

Os dois vampiros de Dalton Trevisan: análise de discurso de criador e criatura

p. 50 - 59

Camila Del Tregio Esteves¹

Miguel Sanches Neto²

Resumo

Objetivamos analisar como se dá a presença dos dois personagens vampiros nos textos do contista paranaense Dalton Trevisan, por meio da maneira particular como o autor apresenta a linguagem de cada um dos textos. A principal fonte teórica deste trabalho é o conceito de escritura de Roland Barthes. Percebemos uma unidade bastante significativa no que concerne a linguagem dos contos cujo personagem principal é o vampiro Nelsinho; já a comparação entre a linguagem do conto que traz um vampiro contista como personagem e outros textos assinados pelo autor nos trouxe uma maior variação. Consideramos esta diferença como reflexo dos próprios personagens.

Palavras-chave: Dalton Trevisan; Linguagem; Vampiro.

Abstract

We intent to analyze how the presence of two vampires happens on the texts of the short story writer paranaense Dalton Trevisan, through the peculiar manner that the author presents each text language. This project main theoretical source is the Roland Barthes's concept of scripture. We noticed a significant unit regarding the short stories' language whose main character is the vampire Nelsinho; on the other way the comparison between the short story that brings a writer as a character (the other vampire) and other texts signed by the author brought us a bigger variation. We consider those differences as a reflection from the characters themselves.

Keywords: Dalton Trevisan; Language; Vampire.

Introdução

Elle n'a rien à continuer, cette génération, elle a tout à créer. (Stendhal)

O principal objetivo deste artigo é apresentar as duas representações do vampiro presentes na obra de Dalton Trevisan: o vampiro como personagem de ficção, Nelsinho; e o vampiro como autor, ou seja, o próprio Dalton Trevisan,

que assume a identidade do vampiro. Além de apresentar as duas representações, intentamos demonstrar a maneira pela qual a presença de um vampiro ou do outro altera a linguagem utilizada pelo autor em cada texto.

Abordamos a linguagem como a grande chave dos textos literários modernos – a linguagem que caracteriza e se confunde com o personagem, o personagem que é a sua própria linguagem, ou

¹ Mestranda em Linguagem, Identidade e Subjetividade. Departamento de Letras, Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: camilesteves@gmail.com

² Universidade Estadual de Ponta Grossa.

a apropriação pelo autor de um certo recorte de mundo através da linguagem do personagem. Observamos que utilizamos o termo moderno em referência a textos publicados no século XX.

Há um paralelo estabelecido no meio cultural brasileiro entre o escritor Dalton Trevisan e a figura do vampiro, em decorrência do fato de uma de suas obras mais conhecidas trazer como título “O vampiro de Curitiba”, e, somado a isto, o comportamento usual do autor de evitar entrevistas e aparições públicas, sendo assim equiparado de maneira alusiva, ele mesmo, a tal figura. No entanto, não nos atemos a este viés da questão, mas sim ao trabalho de analisar a presença de dois “vampiros” em sua obra, e a maneira como o autor constrói os textos a fim de que se possa diferenciar estas duas entidades: Nelsinho, o Delicado; e Dalton Trevisan, o escritor, pela linguagem dos respectivos textos.

Os textos analisados são “O vampiro de Curitiba” (Trevisan 1991) e “Quem tem medo de vampiro?” (Trevisan 1994)/ “Quem tem medo de vampiro?” (Trevisan 1997). A revisão dos próprios textos, e posterior publicação de outras versões, é uma característica frequente na obra de Trevisan, e é o que acontece com o segundo conto analisado aqui.

A principal fonte teórica deste trabalho é o conceito de escritura de Roland Barthes. Segundo este autor, há um além da linguagem – além da questão comunicativa ou formal da linguagem. Ele afirma que é na escolha da linguagem a ser utilizada no texto que o autor toma um partido, no sentido de representar uma determinada camada da sociedade, frente a todas as outras (Barthes 1974).

Lembramos que nossa epígrafe também está presente na edição número 18 da Revista Joaquim, veiculada entre 1946 e 1948 e dirigida por Dalton Trevisan.

Desenvolvimento

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

O grande avanço apontado por Barthes em relação à linguagem nas escrituras trata da introdução de aspectos da fala nos textos escritos. Ele aponta que até por volta de 1830, na França, ainda se ignoravam os vários falares da língua francesa. Admitiam-se nos textos alguns termos pitorescos, emprestados das “linguagens inferiores”, como por exemplo, nos romances de Honoré de Balzac. No entanto, estes empréstimos estavam longe de ser uma representação genuína do falar dos personagens apresentados. Barthes lembra que este tipo de escrita não ameaçava a estrutura da escritura nem a ideologia à qual ela estava a serviço (Barthes 1974).

Podemos certamente ampliar o alcance destas ideias de Barthes para um contexto além da

França, visto que a situação dos escritos não era diferente em outros locais, mesmo no Brasil.

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

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

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

Nossa epígrafe, “*Elle n’a rien à continuer, cette génération, elle a tout à créer*”, é a transposição da epígrafe de um texto de Trevisan na revista Joaquim, intitulado “Revista em homenagem a todos os Joaquims do Brasil” (Trevisan 1948, número 18, p. 5). Este texto traz um recorte de outros três artigos do autor, publicados em outros números da revista. Os três artigos mencionados

tratam de críticas feitas por Trevisan a artistas que não teriam trazido nada de novo à arte feita no Paraná. Ele chega a afirmar que a revolução modernista (de 1922) não teria acontecido no estado. A revista tinha este caráter de inovação, de publicar a arte de vanguarda. Com a epígrafe, Trevisan enalteceu os artistas que inovavam, que transpunham paradigmas e traziam algo novo. Nossa intenção ao usá-la aqui é justamente dar relevância a esta nova maneira de explorar a linguagem, presente nos textos estudados, e salientada por Barthes..

Nelsinho, o delicado

Voltemo-nos agora às criaturas de Trevisan, como diria Barthes. O primeiro vampiro que mencionaremos é Nelsinho. O conto em questão (O vampiro de Curitiba) é narrado em primeira pessoa, Nelsinho é o próprio narrador de suas peripécias, o que consideramos facilitar o trabalho de elucidar a identificação entre linguagem e personagem. O conto já se inicia oferecendo ao leitor uma ampla ideia sobre de quem se trata: “Ai, me dá vontade até de morrer. Veja, a boquinha dela está pedindo beijo – beijo de virgem é mordida de bicho-cabeludo” (Trevisan 1991, p. 9). Trata-se de um jovem tarado, que erra pelas ruas de Curitiba em busca de mulheres para satisfazer seus desejos.

Nelsinho aparece na maioria dos contos deste livro, alguns narrados em primeira pessoa por ele mesmo, e outros em terceira pessoa. “O vampiro de Curitiba” abre a obra, e nele o herói (assim Nelsinho é chamado nos contos narrados em terceira pessoa) observa algumas mulheres, se imagina com elas, e se lamenta por elas se mostrarem e ele não poder tocá-las. Ele as deseja, as enaltece, as rebaixa, e as despreza. É presença marcante no conto a oposição e simultaneidade da sexualidade e da religiosidade.

Podemos observar a ambiguidade

sexualidade/religiosidade vivida por Nelsinho manifestada na linguagem do conto através do léxico utilizado. Ao mesmo tempo em que ele utiliza palavras vulgares, chulas, referentes a um universo pornográfico, como por exemplo: “safadinha”, “gozo”, “cornudo” (Trevisan 1991, p. 10); ele também se apropria de palavras e expressões que denotam um vínculo com a vida religiosa: “pecador” (p. 9), “por Deus do céu” (p.10), “cristão” (p.11), “tem piedade Senhor” (p.12), “ó mãe do céu” (p.12). Ainda em conexão com o quesito linguagem vulgar, podemos encontrar na fala de Nelsinho uma série de xingamentos: “desgraçada”, “maldita”, “cadelinha” (p. 10). Estes xingamentos refletem o que mencionamos acima sobre Nelsinho depreciar por vezes as mulheres - não podendo tê-las, ele as rebaixa.

Característica evidente no conto é o uso de aspectos da oralidade, do fluxo oral de encadeamento de ideias, conforme evidenciamos no início do tópico 2 como marca de diferenciação das escrituras modernas em relação ao que fora escrito antes delas. Nota-se que Nelsinho, ao narrar suas estórias ao seu interlocutor, omite diversos vocábulos, exatamente como se estivesse conversando frente a frente com ele. Para que o leitor compreenda o que lê, precisa imaginar o que está lendo como se efetivamente estivesse ouvindo o personagem falar. Por exemplo, Nelsinho diz: “Atropelado por um carro, se a polícia achasse no bolso esta coleção de retratos? Linchado como um tarado, a vergonha da cidade” (p. 12). Percebe-se que algo fora omitido, poderíamos preencher as lacunas a fim de adequar o que está sendo dito à norma padrão da língua escrita, deixando o trecho assim, por exemplo: “Se eu fosse atropelado por um carro, se a polícia achasse no bolso esta coleção de retratos? Eu seria linchado como um tarado, seria a vergonha da cidade”. No entanto, preencher estas lacunas seria tirar do texto seu caráter de oralidade, que é o que o singulariza.

Também há outra característica do empréstimo da língua falada: o uso de interjeições como “ah...” (p.11), “ai...” (p.11), “upa lá lá” (p. 11).

Por fim, outra presença marcante na linguagem de Nelsinho são palavras relacionadas à anatomia humana: carótida, sangue, joelho, coxa, pé, língua, dentes, bracinho, entre outras, denotando a importância do corpo para o personagem. A constância deste tipo de vocábulo cria um efeito de relevância e erotização do corpo, importantes na caracterização do personagem.

No conto seguinte do mesmo livro, “Incidente na loja”, logo no início já nos deparamos com algumas das características assinaladas anteriormente. O narrador (em terceira pessoa) conta que Nelsinho sairia do trabalho para o almoço e talvez se atrasasse, pedindo que um colega justificasse seu atraso ao gerente. O colega pergunta a Nelsinho por que ele mesmo não fala com o gerente, e encontramos como resposta: “O herói mordida o canto da unha e, de instante a instante, sugava uma gota de sangue.

- O bruto me deixa aflito” (Trevisan 1991, p. 15).

Neste pequeno trecho, já chama a atenção o que mencionamos como presença de palavras que remetem ao corpo humano: unha, gota de sangue. Apesar de ser aqui a fala do narrador, ela remete a Nelsinho, o que justifica a manutenção da linguagem utilizada anteriormente – a linguagem segue identificada ao personagem. Na resposta de Nelsinho, também encontramos novamente a coloquialidade e a linguagem chula: “bruto”.

Também há a dualidade sexualidade/religiosidade, como na passagem em que ele, já dentro da loja da moça a quem escolhera atacar, começa sua investida: “Chegando-se por trás, mãos em concha empolgou-lhe o busto.” (Trevisan 1991, p. 19), sendo que segundos antes o personagem havia invocado a Deus se teria de

usar mais força que o previsto para finalizar seu intento, considerando que a moça parecia não entender o que se passava: “...meu Deus, terei de fazer uma carnificina?” (Trevisan 1991, p. 19).

A questão da transposição de elementos do discurso oral para o discurso escrito pode ser observada em toda a obra de Trevisan, assim, no que tange ao personagem Nelsinho, podemos encontrá-la não apenas no conto “O vampiro de Curitiba”, mas em todos os outros. Vejamos outros exemplos:

Em “O herói perdido”, Nelsinho narra a um interlocutor a quem trata por “meu velho”, denotando serem amigos. Ele conta sobre seu envolvimento com Lili, e, em certa altura, diz: “Me olha, a safadinha, se estivesse nu” (Trevisan 1991, p. 68), onde devemos ler “me olha, a safadinha, *como* se estivesse nu”. Vemos aqui a omissão do termo “como”, característica do encadeamento de ideias comum na oralidade.

No conto “A noite da paixão” há uma inversão de papéis: Nelsinho, que antes se apresentava como “predador” frente às mulheres, aqui aparece como a “presa”. Ele sai “à caça” de alguma mulher pelas ruas vazias da sexta-feira santa, e encontra uma prostituta no único local habitado na cidade: a igreja. Esta mulher é quem acaba assumindo o papel de “predadora”. Exemplificamos novamente a oralidade no seu típico encadeamento de ideias: “- Castigo do céu. A noite santa. O amor é proibido.” (Trevisan 1991, p. 102). Aqui Nelsinho oferece à mulher a sua explicação de porque o encontro entre os dois seria pecado naquela noite específica, e que, por isto, ela deveria ter medo. O autor coloca a fala de Nelsinho sem os elementos de ligação entre as frases, apenas encadeado-as uma após a outra. Cabe ao leitor imaginar, por exemplo, que haveria um castigo do céu “porque” a noite era santa.

Neste conto, é importante apontar também que a manifestação da religiosidade de Nelsinho atinge seu ponto máximo, como vemos na frase: “... terei de beber, ó Senhor, deste cálice?” (Trevisan, 1991, p. 102), em que ele interroga à Deus sobre o que fazer.

Notamos, então, que há uma unidade na linguagem textual dos contos em que temos como personagem principal o jovem Nelsinho. Em todos encontramos os elementos da oralidade de maneira marcante, a dualidade sexualidade/religiosidade, as alusões ao corpo humano, e os termos chulos ou depreciativos.

Dalton Trevisan: o escritor

Diferente da narração em “O vampiro de Curitiba”, em “Quem tem medo de vampiro?” temos um narrador em terceira pessoa, que tece diversas críticas à obra de um contista, nomeado apenas como vampiro.

Avesso às falas públicas, Trevisan aderiu ao costume presente na literatura de responder através de seus textos às críticas recebidas por sua obra (vide, por exemplo, o caso de Dostoiévski, que escrevera o conto “Bobók” em resposta às críticas ferrenhas recebidas por seu romance “Os demônios”³). Certamente, observando o teor das críticas presentes no conto, podemos deduzir que o contista em questão pode ser lido como uma referência ao próprio Dalton Trevisan (repetição de temas, de personagens, vocabulário restrito, ritmo das frases, “pornografia”, negação de fotos e entrevistas, “plágio”, etc). Além disso, em decorrência de seu comportamento recluso, o escritor é conhecido como “vampiro de Curitiba”. Neste trabalho, nos atemos à linguagem utilizada neste conto, comparando-a com outros textos assinados por Dalton Trevisan: um texto publicado

3 Sobre a escrita deste conto como resposta às críticas, ver BEZERRA, Paulo. Dostoiévski: Bobók. Tradução e análise do conto/Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2005.

na revista “Joaquim”, e duas cartas escritas por ele e publicadas na obra “Desgracida”. Pretendemos, assim, demonstrar como a presença de um personagem contista se reflete na linguagem do conto.

Entre as versões do conto publicadas nas obras “Dinorá” (1994) e “Em busca de Curitiba perdida” (primeira edição em 1992, edição que utilizamos: 1997), há algumas diferenças. Nos referimos à edição de 1992/1997 como versão 1, e à de 1994 como versão 2.

Há inversão da ordem de algumas palavras; supressão de conjunções, como o “e”, substituindo-o por vírgula; acréscimo de “s” ao final de palavras; entre outras pequenas modificações. Mais marcante, temos a substituição de palavras, como na versão 1:

Um *talento* não se lhe pode negar: o da promoção delirante. Com *falsa modéstia*, não quer o *retrato* no jornal – e o jornal sempre a publicá-lo. Nunca deu entrevista – e quantas já foram divulgadas, com fotos e tudo? Negar o retrato ao jornal é uma forma de vaidade, a outra face *diabólica* do cabotino (Trevisan 1997, p. 47, grifo nosso).

E o mesmo trecho na versão 2:

Um *mérito* não se lhe pode negar: o da promoção delirante. *Faz de tímido*, não quer o *rostão* no jornal – e sempre o jornal a publicá-lo. Nunca deu entrevista e quanta já foi divulgada, como fotos e tudo? Negar o retrato é uma *secreta* forma de vaidade, a outra face do cabotino (Trevisan 1994, p. 101, grifo nosso).

Destacamos as palavras modificadas em cada versão, e podemos perceber que elas possuem sutis diferenças semânticas: talento/mérito, falsa modéstia/timidez, rosto/retrato; além da adição de “diabólico” na versão 1, e “secreta” na versão 2. Observando atentamente estas alterações, parece que elas são reflexo de uma tentativa do autor de precisar cada vez mais o que quer dizer.

A alteração mais visível é a inclusão de um parágrafo inteiro na versão 2:

Pretende, falsa 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 ou 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 velhinhos pedófilos, museu de monstros morais, como reconhecer num deles o teu duplo e irmão? (Trevisan 1994, p. 101).

O parágrafo soma ao texto outras críticas recebidas pelo autor, que não estavam tão enfatizadas na versão anterior.

No penúltimo parágrafo da versão 1 aparece uma expressão bastante típica da obra de Trevisan, que não aparece na versão 2: “ai desgracido”, referindo-se ao vampiro contista. Este adjetivo é um neologismo de Trevisan, e pode ser encontrado em inúmeros textos do autor, tanto no gênero masculino como no feminino. Inclusive, é o título de um livro que abordaremos mais adiante: “Desgracida”.

Finalizando nossa comparação entre as duas versões, temos mais uma troca de palavras no último parágrafo. Onde na versão 1 se lê “secreta mesa de bar” (TREVISAN, 1997, p. 47), na versão 2 encontramos “santuário do bar” (Trevisan 1994, p. 102). Ainda, na versão 1 consta “nossa gente humilde”, onde na 2 está “velhas, viúvas e órfãs”. Tais modificações parecem também ser reflexos da tentativa do autor de cada vez apresentar maior precisão naquilo que quer dizer, como mencionamos acima.

Em relação à linguagem utilizada no conto (agora nos referindo às duas versões conjuntamente), percebemos uma grafia muito mais preocupada com as normas do discurso escrito. Não há a presença tão marcante do discurso oral, principalmente no que se refere ao encadeamento das idéias. A construção das frases, muitas vezes, se dá de maneira invertida,

mas seguindo a norma da língua escrita. Quer dizer, na maioria das vezes não encontramos a construção tradicional, com a ordem direta dos elementos da oração: sujeito seguido do predicado e complementos, mas todos os elementos constituintes da oração estão presentes, de maneira invertida – a chamada ordem inversa. Trata-se de uma questão de estilo do autor. Por exemplo: “Há de que anos escreve ele o mesmo conto?”, ou “Mais de oitenta palavras não tem o seu pobre vocabulário” (Trevisan 1997, p. 46).

Considerando o léxico do conto, temos uma certa erudição ou utilização de vocábulos pouco usuais junto aos termos mais coloquiais. Por exemplo, o uso do termo “bispote”, para dizer que os contos do vampiro são como penicos fabricados em série, todos iguais e cheios de “excrementos”. Ou o termo “pasticho” (do francês pastiche - segundo o Larousse: “1. Imitação das características de um estilo visando à sua reprodução exata. 2. Imitação grosseira de obra literária ou artística” (Larousse 2007, p. 769)), apontando que os contos seriam todos cópias mal feitas de obras de outros. Ainda, adjetivos como: “desvanecida”, “fúlgidos”, “pérfido”.

Encontramos também diversos termos depreciativos, alguns utilizando como metáfora a figura de animais: “peru bêbado”, “barata leprosa”, “rato piolhento”, “corruíra nanica” (Trevisan 1997, p. 46).

No livro “Desgracida” (Trevisan 2010), em sua segunda parte, denominada “Mal traçadas linhas”, o autor apresenta uma série de 11 cartas datadas de 1963 a 1990, mais 3 cartas sem data definida nem destinatário nomeado. Ele as apresenta em forma de conto, como se fossem ficção, no entanto, vemos ali a presença marcante do próprio Trevisan, com seu estilo de escrita, suas críticas, suas preferências literárias, suas polêmicas.

Otto Lara Resende (1922-1992), jornalista,

escritor, e amigo de Trevisan, é o maior destinatário destas cartas. Em uma delas, com data de 5 de outubro de 1989, Trevisan tece críticas negativas à obra “O General em Seu Labirinto”, romance do colombiano Gabriel García Márquez sobre o general Simón Bolívar.

Na segunda linha da carta, já encontramos o substantivo “alumbramento”, denunciando que aqui também encontraremos os termos mais eruditos, conforme constatamos no “Quem tem medo de vampiro?”. Alumbramento, segundo o Larousse, é um “engano do espírito ou da mente; ilusão” (Larousse 2007, p. 75). Trevisan se pergunta se teria, ao não gostar do “O General em Seu Labirinto”, se equivocado ou iludido com as obras “Cem anos” e “Crônica” (considerando o sentido expresso no dicionário), respectivamente: “Cem anos de solidão” e “Crônica de uma morte anunciada”, consideradas pela crítica, pelo público, e, aparentemente, por Trevisan, como grandes obras. A crítica de Trevisan se centra na ideia de que se trata de um romance muito bem escrito, mas que não teria nada a dizer. Mas, lembramos que a utilização do termo “alumbramento” denota, principalmente, o conhecimento e admiração que Trevisan possui em relação à obra de Manuel Bandeira, considerando que se trata de uma palavra importante na obra deste último, sendo inclusive o título de um poema seu (“Alumbramento”, 1913).

Segundo Arrigucci (1990), alumbramento, na obra de Bandeira, tem um sentido de “súbita iluminação”. Na obra banderiana “Itinerário de Pasárgada”, encontramos o que pode ser entendido como o relato de uma experiência poética. Bandeira relata sua experiência pessoal, sua relação com a poesia, e mostra como se dá o seu fazer poético. Neste contexto, o termo alumbramento é de fundamental importância. Arrigucci conclui:

O alumbramento seria, portanto, uma espécie de *epifania*, forma de manifestação do sagrado, que faria do poeta o ser *maniaco*, possuído pelo furor das musas, “loucura” momentânea, de origem divina, como se observa na concepção platônica da inspiração poética, cujos ecos atravessaram, como se sabe, os séculos, ressurgindo, com variantes e modulações, até em nossos dias. Mas, em Bandeira, conforme se pode notar pelo *Itinerário de Pasárgada* e pelo emprego do termo “alumbramento” nos poemas, a noção é essencialmente profana, ligando-se diretamente a uma raiz material no corpo e no desejo e identificando-se com a visão erótica, frequentemente siderada pela nudez do corpo feminino [...] (Arrigucci 1990, p. 133).

Notamos que, ao tomar em consideração esta referência a Bandeira, a utilização do termo na carta de Trevisan adquire um sentido muito mais amplo e significativo.

Ao lado destes termos mais pomposos, encontramos também marcas evidentes da oralidade: “A nós, a mim que me diz esse lamentável general, heroico lá *pras peruas* dele?” (Trevisan 2010, p. 199, grifo nosso). Este “pras” é a junção de “para” e “as”, da maneira como falamos informalmente.

Nesta mesma frase, encontramos ainda a ordem inversa dos termos da oração, e o termo pejorativo “peruas”, referindo-se, provavelmente, às mulheres, através da metáfora animal, mas ampliando o insulto a todo o contexto em que se passa a história do general. Todas estas características já foram observadas nos outros textos analisados. Segue também a sequência de xingamentos, relacionados ao personagem do general: “patético generalíssimo”, “sindicó pimpão”, “ditador de opereta bufa, sanguinário e mitômano” (Trevisan 2010, p. 201).

Comentaremos também uma carta direcionada a Pedro Nava (1903-1984), médico, escritor e também amigo de Trevisan. Em carta datada de 19 de agosto de 1976, o autor elabora grandiosos elogios às memórias escritas pelo colega, a quem chama “Meu caro Nava” (Trevisan 2010, p. 195).

Não faltam, nesta missiva, as conhecidas expressões pomposas: “alumbramento”, “pororoca de gênio indomável”, “grandíssimo”, “altíssimos brados líricos às margens plácidas do Ipiranga” (Trevisan 2010, p. 195-197). Bem como o tão característico estilo: “E que de graças de linguagem, que achados de anacolutos, que sabença do bicho tão pequeno. E a palavra única, lindamente porca, soprada na orelha certa” (Trevisan 2010, p. 195-196). Estilo que mistura o popular e o padrão, o belo e o feio, o elogioso e o depreciativo.

Da revista Joaquim, na qual Trevisan assina diversos textos críticos, além de contos inéditos na época, selecionamos o seguinte para análise: “Emiliano, poeta medíocre” (Trevisan 1946, número 2, p. 16-17).

Neste texto, Trevisan nega o estatus de Emiliano Pernetta como o grande poeta simbolista paranaense. Ele afirma que a poesia de Pernetta era completamente desvinculada da realidade, e que tampouco tinha algum mérito em si mesma. Afirma ainda que o poeta apenas importou características do simbolismo vivido na Europa, que de nada serviam às condições de vida na província (Trevisan 1946, número 2, p.16-17).

Aqui encontramos uma linguagem mais sisuda, séria, mas, há que se lembrar que se trata de um texto de crítica literária, portanto, era de se esperar uma linguagem um tanto diferente dos outros textos analisados, que se incluem em outros gêneros – contos e cartas. Além disto, devemos também considerar que se trata de um texto com uma distância temporal em relação aos outros – lembramos que na década de 40 do século passado, ainda encontrávamos uma formalidade bastante grande nos textos escritos em língua portuguesa. Por fim, também lembramos que então Trevisan ainda era um autor iniciante, talvez inseguro nas experimentações linguísticas. Ainda assim, não deixamos de localizar semelhanças, “marcas” da

escritura de Dalton Trevisan.

Por exemplo, as metáforas inesperadas para a caracterização das coisas: “Ele fez uma poesia de *casinha de chocolate*, desligada da vida...” (Trevisan 1946, número 2, p.16 – grifo nosso). Como as que vimos anteriormente com a utilização da figura dos animais para depreciar pessoas. Aqui ele se apropria destas imagens para depreciar a poesia de Pernetá: “... a parnasiana, em tudo que fez – e fez o mais que pode – dista tanto de Bilac ou mesmo de Emílio de Menezes, quanto o *canto do vira-bosta dista do canto do sabiã*” (Trevisan 1946, número 2, p.16 – grifo nosso).

Não faltam também os termos eruditos ao lado dos chulos ou coloquiais: “... ele situa-se nos *antípodas* da verdadeira poesia, e cujos versos *chinfrins* não nos podem aproximar do coração selvagem da vida, apenas dela nos afastam...” (Trevisan 1946, número 2, p.17 – grifo nosso).

Considerações Finais

Percebemos uma unidade bastante significativa no que concerne à linguagem dos contos cujo personagem principal é Nelsinho. Já a comparação entre a linguagem do conto que alude a um vampiro, uma referência ao próprio Trevisan, e outros textos assinados pelo autor, nos trouxe uma maior variação.

Por um lado, os contos sobre o jovem tarado são bastante parecidos entre si, e sua linguagem é efetivamente o reflexo deste jovem, principalmente quando consideramos a presença unânime das partes do corpo no discurso.

Por outro lado, os textos não ficcionais de Dalton Trevisan e o conto que alude ao vampiro como um contista apresentam uma série de características de linguagem comum a todos, mas também outras que não podem ser consideradas uma constante. Por exemplo, a simultaneidade dos termos eruditos e coloquiais se verifica em todos

os textos. Já o que podemos chamar de “tom” do discurso é diferente em cada um deles: no conto, o que predomina é o tom irônico; nas cartas, temos uma forte nuance de intimidade e afeto; por fim, no texto da Joaquim, temos um peso grande na seriedade, na argumentação.

A questão da apropriação do discurso oral pelo discurso escrito está presente em todos os textos analisados, entretanto, há que se notar, que ela é muito mais contundente e ampla nos contos sobre Nelsinho. Nos outros textos, ela sempre aparece, mas não pode ser considerada como dominante. Os textos do tópico 2.2 possuem uma preocupação de adequação às normas escritas da língua que não existe nos contos do tópico 2.1.

Consideramos que esta observação está de acordo com o que mencionamos na introdução deste trabalho sobre a linguagem como fator que caracteriza e se confunde com o personagem, o personagem que é a própria linguagem, pois podemos dizer que se trata da questão “criador/criatura”, de certa maneira. Nelsinho é criatura, ele participa do mundo ficcional criado pelo autor, enquanto o segundo personagem vampiro pode ser visto, ao mesmo tempo, como criador e criatura, uma vez que se trata de um personagem que escreve contos, e que pode ser visto como uma referência ao próprio Trevisan, o autor empírico. Nelsinho é um personagem “do povo”, e sua linguagem não poderia ser outra. O outro personagem é escritor, a linguagem de seus textos reflete uma óbvia intimidade maior com as suas nuances.

Nelsinho pode ser considerado como um personagem tipo, um estereótipo, como a maioria dos personagens de Trevisan. Como ele mesmo, também sua linguagem é previsível e constante – trata-se de uma personagem plana. Apesar da dualidade evidente em sua personalidade, conforme vimos nos contos analisados, sua complexidade é limitada, ela não passa, e dificilmente passaria,

dos limites do conto. Um personagem com uma profundidade psíquica muito contundente, com diversas facetas e gradações de pensamentos e sentimentos, não é muito comum na forma do conto. Este gênero literário trata de recortes da realidade, de pequenos momentos.

Além disso, temos de considerar que a tão criticada opção de Trevisan por personagens vazios que se repetem à exaustão em sua obra - sempre o mesmo “João”, a mesma “Maria”, etc. - é entendida como proposital, e tem por objetivo apresentar personagens que realmente não têm uma identidade, que estão à procura dela.

Já o outro vampiro, que consideramos uma alusão ao Dalton Trevisan, é um personagem mais complexo, visto representar alguém que existe efetivamente. Há características mais complexas, pois não se trata de um personagem tipo como Nelsinho ou outros personagens de Trevisan. Ainda que se considere o que expomos sobre os limites do conto, neste caso, o autor pode ter o auxílio do leitor na construção do personagem, uma vez que o público conhece a figura de Trevisan, tem informações *a priori* sobre ele. O conto não precisa falar tudo sobre o personagem, o leitor o constrói juntando o que já conhece com o que encontra no conto.

Referências Bibliográficas

ARRIGUCCI JUNIOR, D. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

Joaquim – número 2. Curitiba: abril de 1946 a dezembro de 1948. Reedição fac-similar – Curitiba: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LAROUSSE. *Dicionário enciclopédico ilustrado*

Larousse. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

TREVISAN, D. *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Dinorá*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

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

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

Artigo enviado em: 13/04/2013

Aceite em: 12/11/2013