Marcio Renato Pinheiro da Silva

A Agonia da Leitura: A Intertextualidade em Três Contos de Dalton Trevisan

1910001275

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Marcio Renato Pinheiro da Silva

A APORIA DA LEITURA: A INTERTEXTUALIDADE EM TRÊS CONTOS DE DALTON TREVISAN

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração em Teoria da Literatura.

São José do Rio Preto – SP
2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Marcio Renato Pinheiro da Silva

A APORIA DA LEITURA: A INTERTEXTUALIDADE EM TRÊS CONTOS DE DALTON TREVISAN

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
t. 1.275/04

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Dr. Arnaldo Franco Junior.

São José do Rio Preto – SP

2004

801.95
S586a

80205003

Silva, Marcio Renato Pinheiro da.
A aporia da leitura : a intertextualidade em três contos de Dalton Trevisan / Marcio Renato Pinheiro da Silva – São José do Rio Preto : [s.n.], 2004
100 f. ; 30 cm.

Orientador: Arnaldo Franco Junior
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - História e critica - Teoria, etc. 2. Intertextualidade. 3. Sentido (Filosofia) 4. Teoria literária. 5. Trevisan, Dalton, 1925- - Debaixo da ponte preta - A volta do filho pródigo - Em busca de Curitiba perdida - Crítica e interpretação. 6. Interrogatório policial - Crítica e interpretação. 7. Gide, André, 1869-1951 - Le retour de l'enfant prodigue - Crítica e interpretação. 8. O Filho Pródigo (Parábola) - Crítica e interpretação. 9. Proust, Marcel, 1871-1922 - À la recherche du temps perdu - Crítica e interpretação. I. Franco Junior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.0

Esta pesquisa contou com o apoio da CAPES por meio de uma Bolsa de Estudos.

RESUMO

A partir da leitura da obra do paranaense Dalton Trevisan, bem como da fortuna crítica de tal obra, compreende-se, aqui, que o trabalho deste contista se pauta por dois procedimentos composicionais basilares: a) a obsessiva repetição dos mesmos elementos diegéticos relativos a uma Curitiba provinciana e marginal; b) a constante reescritura dos contos a cada nova edição de seus livros ou a cada nova antologia. De tão recorrentes, estes procedimentos acenam a uma certa ambivalência: se, por um lado, a obsessiva repetição de elementos diegéticos resulta em estereotipia, por outro, a constante reescritura dos contos reitera esta mesma repetição em um outro nível, o qual tanto depura e renova os sentidos já estabelecidos quanto projeta uma nova estereotipagem. Compreendendo que estas questões, às quais alguns críticos já atentaram, podem ser assimiladas à intertextualidade (interação semiótica entre textos) que os contos de Dalton Trevisan estabelecem entre si, este trabalho pretende desdobrar esta reflexão sobre a intertextualidade rumo a um campo relativamente inexplorado: a relação dos contos de Trevisan com textos que não os de Trevisan. Mais especificamente, empreende-se, aqui, o estudo de três contos de Dalton Trevisan, sendo que cada um deles diz respeito a um dos intertextos mais recorrentes ao contista (textos não-literários; textos bíblicos; textos literários), bem como a os mecanismos típicos ao estabelecimento da intertextualidade em Trevisan (apropriação das convenções de um determinado tipo de texto; a articulação de um *jogo* entre dois ou mais intertextos; alusão). Tratam-se dos seguintes contos: "Debaixo da Ponte Preta", cuja intertextualidade se dá com o texto jurídico-policial conhecido por Boletim de Ocorrência; "A Volta do Filho Pródigo", o qual estabelece um *jogo* intertextual entre a "Parábola do Filho Pródigo", de São Lucas, e o conto "A Volta do Filho Pródigo", de André Gide; e, por fim, "Em Busca de Curitiba Perdida", que, conforme atesta o título, alude a *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust.

PALAVRAS-CHAVE: André Gide; Boletim de Ocorrência; Dalton Trevisan; Intertextualidade; Leitura; Marcel Proust; Sentido.

"Não se pode escrever sem se calar; escrever, de uma certa maneira, é fazer-se 'silencioso como um morto', tornar-se o homem para quem não é concedida a última réplica*; escrever é oferecer, desde o primeiro instante, esta última réplica ao outro. (...) Isso é para dizer que, mesmo se, por função, o crítico fala da linguagem dos outros a ponto de, aparentemente (e, por vezes, abusivamente), querer conclui-la, o crítico, da mesma maneira que o escritor, não tem, nunca,* a última palavra*. Ademais, este mutismo final, que forma sua condição comum — é ele que desvenda a identidade verdadeira do crítico: o crítico é um escritor. É uma pretensão de ser, não de valor; o crítico não solicita a concessão de uma 'visão' ou de um 'estilo', mas que, apenas, reconheçam-lhe o direito a uma certa fala (...).*

Roland Barthes.

"Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É, necessariamente, neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, neste limiar que separa nosso saber de nossa ignorância, transformando esta naquele *(e* vice-versa*). É, apenas, desta maneira que somos impelidos a escrever. Suprimir a ignorância é transferir a escritura para depois ou, antes, torná-la impossível".*

Gilles Deleuze.

SUMÁRIO

Introdução.....p. 01

1. *Nel Mezzo del Cammin*.....06

2. *Era uma vez uma Vítima*.....13

2.1. Alguns Comentários sobre o Boletim de Ocorrência.....14

2.2. "Debaixo da Ponte Preta", de Dalton Trevisan.....18

3. *Pai Nosso que Estás em Casa*.....30

3.1. "A Parábola do Filho Pródigo", de São Lucas.....31

3.2. "A Volta do Filho Pródigo", de André Gide.....33

3.3. "A Volta do Filho Pródigo", de Dalton Trevisan.....39

4. *Espassagens*.....50

4.1. *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust.....51

4.2. "Em Busca de Curitiba Perdida", de Dalton Trevisan.....59

Considerações Finais.....68

Referências Bibliográficas.....73

Anexo I – "Debaixo da Ponte Preta", de Dalton Trevisan.....85

Anexo II – "A Volta do Filho Pródigo", de Dalton Trevisan.....89

Anexo III – "Em Busca de Curitiba Perdida", de Dalton Trevisan.....98

Abstract.....100

INTRODUÇÃO

Variações sobre o mesmo tema: esta pode ser uma boa introdução aos textos do paranaense Dalton Trevisan. Apesar de contar com mais de trinta livros publicados durante cerca de cinqüenta anos, os textos de Trevisan têm um mesmo e característico perfil, reafirmado, enfaticamente, a cada nova publicação. Trata-se de uma Curitiba provinciana, de uma *belle époque* tardia, que vai dos anos vinte aos cinqüenta do século XX, palco das desventuras das classes média-baixa e baixa. Restritos à mesmice e à pequenez de um cotidiano nada heróico, funcionários públicos, donas de casa, bêbados, solteironas, prostitutas, idosos, conquistadores baratos e "moças de família" que "caem em tentação", quase todos chamados João ou Maria, debatem-se entre adultérios, brigas conjugais, bebedeiras, degeneração física, crimes e abusos sexuais de toda ordem. Tudo isso é narrado por meio de uma linguagem bastante concisa, centrada em sumários e em cenas de encadeamento elíptico e fragmentado. Ressalto, ainda, que a grande maioria dos contos de Trevisan é reescrita, minuciosamente, a cada nova edição de seus livros ou a cada antologia, de modo que seus textos se tornam, cada vez mais, parecidos entre si.

Desde 1959, ano em que *Novelas Nada Exemplares*, o primeiro livro de Trevisan com distribuição nacional, foi publicado,[1] até atualmente, a maior parte da crítica vincula seus textos a uma linhagem, por assim dizer, realista. Por este viés, os contos de Trevisan apresentam, de forma mordaz e pessimista, uma província marginal, subdesenvolvida social e economicamente, a qual relega seus habitantes/personagens à mesmice, à frustração e à reificação.

Exemplos dessa vertente crítica são abundantes.[2] Contudo, visando maior concisão, atenhamo-nos a um exemplo bastante significativo. Trata-se de Fausto Cu-

---

[1] De fato, a carreira literária de Dalton Trevisan se inicia quinze anos antes. Na década de quarenta, além de custear a publicação de seu primeiro romance, *Sonata ao Luar*, Trevisan é proprietário e principal colaborador da revista literária *Joaquim*. Com o fim da revista, Trevisan intensifica uma prática já iniciada antes: a publicação dos chamados *folhetos de cordel* (edições artesanais financiadas pelo próprio autor). De modo que, quando da publicação de *Novelas Nada Exemplares*, Trevisan já contava com um número considerável de textos para um *iniciante*. Acrescento que, já nestes primeiros textos, a repetição aspectos diegéticos e a reescritura dos contos são procedimentos marcantes.

[2] Cf., p. ex., RECTOR, 1972; SILVERMAN, 1978; BRASIL, 1979; PÓLVORA, 1979; PONTIERO, 1979; RESENDE, 1979; ARAÚJO, 1981; GOMES, 1983; RESENDE, 1986; FERRAZ, 1988; CUNHA, 1991; SANCHES, 1992; CAVALCANTI, 1993; COMITTI, 1993; CONY, 1994; RIBEIRO,

unesp

nha, crítico que, desde os anos cinqüenta, é um dos grandes conhecedores e divulgadores do trabalho de Trevisan:

> O criador acompanha sua criação até o momento em que se dá conta de que ela existe fora dêle, e julga-a como se julga um homem. A linguagem do conto é a linguagem dêsse homem, aquêle mundo medíocre e de lugares-comuns é o mundo próprio dêsse homem. Ao escritor não cabe adorná-lo, literalizá-lo. Dalton respeita a existência como ela se apresenta — *não tem a covardia fundamental da maioria dos nossos escritores, que preferem operar no falso literário a operar no comum, no real*. Tudo nêle é o fato essencial de viver. A vida é, e só (CUNHA, 1964, p.183-184, grifos do autor).

O fato de esta vertente crítica não se ater à repetição nos contos de Trevisan pode ser compreendido, creio, por dois caminhos. Por um lado, levando em conta que a repetição só poder ser observada mediante a sucessão das publicações, é natural que a crítica desenvolvida entre o final dos anos cinqüenta e o início dos anos setenta não se lhe atenha. Por outro, se os textos de Trevisan são, cada vez mais, parecidos entre si, o dito sobre um determinado conto e/ou livro acaba valendo para todos os demais: daí, esta vertente crítica ser, ainda hoje, a mais difundida.

Mas, há duas décadas e meia, surgiram alguns críticos que vêem, na repetição nos contos, algo que refrata a relação unívoca entre, por assim dizer, *obra* e *mundo*, tal como pleiteada pela crítica que chamei de realista. Destaco, aí, o trabalho de dois críticos: Berta Waldman e Arnaldo Franco Junior.[3]

Berta Waldman conjuga a repetição à constante apropriação, nos próprios contos de Trevisan, de procedimentos composicionais comuns aos meios de comunicação de massa. Tendo, por parâmetro, a *pop art* e o hiper-realismo, Berta Waldman afirma que a repetição, quando aliada a tal apropriação, resulta na subversão do diálogo tradicional entre obra e mundo, pois "a arte passa a existir a serviço da cotidianeidade para transformá-la, e não mais para transfigurá-la idealmente, podendo até

1995; ZANARDI, 1995; COMITTI, 1996; BORBA FILHO, 1996; BRITO, 1996; HOUAISS, 1996; SANCHES NETO, 1996; VIEIRA, 1996; BRUNO, 1998; CUNHA, 1998; GOMES, 1999; SANCHES, 2000.

[3] Embora sua abordagem seja distinta da de Waldman e da de Franco Junior, vale mencionar, também, o trabalho de Rosse Marye Bernardi (1982). Pautando-se em princípios da estilística e da crítica genética, Bernardi compara todas as diferentes versões de três contos de Trevisan: "Em Busca de Curitiba Perdida", "Ponto de Crochê" e "No Beco" — friso que há mais de dez versões diferentes de cada conto. A partir disso, Bernardi identifica, nas rescrituras de Trevisan, um curioso jogo entre aparecimento e reaparecimento de trechos dentre as versões de um mesmo conto ou, até, dentre um determinado conto e outro, bem como uma constante supressão em todos os níveis (morfologia das personagens, tramas/fábulas, linguagem etc.).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mesmo ser redutível à cultura de massas, num nível infinitamente mais elevado porque não se oferece como espelho de um cotidiano cristalizado" (WALDMAN, 1977, p. 253-254).

Já Arnaldo Franco Junior, considerando haver cinco vertentes no trabalho ficcional de Trevisan,[4] detém-se em duas delas: os contos epistolares e as histórias de João e Maria. Norteado pela constante apropriação do *kitsch* e do mau gosto, Franco Junior diz que "os contos, seus referentes (os 'pedaços da vida' tão valorizados por aqueles que só lêem em DT o vínculo com o realismo-naturalismo) e os modelos (literários ou não) a que eles remetem (...) nivelam-se todos à condição de simulacros" (FRANCO JUNIOR, 1999, p. 311). Estes simulacros, que, por assim dizer, *espectralizam* as personagens e suas histórias, possibilitam, ao crítico, a projeção de um *princípio serial*, de um arcabouço conciso da morfologia das personagens e dos conflitos dramáticos, o que permite inúmeras combinações sintáticas e, conseqüentemente, a produção/criação de inúmeros contos. Tal serialização, é, então, contraposta a parâmetros como Modernidade, Modernismo, Vanguarda e Pós-Modernismo.

A partir da leitura dos contos de Trevisan coadunada à do trabalho destes dois críticos, vejo, na repetição, não uma mera tautologia, mas, sim, um obsessivo processo de refração textual. Esta refração diz respeito tanto aos próprios textos de Trevisan (a reescritura dos contos, a retomada constante de aspectos diegéticos) quanto a outros textos que não os de Trevisan. E há uma certa ambivalência neste processo. Pois, por um lado, a repetição obsessiva de elementos diegéticos acena à estereotipia; por outro, a constante depuração de um mesmo conto *via* reescritura, que se desdobra, também, em outros contos, acaba projetando um *texto ideal*. Se esta aporética *idealidade estereotípica* tateia o esgotamento, a supressão, o esvaziamento, o processo que engendra esta tateabilidade leva a crer que estes possíveis fins/finalidades são inviáveis: sempre, é possível (se) repetir.

Berta Waldman e Arnaldo Franco Junior desenvolvem, cada qual à sua maneira. sentidos possíveis a este processo. A despeito de suas diferenças, parece haver

---

[4] São elas: "a) as histórias de João e Maria, centradas no inferno da vida a dois; b) os contos epistolares; c) as histórias da cidade de Curitiba; d) os contos intertextuais de caráter parafrástico-paródico, que retomam tema e/ou estilo de um texto literário consagrado ou um gênero discursivo característico (relatório policial, prece invocatória, relato jurídico); e) as ministórias e haicais, contos de extensão mínima, radicalmente fragmentários, concentrados na apresentação de uma única imagem por meio de uma ação reduzida ao mínimo e compostos, muitas vezes, a partir de fragmentos de contos já publicados" (FRANCO JUNIOR, 1999, p. 274).

unesp

algo comum à leitura de ambos: as questões suscitadas pela intertextualidade. Pois a repetição de elementos diegéticos e a reescritura dos contos, procedimentos a partir dos quais estes críticos desenvolvem suas leituras — estes procedimentos podem, perfeitamente, ser assimilados à intertextualidade.

Este meu trabalho é uma espécie de continuidade do destes dois críticos: arrisco-me por caminhos por eles seguidos, mais precisamente, pelas frestas por eles sugeridas. No caso, trato, especificamente, das possíveis intertextualidades entre os contos de Trevisan e textos que não os de Trevisan.

A partir de minhas leituras dos contos, arquiteto dois possíveis parâmetros a partir dos quais se pode iniciar uma reflexão sobre a intertextualidade nos contos de Trevisan. O primeiro parâmetro compreende os tipos de texto, em termos sócio-políticos e histórico-literários, com os quais os contos de Trevisan lidam. O segundo, os mecanismos textuais dos contos por meio dos quais se acena a uma possível relação intertextual.

Partindo, portanto, destes dois parâmetros, creio que os tipos de texto mais recorrentes aos contos de Trevisan são, além dos considerados não-literários (digamos, intertextos A), os textos bíblicos (B) e os ditos literários (C). Quanto aos mecanismos textuais que acenam a uma possível intertextualidade, creio haver três: 1) os casos em que um determinado conto de Trevisan se constrói de acordo com as convenções de um determinado intertexto; 2) os em que um conto de Trevisan articula um *jogo* entre dois ou mais intertextos; 3) os em que se concebe um possível intertexto de maneira alusiva (título de conto, nome de personagem etc.).

Daí, a eleição da, até o momento, última versão de três dos contos de Trevisan,[3] sendo que cada um deles atende, concomitantemente, a um dos parâmetros relativos ao tipo de intertexto e ao mecanismo de aceno a uma possível intertextualidade. O primeiro conto (parâmetros A e 1) é "Debaixo da Ponte Preta", cuja intertextualidade se dá, em princípio, com o texto jurídico-policial, mais precisamente, com o boletim de ocorrência. O segundo conto (parâmetro 2, o qual implica dois intertextos; neste caso, relativos aos parâmetros B e C) é "A Volta do Filho Pródigo", que pleiteia um jogo intertextual entre a "Parábola do Filho Pródigo", que consta do Evangelho segundo São Lucas, e "A Volta do Filho Pródigo", conto do francês Andr

[3] Questões afins à reescritura dos contos são abordadas, em profundidade, por Franco Junior (1999), bem como por Rosse Marye Bernardi (1982).

Gide. O terceiro e último (parâmetros C e 3) é "Em Busca de Curitiba Perdida", que acena à possível intertextualidade com *Em Busca do Tempo Perdido*, *roman-fleuve* do francês Marcel Proust.

São, de fato, centenas os contos de Trevisan que resvalam nestes seis parâmetros. Disto, pode-se pensar que a escolha destes três contos se deu aleatoriamente. Embora haja uma boa dose de arbitrariedade e de risco em minha seleção — e não vejo como poderia ser diferente —, o que mais me motivou a escolhê-los foi a antevisão da possibilidade de se ler, neles, um processo de esgotamento semelhante ao que abstraí da leitura dos contos de Trevisan aliada à dos trabalhos de Berta Waldman e de Arnaldo Franco Junior. Semelhante, sim, a despeito de uma diferença bastante relevante: aqui, o processo de esgotamento diz respeito, sobretudo, a outros textos que não os de Trevisan.

Este processo, de fato, incide sobre os intertextos dos contos de Trevisan? Caso sim, qual o teor desta incidência? Uma leitura afim poderia acrescentar algumas hipóteses quanto aos possíveis sentidos da repetição típica ao trabalho de Trevisan? São estas três perguntas, as quais acredito serem relevantes, que me motivaram a escolher tais contos, bem como a própria leitura que se segue.

Dedico, adiante, um capítulo a cada um destes três contos de Dalton Trevisan em conjunção com seus respectivos intertextos. Antes, contudo, há um breve esclarecimento quanto às noções de texto e de intertextualidade das quais me valho.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

1. *NEL MEZZO DEL CAMMIN...*

Devido a o termo *texto* e seus afins (*textualidade*, *intertexto*, *intertextualidade* etc.) nortearem minhas leituras, convém, de antemão, abordá-los.

Amplamente divulgado a partir de um ensaio da búlgara Julia Kristeva (1969) sobre o russo Mikhail Bakthin, o termo *intertextualidade* se disseminou pelas mais variadas vertentes dos Estudos Literários, bem como por outras áreas, adquirindo diferentes e divergentes formulações e implicações.[1] Em meio a tamanha amplitude, pretendo, apenas, escolher, dentre as noções extistentes, aquela que, creio, melhor atende às necessidades deste trabalho, bem como tentar justificar minha escolha.

Começo pela noção de texto, à qual se coaduna o que compreendo por intertextualidade. Texto, aqui, advém da, por assim dizer, *bricolagem* que empreendo sobre alguns fragmentos colhidos em meio aos muitos trabalhos do francês Roland Barthes. É verdade que Barthes tem algumas noções bastante específicas de texto e de intertextualidade (cf., p. ex., 1973; 1984; 2002b), o que leva Graham Allen a afirmar que "Roland Barthes se firma como o mais articulado teórico no que se refere ao conceito de intertextualidade" (2000, p. 61).[2] Em que pese a pertinência do que

---

[1] Simplificando, em muito, as diversas vertentes dos estudos sobre intertextualidade, digo que há dois grupos de teóricos: a) os que desenvolvem uma metodologia de leitura de textos literários em função, justamente, da intertextualidade; b) os que não desenvolvem uma metodologia afim em razão de a própria intertextualidade dificultar tal empreitada. No primeiro grupo, estão Laurent Jenny (1976), Michael Riffaterre (1979; 1983; 1984; 1989; 1995) e Gérard Genette (1982) — este último chama a intertextualidade de *transtextualidade*. No segundo, Julia Kristeva (1969; 1972) e Roland Barthes (1970; 1973; 1984; 2002b) — acrescento que, para Barthes, texto e intertextualidade não se restringem à literatura nem aos textos confecionados em, por assim dizer, linguagem verbal escrita. Para maiores informações neste sentido, recomendo o extenso levantamento bibliográfico, de mais de duas mil referências, feito por Udo J. Hebel (1989). Dentre os intertextos das teorias da intertextualidade, destaco Harold Bloom em sua *angústia da influência* (1973) e em sua *desleitura* (1975); a paródia de Linda Hutcheon (1978; 1980; 1981; 1985) e de Affonso Romano de Sant'Anna (2001); a interdiscursividade de José Luiz Fiorin (1999) e de Álvaro Luiz Hattnher (1999); e a assimilação da intertextualidade a outras áreas (arte e cultura em geral, ciberespaço etc.), da qual falam Graham Allen (2000) e Michael Worton & Judith Still (1995). Reitero, ainda, haver aqueles que, em vez de optarem pela intertextualidade, pleiteiam a retomada de conceitos de Mikahil Bakthin (1990; 1992; 1997a; 1997b; 1999; cf., tb., BAKTHIN & MEDELEV, 1978), como *paródia*, *polifonia* e *dialogismo*.

[2] Neste trabalho, traduzo, no corpo do texto, todas as citações em língua estrangeira, fornecendo, em nota de rodapé, o trecho traduzido em sua língua original ou na língua cuja edição utilizo. Sendo assim: "*Roland Barthes remains the most articulate of all writers on the concept of intertextuality*".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

diz Graham Allen, creio que tal articulação barthesiana engendra inúmeras ambivalências, sendo devidamente repensadas, mais adiante, as relativas a este trabalho.[3]

Tomemos, em princípio, o fragmento de *Mitologias* que trata do mitólogo que "se arrisca, incessantemente, a dissipar o real que pretende proteger. (...) O vinho é, objetivamente, bom, e, *ao mesmo tempo*, a bondade do vinho é um mito: eis a aporia" (BARTHES, 1957, p. 267, grifo do autor).[4] Este movimento metonímico, segundo o qual o qualificativo (*bondade*) é tomado pelo qualificado (*vinho*), engendra, de fato, uma aporia: por um lado, não se pode tomar o real senão pela experiência que se tem dele; por outro, esta experiência tende a suplantá-lo. Por isso, a refração do real ao custo de sua experimentação, isto é, de sua inscrição textual.

Ao segundo fragmento, de *Elementos de Semiologia*: "*A partir do momento em que há uma sociedade, todo uso é convertido em signo deste uso.* (...) Esta semantização universal dos usos é capital: ela traduz o fato de que o real é, tão-somente, o inteligível" (BARTHES, 1964a, p. 41, grifo do autor).[5] O inteligível, que, aqui, equivale a texto e a escritura, é contigüidade/contingência cuja tentativa de sondagem implica sua duplicação. Isso porque o texto é articulado em um fendimento, em uma hesitação irresoluta entre a ausência e a presença tanto do real quanto de sua inscrição textual.

Esta inevitável duplicação tem, por motriz, o uso: é tanto motivada por ele quanto lhe é induzida. Pois o jogo paradigmático de diferenças por meio do qual se desencadeia o sentido, que torna algo inteligível quando em relação a um algo outro, já é, ele próprio, instauração sintagmática, mesmo que tácita, de uma hierarquia qualquer (causalidade, subordinação etc.). Trata-se de uma validação, à espreita, do uso.

Direcionando-nos aos textos confeccionados na chamada linguagem verbal escrita, que Barthes, em *Aula*, compreende por língua, vale dizer que "a língua é fas-

---

[3] Quanto a aspectos além das pretensões deste trabalho, ver o meu *As ambivalências textuais de Roland Barthes* (SILVA, 2003), no qual trato, especificamente, das noções de texto pleiteadas por Barthes no final da década de sessenta e no início da de setenta do século XX, às quais Graham Allen se refere.

[4] "*(...) risque sans cesse de faire s'évanouir le réel qu'il prétend protéger. (...) Le vin est objectivement bon, et* en même temps, *la bonté du vin est un mythe: voilà l'aporie*".

[5] "Dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage. *(...) Cette sémantisation universelle des usages est capitable: elle traduit le fait qu'il n'y a du réel qu'inteligible*".

cista" (BARTHES, 1978, p. 14):[6] a precondição para sua prática é a asserção (morfológica, sintática, semântica, modal etc.), a qual estrutura e legitima qualquer poder (Lei, Pai, Deus). De fato, a coerção afim a este poder revela que o uso é tanto consensual (gregarismo, estereotipia, tautologia) quanto primordial. Daí que a língua é fascista não porque impede o inteligível/texto, mas porque, fatalmente, impele-o (ao uso e a suas implicações) e, assim, torna-o possível.

Agora, o último dos fragmentos, de *Sade, Fourier, Loyola*: se a língua é "produção repetida de uma prática" (BARTHES, 1971, p. 135)[7], "esta prática é, ela própria, escrita, ela retorna (para o leitor) em programa, em texto, em fantasma: não resta senão uma inscrição cujo tempo é múltiplo: o fantasma *anuncia* a lembrança, a escritura não é anamnese, mas catamnese" (BARTHES, 1971, p. 167, grifo do autor).[8] O texto não desvela fendas (eróticas) a serem preenchidas (penetradas), mas, antes, *anuncia*-as, projeta-as, adia-as em um tempo múltiplo que, conforme dissipa a lógica econômica e/ou psíquica do(s) uso(s), dispersa-a, difunde-a, fazendo com que retorne, também, como fantasma.

Compreendido desta maneira, o texto é um processo metonímico cujo sentido é, constantemente, dissipado, desfeito e refeito. Daí o fato de o texto frustrar qualquer pretensa *unidade*: ele é, precisamente, o processo cujo estilhaçamento contínuo possibilita, *via* lógica metonímica, o ingresso/regresso de quaisquer outros (estilhaços de) textos de maneira não-cumulativa, não-sedimentada — em vez de *polissêmico*, o texto é, sim, o espaço cruzado/atravessado por vários *semas*: o texto é, por assim dizer, *transêmico*.

É inviável, ao texto, um sentido unívoco e estável: sua viabilidade se dá ao custo da castração do processo metonímico-textual, ou seja, do próprio texto. O sentido é uma suplantação do texto que se quer tomada pelo próprio; propriedade (sobre o texto) cuja asserção é dizimação: domínio sócio-político que se quer, também, textual. Por um lado, se o uso (a estipulação de um sentido) é inevitável, por outro, sua desarticulação o é também, bem como seu (re)torno (como) fantasma.

---

[6] "(...) *la langue est fasciste (...)*".

[7] "*production répété d'une pratique*".

[8] "*(...) cette pratique est elle-même écrite, elle se retourne (pour le lecteur) en programme, en texte, en fantasme: il ne reste plus qu'une inscription dont le temps est multiple: le fantasme* annonce *le souvenir, l'écriture n'est pas anamnnèse, mais catamnèse*".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Por isso, não importa se o texto é praticado contra ou em favor da asserção afim ao poder (*doxa*): nos dois casos, a contradição é inevitável. Pois a oposição é, também, uso/poder: praticá-la é asserir, é repetir/reiterar o que se quer combater; repetição/reiteração esta que, apesar de ser consensual de antemão (estereotipia, tautologia), pode sê-lo em dobro caso der vazão a gregarismos: eis, aí, o (re)torno (duplicado) do fantasma da *doxa*. Barthes escreve que

> E, precisamente, desta maneira que a literatura (seria melhor dizer, de hoje em diante, *escritura*), ao se recusar a atribuir ao texto (e ao mundo como texto) um "segredo", ou seja, um sentido último, libera o que se pode chamar de atividade contra-teológica, uma atividade que é, propriamente, revolucionária, pois se recusar a imobilizar o sentido é, em suma, recusar a Deus e às suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 1984, p. 68, grifo do autor).[9]

Não há dúvidas quanto à relevância desta atividade contra-teológica, em que pese o caráter imaculado com que Barthes a concebe. Pois, se a escritura (o texto) [10] *instabiliza* o sentido, por que esta instabilidade não incide sobre a atividade contra-teológica, refratando seu *sentido* revolucionário? Ora, esta seletividade da escritura (do texto), que a faz incidir sobre todos os *sentidos* com exceção daqueles que a legitimam, é indicativo de uma constituição teológica de seu caráter contra-teológico — se a escritura (o texto) é uma atividade contra-teológica, o é porque um gesto te(le)ológico a habilita a tal.

Dito isso, passo à intertextualidade, à interação entre textos. De fato, textualidade e intertextualidade se equivalem, bem como texto e intertexto. Pois, se o texto é transêmico, se ele é um processo metonímico que põe o sentido em movimento, este movimento é viabilizado, principalmente, pela agregação de outros textos ao texto lido/escrito, ou seja, pela intertextualidade.

Quanto a este processo de agregação, Barthes diz que

---

[9] "*Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'écriture), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un 'secret', c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi*"

[10] Barthes equipara *texto* à *escritura*, equiparação esta que se estende a este trabalho. Barthes, contudo, fá-lo com base em pares opositivos, como *obra versus texto* (cf. BARTHES, 1984) e *escrevência versus escritura* (cf. BARTHES, 1964b), nos quais o primeiro termo é, por assim dizer, não-revolucionário (cujo sentido é estável e unívoco; *doxa*); e o segundo, revolucionário (*paradoxa*). Como não creio haver um texto de indelebilidade revolucionária nem um cujo sentido seja inalterável (disseminam-se os textos, inclusive, os afins ao que é ou não revolucionário), excluo, aqui, a utilização das noções de *obra* e de *escrevência*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> (...) um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar no qual esta multiplicidade se agrupa, e este lugar (...) é o leitor: o leitor é o espaço em que todas as citações que constituem a escritura são inscritas sem que nenhuma delas se perca; a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino (BARTHES, 1984, p. 69).[11]

Mas ler não é inscrever as diversas citações a partir das quais a escritura erige; é, antes, perdê-las e/ou acrescentar outras (as perdidas podem ser reencontradas/recriadas em outra leitura/escritura; as acrescidas, esquecidas etc.): como a origem e o destino são meras projeções da leitura (catamnese), não há começo nem fim do texto: não há unidade. Uma leitura é, apenas, o reencontro e o diálogo com outras leituras; é um mero ingresso no jogo do texto. Jogo cujo princípio e cujo fim são remotos, esparsos, irrelevantes praticamente: tentar prever o que há antes ou após o jogo, tentar projetar uma voz original que a tudo explica — essa ânsia te(le)ológica não escapa ao jogo, e nem o poderia.

Como a intertextualidade desorganiza a linearidade e a reorganiza de acordo com a especificidade de cada leitura, não há qualquer origem ou destino que "explique" o texto. Isso, entretanto, problematiza o *status* do intertexto: se ele é, desde o princípio, agregado ao texto, se ele é, também, texto, a separação entre texto e intertexto é precária, bem como a própria noção de intertextualidade.

É por isso, bem como para não considerar a intertextualidade em termos de *fonte* e *influência*, que Kristeva (1974) e Barthes (1984; 2002b) defendem a não-eleição de um intertexto. De fato, se a partir de noções como *fonte* e *influência*, a eleição do intertexto, fosse ele anterior ou contemporâneo ao texto que dele se valeria, faria com que o intertexto determinasse o texto. A partir daí, haveria a construção de relações de causa e de conseqüência na interação textual: o texto seria, sempre, derivado, secundário, subalterno, uma conseqüência cuja causa residiria no intertexto — tudo aquilo que o texto *dissesse* teria de passar, necessariamente, pelo crivo do intertexto para que fosse pertinente, válido, verdadeiro. O texto deveria *adequar-se*

---

[11] "*(...) un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassembler, et ce lieu (...) c'est le lecteur: le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans son destination*".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ao intertexto, ajustar-se a ele como um sujeito a um predicado. Não importaria se, neste campo de significações precisas, o texto promovesse a exaltação ou a degradação do intertexto — isso, de fato, seria secundário: o texto seria um mero comentário de pouca força, pois o intertexto seria intocável em sua condição matricial.

Barthes, em outros momentos (1973), diz que a identificação do intertexto pode escapar à hierarquização das fontes e influências por meio da sincronização da diacronia. É o caso, por exemplo, de sua leitura de textos de Stendhal e de Flaubert a partir dos de Proust, isto é, a leitura de textos anteriores a partir do posterior. Aí, a eleição de texto e de intertexto não é atribuída à *genealogia*, mas à leitura, tornando a interação entre textos instável, passível de retomada e de alteração, em suma, de (re)leitura.[12] Neste caso, a delimitação entre texto e intertexto é menos a instauração unívoca de fronteiras, de supostos *dentro* e *fora*, do que meros instrumentos norteadores da leitura, ou, na expressão de Barthes (1975), *operadores textuais*.

Entretanto, não importa se em favor da origem ou se contra ela; se em nome da genealogia ou da leitura: a eleição do intertexto é arbitrária — se um texto é, sempre, o intertexto de outro texto, como diz o próprio Barthes (1984), qualquer eleição de texto e/ou de intertexto é o isolamento contraditório e injustificável de um determinado *momento* da interação entre textos; se se lê o texto anterior em função do ulterior ou *vice-versa*, trata-se, sempre, de estipular uma hierarquia em nome de determinados valores atribuídos ao texto privilegiado ou ao próprio gesto de inversão ou de respeito à linearidade diacrônica.

Isso explica, mais uma vez, a defesa da indeterminação do intertexto e, conseqüentemente, da própria intertextualidade. Por este viés, ainda que seja importante para o texto, a intertextualidade deve ser controlada, mantida longe dos olhos de quem lê. Sua ocorrência parcimoniosa é benéfica porque, em tese, possibilita o texto; mas, se em excesso, o texto se vira contra si mesmo, coloca sua lógica metonímica em xeque por meio de hierarquias e de arbitrariedades — a intertextualidade, então, rompe a indeterminação etérea e traz o texto para o campo das contradições e dos conflitos de toda ordem, o qual, afinal, é o campo da leitura.

---

[12] Leyla Perrone-Moisés (1998) diz que esta sincronização da diacronia é defendida, também, por *escritores-críticos* (terminologia de Perrone-Moisés) como Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luís Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Se a crítica das fontes e das influências impõe limites à leitura visando a exclusão de arbitrariedades, o que só é possível por meio de uma arbitrariedade (a eleição de fontes indeléveis e transcendentes), ocorre o mesmo com a obliteração da intertextualidade: para que arbitrariedades e hierarquias não ocorram, é necessária uma outra arbitrariedade, uma Lei (não eleger intertexto algum), cuja instauração pressupõe uma hierarquia. Em última instância, tanto a crítica das fontes e das influências quanto a obliteração da intertextualidade anseiam atribuir, a outras instâncias, a responsabilidade pela leitura.

A eleição do intertexto a partir da leitura, e não da *genealogia*, além de oferecer inúmeras possibilidades às relações entre textos, abre caminho à assunção das necessidades que engendram e que são engendras por cada leitura; e isso sem que se precise de uma forjadura que delegue as implicações/responsabilidades afins à leitura a outra instância que não ao próprio leitor. Daí, este ser o caminho pelo qual opto adiante.

Aos contos de Dalton Trevisan.

2. *ERA UMA VEZ UMA VÍTIMA*

"Debaixo da Ponte Preta" consta de *O Vampiro de Curitiba*, um dos livros mais conhecidos de Dalton Trevisan, cuja primeira edição é de 1965. Em conjunto, seus contos podem ser lidos como uma espécie de romance sobre as aventuras/desventuras sexuais da personagem Nelsinho, o Vampiro de Curitiba. Isso porque, coadunando diversos procedimentos narrativos, bem como a remissão a uma infinidade de intertextos, suas quinze narrativas delineiam uma espécie de *paixão* tragicômica, fundamentalmente sexual, de Nelsinho, culminando com sua *crucificação*, em uma Sexta-Feira Santa, por uma prostituta desdentada com trejeitos, também, afins a um vampiro: Nelsinho é, além de um lascivo vampiro, espectro de Cristo.

Apesar de tratar de um suposto estupro do qual Nelsinho, então, com treze anos, participa, "Debaixo da Ponte Preta" é o único conto do livro em que o Vampiro não é a personagem principal. Nele, o foco recai sobre Ritinha, a suposta vítima. Por ser a única narrativa que trata da juventude de Nelsinho, pode-se assimilá-la, por exemplo, ao silêncio dos *Evangelhos* no que se refere à juventude de Cristo, excetuando-se eventos como a expulsão dos comerciantes do templo.

Na medida em que, além da trajetória de Cristo, cada um dos quinze contos engendra, por si só, remissões a diversos intertextos, antevêem-se as muitas possibilidades de leitura. Apesar desta diversidade, atenho-me, exclusivamente, a "Debaixo da Ponte Preta", havendo pouquíssimas alusões ao livro como um todo. Este meu procedimento, que se repetirá nas próximas leituras, não diz respeito a algum juízo de valor, como se a *via* de leitura por mim escolhida fosse a única (ou a mais) válida. Trata-se, antes, de delimitações cujo objetivo é, tão-somente, viabilizar minha leitura, leitura à qual, acredito, outras podem ser sobrepostas e contrapostas.

Tendo, por parâmetro, as convenções do relato jurídico-policial, mais conhecido por Boletim de Ocorrência, "Debaixo da Ponte Preta" consiste na apresentação sucessiva de depoimentos dos envolvidos, visando, em tese, a elucidação do suposto delito. Dada a importância dos parâmetros do boletim para o conto, a leitura deste é antecedida por alguns comentários sobre aquele. Nestes comentários, coaduno in-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

formações afins ao boletim, as quais obtive junto à Polícia Civil, às questões projetadas pelo conto de Trevisan.

2.1. Alguns Comentários sobre o Boletim de Ocorrência

O boletim de ocorrência visa o registro de um evento que deve ser apurado "através do exercício da atividade de Polícia Judiciária" (QUEIRÓS, 2000, p. 73)". É uma síntese dos "fatos, personagens e circunstâncias do evento" (QUEIRÓS, 2000, p. 74), em geral, motivada pela queixa prestada por um determinado sujeito, o acusante, que se diz vítima de um delito cometido por outrem (acusado). De acordo com o teor e com a gravidade do suposto delito, decide-se pelo procedimento mais condizente à manutenção do bem-estar social e da vigência das leis correntes, como, por exemplo, instauração de inquérito, prisão preventiva, arquivamento etc.

Daí que há, pelo menos, quatro eventos espaciotemporais (quatro textos) permeando o boletim de ocorrência: a) as circunstâncias afins ao suposto delito; b) as circustâncias afins à tomada dos depoimentos; c) o boletim em sua materialidade (linguagem verbal escrita disposta em papel); d) os procedimentos decorrentes do teor e da gravidade do suposto delito. Neste encadeamento hipotético, ainda que o boletim seja, por assim dizer, o terceiro texto, é, juridicamente, o primeiro: é por meio dele que os dois textos anteriores ingressam em escopo forense, e é, também, nele que se acena ao quarto texto (procedimentos decorrentes).

Este ingresso dos dois textos anteriores equivale, em certa medida, a sua (re)criação, a sua projeção no texto do boletim e/ou a partir dele. Sua ocorrência dita primeira, já dispersa no tempo quando da elaboração do boletim, não pode ser, *ipsis literis*, (re)constituída, mas, sim, (re)inventada (pelos depoimentos, pelos ditos indícios etc.). Mesmo porque o deslocamento desta experiência de um escopo, em princípio, não-forense para um afim, e tudo o que este implica (possibilidade de coerção etc.), refrata, sensivelmente, sua (re)invenção. E, dependendo do encaminhamento jurídico dado ao suposto delito (abertura de inquérito, julgamento etc.), esta refração textual prossegue, de forma cada vez mais intensa, podendo aglutinar outros textos. É

o caso de aspectos relativos ao histórico do acusante(s) e do acusado(s), a fatores afins ao legislativo e ao judiciário, bem como aos sócio-históricos etc.

Em princípio, trata-se de uma relação causal bastante simples: se se identificar um delito (causa), faz-se necessária uma punição (efeito), ou *vice-versa* (não-delito/não-punição). Mas esta simplicidade causal (logicamente, também, texto) é, em muito, problematizada pelo processo (de refração) textual. Por exemplo, a relação entre o boletim de ocorrência, a tomada dos depoimentos e a ocorrência do suposto delito. Se o boletim é, em tese, efeito da tomada de depoimentos que, por sua vez, é efeito do suposto delito, a partir do momento em que estes textos se vinculam a questões jurídicas *via* boletim, este se torna a causa daqueles, aquilo que os projeta e/ou os (re)cria. Aí, o que era tido por efeito se torna causa. E este embaralhamento das fronteiras entre causa e efeito se intensifica na medida em que os quatro textos elementares envolvidos (suposto delito, tomada de depoimentos, boletim, procedimentos ulteriores) se disseminam e/ou na medida em que, a eles, outros se aglutinam.

Por mais que se queira desfazer todo este emaranhado (inter)textual, retroceder a uma origem (que, de fato, é fim/finalidade) que a tudo explicaria, empreender uma sondagem espaciotemporal (que, a propósito, se dá no próprio espaço-tempo: daí, sua contingência) — isso é proceder ao(s) texto(s), dar-lhe(s) seguimento (a seu fazimento).

Mas, caso se estipule um determinado uso para este processo (inter)textual, uso este baseado em outros usos/textos, é possível articular um proceder/procedimento que se passe por um retrocesso verossímil. E é para tal engendro de veridicção que se esmera o poder judiciário, engendro este cujo início se dá já no boletim de ocorrência.

Por isso, "torna-se imprescindível que seu preenchimento seja cuidadosamente executado" (QUEIRÓS, 2000, p. 74), pois o boletim tem grande "importância jurídica na fixação da notícia do crime, (...) presta-se fielmente à descrição do fato" (QUEIRÓS, 2000, p. 74). Em razão de tal cuidado, é recomendável que o boletim seja estruturado em três partes: *preâmbulo*, *corpo* e *histórico*.

O preâmbulo se presta a dados como "a identificação da unidade policial, a natureza da ocorrência, o local, a data, a hora do fato e a hora da comunicação" (QUEIRÓS, 2000, p. 74).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O corpo "destina-se à descrição e identificação das partes, ou seja, das pessoas ligadas ao fato registrado, quer na condição de vítimas, suspeitos ou indiciados, testemunhas ou, ainda, os próprios policiais que conduziram as partes", bem como à de "veículos, armas e objetos eventualmente relacionados com o fato" (QUEIRÓS, 2000, p. 75). Ainda quanto ao corpo do boletim, mais precisamente, quanto aos sujeitos envolvidos, "as características físicas, principalmente dos indiciados e suspeitos, quando houver necessidade de descrição, deverão ser minuciosas, obedecendo-se a critérios lógicos de avaliação pelo sexo, idade, raça, porte físico, particularidades etc. A indumentária também poderá ser incluída neste item" (QUEIRÓS, 2000, p. 75).[1]

Já o histórico, "ou seja, a notícia do crime propriamente dita, pode gerar críticas em razão de equívocos, má redação, impropriedades, falta de clareza, enfim, uma série de defeitos que fazem do histórico o item mais delicado em toda a elaboração dessa importante peça policial judiciária" (QUEIRÓS, 2000, p. 75). Daí, a importância de "dois aspectos importantes (...), a saber, a comunicação e a objetividade" (QUEIRÓS, 2000, p. 75).

Embora nada se diga sobre sobre estes dois aspectos, de acordo com os exemplos que constam no *Manual de Polícia Judiciária*, bem como com alguns boletins de ocorrência aos quais tive acesso, creio que o efeito de "comunicação e de objetividade" possa ser criado caso se sigam as seguintes recomendações: a) narração em terceira pessoa, sendo que a função diegética do narrador (projeção textual do escrivão), bem como a dos demais membros do corpo policial (delegado etc.), devem ser obliteradas; b) daí, a narração centrada, unicamente, no dito pelos depoentes por meio de discurso indireto, havendo, contudo, a possibilidade de eventuais destaques (discurso direto *via* aspas) caso possibilitem a elucidação de princípios ético-morais do depoente; c) escolha lexical que prioriza substantivos concretos e verbos no pretérito do modo indicativo e evita expressões adjetivas, salvo casos que acenem a princípios ético-morais dos depoentes; d) delimitações espaciotemporais o mais bem definidas quanto possível for.

A partir destas recomendações,

---

[1] Em uma entrevista que realizei com um delegado da Polícia Civil, o mesmo que me forneceu o material que cito aqui, foi-me dito que a indumentária e demais particularidades físicas, geralmente, são mencionados, no boletim, como possíveis indícios da moral do depoente. Vale o mesmo para seu idioleto (a constar do histórico do boletim), cuja indicação é feita por meio de aspas, acenando à temporária quebra do discurso indireto do escrivão em favor do discurso direto do depoente.

> O fato deve ser descrito ordenadamente, partindo-se dos antecedentes para a consumação, os meios e modos empregados, informados claramente, as pessoas envolvidas, vítimas, indiciados ou averiguados e testemunhas colocadas devidamente, conforme suas participações e, finalmente, o resultado. A reprodução do fato, sem distorções, revelará a face profissional de quem o redigiu. No histórico do boletim de ocorrência a autoridade policial poderá exercitar o processo próprio da investigação policial consistente nas respostas às sete perguntas tradicionais: 1 — o quê? 2 — onde? 3 — quando? 4 — como? 5 — por quê? 6 — quem, vítima? 7 — quem, autor? Se, no ato do preenchimento do histórico, o policial civil responsável por esse trabalho obtiver respostas para estas indagações, obviamente já estará com a investigação praticamente concluída, bastando, apenas, sua formalização através do Inquérito Policial (QUEIRÓS, 2000, p. 75-76).[2]

Tanto que, dependendo das respostas obtidas a estas sete perguntas, o boletim de ocorrência prevê espaço no qual pode constar a possível solução do caso, bem como o que desta deve decorrer (QUEIRÓS, 2000, p. 76).

Daí que, no boletim, a (re)invenção dos textos anteriores é uma tentativa de coibição retórico-discursiva que se quer extensível aos depoentes; coibição em prol do regimento unívoco das diversas vozes envolvidas: coerção em uníssono. As sete perguntas tradicionais sobre os dois textos anteriores traçam a linha te(le)ológica da culpa: partitura do uníssono coercivo, que, repetido à exaustão, torna-se o mantra da *doxa*.

Mas, paralelamente a este mantra, há, sempre, textos em confecção, vozes que, em conjunto, instauram a dissonância, acenam ao paradoxo. Pois a utilidade harmônica outorgada ao boletim (viabilização de uma coerção/sanção em nome, em tese, da Justiça, do Bem Comum etc.), por mais que encontre respaldo sócio-político (*doxa*), mescla-se à utilidade/função que cada um dos envolvidos confere a si mesmo em meio aos textos em jogo.

Em se tratando de acusante e de acusado, se o primeiro se diz vítima do segundo (culpado), a confirmação ou não desta relação depende, fundamentalmente, do curso tomado pelo(s) texto(s) elaborado(s) em escopo forense, da conjunção harmônica da voz da vítima ao mantra da *doxa*, relegando o culpado ao silêncio (o silêncio imposto é o contraponto que engendra o sentido do mantra). Em caso de desarmonia,

---

[2] Acrescento que, além do preâmbulo, do corpo e do histórico, há a possibilidade, caso necessário, da inclusão de apêndices: "Os apêndices do boletim de ocorrência podem ser entendidos como todas as diligências acessórias que o registro do fato demanda, tais como comunicações diversas, requisições de perícias, auto de exibição, apreensão e entrega, ofícios etc." (QUEIRÓS, 2000, p. 76).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

nada impede que a relação se inverta: por exemplo, a possibilidade de o suposto culpado se dizer vítima de difamação por parte da vítima que, então, é transposta à condição de culpada, dando prosseguimento ao(s) texto(s) em função, também, da conjunção harmônica da voz da (agora) vítima ao mantra da *doxa* (cf. SILVA, 2002).

Além de poder haver mais de um acusante e/ou mais de um acusado, há os interesses afins às eventuais testemunhas, bem como os aos demais envolvidos, como os integrantes da Polícia Civil, advogados, juízes, ou, dependendo do caso, imprensa etc. Mesmo ocupando um papel, em tese, secundário, que se quer neutro, cada qual tem sua própria voz, a qual pode não se coadunar, necessariamente, à ansiada verdade, ao mantra cuja entoação jurídica se inicia com o boletim. Suas respectivas vozes podem aglutiná-las à verdade (mantra) e à falsidade (ruído) jurídicas (da *doxa*) ou, dependendo do curso do(s) texto(s), a uma eventual culpa ou inocência relativa não só ao, por assim dizer, delito primeiro, bem como a possíveis delitos cometidos em meio a todo este processo.

É a partir deste emaranhado textual, desta tensão entre a entoação, em uníssono, do mantra da *doxa* que o boletim tenta instaurar e a constante iminência de ruído, que leio, agora, o conto de Trevisan.

2.2. "Debaixo da Ponte Preta", de Dalton Trevisan

O conto de Trevisan projeta a ocorrência de uma curra cuja vítima, uma empregada doméstica de dezesseis anos, é encontrada por um guarda civil. Ele, então, conduz a vítima até uma delegacia, onde se confecciona o boletim de ocorrência:

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

> ma. No corpo, além de muitas feridas, folha seca, grama e barro. A hora da peia dez ou onze (TREVISAN, 1998c, p. 76-77).[3]

A despeito da relativa imprecisão quanto ao horário e de algumas particularidades estilísticas típicas aos textos de Trevisan, como a elipse de conjunções/locuções conjuntivas e a preferência por verbos em forma nominal, o conto se vale dos artifícios afins ao efeito de comunicação e de objetividade, tal como previstos anteriormente. Aí, certos indícios, como as escoriações e a sujeira ("folha seca, grama e barro"), concorrem para a corroboração do acontecido de maneira semelhante ao afirmado pela personagem. De modo que, afora a própria curra, a desigualdade de forças (uma personagem contra seis ou sete), a violência ("agarrada e derrubada, a cabeça coberta. Arrastada pelo chão...") e a inexistência de maiores motivações ("A menina nunca tinha visto os homens, não sabia a que atribuir o assalto") conferem certa brutalidade ao ocorrido.

São, ao todo, seis ou sete os acusados: três soldados (Alfredo, Pereira e Durval), um foguista (Miguel), o vigia da estrada de ferro, um estudante (Nelsinho) e um amigo deste estudante (Antônio).[4] Há, ainda, duas testemunhas (Sílvio, primo de Nelsinho, e José, garoto que observara tudo a distância e que auxiliara no reconhecimento dos acusados), além de Leocádio, o guarda-civil que encontrara Ritinha. Destes, Antônio e o vigia não têm o depoimento colhido; já José, embora seja citado pelo narrador/escrivão como informante, não tem seu depoimento especificado. Afora Ritinha, são, portanto, seis os depoentes.

Estes depoimentos são fornecidos logo após o de Ritinha. Devido a seu fornecimento ser sucessivo e a cada qual ter uma configuração diferente do ocorrido, o texto ganha uma estrutura espiralada. A cada volta em torno do suposto delito, muito do dito no depoimento anterior é contradito ou reiterado parcialmente, dificultando a projeção da diegese linear pretendida pelo boletim: das "sete perguntas fundamen-

---

[3] Observe-se que não há, no conto, a divisão entre preâmbulo, corpo e histórico, tal como se recomenda a um boletim de ocorrência. De fato, o decreto que regimentou estas três partes foi promulgado em meados da década de oitenta do século XX. Até então, era comum que o boletim fundisse os dados relativos a estas três partes em uma única (cf. QUEIROS, 2000), como o faz "Debaixo da Ponte Preta". A propósito, uma vez que a primeira edição do conto de Trevisan é de 1965, o formato de boletim de ocorrência nele projetado é afim ao corrente em tal época. Reitero que não há, em nenhum dos depoimentos de "Debaixo da Ponte Preta", a quebra do discurso indireto do narrador/escrivão em favor do discurso direto das personagens depoentes.

[4] Digo "seis ou sete" porque há momentos em que Miguel e o vigia da estrada de ferro parecem ser uma única personagem; em outros, não. Trato disso adiante.

unesp

tais" que norteiam o beletim, cinco delas (o quê? como? por quê? quem é a vítima? quem é o culpado?) ganham respostas diferentes a cada depoimento. Se há algo em que os depoimentos se assemelham é no fato de cada depoente se eximir de culpa ou, no mínimo, de tentar atenuá-la.

Tratando, especificamente, dos depoimentos, o primeiro é o de Miguel. O foguista de quarenta anos diz que, ao sair do trabalho e passar pelo local, avista três soldados e uma menina "em atitude suspeita" (TREVISAN, 1998c, p. 77). Conforme se aproxima das quatro personagens, sente "um tremendo desejo de praticar o ato" (TREVISAN, 1998c), desejo este suprido com o auxílio dos soldados, que lhe imobilizam a vítima: "Miguel, arrependido do mau gesto, se oferece para casar com a menina (...) tão logo apronte os papéis do desquite, de momento é casado" (TREVISAN, 1998c).

Para forjar uma auto-imagem mais condizente à *doxa*, Miguel cogita, de maneira um tanto sub-reptícia ("tão logo apronte os papéis do desquite"), casar-se com a vítima. Na medida em que o delito pode ser assimilado a algo permitido a um casal devidamente legalizado, tanto a condição de Miguel como culpado quanto a de Ritinha como vítima podem ser desestabilizadas. É sugerido, ainda, que Miguel, por entrar em conformidade com a lei, pode ser eximido de uma eventual punição relativa à violência infringida à vítima, o que pode-se estender, também, aos demais acusados.

Em razão de passagens como "um tremendo desejo de praticar o ato" e de o depoimento de Miguel ser finalizado, justamente, com a promessa afim ao casamento com a vítima, há um enorme contraste entre este depoimento e o de Ritinha: lido tanto por si só quanto em contraponto com o de Ritinha, ele sobrepõe, à brutalidade, uma ironia mordaz.

Ao que parece, o narrador/escrivão promove o relativo esvaziamento dos (pre)textos ético-morais e retórico-discursivos do judiciário, vazio cujo preenchimento é empreendido pelo (texto do) depoente de acordo com seus próprios interesses. E, na medida em que este preenchimento, para vingar, tem, necessariamente, de passar pelo crivo do narrador/escrivão, o relativo esvaziamento dos preceitos ético-morais e retórico-discursivos do judiciário é proporcional ao do próprio narrador/escrivão.

unesp

Concomitantemente, dada a abundância de passagens como "um tremendo desejo de praticar o ato",[5] aquilo que é ironia diegética e vazio se refrata em, por assim dizer, *sadismo* por parte do narrador/escrivão: fazendo, da instância sócio-política superior (o judiciário), algo rarefeito, passível de tomar as formas de quem se vale dele, o conto projeta um entre-lugar alheio à (re)criação da verdade pela qual tanto anseia o boletim; entre-lugar este que, para o narrador/escrivão, é passível de fruição (sádica): uma espécie de fenda erótica.

E esta refração da ansiada verdade prossegue com os depoimentos dos três soldados. Durval, soldado de dezenove anos, "achava-se perto da Ponte Preta, onde esperava alguma mulher, para com ela passar a noite. Apareceu uma fulana, com quem foi para o mato, a menina gostou do seu cabelo loiro e olho azul" (TREVISAN, 1998c, p. 78).

Aí, é reiterada uma tácita sugestão dada em meio ao depoimento de Ritinha. Pois, em razão do horário do ocorrido ("lá pelas dez ou onze"), de seus trajes ("saia de seda preta e blusa vermelha de malha") e de seu deslocamento em local ermo ("na linha do trem"), pode-se pensar, por exemplo, que Ritinha procura por um homem. Conjugando isso a o fato de Durval se dirigir às proximidades da Ponte Preta em busca de uma mulher "para com ela passar a noite", tal sugestão é reforçada: o local, ao que parece, é freqüentado, à noite, por aqueles à procura de companhia. Daí, a dúvida: na ocasião, Ritinha se dirige à casa da irmã ou está em busca de um eventual amante?

De acordo, ainda, com o depoimento de Durval, enquanto ele e os outros dois soldados mantêm relações sexuais com Ritinha, surge "um cidadão de maus bofes que, intitulando-se guardião da estrada de ferro, demonstrou grande interesse em participar da festinha, para desgosto da menina, que não se agradou do seu nariz chato, bigode ralo, dente estragado" (TREVISAN, 1998c, p. 78): é o vigia quem violenta

[5] Expressões afins são abundantes em todo o conto. Alguns exemplos: "dois deles se serviram também da negrinha" (TREVISAN, 1998c, p. 77); "uma negrinha, a qual foi (...) desfrutada pelo civil" (TREVISAN, 1998c, p. 77); "desfrutaram a rapariga" (TREVISAN, 1998c, p. 78); "se aproveitaram da negrinha" (TREVISAN, 1998c, p. 78); o "guardião da estrada de ferro (...) demonstrou grande interesse em participar da festinha, para desgosto da menina, que não se agradou do seu nariz chato, bigode ralo, dente estragado" (TREVISAN, 1998c, p. 78); "serviram-se à vontade. Satisfeitos, retiraram-se" (TREVISAN, 1998c, p. 79); "quando por ali passou a menina, tendo um deles exclamado: *Que morena linda*" (TREVISAN, 1998c, p. 79, grifo do autor); "Sentiu grande vontade de participar da brincadeira" (TREVISAN, 1998c, p. 79-80); Ritinha "ofendeu-lhe os brios de homem ao injuriá-lo de — *Cafetão, cagüeta, corno manso*" (TREVISAN, 1998c, p. 80, grifo do autor).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Ritinha, pois os soldados e os dois jovens (Nelsinho e Antônio), ela os aceita de bom grado.

Pereira, outro soldado, confirma a versão de Durval, embora diga que Ritinha é abordada, inicialmente, por Alfredo e que, mesmo ela tendo demonstrado interesse por Durval, é com Alfredo que ela, em princípio, concorda em manter relações. Pereira diz, também, que "ela quis dinheiro, não a puderam pagar, estavam de bolso vazio" (TREVISAN, 1998c, p. 79). Já Alfredo reitera que Ritinha concorda em manter relações com Durval, e fornece outros dados: "Prestes a partirem, um indivíduo se apresentou como guardião da estrada e, em troca do silêncio, exigiu que segurassem a moça. Então a arrastaram para lugar escondido, onde ninguém escutasse os gritos" (TREVISAN, 1998c, p. 78).

Para os três soldados, é consensual o fato de Ritinha concordar em manter relações com eles e com os dois menores que, depois, chegaram, bem como o de o vigia da estrada de ferro ser quem instaura o conflito no evento. Quanto a esse conflito, Alfredo diz que foram coagidos a tomarem partido do vigia, auxiliando-o a violentar Ritinha em troca de silêncio; Durval, *via* narrador/escrivão, ao dizer, apenas, que "arrastaram a negrinha" (TREVISAN, 1998c, p. 78), subentende que os soldados, de fato, auxiliaram o vigia a violentar a vítima, embora nada seja dito quanto a tal auxílio ser uma troca de favores; Pereira, ao que parece, exime a si e a seus colegas soldados de participação na violação ao dizer, simplesmente, que Ritinha "foi derrubada na grama. O tipo [o vigia] afogou-lhe o pescoço, ela chorava e se descabelava de gritar" (TREVISAN, 1998c, p. 79, colchetes meus).

São três, portanto, os delitos possíveis dos soldados: a) prática sexual em local público (algo como atentado ao pudor); b) omissão de socorro ante uma violação sexual; c) participação de violação sexual em razão de terceiros (o vigia), seja esta participação motivada pela troca de favores com o vigia ou não. A hipótese de os soldados terem violentado Ritinha é posta em xeque, já que ela concordara em manter relações com eles.

O depoimento de Sílvio, primo de Nelsinho, reitera que o vigia, referido como "paisano" (TREVISAN, 1998c, p. 79), é quem desencadeia a violação. Sílvio, também, problematiza o fato de o delito de atentado ao pudor recair, unicamente, sobre os soldados ao dizer que "um deles [dos soldados] a convidou para ir a um

quarto, ela [Ritinha] respondeu que no campinho era melhor. Foram todos para o campinho" (TREVISAN, 1998c, p. 79, colchetes meus).

Por fim, há o depoimento de Nelsinho, o jovem Vampiro de Curitiba. Nele, embora o ocorrido seja textualizado de maneira bastante sintética, a dicção duplicada (Nelsinho *via* narrador/escrivão) faz a ironia beirar a jocosidade: "Acabada a brincadeira, voltavam satisfeitos para casa, foram presos e conduzidos à delegacia. Nelsinho se confessa contrariado, atribuindo sua atitude à pouca idade que tem, ações como a que praticou apenas servem para estragar o futuro de um jovem" (TREVISAN, 1998c, p. 78). A *confissão* de Nelsinho, além de ser justificada de maneira irrisória, dá vazão à jocosa sentença final ("ações como..."), cuja inscrição pode ser atribuída a Nelsinho (*via* narrador/escrivão logicamente), bem como ao próprio narrador/escrivão. Pois o tom de máxima, em princípio, destoa do restante do depoimento de Nelsinho, bem como dos demais depoimentos: de fato, esta sentença é o único momento do conto em que um juízo de valor, tão comum ao judiciário, é proferido — um dos espectros do sadismo do narrador?

Difícil a regência destas diversas vozes em prol do uníssono da *doxa*, mesmo porque seu maestro, o narrador/escrivão, hesita em organizar este coral, seja esvaziando o local concatenador que lhe é atribuído e disponibilizando-o aos depoentes, seja ocupando tal local sob o signo da troça e do hedonismo. E isso se intensifica à medida que o próprio narrador/escrivão faz as vezes de depoente.

De fato, "Debaixo da Ponte Preta" tem vinte parágrafos. Destes, os doze primeiros são relativos aos depoimentos aos quais me detive até o momento — os depoimentos de Ritinha, de Miguel, de Nelsinho, de Durval e de Pereira ocupam dois parágrafos cada; os de Alfredo e de Sílvio, um cada. Há, ainda, o depoimento do guarda-civil Leocádio, que consta no último parágrafo do conto. São, portanto, treze os parágrafos dedicados aos depoimentos.

Os sete restantes não têm depoente explícito. Eis algo inusitado em se tratando de boletim de ocorrência. Leio esta lacuna como sendo um momento em que o narrador, mesmo que tendo as convenções retórico-discursivas afins ao boletim por parâmetro, desvencilha-se, de vez, da *persona* de escrivão e assume, ele mesmo, a narração, preechendo o vazio que ele próprio desencadeara.

Levando em conta que isso acontece, justamente, no momento em que a (re)criação da verdade ansiada pelo boletim entra em colapso, em que o ruído se sobrepõe ao uníssono, tal assunção, feita pelo narrador, oscila entre a (re)instauração da autoridade que se atribui ao narrador/escrivão em âmbito forense e a (re)criação de uma *autoridade outra*.[6]

Aí, o fantasma da *doxa* que se projeta não pleiteia a elucidação do caso: na medida em que, nestes sete parágrafos, constam duas outras configurações do acontecido, as quais estabelecem, com os depoimentos anteriores, o mesmo jogo de afirmação e negação de determinadas informações que eles próprios engendram entre si, uma das pretensões maiores do boletim e do judiciário é minada — a eleição de um culpado (ou mais de um), o qual deve sofrer sanção judiciária. Por outro lado, o narrador se atém a Ritinha ao fornecer um sucinto histórico da personagem.

Quanto às versões do ocorrido, a primeira delas reitera que "Ritinha submeteu-se de livre e espontânea vontade ao desejo dos outros, quando chegou a sua vez [de Miguel] quis se negar, agarrando-a para não ficar desmoralizado perante a família" (TREVISAN, 1998c, p. 80, colchetes meus). Contudo, Miguel "segurou-a com o auxílio dos soldados, mas não praticou o ato, em vista do estado nervoso" (TREVISAN, 1998c, p. 80). A segunda diz que Ritinha "não pediu dinheiro aos três soldados" (TREVISAN, 1998c, p. 80) e que, de fato, "o guarda mal-encarado" a ameaçou: "*Tem de conhecer homem senão te mato. Primeiro foi o Durval, depois o Alfredo, em seguida o Pereira, agora a minha vez, oba!*" (TREVISAN, 1998c, p. 81, grifos do autor). Ritinha "começou a gritar e quis correr, foi agarrada pela perna. (...) Fizeram o que bem quiseram, largada bastante ferida no seio e nas partes" (TREVISAN, 1998c, p. 81).

Destas novas informações, ressalto, na primeira versão, que, se há um culpado que violenta (ou tenta violentar) Ritinha, trata-se de Miguel; ao mesmo tempo, a despeito de suas intenções, esta culpa não lhe pode ser asserida categoricamente, dada a suposta impotência sexual que o acomete. De fato, dados os valores de machistas a que o texto acena, no caso, a virilidade incondicional ("agarrando-a para

[6] Um indicativo deste *poder outro* que o narrador instaura, embora demasiadamente pragmático/estatístico, é o número de parágrafos dos quais se vale ao abandonar a *persona* de escrivão: enquanto que cada um dos demais depoentes dispõem de um ou dois parágrafos, em um total de treze, o narrador dispõe de sete, isto é, um terço, aproximadamente, do texto.

unesp

não ficar desmoralizado perante a família"), Miguel é, além de suposto culpado, passível de ridicularização. E, ainda, sua promessa de se casar com a vítima, conforme consta em seu próprio depoimento, despe-se, em parte, de ironia. Em contraposição, a fruição (perversa) do narrador se intensifica.

Já a segunda versão projeta um acontecimento parecido com o primeiro, em que pese o fato de, em vez de Miguel, ser o vigia da estrada de ferro aquele que pretende violentar Ritinha: ameaça essa cumprida — o vigia, sim, seria culpado. Mas seu depoimento não é colhido, e não há nenhuma informação quanto a o fato de ele estar sendo procurado ou não.

Isso reforça outras conjecturas, já sugeridas pelos depoimentos anteriores: a) tanto o vigia quanto Miguel cumprem o papel de instauradores do conflito, de invasores de um evento que, até então, decorria sem maiores desentendimentos; b) em nenhum dos depoimentos, incluindo, aí, as versões do narrador, Miguel e o vigia constam juntos: sempre, ou um ou outro (em geral, o vigia); c) Miguel é foguista, ou seja, provavelmente, funcionário de uma empresa ferroviária, tal como é possível que o vigia o seja. A partir disso, pode-se perguntar se Miguel e o vigia são a mesma personagem, se o primeiro se faz passar pelo segundo para, como tantas vezes dito no conto, "participar da brincadeira".

Notável que a única personagem à qual se pode atribuir culpa por estupro seja desdobrada em alguém que, de fato, comete o delito e em alguém que, embora o ambicione, não o comete. Notável, também, que este desdobramento encontre paralelo no do próprio narrador/escrivão. Daí que, das três instâncias fundamentais que permeiam o boletim, acusante, acusado e mediador, duas delas são refratadas (acusado e mediador). Isso torna ambivalente qualquer asserção afim à culpa e/ou à inocência, bem como esvanece o poder regulador/regulamentário.

Resta saber se a vítima passa incólume por este processo de refração ou não. Dentre as duas configurações do ocorrido fornecidas pelo narrador, ambas reiteram que, com os três soldados e com os dois menores, Ritinha concorda em manter relações. Contudo, é dito, também, que ela "não pediu dinheiro aos três soldados" (TREVISAN, 1998c, p. 81), ou seja, conforme o narrador, ela não pode ser caracterizada como prostituta. Suas motivações para se ter entregado, de bom grado, a cinco

pessoas em local ermo são antevistas por meio do breve histórico da personagem que o narrador fornece:

> Quinze dias que o pai de Ritinha morreu de tumor na barriga. Deflorada havia um mês por um soldado loiro de nome Euzébio.
> A casa é de madeira pintada de amarelo. A patroa uma senhora gorda, baixa, morena. Ritinha limpa a casa, lava a roupa, faz todo o serviço. O marido da patroa chama-se Artur. Ela cuida da filhinha do casal. Quando a criança chora, suspende-a de cabeça para baixo, a pestinha perde o fôlego, bem quieta. A patroa deu-lhe um sapato velho e vendeu-lhe dois vestidos, que descontou no ordenado (TREVISAN, 1998c, p. 80).

Seu trabalho como empregada doméstica para uma patroa (madrasta má), que lhe vende vestidos, dá, a Ritinha, ares de cinderela/gata borralheira. Concorrem, também, a isso sua recente orfandade e o "soldado loiro de nome Euzébio", projeção de príncipe encantado que, na ocasião do suposto delito, é reprojetado em Durval — "a menina gostou do seu cabelo loiro e olho azul" (TREVISAN, 1998c, p. 78). A degradação da redenção da personagem de conto maravilhoso (em vez de encontrar seu príncipe encantado, é vítima de violência de vários homens, dentre os quais seu eventual príncipe encantado), bem como seus métodos para cessar o choro da filha do casal em cuja casa trabalha, refratam Ritinha.[7]

Este espectro degradado de borralheira tem, ademais, sua condição de vítima problematizada: todos os depoimentos, o do narrador inclusive, reiteram que, afora a Miguel/Foguista, o qual a violentou e/ou não a violentou, Ritinha se entrega, de bom grado, aos demais. Sua, por assim dizer, "porção restante de vítima", afim à violência que sofre e a seu abandono, ganha trejeitos dúbios.

Se o desdobramento do narrador/escrivão esvazia a instância jurídica (reguladora/regulamentária), projetando uma *doxa outra*, um *poder outro* que, a propósito, é tanto causa quanto conseqüência deste desdobramento primeiro (origem/propósito e fim/finalidade, aí, se equivalem); se este desdobramento se desdobra na ambivalência do culpado que, também, é de uma inocência ridicularizável, acenando ao vazio da dicotomia "inocência *versus* culpa" que o judiciário tenta forjar — isso tudo se des-

---

[7] Outra maneira de se ler esta intertextualidade diz respeito a Euzébio e/ou Durval serem o *sedutor*, personagem que trai a confiança da borralheira para se aproveitar dela. A ocasião do suposto delito pode ser lida, também, como sendo a *armadilha*, ápice da ação dramática, situação na qual a borralheira corre risco. É este o esquema diegético das narrativas de cunho maravilhoso protagonizadas pela borralheira de acordo com Vladmir Propp (2001).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dobra, também, em Ritinha. Pois sua condição de vítima (não importa se de violação sexual e/ou agressão física), que poderia arquitetar uma identificação benevolente, ao resvalar na estereotipia, projeta, também, um vazio dentre cujos preenchimentos possíveis está uma perversa risibilidade.

Perversidade porque, por um lado, o narrador acena a determinados *fins*, estando estes em conjunção com expectativas/justificativas de cunho social, político, histórico e textual. Este é o caso, por exemplo, da tentativa de eleição de uma vítima e de um culpado. Por outro lado, à medida que são suscitados, estes fins têm suas expectativas/justificativas minadas, o que os *desvia* até a dubiedade e até a risibilidade[8].

"O guarda-civil Leocádio, ao passar debaixo da Ponte Preta, viu uma negrinha chorando" (TREVISAN, 1998c, p. 81): eis como termina "Debaixo da Ponte Preta". Aí, o depoimento do guarda-civil, que *começa terminando*, sugere que a confecção do texto do boletim prossegue. E este prosseguimento é, de certo modo, mimetizado na própria sentença final do conto.

Sim, "Debaixo da Ponte Preta" é uma locução adverbial que remete (digo a título de curiosidade) a um lugar, de fato, existente em Curitiba. Mas é, também, uma metáfora gasta, uma catacrese. Literalmente, "debaixo da ponte" é o último reduto urbano àqueles sem nenhuma outra opção econômica, sócio-política e geográfica. Daí o fato de, coloquialmente, a expressão ser uma catacrese afim à penúria, ao desolamento. "Preta", além de nome próprio/complemento nominal, acaba funcionando como uma qualificação da própria ponte e do fato de se estar debaixo dela. Esta qualificação, por assim dizer, hiperboliza a catacrese. Tomar uma catacrese, um estereótipo, e, então, empreender uma hipérbole sobre ela/ele — não é algo afim o que faz o conto "Debaixo da Ponte Preta"?

De fato, o conto de Trevisan orquestra, por meio das convenções relativas ao boletim de ocorrência, diversos textos tal como são, usualmente, veiculados nos mais diversos âmbitos sociais, políticos e históricos. Juntos, estes textos são, em princípio, endossados igualmente, o que desencadeia o atrito entre eles. O saldo deste processo

[8] Recorro a uma possível acepção etimológica que o termo *perverso* e seus afins têm. Do latim *perversus, a, um*, seus sentidos giram em torno de *ao avesso, desordenado, desviante quanto às regras e a costumes*.

unesp

é a perversidade que tanto problematiza estes textos quanto se esquiva de resolver tal problematização, restando, apenas, a risibilidade.

Daí, uma estranha conjunção pleiteada pelo conto: aquilo que é desvalorizado (ou desviado, ou ridicularizado etc.) o é, justamente, por ter algum valor, não importa seu teor. Este valor é afirmado pelo próprio gesto que o desvaloriza, mesmo porque esta desvalorização surge, justamente, da reiteração.

Senão, vejamos. Quanto ao boletim de ocorrência, pode-se dizer, em princípio, que ele é denunciado como sendo pouco condizente com as necessidades sócio-jurídicas ou, ainda, como sendo desencadeador da cumplicidade das instâncias regulamentárias em relação aos delitos, abrindo espaço à impunidade. Desnecessário reiterar o quanto tal denúncia é recorrente aos mais variados escopos sociais, políticos e históricos.

Esta recorrência, dentre outras coisas, descaracteriza a própria denúncia: aquilo que se supõe levar ao conhecimento para que, então, algo seja feito — trata-se de algo já conhecido ostensivamente. E, como o conto ingressa neste processo de recorrência, tal denúncia é veiculada à medida que é esvaziada, isto é, à medida que seu teor de denúncia, mesmo que já dissipado, mais se dissipa.

Já o machismo, álibi do suposto delito e estereótipo dos mais difundidos na sociedade brasileira, ele é, por um lado, ridicularizado pela impotência sexual da personagem à qual se poderia, em princípio, atribuir culpa pelo delito. Se tal impotência refrata o delito (estupro? prostituição? atentado ao pudor? agressão?), não o dizima por completo: as questões concatenadas pelo machismo permanecem como possível motivação ao delito. Ou seja, o machismo é ridicularizado à medida que é endossado, ou *vice-versa*.

Ao ser ridicularizado, o machismo tem sua espessura reduzida sensivelmente, redução que, ao cabo, é diretamente proporcional ao teor de sua afirmação. Ou seja, como no caso do boletim de ocorrência, cujo teor de denúncia é veiculável à medida que tênue, a hiperbolização do machismo (catacrese) o esvazia para afirmá-lo em seu esvaziamento.

Acontece o mesmo com Ritinha, que concentra determinadas questões sociais, políticas e históricas (catacreses), como a subalternidade da mulher, o racismo, a exploração sexual e trabalhista, a exclusão social etc., isso afora a própria violência.

unesp

Mas o conto se vale, também, de outros textos, no caso, os paradigmas das narrativas de cunho maravilhoso (também, catacreses), assimilando-os à Ritinha e a tudo o que esta personagem implica.

Como todas estas catacreses são endossadas, o conflito intertextual que desencadeiam faz com que as questões sociais, políticas e históricas relativas à Ritinha adquiram teor, por assim dizer, maravilhoso, o que as hiperboliza. Daí que a diferenciação entre estes dois pólos (problemas sócio-históricos e políticos *versus* narrativas maravilhosas), a delimitação de uma fronteira entre eles — eis algo tanto discutível quanto risível.

Em suma, todos os textos (catacreses) com os quais "Debaixo da Ponte Preta" lida são hiperbolizados, relativizando as eventuais diferenças existentes entre si. Esta relativização exaure, esgota os possíveis sentidos aos quais a intertextualidade do conto parecia, em princípio, acenar. De modo que, desde os textos que a narrativa problematizaria até os valores em nome dos quais se daria esta problematização — tudo é assimilado à estereotipia.

Resta o riso perverso, que o conto projeta ao *desviar* os intertextos conforme estes entram em conflito entre si. De fato, o que parece diferenciar "Debaixo da Ponte Preta" de uma catacrese é, justamente, o endosso de qualquer catacrese: o que o diferencia é o esgotamento das diferenças. E este esgotamento, este riso perverso, em toda a sua tenuidade, ecoa ainda, seja porque a própria narrativa é finalizada com o início de mais um depoimento, sugerindo continuidade, seja porque, da leitura que, por ora, suspendo, é o que mais ressalto.

3. *PAI NOSSO QUE ESTÁS EM CASA*

Os textos bíblicos estão dentre os intertextos mais recorrentes aos contos de Dalton Trevisan. De fato, creio que são os mais recorrentes. Além de nomes de personagens e títulos de textos, são notáveis os contos que rescrevem passagens bíblicas, entrecruzando as Sagradas Escrituras a Curitiba e seus nada heróicos habitantes.

Trabalhos como os da norte-americana Linda Ledford-Miller (1990; 1993), além de reiterarem a amplitude desta relação, sugerem caminhos bastante inusitados: por exemplo, os procedimentos estilísticos comuns a Trevisan, bem como sua maneira de encadear cenas, sumários e elipses, acenam, justamente, aos paradigmas narrativos bíblicos; isso, além de enredos sem intertexto aparente dialogarem, em profusão, com narrativas bíblicas. Em suma, certamente que há muito o que se dizer sobre a relação entre os contos de Trevisan e os textos bíblicos, de modo que a leitura desenvolvida neste capítulo se presta, na melhor das hipóteses, a uma introdução a esta relação.

O conto "A Volta do Filho Pródigo", de Trevisan, consta do livro *Morte na Praça*, cuja primeira edição é de 1964. Trata-se da retomada da "Parábola do Filho Pródigo", de São Lucas, justamente, a partir do fim da diegese desta: a parábola se centra na partida e no retorno do pródigo; o conto de Trevisan trata daquilo que sucede em razão deste retorno. De acordo com minha leitura, a narração destes eventos ulteriores à volta do pródigo se dá por meio, também, de uma outra intertextualidade. Trata-se de um conto de André Gide, publicado, originalmente, em 1907, e intitulado, também, "A Volta do Filho Pródigo".[1]

Começo por uma breve leitura da parábola para, em seguida, deter-me, respectivamente, nos contos de Gide e de Trevisan.

[1] André Gide foi um escritor caro a *Joaquim*. Em meio aos vinte e um números da revista, vários são os ensaios sobre o escritor francês, além de algumas traduções de textos seus que, na época, não haviam sido traduzidos para o português nem publicados no Brasil (muitos não o foram até hoje, senão em *Joaquim*). A relação entre *Joaquim* e Gide chegou até o ponto de o número dezesseis da revista, de Fevereiro de 1948, ser dedicado, inteiramente, a Gide: este é o único número de *Joaquim* dedicado, integralmente, a, apenas, um escritor. Neste mesmo número, há um conto de Trevisan, intitulado *O Rapaz de Gravata Borboleta*, escrito como que em homenagem a Gide, se é que se pode dizer *homenagem* em se tratando de Dalton Trevisan.

unesp

3.1. "A Parábola do Filho Pródigo", de São Lucas

Parábolas são pequenas narrativas alegóricas às quais se atribui uma espécie de saber codificado. Conforme o Cristo de São Lucas, este saber é acessível aos sábios e crentes em Deus e inacessível àqueles cuja impureza de espírito os domina (LUCAS, VIII, 09-10 e 16-18)[2]. Por serem alegóricas, isto é, compostas por um encadeamento de metáforas, os exegetas e hermeneutas atribuem, às parábolas, várias significações, desde as circunscritas a um âmbito puramente religioso àquelas que as concebem como um conto moral, do qual se pode abstrair algum ensinamento aplicável ao cotidiano dos crentes.

O *Evangelho Segundo São Lucas* contém dezesseis parábolas, todas atribuídas a Cristo. A "Parábola do Filho Pródigo" surge em uma de suas pregações, enquanto segue para Jerusalém. Nesta parábola, um pai tem dois filhos. O mais novo, o pródigo, requer sua parte da herança e parte "para uma terra distante", onde dissipa "todos os seus bens, vivendo dissolutamente" (LUCAS, XV, 13). O primogênito permanece ao lado do pai, trabalhando arduamente.

Algum tempo depois, a penúria abate o pródigo, o que o leva a refletir sobre sua condição: "Quantos trabalhadores de meu pai têm pão com fartura, e eu aqui morro de fome! Levantar-me-ei e irei ter com meu pai e lhe direi: Pai, pequei contra o céu e diante de ti. Já não sou digno de ser chamado teu filho" (LUCAS, XV, 17-19). E assim o faz.

Conforme pai e filho se avistam, abraçam-se. Ante a autocensura do pródigo, o pai ordena aos servos que preparem um banquete: "comamos e regozigemo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado" (LUCAS, XV, 23-24). O primogênito, após retornar do trabalho, recusa-se a participar dos festejos, dizendo ao pai: "Há tantos anos te sirvo sem jamais transgredir uma ordem tua, e nunca me deste um cabrito sequer para alegrar-me com meus amigos. Vindo, porém, esse teu filho, que disperdiçou (*sic.*) os teus bens com meretrizes, tu mandaste

[2] Utilizo, aqui, a tradução da *vulgata latina* realizada pelo Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Desenvolvida no século XVIII em Portugal, esta é a primeira versão integral do texto bíblico em língua portuguesa. De fato, é notória a peferência de Dalton Trevisan por edições antigas do texto bíblico, como a versão do Velho Testamento realizada pelo Padre João Ferreira d'Almeida (cf. TREVISAN, 1979d), iniciada no final do século XVII e nunca finalizada pelo tradutor. A versão de Antônio Pereira de Figueiredo se baseia, justamente, na de Ferreira d'Almeida: daí, eu utilizá-la.

rém, esse teu filho, que disperdiçou (*sic.*) os teus bens com meretrizes, tu mandaste matar para ele o novilho cevado" (LUCAS, XV, 29-30). Mas o pai o apazigua: "Meu filho, tu estás comigo; tudo o que é meu é teu. Entretanto, era preciso que nos regozijássemo-nos e os alegrássemos, porque este seu irmão estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado" (LUCAS, XV, 31-32).

Por um viés religioso, a trajetória do pródigo mimetiza a dos cristãos gentios. Sua saída de casa, por meio do livre-arbítrio que o pai lhe concede e em prol de uma vida pagã, leva-o à penúria e, em seguida, ao arrependimento, fazendo com que conceba, como única saída, a volta aos desígnios paternos. Este movimento de queda e (re)ascensão *via* arrependimento, de perda e de (re)encontro, é legitimado pelo perdão do pai ao acolher o filho e ao reintegrá-lo ao *paraíso perdido*. Tanto o livre arbítrio quanto o perdão concedidos ao filho pecador articulam a exaltação da figura paterna, dando-lhe certa grandeza e benevolência, além de, logicamente, poder. Daí, a identificação do pai ao Deus cristão, bem como a da casa paterna ao Reino dos Céus, à origem e destino do povo de Deus; povo cujo desvio, se reparado, é motivo para júbilo celestial (os festejos devido à chegada do pródigo).

Se vista como conto moral, a parábola exalta o paternalismo e a família, projetando-os como sinédoques da relação entre Criador e Criatura. Neste contexto, a existência humana é um circuito fechado, em que só há duas alternativas: a vida pagã ou a volta ao (ou permanência no) seio familiar/divino. A vida pagã, se adotada, consiste em sofrimento e deserdamento; se não adotada, em submissão e/ou adequação à lei familiar/divina. Em qualquer um dos dois casos, é afirmada a dicotomia Bem *versus* Mal e a impossibilidade de se escapar dela.

A posição do primogênito perante a receptividade do pai em relação ao pródigo é o único elemento discordante na narrativa. A atitude do pai é justificável por dar, aos pecadores, possibilidades de salvação, legitimando o Cristianismo. Além disso, sugere que, sendo primogênito em um regime paternalista, cabe, ao filho mais velho, a maior parte da herança e a sucessão do posto ocupado pelo pai, não havendo razão para revolta.

Mas, ainda assim, esta voz discordante abre uma *fenda* na narrativa. Se, em um âmbito religioso, esta fenda anseia pela preponderância do Cristianismo sobre outras religiões, como, por exemplo, o Judaísmo ortodoxo, em termos morais, acena

à ambivalente constituição da dicotomia cristã Bem *versus* Mal: a afirmação do Bem depende da do Mal. Por este viés, a trajetória do filho pródigo é mais importante para a manutenção desta dicotomia do que a do primogênito. Tanto que, em vez de o pecador, é o filho mais velho o reprimido pelo pai.

O Bem tem de cultivar o Mal para se manter, bem como reprimir quem ousar revelar tal cultivo — é sobre isso, sobre esta fenda, que se debruça o conto de André Gide.

3.2. "A Volta do Filho Pródigo", de André Gide

Vejamos o narrado nas três primeiras páginas das vinte e sete do conto. Ao retornar à casa paterna, o filho pródigo é acolhido pelo pai, dando início aos festejos. O primogênito, revoltado por haver tamanho júbilo para um pecador, recusa-se a participar de tais comemorações. Mas seus pais lhe convencem do contrário: "Se ele consentir em participar dos festejos, dando, também, crédito a seu irmão, ele pode fazê-lo feliz por algum tempo; foi assim que seu pai e sua mãe lhe prometeram, amanhã, repreender o pródigo, e ele mesmo se preparou para lhe passar um grave sermão" (GIDE, 1912, p. 157).[3]

Este princípio adianta diversas possibilidades de contraposição com a parábola. Nesta, a tolerância paterna leva à repreensão do primogênito em favor do pródigo, dando margem não ao elogio à virtude cristã, mas ao elogio à transgressão. No conto de Gide, os astuciosos pais sugerem que, em vez de júbilo (familiar/celestial), os festejos são um meio para seduzir e manipular o pródigo, forjando sua permanência na casa paterna para que, em momento propício, ele possa ser repreendido: a tolerância cede lugar à austeridade, ao rigor na repressão à transgressão.

Se, por um lado, a austeridade desfaz a ambigüidade da parábola, segundo a qual o Bem tem de cultivar o Mal e de obliterar tal cultivo, por outro, revela o quanto ela é necessária. Isso porque a parábola pleiteia a correspondência entre o humano e o divino por meio da manutenção da família e de seus valores. A tolerância paterna,

[3] *"S'il consent à paraître au festin, c'est que, faisant crédit à son frère, il peut lui prêter joie pour un soir; c'est aussi que son père et sa mère lui ont promis de morigéner le prodigue, demain, et que lui-même il s'apprête à le sermonner gravement".*

de cujo questionamento surge a ambigüidade, viabiliza esta manutenção de maneira harmônica, dando vazão à grandeza e à benevolência da figura do pai/Deus.

Ao desfazer esta ambigüidade, o conto de Gide problematiza a correspondência entre o humano e o divino. A volta do pródigo não reitera a resolvente circularidade da parábola, que diz respeito à saída e ao retorno ao seio familiar/divino, à trajetória dos cristão gentios rumo aos céus. Em vez disso, a volta renova os embates familiares, (re)abrindo e suspendendo o círculo. É por isso que há a dissipação da harmonia nas relações familiares e em seus desdobramentos. Pois, se a harmonia se dá ao custo da tolerância, e como a tolerância cede lugar à austeridade coercitiva, só a submissão do transgressor a quaisquer penalidades pode minimizar os conflitos. Neste caso, não se trata de harmonia, mas de repressão, de violência.

Outro aspecto que concorre à problematização da correspondência entre o divino e o humano é a instância narrativa. Na parábola, a narração na terceira pessoa do singular com acesso à vida interior das personagens corrobora certa univocidade, cuja potencial conjugação ao divino é reforçada pelo *Evangelho Segundo São Lucas*, o qual atribui a parábola ao próprio Cristo. O único momento em que se ensaia uma refração desta univocidade é o do questionamento da tolerância paterna feito pelo primogênito, narrado em discurso direto.

No conto de Gide, a narração na terceira pessoa do singular com acesso à vida interior das personagens prepondera, apenas, no princípio da narrativa (a chegada do pródigo e os festejos); princípio este que, não por acaso, encontra paralelo diegético na parábola. A partir daí, a narrativa assume uma estrutura dramática, minimizando a narração na terceira pessoa do singular, cuja função se reduz à organização da diegese (entre os diálogos e, em menor grau, no interior dos próprios), em favor do discurso direto das personagens. Os diálogos que o pródigo trava, respectivamente, com o pai, com o primogênito, com a mãe e com o irmão caçula (estes dois últimos, ausentes na parábola) encenam uma batalha ideológica inexistente no texto bíblico. Uma vez que a sublimação/ascenção do mundano ao divino dá lugar à preponderância do mundano, dos embates familiares, o divino é refratado, rebaixado.

Estes quatro diálogos, todos centrados nas motivações do pródigo em seu périplo, acontecem logo após os festejos. Neles, as personagens se relacionam com o recém-chegado de acordo com um duplo eixo, referente a) à posição central ou mar-

unesp

ginal na hierarquia familiar-paternalista e b) à possibilidade ou à impossibilidade de alteração de sua posição nesta mesma hierarquia dado o retorno do pródigo. O primeiro eixo determina a oposição a (personagens centrais) ou a solidarização com (marginais) o pródigo; o segundo, a intensidade destes posicionamentos, sendo moderadas as personagens cuja posição na hierarquia não é posta em risco pela volta do pródigo; incisivas, aquelas cuja posição o é. Sendo assim, o pródigo lida, respectivamente, com oposição moderada (pai), oposição incisiva (primogênito), solidariedade moderada (mãe) e solidariedade incisiva (caçula).

O primogênito e o pai, valendo-se da posição central na hierarquia patriarcalista, coagem o pródigo ao arrependimento por sua trajetória erradia. Para isso, enfatizam sua falência financeira como fator de dependência e de fraqueza, como na seguinte fala do pai ao pródigo: "tua miséria te fez melhor sentir o preço das riquezas" (GIDE, 1912, p. 161).[4] Já o primogênito, consciente de que o retorno do pródigo problematiza a instituição familiar, recomenda-lhe, caso lhe couber, ainda, alguma herança, que ele a recuse.

Esta repressão é motivada não só pela trajetória do pródigo, mas, em especial, pela firmeza em suas convicções. Considerando-se resignado e cansado em vez de vencido, o pródigo reitera, todo o tempo, a experiência obtida fora de casa: "O gosto selvagem das glandes doces permanecem, apesar de tudo, em minha boca. Nada lhes poderia dissipar o sabor" (GIDE, 1912, p. 162-163).[5] É isso o que o faz conceber sua própria volta como fruto não do arrependimento, mas de um simples lapso: "(...) minha débil razão se deixou subjulgar por meus desejos" (GIDE, 1912, p. 178).[6]

Se o pai e o primogênito defendem o paternalismo visando, logicamente, a preponderância de interesses próprios, o pródigo o vê como clausura, submissão, cerceamento de anseios como os que o fizeram partir: "Sentia que o universo não se resume à Casa. (...) Imaginava, ainda que sem querer, outras culturas, outras terras, estradas a serem percorridas, estradas não traçadas; imaginava, em mim, o ser novo

---

[4] *"Ta misère te fit mieux sentir le prix des richesses".*
[5] *"Le goût sauvage des glands doux demeure malgré tout dans ma bouche. Rien n'en saurait couvrir la saveur".*
[6] *"(...) ma débile raison s'en laissait imposer par mes désirs".*

que sentia desabrochar. Eu me evadi" (GIDE, 1912, p. 165-166).[7] Evasão esta contrária à família à medida que consiste na perversão de seus valores: "Fiz, de vosso ouro, prazer; de vossos preceitos, fantasia; de minha castidade, poesia; e de minha austeridade, desejos" (GIDE, 1912, p. 161),[8] diz o pródigo ao pai.

Embora seu retorno denuncie a não-concretização destes ideais, o fato de o pródigo pleiteá-los sob teto paterno encena a corrupção da instituição familiar, faz com que ela tenha de lidar com elementos que lhe são desagregadores e nocivos. Isso é, de fato, perigoso para a família devido a poder influenciar duas outras personagens, que, como o pródigo, ocupam uma posição marginal na hierarquia paternalista: a mãe e o caçula — marginalidade esta que, dentre outras coisas, implica, na parábola bíblica, a obliteração da mãe e a aparente inexistência do caçula.

No que compete ao pródigo, é pouco provável que ele seja o agente de uma nova ruptura com o paternalismo: "a liberdade que procurava, eu a perdi" (GIDE, 1912, p. 179).[9] Tanto que se prediz como o irmão mais velho: "tratarei de me assemelhar a meu irmão mais velho; administrar nossos bens; como ele, procurar por uma mulher..." (GIDE, 1912, p. 171).[10] Quanto à mãe, sua marginalidade na hierarquia paternalista é bastante sólida, de difícil alteração, o que restringe seu vínculo com o filho recém-chegado à afetividade — "jamais deixei de te esperar" (GIDE, 1912, p. 169),[11] diz a mãe ao pródigo. É este mesmo vínculo que ela mantém quanto ao caçula, cuja agressividade e cujo isolamento tanto a preocupam: "(...) Um dia, ele me escapará, estou certa disso. Um dia, ele partirá..." (GIDE, 1912, p. 173).[12]

O caçula é a única personagem com potencial transgressor em relação à família afora o pródigo, mesmo porque ele é o filho menos privilegiado pela hierarquia patriarcalista. De fato, ele tem este potencial dada a sua revolta contra o futuro baluarte da família: conforme o pródigo o procura a pedido da mãe, uma simples menção ao primogênito lhe provoca a seguinte reação — "Não me fala dele! Eu o odeio...

---

[7] *"Je sentais trop que la Maison n'est pas tout l'univers. (...) J'imaginais malgré moi d'autres cultures, d'autres terres, et des routes pour y courir, des routes non tracées; j'imaginais en moi l'être neuf que je sentais s'y élancer. Je m'évadai".*

[8] *"J'ai changé votre or en plaisir, vos préceptes em fantaisie, ma chastesté en poésie, et mon austérité en désirs".*

[9] *"La liberté que je cherchais, je l'ai perdue (...)".*

[10] *"(...) m'occuper de ressembler à mon grand frère; régir nos biens; comme lui prendre femme...".*

[11] *"Jamais je n'ai cessé de t'espérer".*

[12] *"(...) Un jour il m'échappera, j'en suis sûre. Un jour il partira...".*

Todo meu coração, contra ele, irrita-se" (GIDE, 1912, p. 176).[13] Em oposição a isso, o caçula nutre grande curiosidade pelo périplo do pródigo. Afinal, dentre aquilo que conhece, a saída do irmão é a primeira e única tentativa de emancipação, de reversão do destino que o relega às margens da instituição familiar, à inevitável submissão ao irmão que tanto odeia.

Sua principal curiosidade em relação ao recém-chegado é se, ao sair, este concebia sua atitude como algo ruim. Conforme o pródigo lhe responde que "não; sentia, em mim, algo como uma obrigação de partir" (GIDE, 1912, p. 178).[14] firma-se, de vez, a solidariedade entre os irmãos. Pois o caçula sente, também, esta obrigação, tanto que resolve partir naquela mesma noite: "Tu me abristes o caminho, e pensar em ti me sustentará" (GIDE, 1912, p. 181).[15] Tem, contudo, uma breve hesitação, o que o faz convidar o pródigo a ir consigo. Mas ele se recusa: "Deixa-me! Deixa-me! Eu fico para consolar nossa mãe. Sem mim, sair-te-ás melhor. (...) Sê forte; esquece-nos; esquece-me. Tomara que não voltes..." (GIDE, 1912, p. 182).[16]

Devido a retornar à casa paterna assim que a penúria e a fome, ambas decorrentes do dispêndio da herança paterna, abatem-no, o pródigo, de fato, não se desvincula do patriarcalismo em momento algum. Já a partida do caçula se dá mediante outras condições: "Tu bem sabes que, sendo caçula, não me cabe parte alguma na herança. Parto sem nada" (GIDE, 1912, p. 182).[17] Ou seja, o caçula terá, desde o início, de sobreviver por sua própria conta. Isso lhe poupará do sofrimento de se ver, abruptamente, sem condições, tornando-o mais resistente do que o pródigo? Ou, pelo contrário, isso faz com que a jornada do caçula esteja fadada, de antemão, à falência?

Não há resposta possível, visto a narrativa ser finalizada, justamente, com a saída do caçula. De qualquer modo, o conto de Gide encena uma tentativa de emancipação, uma espécie de *queda* voluntária e, pretensamente, sem volta, desencadeando a instabilidade da parábola interrompida em nome do Bem e de Deus. Pois, em vez de afirmar o paternalismo identificável ao divino, a transgressão adia tal afirma-

---

[13] *"Ne me parle pas de lui ! Je le hais... Tout mon cœur, contre lui, s'impatiente".*
[14] *"Quand tu partis, sentais-tu que tu faisais mal? / Non; je sentais en moi comme une obligation de partir".*
[15] *"Tu m'as ouvert la route, et de penser à toi me soutiendra".*
[16] *"Laisse-moi! laisse-moi! je reste à consoler notre mère. Sans moi tu seras plus vaillant. (...) Sois fort; oublie-nous; oublie-moi. Puisses-tu ne pas revenir... ".*
[17] *"Tu sais bien que, puîné, je n'ai point part à l'heritage. Je pars sans rien".*

ção ao ser repetida (a saída do caçula). Mas este adiamento não dissipa as relações entre o patriarcalismo e a tentativa de emancipação; alça-as, sim, a um outro âmbito.

Na narrativa gideana, a revolta contra a norma patriarcalista se estrutura a partir de uma outra norma, cuja instauração se dá por meio da trajetória do pródigo e da adesão do caçula. Trata-se da busca por emancipação, em contraposição à coerção e à clausura paternalistas. Esta norma vinga quando alicerça uma espécie de tradição, a qual pode ser permutada entre diferentes pessoas e/ou gerações, como acontece entre o pródigo e o caçula. Daí que, para minar uma tradição, outra é instaurada, a qual se promove como sendo uma alternativa à (ou negação da) tradição. Seu carro-chefe é a emancipação, cujo sectarismo, necessário à instauração da tradição e, conseqüentemente, à deposição do paternalismo, descaracteriza-a como tal, torna-a uma convenção temporária que, caso estendida, coloca a si mesma em xeque. É uma tradição em impasse: sua sobrevivência se dá ao custo de sua impraticabilidade; sua concretização implica sua problematização ou, talvez, sua própria negação.

Se a volta do pródigo denuncia a falência de seus ideais, falência esta necessária à instauração da nova tradição, acontece, em princípio, a impraticabilidade. E há indícios de que isso perdurará, caso se leve em conta a semelhança entre a predição da jornada do caçula e a parábola. Nesta, a circularidade oblitera as tensões entre os familiares, tensões estas decorrentes da volta do pródigo, sublimando os conflitos mundanos ao projetar o retorno dos cristãos ao seio divino. No conto de Gide, a circular saída do caçula oblitera, também, as dificuldades que ele encontrará em seu caminho, as mesmas, aliás, que fizeram o pródigo retornar. Recalcadas, estas dificuldades cedem lugar à projeção da conquista da emancipação, utopia necessária à manutenção da nova tradição.

O pródigo deixa a casa com sua parte da herança, cujo dispêndio o faz voltar; o caçula deixa a casa sem nenhum recurso financeiro — sim, há esta diferença entre as trajetórias das personagens. Mas ela funciona, de fato, como repetição. Pois ser promovida como *correção* da tentativa anterior é a única maneira de legitimar a tradição, repetindo seus efeitos e sentidos, mantendo sua utopia emancipatória; do contrário, a tradição cairia em descrédito. Esta diferença engendradora de repetição se estende à própria relação entre o conto de Gide e a parábola: a negação da mistificação é, de fato, deslocamento, visto ela ser afirmada em outro escopo, o relativo à

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

busca por emancipação. É esta a fenda do conto de Gide, sobre a qual se debruça o de Dalton Trevisan.

3.3. "A Volta do Filho Pródigo", de Dalton Trevisan

A narrativa trevisaniana se vale da mesma estrutura dramática da gideana: são diálogos travados pelo filho pródigo, logo após os festejos, realizados por ocasião de sua volta, com o pai, com o primogênito, com a mãe e com o caçula.[18] Mas esta estrutura é radicalizada: não há, em momento algum, a narração na terceira pessoa do singular com acesso à vida interior das personagens; há, tão-somente, diálogos. Daí que, em princípio, o conto de Trevisan pleiteia algo semelhante ao de Gide por meio, justamente, deste último — a retomada da parábola no momento em que ela se finaliza, elaborando uma possível versão do ocorrido após o retorno do pródigo. Mas este *por meio de* é indicativo de diferenças, cuja elucidação solicita o destaque de algumas falas de dois dos interlocutores do pródigo: o pai e o primogênito.

Quanto ao primogênito:

> — Deus ama ao que não peca e não foge de Curitiba.
> — Não sabes da parábola?
> — E falsa. Ele não preferiu o perdido ao salvo. De que valia então estar a salvo?
> — Rangeste os dentes quando cheguei. Não quiseste entrar em casa até que o pai te puxou pela mão. Matou ele acaso algum bezerro para te banquetear a ti, meu irmão?" (In: TREVISAN, 1998b, p. 99).

Agora, três das falas do pai:

> — Só tu foges de mim. Não és o filho preferido? (TREVISAN, 1998b, p. 94)

> — Ah, filho ingrato, não vieste por mim, tua mãe, teus irmãos. Fechada a porta do bordel, não tinhas outra casa (TREVISAN, 1998b, p. 94).

---

[18] Há um dado interessante no conto de Trevisan. Logo abaixo ao título e antes de os diálogos se iniciarem, consta o seguinte: *São Lucas, XV, 11 a 32* (dado este reproduzido no Anexo II). De fato, em termos diegéticos, conjugam-se, perfeitamente, leituras sucessivas da parábola e do conto de Trevisan. Mas esta convergência diegética tem implicações de cunho, sobretudo, metalingüístico, conforme relatarei adiante.

unesp

> — E eu não sacrifiquei o bezerro gordo pela tua chegada, ó ingrato? (...) Se te dei banquete foi para que meu filho soubesse o que havia perdido (TREVISAN, 1998b, p. 96).

O primogênito considera a parábola falsa porque, como o pai demonstra preferência pelo filho pecador, trata-se de um elogio à transgressão, desvalorizando a virtude. O pródigo não nega esta ambivalência, mas isso não faz da parábola algo inverídico; talvez, seja esta ambivalência, justamente, o que a torna verídica. Mesmo porque, além de tamanho banquete só ter sido oferecido ao pródigo, na primeira das falas do pai, a preferência pelo recém-chegado é reiterada — a parábola se repete.

Por outro lado, a segunda e a terceira falas do pai reavivam o conflito comum à narrativa gideana, o existente entre a jornada do pródigo e o paternalismo. Na segunda, o pai glosa do arrependimento do pródigo ao conceber sua volta como sendo decorrente da impossibilidade de prosseguir pecando.[19] Já a terceira difere, em tonalidade, da gideana: nesta, os astuciosos pais concebem os festejos como meio de sedução do pródigo, forjando sua estada na casa para que, em momento propício, seja repreendido, o que só é revelado ao primogênito; na narrativa trevisaniana, o pai concebe os festejos como ostentação, o que é explicitado ao pródigo. Mas a ostentação e sua explicitação têm a mesma função coerciva do que a astúcia, além de desvelarem o jogo de forças entre o pródigo e o paternalismo. Daí que tanto este jogo quanto o rebaixamento do pai por meio dos conflitos familiares, o qual se vincula ao rebaixamento do divino ao mundano, constam no conto de Trevisan — o de Gide se repete.

A repetição de aspectos da parábola e do conto de Gide não engendra, necessariamente, um paradoxo na relação entre as personagens: o conflito entre o pai e o pródigo não elimina a preferência que o pai tem pelo filho recém-chegado. O que ocorre é que esta relação se abre a leituras menos unívocas, por exemplo, a leitura segundo a qual o conflito entre os entes é motivado, justamente, pela preferência do pai pelo pródigo etc. É, também, isso o que se dá no relacionamento entre o conto de Trevisan e seus dois intertextos: ao encenar determinados aspectos de ambos, aspec-

[19] Isso se confirma com as contradições do pródigo ao justificar seu (pretenso) arrependimento, como, por exemplo, no diálogo com o primogênito. Ora o recém-chegado diz que "a prática do mal me livrou da sedução do mal"; ora, que "só pude com a tentação quando o pecado não me quis" (TREVISAN, 1998b, p. 98).

unesp

tos que, entre si, podem ser considerados antagônicos, há a vazão de um jogo de afirmação e de negação dos dois textos, possibilitando várias combinações.

Tratarei destes casos de maneira mais específica no decorrer de minha leitura. Mas já adianto que, em decorrência disso, os valores peliteados pela parábola e pelo conto de Gide, suas pretensas verdades, são relativizados no conto de Trevisan, são depostos de sua condição transcendente e indelével para que interajam entre si.

Conjugada a isso, há a ausência do narrador na terceira pessoa do singular com acesso à vida interior das personagens, que prepondera na parábola e que, no conto de Gide, apesar de bastante minimizado se comparado ao texto bíblico, exerce uma função ordenadora entre os diálogos e no interior dos próprios. Isso porque, na narrativa trevisaniana, o paternalismo identificável ao divino, bem como seu rompimento visando maior emancipação, não encenam uma batalha entre o que é considerado *verdadeiro* ou *falso*, *bom/Bem* ou *mau/Mal*: ambos são elementos que integram a narrativa em semelhante grau e valor. Por serem relativizados e por interagirem entre si, estes elementos implicam a refração e a ambigüidade do lugar outrora ocupado pelo narrador em terceira pessoa, dispensando uma voz ordenadora e/ou portadora da verdade.

Aliás, um narrador em terceira pessoa com uma postura afim encontraria percalços, pois esta mesma ambigüidade caracteriza a personagem que, nos outros dois textos, personifica os valores a serem exaltados ou depostos: trata-se do pai, *que se opõe ao seu filho preferido (pecador)*. O mesmo se dá com as demais personagens, conforme veremos adiante.

Destaco, ainda, um aspecto do conto de Trevisan: a assunção de seu caráter metalingüístico pelas próprias personagens, isto é, no interior da diegese. O pai, na primeira de suas falas transpostas aqui, ao indagar o pródigo se ele é o filho preferido, subentende um comentário à parábola. Já na discussão entre o pródigo e o primogênito sobre a veracidade da parábola, o comentário, além se referir ao texto bíblico claramente, remete à primeira fala do pai, reiterando o subentendimento citado. Daí que o conto de Trevisan se promove como sendo mais uma reincidência, uma repetição da parábola do que, propriamente, uma nova perspectiva.

Sem Cristo ou outra voz fora da diegese, esta repetição acontece em tempo indeterminado, mas em espaço característico à obra de Trevisan: Curitiba — "Deus

ama ao que não peca e não foge de Curitiba" (TREVISAN, 1998b, p. 99), diz o primogênito. O conto é, por assim dizer, a ocorrência curitibana e trevisaniana do narrado na parábola: as personagens parecem reconhecer que são espectros das personagens bíblicas, o que não as impede de tecer comentários sobre a parábola, comentários que incidem, também, sobre si mesmas. E, na medida em que o conto de Gide retoma a parábola no momento em que a diegese desta é finalizada, distendendo-a, o de Trevisan, ao fazer algo semelhante, é, também, repetição do de Gide. Basta atentar à estrutura dramática, a personagens como a mãe e o caçula, ao conflito entre a jornada do pródigo e o paternalismo — o espectro é duplo.

Vimos que, ao tentar se impor como uma revisão, uma nova versão da parábola (o desvelar da verdade obliterada), o conto de Gide desloca e repete suas ambivalências. A narrativa de Trevisan é distinta: menos do que se impor ante a parábola ou ao conto de Gide, interessa repetí-los; em vez de uma nova versão do ocorrido, a *novidade*, se é que há alguma, é sua reincidência. Ao aceitar e se valer dos antagonismos existentes entre os textos anteriores, o conto de Trevisan promove um curto-circuito tanto na exaltação quanto na pretensa deposição do paternalismo. Não se trata de paradoxo, pois a narrativa conjuga aquilo que, entre os dois outros textos, são opostos de maneira que se pode considerar *coerente*: à luz do conto de Trevisan, seus intertextos é que são paradoxais. Não se trata, também, de síntese entre a parábola (tese) e a versão de Gide (antítese) — não há mais tese nem antítese à espera de contraposição, de resolução. O que há é a tentativa de suspensão de oposições unívocas, tentativa esta que projeta a distensão destas oposições.

As aparentes contradições convivem muito bem entre si, tão bem que se permutam não só entre os textos, bem como entre as personagens do conto de Trevisan. E o caso, por exemplo, do caçula e do primogênito. Se, no conto de Gide, estas duas personagens pleiteiam posicionamentos diametralmente opostos (a defesa e o enfrentamento do paternalismo), no de Trevisan, ambos se opõem ao pródigo, e, o que é mais curioso e representativo, de maneira, por vezes, idêntica. Diz o primogênito ao pródigo: "Ora, por que não te vais? Não te chamei" (TREVISAN, 1998b, p. 97); diz-lhe o caçula: "Ora, por que não te vais? Não te chamei" (TREVISAN, 1998b, p. 102). Mas algo do conto de Gide permanece, embora deslocado: enquanto o primogênito se opõe ao pródigo por considerá-lo um pecador astucioso cujo arrependimen-

unesp

to a ninguém convence, o caçula o faz por considerá-lo um covarde, incapaz de corresponder às suas próprias pretensões.

A despeito destas diferenças, há um denominador comum a todas as demais personagens ante o pródigo: todas o condenam por ter despendido os bens familiares em sua jornada. Ao contrário do conto de Gide, o primogênito de Trevisan é dos menos incisivos: "A casa progrediu na tua ausência. (...) Que audácia a tua ao dissipares os bens dele [do pai]!" (TREVISAN, 1998b, p. 98, cochetes meus). O pai é bem mais vigoroso em sua argumentação: "Presta conta: Que fizeste do dinheiro que tanto me custou ganhar? (...) Ai de teu pai que não gozou a vida! Que fim levaram meus preciosos bens?" (TREVISAN, 1998b, p. 96); e isso mesmo quando o pródigo tenta convencê-lo de que sua trajetória lhe foi importante, conforme indica o destaque conferido às finanças pelos travessões: "Tua viagem não foi vã, ainda que a mesma lição eu te ensinara, na tua própria casa — e a preço bem menor. (...) Dispensa ir pelo mundo achar bem tão próximo — um erro muito dispendioso" (TREVISAN, 1998b, p. 95). Até a mãe se despe da afetividade que nutre pelo filho, como no conto de Gide, e o reprime pela obtenção dos bens familiares por meios suspeitos e por seu gasto: "Esbanjou o dinheiro de teu pai. (...) Muito se queixou de que o emprestaste para devolver no dia seguinte; e, em vez, te foste" (TREVISAN, 1998b, p. 99). E, por fim, também o caçula reprime o irmão: "Há uma delas [uma Curitiba] que não descobriste. Esbanjaste, sem vê-la, o dinheiro que ia ser meu" (TREVISAN, 1998b, p. 103, cochetes meus).

Mas, exceto com o caçula, há momentos em que o pródigo encena a reversão desta repressão: trata-se de sua recusa à moral patriarcal. O primogênito, ao lhe dizer que, dado seu retorno, "tens de respeitar a lei de morar na casa", obtém a seguinte réplica do recém-chegado: "Respeitarei, o que é diferente de crer nela" (TREVISAN, 1998b, p. 98). Já ao pai e à mãe, o pródigo reitera a inutilidade dos conselhos, sejam eles antecedentes à sua partida ou posteriores à sua volta. Ao pai, afirma que "As palavras, por mais sábias, nada podem contra uma só estrada, única árvore, tão logo não sejam as tuas" (TREVISAN, 1998b, p. 96), pois, como pergunta ao pai, "Que sabes da fome só aplacada pelos frutos selvagens?" (TREVISAN, 1998b, p. 95). A mãe, conforme ela lhe solicita que interceda junto ao caçula para que este, também, não fuja — "Argumenta com o horror do pecado, da fome, da peste" (TREVISAN,

unesp

1998b, p. 101) —, o pródigo diz: "Falarei, se me pedes. As palavras contra o azul? Os pardais?" (*Ibidem*). Mesmo porque, se o pródigo pecou fora dos desígnios paternos, "pequei os poucos pecados que aprendi em casa" (TREVISAN, 1998b, p. 100).

Ainda assim, todas estas três personagens conseguem sobrepujar o pródigo ao final de cada diálogo. O pai e o primogênito, praticamente, impõem-lhe silêncio. Em ambos, isso se justifica devido a o recém-chegado tentar manifestar-se sobre o que lhe ocorrera fora de casa, o que, certamente, pode ter efeitos nocivos debaixo de teto paterno. Entre o pródigo e o pai:

> — Não perguntas da viagem, pai?
> — O diabo é mau perdedor — se te deixou em paz um de nós há de querer.
> — Não é certo, pai. Por falar em diabo...
> — Proibo-te de mencionar tua viagem a qualquer de nós.
> — Sim, meu pai.
> — Nem uma palavra a teu irmão mais velho.
> — Te obedeço, pai. (TREVISAN, 1998b, p. 97).

Já entre o pródigo e o primogênito:

> — (...) E não menciones tua viagem a nenhum de nós.
> — Meu bom irmão, eu sei de cada história!
> — Silêncio, é uma ordem! (TREVISAN, 1998b, p. 99).

A mãe, também, sobrepõe-se ao pródigo, só que de outra maneira. Como ela pede ao interlocutor que interceda junto ao caçula, falando-lhe das penúrias da estada para além das terras da família, não há razão para censurar o pródigo da maneira como o fazem o pai e o primogênito. Mas, como o pródigo tenta persuadi-la de que há horizontes mais amplos que o da casa paterna, a mãe tem, de algum modo, de subjulgá-lo. Tomando uma espécie de máxima paternalista, da qual o próprio pai se vale — "a verdade mora na casa do pai" (TREVISAN, 1998b, p. 95) —, a mãe a hiperboliza ao conjugá-la ao Pai Nosso:

> — Mãe, se soubesses, o mundo é tão maior que Curitiba.
> — Erro, filho meu. A casa é mais que tudo. Não te esqueças de ensinar ao menor: o mundo é Curitiba. Dobra tua cabeça, e repete comigo: Pai nosso que estás em casa.
> — Pai nosso que estás em casa (TREVISAN, 1998b, p. 102).

unesp

A equiparação entre Curitiba/casa paterna e reduto da verdade faz, do espaço arquitetado pelo conto, campo mítico/místico. Mas se trata de um espaço degradado, conforme a jocosidade da passagem. E o fato de sê-lo não implica impertinência, pois a volta do pródigo confirma a instransponibilidade de Curitiba. Daí que tanto o conto de Gide quanto a parábola são afirmados e negados. Do primeiro, afirma-se a utilização da verdade patriarcal como instrumento de coerção, como ocorre, também, nos diálogos com o pai e com o primogênito; já a volta do pródigo e sua adesão à *reza* implica sua submissão, sub-reptícia e jocosa provavelmente, a esta verdade. Quanto à parábola, é afirmada a intransponibilidade dos desígnios paternos, o que, em vez de elevar o mundano, rebaixa o divino. Em suma, repetição é troça e espectro.

O último diálogo da narrativa, travado entre o pródigo e o caçula, confirma e amplia este jogo. Mesmo sendo hostil com o pródigo por considerá-lo um fraco, o caçula deseja, também, partir, o que poderia estabelecer um vínculo entre os irmãos. O caçula quer as "torres, as praças de música, as bailarinas..." (TREVISAN, 1998b, p. 103), e, por isso, faz inúmeras perguntas ao irmão a respeito de sua vida fora de casa. Era de se esperar que o pródigo lhe incitasse o desejo de partir, contando diversas histórias, como ameaçou fazer nos diálogos anteriores. Mas eis o que ele diz: "tua casa tem mais que isso" (TREVISAN, 1998b, p. 103); ou, ainda, ante a indagação do irmão menor sobre a estrada que o pode levar dali:

> — Até a curva ela é do pai. A margem do lado direito e do irmão maior. E [illegible] da curva será de quem tiver pés ligeiros. Mesmo tua ela já foi. (...) Que há, me conta — se és meu irmão —, que há depois da curva?
> — O outro lado da curva" (TREVISAN, 1998b, p. 103).

Se o pródigo diz que "viajei todas as Curitibas", o caçula rebate: "Há uma delas que não descobriste. Esbanjaste, sem vê-la, o dinheiro que ia ser meu. (...) Es como certos porqueiros: cruzas uma cidade de ouro e, da cidade, só vê teus porcos. (...) Só invento uma Curitiba que existe. Não me intimidas — hoje eu me vou!" (TREVISAN, 1998b, p. 103-104).

Dada a irredutibilidade do caçula, o pródigo lhe pergunta por qual motivo quer partir, e o irmão responde: "O pai e o outro não sabem: há uma fome que não é de pão e sim do fruto selvagem" (TREVISAN, 1998b, p. 104). Mas o pródigo, con-

unesp

tradizendo o que ele mesmo afirmara ao pai, responde: "Sou como eles" (TREVISAN, 1998b, p. 104). De qualquer modo, o caçula se vai. O pródigo pede para ir consigo: "Leva-me contigo, irmãozinho. Te carregarei no ombro quando estejas cansado. (...) Refrescarei num rio que sei teus pés malferidos" (TREVISAN, 1998b, p. 104). Mas o irmão menor se recusa: "Deixa-me, que me aborreces" (TREVISAN, 1998b, p. 104). Por fim, conforme o caçula se vai, o pródigo se penitencia em tom tragicômico: "Serei enxotado (...). Ai, maldito seja eu porque voltei!" (TREVISAN, 1998b, p. 104).

Há, aí, a inversão de alguns aspectos do conto de Gide, repetindo a situação dramática. Na versão do francês, o caçula é quem convida o pródigo a ir consigo, mas ele se recusa; na de Trevisan, é o pródigo quem se oferece, mas o caçula o rejeita. Daí que, como o caçula de Trevisan considera o pródigo um fraco, um dos possíveis indicativos desta fraqueza pode ser, justamente, o fato de o pródigo se oferecer para ir com ele, já que não consegue fazê-lo por conta própria. Sendo assim, o fato de o caçula de Gide convocar o irmão a ir consigo indicaria sua fraqueza, colocando em xeque a execução de seu plano de permanecer fora da casa paterna em busca de horizontes existenciais mais amplos?

De qualquer modo, a busca por emancipação do conto de Gide é rebaixada no de Trevisan, sendo, no máximo, hedonismo. O caçula quer é Curitiba, a das bailarinas, das torres, das praças de música: não quer escapar de Curitiba, pois o mundo é Curitiba.

O que dizer do pródigo de Trevisan? Seu arrependimento e, simultaneamente, a reafirmação dos ideais que o fizeram partir, como ocorre nos diálogos anteriores, mesmo que, às vezes, de maneira jocosa, torna-se, no diálogo com o caçula, assunção do paternalismo como valor a ser pleiteado e, em seguida, ânsia por evasão ao lado de alguém que, ao que parece, é mais capaz do que ele de permanecer fora da casa paterna. Daí que o pródigo, embora anseie viver fora de casa, não o consegue por conta própria. Ainda assim, não se arrepende de seus pecados nem se nega a assumir o paternalismo vigente quando melhor lhe convém. E, quando lhe convém, dispõe-se, também, a servir aquele que pretende buscar por prazer e parece ser capaz disso. Mas, não conseguindo nada disso, penitencia-se em tom tragicômico.

Nem pecador que se arrepende, nem o transgressor que se legitima como sendo o precursor de novos horizontes; ao mesmo tempo, tem muito dos dois — o próprio pródigo de Trevisan se define no diálogo que trava com o primogênito, ao justificar sua saída: "Na casa, eu definhava. Nela eu era o apelido do avô, o óculo da mãe, o bigode do pai" (TREVISAN, 1998b, p. 97). Agregação de diversos familiares, bem como de todas as outras personagens dos intertextos; uma agregação, sempre, em processo, que, conforme se expande, nega-se.

Talvez, ser variável e indefinido seja a sua *maldição*: "Ai, maldito seja eu porque voltei!" (TREVISAN, 1998b, p. 104). *Maledictio*, *maledictiōnis*, diz a etimologia latina: uma dicção (*dictio*) ruim (*male*)? Errada? Melhor: errante, um espectro de muitos — "Legião é meu nome, porque somos muitos" (MARCOS, V, 9) —, ao contrário dos pródigos te(le)ológicos da parábola e da narrativa de Gide.

Ao que parece, o *espectral* do pródigo de Trevisan implica que seu funcionamento se dá por *relação/combinação*. Ou seja, o pródigo, em todas as passagens do conto, é o pólo negativo, aquele que se opõe a quaisquer personagens e/ou valores. Não importa se, neste jogo de oposições, ele se contradiz se comparado consigo mesmo em outras passagens: de fato, se se pensar que ele é, sempre, o elemento que se opõe, não importa a quê, o pródigo é, absolutamente, coerente consigo mesmo; não importa se, ao final dos diálogos, ele se submete às demais personagens, seja por meio da violência (com o pai e com o primogênito) ou da troça (a mãe): resta, sempre, um rastro de oposição.

E emblemático o fato de este rastro desaparecer no final do último diálogo, quando o caçula sai e deixa o pródigo só: ele se maldiz por se ver sem a possibilidade de se opor a nada nem a ninguém, o que o dissipa (a seu espectro). Calar a oposição por meio da violência, como o fazem o pai e o primogênito, é fazer falar o poder em relação ao qual o pródigo se quer contrário; calá-la por meio da troça, como o faz a mãe, é uma tentativa de silenciá-la valendo-se de suas próprias estratégias, o que a faz falar mais alto, dada, por exemplo, a subversão do Pai Nosso; calá-la por meio da ausência de um elemento passível de oposição, como o faz o caçula, funciona porque o pródigo se torna espectro da ausência: não há a que se opor, não há como significar: a dicção errante do pródigo não mais pode errar.

Esta, por assim dizer, *lógica combinatória*, que parece nortear o pródigo, ocorre, em menor grau, nas demais personagens do conto. É o caso das personagens diametralmente opostas, como o caçula e o primogênito, referirem-se ao pródigo de maneira semelhante, de o pai se debater ante a oposição ao filho preferido, de a mãe pleiteiar os valores familiares/cristãos que ela mesma subverte etc. Esta lógica de relação parece ser o que norteia, também, o jogo entre a parábola e o conto de Gide engendrado pelo de Trevisan: ao articular um entre-lugar entre os dois textos, o conto de Trevisan desencadeia um jogo de afirmação e de negação de/entre estes textos cujo saldo é a equiparação de ambos: pender para um lado, para um texto, traz, invariavelmente, a contra-resposta do outro lado/texto.

Pois a parábola, em princípio, é analogia entre o humano e o divino. O conto de Gide desloca esta analogia para o campo humano e, aí, problematiza-a, recorrendo, para isso, a outra analogia, a existente entre a saída da casa paterna e a abertura de horizontes existenciais mais amplos. Se o texto gideano mundaniza a parábola, desfazendo a subordinação ao divino em prol de um escopo humano mais amplo, trata-se do deslocamento do divino e sua (re)condensação no humano, o que modifica, sensivelmente, tanto o divino quanto o humano: o divino tem muito de humano; o humano, de divino etc.

Já o conto de Dalton Trevisan engendra um quiasmo entre seus intertextos, deslocando a amplitude humana de Gide até uma dimensão semelhante à existente quando de sua subordinação ao divino, repetindo a parábola; ao mesmo tempo, o conto de Trevisan desloca a transcendência do divino da parábola para o campo dos interesses mundanos das personagens, repetindo o texto de Gide.

Ou seja, o conto de Trevisan toma e reitera um determinado aspecto da parábola, o que implica a negação de um aspecto do conto de Gide diametralmente oposto ao reiterado, e *vice-versa*. Daí que, por um lado, o conto de Trevisan tem muito de seus intertextos; por outro, é já uma outra coisa, um outro texto.

Este texto outro esvazia o pleiteado por seus intertextos, projetando uma derradeira asserção, afim à suspensão da errância, do sentido. Tal suspensão é estranha tanto à parábola quanto ao conto de Gide: a parábola se firma como reiteração da subordinação do humano ao divino, sendo este perene e indelével; o conto de Gide, como busca (em processo) de uma maior amplitude humana.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No conto de Trevisan, a perenidade é, tão-somente, efeito da contingência, isto é, projeção dos conflitos e das oposições que engendram sentido: não havendo conflito, nada mais resta. Quanto à busca por uma maior amplitude humana, trata-se de mero hedonismo que só é viável se suportado e motivado, tanto em termos econômicos quanto psíquicos, pelos valores aos quais se opõe. Trata-se, assim, menos de uma busca por algo diferente do paternalismo do que de um desdobramento do próprio, de uma transgressão temporária e previsível que tanto afirma o paternalismo ao se lhe opor quanto, ao cabo, sucumbe a ele. E, se a oposição ao paternalismo se despe de qualquer qualificação elogiosa, ocorre o mesmo com o próprio: em vez de enfrentamento inequívoco, há uma interdependência resistente a qualquer valorização, resvalando em uma certa indiferença.

Em suma, efemeridade e indiferença: eis, aí, a *maldição tragicômica*, que suspende a errância do sentido à medida que é, justamente, sua precondição: vazio a partir do qual se pode começar ou no qual se pode encerrar.

unesp

4. *ESPASSAGENS*

Se, no primeiro capítulo deste trabalho, falo sobre o quão problemática é a suposta unidade de um texto em razão de sua amplitude, amplitude à qual aceno na introdução à leitura dos dois contos anteriores, no que se refere a "Em Busca de Curitiba Perdida", mesmo tal aceno é de difícil elaboração. Pois se trata de um conto cujas doze versões, elaboradas no decorrer de quase trinta anos (cf. BERNARDI, 1983), sofreram radicais modificações, dentre as quais a inserção e a supressão de alusões a diversos intertextos (SILVA, 2000). Estas modificações podem ser lidas como um percurso semelhante ao que empreendi nos dois capítulos anteriores, afim à exaustão do sentido, em um nível bastante intenso: nos anos quarenta, em suas primeiras versões, o conto instaura a galeria de personagens comuns aos textos de Trevisan; conforme se sucedem suas reescrituras, bem como a elaboração/publicação dos demais contos, "Em Busca de Curitiba Perdida" se torna uma espécie de síntese, remetendo a boa parte dos textos que lhe precedem, bem como aos que lhe sucedem.

A partir de 1968, o conto passou a integrar *Mistérios de Curitiba*, livro em cujo título já constam algumas possíveis alusões a intertextos. Por exemplo, Linda Ledford-Miller (2003) argumenta que os quarenta e nove contos de *Mistérios de Curitiba* se coadunam às cinqüenta contas do terço/rosário; daí que os *mistérios* aos quais o título acena, se lidos de acordo com a tradição cristã, engendram três *lamentações* (a primeira se intitula, justamente, "Lamentações de Curitiba"), sendo "Em Busca de Curitiba Perdida" a terceira delas.

Em suma, a intertextualidade com *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, é, apenas, uma dentre tantas outras possibilidades; e vale dizer que a amplitude de *Em Busca do Tempo Perdido* não é menor do que a de "Em Busca de Curitiba Perdida". Em meio a tudo isso, para viabilizar minha leitura, atenho-me, sobretudo, à intertextualidade entre o conto de Trevisan e o *roman-fleuve* de Proust; e, quanto a este último, cuja leitura inicio em seguida, atenho-me a caracteres mais genéricos, afins ao, por assim dizer, *movimento* traçado pela narrativa.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

4.1. *Em Busca Do Tempo Perdido*, de Marcel Proust

"Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: 'Adormeço'. E, meia hora depois, despertava-me a idéia de que já era tempo de procurar dormir" (PROUST, 1998a, p. 09)[1] — eis as primeiras setenças de *Em Busca do Tempo Perdido*. De fato, em toda *Combray I*, primeira parte do primeiro volume do *roman-fleuve*, Marcel, o narrador, relata suas hesitações, suas idas e vindas no "sono em que estavam mergulhados os móveis, o quarto, aquele todo do qual eu não era mais que uma parte mínima e em cuja insensibilidade logo tornava a integrar-me" (PROUST, 1998a, p. 10).[2]

A imersão nesta insensibilidade faz com que "o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos" (PROUST, 1998a, p. 11)[3] se desorganize:

> (...) bastava que estivesse a dormir em meu próprio leito e que o sono fosse bastante profundo para relaxar-se a tensão de meu espírito, o qual perdia então a planta do local onde eu adormecera; assim, quando acordava no meio da noite, e como ignorasse onde me achava, no primeiro instante nem mesmo sabia quem era; tinha apenas, em sua singeleza primitiva, o sentimento da existência, tal como pode fremir no fundo de um animal; estava mais desapercebido que o homem das cavernas; mas aí a lembrança — não ainda do local onde me achava, mas de alguns outros que havia habitado e onde poderia estar — vinha a mim como um socorro do alto para me tirar do nada, de onde não poderia sair sozinho; passava em um segundo por cima de séculos de civilização e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, depois de camisas de gola virada, recompunha pouco a pouco os traços originais de meu próprio eu (PROUST, 1998a, p. 11-12).[4]

---

[1] Opto pelas traduções brasileiras de *À La Recherche du Temps Perdu* publicadas pela Editora Globo em sete volumes, tradução esta feita por, dentre outros, Mário Quintana, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. De qualquer maneira, serão fornecidas, em notas de rodapé, todos os trechos citados em sua língua original — "*Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteine, mês yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : 'Je m'endors'. Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait*" (PROUST, 1987-1989, v. 1, p. 03).

[2] "*(...) le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partir et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir*" (PROUST, 1987-1989, v. 1, p. 04).

[3] "*(...) le fil des heures, l'ordre des années et des mondes*" (PROUST, 1987-1989, v. 1, p. 05).

[4] "*(...) il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas eu premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir — non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être — venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à*

Dá-se, então, uma desordem consciente, que faz com que Marcel perca "os traços de seu eu": um mergulho em um estado no qual sua percepção tateia, sem conseguir tocar, aquilo que, supostamente, está em seu redor: "tudo girava em redor de mim no escuro, as coisas, os países, os anos (...); redemoinhavam nas trevas" (PROUST, 1998a, p. 12).[5] E é nestas trevas, nesta contigüidade brumosa, que faz com que cada reminiscência pareça ser o resultado de uma insondável condensação de diversos elementos, que toda *Combray I* é narrada.

Para sair destas "trevas redemoinhantes", que lhe cerceiam a divisão entre seu "eu" e o restante das coisas, Marcel é socorrido pelo hábito: "sem o hábito e reduzido a seus próprios recursos, seria nosso espírito incapaz de nos tornar habitável qualquer alojamento" (PROUST, 1998a, p. 14).[6] Mas o hábito é da mesma natureza que a insensibilidade dos seres e das coisas: ele é a porção domesticada desta insensibilidade, porção esta que, em vez dizimar as trevas, torna-as, somente, habituais, travestindo seu estranhamento e, simultaneamente, mantendo sua ilegibilidade. Se o hábito suplanta a dor e a angústia, em contrapartida, enrijece Marcel e seu mundo: preâmbulo ao retorno às trevas na noite seguinte.

Tanto é assim que, mesmo após mergulhar em tal insensibilidade e ser, daí, resgatado pelo hábito algumas vezes, para Marcel, tudo parece "sem causa, incompreensível, algo de verdadeiramente obscuro" (PROUST, 1998a, p. 09)[7]: "Essas evocações torvelinhantes e confusas nunca duravam mais que alguns segundos; muitas vezes, minha breve incerteza do local em que me achava não permitia tampouco distinguir umas das outras as diversas suposições que a constituíam" (PROUST, 1998a, p. 13).[8] Isso o leva a cogitar a inexorabilidade de seu passado, bem como o quão é vão lidar com ele por meio da consciência e do hábito: "só do acaso depende que o [passado] encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca"

---

pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi" (PROUST, 1987-1989, v. 1, pp. 05-06).

[5] "*(...) tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les annés (...), tourbillonaient dans le ténèbres*" (PROUST, 1987-1989, v. 1, p. 06).

[6] "(...) *sans l'habitude et réduit à ses seuls moyens il serait impuissant à nous rendre un logis habitable*" (PROUST, 1987-1989, v. 1, p. 08).

[7] "(...) *comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure*" (PROUST, 1987-1989, v. 1, p. 03).

[8] "*Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelquer secondes; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les divers suppositions dont elle étais faite*" (PROUST, 1987-1989, v. 1, p. 07).

(PROUST, 1998a, p. 48, colchetes meus).[9] E esta inexorabilidade o atormenta e o angustia.

A opacidade é o que caracteriza o sono proustiano: um sono de escritura, que se escreve, retardamento que tateia uma outra lógica, uma outra compreensão (hiperconsciência), a da consciência desorganizada ou do semi-despertar (BARTHES, 1984); um sono que "divide o sujeito, não na forma de antagonismos, mas na de seções/seleções/secções" (BARTHES, 2002a, p. 69).[10] Este lugar outro arquitetado pelo sono proustiano é improdutivo, não-freudiano, não obedece a nenhuma lógica econômica, seja ela mitológica ou psicanalítica: um sono afim à perversão. É um lugar de perda, de dispersão, de suscetibilidade, cujo deslocamento, operado sobre "o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos", pleiteia a inversão do dia pela noite.

Isso porque o sono noturno, o sono noturno e profundo (não-proustiano), dizima a noite, integrando-a ao dia: o sujeito dorme para melhor reparar, melhor cuidar de sua "potência de agir" (BLANCHOT, 1987, p. 266), para melhor dempenhar suas atividades diurnas. Este desempenho se dá ao preço da racionalização da noite, de sua integração à lógica do dia, de sua domesticação: "Que sejamos capazes de nos retirar do ruído cotidiano, da preocupação cotidiana, de todas as coisas, de nós e até do vazio, essa capacidade é o sinal de nosso domínio" (BLANCHOT, 1987, p. 266). O sono é, em suma, um alheamento do mundo para que melhor se lhe integre.

As errâncias noturnas são, sempre, vistas com desconfiança pelo olhar diurno. Marcel, ao não dormir ou ao dormir mal (ao dormir o sono proustiano), em vez de dizimar a noite em favor do dia, deixa-se errar noite afora. Esta errância, cuja obscuridade é sensível mas ininteligível, inviabiliza uma lógica econômica, hesita em confeccionar um *proauto util*, afim ao dia. Daí que o sono proustiano é dispêndio de energia, é perversão.

Errar noite afora, além de implicar a existência da noite como não sendo subordinada ao dia ou a subordinação do dia à noite, é prorrogar o dia dentro da noite, fazer com que as atividades, lugares e pessoas que permeiam o dia se estendam até a noite. Nela, os elementos, antes, diurnos ganham novas cores e contornos; adentram uma região que, em princípio, é-lhes estranha: "a aproximação da ausência de tempo,

---

[9] "*(...) il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas*" (PROUST, 1987-1989, v. 1, p. 44).

[10] "*Le sommeil divise le sujet, non sous forme d'antagonismes, mais de sélections...* ".

a ameaça do exterior onde falta o mundo" (BLANCHOT, 1987, p. 269). O "exterior onde lhe falta um mundo": é este *olhar noturno* o que Marcel obtém em sua errância.

Nesta desordem consciente, neste sono que se escreve, Marcel procura "o modelo original, quer-se ser remetido a um ponto de partida, a uma revelação inicial, mas nada disso existe. (...) Cada figura nele é uma outra, é semelhante a uma outra, e ainda a uma outra, e esta a uma outra" (BLANCHOT, 1987, p. 270). Daí que o saldo deste sono é a culpa: culpa por errar, por subverter a ordem entre dia e noite, dificultando a instauração da lógica econômica, que, para Marcel, viabilizaria uma explicação (elemento diurno), a iluminação da noite, a transformação das "trevas redemoinhantes" em luz apazigüante.

É por isso que *Em Busca do Tempo Perdido* gira em torno da culpa. A partir do *pecado original* do infante Marcel,[11] desencadeia-se, até a última parte do romance, uma saraiva de ciúme, traição, ociosidade, luxúria, ostentação, morte, ambigüidade etc.: é o universo noturno do pecado, da queda, das trevas, do perdido, que, a cada página, mais se adensa, mais se escurece, mais se torna olvidadiço. Daí, as contigüidades (aparentemente) aleatórias, que entrecruzam e espectralizam lugares, personagens e eventos, que tornam tudo e todos opacos — daí, a culpa.

Mas estas trevas são, também, um *semi-despertar* (BARTHES, 1984): *despertar* porque Marcel se revela sensível a esta lógica outra, adquire o olhar noturno; *semi* porque, munido deste olhar, tudo é diverso e insondável se comparado ao dia, ao hábito — "outro o gênero de prazer que experimento em só sair à noite, em seguir, ao luar, esses caminhos onde brincava outrora ao sol. E o quarto onde terei adormecido em vez de preparar-me para a ceia, avisto-o de longe, quando voltamos, iluminado pelo clarão da lâmpada, único farol dentro da noite." (PROUST, 1998a, p. 13).[12]

---

[11] Refiro-me a uma das primeiras passagens após este *prelúdio do sono proustiano*, passagem esta de edipianismo latente. Trata-se de uma noite da infância de Marcel, na qual, por haver convidados para o jantar, seus pais se demoram em conversas. Chega o momento de o jovem Marcel se recolher, o que ele só costuma fazer após receber um beijo de despedida de sua mãe. O beijo não vem, pois a mãe está, ainda, conversando com os convidados. Marcel escreve um bilhete solicitando a presença da mãe e pede para que um criado lho entregue. A mãe não vem, nem há resposta alguma. Marcel, bastante atônito, vai ao encontro da mãe e se lhe atira, enfrentando a visível desaprovação da figura paterna. Por fim, dada a evidente alteração do filho, o pai pede à mãe não para se despedir do filho, mas, sim, que passe a noite junto à criança. E a mãe o faz, o que desencadeia a culpa em Marcel.

[12] "*(...) un autre genre de plaisir que je trouve à ne sortir qu'à la nuit, à suivre au clair de lune ces chemins où je jouais jadis au soleil; et ma chambre où je me serai endormi au lieu de m'habiller pour*

O quarto, em cujo sono diurno Marcel mergulha ("onde terei adormecido em vez de preparar-me para a ceia...") para que o possa tornar o "único farol dentro da noite", nenhum esforço consciente pode a(s)cendê-lo por completo: só há um semi-despertar, um semi-a(s)cender. Por completo, só o pode o acaso.

Mas eis que surge uma primeira luz: ao tomar chá com biscoitos, costume que permeara toda a sua infância e do qual se havia esquecido, Marcel é invadido por uma forte felicidade, sem causa aparente, que o "tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo" (PROUST, 1998a, p. 49).[13] Munido desta sensação, desta memória alheia ao hábito e desencadeada não pelo intelecto, mas pelo acaso (físico-corpóreo), o narrador inicia sua busca, sua viagem à expurgação da culpa.

Neste percurso, a despeito do impulso que a sensação ao provar chá com biscoitos lhe dá, Marcel oscila entre reminiscências cuja contigüidade o desarticula e a tentativa de compreendê-las, desvendar-lhes a lógica, a *verdade* que as engendra. De modo que a narração arquiteta um caleidoscópio de personagens e eventos cuja luz é, sempre, renovada e renovável, mas, nunca, clara o suficiente: este caleidoscópio das formas (noturnas) do pecado torna a busca custosa, infindável, ininteligível. E é neste estado que o narrador chega à última parte do último volume do *roman-fleuve*, *A Recepção da Princesa de Guermantes*.

Entretanto, nesta recepção, novos golpes do acaso acontecem. São, de fato, três (*santíssima trindade do acaso*): a fenda entre os paralelepípedos do piso do pátio da residência de Oriane, a princesa de Guermantes; o barulho dos talheres na sala de espera, enquanto convidados que chegaram atrasados à recepção, como o narrador, aguardam o fim da primeira parte da audição ali executada, de uma sonata de Vinteuil; a textura dos guardanapos disponíveis durante este lanche na sala de espera. Estes três golpes desencadeiam, no narrador, a mesma memória alheia ao hábito experimentada quando do chá com biscoitos, só que mais intensa, pois tríplice: aconte-

---

le dîner, de loin je l'aperçois, quand nous rentrons, traversée par les feux de la lampe, seul phare dans la nuit" (PROUST, 1987-1989, v. 1, p. 07).

[13] "*Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi*" (PROUST, 1987-1989, v. 1, p. 44).

unesp

ce, então, uma espécie de revelação. Finalmente, Marcel se torna apto a desentranhar a verdade que as contigüidades encerram.

Marcel chega, mesmo, a tatear a compreensão quanto à incidência do acaso, a supor que é o sofrimento que o engendra, sendo o sofrimento, também, a força-motriz da imaginação e do pensamento: "(...) ainda se não nos fornecer, descobrindo-a para nós, a matéria de nossa obra, a dor nos servirá de incentivo. A imaginação, o pensamento serão máquinas em si mesmas admiráveis, mas podem ficar inertes. E o sofrimento as põe em movimento" (PROUST, 1998d, p. 182).[14]

Desdobra-se, então, todo o *método de busca* proustiano, defendido, amplamente, nas cento e cinqüenta últimas páginas de *Em Busca do Tempo Perdido*. De acordo com este método, concebe-se que, desde o princípio do *roman-fleuve* até seus derradeiros momentos, Marcel se guia pela seguinte questão: "Como teria qualquer valor a literatura descritiva, se a realidade se oculta sob pequenas coisas que enumera (...) e que por si mesmas nada significam, se não souber desentranhar o que encerram?" (PROUST, 1998d, p. 171).[15] Estas pequenas coisas, as reminiscências contígüas que permeiam a vida de Marcel — há de se lhes desentranhar sua *realidade*. O problema é *como* viabilizar isso.

Ao final da narrativa, Marcel concebe que a *(re)criação* destas contigüidades, das "pequenas coisas que a literatura descritiva enumera", é o que abre campo à ação da especulação. Ao recriá-las, as diferenças entre as várias personagens, lugares e eventos, bem como as relativas às diferentes facetas de uma mesma personagem, lugar ou evento, todas se tornam passíveis de associações entre si, possibilitando analogias capazes de lhes desentranhar a realidade:

> O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente — relação suprimida pela simples visão cinematográfica, que se afasta tanto mais da realidade quanto mais se lhe pretende limitar —, relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre em sua frase os dois termos diferentes. Podem-se alinhar indefinidamente, numa narrativa, os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá

---

[14] "*(...) même quand elle [la douleur] ne fournit pas en nous la découvrant la matière de notre oeuvre, elle nous est utile en nous incitant. L'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche*" (PROUST, 1987-1989, v. 4, p. 487, colchetes meus).

[15] "*Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque, puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue (...) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'es dégage pas?*" (PROUST, 1987-1989, v. 4, p. 473).

unesp

> quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito no da ciência, e os enfeixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo, ou quando, como a vida, por meio de uma qualidade comum a duas sensações, lhe extrair a essência, confundindo-as, para as subtrair às contingências do tempo, numa metáfora, ligando-as pelo laço indescritível de uma aliança de palavras (PROUST, 1998d, p. 167).[16]

Por isso, a distensão da narração, a saraiva de contigüidades, que, por fim, fornecem material à criação de metáforas afins à verdade; por isso, *a metáfora da metáfora*, *o romance do romance*: o *roman-fleuve* termina projetando a execução de um outro, cuja concepção Marcel adia durante todo o *Em Busca do Tempo Perdido* devido a não saber como fazê-lo (dúvida, esta, suplantada ao final).

Mas este *romance outro* é ambíguo. Por um lado, o romance já feito, aquele cujo final coincide com a projeção do outro, é uma espécie de primeira versão do que se supõe definitivo, aludindo ao princípio da narrativa, a ser reiniciado sob nova luz. Por outro, o romance que se finaliza já é, ele mesmo, este romance outro. Ou seja, *Em Busca do Tempo Perdido* é este romance outro e, simultaneamente, não o é.

Esta ambigüidade parece ser uma metáfora da união entre arte e vida, entre estética e ontologia, entre a criação literária e a especulação teórica; metáfora esta cujo engendramento se dá a partir das metonímias. Arte, ontologia e especulação crítico-teórica são afins à metáfora; vida, estética e criação literária são afins à metonímia. Como esclarece Barthes[17]:

> A Metáfora sustenta todo o discurso que coloca a questão: "O que é? O que quer dizer?"; é a questão própria a todo Ensaio. A Metonímia, pelo contrário, coloca uma outra questão: "O que pode suceder daquilo que enuncio? O que pode engendrar o episódio que narro?"; esta é a questão do Romance. (...) Ele [Proust] sabe que cada incidente da vida pode dar lugar a um comentário (uma interpretação), ou a uma fabulação que causa ou possibilita um *antes* e um *depois* narrativo: interpre-

---

[16] "*Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que suprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui — rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au momment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux necéssaires d'un beau style. Même ainsi que la vie, quand en rapprochant un qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore*" (PROUST, 1987-1989, v. 4, p. 468).

[17] Esta noção de metáfora e de metonímia não como meras figuras, mas, sim, como possibilidades de articulação textual, creio que Barthes as desenvolve a partir de Roman Jakobson (s/d).

unesp

> tar é adentrar a via da Critica, discutir-lhe a teoria, tomar partido contra Saint-Beuve; atar os incidentes, as impressões, desdobrá-los, isso é, pelo contrário, tecer, pouco a pouco, uma narrativa, mesmo que frouxa (BARTHES, 1984, p. 335, colchetes meus).[18]

O princípio do romance, as passagens relativas ao sono proustiano, são contíguas, metonímicas; são motivo para a frustração e a infelicidade de Marcel. Já o final do *roman-fleuve*, metafórico, é aquele em que se antevê a analogia entre vida e arte, a verdade que Marcel procura no decorrer de toda a narração. É encenada, assim, a trajetória da opacidade à transparência (antevista e/ou conquistada), das trevas (metonímicas, múltiplas) à luz (metáfórica, una).

Uma possível síntese entre estes dois pólos, que o romance parece realizar, diz respeito a o fato de as trevas serem aquilo que pode impulsionar o narrador à luz: as metonímias só têm sentido à medida que podem viabilizar a metáfora; por si só, de nada valem. Quanto à metáfora, vale o mesmo: por si só, alheia ao sofrimento, não engendrada pelas trevas, não é afim à verdade.

As razões de a única verdade (luz, metáfora) pertinente ser a oriunda do sofrimento (trevas, metonímias) são simples: a verdade proustiana visa, fundamentalmente, a expurgação da culpa; é subjetiva; não se encontra em outro lugar que não na própria trajetória do sujeito, seja em seu passado, em seu presente ou em seu futuro, que lhe são acessíveis por meio de seu corpo.

Debruçar-se sobre o passado para, a partir dele, melhor compreender o presente no qual se arquiteta um romance tanto futuro quanto já presente — isso é reiterar a desordem consciente, que tanto aflingira Marcel, só que sob nova luz: é, a(s)cender seu quarto, "único farol", não para dizimar a noite, mas para melhor vê-la, fundindo o dia à noite. Ao instaurar o dia na noite, o dia se torna, também, diferente, *anoitecido*. Se o movimento fosse unilateral, se fosse, apenas, o caso de *amanhecer a noite*, o hábito (moeda-corrente à percepção diurna) desentranharia a realidade que as coisas encerram. É, de fato, em busca da incidência simultânea (metáfora) de diferen-

---

[18] "*La Métaphore soutient tout discours qui pose la question: 'Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que cela veut dire?'; c'est la question même de tout Essai. La Métonymie, au contraire, pose une autre question: 'De quoi ceci, que j'énonce, peut-il être suivi? Que peut engendre l'épisode que je raconte?'; c'est la question du Roman. (...) Il [Proust] sait que chaque incident de la vie peut donner lieu ou à un commentaire (une interprétation), ou à une affabulation qui en donne ou en imagine l'avant et l'aprés narratif: interpréter, c'est entrer dans la voie de la Critique, en discuter la théorie, en prenant parti contre Saint-Beuve; lier les incidents, les impressions, les dérouler, c'est au contraire tisser peu à peu un récit, même lâche*".

tes personagens, lugares e eventos (metonímias), *de amanhecer a noite e anoitecer o dia*, que o romance é narrado: *em busca de espaçar o tempo que se espassa.*

Supor se o romance concretiza ou não esta operação requer, em meu ver, uma revisão de o que vem a ser *concretização*, pois esta operação, além de ser *sobre o tempo*, dá-se *no tempo*. Se *Em Busca do Tempo Perdido* arquiteta a interdependência entre metáfora e metonímias, entre as trevas e a luz, entre a narração literária e a especulação crítico-teórica, entre arte e vida, parece fazê-lo, também, no que se refere à concretização do (re)encontro com o tempo perdido e a projeção deste (re)encontro. O romance metonimiza a metáfora (ou *vice-versa*), distende o momento/movimento do (re)encontro do tempo no próprio tempo, coadunando, a ele, a ausência necessária a seu acontecimento.

Penso que tal concretização, sua presença, é uma presença em devir. Devir este afim ao que foi, ao que é e ao que será para o sujeito; afim ao entendimento, ao corpo e ao mundo, ao entendimento do mundo e do corpo, dando corpo ao entendimento e ao mundo, abrindo todo um mundo ao entendimento e ao corpo. Reencontrar o tempo não é finalizar nem começar a busca, é ver-se no meio dela: uma semente dentro do fruto; uma semente fora do fruto, a gerar um fruto outro, que, terá, também, sua semente — dentro/fora do tempo, no corpo.

4.2. "Em Busca de Curitiba Perdida", de Dalton Trevisan

Como dito, "Em Busca de Curitiba Perdida" é um texto-síntese, uma (re)apresentação de várias personagens e lugares de Curitiba típicos dos textos de Trevisan. E a Curitiba à margem das grandes capitais do mundo ocidental, um *cárcere* cujos habitantes se debatem entre paixões e frustrações, desejos e nostalgia, sem perspectiva alguma de dias diferentes. Interligados pela repetição incessante do termo *viajo* (uma espécie de estribilho), [19] estes motivos recorrentes são apresentados, ininterruptamente, ao longo de todo o texto, dando forma à cidade *perdida*, à Curiti-

[19] A apresentação das personagens e da *Curitiba Perdida* é interligada pelo termo *viajo* (e suas variações), repetido pelo narrador quinze vezes. Esta repetição faz com que o texto tenha uma estrutura espiralada: o narrador cita uma determinada personagem e/ou lugar da Curitiba marginal e, em seguida, diz que é esta a que *viaja* (ou que *não viaja*, caso a citação se referir à Curitiba oficial)... e assim sucessivamente.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ba "das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que envelhecem de pé no balcão" (In: TREVISAN, 1996a, p. 87),

> (...) das ruas de barro com mil e uma janeleiras e seus gatinhos brancos de fita encarnada no pescoço; da zona da estação em que à noite um povo ergue a pedra do túmulo, bebe amor no prostíbulo e se envenena com dor-de-cotovelo: a Curitiba dos cafetões — com seu rei Candinho — e da sociedade secreta dos Tulipas Negras eu viajo (TREVISAN, 1996a, p. 88).

E, também, a Curitiba "das pensões familiares de estudantes, ah! Que se incendeie o resto de Curitiba porque uma pensão é maior que a República de Platão" (TREVISAN, 1996a, p. 89), "do tocador de realejo que não roda a manivela desde que o macaquinho morreu" (TREVISAN, 1996a, p. 89). Ou seja, é a Curitiba provinciana, das meninas que passam toda a vida trabalhando como balconistas, das ruas sem asfalto com as solteironas à janela, do *bas-fond* próximo à zona da estação, dos cafetões e das sociedades secretas de homossexuais, os Tulipas Negras, cuja descoberta escandalizou a Curitiba dos anos cinqüenta do século XX. E a das pensões cujos moradores se detêm em seu trabalho burocrático e nos estudos e que, se tiverem sorte, noivam com alguma *moça de família*; do tocador de realejo paralisado de saudade. E uma Curitiba provinciana, afim à tardia *belle époque* da primeira metade do século XX, anterior à reurbanização iniciada na segunda metade deste mesmo século; uma cidade, enfim, *perdida*.

Mas estes motivos recorrentes são contrapostos a certos aspectos recusados pelo narrador. Melhor dizendo, o narrador delimita duas Curitibas, a exaltada (marginal) e a recusada. Esta última, que o narrador considera falsa, óbvia e (talvez, por isso) oficial, comparece já no início do texto: "Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo. Curitiba, onde o céu azul não é azul, Curitiba que viajo. Não a Curitiba para inglês ver, Curitiba me viaja" (TREVISAN, 1996a, p. 87).

Mais adiante, esta qualificação da Curitiba oficial é vinculada a figuras históricas e a instituições. Trata-se da Curitiba da Academia Paranaense de Letras, "com seus trezentos milhões de imortais" (TREVISAN, 1996a, p. 88), bem como da Curitiba de ilustres cidadãos:

> Não viajo todas as Curitibas, a de Emiliano, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira do céu azulíssimo; a de Romário Martins em que o índio caraí-

> ba puro bate a matraca, barquilhas duas por um tostão: essa Curitiba merdosa n... a que viajo (TREVISAN, 1996a, p. 89).

Emiliano Perneta, poeta simbolista, teve sua obra ovacionada no Paraná devido a o autor ser paranaense. Sobre ele, o jovem e implacável Trevisan escreve, em 1946, o artigo "Emiliano, Poeta Medíocre", publicado, originalmente, no segundo número da revista *Joaquim*; artigo cujas primeiras linhas dão uma boa noção do tom ácido e iconoclasta do escrito: "Emiliano foi uma vítima da província, em vida e na morte. Em vida, a província não permitiu que ele fosse o grande poeta que podia ser, e, na morte, o cultua como sendo o poeta que não foi" (In: *Joaquim*, 2000, v. 2, p. 16).

Alberto de Oliveira foi um dos nomes máximos do parnasianismo brasileiro, cujo "céu azulíssimo" parece ser o superlativo da obviedade revestida em pomposidade. Pois, se o narrador de "Em Busca de Curitiba Perdida" recusa o "céu azul" por ser óbvio, o que dizer do "céu azulíssimo"?

Romário Martins, por sua vez, foi o primeiro historiador paranaense, famoso pelas pesquisas sobre o índio caraíba puro, o autóctone legitimamente paranaense conforme o historiador. Seus trabalhos integraram o Movimento Paranista, que, na primeira metade do século XX, promoveu uma espécie de busca pelas raízes históricas e culturais do Paraná (cf. BERNARDI, 1983). No trecho transposto de "Em Busca de Curitiba Perdida", o autóctone, e seu estudioso conseqüentemente, comparecem numa imagem degradada e decadente: "o índio caraíba puro bate a matraca, barquilhas duas por um tostão".

Eis, aí, de acordo com o narrador, os baluartes da obviedade, da falsidade e da vacuidade da Curitiba oficial.

Em princípio, o antagonismo entre estas duas Curitibas visa melhor definir a Curitiba marginal, (re)erigí-la e legitimá-la em meio às concepções convencionais. Mas a Curitiba oficial é, também, perdida: Emiliano Perneta e Romário Martins, por exemplo, remetem à primeira metade do século XX, à mesma época da Curitiba marginal. Ou seja, mesmo que o narrador prefira uma dentre as duas Curitibas de antanho, *viaja*, voluntariamente ou não, ambas.

Esta interdependência entre as Curitibas marginal e oficial acontece, também, em outro âmbito. Pois, se a marginal, em sua *perdição* (pobreza, marginalidade etc.),

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

é reprimida pela *boa consciência* da oficial, bem como da contemporânea/metrópole, seu retorno expõe aquilo de que a oficial se *envergonha*. Assim, antes de (re)tornar, a marginal teve de ser recalcada pela oficial.

Mas, à medida que cada uma das duas Curitibas se promove como sendo o-posta à outra, é instaurada uma ambivalência. Trazer a marginal à tona, (re)apresentá-la, desqualificar a rival, tudo isso a alça à condição de oficial, repetindo o recalque. Trata-se, portanto, de uma luta política pela legitimação de uma determinada Curitiba à posição central, relegando a outra à periferia. Mas, na narrativa de Trevisan, este deslocamento é temporário: a periferia de um determinado momento retorna para depôr seu respectivo centro, e *vice-versa*; retorno, aliás, que implica, também, o da antagonista. Marginalidade e oficialidade, periferia e centro: noções indissociáveis, relativas e temporárias, passíveis de alteração, de perda e de (re)encontro.

Daí que o texto de Trevisan busca tanto a marginal quanto a oficial, já que ambas são/estão perdidas, ambas são uma mesma cidade. Mas não se trata de uma falência da busca pela cidade marginal e perdida, busca que idealiza o recalque idealista da oficial (a tautologia, aqui, é necessária). Se a oficial é, também, perdida, a busca, apenas, pela marginal seria pouco digna de nota porque pouco transgressora. Transgredir a norma só pode ser feito mediante sua (re)instauração, mesmo que invertendo os pólos. Por isso, a transgressão não subverte o campo normativo e coercivo da fronteira, mas o reafirma. Isso flexibiliza a norma, desloca-a, torna-a mais difusa, capaz de aparecer e reaparecer em diversas circustâncias, mesmo sem ser percebida em princípio: este é o caso, por exemplo, da exaltação da Curitiba marginal.

Este jogo de afirmação e de negação, de recuperação e de obliteração, em suma, de perda e de busca é ampliado pelas particularidades da narrativa. Neste sentido, a (re)apresentação da Curitiba marginal e a recusa da oficial condensam o narrado no texto de Trevisan. Contudo, algo notável é a ausência de diegese (ação/evento). Há, sim, a apresentação de inúmeras personagens, mas nada lhes acontece, visto que são apresentadas, sucinta e sucessivamente, naquilo que têm de mais representativo de acordo com o narrador.

A despeito da ausência de diegese, "Em Busca de Curitiba Perdida" possui os elementos essenciais para sua configuração, as instâncias *tempo*, *espaço* e *persona-*

gem — alguma coisa (diegese) ocorre a e/ou é praticada por alguém (personagem) em um determinado período (tempo) e em algum lugar (espaço). No texto, há um tempo, que será melhor abordado adiante, um espaço, que corresponde, principalmente, à Curitiba marginal, e, também, algumas personagens, os habitantes destas Curitibas de antanho.

Dentre estas instâncias, o espaço é a privilegiada. As personagens, embora importantes para a fundamentação tanto da Curitiba oficial quanto da marginal, parecem ser subordinadas a estas cidades, constando no texto em razão de as habitarem. Em suma, no texto de Trevisan, os elementos da narrativa estão em função do espaço, são um desdobramento dele, ganham significação a partir dele.

Somando isso ao tom harmônico entre o narrador e a Curitiba marginal ("esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo" [TREVISAN, 1996a, p. 90]), bem como a musicalidade simples e repetitiva do texto, é possível ler um diálogo entre "Em Busca de Curitiba Perdida" e um antigo tipo de texto literário, o *idílio* (cf. BAKHTIN, 1992; BAKHTIN; 1997b; KAISER, 1985).

Comum à Antigüidade Clássica, conforme atestam os textos de, entre outros, Horácio e Teócrito, o idílio promove a exaltação do campo por ser um local propício ao equilíbrio e à sobriedade estóicos tão valorizados pelos escritores clássicos. No Neoclassicismo, o idílio se torna, ao lado da écloga, um dos discursos literários mais utilizados. Aí, a recuperação dos paradigmas clássicos conjuga os valores estóicos aos renascentistas e iluministas, por exemplo, à concepção de natureza como sendo afim à verdade e à perfeição.

Tudo isso soa estranho a "Em Busca de Curitiba Perdida": a despeito do tom harmônico e da musicalidade simples e repetitiva, o texto de Trevisan inverte o objeto de exaltação do idílio (*campo/cidade*). *Viajar* a Curitiba perdida é percorrer uma cidade de excessos (alcoolismo, sexualidade desenfreada, violência etc.), não havendo álibi filosófico algum.

Nada impede que, dada esta inversão, considere-se "Em Busca de Curitiba Perdida" uma paródia do idílio. Mas é possível, também, ler a Curitiba de Trevisan como um bem perdido em meio a reurbanização, bem cuja busca visa (re)instaurar a harmonia entre o narrador e a cidade perdida, entre o narrador e si próprio, entre a cidade perdida e a memória histórica etc.; bem cuja busca retoma as personagens

desta cidade e suas vidas sem perspectivas senão a perdição (sócio-econômica, moral, física etc.), o que as torna mitos de uma *idade de ouro* (degradada) que deve, que precisa ser (re)criada.

Por este viés, a inversão do espaço exaltado seria menos determinante, na medida em que a cidade, no texto, teria valor semelhante ao campo segundo os escritores neoclássicos (cf., p. ex., CANDIDO, 1997, v. 1): ambos pleiteiam o *fugere urbem*. Por este viés ainda, "Em Busca de Curitiba Perdida" se vale de determinados aspectos comuns ao idílio (exaltação de um bem perdido etc.), dando vazão a alguma semelhança entre ambos. Mas estes mesmos aspectos são deslocados de sua função no idílio (sustentação do paradigma *campo/cidade*) e condensados dentro do escopo da *cidade*, havendo, aí, gradações que engendram outro paradigma, *província/metrópole*. A *província* condensa a predicação negativa que a *cidade* tem para o idílio, embora esta negatividade seja vertida em positividade, bem como a positiva que tem o *campo*. Ou seja, a *província* é um misto de *campo* e de *cidade* idílicos. Já *metrópole*, a Curitiba contemporânea às reescrituras de "Em Busca de Curitiba Perdida", pode ser um elemento inédito, decorrência das transformações sócio-históricas, culturais e econômicas, ou (o que me parece mais preciso) uma hipérbole e/ou deslocamento da *cidade* idílica.[20]

Assim, buscar a Curitiba Perdida é perdê-la em prol de outros elementos (idílio, metrópole etc.), os quais, por fim, perfilam-se à busca. Este perfilamento implica o deslocamento e a (re)condensação destes mesmos elementos, ou, no mínimo, de parte deles. Daí que tanto a Curitiba Perdida quanto os elementos que se agregam à busca são, simultânea e constantemente, perdidos e (re)encontrados.

Tal constância da simultaneidade, que se desdobra em simultaneidade da constância, vincula-se, creio, à configuração do tempo na narrativa. Vejamos.

Devido a os elementos da narrativa estarem em função do espaço, não havendo diegese, "Em Busca de Curitiba Perdida" revela-se algo estático, mais afim, por assim dizer, ao espaço do que ao tempo. Era, pois, de se esperar que o texto fosse narrado no tempo pretérito, que, além de ser mais usual em narrativa, dá, ao narrado,

---

[20] O paradigma *Curitiba marginal/Curitiba oficial* tem funcionamento semelhante: o paradigma *província/metrópole* é desmembrado e condensado dentro do escopo da *província*, criando-se, aí, as quas gradações, *marginal/oficial* (o movimento contrário é, também, possível). Neste processo, os fatores considerados negativos do pólo *metrópole* são transpostos ao *oficial* e, aí, remanejados. Já os positivos de *província* são adotados por *marginal*, praticamente, em sua totalidade.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

certa singularidade por ocupar uma posição precisa e determinada no tempo. Se a estaticidade do espaço estivesse vinculada a um tempo já decorrido, a narração seria mais uma obtenção do que, propriamente, uma *viagem*/busca.

Mas, pelo contrário, "Em Busca de Curitiba Perdida" é narrado no tempo presente, tornando o itinerário da viagem indefinido: a busca pela cidade perdida está à mercê do acaso inerente ao que se passa no presente: uma atividade que não termina e da qual não há nenhum produto senão a própria atividade, a própria busca. Por isso, esta busca é um processo incessante e restrito ao momento de sua realização, de sua escritura/leitura. Seu abandono acarreta a rarefação da cidade e de suas personagens, já que estas não ocupam uma posição finalizada, fixa no tempo: "a memória não é um ato puro de lembrança do passado, como se ela estivesse fora do tempo para melhor compreendê-lo: a memória é, ela mesma, submetida ao tempo, a suas injustiças" (BARTHES, 2002a, p. 70).[21]

Esta perenidade da busca é reforçada pela estrutura espiralada do texto: um mesmo movimento que, a cada volta, aprofunda-se, resultando num debruçar-se sobre si mesmo, numa viagem metalingüística (da linguagem sobre a linguagem, do texto sobre outros textos de Trevisan, do texto sobre outros que não os de Trevisan), num tecer, ponto por ponto, o texto. Movimento que intensifica a viagem, que assinala sua não-progessão, seu não-deslocamento.

Eis porque não há diegese: nada acontece, senão os rodeios do texto-desejo de viajar uma cidade perdida. Texto-desejo que busca, em um passado incerto e em constante transformação, justificativas para estruturar um presente, também, rarefeito, que não obtém nada de seguro ou sólido, que não prevê um futuro senão a viagem que se prorroga no presente, incessantemente, sobrepondo, em espiral, o passado perdido e (re)encontrado ao presente que, ininterruptamente, perde-se:

> A investigação e a viagem são as atividades centrais num universo fundamentalmente marcado pelo artifício, onde indivíduos em busca de identidade e raízes criam uma figura e um lugar imaginários. Mas não há nada a encontrar: neste processo de perpétua atualização, a origem e a individualidade não existem, são uma construção. A mitologia em que baseiam suas vidas logo perde todo sentido, as imagens em que se reconhecem viram clichês. (...) Como sobreviver nesse vazio? Aqueles que não têm nome nem têm para onde ir podem, porém, recomeçar tudo

[21] "*(...) la mémoire n'est pas un acte pur de rappel du passé, comme si elle était extérieure au temps pour mieux le saisir: la mémoire est elle-même soumise au temps, à ses injustices*".

> outra vez, retomando estas imagens e estórias banalizadas, estes locais de fantasia agora em escombros. Os estrangeiros no seu próprio país erguem cenários em meio às ruínas (PEIXOTO, 1987, p. 08).

Cenário, sempre, devir, já que não há nada para se encontrar — Curitiba não está perdida, ela o é. Não há um futuro senão o presente, e este é um passado em perpétuo devir, inapreensível. Não se pode *estar* na cidade perdida, mas, apenas, *viajá-la*, cruzá-la rapidamente, infinitas vezes. Talvez, fosse possível estar na Curitiba perdida se se pudesse converter, definitivamente, o tempo em espaço. Mas, ao contrário, é o espaço que se torna tempo, é a cidade que se esvai constantemente.

A conversão do espaço em tempo, precária porque *quase* impossível, restringe-se à leitura/escritura do texto: a cidade se *espassa*: ler/escrever o texto não é descobrir algo que, sempre, esteve *lá* — é, sim, ingressar em uma busca-perda sem fim. Sem fim porque, à antevisão da cidade perdida, sobrepõe-se sua ausência (ou *vice-versa*), sendo esta ausência o que viabiliza o encontro: antever o que se ausenta é, justamente, buscar o perdido, é viajar, é perder e, sucessivamente, (re)encontrar o bem que se busca, infinitamente — dar-se conta daquilo que se perde é uma forma subjetiva de (re)encontro, a qual requer, necessariamente, uma busca: perda e busca, de certo modo, equivalem-se.

Uma vez mais, um conto de Dalton Trevisan esvazia seu intertexto.

A distensão espaciotemporal (conseqüentemente, diegética) do *roman-fleuve* de Proust, que engendra a multiplicidade de personagens, de lugares e de eventos do mundo-texto de Marcel — é a partir desta multiplicidade que o narrador tem acesso a sua verdade: é nesta multiplicidade, deslocada para o espaço literário, que Marcel quer e pode concebê-la. Já "Em Busca de Curitiba Perdida" reduz a multiplicidade proustiana a um pequeno repertório de personagens e de lugares, não havendo a projeção de evento algum senão o próprio texto/presente.

Ou seja, a complexa arquitetura estilística e diegética proustiana, no "Em Busca de Curitiba Perdida", de Dalton Trevisan, transforma-se em uma musicalidade simples, repetitiva, breve e sem diegese, bem como a alta burguesia parisiense se converte nos habitantes marginais de uma província periférica marcada pela mesmice. Daí, o fato de o projeto-execução do *roman-fleuve* de Proust poder ser lido como uma forjadura que visa obliterar a mesmice, a repetição, a iminência do vazio, as

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

quais, aliás, levam Marcel a articular seu projeto-execução. Contudo, "Em Busca de Curitiba Perdida" as toma como força-motriz para engendrar não a sua negação, como o faz Marcel, mas, sim, a sua afirmação.

Desta afirmação, ressalta uma certa urgência. Pois o projeto-execução (literário, filosófico etc.) do engendro de uma verdade subjetiva de *Em Busca do Tempo Perdido* cede lugar à imediata fruição do presente. Imediata porque se trata de uma cidade que já está/é perdida; imediata porque, ao pautar-se na repetição obsessiva (narração no presente, ausência de diegese etc.), implica que a cidade perdida que o texto projeta, ao mesmo tempo em que se espaça, passa. A necessidade físico-corpórea de Marcel leva (ou requer, ou permite) à arquitetação de um projeto-execução; já a do narrador de "Em Busca de Curitiba Perdida", necessariamente, solicita uma execução tácita. Sua projeção é, ao mesmo tempo, seu esvaimento.

Isso porque, se *Em Busca do Tempo Perdido* acena a um futuro que, de certo modo, já é presente ou, no mínimo, é vislumbrado no presente, "Em Busca de Curitiba Perdida" não prevê futuro algum à medida que a mera instauração/afirmação do presente já é, ela mesma, problemática. A utopia proustiana é, no "Em Busca de Curitiba Perdida", urgência: aí, um projeto de busca corresponde, sobretudo, à perda.

Em suma, não se trata de expurgar a perdição e a culpa; trata-se, antes, de prorrogá-la; não se trata de abstrair, do corpo, uma verdade (do corpo) para redimi-lo; trata-se, antes, da afirmação do corpo em sua perdição, em seu esvaimento, em sua perversão, em seu gozo — por isso, a equivalência entre perda e busca. A proustiana racionalização do corpo corporaliza o texto; "Em Busca de Curitiba Perdida", ao pleitear o gozo do corpo, rarefaz o texto, bem como qualquer projeção ruminativa não o próprio gozo.

CONSIDERAÇOES FINAIS

Riso perverso ("Debaixo da Ponte Preta"), vazio ("A Volta do Filho Pródigo"), gozo ("Em Busca de Curitiba Perdida"): três espectros da exaustão do sentido promovida pela intertextualidade destes/nestes contos de Dalton Trevisan. O riso advém de um generalizado achatamento dos usos em jogo (lembremos: sentido/texto é, sobretudo, uso), os quais, uma vez emparelhados, tornam-se opacos, fazendo, de sua possível distinção, algo, no mínimo, discutível/risível: inviabiliza-se a instauração de uma instância reguladora qualquer. O vazio, da oposição sucessiva de dois textos cujas respectivas ambivalências abrem caminho à desarticulação de seus sentidos, restando, por fim, o vazio afim a tal desarticulação e a impossibilidade de seu prosseguimento: inviabiliza-se uma maior amplitude humana, seja ela afim ao divino ou não. O gozo, da recusa em sublimar o corpo por meio de sua racionalização, bem como da aceitação incondicional da contingência, o que torna a culpa irrelevante e a perda, incessantemente inevitável: inviabiliza-se qualquer projeto que não o prazer, o desregramento corpóreo-textual.

Este processo de esvaziamento, nos três contos, dá-se em duas etapas. A primeira consiste no esvaziamento propriamente dito, no achatamento/nivelamento dos intertextos entre si e/ou entre os textos/usos que engendram, o que se pode perceber gradativamente ("Debaixo da Ponte Preta" e "A Volta do Filho Pródigo") ou como que de uma só vez ("Em Busca de Curitiba Perdida"). A segunda etapa é a projeção da continuidade e da inexorabilidade do esvaziamento, seja por meio, propriamente, da sugestão da prorrogação diegética ("Debaixo da Ponte Preta" e "Em Busca de Curitiba Perdida"), seja por meio de um jocoso vazio ("A Volta do Filho Pródigo").

Como o riso, o vazio e o gozo são estilhaços ou excedentes do esvaziamento, pode-se-lhes conceber como sendo significantes dos significados/sentidos deste processo, como sendo uso(s) em estágio incipiente e hesitante, à espera de asserções mais categóricas. Mas os sentidos, então, aferíveis podem estar, eles mesmos, já exauridos no/pelo próprio processo intertextual dos contos ou, ainda, podem ser assimiláveis, de algum modo, a este processo: em ambos, há a possibilidade de tais sen-

tidos serem convertidos em objeto de gozo, de uma maldição e de um vazio tragicômicos, de um riso perverso.

Este impasse acontece porque, se tal processo de exaustão é uma problematização do sentido/uso, a atribuição de uso/sentido a este processo não deve, creio, prescindir de tal problematização. Daí, uma certa hesitação em se atribuir um sentido/uso ao processo intertextual dos contos de Dalton Trevisan.

Romper esta hesitação por meio da mera atribuição de um sentido/uso a este processo é clamar pelo recaimento das implicações já mencionadas (gozo, vazio tragicômico, riso perverso) sobre tal sentido/uso. Assumí-la é torná-la o próprio sentido/uso que se atribui a tal processo, gesto este que, certamente, não exclui tais implicações. De fato, asserir, pura e simplesmente, a assunção da hesitação é *incluir*, de maneira unívoca, tais implicações, dado o misto entre comodismo e pudor que permeia tal asserção: isso é a mera tautologia do asseverado desde a Introdução deste trabalho, asseveração que, em razão das leituras dos três contos de Trevisan, torna-se redundância. Já asserir a assunção por meio de sua distensão projeta, ao fim, a exaustão desta assunção, bem como a do misto entre pudor e comodismo: então, o gozo, o vazio e o riso são tanto a falência de tal asserção quanto seu excedente — estilhaços com os quais se pode arquitetar asserções outras.

Esta última é, na verdade, a única alternativa que concebo. Desenvolvê-la requer a retomada, em outros termos, do processo de exaustão do sentido dos/nos três contos de Trevisan.

"Debaixo da Ponte Preta" esvazia, em princípio, desde os textos que problematiza até os em nome dos quais se dá esta problematização. Ao nivelar os dois pólos, dissipa-se, em muito, as diferenças entre ambos, diferenças por meio das quais os sentidos/usos são engendrados. Daí que, se há um sentido neste processo, se algo é, aí, pleiteado/afirmado, trata-se da negação das diferenças e, conseqüentemente, dos sentidos: uma espécie de afirmação da negação.

Em "A Volta do Filho Pródigo", o quiasmo entre os intertextos, articulado por uma personagem maldita, de *dicção errante*, personagem que, em todas as passagens da narrativa, nega os textos/valores que as outras afirmam — este quiasmo chega até o ponto de a personagem negadora ver-se só, deixando de engendrar sentido na medida em que não há nada nem ninguém a que/a quem se possa opor. Ou

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

seja, projeta-se a negação em um campo no qual nada há por negar: mas a negação lá está, o que pode equivaler a sua afirmação.

Já no "Em Busca de Curitiba Perdida", a tateabilidade-esvaecimento da cidade que se quer *viajar* encontra paralelo nas trevas redemoinhantes que tanto atormentam Marcel no princípio de *Em Busca do Tempo Perdido*. Marcel as nega em razão da culpa que implicam, fazendo, desta negação, o elemento contrário que delimita e afirma seu projeto-execução. O narrador de "Em Busca de Curitiba Perdida", simplesmente, toma/afirma aquilo que Marcel nega. Se a negação de Marcel se desdobra em uma afirmação em um outro nível, o de seu projeto-execução, o narrador de "Em Busca de Curitiba Perdida" não projeta outro nível senão da adesão àquilo que Marcel nega, senão da afirmação da negação.

Em suma, o processo intertextual destes/nestes três contos de Dalton Trevisan configuram uma afirmação da negação. Torna-se, então, compreensível a hesitação em se atribuir um sentido/uso a este processo, em que pese o fato de esta hesitação já ser, ela mesma, sentido/uso.

Compreensível porque, conforme a negação é afirmada, é projetado um campo de certa intransitividade, vazio. O elemento negativo, ao ser assumido no escopo da afirmação, entrelaça afirmação e negação a ponto de ser difícil diferenciá-las. Pois a negação, que, em geral, opõe-se a uma afirmação e, daí, desencadeia as diferenças engendradoras de sentido — no caso dos três contos de Trevisan, é a negação, justamente, o que se afirma. Dizendo de outro modo, se o que poderia desencadear o processo de significação é um elemento oposto ao (diferente do) afirmado, seria o caso de uma afirmação fazer as vezes de negação, isto é, de elemento contrário. Mas, à medida que a afirmação, em vez de contrária à negação, é, justamente, o que a assere, as diferenças que desencadeiam o sentido se tornam, em muito, rarefeitas.

Disso, advém a aporia deste (que é este) trabalho. Pois Dalton Trevisan, ao ler seus intertextos e escrever sua leitura, é um escritor que lê. Eu, que leio a escritura-leitura de Trevisan e a escrevo aqui, sou um leitor que escreve. Se a aporia da escritura, do escritor que lê, na qual está Trevisan, é afirmar o que se nega, a da leitura, do leitor que escreve (crítico), é negar o que se afirma.

Trevisan *pratica* a afirmação da negação. Já eu a afirmo. Ao afirmá-la, em certa medida, nego minha própria afirmação: o que faço aqui, senão preencher o va-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

zio que afirmo do/no texto de Trevisan, senão me contradizer? E negar uma afirmação (o que, ao não fazê-lo, faço), dando vazão a contradições e a diferenças — é esta a maneira mais elementar e categórica de dar vazão ao processo de produção de sentido. Mesmo porque uma escritura crítico-teórica, cuja legitimação sócio-política e semiótica é, justamente, sua transitividade (a sondagem de textos tendo em vista, afinal de contas, sua possível utilidade/uso), além de se deter em sentidos/usos (afins ou não à intransitividade de um texto), só assere a possibilidade de ser deslocada, de engendrar outros sentidos: o uso que a justifica, torna-a provisória à medida que lhe é imprescindível dar vazão a outros usos.

De fato, a escritura literária/ficcional de Trevisan se avizinha da crítico-teórica, mas ela o faz, em princípio, por um viés bastante distinto. As relações (semióticas, sócio-políticas, históricas, teológicas etc.) por ela engendradas implicam que o sentido desta escritura erige do esvaziamento de quaisquer sentidos, não importa se relativos ao campo teológico, social, político, literário etc. Estes campos, então, relativizam-se, esvaziam-se, são postos em suspensão, projetando um vazio que bem pode ser significante de um significado que se quer pleno, dada a evasão do sentido. Por um lado, esta plenitude vazia não é, categoricamente, asserida (nem o pode) em razão dos estilhaços/excedentes do processo de esvaziamento (riso perverso, vazio tragicômico, gozo). Por outro, estes estilhaços/excedentes, sentidos/usos em estágio incipiente, não podem engendrar um processo de significação por meio do mero emaprelhamento paradigmático de elementos que lhes são contrários e/ou diferentes: estes elementos já foram, eles próprios, exauridos no processo intertextual.

De qualquer modo, esta *quase-plenitude*, esta *plenitude projetada*, ela está, sempre, em devir; ou, ainda, ela precisa ser, constantemente, negada para ser afirmada. Este devir e/ou esta negação são promovidos, justamente, pela escritura crítico-teórica que, ao afirmar o esvaziamento, nega-o.

Ainda assim, a escritura crítico-teórica pode ser prescindível. Pois, na escritura de Dalton Trevisan, a afirmação da negação se refrata na repetição obsessiva (reescritura dos contos, espraiamento de personagens e de conflitos dramáticos etc.), que bem pode ser lida como desfazimento/refazimento de seus próprios textos. Ou seja, a escritura de Trevisan, em um só gesto, empreende seu fazimento (que é, como vimos, um desfazimento) e, ao retomá-lo, refá-lo (um desfazimento/refazimento do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

desfazimento) — o que é isso, senão a afirmação e a negação simultâneas de sua própria escritura? Afirmar este processo implica negar um dado texto em prol de uma nova versão deste texto, o que tanto nega quanto afirma o texto anterior anterior à nova versão. Da mesma maneira, a retomada deste processo em prol de um novo texto ou de uma nova versão de um texto acena a um possível fim deste processo, o que, de fato, não ocorre em razão de tal retomada ser constante: o fim/finalidade deste processo é, justamente, seu (re)começo. E assim sucessivamente.

Daí que, em se tratando dos textos de Dalton Trevisan, a função engendrada pela escritura crítico-teórica é feita, também, ou mais plenamente até, pela própria escritura do contista paranaense.

Uma possível saída para a escritura crítico-teórica que se depara com os textos de Dalton Trevisan pode ser o sucessivo e repetitivo enfrentamento de seus limites. Pois, talvez, a assimilação de tais limites à prática de/em tal escritura os torna não o que a inviabiliza, mas, sim, o que a desencadeia.

A repetição crítico-teórica da/sobre a escritura de Dalton Trevisan, então, em vez de tautologia, pode ser algo *um pouco* distinto disso. Algo cuja caracterização e cuja identificação categóricas seriam, todo o tempo, contraditas por sua própria prática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALLEN, G. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

ARAUJO, J. S. Próximo do haicai. In: TREVISAN, D. *A trombeta do anjo vingador*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1981 (orelhas).

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. Trad. A. F. Bernardi *et al*. 2. ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. M. E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M. Lahud; Y. F. Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997a.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. P. Bezerra. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

_____. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. Trad. Y. Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: EDUNB, 1999.

_____; MEDELEV, P. N. *The Formal Method in Literary Scholarship*: A Critical Introduction to Sociological Poetics. Trad. A. J. Wehrle. Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1978.

BARTHES, R. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

_____. *Eléments de sémiologie*. Paris: Seuil, 1964a.

_____. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964b.

_____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.

_____. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

_____. *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985.

_____. *Le neutre*: Cours au Collège de France (1977-1978). Org. T. Clerc. Paris: Seuil/IMEC, 2002a.

_____. *Texte (théorie du)*. Disponível em: <http://www.xs4all.nl/~fvdpol/lezen/bar_texte.htm> Acesso em: 06 Dezembro 2002b.

BERNARDI, R. M. *Dalton Trevisan*: A trajetória de um escritor que se revê. São Paulo, 1983. 489 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, H. *The Anxiety of Influence*: A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press, 1973.

_____. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

BORBA FILHO, H. Província, cárcere, lar. In: TREVISAN, D. *Mistérios de Curitiba.* 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1996 (orelhas).

BRASIL, A. A realidade e a fábula. In: TREVISAN, D. *A faca no coração*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979 (orelhas).

BRITO, M. S. Damas e galãs da noite. In: TREVISAN, D. *O pássaro de cinco asas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 06.

BRUNO, H. O trágico-grotesco ou a arte da elipse. In: TREVISAN, D. *Morte na praça*. 6. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1998 (orelhas).

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. 2v.

CAVALCANTI, V. Desastres do amor. In: TREVISAN, D. *Desastres do amor*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993, p. 05-06.

COMITTI, L. *O trapézio e a vertigem*: Literatura, utopia e identidade cultural. Belo Horizonte, 1993. 245 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

_____. Anjo mutante: O espaço urbano na obra de Dalton Trevisan. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, v. 01, p. 81-87, 1996.

CONY, C. H. Novelas nada exemplares. In: TREVISAN, D. *Novelas nada exemplares*. 6. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 05-06.

CUNHA, F. *A luta literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1964.

_____. Crimes de paixão. In: TREVISAN, D. *Crimes de paixão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991, p. 05-06.

_____. Quase Elefantes. In: TREVISAN, D. *Cemitério de elefantes*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998 (orelhas).

EVANGELHO segundo Lucas. *Bíblia sagrada*. Trad. A. P. Figueiredo. [S.L.]: Difusão Cultural do Livro, [199?], p. 996-1028. Vulgata Latina.

EVANGELHO segundo Marcos. *Bíblia sagrada*. Trad. A. P. Figueiredo. [S.L.]: Difusão Cultural do Livro, [199?], p. 977-995. Vulgata Latina.

FERRAZ, G. G. Meu querido assassino. In: TREVISAN, D. *Meu querido assassino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988 (orelhas).

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*: Em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 29-36.

FRANCO JUNIOR, A. *Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. São Paulo, 1999. 382 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

GENETTE, G. *Palimpsestes*: La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GIDE, A. Le retour de l'enfant prodigue. In: _____. *Le retour de l'enfant prodigue précédé de cinq autres traités*. Paris: Gallimard, 1912, p. 151-182.

GOMES, A. C. Essas malditas mulheres. In: TREVISAN, D. *Essas malditas mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983 (orelhas).

GOMES, D. Contos eróticos. In: TREVISAN, D. *Contos eróticos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999 (orelhas).

HATTNHER, A. L. Revisando os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade. In: _____. *Uma ponte sobre o Atlântico*: Poesia de autores negros angolanos, brasileiros e norte-americanos em uma perspectiva comparativa triangular. São Paulo, 1999. 173f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 09-21.

HEBEL, U. J. *Intertextuality, Allusion and Quotation*. London/New York: Greenwood, 1989.

HUTCHEON, L. Ironie et parodie: Stratégie et structure. *Poétique*. Paris, v. 36, p. 467-477, Nov. 1978.

_____. Ironie, satire, parodie: Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*. Paris, v. 46, p. 140-155, Avr. 1981.

_____. *Narcissistic Narrative*: The Metafictional Paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

_____. *A Theory of Parody*: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. London/New York: Methuen, 1985.

HOUAISS, A. Poesia e náusea. In: TREVISAN, D. *O pássaro de cinco asas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 05.

JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Trad. I. Blikstein; J. P. Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, s/d, p. 34-72.

JENNY, L. La stratégie de la forme. *Poétique*. Paris, v. 27, n. 1, p. 257-281, 1976.

JOAQUIM. Curitiba: Imprensa Oficial do Governo do Paraná, 2000. 21 v. (edição fac-similar).

KAISER, W. *Análise e interpretação da obra literária*: Introdução à ciência da literatura. Trad. P. Quintela. 7. ed. rev. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

KRISTEVA, J. *Séméiotikè*: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

_____. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

LEDFORD-MILLER, L. Shoes for Little Peter: Narrative Technique in Trevisan's Not-at-all Exemplary Novella *Pedrinho*. *Brasil/Brazil*. Porto Alegre/Providence, v. 3, n. 4, p. 37-50, 1990.

_____. The Perverse Passions of Dalton Trevisan. In: BEVAN, D. (Org.) *Literature and the Bible*. Amsterdam: Rodopi, 1993, p. 61-77.

_____. Dalton Trevisan's Holy Rosary: Narrative Structure and the Integration of the Sacred and Profane in *Mistérios de Curitiba*. *Brasil/Brazil*. Porto Alegre/Providence, v. 27, *no prelo* (manuscrito gentilmente cedido pela autora).

PEIXOTO, N. B. *Cenários em ruínas*: A realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PÓLVORA, H. O mito do sofrimento. In: TREVISAN, D. *O rei da terra*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979 (orelhas).

PONTIERO, G. As obsessões sexuais na obra de Dalton Trevisan. *Revista Marco*. São Paulo, v. 1, n. 2, p. 02-21, 1979.

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. L. P. Silveira. São Paulo: CopyMarket.Com, 2001 (Edição eletrônica).

PROUST, M. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimad, 1987-1989, 4 v. (*Bibliotèque de la Pléiade*).

_____. *A fugitiva*. Trad. C. D. de Andrade. 12. ed. rev. São Paulo: Globo, 1995 (*Em Busca do Tempo Perdido,* v. 6).

_____. *O caminho de Guermantes*. Trad. M. Quintana. 11. ed. rev. São Paulo, Globo: 1996 (*Em Busca do Tempo Perdido,* v. 3).

_____. *No caminho de Swann*. Trad. M. Quintana. 19. ed. rev. São Paulo: Globo, 1998a (*Em Busca do Tempo Perdido,* v. 1).

_____. *Sodoma e Gomorra*. Trad. M. Quintana. 14. ed. rev. São Paulo: Globo, 1998b (*Em Busca do Tempo Perdido,* v. 4).

_____. *A prisioneira*. Trad. M. Bandeira; L. S. de Alencar. 13. ed. rev. São Paulo: Globo, 1998c (*Em Busca do Tempo Perdido*, v. 5).

_____. *O tempo redescoberto*. Trad. L. M. Pereira. 13. ed. rev. São Paulo: Globo, 1998d (*Em Busca do Tempo Perdido,* v. 7).

_____. *A sombra das raparigas em flor*. Trad. M. Quintana. 14. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999 (*Em Busca do Tempo Perdido,* v. 2).

QUEIROS, C. A. M. (Coord.). *Manual de polícia judiciária*: Doutrinas, modelos, legislação. São Paulo: Delegacia Geral de Polícia, 2000.

RECTOR, M. O significado do discurso em Dalton Trevisan. *Vozes*. Petrópolis, v. 66, n. 10, p. 49-57, Dez. 1972.

RESENDE, O. L. O convicto de Treviso. In: TREVISAN, D. *Abismo de rosas*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979 (orelhas e quarta capa).

_____. A polaquinha. In: TREVISAN, D. *A polaquinha*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986 (orelhas).

RIBEIRO, L. G. O vampiro de almas. In: TREVISAN, D. *Guerra conjugal*. 10. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 05-06.

RIFFATERRE, M. La syllepse intertextuelle. *Poétique*. Paris, n. 40, v. 1, p. 496-501, Nov. 1979.

_____. *Sémiotique de la poésie*. Trad. J. J. Thomas. Paris: Seuil, 1983.

_____. Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discourse. *Critical Inquiry*. Chicago, v. 11, n. 1, p. 141-162, 1984.

_____. *A produção do texto*. Trad. E. F. P. L. de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. Compulsory Reader Response. In: WORTON, M.; STILL, J. (Ed.) *Intertextuality*: Theories and practices. Manchester: Manchester University Press, 1995, p. 56-78.

SANCHES, L. M. W. M. *A Bíblia nada exemplar de Dalton Trevisan*. São José do Rio Preto, 1992. 146 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

_____. O tema do filho pródigo em dois contos de Dalton Trevisan. *Stylos*. São José do Rio Preto, v. 1, p. 53-74, 2000.

SANCHES NETO, M. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Atica, 2001.

SILVA, M. R. P. *Perdições pós-modernas*: Um diálogo entre "Em Busca de Curitiba Perdida", de Dalton Trevisan, e os cânones literário e curitibano. Maringá, 2000. 149 f. Monografia (Graduação em Letras) — Universidade Estadual de Maringá.

_____. A opressão metalingüística em "Debaixo da Ponte Preta", de Dalton Trevisan. *Signum*: Estudos da Linguagem. Londrina, n. 5, v. 1, p. 301-313, Dez. 2002.

_____. As ambivalências textuais de Roland Barthes. *Acta scientiarum*. Maringá, n. 25, v. 1, p. 17-26, Jan./Jun. 2003.

SILVERMAN, M. Os contos de Dalton Trevisan. In: _____. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 85-100.

TREVISAN, D. *Sonata ao luar*. Curitiba: [Edição do Autor], 1945.

_____. *O rei da terra*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979a.

_____. *A faca no coração*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979b.

_____. *Abismo de rosas*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979c.

_____. *20 contos menores*. Rio de Janeiro: Record, 1979d.

_____. *Lincha tarado*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *A trombeta do anjo vingador*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Essas malditas mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. *Virgem louca, loucos beijos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *A polaquinha*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. *Meu querido assassino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. *Crimes de paixão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Desastres do amor*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993a.

_____. *Chorinho brejeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993b.

_____. *Novelas nada exemplares*. 6. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1994a.

_____. *Vozes do retrato*. 4. ed. São Paulo: Atica, 1994b.

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

_____. *Guerra conjugal*. 10. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *Mistérios de Curitiba*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1996a.

_____. *O pássaro de cinco asas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996b.

_____. *Pão e sangue*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996c.

_____. *Dinorá*: Novos mistérios. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

_____. *234*. Rio de Janeiro: Record, 1997b.

_____. *Cemitério de elefantes*. 14 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998a.

_____. *Morte na praça*. 6. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1998b.

_____. *O vampiro de Curitiba*. 20. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1998c.

_____. *Contos eróticos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

_____. *Em busca de Curitiba perdida*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

_____. *111 ais*. Porto Alegre: L&PM, 2000a.

_____. *O grande deflorador*. Porto Alegre: L&PM, 2000b.

_____. *99 curruíras nanicas*. Porto Alegre: L&PM, 2002a.

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

_____. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

VIEIRA, N. H. Bruxaria (witchcraft) and espiritismo (spiritism): Popular culture and popular religion in contemporary brazilian ficction. *Studies in Latin American Popular Culture*. Tucson, v. 15, p. 175-188, 1996.

WALDMAN, B. Dalton Trevisan: A linguagem roubada. *Revista iberoamericana*. Pittsburg, v. 98/99, p. 247-255, Jan./Jun. 1977.

_____. *Do vampiro ao cafajeste*: Uma leitura da obra de Dalton Trevisan. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

_____. Mínimo múltiplo: Do conto ao haicai de Dalton Trevisan. *Revista do Mestrado em Letras da UFSM*. Santa Maria, n. 14, p. 139-149, Jan./Jun. 1997.

WORTON, M.; STILL, J. (Ed.) *Intertextuality*: Theories and Practices. Manchester: Manchester University Press, 1995.

ZANARDI, M. H. *Visitando a Curitiba de Dalton Trevisan*. Assis, 1995. 158 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) — Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

ANEXO I – "DEBAIXO DA PONTE PRETA", DE DALTON TREVISAN

Noite de vinte e três de junho, Ritinha da Luz, dezesseis anos, solteira, prenda doméstica, ao sair do emprego, dirigiu-se à casa de sua irmã Julieta, atrás da Ponte Preta. Na linha do trem foi atacada por quatro ou cinco indivíduos, aos quais se reuniram mais dois. Então violada por um de cada vez e abandonada entre as moitas. Seu choro atraiu um guarda-civil, que a conduziu até a delegacia.

A menina nunca tinha visto os homens, não sabia a que atribuir o assalto. Nem qual foi o primeiro, agarrada e derrubada, a cabeça coberta. Arrastada pelo chão, fortes dores nos seios e nas partes. Que não gritasse por socorro, barbaramente espancada. Apresentou-se com saia de seda preta e blusa vermelha de malha, sujas de lama. No corpo, além de muitas feridas, folha seca, grama e barro. A hora lá pelas dez ou onze.

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 com 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.

Miguel, arrependido do mau gesto, se oferece para casar com a menina, só na delegacia soube chamar-se Ritinha, isto é, tão logo apronte os papéis do desquite, de momento é casado.

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 uma 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.

Acabada a brincadeira, voltavam satisfeitos para casa, foram presos e conduzidos à delegacia. Nelsinho se confessa contrariado, atribuindo sua atitude a pouca idade que tem, ações como a que praticou servem apenas para estragar o futuro de um jovem.

Alfredo de Tal, vinte anos, solteiro, soldado, achava-se à noite debaixo da Ponte Preta, na companhia dos colegas Pereira e Durval. Após algum tempo, Durval abordou uma menina, com quem se dirigiu ao mato próximo. Logo Alfredo e Pereira seguiram o companheiro e, um depois do outro, desfrutaram a rapariga. Prestes a partirem, um indivíduo se apresentou como guardião da estrada e, em troca do silêncio, exigiu que segurassem a moça. Então a arrastaram para lugar escondido, onde ninguém escutasse os gritos. Chegaram dois rapazes, um deles de treze anos e, ajudados por todos, se aproveitaram da negrinha. Como era tarde, Alfredo retirou-se com os colegas para o quartel. Só na manhã se soube da confusão, em vista da ordem para comparecer à delegacia.

Durval de Tal, dezenove anos, solteiro, soldado, achava-se com dois amigos perto da Ponte Preta, onde esperava alguma mulher, para com ela passar a noite. Apareceu uma fulana, com quem foi para o mato, a menina gostou do seu cabelo loiro e olho azul. Aproximaram-se os colegas, um cada vez abusou da pequena.

De repente, surgiu um cidadão de maus bofes que, intitulando-se guardião da estrada de ferro, demonstrou grande interesse em participar da festinha, para desgosto da menina, que não se agradou de seu nariz chato, bigode ralo, dente estragado. Arrastaram a negrinha, onde os gritos não fossem ouvidos. Chegaram dois rapazes que, auxiliados por todos, serviram-se à vontade. Satisfeitos, retiraram-se Durval e os colegas para o quartel.

Pereira, dezoito anos, solteiro, soldado, encontrava-se às dez da noite na Ponte Preta, com seus colegas Alfredo e Durval, quando por ali passou a menina, tendo um deles exclamado: *Que morena linda*. A qual parou e perguntou o que havia dito. Começaram a conversar, Alfredo a convidou para dormirem juntos. Ela respondeu: *Este loiro tem tempo*. Não ia dormir com ninguém, mas podia acompanhá-la. Alfredo saiu com ela, seguidos a distância pelos outros. No muro da estrada de ferro, estacaram. Feita a combinação, entraram no mato. Ela quis dinheiro, não a puderam pagar,

estavam de bolso vazio. Saíam do campinho, chegou o guarda da estrada: *Já que foi com os praças, tem de ir comigo*. A mocinha acudiu: *Olha o azar* e *Sai, fedor*.

O morenão enfarruscado insistiu em desfrutar a menina, sendo repelido. Foi derrubada na grama. O tipo afogou-lhe o pescoço, ela chorava e se descabelava de gritar.

Sílvio de Tal, menor, quinze anos, estava com o primo Nelsinho debaixo da Ponte Preta, viu quando a menina passou ali. Os soldados disseram algumas gracinhas. Um deles a convidou para ir a um quarto, ela respondeu que no campinho era melhor. Foram todos para o campinho. Até que apareceu um paisano e insistiu em abusar da mocinha.

Ao longo da estrada de ferro, Miguel deu com três soldados e uma vagabunda, que com eles mantinha relação. Sentiu grande vontade de participar da brincadeira, propôs o negócio para a mulher. Esta ofendeu-lhe os brios de homem ao injuriá-lo de — *Cafetão*, *cagüeta*, *corno manso*. Indignado, decidiu provar que era homem. Segurou-a com auxílio dos soldados, mas não praticou o ato, em vista do estado nervoso. Os soldados taparam a boca da menina a fim de abafar os gritos.

O primeiro a desfrutar a mocinha foi Durval, o segundo Alfredo, o terceiro Pereira, o menor Nelsinho foi o quarto e ele, Miguel, o quinto. Ritinha submeteu-se de livre e espontânea vontade ao desejo dos outros, quando chegou a sua vez quis se negar, agarrando-a para não ficar desmoralizado perante a família.

Ritinha estava chorando debaixo da Ponte Preta. Não sabia quem lhe havia feito mal, um dos soldados lhe enfiou a túnica na cabeça. Foram apontados pelo moleque José que de longe viu tudo. Quinze dias que o pai de Ritinha morreu de tumor na barriga. Deflorada havia um mês por um soldado loiro de nome Euzébio.

A casa é de madeira pintada de amarelo. A patroa uma senhora gorda, baixa, morena. Ritinha limpa a casa, lava a roupa, faz todo o serviço. O marido da patroa chama-se Arthur. Ela cuida da filhinha do casal. Quando a criança chora, suspende-a de cabeça para baixo, a pestinha perde o fôlego, bem quieta. A patroa deu-lhe um sapato velho e vendeu-lhe dois vestidos, que descontou do ordenado.

Ela não pediu dinheiro aos três soldados, um deles muito simpático, cabelo loiro. Chegou o guardião e disse que pulasse o muro, na estrada de ferro era proibido

passar. Ritinha saltou o muro e, atrás dela, os quatro homens, logo seis ou sete. A menina se pôs a chorar, o que atraiu o moleque José, espiando de longe.

O guarda mal-encarado bradou: Tem de conhecer homem senão te mato. Primeiro foi o Durval, de pois o Alfredo, em seguida o Pereira, agora a minha vez, oba! Ritinha começou a gritar e quis correr, foi agarrada pela perna.

Os tais a derrubaram do outro lado do muro. Fizeram o que bem quiseram, largada bastante ferida no seio e nas partes, até que o guarda-civil a encontrou, queixosa de frio e dor.

O guarda-civil Leocádio, ao passar debaixo da Ponte Preta, viu uma negrinha chorando.

ANEXO II – "A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO", DE DALTON TREVISAN

São Lucas, XV, 11 a 32.

Com o pai

— Só tu foges de mim. Não és o filho preferido?

— Já fui pelo meu caminho, pai. Estou de volta.

— Ah, filho ingrato, não vieste por mim, tua mãe, teus irmãos. Fechada a porta do bordel, não tinhas outra casa.

— Estou cansado de sofrer. Não posso mais.

— Meu filho foi-se de mim e não existe.

— Se soubesses, pai...

— Não quero saber.

— ... o que sofri longe de casa.

— Em casa fugias de mim, como um pardal que, se lhe ofereço pão, não quer... e vai bicar a maçã ainda verde.

— Não sou digno, eu, a vergonha de meu pai!

— Dei-te conselhos para ficares. Bem que teimaste: Não ouvirei.

— Eram muitas vozes, pai. Como distinguir entre todas a tua?

— Tu foste por fantasia, sem a minha bênção.

— Não era de ti que fugia. Ó pai, de muito longe te achei mais perto.

— Atende ao meu sermão. Imita o exemplo do irmão mais velho, e nã serás o filho sem alma.

— Quando mais me perdi foi que a encontrei, e disse comigo: Estou salvo.

— Tua viagem não foi vã, ainda que a mesma lição eu te ensinara, na tua própria casa — e a preço bem menor.

— Não é verdade, pai. Que sabes da fome só aplacada pelos frutos selvagens?

— Meu filho. Ah, meu filho!

— Só amei a casa longe dela. Agora volto em paz.

— Dispensa ir pelo mundo para achar bem tão próximo — um erro muito dispendioso.

unesp

— Meu erro, pai.

— Ai dos pais se todos os filhos falassem com tua boca cheia. A verdade mora na casa do pai.

— As palavras, por mais sábias, nada podem contra uma só estrada, única árvore, tão logo não sejam as tuas.

— Meu mandamento qual era?

— Não... Não...

— Não fugir, meu filho.

— Arrependido, eis-me de joelhos.

— Presta conta: Que fizeste do dinheiro que tanto me custou ganhar?

— Com ele desfrutei as doces delícias da estrada.

— Ai de teu pai que não gozou na vida! Que fim levaram meus preciosos bens?

— Perdi-os, meu pai.

— Em troca de quê?

— De nada. Voltei para Curitiba.

— Já não falo de mim. Tua mãe não apagou o fogo para que, de dia, a fumaça de uma chaminé e, à noite, o clarão de uma janela revelassem o teu caminho. Meu filho, pede perdão de teres fugido.

— Não mais poder pedi-lo... sem que seja ordem tua.

— Corrias atrás de delícias e o irmão mais velho trabalhava duas vezes, por ele e por ti.

— Por que aumentas minha vergonha, pai? Não bati palmas na porta de casa?

— E eu não sacrifiquei o bezerro gordo pela tua chegada, ó ingrato?

— Não nego, meu pai, não nego.

— Se dei o banquete foi para que meu filho soubesse o que havia perdido. Na casa tens a segurança dos bons sentimentos. Meu grito já não clama por ti entre estas paredes, eis-te de joelhos. Os que ficam não consolam os pais do filho que se foi.

— Não perguntas da viagem, pai?

— Não. O diabo é mau perdedor — se te deixou em paz um de nós há de querer em troca.

— Não é certo pai. Por falar em diabo...

unesp

— Proibo-te de mencionar tua viagem a qualquer um de nós.

— Sim, meu pai.

— Nem uma palavra a teu irmão mais velho.

— Te obedeço, pai.

Com o irmão mais velho

— Ora, por que não te vais? Não te chamei.

— Vim morrer em casa.

— Nunca se deve desertar os pais.

— Na casa eu definhava. Nela eu era o apelido do avô, o óculo da mãe, o bigode do pai.

— Ora, e quem sou eu?

— Não queria ser igual a ti.

— Orgulho... que te perdeu.

— Somos diferentes.

— Filhos do mesmo pai e da mesma mãe, irmãos é que não. Tens todos os defeitos e nem uma só das qualidades do pai. Não te aborreces na tua segurança?

— Reparo na tua mão um anel maior do que o meu.

— Tiro-o do dedo e jogo — vês? — pela janela.

— Ingrato! De todas as janelas a mãe te chamou. A mim, certo, não fazes falta. A casa progrediu na tua ausência. Será tua, por seres meu irmão, parte de minha riqueza.

— Para que a quero se não para gastar?

— És então um perdido? Só aprendeste o mal?

— A prática do mal me livrou da sedução do mal.

— Contarei ao pai se não te portas direito. Que audácia a tua ao dissipares os bens dele!

— Eram muito meus.

— Agora queres parte dos meus, não é? De mim nada terás.

— Meu irmão, meu irmão, nada quero do que é teu.

— Hás de ganhar o pão com suor e lágrima.

— Não é difícil, se não quero outra coisa. Venho cansado. Não discutiremos — hoje não.

— Não contestarás minha autoridade?

— Quero paz.

— Não cobiçarás minha mulher? Não roubarás o meu bolsa quando esteja dormindo?

— Por que me tentas?

— Não desviarás o irmão menor? Cuida de tua língua solta.

— Ainda não o vi. Quem sabe esteja mais a salvo do que tu.

— Sou mais forte, eu, do que as tentações.

— Só pude com a tentação quando o pecado não me quis.

— Tense de respeitar a lei de morar na casa.

— Respeitarei, o que é diferente de crer nela.

— Terás de rezar.

— Minha prece é feita de palavras que não sabes.

— Deus ama ao que não peca e não foge de Curitiba.

— Não sabes da parábola?

— É falsa. Ele não preferiu o perdido ao salvo. De que valia então estar a salvo?

— Rangeste os dentes quando cheguei. Não quiseste entrar em casa até que o pai te puxou pela mão. Matou ele acaso algum bezerro para te banquetear a ti, meu irmão?

— Tremo pela casa com a tua volta. Hás de trabalhar. Não terás tempo de sonhar com a estrada além do muro. Bem que sinto pena de ti, mas é a família que defendo. E não menciones tua viagem a nenhum de nós.

— Meu bom irmão, eu sei de cada história!

— Silêncio, é uma ordem.

Com a mãe

— Ah, meu filho, como é que foge de seu pai e de sua mãe?

— Mãe, aqui estou.

— Tanto sofri por ti. De manhã podia lavar o rosto nas lágrimas.

unesp

— Também eu cherei duras lágrimas. Não pelos outros, é verdade, mas por mim.

— Então sabes, meu filho, o que é ser infeliz?

— Pobre mãezinha! A fome, a doença, o frio que...

— Pois não levaste o cobertor de lã?

— Só levei o que era meu.

— Esbanjaste o dinheiro de teu pai.

— Era meu. Foi ele quem me deu.

— Muito se queixou de que o emprestaste para devolver no dia seguinte; e, em vez, te foste.

— Não devo negar meu pai.

— Mentes a mim, que sou tua mãe?

— Já não me interessa ter razão, mãe. Dá-me a paz.

— Não há paz se não em casa. No teu lugar à mesa. Na tua cama quente.

— Sim, é a paz.

— Não sabias de verdade tão simples?

— Não era verdade... antes.

— Gastei a língua com palavras que não ouviste?

— Minha mãe, minha mãe, não me censures. Errei, eis que me arrependo.

— Querido filho, teus cabelos estão brancos. Mas... que é feito da corrente de ouro?

— Se era de ouro com ela comprei-a...

— Feio pecado, meu filho.

— Confesso-me a ti. Por teu perdão voltei. Teu amor, mãezinha, inventava o meu anjo da guarda.

— É certo que pecaste contra...

— Pequei os poucos pecados que aprendi em casa.

— Não blasfemes. Tudo te perdôo, se não desvias o irmão menor.

— Por que o menor? O maior me parece bem precisado.

— O maior é um santo. O menor, esse, não tirou os olhos do teu anel, do teu manto de púrpura com que o pai te escondeu as feridas. Banquete não viu como o de tua volta.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

— Não lhe dás conselhos?

— Ouve, como tu, o olho parado na janela.

— Um beijo... um puxão de orelha... ensinam mais que todos os conselhos.

— A mão pesada do pai, apesar das marcas no teu corpo, não te prendeu ao pé da mesa.

— A mão pesada do pai... Como a achei leve quando servi a outros patrões!

— Ah, são tristes os teus olhos. A chuva assentou os teus cabelos rebeldes. De que te valeu o dinheiro do pai?

— Em busca da alegria e dos prazeres gastei o meu dinheiro.

— Com a dádiva da tua volta eu aceitava morrer...

— Perdão, ó mãe.

— ... não fora o receio pelo menor.

— É uma criança.

— Com a tua idade quando te foste.

— Protegido pelo maior, o pai, os teus avisos, mãe, para que temer?

— Fui beijá-lo há pouco. De olho aberto no escuro. Bem como tu, antes de partires.

— Não sabe o caminho.

— Se tu, meu filho, a ele não ensinares.

— Nunca o soube eu também. A estrada é que me levou com ela no seu corpo de deliciosas curvas.

— Ah, ele vigia a estrada do alto da macieira. Inquieto como o pio dos pardais antes da chuva. Se tu falasses...

— Falarei, se me pedes. As palavras contra o azul? Os pardais?

— Argumenta com o horror do pecado, da fome, da peste.

— Porque voltei, mãe, tremes a tua cabeça de medo.

— Todos os filhos da casa não podem contra a bênção de tua volta. Não quero te perder de novo... na fuga do irmãozinho.

— Nem que seja à força impedirei que ele se afaste.

— Morde a língua. Estás em tua casa.

— Mãe, se soubesses, o mundo é tão maior que Curitiba.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

— Erro, filho meu. A casa é mais que tudo. Não te esqueças de ensinar ao menor: o mundo é Curitiba. Dobra tua cabeça, e repete comigo: Pai nosso que estás em casa.

— Pai nosso que estás em casa.

Com o irmão menor

— Dormes, irmãozinho, de olho aberto no escuro?

— Meu pai te mandou?

— Não.

— Foi a mãe?

— Pobre mãezinha!

— Ah, o irmão maior... Ora, por que não te vais? Não te chamei.

— Pequeno quando me fui, és meu irmão.

— Filhos do mesmo pai e da mesma mãe, irmãos é que não.

— Teu rosto já foi o meu... com essa pequena ruga na testa.

— É capaz uma viagem de mudar tanto?

— Depois de me perder, arrependido eu voltei.

— Por que voltaste?

— Não tinha aonde ir. Vim morrer em casa.

— Morrer em casa ou longe dela, qual a diferença?

— Já ouvi essas palavras...

— De quem?

— Na estrada. Um moço a cujo lado viajei.

— Aonde ia ele? Ah, não respondes. Alguém por certo mais corajoso que tu.

— Na tua cama quente o que sabes do longe sem fim?

— Escuto as vozes do vagabundo, vigio a curva da estrada e — o que é mais — adivinho.

— Irmãozinho, onde queres chegar?

— Mais longe que tu. A um lugar de que não possas voltar.

— Não há tal lugar. Eu sei, posso dizer.

— Não és dono da estrada. Até a curva ela é do pai. A margem do lado direito é do irmão maior. E depois a curva será de quem tiver pés ligeiros. Mesmo tua ela já foi.

— Bons tempos.

— Que há, me conta — se és meu irmão —, que há depois da curva?

— O outro lado da curva.

— A cidades com suas torres, as praças de música, as bailarinas...

— Tua casa tem mais que isso.

— És como certos porqueiros: cruzas uma cidade de ouro e, da cidade, só vês os teus porcos.

— Viajei todas as Curitibas.

— Há uma delas que não descobriste. Esbanjaste, sem vê-la, o dinheiro que ia ser meu. Não tenho herança para levar comigo.

— Onde? Onde?

— Não sei... Podia usar algum sinal da estrada, uma casa de pouso, certa estrela.

— Nos meus descaminhos dei com esta porta.

— Tua volta quase me perdeu. A mãe não sai da janela. O pai atirou no poço as chaves do portão.

— Querem o teu bem. Limpar a estrada diante de teus pés: a estrada reta do pão de cada dia.

— O pai e o outro não sabem: há uma fome que não é de pão e sim do fruto selvagem.

— Sou igual a eles.

— Um deles, eu sei, o que vai me delatar. Nenhuma casa me fechará no seu pequeno patio.

— Irmãozinho, dorme. No teu sono viajarás pela cidade que bem quiseres.

— Só invento uma Curitiba que esxiste. Não me intimidas — hoje me vou!

— Dirão que te induzi a fim de me vingar.

— Olha a farsa do poltrão!

— Leva-me contigo, irmãzinho. Te carregarei num rio que sei os teus pés malferidos.

— Deixa-me, que me aborreces. O canto do primeiro galo — é hora da partida.

— Serei enxotado, espera por mim. Refrescarei num rio que sei os teus pés malferidos.

— Enxuga as lágrimas de nossa mãe. Adeus, meu irmão.

— Irmãozinho, por favor. Ele já se foi... Estou só. Ai, maldito seja eu porque voltei!

ANEXO III – "EM BUSCA DE CURITIBA PERDIDA", DE DALTON TREVISAN

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

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

Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes no 14, que é a Sociedade Operária Internacional Beneficente O 14 De Janeiro; das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que envelhecem de pé no balcão, mais gostariam de chupar bala Zequinha e bater palmas ao palhaço Chic-Chic; dos Chás de Engenharia, onde as donzelas aprendem de tudo, menos a tomar chá; das normalistas de gravatinha que nos verdes mares bravios são as naus Santa Maria, Pinta e Nina, viajo que me viaja.

Curitiba das ruas de barro com mil e uma janeleiras e seus gatinhos brancos de fita encarnada no pescoço; da zona da Estação em que à noite um povo ergue a pedra do túmulo, bebe amor no prostíbulo e se envenena com dor-de-cotovelo; a Curitiba dos cafetões — com seu rei Candinho — e da sociedade secreta dos Tulipas Negras eu viajo.

Não a do Museu Paranaense com o esqueleto do Pithecanthropus Erectus, mas do Templo das Musas, com os versos dourados de Pitágoras, desde o Sócrates II até os Sócrates III, IV e V; do expresso de Xangai que apita na estação, último trenzinho da Revolução de 30, Curitiba que me viaja.

Dos bailes familiares de várzea, o mestre-sala interrompe a marchinha se você dança aconchegado; do pavilhão Carlos Gomes onde será *HOJE! SÓ HOJE!* apresentado o maior drama de todos os tempos — *A Ré Misteriosa*; dos varredores na madrugada com longas vassouras de pó bem os vira-latas da lua.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Curitiba em passinho floreado de tango que gira nos braços do grande Ney Traple e das pensões familiares de estudantes, ah! que se incendeie o resto de Curitiba porque uma pensão é maior que a República de Platão, eu viajo.

Curitiba da briosa bandinha do Tiro Rio Branco que desfila aos domingos na Rua 15, de volta da Guerra do Paraguai, esta Curitiba ao som da valsinha *Sobre as Ondas do Iapó*, do maestro Mossurunga, eu viajo.

Não viajo todas as Curitibas, a de Emiliano, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira do céu azulíssimo; a de Romário Martins em que o índio caraíba puro bate a matraca, barquilhas duas por um tostão; essa Curitiba não é a que viajo. Eu sou da outra, do relógio na Praça Osório que marca implacável seis horas em ponto; dos sinos da Igreja dos Polacos, lá vem o crepúsculo nas asas de um morcego; do bebedouro na pracinha da Ordem, onde os cavalos de sonho dos piás vão beber água.

Viajo Curitiba das conferências positivistas, eles são onze em Curitiba, há treze no mundo inteiro; do tocador de realejo que não roda a manivela desde que o macaquinho morreu; dos bravos soldados do fogo que passam chispando no carro vermelho atrás do incêndio que ninguém não viu, esta Curitiba e a do cachorro-quente com chope duplo no Buraco do Tatu eu viajo.

Curitiba, aquela do Burro Brabo, um cidadão misterioso morreu nos braços da Rosicler, quem foi? quem não foi? foi o reizinho do Sião; da Ponte Preta da estação, a única ponte da cidade, sem rio por baixo, esta Curitiba viajo.

Curitiba sem pinheiro ou céu azul pelo que vosmecê é — província, cárcere, lar — esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo.

unesp

ABSTRACT

Dalton Trevisan's literary work is based on two proceedings: a) the obsessive repetition of the same diegetic elements; b) the rewriting of his short-stories. Considering that such proceedings can be linked to intertextuality (semiotic interchange between texts), this work intends to elucidate another face of the intertextuality on Trevisan's short-stories: the relation between Trevisan's work and texts whose author is not Trevisan. Thus, three of Trevisan's short-stories and their intertexts are analyzed: "Debaixo da Ponte Preta" ("Down the Black Bridge"), whose intertext is the police report; "A Volta do Filho Pródigo" ("Prodigal Son's Back"), which articulates a intertextual play between "The Parable of the Prodigal Son", by Saint Luke, and "Le Retour de L'Enfant Prodigue", by André Gide; "Em Busca de Curitiba Perdida" ("Searching for Lost Curitiba"), whose intertext is "À la Recherche du Temps Perdu", by Marcel Proust.

KEYWORDS: André Gide; Dalton Trevisan; Intertextuality; Marcel Proust; Police Report; Reading; Sense.

cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
11 12 13 14 15 16 17 18