social. Observei também que na medida em que essa perda de representatividade se verifica, as preocupações técnicas aumentam, o desprezo pelo assunto se manifesta, e o pintor se isola dentro de limites impossíveis de se transpor pelos não iniciados.

... Talvez já nos encontremos em plena subida para o novo clima social... Tudo leva a crer que assim seja. O artista sensível, antes marginal, assume agora a liderança e fala numa nova linguagem que ainda não conhece gramáticas. Do México e dos Estados Unidos, da Espanha e da Rússia vêm-nos exemplos de um muralismo triunfante, perfeitamente funcional através do qual se dizem ao povo coisas importantes e de um modo acessível a qualquer sensibilidade e a qualquer educação. Coisas sobretudo que representam um sentir igual, uma ambição comum, preocupações e angústias coletivas. A pintura deixa de ser CHOCHET grã-fino dos salões mundanos e se transforma na rude afirmação de força construtiva, de fé numa nova moral e numa nova ciência. Enquanto os velhos estetas se desprendem da vida, os novos pintores recolocam a vida em sua arte. Já não se vislumbram entre os NOVOS aquele desde sempre SUPERIOR ao assunto, aquele desprezo infantil ao inteligível, aquela propensão para um esoterismo barato de folhinha astrológica... Isso significa apenas volta ao princípio essencial da arte, à expressão.

SERGIO MILLIET

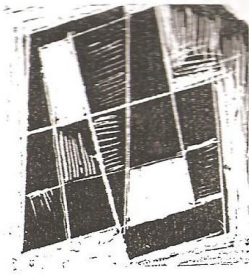
Os futuros historiadores chamarão, talvez, à nossa época: o SÉCULO DO SUB-CONCIÊNTE.

Reconhecemos no movimento histórico uma revolução perpétua, vagareza, sem barulho revolucionário, mas inelutável; reconhecemos que a dialética, instrumento de compreensão, é, ao mesmo tempo instrumento de ação; e chegamos à conclusão de Ernst Cysarz: HISTÓRIA É UM ATO PRÁTICO. Isto é o fio condutor para a compreensão da história contemporânea. O novo continente do sub-conciên-te, apesar da sua descoberta (ou redescoberta) recente, não pertence ao mundo de amanhã, mas ao mundo de ontem. Estou convencido de que a crítica literária reconhecerá no mundo literário de Joyce e Wolf não a aurora de uma nova literatura, mas o último produto, requintado e malogrado, de uma literatura muito velha. E esse reconhecimento literário produz conclusões transcendentais. A HISTÓRIA É UM ATO PRÁTICO. Acabamos de DESCOBRIR UM NOVO UNIVERSO; agora trata-se de dominá-lo. Quanto à literatura, novas transformações estilísticas estão a postos. E as transformações integrais do estilo literário têm sempre um sentido profundo.

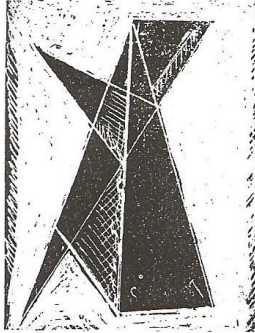
OTTO MARIA CARPEAUX

Em verdade, eu tenho demoradamente refletido sobre o pedido de Griffin a respeito de uma EXPOSIÇÃO DE PRINCÍPIOS relativos a arte dos versos, etc. E pude tirar de minha consciência somente esta conclusão: Tudo é belo e bom quando é belo e bom, venha de onde vier e tenha sido obtido pelo processo que for. Clássicos, românticos, decadentes, símbolos, assonantes ou como direi? Incompreensíveis, desde que eles me comovam ou simplesmente me encantem, mesmo e talvez sobretudo sem que, como o Dindon de Florian, eu não saiba bem por que, todos eles me são caros. Vamos, poetas que somos, amemos uns aos outros, esta máxima é tão bela em arte como na moral, e eu creio que a ela nos devemos ater. Tal é a minha teoria, maduramente assente.

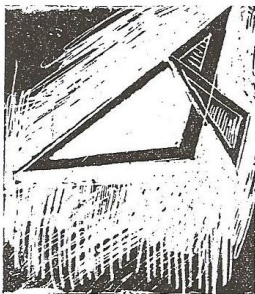
PAUL VERLAINE



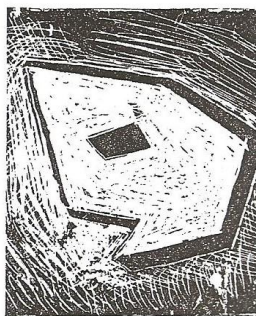
**Jorge Souza**



**Primaldo Monaco**



**Raul Lozza**



**Tomas Maldonado**

## MANIFIESTO INVENCIONISTA

La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías no satisfacen ya las apetencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas. Se clausura así la prehistoria del espíritu humano.

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agostamiento. Se impone ahora la física de la belleza.

No hay nada esotérico en el arte; los que se pretenden iniciados son unos falsarios.

El arte representativo muestra "realidades" estáticas, abstractamente frenadas. Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo por un malentendido idealista se dió en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, a través de estas experiencias, hubiese o no conciencia de ello, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; sus resultados, que han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrecusable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta.

El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia potencia.

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de realidad.

Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo del cual el hombre ha retornado siempre defraudado y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo practica.

Arte de acto; genera la voluntad del acto.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia esfera, a la nueva comunión que se yergue en el mundo.

Practicamos la técnica alegre. Sólo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia.

Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo.

"Matar la óptica", han dicho los surrealistas, los últimos mohicanos de la representación. EXALTAR LA OPTICA, decimos nosotros.

Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.

A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el "buen gusto". La función blanca.

**NI BUSCAR NI ENCONTRAR: INVENTAR.**

Edger Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto McLenberg, Primaldo Monaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza, Matilde Werbin.

Manifiesto publicado con motivo de la primera exposición invencionista, realizada en el Salón Peuser en Marzo de 1946.

# Manifesto dos novíssimos

Nasceu este manifesto dos novíssimos no I Congresso Paulista de Poesia com o conflito aberto entre os srs. Oswald de Andrade e Domingos Carvalho da Silva. São signatários do documento alguns jovens poetas de São Paulo, representantes da geração que se convencionou chamar de "geração do 1.º semestre de 1948" —

Pedro Morato Krahenbuhl, Joaquim Nobre Nazario, Domingos Paoliello, Ciro Pimentel, Geraldo Pinto Rodrigues: "NÃO SEI POR ONDE VOU, NÃO SEI PARA ONDE VOU, — SEI QUE NÃO VOU POR AÍ!"

(José Regio — Cântico Negro)

Doncs, retaguarda e vanguarda do I Congresso Paulista de Poesia:

"A tese do sr. Domingos Carvalho da Silva, "Há uma nova poesia no Brasil", provocou este admirável conflito em que se definiram duas posições: a do sr. Oswald de Andrade, defendendo o movimento modernista de 22, "vivo e dando a melhor poesia da atualidade", e a do autor de "Rosa Extinta" que, acolitado pelos srs. Carlos Burlamaqui Kopke, e Pericles Eugênio da Silva Ramos, e pela sombra do sr. Sergio Millet, afirma a originalidade da mensagem do seu grupo.

"Informamo-vos, entretanto, que aqui em São Paulo, em Minas, no Rio, no Norte, no Sul, há vários jovens poetas insatisfeitos com essas duas soluções, entregues à busca e à pesquisa de uma expressão mais adequada às suas reações emocionais. Há uma inquietação geral de extrema força.

"O Movimento Modernista provocou certas cristalizações que logo se transformaram em "clichês", e clichês de grande fixação, sobretudo em nós, jovens que alimentamos a maior simpatia por essa revolução de estrutura em nosso pensamento e em nossas artes. Esta face do movimento de 22 está irremediavelmente morta. Sentimos a precariedade e o esgotamento das formas, a repetição dos temas e dos símbolos, muitas vezes a agonia da criação. Enfim, "a poesia de 22" é,

apenas, o estandarte roto de uma revolução que ainda não se concluiu, e cuja maior riqueza é o sentimento da história e a conquista definitiva daquilo que Mario de Andrade chamou "liberdade de pesquisa estética".

"A poesia que o sr. Carvalho da Silva afirma "nova" nasceu, certamente, do impasse que motiva a in-

quietação dos rapazes de vinte anos. E aumentou, ainda mais, a nossa inquietação, pois só percebe uma saída na "reação", na abertura de um abismo entre "22" e o presente. Caracteriza-a a volta a um limitado romantismo ou a certas constantes do Parnasianismo, quando não se perde no encantamento dos sons e jogos ficrais. A sua bandeira

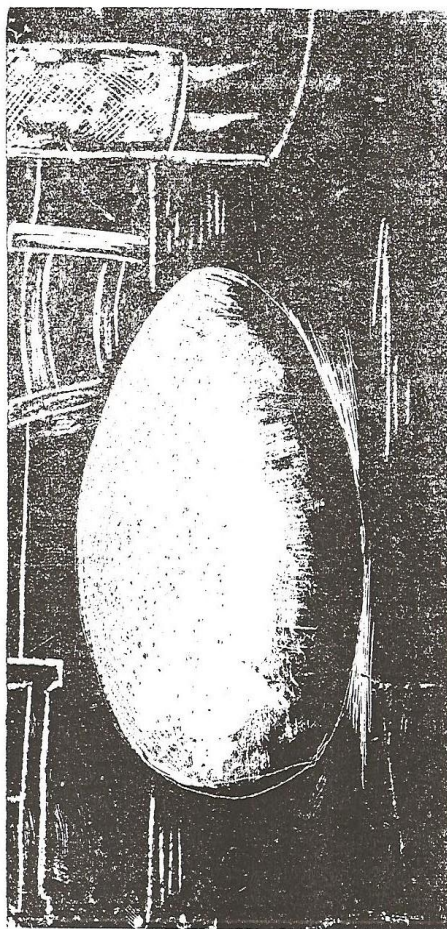
ra é o combate sistemático a "22", como única possível afirmação. Flor do crepúsculo, o seu caule se planta na suave agonia do crepúsculo.

"Eis a estupenda adivinhação do grande poeta mineiro Bueno de Rivera: Estamos na encruzilhada dos nossos destinos poéticos. Sentimos no nosso corpo a presença da madrugada.

"Só aceitamos do passado o que julgamos realmente conquista, e não andaremos por caminhos batidos. Nossa bandeira é a palavra e a comunhão. Desdobramos-la hoje, neste Congresso, contra todos, apenas a favor dos nossos destinos de "pesquisadores primários da palavra e do drama" e cantores livres do mundo. Rejeitamos os "clichês", as receitas e os anúncios luminosos. Aceitamos não o passado, mas o que há de fecundo em suas colocações.

"Não aceitamos a sistemática, apenas o progresso no caminho da expressão mais típica, de uma sintaxe mais rica e de maior força de comunhão: Simplesmente iniciamos. Portanto não temos caminhos definidos. Adivinhamos, porém, vigorosamente, outras passagens, livres de qualquer sentido de grupo, escola ou movimento. E em face do que se batizou "22" e "45", proclamamos no verso de José Regio um novo estado de espírito:

"NÃO SEI POR ONDE VOU,  
NÃO SEI PARA ONDE VOU,  
—SEI QUE NÃO VOU POR AÍ!"



ANEXO B – Artigo *Minha cidade*, publicado na revista **Joaquim** (nº 6, p.18).

# minha cidade

D. T.

Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu canto. Curitiba, em que o céu não é azul, esta Curitiba eu canto. Não a Curitiba para o turista ver, esta Curitiba eu canto. Curitiba de manhãzinho cedo quando passam carrocinhas a vender leirinha picada (dz. Cr\$1,20), em que as colunas de faces rubicundas evocam maçãs maduras, — dos pregões da batatinha doce, cenoura, couve, do borborinho multifólio de cores, braganhas, pragas da feira-livre, onde as domésticas a conversar se vingam da tirania das patroas, enquanto o sol derruba girassóis amarelos sobre a estátua do Tiradentes.

Curitiba dos conquistadores de luvas, chapéus coco e bengalas atrás das caixeirinhas de lojas, — dos advogados sem trabalho a aventar a salvação da pátria entre as mesas de cafés, — dos cães vagabundos que passeiam impunes pela rua principal e ali se amam zombando da gaiolinha da prefeitura. E dos estudantes, de gravatas borboletas, com os codigos, réguas e esquadros nas mãos, subindo e descendo a rua 15, a indagar "que há-de novo?", — do Gigi, que pede dinheiro aos transeuntes, mas que os homens não dão (porque a mãe publicou um anúncio nos jornais: "não dê dinheiro ao Gigi!"), — das filas de ônibus e bondes, às seis horas da tarde, quando a noite cai de súbito e cada um em seus gestos furtivos lembra um rufião das baladas de François Villon.

Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes do "14" onde dizem Rimbaud vinha sambar incógnito e de capa preta, — das meninas de subúrbio pálidas, palidas que trabalham oito horas por dia, elas tinham tanta vontade de ir a matinê, — dos amores escusos no Passeio Público, que é a zona mais policiada da cidade, — das normalistas, de blusa branca e gravata cor de rosa, que são um convite de viagem à Holanda, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, a das ruas transversais, onde virgens patéticas se estiolam à janela na espera de seu príncipe encantado, que passou agora mesmo de bonde, — da humilde zona da Estação, em que à noite humanidade desconhecida nasce das sonbras afim de beber cachaça, se amar nas casas de tolerância e morrer de faca, veneno e fogo, — das campanhas eleitorais dos estudantes, onde se borram de cal e folhetos todas as lojas da rua 15 e para mostrar que não é Brasil, ganha sempre o partido da oposição, — das crônicas sociais do Eolo, que as mocinhas têm com a mão posta sobre o coração, — a Curitiba dos caiajastes, caftinas e fanchons, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, não a do Museu Paranaense, onde nenhum curitibano já entrou, mas Curitiba do "Templo das Musas", com os versos de ouro de Pitágoras e desde o Sócrates II até os Sócrates III, IV e V, — do bas-fond do 111, do Pombal, do Petit Palais, esses nomes convidativos que escondem um sub-mundo de fêmeas em vestidos de baile, que dansam com bêbados de barba por fazer, ao som do mavioso tango *Adiós, Pampa mía*, — dos suplentes de polícia, que têm mais importância nos jogos de futebol que o prefeito municipal, esta Curitiba eu canto.

Curitiba dos bailes estritamente familiares da várzea, aos sábados, de sete cruzeiros a entrada e onde o mestre-sala de braços cruzados no salão é o terror dos filhos de família, — do Pavilhão Carlos Gomes, onde será hoje encenada a maior peça de todos os tempos: "A ré misteriosa!", — dos varedeiros de rua pela madrugada a erguer pó com as longas vassouras e a abanar as cabeças entre a cerração como uma invasão dos homens da lua.

Eu não sei cantar Curitiba, a de Emiliano Perneta, onde

o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira, onde oh! o céu é azul; de Martins Fontes, que é a cidade sorriso; ou de Moacyr de Las Palmas Chaves, com suas flores, músicas e cristais. Essa Curitiba não é a minha, que eu canto. Eu canto a outra, a do relógio da praça Osório, que indica fielmente a hora errada, — dos sinos da igreja dos Polacos, perto de minha casa, ao entardecer, — das orgias sabatinas no "Operário", onde bailam as pretas mais lindas do mundo, — das procissões nos dias santos, como visões da Kuklux-Klan, em que as vozes das virgens se abrem entre a noite em rosas místicas, — da antiga dona Nhãnhã, de chale preto à cabeça que vai à novena, — de uma sirigaita melosa, à porta dos edifícios de escritórios, com ares de quem tem hora marcada no dentista, canto.

Curitiba do registro policial do "Diário da Tarde", onde só onde as donzelas em gesto tresloucado ingerem formicida por causa de amores, os maridos dão surras épicas em mulheres prevaricadora, viuvos que se enforcam de saudade nas bandeiras do banheiro. Curitiba de um ou dois sujeitos com ataques epiléticos nas ruas, — das cargas da Guarda Cívica, a cavalo e sabre desembainhado, nas noites vermelhas de agitação popular, — dos comícios do PCB na praça, qual cópia cinematográfica da Revolução Francesa, esta Curitiba eu canto.

Curitiba do calor que entontece as raparigas de braços nus em vaporosos vestidos brancos de rendas, — assim aos mocinhos com espinhas na cara que, na entrada da primavera, querem morrer líricamente com uma rosa na mão, — das três loiras fatais de olhos verdes, que fazem uns velhos sem vergonha assobiar à sua passagem, como um exército com bandeiras, — da sacada de um 1.º andar florido em rosas rubras de uma dama suburbana das camélias, esta Curitiba e a do cachorro-quente com um chope duplo no "Buraco do Tatú" eu canto.

Eu canto Curitiba de doces caixeirinhas das 1.002 lojas da rua Riachuelo, — de um calculista tocador de realejo, que só gira a manivela da máquina se as crianças lhe pagam muito dinheiro, — do homem da bicicleta, que é casado, ninguém sabe o nome, usa macacão e bolinou lindas mulheres só nas ruas desertas e que, depois, fugiu para S. Paulo a pedalar sua bicicleta. Curitiba dos fotógrafos imóveis no Passeio Público, com o painel do infalível avião ao fundo, que levam a vida suspensos de um gesto que não têm coragem de fazer, — dos cineminhas poeira, com amendoim, pinhão cozido e pipoca, que são o paraíso das pulgas e dos namorados, — das saídas de missa das 11 onde certas donzelas sugerem vitrais de igreja medieval e uma viuva em flor, iluminuras no livro das horas de obesos bispos bochechudos, — Curitiba que é cidade boa para um sujeito morrer, porque o cemitério tem as ruas silenciosas e quietas.

Curitiba, não a das Lojas Americanas, Sloper e confeitaria Guairacá, que os turistas visitam para depois contar que conhecem a cidade, — mas a dos sírios jogadores de gamão, no café Belas Artes, que são todos Raskelnikoffs com um machado sangrento sob o casaco, a jogar gamão depois de matar a velha, — dos sorumbáticos guardas noturnos pelas sonbras que, à meia noite, assustam até os ladrões, — das pensões familiares de estudantes, sobre que se pode parodiar Emerson acerca da "República" de Platão, e dizer: "incendeie-se o resto do mundo, porque nestas casas está tudo..." eu canto.

Curitiba do turco Jorge o dia todo na rua trocando notas de 100 por 82 niqueis de cruzeiro, — dos "Dramáticos" que levarão à cena "Saudades", de Paulo Magalhães, — da Academia de Letras José de Alencar, onde os poetas ainda usam longas cabeleiras a declamar ao som de "Dalila" ao piano, — do *Burro Brabo*, onde um cabra misterioso morreu nos braços da Heleninha, foram ver e era o rei do São, — do Romário Martins postado à porta de uma livraria, — da chuva que cai de repente e alaga as ruas, esfria, já e, no dia seguinte, aparece morto um cachorro branco na porta de um café da rua 15, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, sem pinheiros ou céu azul, pelo que tu és — província, cárcere, lar — esta Curitiba, e não a outra para o turista ver, com amor eu canto.