

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE-UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**ENTRE MEMÓRIAS, RESISTÊNCIA E UTOPIA:
A CURITIBA DE DALTON TREVISAN**

JAILTON GONÇALVES PRATES

**GUARAPUAVA
2013**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE-UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: MESTRADO**

**ENTRE MEMÓRIAS, RESISTÊNCIA E UTOPIA:
A CURITIBA DE DALTON TREVISAN**

Dissertação apresentada por Jailton Gonçalves Prates ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Prof^a. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

**GUARAPUAVA
2013**

Catálogo na Publicação
Biblioteca da UNICENTRO-Guarapuava Campus Santa Cruz

Prates, Jailton Gonçalves

P912e Entre memórias, resistência e utopia: a Curitiba de Dalton Trevisan / Jailton
Gonçalves Prates. – Guarapuava, 2013.
x, 103 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de
Pós Graduação em Letras.

Orientador: Profª Drª Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira
Banca examinadora: Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa, Profª Drª Maria Cleci
Venturini.

Bibliografia

1. Literatura Brasileira. 2. Cidade. 3. Paisagens. 4. Dalton Trevisan. 5. Curitiba.
6. Paraná. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. B869

JAILTON GONÇALVES PRATES

**ENTRE MEMÓRIAS, RESISTÊNCIA E UTOPIA:
A CURITIBA DE DALTON TREVISAN**

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira (Orientadora) – UNICENTRO

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa – UEL-PR (Londrina)

Prof^a. Dra. Maria Cleci Venturini – UNICENTRO

**Data de Aprovação:
12 de junho de 2013.**

*Ao Vampiro de Curitiba, Dalton Trevisan, mestre da
observação e da narrativa ácida.*

*À Angela Maria, companheira fiel de diálogo,
sonhos e caminhada.*

Agradecimentos:

- A Deus, fonte da vida e da sabedoria, que me dotou de inteligência, discernimento, força e perseverança.
- À minha esposa, Angela Maria, que sempre me apoiou e soube compreender a minha ausência durante o período do mestrado.

A conclusão deste trabalho seria impossível sem a colaboração de algumas pessoas e instituições que, de diversas formas, deram sua contribuição em diferentes etapas da pesquisa. Destas, manifesto um agradecimento especial,

- À professora Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, que me acolheu nos momentos de dificuldades, incentivando e me orientando de maneira precisa e didática;
- Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNICENTRO que compartilharam saber, ideias e perspectivas durante as aulas;
- Aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste;
- À direção da ESI - Colégio Nossa Senhora de Belém, na pessoa da Ir. Edileuza Cruz Silva, que facilitou o meu horário de trabalho e sempre me incentivou a buscar a formação continuada.
- Aos colaboradores e colegas docentes da ESI - Colégio Nossa Senhora de Belém que vibraram junto comigo a cada conquista.
- Finalmente, à minha família e amigos, pelo incentivo e companheirismo imprescindíveis ao longo deste trabalho.

A melhor de todas as cidades possíveis
Nenhum motorista pô respeita o sinal vermelho
Curitiba europeia do primeiro mundo
Cinquenta buracos por pessoa em toda a calçada
Curitiba alegre do povo feliz
Essa é a cidade irreal da propaganda
Ninguém não viu não sabe onde fica
Falso produto de marketing político
Ópera bufa de nuvem fraude de arame
Cidade alegríssima de mentirinha
Povo felicíssimo sem rosto sem direito sem pão
(TREVISAN, 2001, p. 86-87)

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. [...]. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete muralhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas (CALVINO, 1992, p. 44).

Resumo:

As cidades são construídas de sonhos, bastiões, ruas, parques, imagens e discursos, carregando consigo o desejo, a paixão e a imediatez da modernidade. O espaço urbano, nesse sentido, é carregado de imagens, discursos e poder, que são cifrados e decifrados constantemente. Assim, o espaço urbano é múltiplo e dissonante, permitindo ao sujeito navegar em paradoxos, que estão no limiar da verdade e do simulacro. A presente dissertação discute questões pertinentes ao espaço urbano, de maneira específica a cidade de Curitiba, sua disposição (cartografia urbana), seus símbolos e as imagens que emergem a partir do discurso oficial para ratificar no ideário popular conceitos como “cidade modelo”, “capital de desenvolvimento”, “joia rara”, “capital da sustentabilidade”. Esses conceitos serão contestados por meio das narrativas de Dalton Trevisan, que apresentam uma Curitiba sem pinheiros, sem flores e sem monumentos, pois não é sua intenção apresentar essa cidade linda e maravilhosa, para “inglês ver¹”, mas sim uma Curitiba marginal e distópica, povoada por pobres, andarilhos, prostitutas, loucos, enfim, por homens reais, marcados pelas desigualdades, pela fome, dor e angústia. Dalton Trevisan contempla o subúrbio e a miséria do homem, apresentando-o fragmentado, sem esperanças, marginal e explorado. Essas ideias estão dispostas na obra-síntese de Dalton Trevisan, *Em busca de Curitiba perdida* (1992), publicada por ocasião da comemoração dos 300 anos de fundação de Curitiba, como forma de protesto e para mostrar que a cidade possui dois lados: o centro e a margem e que desta margem ecoa o canto de lamentação da sua Curitiba de antanho. A fim de dar fluência e didática ao trabalho foram escolhidas cinco narrativas da obra supramencionada para serem analisadas a partir da teoria apresentada. São elas: “Em busca de Curitiba perdida”, “Cemitério de elefantes”, “Uma negrinha acenando”, “Canção do Exílio” e “Curitiba revisitada”. As narrativas escolhidas permitem visualizar uma cidade marginal, distante da Curitiba épica e poética das imagens e dos discursos oficiais. O que se tem é um espaço urbano despudorado, em ruínas e em constante transformação. A leitura da obra de Dalton Trevisan possibilita a visão de uma cidade que se assemelha a uma ópera bufa, na qual as pessoas lutam para sobreviver. O tom de sua obra é de denúncia, partindo da negatividade da vida, em oposição à beleza da vida na cidade de Curitiba.

Palavras-chaves: Dalton Trevisan, Curitiba, cidade, *flanêur* e leitura.

¹ Expressão utilizada por Dalton Trevisan na narrativa “Em busca de Curitiba perdida”, para se referir à imagem de Curitiba difundida nas agências de turismo e consumida pelos inúmeros turistas que visitam anualmente a cidade. O termo “para inglês ver” alude, portanto, aos turistas que visitam a cidade (cf. TREVISAN, 2001, p.7).

Abstract:

Cities are built of dreams, bastions, streets, parks, pictures and speeches, carrying with it the desire, the passion and the immediacy of modernity. The urban space, in this sense, is loaded with images, speeches and power, which are encrypted and decrypted constantly. Thus, the urban space is multiple and dissonant, allowing the subject to navigate in paradoxes, which are on the threshold of truth and pretense. The present dissertation discusses issues relevant to urban space, specifically the city of Curitiba, its disposal (urban mapping), its symbols and images that emerge from the official discourse to ratify the popular ideal concepts like "model city", "capital of development", "rare jewelry", "capital of sustainability." These concepts will be challenged through the narratives of Dalton Trevisan, which feature a Curitiba with no pine, no flowers and no monuments, thus it is not his intention to present this beautiful and wonderful city to "to English people to see"², but a marginal Curitiba and dystopian populated by poor, vagrants, prostitutes, lunatics, finally, for real men, marked by inequalities, by hunger, pain and anguish. Dalton Trevisan includes the suburbs and misery of man, presenting him as fragmented, hopelessly marginal and exploited. These ideas are arranged in the work-synthesis of Dalton Trevisan, "*Em busca de Curitiba perdida*" (1992), published on the occasion of the commemoration of the 300th anniversary of the founding of Curitiba, in a form of protest and to show that the city has two sides: the center and margin and this margin echoes the song of lamentation of their Curitiba of yore. In order to give fluency and didactic to the work it were chosen five stories to be analyzed from the theory presented. They are: "Em busca de Curitiba perdida", "Cemitério de elefantes", "Uma negrinha acenando", "Canção do Exílio" e "Curitiba revisitada". The narratives chosen allow viewing a marginal city, far from Curitiba epic and poetic images and official speeches. What we have is a shameless urban space, in ruins and in constant transformation. Reading the work of Dalton Trevisan enables the vision of a city that resembles a comic opera, in which people struggle to survive. The tone of his work is the complaint, from the negativity of life, as opposed to the beauty of life in the city of Curitiba.

Keywords: Dalton Trevisan, Curitiba city, *flanêur* and reading

² Expression used by Dalton Trevisan in the narrative "Em busca de Curitiba perdida" to refer to the image of Curitiba widespread in tourism agencies and consumed by numerous tourists who visit the city each year. The term "to English people to see" refers, therefore, to tourists visiting the city (cf. TREVISAN, 2001, p.7).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Dalton Trevisan quando jovem.....	32
Figura 2: Uma das fotos mais recentes do escritor, que em 2012 ganhou o Prêmio Camões.....	33
Figura 3: Planta de Paris em 1853, antes dos trabalhos de Haussmann.....	37
Figura 4: Projeto padrão de palacete.....	37
Figura 5: O novo aspecto da cidade de Paris depois da reforma de Hausmann.....	38
Figura 6: Fundação de Curitiba.....	44
Figura 7: Praça Tiradentes, o marco zero de Curitiba.....	45
Figura 8: Catedral Basílica Menor de Nossa Senhora da Luz, construída em 1893.....	45
Figura 9: Fonte da Memória, conhecida popularmente como “fonte do cavalo babão”	49

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
2 A LITERATURA TRAÇA A FISIONOMIA DA CIDADE: UM OLHAR PARA ALÉM DAS MURALHAS DA CIDADE.....	16
2.1 O LABIRINTO URBANO: CIDADE E IMAGENS EM ROTAÇÃO.....	25
2.2 O OLHAR LITERÁRIO E O DESVELAMENTO DA PAISAGEM URBANA.....	28
2.3 O OLHAR LITERÁRIO DO VAMPIRO.....	31
3 OLHAR A CIDADE: ENTRE O DESPERTAR E O RECORDAR.....	35
3.1 A CURITIBA DO VAMPIRO: ENTRE IMAGENS E DESCAMINHOS.....	42
3.2 DALTON TREVISAN: O VAMPIRO <i>FLÂNEUR</i>.....	52
3.3 <i>JANUS</i> DISPLICENTE.....	56
4 CIDADE EM RUÍNAS: A VOZ DISSONANTE E DESPUDORADA DO VAMPIRO.....	60
4.1 NO LIMIAR DE CURITIBA: ENTRE A SAUDADE E A REALIDADE.....	62
4.2 CEMITÉRIO À MARGEM: FOME, ÓCIO E ESQUECIMENTO.....	69
4.3 ACENOS E SORRISO: IRONIAS DA CIDADE.....	75
4.4 MINHA CURITIBA: LAR E EXÍLIO.....	82
4.5 APENAS UM ASSOPIO: REVISITANDO CURITIBA.....	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
6 REFERÊNCIAS.....	100

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O romance *As cidades invisíveis* (1991), de Italo Calvino, adverte que é inútil tentar descrever a cidade do alto de seus bastiões, pois a cidade não é feita de muralhas, avenidas ou imponentes construções, mas de relações entre as medidas do seu espaço e as relações sociais e históricas que são estabelecidas em seu limites, tênues e porosos, que não desperdiçam nenhum desejo, olhar ou pensamento. O espaço da cidade revela a dilatação do olhar, do passado, do presente e do futuro, permitindo a repetição de discursos, que servem como forma de resistência ou de reafirmação. É sabido que o século XX foi, por excelência, o século da afirmação do urbano, como símbolo do progresso, dos discursos e das representações sociais. A literatura, filha da cidade (CANDIDO, 1976), opera a leitura da cena contemporânea, analisando a cidade, que é produto da sociedade moderna, espaço da multiplicidade de vozes, imagem do progresso, de ausências e perdas. É o teatro dos discursos e a grande arena cultural.

A cultura da modernidade é a cultura urbana. E o escritor, que é sujeito ficcional e atento observador da cidade e sua dinamicidade, narra-a, revelando o seu esfacelamento. Ao narrar a cidade, ele mescla elementos reais à sua obra, fazendo com que a sua cidade literária desvele a cidade dos homens, que escapa às classificações e compartimentalizações. Marandola Jr. afirma que o escritor produz e representa o sujeito local e coletivo, pois ele possui “[...] uma voz que marca, contundentemente, a experiência de vítima em que se inserem sujeitos perdidos no movimento de uma modernidade que não garantiu sentido para as suas vidas” (MARANDOLA JR.; GRATÃO, 2010, p. 248). Por isso, a visão do escritor, traduzida em palavras, recupera a fragmentação e o esfacelamento do homem local, que se quer universal, revelando uma cidade feita de diferenças, sem cor e sem formas, opondo-se à ideia de uniformidade e de igualdade social e de pensamento.

Dessa forma, segundo Calvino (1991, p. 55), a cidade só conhece partidas e não retornos, pois a cidade multiplica o repertório de imagens e de discursos heterogêneos que a descrevem em frente e verso, ou seja, a partir do centro e também a partir da periferia. Por isso, “[...] a cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali [...]” (CALVINO, 1991, p.

115). A cidade de Dalton Trevisan é Curitiba, a metáfora de todas as cidades. Para ele, Curitiba é cárcere, lar, cidade decaída, com homens decaídos, perdidos e corrompidos; uma cidade de marketing, de cartão postal, que esconde fome, miséria, exploração sexual e muitos outros problemas em sua margem. Trevisan, enquanto escritor, flana pela cidade, com seu olhar minucioso e posicionamento invisível, assim como a margem deve ser invisível, ainda que exista, não deve aparecer para não macular a imagem e o discurso oficial.

Dalton Trevisan narra a cidade, mas não exalta as suas belezas, as suas muralhas. O seu canto é anti-lírico, é derrisor. Ele contempla o pão e o sangue, ou seja, as histórias cruéis que acontecem no âmbito familiar, nos fundos do Mercado Municipal de Peixes, nas rodovias que dão acesso à cidade, nos labirintos urbanos da urbe que possui um espaço periférico que ultrapassa o espaço da cidade conservado na memória coletiva e reafirmado por meio dos discursos oficiais. O Vampiro, criatura sombria, anda sorrateiramente pelo espaço urbano e contempla a crueldade do cotidiano, a periferia, emprestando sua voz à marginalidade, ao mundo torto. As suas narrativas apresentam uma visão negativa da cidade, utilizando a linguagem coloquial, que abre espaço para andarilhos, cafetões, prostitutas, doentes mentais e tantos outros personagens corrompidos pelo medo, nostalgia, fome, instinto sexual, miséria, que mostram o esfacelamento do indivíduo e os conflitos do dia a dia. A sua obra, portanto, é transgressora em todos os sentidos, pois fala abertamente e sem pudores de uma realidade que entra em embate com o discurso presente nos hinos, poemas, imagens e discursos. A narrativa vampiresca e despudorada dessacraliza as representações sociais, mostrando a frieza, dureza e crueldade das instituições.

As narrativas de Dalton Trevisan revelam uma Curitiba imperfeita, que conjuga beleza, planejamento e desenvolvimento urbano, mas carrega a fome, a miséria e a margem. Por meio dos contos que narram o amor, o ódio e o repúdio pela cidade, que é cárcere e lar, percebemos que o narrador é o Janus moderno, que vigia a cidade, olhando em todas as suas direções, sem medo de cantar a cidade que é labiríntica, caótica, fotografia da beleza e do subúrbio miserável. Ele rompe paradigmas e expõe o homem, o espaço urbano e as tramas da modernidade, apontando para a Curitiba real, por meio da Curitiba literária.

É nosso objetivo, no primeiro capítulo, trabalharmos a literatura como construtora da fisionomia da cidade, ou seja, a cidade das letras que emerge da

cidade dos homens. É um tema preponderante, pois a literatura, de acordo com Antonio Candido (1976), é filha da cidade e ensina ao homem de seu tempo a traçar um olhar para além da realidade física, para além do mapa e dos monumentos. Para atingirmos tal escopo, trilhamos o seguinte caminho: A partir da discussão em torno do conceito de cidade, discutimos os mecanismos que constroem o espaço urbano em termos de organização, de cultura, música, dança e literatura. Em seguida, abordamos a cidade, sua estrutura e a sua identidade. De que forma a estrutura ajuda a delinear a estrutura da cidade e se esta estrutura consegue abarcar todos os elementos que a constituem. Além disso, é importante ressaltar que a cidade não possui um único olhar, mas sim múltiplos olhares, uma vez que ela é atravessada por muitos discursos, sendo o palco da história e o depósito cultural e interacional daqueles que por ela passam ou nela habitam. E, por fim, discutimos de que forma a cidade das letras ajuda a desvelar a cidade real, ou seja, de que forma a Curitiba literária ajuda a desvelar a Curitiba, enquanto cidade. A literatura enquanto desmistificadora e questionadora do espaço urbano ajuda o homem a enxergar a cidade e tudo aquilo que ficou à margem dela, ou seja, que não participa do discurso e da imagem da cidade.

No segundo capítulo, o “Vampiro flana pela história e pela cartografia urbana”, percebendo as minúcias, as transformações e a dinamicidade da cidade que não para, pois é um organismo vivo, que se modifica, que apaga memórias e que reafirma outras memórias. Flanar pela cidade é ler os seus enigmas, é navegar em seus paradoxos e em suas contradições. Flanar pela cidade é perceber que as imagens apresentam e representam, mas jamais definem, de maneira precisa e dogmática, a sua urbe, pois a cidade é constituída de múltiplos olhares e discursos.

Por isso, tendo por base as ideias de Benjamin sobre a *flanêrie* literária e o *flanêur*, apresentamos a Curitiba do Vampiro, que é labiríntica e sem *topos* definido, pois nela há viagem, canto, amor, sonho, diálogo, contradição, fome, sexo, medo, prostituição e miséria. Trevisan anda errante pelo espaço urbano procurando aquilo que está à margem, aquilo que foi desprezado e ignorado pelas representações oficiais, para emprestar-lhes a voz, captando as coisas e as imagens em pleno voo, como bem enfatiza Benjamin (1989, p. 38).

O último capítulo apresenta a cidade em ruínas por meio da voz dissonante, contestadora e despudorada do Vampiro. Nesse capítulo, empregamos o referencial

teórico (Calvino, Barthes, Derrida, Benjamin, etc.) para a análise de cinco narrativas³ que desconstruem a imagem de cidade modelo que Curitiba “vende” ao mundo por meio das representações oficiais e do marketing em torno dessa ideia de paraíso em meio ao Brasil. As narrativas foram publicadas na obra *Em busca de Curitiba perdida* (1992), que foi lançada em meio às comemorações dos trezentos anos da cidade, que aconteceu em 1993. Portanto, a obra, que traz em seu *corpus* 23 textos que já foram publicados em outras obras de Dalton Trevisan tem um caráter contestatório, uma vez que entram em embate com a reafirmação de um modelo de cidade ideal, proposto e reafirmado por ocasião da comemoração dos 300 anos de fundação de Curitiba. Os textos mostram a cidade marginal e central, uma cidade que não é para turista ver, mas uma cidade bela, planejada, feliz e próspera que caminha de mãos dadas com a fome, a miséria, a prostituição e a margem. Trevisan mostra uma cidade sem *status* de beleza, uma cidade de homens, que vivem, lutam, sonham e esperam.

³ “Em busca de Curitiba perdida” (1968); “Cemitério de elefantes” (1964); “Canção do Exílio” (1988); “Uma negrinha acenando” (1983); “Curitiba revisitada” (1994).

2 A LITERATURA TRAÇA A FISIONOMIA DA CIDADE: UM OLHAR PARA ALÉM DAS MURALHAS DA CIDADE

Urbe imensa
Pense o que é e será e foi
Pensa no boi
Enigmática máscara, boi
Tem piedade Megacidade
Contra teus meninos
Canta
com teus sinos
A felicidade intensa
Que se perde e encontra em ti
Luz dilui-se e adensa-se
Pensa-te.
Aboio - Caetano Veloso

O termo cidade, em seu étimo (do latim *civitas*) não conotava o aspecto físico e material da cidade, que era anteriormente designado pelo termo latino *urbs*, de onde deriva o termo urbano. O termo *civitas* designava a cidade enquanto forma de convivência, de interações e de cultura urbana. A cidade, enquanto grande conglomerado de ruas, de culturas e, principalmente, de pessoas é uma invenção recente do homem. O surgimento das cidades transformou a vida do homem profundamente, pois modificou a noção de organização social (antes nômade e tribal) que se pautava nas tradições, costumes, religiões e laços de parentesco, dando vez à pluralidade das relações e das culturas, divisão e especialização do trabalho, economia baseada na produção e comércio. O advento das cidades possibilitou ao homem um olhar múltiplo.

O século XX foi o século da afirmação do urbano por excelência. A partir da Revolução Industrial, em meados do século XIX, a cidade ganha novos contornos e sobre ela passa a existir uma aura dourada, ou seja, a cidade torna-se o sonho de todo o cidadão, invertendo, dessa maneira, o paradigma demográfico. Se, durante toda a Idade Média, tivemos a predominância do ambiente rural e agrícola, a partir da Revolução Industrial, a cidade passa a ser o centro irradiador de cultura e de desenvolvimento e não mais o campo. A pirâmide populacional se inverte. É de conhecimento público que o símbolo do progresso no século XIX foi a máquina a vapor e as estradas de ferro. Mas, a par desses dois ícones do progresso, podemos

colocar a figura da cidade, pois “[...] a cidade aparece como o lugar por excelência onde se sentem, de forma mais aguda as consequências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial” (GOMES, 1994, p.35). Nesse sentido, a cidade é a fiel depositária das mais sublimes paixões e sonhos dos homens, e, também, desempenha um papel fundamental na economia, no plano ideológico, cultural e literário, uma vez que a literatura é filha da cidade (cf. CANDIDO, 1976), do cotidiano e coloca em questão o próprio conceito de urbano, pois a cidade das letras, que, segundo Rama (1985), emerge concomitantemente com a cidade dos homens ajuda a analisar a sociedade, a cultura e as tradições, produto de uma época, de uma cultura e das múltiplas relações sociais que constituem a sua essência.

Se fôssemos elaborar um conceito de cidade, de onde partiríamos? O caminho mais fácil e mais seguro é olhar para ela, perceber o prazer que esta nos proporciona, observar seus inúmeros papéis, suas paisagens, a atmosfera, e o elemento humano, em suas mais variadas esferas, que a constitui. A cidade, portanto, é um conjunto de elementos múltiplos que se imbricam e se interpelam constantemente. Enquanto conjunto de obras arquitetônicas, que compõem um todo, “[...] é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala; uma coisa só percebida no decorrer de longos períodos de tempo” (LYNCH, 1997, p.1). A estrutura arquitetônica de uma cidade, como bem aponta Lynch (1997), só pode ser apreendida a partir do conceito temporal, ou seja, é um espaço delimitado e projetado, ainda que em nossa época, as megalópoles e metrópoles cresçam de maneira desordenada. No entanto, seu centro será sempre algo planejado e aprazível ao olhar. “A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é o resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza” (GOMES, 1994, p.23). Sendo um espaço construído, que atende uma necessidade, Lynch (1997) adverte que o espaço geográfico e a arquitetura enquanto arte podem ser pensados e planejados a partir do escritório, dos mapas e da ordenação racional, mas a música, a dança, a arte e a literatura escapam a essa vigilância do poder instituído:

Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escritos nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1991, p.14-15).

Nesse sentido, a cidade não pode se configurar por meio de um único olhar, ela é atravessada por olhares e discursos, podendo ser vista e analisada por diversos ângulos e condições. A história e a vida da cidade não se inscrevem somente em sua arquitetura, ainda que essa a contenha em boa parte, mas se inscreve em cada relação, em cada gesto cultural, em cada ação que a constitui enquanto *civitas*, depósito de interações e de cultura urbana:

A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a ela conduzem, à lembrança de experiências passadas (LYNCH, 1997, p.1).

Lynch (1997) adverte que em cada cidade há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode *auscultar*. Aqui é necessário que se tenha uma postura de ler para além das estruturas e para além dos discursos, uma vez que a cidade assimila a estrutura, a paisagem e o discurso. Entra em cena o olhar literário, aquele olhar despido de utopia, que reconhece a inexistência de uma cidade perfeita. É o olhar da errância que examina as ruínas das cidades, que a vê como uma instituição dispersa, fragmentada e múltipla, eliminando o mito de realidade pronta e totalizante, uma *sociedade perfeita*. Renato Cordeiro Gomes (2012), em seu artigo *Cidade Moderna e suas derivas pós-modernas*, afirma que ler as representações da cidade na literatura contemporânea é perceber a utopia em ruínas nas megalópoles infernais em que vivemos.

Nesse sentido, a literatura torna-se, em certa medida, um produto pós-utópico, que visa desalojar o futuro, extirpando a aura de “terra prometida, onde escorre leite e mel”, que paira sobre a cidade. Gomes (2012), dirá ainda, que as cidades ideais, aquelas que seriam o espaço perfeito fisicamente, culturalmente e de interação social, caíram por terra. Não existe uma cidade ideal, apenas a cidade real, feita de material humano e de incertezas. Ítalo Calvino, em seu romance *As cidades invisíveis*, aponta, com suas alegorias dialógicas entre o viajante veneziano Marco Polo e o sábio Kublai Khan, para o esgotamento/esvaziamento da cidade, mostrando que as cidades ideais e seus valores utópicos (modernidade, racionalidade e funcionalidade) são substituídos por uma paisagem inevitável: caótica, incerta e imprecisa, no sentido de não poder ser controlada por um discurso

ou por uma ideologia única. Aqui há uma inversão de paradigma: a cidade não é mais filha da certeza e da razão, mas sim da incerteza e do questionamento:

Ao passo que mediante os seus gestos as cidades erguem muralhas perfeitas, eu recolho as cinzas das outras cidades possíveis que desapareceram para ceder-lhe o lugar e que agora não poderão ser nem reconstruídas nem recordadas. Somente conhecendo o resíduo da infelicidade que nenhuma pedra preciosa conseguirá ressarcir é que se pode computar o número exato de quilates que o diamante final deve conter, para não exceder o cálculo do projeto inicial (CALVINO, 1992, p.58).

Um fator preponderante no que tange à reflexão sobre a cidade é a multiplicidade de vozes que pairam sobre o espaço urbano, que é permeado por inúmeras vozes, com destaque especial para o discurso oficial que se tem sobre a cidade, discurso este que sempre é produzido e emanado pelo órgão responsável pela gestão, ou seja, pelo poder instituído. O espaço da cidade traz consigo a voz da literatura, do poder, dos jogos políticos, bem como a voz daqueles que são anônimos, ou seja, que não têm espaço nos quadros oficiais do poder e das imagens das cidades, os excluídos, os marginalizados, ou no dizer de Bauman (2004), o lixo da sociedade moderna. Acerca disso, são interessantes as palavras de Marco Polo ao sábio Kublai: “Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, ainda que haja alguma relação entre eles” (CALVINO, 1992, p. 59).

O discurso que descreve a cidade é pautado, geralmente, numa ideia de perfeição que oferece identidade e segurança às pessoas. Esse discurso objetiva inculcar nas mentes das pessoas que o lugar onde elas moram é uma “terra prometida”. Na verdade, é uma cidade visitada apenas pelo imaginário, não fundada, mas que se mistura à vida das pessoas. Basta pensarmos nas propagandas que são veiculadas nos meios de comunicação. As imagens que aparecem são sempre do centro, das avenidas mais suntuosas, dos parques e das praças mais bonitas, deixando de lado o resto da cidade (periferia, praças e logradouros sem manutenção, locais de vulnerabilidade social), como se esses locais não pertencessem à cidade. A cidade, no dizer de Renato Cordeiro Gomes (1994), é um teatro, é uma guerra de relatos, em que o discurso oficial tem, amiúde, a predominância:

Em toda a sua extensão, a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens: no entanto, não tem um espessor, consiste somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar (CALVINO, 1992, p.97).

São duas facetas da mesma moeda, a cidade do discurso oficial e a cidade marginal, que não pode ocupar espaço, que não pode encarar a cidade do discurso. Rama (1985), em seu livro *A cidade das letras*, registra o embate entre a cidade das letras e a cidade real, aquela que existe para além das palavras, que não ocupa o palco da ideologia do poder. Nesse sentido, a cidade é um espaço público, dicotômico e uma arena discursiva e cultural, sem um mecanismo eficaz que consiga controlar sua densidade.

Quando pensamos a cidade, a primeira imagem, e também a mais comum, que visualizamos é a do emaranhado de prédios, avenidas, ruas e pessoas. A cidade é, também, a imagem do progresso, a terra das oportunidades, a fiel depositária dos sonhos e das paixões mais agudas do homem em trânsito. Ela, no entanto, não é apenas um conglomerado de pessoas, prédios e casas, mas sim uma expressão concreta que os homens têm de organização, interação e trocas econômicas e culturais. Além disso, a cidade é o palco da história, uma vez que nela se desenrolam fatos que marcam social e historicamente seus habitantes. Enquanto organismo vivo, uma vez que é dinâmica, ela pode ser vista de diversas maneiras, isto é, de quem a vivencia diariamente, decifra-a ou a constrói e também por meio da escrita, dos discursos e das imagens que gravitam em seu entorno. A cidade é uma imagem, uma metáfora. É um discurso permeado de símbolos. É um enigma que precisa ser constantemente decifrado pelos seus habitantes. Ela produz um jogo demoníaco: *decifra-me ou devoro-te*. “A cidade é um enigma. E seus habitantes tentam decifrá-la para nela sobreviver” (SEVCENKO, 1992, p.31). O sujeito (cidadino) é interpelado, desafiado a decifrar a cidade para sobreviver, caso contrário será devorado. E para cumprir tal missão, assume o papel de detetive, analisando cada caco, cada ruína, cada espaço a fim de saber qual é o solo que está pisando. Gomes (1994, p. 37) afirma que “[...] o sujeito reconstrói a cidade a partir das cinzas, operando uma releitura”. E ao mesmo tempo que tenta ler/decifrar a cidade ele se inscreve na sua tessitura, ou seja, perde-se nela. Para ele, decifrar ou ler a cidade equivale a cifrá-la novamente e construí-la a partir das cinzas, dos resquícios, dos

cacos da memória, daquelas imagens que se foram e que jamais serão restituídas integralmente.

Por isso, a cidade se constrói não somente a partir das suas edificações e vias, mas a partir de cada acontecimento histórico e humano. Ítalo Calvino, em seu livro *As cidades invisíveis*, enfatiza que a história e a memória da cidade estão intimamente ligadas ao acontecimento humano, sendo inútil a descrição feita a partir dos mais altos bastiões, ou melhor, dos mais altos edifícios, pois a cidade não é feita disso, mas sim das relações entre as medidas do espaço físico, dos acontecimentos históricos, da rememoração do passado e das relações que a permeiam (cf. CALVINO, 1991, p.14). Na mesma ótica, Jeanne Marie Gagnebin afirma que “[...] a exigência da rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente” (GAGNEBIN, 1994, p. 19). Sendo assim, para olhar para a cidade não basta um olhar funcional, pragmático e objetivo, mas sim um olhar múltiplo, uma leitura plural e transformadora. Em seu diálogo com o sábio Kublai Khan, o navegador veneziano Marco Polo afirma o seguinte:

A cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer (CALVINO, 1991, p.16).

Sonho, desejo, realidade, espaço e memória, esses são elementos fundamentais de uma cidade. Sem eles a cidade está fadada ao desaparecimento. Toda a cidade se inscreve na memória, contrastando com o espaço e com o discurso, seja ele antigo ou atual. A cidade sempre se repete, pois é através da repetição que passa a existir. “É, portanto, a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite” (GOMES, 1994, p.44). A memória faz um esforço ímpar de congelar uma cena, uma imagem, uma história. Dentro dela somos constantemente incitados a percorrer o passado para que este não caia no esquecimento, não se torne um ente desconhecido e distante. Nesse sentido, a cidade trabalha com *lugares/espacos* que sirvam de arquivo, ou de lembrança de fatos, símbolos e discursos, operando uma viagem que se dá num passado distante ou próximo, a fim de mostrar que o passado sempre se aproxima e assume novas formas, novos

discursos, novas facetas. Calvino (1992) afirma que cada sujeito traz em sua mente uma cidade que não é feita de certezas, mas de incertezas, alicerçada nas diferenças, uma cidade sem forma e sem figuras, que vem à tona pela particularidade e pelo discurso. Para Gomes (1994), o sujeito que se atreve a apreender a cidade e a detectar o fio condutor de seu discurso, deve partir do sonho, ou seja, das peças que formam o imenso quebra-cabeça denominado cidade, que por vezes é ilegível.

A esse ponto da reflexão, surge a pergunta tão esperada: e qual seria a identidade possível para descrever a cidade? Seria suficiente olharmos para a estrutura da cidade? Ou poderíamos falar de uma cidade-signo? A estrutura por si só não dá conta de explicar a cidade, tampouco narrá-la, ainda que contenha resquícios de seu passado. A estrutura é fruto da técnica, do sonho, sendo catalogável e também passível de transformações, está presa aos mapas e às plantas. Mas, e a cidade que emerge das sinuosidades dos discursos e das imagens? Essa escapa à catalogação, pois é labiríntica, babélica e plural. É a cidade marginal, que surge sem se preocupar com mapas, plantas e discursos oficiais, que emerge da palpitante criatividade do homem, que não ocupa o espaço oficial, mas está lá, fluindo, transformando-se e ocupando um *topos* ilegível. Podemos, então, falar de uma cidade-signo. Por que uma cidade-signo? Ora, a resposta é simples: o signo assenta-se na oposição, pois um signo é o que o outro não é. Nesse sentido, a identidade de uma cidade se assentará na diferença, no jogo e não na uniformidade. “Ler a cidade é escrevê-la, não reproduzi-la, mas construí-la, fazendo circular o jogo das significações” (GOMES, 1994, p.57).

Falamos de uma cidade signo, que tem sua identidade assentada na construção e não na reprodução, primando pelo jogo das significações e das releituras, fazendo com que o sujeito cidadão decifre e cifre a cidade, para não ser devorado por ela. Essa cidade signo tem sua identidade alicerçada na afirmação e negação, aliando-se à transgressão que a linguagem múltipla opera; essa linguagem que emerge das vielas, guetos e locais postos à margem, contrasta com o discurso e a imagem oficial da cidade. Entendamos aqui transgressão não como mera oposição ou revolta, mas sim como medição da distância entre os limites que as imagens e os discursos nos apresentam. Os discursos e as imagens nos dão segurança, eles servem de bússola para o sujeito-cidadão que não conseguiu decifrar e cifrar a cidade. Esses discursos e imagens geram um bem-estar no sujeito

citadino. Por exemplo, uma cidade que tem uma cartografia bem estruturada, com logradouros e praças limpas, escolas e postos de saúde com um atendimento razoável e possui um discurso incisivo “*como é bom viver aqui*” ou “*terra de trabalho, oportunidades e gente feliz*” gerando, dessa forma, um sentimento de pertença, segurança e bem-estar, ainda que essa cidade possua periferias, problemas de trânsito, drogadição, violência, evasão escolar, pobreza, etc. O discurso afirmativo será preponderante. Nesse sentido, a afirmação vem acompanhada da negação. Nossa cidade é bonita e próspera, o que exclui a feiura e o atraso. “O anseio de identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo” (BAUMAN, 2004, p.35).

Percebe-se que o desejo ou a noção de segurança, felicidade e prosperidade não podem existir sem a noção de diferença e de transgressão. Não podemos pensar a identidade alicerçada e construída na uniformidade, na igualdade, pois “dentro de nós há identidades contraditórias” (HALL, 2006, p.13), há identidades múltiplas. A identidade pressupõe a disparidade e a diferença, segundo Hall (2006, p. 12), não é estável e unificada, mas fragmentada, contraditória e múltipla. “Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis” (SILVA, 2000, p.75). E por pressupor diferença e transgressão, “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2006, p.13). O homem é múltiplo e múltiplas são as suas identidades. E sendo a cidade feita de homens, percebe-se que ela não é uma, totalizante e perfeita (*societas perfecta*), mas é dinâmica e plural, sendo uma cidade-signo que abarca a afirmação e a negação, caracterizando-se por um processo ininterrupto de rupturas e fragmentações internas e externas (cf. HALL, 2006, p.12).

Onde se constrói a identidade? Falamos em construção, pois a identidade se constrói dentro e fora dos limites da cidade-signo. E a construção dessa identidade tem como *locus* primordial a linguagem. Emile Benveniste (1988) afirmava que é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui. Roland Barthes também comunga dessa mesma ideia, pois em seu livro *A Aula* (1978), ele afirma que o homem é na linguagem. Nesse sentido, o homem, sujeito-citadino, e sua identidade se constroem na linguagem. No entanto, é preciso ressaltar que a linguagem não é estanque e tampouco uma caixa fechada, mas sim um sistema; e um sistema de signos. O linguista francês Ferdinand de Saussure (1971) afirma de maneira contumaz que a língua é um sistema de signos, onde um signo é aquilo que o outro

não é. Ou seja, a língua se constrói na diferença e na representação. Pensando na ideia de sistema, percebemos a confluência de vários elementos que se unem para a representação de uma ideia, objeto ou sentimento. Por isso, “a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto” (BAUMAN, 2004, p.21). Ela é inventada e desvelada por meio do jogo da linguagem, “o advento da escrita é o advento do jogo” (DERRIDA, *apud* SILVA, 1994, p.73).

Jacques Derrida (2005) afirma que a linguagem vacila, questionando, assim, a primazia do logocentrismo ocidental. Esse “vacilo” da linguagem, segundo Derrida, ocorre devido ao fato de a linguagem não conseguir dar conta de abarcar todas as coisas. As ideias estão amiúde aprisionadas ao cadavérico signo. A linguagem é um jogo que oculta e desvela. Ela contém em si a verdade e o simulacro. E nem sempre a palavra pode conter a coisa em si, pois a imagem é a imagem, e a palavra é a palavra. Elas não necessitam estar interligadas.

A identidade se constrói na linguagem e esta não é neutra, tampouco pode conter em si a totalidade e a uniformidade das coisas. Isso nos faz perceber que o sujeito cidadão é constituído por meio da linguagem e da diferença. Na cidade-signo, ocorre o intercâmbio imenso de material físico, humano e simbólico, fazendo com que no seu espaço urbano circulem uma multiplicidade de identidade e de vozes, tanto de pessoas famosas quanto de anônimos. A cidade é palco da história, entretanto é, também, palco da linguagem e do simbólico, do medo e da segurança, do sonho e da realidade, da certeza e da dúvida, do moderno, racional e funcional, mas do caótico, do irracional e do incerto. A cidade tem no discurso o seu fio condutor, mas na dúvida e na busca por respostas a sua essência:

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (...) As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem outro bastam para sustentar suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete muralhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas (CALVINO, 1992, p.44).

Nesse sentido, a cidade-signo e seus habitantes são interpelados pelo discurso e buscam construir a sua identidade a partir da diferença. Portanto, não podemos falar de uma cidade, mas da cidade que é o espaço público dos discursos, das identidades e das imagens. A cidade moderna não tem nome e nem face, pois

pode ser toda e qualquer cidade como nos aponta Italo Calvino (1992). A cidade moderna é a arena cultural e discursiva, é a busca constante de respostas para as perguntas e de decifração e construção de identidades. Portanto, chegamos à conclusão de que não há uma identidade para esta cidade-signo, mas múltiplas identidades, assim como há múltiplos discursos dentro da cidade.

2.1 O LABIRINTO URBANO: CIDADE E IMAGENS EM ROTAÇÃO

Walter Benjamin propôs em seu projeto das *Das Passagen-Werk*⁴ examinar a cidade sob a ótica da dialética, tecendo uma relação analógica entre despertar e recordar. Em seu *Das Passagens-Werk*, Benjamin, ao analisar a paisagem urbana de Paris do século XIX, sua estrutura e sua dimensão simbólica, tece uma crítica às teorias míticas do desenvolvimento e do progresso. Além disso, *Das Passagens-Werk* critica o *continuum* da história, ou seja, o historicismo. A cidade moderna, para Benjamin, cristaliza o sonho da modernidade, assentada no capitalismo, pois irradia moda, cultura e faz circular pessoas, ideais e mercadorias. No entanto, ela não possui uma imagem única e totalizante, que sirva de apoio para uniformizar seus habitantes, ainda que isso seja um desejo do poder instituído. Para Benjamin (1989), a cidade é a realização do antigo sonho do labirinto. O espaço urbano possui uma multiplicidade de imagens que povoam as suas ruas, avenidas, praças e ladeiras. Na narrativa “Em busca de Curitiba perdida”, Dalton Trevisan afirma que não viaja todas as Curitibas, ou seja, ele não anda por todas as representações da cidade, principalmente aquelas que são produzidas pelos discursos oficiais, mas somente por aquela que emerge do trabalho de recordação:

“[...] Eu sou da outra, do relógio da Praça Osório que marca implacável seis horas em ponto; dos sinos das Igrejas 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” (TREVISAN, 2001, p. 9).

⁴ O livro *Das Passagens-Werk* é uma obra não concluída de Benjamin e inexistente, poderíamos assim dizer. O texto é uma compilação de citações e transcrições, que são fruto do trabalho de uma vida. Nessa obra, magna em seu projeto, o autor persegue um ideal estético e metodológico do conhecimento. O livro é construído em torno das galerias (passagens) parisienses do século XIX. Buck-Morss (2002) afirma que “O Passagem-Werk é um texto duplo. Ostensivamente uma história social e cultural de Paris do século XIX ele pretende, de fato, proporcionar uma educação política à geração de Benjamin” (BUCK-MORSS, 2002, p.75). E a autora aponta ainda para o fato de que toda tentativa de enquadrar o *Passagem-Werk* nos moldes da narrativa desembocará no fracasso.

E entre essas imagens e as pessoas que circulam pelos espaços urbanos existe uma relação muito intensa, que é o despertar e o recordar. “O trabalho de ‘recordação’, sustentado pela escrita, é reforçado pela ‘rememoração’, que inclui elementos ritualísticos, culturais e mitológicos” (BOLLE, 1994, p.322).

A cidade é uma justaposição de fragmentos, pois “nas imagens fragmentárias, as essências aparecem concretamente, mas é a construção filosófica que, mesmo invisível, dá apoio e coerência ao todo” (BUCK-MORSS, 2002, p.109). Que tipos de fragmentos constroem a paisagem urbana? São fragmentos de ordem simbólica, histórica, literária e discursiva. Na verdade, a cidade está alicerçada numa constelação de imagens dialéticas, ou seja, imagens em diálogo, uma vez que dialética seria a arte do diálogo, ou o diálogo (trânsito) entre ideias. Essas imagens em diálogo são produto da temporalidade (historicidade) e apreendidas pelo homem, sujeito histórico e interpelado pelo discurso. Esse homem é, portanto, um leitor da cidade, da sua materialidade e das suas imagens em trânsito, em diálogo, pois a cidade é o símbolo das tensões entre a racionalidade e a materialidade humana, como bem aponta Gomes (1994).

Há que se ressaltar que a leitura que se faz da cidade é uma leitura singular dos momentos instantâneos, vivos e dinâmicos, como resalta Gomes: “A cidade construída pelo discurso possibilita visões diversas, leituras e interpretações que dependem do leitor (GOMES, 1994, p.24). Dentro do espaço da cidade nada é certo, nada é eterno, nada é imutável e nada é inatingível. A efemeridade, o volátil e a instantaneidade integram a vida da cidade. Somos surfistas das imagens e dos discursos, insaciáveis observadores da materialidade e do simbólico que permeiam a cidade. “Tornamo-nos nômades que estão sempre em contato” (BAUMAN, 1999, p. 86).

Nesse sentido, ler a cidade é embrenhar-se num labirinto. Seus idealizadores quando a pensam, imaginam um espaço lúcido, claro, organizado e funcional, mas, no plano do simbólico, ela é feita para confundir. “É a cidade interminável, por onde circulam a atrocidade e a insensatez. É ela um ato de violência, imposição de poder: atemoriza” (GOMES, 1994, p.25). Sendo interminável e *locus* de poder e imagens, a metáfora do labirinto serve de apoio para a nossa reflexão.

A cidade é labiríntica e triunfante no sentido de seus bastiões e edifícios imponentes, mas frágil em sua estrutura humana, múltipla e dinâmica. Por que a metáfora do labirinto? Gagnebin (1994) afirma que a metáfora do labirinto, dentro do

pensamento benjaminiano, “[...] não é somente uma estrutura onírica vertiginosa: mais essencialmente, constitui o avesso escondido mas (*sic*) significativo das obras culturais, das cidades” (GAGNEBIN, 1994, p.104), ou seja, essa busca incessante pelo centro é, também, um perder-se para encontrar-se.

Entrando nos labirintos da cidade, deparamo-nos com a reflexão, iniciada há muito tempo pelos gregos sobre o *logos*, a arte (arquitetura, música, dança e literatura) e a virtude. Segundo Leonardi (1999), a reflexão sobre o *logos* originou a metafísica, a discussão sobre a virtude deu origem à ética e a discussão sobre a arte deu origem à estética. Os gregos tentaram aproximar a metafísica e a estética por meio da ética, mas os homens atuais tendem a separar ética e estética, banindo o caráter de mistério do domínio da arte. Como chegar, pois, a um caminho que consiga unir, ou pelo menos estabelecer um diálogo profícuo entre esses elementos dentro do âmbito da cidade moderna? Não há uma resposta para essa pergunta. A única certeza que temos é de que não devemos ter medo da virtude/ética e muito menos da beleza/estética.

Desnorteados na cidade-labirinto, encontramos o pensamento sem palavras, aquele que não conhece os limites da língua, ou melhor, das classificações, das definições e das polarizações. Entra em cena o poder de pesquisa extraordinário que músicos, arquitetos, pintores e escultores têm, pois estes desvelam um objeto de estudo que se encontrava desconhecido num simples *insight*; é a força da inventividade que se revela como um trovão. “A obra de arte exprime apenas sentimentos? Ou ainda: como é que a mente dá forma ao indeterminado?” (LEONARDI, 1999, p.107). Quais os discursos que as praças, obeliscos, ruas e avenidas nos revelam? Inquietados por essas perguntas somos inseridos no umbral entre a filosofia e a arte. Entre o *logos* e a estética. Entre o recordar e o desvelar. São imagens em trânsito. E pisando esse terreno limítrofe percebemos que pensar e voar tem uma conexão profunda, ainda que a aproximação demasiada do Sol/Sabedoria seja perigosa. Assim como Ícaro (filho de Dédalo, inventor, que exilado em Creta, inventa o labirinto) desejamos voar da prisão, escapar, fugir das compartimentalizações, das definições e das classificações que a cartografia da cidade nos impõe.

Não se pode enclausurar a arte, a música, a literatura, pois a realidade da cidade é múltipla, policêntrica e possibilista. Na cidade, segundo Gomes (1994), um texto remete ao outro; uma imagem remete a outra. A cidade tem uma ordem

controladora, mas babélica, o que nos permite romper com o racional e dar margem à possibilidade, à inventividade. Os itinerários da cidade-labirinto são tortuosos, enigmáticos, pois esta não visa o centro, ou seja, o encontrar-se por meio da razão, mas a dispersão. E dentro desse labirinto enigmático e tortuoso, que é a cidade, encontramos a literatura, que provoca o deleite e o fascínio. Como resistir a esse charme? Não há como. Somos dominados, encantados, enfeitiçados pela materialidade e pelo simbólico e ousamos penetrar nos caminhos labirínticos da literatura, que é, segundo Candido (1976), filha da cidade:

O homem citadino é presa dessa cidade, está enredado em suas malhas. Não consegue sair desse espaço denso, uma vez que a civilização urbana espalhou-se para além dos centros metropolitanos e continua a preencher grandes áreas que gravitam em torno desses centros. A partir da Revolução Industrial, o fenômeno urbano parece ter ultrapassado as fronteiras das “cidades” e ter-se difundido no espaço físico. O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo, gerando a metrópole que se dispersa. Assim, o citadino – homem à deriva – está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta (GOMES, 1994, p.64).

O desafio para quem se atreve a ler a cidade moderna é ler o ilegível, “reconstruindo a pluralidade e a autonomia dos espíritos” (cf. VALERY, 2006, p. 187). Ao adentrarmos na cidade labiríntica, ficamos perdidos e presos em seus meandros por meio do trabalho artístico, filosófico e criativo que, em geral, deve sempre possuir um contato com o mundo exterior, funcionando como o fio de Ariadne, que nos permite entrar nos caminhos enredados do labirinto, mas que possibilita a volta, evitando a queda ou a desorientação (cf. LEONARDI, 1999, p. 114), cultivando o desejo de transitar pelas imagens dialéticas, que são um entrecruzamento de caminhos que vão do mental para o social, ou do histórico para o simbólico, revelados pela cidade das letras, que é sempre possibilista, que é sempre nova, em trânsito, questionadora de si mesma e da *urbe*.

2.2 O OLHAR LITERÁRIO E O DESVELAMENTO DA PAISAGEM URBANA

A cidade, que deve ser sempre cifrada e decifrada, tem sua identidade alicerçada no jogo, na linguagem, na estrutura e na simbologia. Ela carrega o sonho,

a realidade e a imediatez da Modernidade. A paisagem urbana também funciona como uma espécie de escrita da cidade. O panorama urbano, enquanto espaço de escrita da cidade, entrará em choque com a cultura tradicional, uma vez que esta centra-se no livro. Nesse sentido, esse conflito será dialético, como bem afirma Willi Bolle (1994) respaldado nas ideias de Benjamin. Para ele, o escritor não pode se fechar em posições tradicionais, mas tem que se abrir às novas formas que nascem, pois a escrita possui caráter devorador, de autoridade e inundação. E no espaço urbano isso é de suma importância, pois as escritas e os diálogos são heterogêneos e múltiplos; as imagens e as relações são fragmentadas. “Nas andanças do habitante da grande cidade pela floresta de símbolos, ele se defronta, quase sempre, com textos triviais, que são percebidos distraidamente” (BOLLE, 1994, p.280).

O sujeito cidadão, imerso na floresta urbana de símbolos, compreende a escrita como preservação da memória cultural dessa cidade. Aprende, também, que a escrita funciona como instrumento de dominação, uma vez que ela nasce com os primeiros aglomerados urbanos, e esteve sempre nas mãos dos reis, imperadores, aristocratas e religiosos, o que deu à escrita uma aura e um *status* de divindade. Esse sujeito cidadão aprende a escrita revestida de autoridade, pois ajuda a criar imagens e fazer com que essas imagens perdurem na cabeça das pessoas, e que ao lado da escrita “autoritária”, promulgada pelos detentores do poder, caminhe a escrita profana, aquela que surge da classe subjugada, marginalizada.

“A ‘escrita da cidade’ costuma apresentar-se como investida de um poder máximo, só comparável à autoridade da Sagrada Escritura. É essa autoridade antiga que a escrita profana da cidade pretende usurpar” (BOLLE, 1994, p.285). Pensemos, pois, na América Latina e seu processo de colonização e de “civilização”. Os primeiros colonizadores mandados ao “Novo Mundo” trouxeram como instrumento de civilização/dominação a fé, a cultura e a língua. E, finalmente, o sujeito cidadão aprende que a escrita é contraditória, pois faz emergir o transitório e o fugaz, bem como o eterno e imutável.

Assim, a escrita da cidade adquire várias facetas. Uma delas é aquela imprimida pelo Estado e seus aparelhos, visando controlar seus cidadãos por meio da identificação com discursos, imagens e símbolos, fazendo com que este se sinta parte do governo, ainda que não tenha nenhuma influência sobre as decisões tomadas. Essa identificação gera, também, um movimento de apropriação, o que

torna o sujeito cidadão mais dócil. Uma outra faceta surge pela literatura. A escrita literária e a obra de arte têm por missão despertar o leitor, instigá-lo a ler e pensar, a buscar aventurar-se pelos labirintos do conhecimento. No entanto, a escrita literária é perigosa, pois ensina o sujeito cidadão a ler para além dos símbolos e das palavras; e ler é dessacralizar, é subverter, é usurpar o lugar do discurso, permitindo a multiplicidade.

A leitura, portanto, abrange todos os espaços da cidade e não apenas aqueles que interessam aos detentores do poder. No entanto, segundo Bolle (1994, p. 288), ler a rua, esse espaço democrático, é, para o cidadão de hoje, um texto de decifração tão difícil como sempre foi a cultura letrada para os analfabetos, pois a rua é o espaço de todas as manifestações, é o espaço dos heróis e dos artistas anônimos, no qual todos os tipos e ideias convivem, ainda que isso nem sempre interesse ao discurso oficial, mas eles estão lá.

A ideia é que sempre a cidade literária esteja submetida à cidade real, como enfatiza Rama (1985, p.95), uma vez que a cidade real congrega o poder e as forças díspares em sua urbe. Entretanto, a cidade real só pode ser sonhada a partir da cidade literária e também a partir da periferia, pois esta é excitada pela paixão, pela letra e pela imagem. Além disso, a cidade letrada é a filha da paixão mais livre e mais desbocada, como bem nos aponta Rama (1985, p.95).

A cidade letrada, filha da paixão e da liberdade, ainda que desbocada, tem sua ação articulada nos signos e por isso pode dominar a cidade real, pode trazer à tona aquilo que ficou nas sendas mais profundas. Ela pode buscar valores resistentes, capazes de enfrentar as deteriorações (cf. RAMA, 1985, p. 39) impostas pela modernização. “A *cidade letrada* quer ser fixa e atemporal como os signos, em oposição constante à cidade real que só existe na história e se adequa às transformações da sociedade” (RAMA, 1985, p.65). Por isso, ler a paisagem urbana e os textos literários que a cidade produz somente é possível por meio da cidade das letras, que revela o homem da multidão que se torna espetáculo, protagonista, produto e consumidor.

2.3 O OLHAR LITERÁRIO DO VAMPIRO

A figura do vampiro povoa o imaginário coletivo das pessoas há muito tempo. O vampiro mais famoso da história é o Drácula, de Bram Stoker (1847-1912), mas, atualmente, temos vampiros tão famosos e atraentes quanto o Drácula, como, por exemplo, Edward Cullen, da saga *Crepúsculo*, da escritora Stephenie Meyer, que vendeu milhões de cópias pelo mundo e foi adaptada para o cinema. A história do vampiro Edward, que não se alimenta de sangue e se apaixona por uma humana, virou febre entre os adolescentes do mundo. O vampiro é uma figura fascinante e misteriosa. A tradição, principalmente a eslava (região da Romênia), retrata que ele é uma criatura noturna, pois a luz do sol poderia destruí-lo. Sua dieta alimentar: sangue. A sua aparência é pálida e cadavérica, semelhante a uma pessoa doentia. Os seus dentes são pontiagudos. A imagem do vampiro representa a morte, a doença e o mal.

Apesar de possuir a imagem de criatura das trevas e maligna, o vampiro é sedutor e fascinante; uma atração que é de difícil explicação. Uma possível explicação para essa curiosidade e desejo que o vampiro exerce sobre o nosso imaginário coletivo é que a sua imagem aborda polos dialéticos, isto é, como as trevas integram a sociedade, ou seja, como aquilo que é marginal, feio e desprezado está inserido na paisagem urbana e social com o que é belo, central e digno de louvor. Além disso, o vampiro atinge a consciência das pessoas porque ele vence o maior temor dos homens, a morte, que é um temor e a única certeza universal. Nesse sentido, a figura do vampiro e sua condição de imortal e marginalizado cristaliza os medos dos homens e explora temas de moralidade e viés social.

Isso posto, falaremos do Vampiro de Curitiba, o escritor Dalton Jérson Trevisan, mais conhecido pela alcunha de Vampiro de Curitiba. Nascido em 14 de junho de 1925, formou-se em direito e coordenou a publicação da *Revista Joaquim* (1946-1948). Publicou inúmeras obras, tais como: *Crônicas da Província de Curitiba* (1954), *Novelas nada exemplares* (1959), *Morte na praça* (1964), *Cemitério de elefantes* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965), *Em busca de Curitiba perdida* (1992), etc.

Dalton Trevisan não gosta dos holofotes, das entrevistas e nem dos fotógrafos. As imagens deles são poucas, pois raramente se deixa fotografar. Sua obra é realista e os seus personagens estão à margem dos valores que a sociedade

capitalista preconiza. Ele lê a paisagem urbana e constrói tipos que questionam a cidade, a condição do homem pós-moderno, os discursos e, também, a própria arte literária. O seu olhar é do homem na multidão, que examina a cidade, que lê suas ruas, paisagens e monumentos. Ele decifra a paisagem urbana para cifrá-la novamente, pois em sua obra emerge a ausência e a perda, a busca incessante de um espaço por meio da memória. O que Dalton Trevisan faz é criar uma cartografia pessoal da cidade de Curitiba. E esta é questionadora e desveladora.

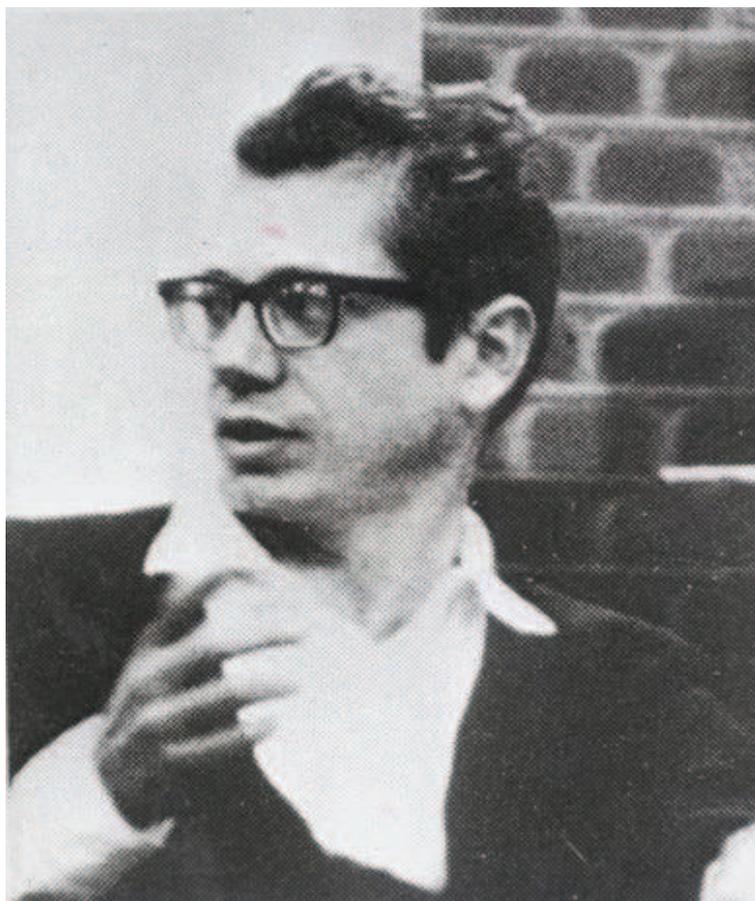


Figura 1: Dalton Trevisan quando jovem

Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/06/06/dalton-trevisan-vence-premio-machado-de-assis-2012-449213.asp>. Acesso 20 dez. 2012.



Figura 2: Uma das fotos mais recentes do escritor, que em 2012 ganhou o Prêmio Camões.
Disponível em: <http://revistaalfa.abril.com.br/estilo-de-vida/literatura/antes-tarde-do-que-nunca/>.
Acesso em 20 dez. 2012.

Em suas narrativas, o espaço da cidade está presente por meio da memória. Ele demarca suas paisagens urbanas preferidas, que não são as mesmas do discurso oficial:

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 branco discursa para a estátua de Tiradentes (TREVISAN, 2001, p. 7).

As suas paisagens revelam uma cidade que está à margem, povoada por pessoas que são excluídas, que ocupam posições sociais desprezíveis, sendo consideradas o “lixo da sociedade”, produto descartável, a sobra do sistema. Flanando nesses ambientes “descartáveis”, Dalton Trevisan traz à tona um cenário cadavérico e sombrio, permeado pela morte, dor e sofrimento. O seu olhar literário revela as estruturas sociais mais sórdidas da cidade, aquelas que estão inscritas num espaço pessoal, que é a sua memória, e que recordam, revelam e negam a cidade. A cidade literária de Dalton Trevisan é dialética, pois revela a Curitiba triunfante, bela e maravilhosa, e, também, a Curitiba frágil, habitada por prostitutas, andarilhos, pobres, colonos, analfabetos, onde a caducidade, a transitoriedade, a

morte e a modernidade entram em diálogo e choque, como bem aponta Gagnebin (1994, p.55-58).

A cidade tem várias facetas, ela é um espaço plural. E a faceta que Dalton Trevisan investiga e deixa emergir por meio da sua escrita é a cidade decaída, ou seja, aquela que é ocultada. Em sua cidade, a escrita é simples, por vezes assemelha-se à oralidade, ao mesmo tempo que é misteriosa e sagrada. Da sua cidade emergem figuras congeladas em sua memória; figuras fragmentadas, trágicas e heroicas. A cidade que o Vampiro de Curitiba revela questiona o tempo, a alienação, o consumismo e os valores do homem perdido nos discursos e nas imagens. A partir dos habitantes da cidade, que ele examina, decifra e cifra, Trevisan cria personagens, paisagens urbanas e significações que vão para além das muralhas de Curitiba, pois são situações universais, como nas cenas descritas em “Lamentações da rua Ubaldino”:

[...] Criadinhas circulam para lá e para cá com o pacote de leite e o cartucho de pão. Da cozinha o cheiro pungente de café e o estalido de ovo frito dos dois lados. O eterno susto ao parti-lo sobre a frigideira – e se na imaculada gema, ó Deus, brilha uma gota de sangue?

Carros furiosos já cruzam a esquina. Uma e outra velhinha, missal na mão, corre aflita – atropelada é que não vai para o céu.

Nos relinchantes corcéis de sonho galopam os pequenos alunos com gritos de guerra. Logo atrás as mães gorduchas com livros e lancheiras. Alguma se lembrou da maça para a professora?

[...] A garrafa no bolso da calça, um bêbado coça a trombeta purpurina e proseia divertido com a nuvem de voz grossa.

Lá do Passeio Público, o brado retumbante do leão, esquecido pelo último circo [...].

Os dois velhinhos – ela, negro buço, voz rouca, perna arqueada, ele, carão sanguinoso, queixinho trêmulo, arrastando o pé – começam outra vez a discussão do primeiro dia.

[...] Rebola o anãozinho de grande boné, todo pimpão de amarelo à porta do restaurante, soprando fumaça azul e correndinho para abrir a porta dos carros [...] (TREVISAN, 2001, p. 28-31).

O seu olhar literário mostra ao sujeito cidadão que as imagens, os discursos, as tramas, a cultura e os costumes são criados e recriados constantemente, e que os incidentes do cotidiano mais angustiantes, aterrorizadores e sofridos, também, integram a paisagem urbana, ainda que isso não agrade aos detentores do poder. Eis a missão da cidade das letras: ser a filha da paixão e da liberdade, desbocada e atrevida, que congrega o poder e as forças díspares da cidade; que faz realidades antagônicas caminharem lado a lado.

3 OLHAR A CIDADE: ENTRE O DESPERTAR E O RECORDAR

*Multidão sem nome! caos!
Vozes, olhos, passos.
Os que nunca vimos,
Os que não conhecemos.
Todos os vivos!
– Cidades que zumbem às orelhas
Mais que o bosque da América
ou colmeia de abelhas.
Victor Hugo*

A cidade entendida como organismo vivo, em constante transformação, testemunhou um forte e intenso processo de transformação desde a Antiguidade Clássica com a *polis* grega até os dias de hoje. No entanto, esse processo se intensifica no século XIX com a Revolução Industrial e também com as transformações urbanísticas que se impuseram ao seu espaço. No fim do século XIX, o cortiço, a casa de cômodos e as habitações precárias passaram a ser consideradas um ambiente prejudicial ao avanço do capitalismo e à moral dos habitantes da cidade e, sob a égide da melhoria das condições sanitárias, os casebres dos menos favorecidos foram condenados. E essas pessoas passaram a integrar a chamada “classe perigosa”, noção que servia para se referir tanto aos vagabundos sem dinheiro quanto aos trabalhadores rurais que se viam forçados a se mudar para a cidade e trabalhar nas fábricas, ainda hoje, em muitos segmentos da sociedade, essa noção povoa a cultura e o ideário coletivo, basta pensarmos nos morros e favelas das metrópoles. A sua população é rotulada de “classes perigosas”.

A maior e mais famosa de todas as intervenções foi a reurbanização de Paris proposta por Haussmann (1809-1881), “o destruidor criativo”, também chamado de “artista da demolição” que com a carta branca de Napoleão III, muitas picaretas e pólvora, reformulou a planta urbana de Paris, tirando-a da Idade Média. O Barão de Haussmann implodiu cortiços, vielas e casas de cômodos para erguer as belíssimas radiais dos Campos Elísios. Ele é o idealizador urbano e político da reforma que

marcaria a cidade luz e também influenciaria as demais metrópoles. A intervenção de Haussmann tinha a intenção de embelezar a cidade e também de acabar com o seu antigo desenho medieval, cujo traçado caótico e intrincado facilitava as revoltas populares. Segundo Eloísa Petti Pinheiro (2002, p. 63), era necessário “adaptar a cidade às novas exigências geradas pelo rápido crescimento populacional e econômico, modernizando sua estrutura, introduzindo uma nova ordem, é o argumento primeiro utilizado pelos governantes em todas as intervenções”. E para inserir a cidade na modernidade foi preciso destruir, implodir e mudar o traçado das ruas e expulsar os moradores (pobres) das áreas centrais. Esses moradores foram retirados de suas casas e enviados para a periferia. A cidade luz foi reorganizada de forma geométrica, pois a ideia era extinguir o “labirinto medieval”, onde se proliferavam conchavos, revoltas e epidemias. As antigas casas de cômodos e os cortiços cederam lugar a palacetes e estabelecimentos comerciais. As ruas, estreitas e caóticas, foram alargadas e urbanizadas, formando os *boulevards*. Seu traçado amplo e retilíneo permitia a visibilidade e facilitavam o controle das massas e de eventuais insurreições. Era o progresso social e urbanístico em exposição. A ideia de progresso era vendida como uma mercadoria. A imagem do progresso não condizia com o caos, por isso era preciso sanear, embelezar e ordenar o espaço urbano de forma monumental:

As ilusões fantasmagóricas impulsionadas por esse “artista da demolição” pesaram fortemente na imagética mítica do progresso histórico e funcionaram como monumento à promoção do papel do Estado. Como um exemplo clássico de coisificação, os projetos de “renovação” urbana tentavam criar uma utopia social mudando a disposição de edifícios e ruas – objetos no espaço – deixando intactas as relações sociais. Sob o olhar de Haussmann construíam-se escolas e hospitais, e se trouxe ar e luz à cidade, mas os antagonismos sociais eram, deste modo ocultados, não eliminados (BUCK-MORSS, 2002, p.120).

Após as reformas de Haussmann, pode-se perceber que a nova paisagem urbana, fantasmagórica e mercadológica é, segundo Pinheiro (2002, p.61), fruto da vontade política (muitas vezes autoritária) em busca de uma ordem social, prestígio, desenvolvimento dos negócios e criação de uma cidade vitrine ou cidade modelo, difusora das vantagens do progresso social, econômico e urbano.

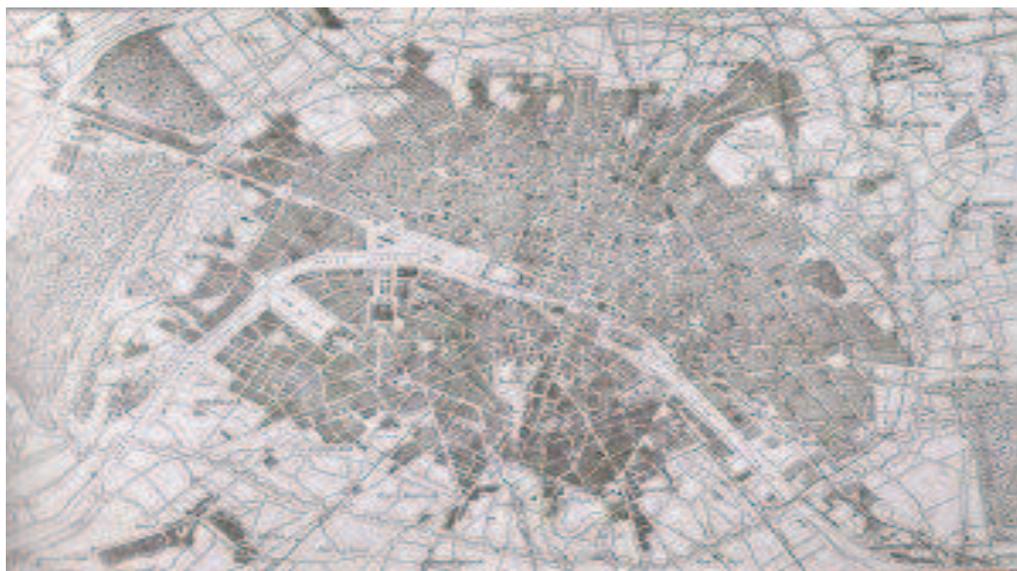


Figura 3: Planta de Paris em 1853, antes dos trabalhos de Haussmann.
Fonte: BENEVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.



Figura 4: Projeto padrão de palacete.
Fonte: BENEVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.



Figura 5: O novo aspecto da cidade de Paris depois da reforma de Haussmann. Disponível em: www.geografiaparatodos.com.br/index.php?pag=capitulo_32_a_urbanizacao_mundial. Acesso em 21 dez. 2012.

Além disso, a reforma do “artista da demolição” foi muito além da simples urbanização, ela primou pelo exibicionismo do estado nação, e do progresso capitalista que criava um mito de progresso social e urbanístico, embasado nos ideais de circular, sanear, embelezar e ordenar, evitando insurreições e primando pela monumentalidade. No entanto, as relações sociais permaneceram intactas, ou seja, o pobre continuou pobre, as doenças continuaram a existir e a insalubridade ainda fazia parte da vida da população. O diferencial é que a população pobre ou as “classes perigosas” foram postas à margem da cidade planejada, ocupando a periferia e ficando à sombra do progresso, pois era necessária a “limpeza urbana”.

O progresso se tornou a religião da modernidade, um culto fértil e alienante que englobou a cidade, o sujeito cidadão, os meios de produção e as relações desse sujeito com o mundo moderno. Nesse sentido, “[...] a cidade transformou-se em local de visibilidade; mais do que nunca a cidade é uma paisagem que se identifica pela verticalidade e gigantismo. Mais do que nunca, a cidade é para ser vista, consumida visualmente” (FERRARA, 2000, p. 22). E podemos acrescentar que mais do que nunca a cidade é o palco por excelência da cultura urbana, onde ocorre a relação/imbricação da ação social, da arte e da cultura. É, pois, na paisagem urbana

que se constrói o presente, as relações sociais e suas contradições, mas há um passado que a memória teima em não esquecer.

O espaço urbano é um texto humano que não tem a intenção de provar os fatos e as imagens que ali são narradas cotidianamente. No entanto, há o real e o virtual, onde a imagem da cidade se faz como um simulacro da sua própria imagem. A cidade é, no dizer de Ferrara (2000), um espaço que se repete e que se anula, onde as imagens ajudam a criar a ideia, o perfil da paisagem urbana. Nesse sentido, a cidade das letras não é o avesso da cidade real, mas uma outra forma de analisá-la, de captar a essência da experiência urbana. Ousar narrar esses espaços é ousar penetrar no seu mistério, na produção das suas imagens e discursos, para interpretá-los, dar-lhes sentido; e essa narração não é uma tarefa fácil, mas que é possível com a ajuda da arte e da literatura:

Uma cidade que oferece ao usuário que deseja compreendê-la o enigma de seus paradoxos, onde convivem o gigantismo da metrópole global com a cidade que se espalha e se horizontaliza, não conseguindo esconder que não é suficiente como abrigo de sua população que se divide entre mansões verticalizadas e a habitação precária nas favelas e cortiços (FERRARA, 2000, p.80).

Ler a cidade moderna é estar nela, é decifrar as linguagens que a compõe, como aquele que absorve a realidade, percebendo os mecanismos de integração do sujeito citadino com a paisagem urbana, palco de sua história, de suas relações e de suas contradições, onde ele próprio é produto, espetáculo e consumidor.

A fim de ler a cidade, Benjamin (1989) criou a figura do *flâneur*, que é a expressão do homem na multidão e que se ocupava de uma literatura panorâmica. O *flâneur*, dentro do método benjaminiano de operar por meio de montagens que refletem textos, é o ícone da cidade moderna, pois esse narrador-andarilho promove a legibilidade do espaço urbano. Ele é, segundo Benjamin (1989), um poeta que erra pela cidade à cata de rimas. O *flâneur* anda tranquilamente pelas ruas, apreendendo e analisando cada detalhe, sem pressa. Ele é avesso à velocidade, à mudança de ritmo frenética que o capitalismo industrial impôs às pessoas, à ideologia de que tempo é dinheiro. O seu objetivo é flunar, perambular pelas ruas e observar, palmilhar sem pressa cada espaço, cada rua, observando as coisas e as pessoas sem ser notado e opondo-se aos ideais capitalistas de dedicar amplo tempo aos negócios e à produção. Poderíamos, também, dizer que ele é o escritor que anda

pelo espaço urbano atrás de inspiração, de um sopro de vida oriundo da matéria cotidiana que ajude a tematizar e a ler a cidade que está velada ou ocupada com o seu ritmo frenético de produção de mercadorias e significados. O *flâneur* se interessa pela cidade como um todo, a rua é a sua moradia, a sua biblioteca são as bancas de jornais, os muros são cadernos, as galerias, esses espaços divinos de consumo, se constituem como seu espaço doméstico:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos: bancas de jornais são as suas bibliotecas, e os terraços dos cafés as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIN, 1989, p.35).

Ao percorrer as ruas, ele passa a ser o detetive da cidade que tenta cifrá-la novamente, como bem enfatiza Benjamin. O seu olhar capta o fluxo, o movimento, a velocidade, a paisagem urbana que se transforma e o envolve. Benjamin nos diz que a cidade moderna está sob a jurisdição do *flâneur*. Ferrara (2000) afirma que o *flâneur* tem por missão descobrir a singularidade do sujeito citadino, gravada na fisionomia da experiência cotidiana. O narrador-andarilho está à procura do homem perdido na multidão, perdido na cidade que deixa marcas existenciais e simbólicas. O seu objetivo é ler o homem, o cotidiano das ruas e as imagens da cidade. É no aspecto cinzento da cidade, fonte inesgotável de diversidade, trabalho e criatividade que palpita a vida que fascina o narrador-andarilho que se atreve a caminhar/errar e ler a paisagem urbana. As ruas das cidades, espaço múltiplo e democrático, são o lugar da experiência da *flânerie*, o lugar do flânar do escritor, pois a cidade se transforma em paisagem para o narrador em sua errância; paisagem que o embriaga, que o envolve sobremaneira. “A rua conduz o flânador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes” (BENJAMIN, 1989, p.187). É nesse espaço da rua que o narrador-andarilho encontra aquilo que foi rejeitado pela sociedade, “o lixo da sociedade”, lixo humano que se torna material de trabalho e assunto para a sua leitura literária da cidade:

A *flânerie* é o jeito de ser moderno e urbano, cujo recolher-se é expor-se para ver, perscrutar, observar, descobrir o indivíduo do qual é bússola, voz e forma. No seio da multidão, o *flâneur* esconde-se como se estivesse no próprio quarto em pleno bulevar. Mais uma vez, interpretam-se o coletivo e

o particular; não admira, portanto, que essa personagem seja um ícone daquela multidão poliforme, ao mesmo tempo em que a descobre e a revela; o *flâneur* é a síntese da multidão (FERRARA, 2000, p.83).

A *flânerie* literária revela a arte do andar e da observação. Essa experiência da errância-observação-narração-ação, na cidade pós-moderna, onde as vinte e quatro horas do dia são insuficientes para a realização das tarefas, é um verdadeiro *nonsense*, pois as pessoas preferem flunar em seu automóvel, ou pela internet, uma vez que a noção de insegurança nas ruas toma conta da população e o frenético ritmo de produção capitalista toma conta das pessoas, impedindo o andar/errar descompromissado pela paisagem urbana.

Por fim, percebemos que a *flânerie* é um jogo em que o escritor, andarilho-errante-observador, esconde-se para observar, decifrar e analisar a cidade. E depois de decifrar e cifrar a paisagem urbana, o escritor (que é homem *na* e *da* multidão imprimi-lhe forma e voz), carregados com a vida e o magnetismo do cotidiano, sem regras, sem formalidades ou compartimentalizações. É sentar-se no chão da vida, no coração palpitante da multidão que povoa a cidade, trabalha e produz freneticamente que o narrador andarilho experimentará a força, as tensões, o efêmero e a realidade nua e crua, pois a multidão é a sua usina de força e criatividade. Flunar, como dizia João do Rio (cf. FONSECA, 1994 em *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*), é ir por aí, de dia, de tarde e de noite; é meter-se nas rodas da população. É ser vagabundo e refletir; é saber contemplar. Flunar não é simplesmente andar, mas sim, perambular com inteligência e contemplação. Nesse sentido, a figura do *flâneur* é uma metáfora atual que nos permite ler a cidade e descrever as relações entre o sujeito citadino e o espaço urbano. Permite a inserção do sujeito citadino, que navega nos paradoxos da modernidade, dividido entre o encantamento, a paixão, deslumbramento da cidade, e o temor da mesma, pois a cidade carrega todas as tensões e antagonismos do mundo fragmentado, sem centro, antagônico e labiríntico que o próprio homem criou.

3.1 A CURITIBA DO VAMPIRO: ENTRE IMAGENS E DESCAMINHOS

As cidades ideais caíram por terra, não há mais oposição entre a cidade real e a cidade divina, pois a oposição entre essas duas cidades, tema bastante amplo e trabalhado ao longo da história (*A República*, de Platão, *Cidade de Deus*, Santo Agostinho, *Utopia*, Thomas More, etc.), cedeu lugar à transitoriedade e à pluralidade. A cidade é o palco da história e do progresso, é o teatro profano, onde se descortinam todas as realidades do sujeito cidadão. É o labirinto onde a viagem, o canto, o amor, o sonho e a leitura entram em trânsito, em diálogo, em contradição.

O espaço urbano, também, é espaço de visibilidade e de memória. A cidade de Curitiba, a partir da década de 1990, ficou conhecida nacionalmente e internacionalmente como “Cidade modelo”, “Capital ecológica do Brasil” e “Capital das Araucárias”, devido ao zoneamento urbano da cidade e as soluções de transporte urbano que permitiram um desenvolvimento arquitetônico planejado e harmônico no centro da cidade e seus arredores. Além disso, a cidade de Curitiba é uma das maiores do Sul do País e uma das mais ricas, com um Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) elevado; numa escala de 0,0 a 1,0, a cidade tem um IDH de 0,856, considerado elevado e ocupando o 17º lugar na classificação nacional, de acordo com o Caderno do Instituto Paranaense de Desenvolvimento Social (IPARDES). Por isso, é considerada uma das melhores cidades do mundo e uma das poucas no Brasil a se equiparar em desenvolvimento urbano, social e sustentável às cidades dos países desenvolvidos.

A fama de Curitiba cresceu e a cidade tornou-se uma centelha de esperança em meio ao caos urbano, principalmente no que tange aos programas de reciclagem, transporte coletivo e moradias urbanas, mostrando para o mundo que o seu espaço urbano era belo, planejado e funcional, sem contrastes urbanos e sociais. O planejamento urbano, as soluções sustentáveis, a criação de espaços de lazer (praças e parques), a preservação da natureza e a aplicação do Plano Diretor, segundo as autoridades, “domou” o crescimento desordenado, colocando ordem no caos urbano e criando um lugar ideal de se viver, uma ilha de desenvolvimento e sustentabilidade no Paraná e no Brasil. Além do desenvolvimento urbano planejado, as autoridades trataram de acrescentar à paisagem urbana e ao discurso oficial a imagem e a influência do imigrante, principalmente o europeu. Essa influência étnica, aliada ao planejamento e transformação do espaço urbano fez com que

Curitiba obtivesse, na década de 1990, o título de Cidade modelo, desejada, imitável, joia rara do primeiro planalto paranaense.

Curitiba foi fundada em 1693. Era um pequeno povoado de garimpeiros portugueses que se estabeleceram às margens do rio Atuba no século XVII. Os historiadores relatam que o primeiro nome desse povoado foi Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais. Atualmente, existe no local o Parque histórico denominado Vилinha, que possui um belo portal em estilo português, marcando o início da colonização dos campos de Curitiba. Esse Parque está situado no Bairro Alto e foi inaugurado em 2004. Gravita, entretanto, uma lenda muito interessante sobre a fundação da cidade de Curitiba no final do século XVII.

No espaço urbano fundacional de Curitiba, existia uma capela às margens do rio Atuba e, dentro dela, uma imagem de Nossa Senhora da Luz. Segundo a tradição, essa imagem se voltava sempre para uma mesma direção. Os devotos mudavam a imagem de posição à noite e na manhã do dia seguinte ela estava voltada para a mesma direção. Não adiantava mudar a imagem de lugar ou de posição, ela sempre voltava-se para a mesma direção. Os fiéis interpretaram o fato como vontade divina que se manifestava por intermédio da imagem de Nossa Senhora da Luz. E a vontade divina era a criação de uma cidade na direção indicada pela imagem:

O culto de Nossa Senhora da Luz foi trazido de Portugal e instituído no desordenado vilarejo dos faiscadores de ouro do Atuba, pela numerosa família dos Cortes, ali radicada. O povo, em sua simplicidade, atribuiu à padroeira o desejo de transferência do arraial para um novo local. Dizia-se que no seu humilde nicho, todas as manhãs, estava ela com o rosto voltado em direção ao local pretendido. Este foi o primeiro milagre da Senhora da Luz (WACHOWICZ, 1993, p.7).

Para realizar tal empreendimento, o cacique Tindiquera da tribo dos Tingui (inimiga dos temidos Kaingangues, sempre prontos para o combate), que habitava as terras para onde a imagem apontava, foi chamado. O cacique andou pelos campos à frente dos moradores com uma vara em punho e a fincou num determinado espaço e bradou “*Coré Etuba*”, que significaria “muito pinhão”. Da vara fincada no chão, brotou uma frondosa árvore, onde foi construída uma capela de pau-a-pique e o marco zero da cidade. Segundo Wachowicz (1993, p.8), a pequena capela funcionou como sede da matriz e núcleo das atividades religiosas e políticas

da Vila e ponto de encontro da população urbana e rural por meio século. Foi na capelinha que, em 1693, a população se reuniu e elegeu suas autoridades, de acordo com Wachowicz (1972, p. 45). O mesmo autor afirma ainda que “a Câmara Municipal de Curitiba, antes de construir sua sede própria, realizava suas sessões na igreja, a qual fora cedido para esta finalidade, não passando então de uma choça de pau a pique, coberta de palha” (WACHOWICZ , 1972, p. 46). Eis o mito (lenda) fundacional da cidade de Curitiba.



Figura 6: Fundação de Curitiba.

Trabalho de João Turin, de 1943, alto relevo, em Bronze. Em exposição no Memorial da Cidade. Disponível em: http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/nacional/turin_joao05.php. Acesso 22 dez. 2012.



Figura 7: Praça Tiradentes, o marco zero de Curitiba.
Disponível em: <http://www.turismo.curitiba.pr.gov.br/>. Acesso 22 dez. 2012.



Figura 8: Catedral Basílica Menor de Nossa Senhora da Luz, construída em 1893.
Disponível em: <http://www.turismo.curitiba.pr.gov.br/>. Acesso 22 dez. 2012.

Estudiosos afirmam que o significado do termo Curitiba significaria também “muitos pinheiros”, pois *kur yt yba*, pode significar “grande quantidade de pinheiros”; “pinheiral”; “grande quantidade de araucária”, o popular pinheiro do Paraná

(*araucária angustifolia*). Por isso, um dos títulos pelos quais a cidade de Curitiba é conhecida internacionalmente é “capital das araucárias”, ou “terra dos pinheirais”. Com o passar do tempo, Curitiba tornou-se um importante ponto estratégico para o comércio, pois era rota do tropeirismo entre o Rio Grande do Sul e São Paulo. Em 1853 torna-se a capital da recém-emancipada Província do Estado do Paraná. É importante destacar que o marco zero da cidade, a Praça Tiradentes, em frente à Catedral, era conhecido desde a sua fundação como Largo da Matriz. Em 1880, o Largo da Matriz foi “rebatizado” com o nome de “Largo Dom Pedro II”, em homenagem ao imperador do Brasil, que, nesse ano, visitou a cidade de Curitiba. Em 1889, com a proclamação da República, o Largo muda de nome novamente, recebendo o nome de “Praça Tiradentes”, em homenagem ao mártir da Inconfidência Mineira, o alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Percebe-se que a ideia era homenagear a recém-criada república, os ideais de liberdade. Atualmente, a Praça Tiradentes abriga um importante terminal de ônibus urbano e é o ponto de confluência das pessoas, das histórias, das memórias e da religiosidade.

Percebe-se que a imagem e a memória oferecem identidade e segurança à cidade e às pessoas. Ferrara (2000), afirma que as imagens da cidade ajudam a criar registros da cidade. Esse registro da cidade permite que o sujeito cidadão efetue uma leitura da filosofia da história e da linguagem que estão presentes na cidade e nos elementos que a compõem, gerando no sujeito um sentimento profundo de pertença, de presença, de eterno e de efêmero, características essenciais da nossa modernidade, que é regida pela nostalgia, presente e força heroica para a construção de um futuro, ainda que este pareça incerto. “A exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente” (GAGNEBIN, 1994, p.19).

Por isso, conhecer a cidade, não com a planta dos pés, como o andarilho benjaminiano do século XIX, mas por meio da leitura das imagens e dos discursos se faz extremamente necessário, uma vez que a cidade é um texto humano, um labirinto discursivo. Ferrara (2000, p. 59) alerta para o fato de que conhecer e interpretar o sentido das transformações da cidade de ontem e de hoje equivale a penetrar, ainda que lentamente, na produção da imagem e dos significados da cidade moderna, nostálgica, labiríntica, moderna e fragmentada.

Outro fator que contribuiu para transformar a cidade de Curitiba foi a chegada dos imigrantes no século XIX. Com o fim do regime escravocrata no Brasil, a mão de obra nas lavouras, essencialmente de negros escravos, tinha que ser substituída e a vinda desses imigrantes sanaria essa questão. Além disso, a região de Curitiba, bem como o restante do estado era mal povoada e os imigrantes serviriam também para essa finalidade, como bem aponta Ruy Christovam Wachowicz (1972). Levas de imigrantes alemães, poloneses, ucranianos, italianos, e outros grupos menores, como franceses e suíços se fixavam espontaneamente nos arredores de Curitiba, formando, assim, novos redutos ou colônias, que dariam origem a novos bairros e marcariam socialmente, culturalmente e urbanisticamente a cidade. Wachowicz (1972, p. 111) relata que as primeiras colônias que surgiram nos derredores de Curitiba foram: Abranches, Santa Cândida, Orleans, Tomás Coelho e Argelina.

A partir do início do século XX, sob a influência dos ideais da Revolução Industrial, Curitiba passou por remodelações semelhantes àquelas que foram feitas no Rio de Janeiro, como limpeza urbana, ou seja, retirada dos cortiços do centro da cidade, remodelação de ruas e avenidas, construção de espaços de lazer e de cultura para dar ares de desenvolvimento à cidade, principalmente porque Curitiba fora escolhida, em 1893, como capital da Província, e isso exigia que a cidade recebesse estrutura digna de uma capital:

Quando Cândido de Abreu assumiu a prefeitura em 1913, iniciou-se uma série de reformas paisagísticas como a pavimentação do centro, com a remoção de cortiços que o “enfeavam”, a instalação dos bondes elétricos e a reforma do Passeio Público, com a construção dos seus dois portões inspirados no Cemitério de Cães de Paris. Promoveu ainda a integração de algumas colônias de imigrantes ao quadro urbano da cidade, é o caso dos bairros Água Verde, Pilarzinho e Mercês (COUTO, 2002, p.232).

Foi na gestão de Cândido de Abreu que foi aprovado e implementado o primeiro plano de saneamento para Curitiba, com a canalização parcial do rio Belém, de acordo com Couto (2002). As reformas urbanísticas não pararam por aí, elas prosseguiram com o plano de urbanização (ou Código de Posturas, como era chamado) da década de 1940 e o de 1960. Esses planos diretores trataram de organizar a cidade urbanisticamente e paisagisticamente, criando uma Curitiba que desse ao cidadão e ao resto do país a ideia de uma cidade moderna, com soluções práticas e sustentáveis, que combatesse o caos urbano das grandes cidades do

século XX. Além disso, tendo em vista a forte influência da colonização europeia a moderna Curitiba, que surge com força a partir da segunda metade da década de 1960, levantou monumentos e bosques em homenagem a esses pioneiros, chamados muitas vezes de colonos. Nesse período, foram tombadas construções típicas dessas etnias. A paisagem urbana de Curitiba traz à memória constantemente a presença dessas etnias. Temos, por exemplo, o Bosque alemão, inaugurado em 1996; o Bosque Italiano, em Santa Felicidade, que serve como ponto de encontro daqueles que são descendentes de italianos ou simpatizam com a cultura italiana; o Bosque de Portugal, que possui azulejos portugueses e presta homenagem aos poetas e navegadores lusitanos; e no que diz respeito à imigração moderna, temos a Praça do Japão e o Memorial Árabe, com uma escultura que representa o poeta Gibran Kalil Gibran.

O que se pode perceber é que a cidade de Curitiba, a partir desses elementos da memória, tratou de organizar seu espaço urbano, criando uma realidade observável, uma vitrine de elementos históricos e culturais organizados em uma rede de imagens, que servem de suporte para que o sujeito cidadão, seja ele natural de Curitiba ou visitante possa ler a cidade, possa projetar uma imagem por meio da carga de leitura que se depreende das ruas, praças e dos elementos urbanísticos que compõem a paisagem urbana, sejam eles antigos ou modernos:

Assim, a percepção urbana nega-se a operar como totalidade, procede por cortes seletivos e flagra analogias, convergências e divergências, que se articulam na leitura, incorporando diferenças e especificações imprevisíveis e espontâneas, que marcam a identidade do espaço urbano (GOMES, 1994, p. 32).

Esses elementos dispostos de maneira estratégica na cena urbana, ajudam-nos a criar uma leitura luminosa e fantástica do espaço da cidade, deixando de lado aquilo que não é, de certa forma, heroico, ou seja, a história que o espaço urbano deixa aflorar é sempre a história contada a partir do olhar do vencedor, do colonizador branco e europeu, daquele que honra a cidade por seus feitos, sua audácia e sua bravura. E para que isso ocorra, é preciso elaborar um corte seletivo, pois esse corte ajudará na percepção do espaço urbano e fará com que o sujeito possa operar uma leitura cinematográfica, em flashes da história da cidade. É um jogo de possibilidades, um jogo produtor de sentidos, segundo Renato Cordeiro

Gomes (1994, p.42), que permite criar uma moldura que nos é dada por quem narra a cidade, ou seja, pelos poderes oficiais e seus discursos; e pela matéria narrada, que são as imagens/elementos disseminados pela cidade e lidos/interpretados pelos sujeitos, gerando, assim, sentidos múltiplos.

Esses sentidos são condicionados por essa memória que emerge do espaço urbano, uma vez que “reviver o passado é semelhante a reencontrar o futuro, pois ‘os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos’. Cristalizam-se numa forma fixa” (GOMES, 1994, p. 45). Um exemplo dessa cristalização em forma fixa é o monumento erguido em homenagem ao trabalho dos imigrantes que vieram para a região de Curitiba: a Fonte da Memória, localizada próximo ao Largo da Ordem, que homenageia os colonos imigrantes que vinham com suas carroças vender hortifrutigranjeiros no centro da cidade. A fonte, de autoria de Ricardo Tod, possui a cabeça de um cavalo, que era a força de produção do colono no campo e também o seu meio de transporte. Ao chegar à cidade, os animais recobravam suas forças no bebedouro que existia no Largo da Ordem. O monumento cristaliza a memória desses colonos e faz com os sujeitos da cidade moderna possam “viajar” no passado, evitando que a memória dos pioneiros caia no esquecimento.



Figura 9: Fonte da Memória, conhecida popularmente como “fonte do cavalo babão”. Disponível em: <http://www.turismo.curitiba.pr.gov.br/>. Acesso 22 dez. 2012.

É importante, no entanto, destacar que a Fonte da Memória localiza-se na Praça Garibaldi, que recebeu esse nome em 1946, em homenagem a Giuseppe Garibaldi que lutou na Revolução Farroupilha (1839-1841). No século XIX, a praça era conhecida como Largo do Rosário, devido à presença da Igreja do Rosário dos Pretos, fundada por uma irmandade negra no século XVIII. A partir dos elementos mais recentes, que remetem a um passado histórico da cidade, percebe-se que narrar a cidade é transformá-la constantemente, permitindo sempre outras leituras, outros olhares. Ferrara (2000, p. 119) afirma que só é possível perceber a imagem à medida em que a reconhecemos, descrevemos e identificamos essa imagem em meio ao espaço urbano. A imagem, para a autora, qualifica a cidade e encadeia as qualificações e complexidades do espaço urbano, pois o sujeito cidadão faz a sua própria leitura da cidade. Basta pensarmos na Fonte da Memória, que o poder institucional construiu com o objetivo de preservar a memória e o trabalho dos colonizadores imigrantes, mas que a população “rebatizou” de fonte do cavalo babão, subvertendo o ideal primeiro. Essa atitude só é possível porque a imagem urbana é assinalada pelo hábito e pela liberdade do cotidiano, registrados coletivamente, segundo Ferrara (2000, p. 120).

Ver o espaço urbano implica em lê-lo e imprimir-lhe sentidos, pois a leitura das imagens e dos discursos que povoam o seu âmbito é uma categoria essencial e está alicerçada nas relações sociais, de produção e no cotidiano dos sujeitos cidadãos. Para Ferrara (2000, p. 126):

[...] A leitura se nutre da memória, mas seu compromisso não é histórico, é, antes, proto-histórico, porque tem o presente e o cotidiano como matrizes que, por descontinuidade, acionam uma espécie de olhar atento do presente que o instala historicamente, para produzir origens e possíveis consequências.

Essa leitura, no entanto, não deve ser homogênea e inerte, mas sim subversiva e libertária, ou melhor, uma leitura dialética, que saiba detectar a pluralidade dos discursos que constituem uma cidade, que saiba olhar para todos os lados e não somente para o centro, pois a totalidade da cidade está muito além do sentido que as autoridades e os monumentos por elas construídos oferecem aos sujeitos. Benjamin (1989) acreditava que a história oprimia o sentido original que as cidades oferecem, pois os discursos e as imagens são construídos e reconstruídos

sucessivamente de acordo com o sistema e de acordo com as vontades políticas. Ferrara (2000, p. 128) afirma que a imagem é uma chave que permite ao sujeito “abrir”/“descobrir” significados preexistentes à própria imagem. As imagens do espaço urbano servem para solidificar territórios imaginários e hierárquicos, mostrando quem é quem e qual o seu lugar no espaço urbano. Por isso, as imagens sempre foram muito caras às autoridades, pois criam uma espécie de “catecismo” dogmático e autoritário, que a todo momento repetem significados e histórias. E a literatura, filha da cidade (CANDIDO, 1976), fruto do desejo e da paixão, da sabedoria e da inconsequência é a voz que não se pode abafar e ajuda a questionar o espaço urbano e as suas imagens.

A literatura ajuda a desvendar os mecanismos que compõem o espaço urbano. Além disso, ajuda a refletir e excitar a mente do sujeito fazendo com que ele perceba o projeto no qual foi enquadrado. Acerca disso, Rama (1985, p. 98) afirma o seguinte:

Se com o passado dos campos se constrói as raízes nacionais, com o passado urbano constrói as raízes identificadoras dos cidadãos. (...) A escritura construiu as raízes, desenhou a identificação nacional, enquadrou a sociedade em um projeto (...).

Percebe-se, dessa forma, que a construção da paisagem urbana não é somente desejo da imaginação, mas é uma resposta dos sujeitos às utopias, angústias e necessidades de identificação de uma época. Rama (1985, p. 99) nos diz que a cidade real muda, destrói-se e se reconstrói sobre novas possibilidades e proposições, ao passo que a cidade das letras assimila essas imagens, trabalhando com o desejo e com a liberdade, questionando as construções da cidade real. Nesse sentido, o escritor, aquele que narra a cidade, busca a cidade escondida, o espaço urbano que foi excluído dos cartões postais, dos hinos, dos discursos oficiais. Ele busca aquela cidade que foi “reconstruída”, remodelada, repaginada. O escritor *flâneur* vai atrás da cidade das cinzas, que emerge daquilo que é marginal e grotesco, pois ele possui o “impuro amor das cidades” (RAMA, 1985, p. 101). Esse amor impuro faz com que ele oscile entre a cidade real e a literária, exaltando o cotidiano, a dureza da vida, a liberdade perdida, as cinzas que ofuscam o ideal de beleza e liberdade propalado pelas imagens e discursos vencedores daqueles que detêm o poder. Rama (1985) afirma que os escritores que não são cooptados pelo

Poder tendem a ocupar a margem da cidade das letras e a margem da cidade real, ou seja, eles estão no limiar entre uma e outra, trabalhando com o material que estas oferecem, material esse que amiúde é o resto da cidade/sociedade, por isso causa espanto e até indignação, uma vez que se distancia do modelo tradicional. É um trabalho de revelação e despolitização da *polis*. É uma forma de resistência e de recuperação de imagens que fogem do nosso olhar. O narrador da cidade, promove a legibilidade do espaço urbano sem máscaras, sem pudores e preocupações.

3.2 DALTON TREVISAN: O VAMPIRO *FLÂNEUR*

Miguel Sanches Neto, em seu ensaio *A Reinvenção da Província* (1998, p. 226), afirma que toda a leitura da cidade é um mapa, que exige certas trilhas para melhor conduzir o sujeito cidadão nessa leitura. A leitura da cidade sempre será panorâmica, visual. Benjamin (1989, p. 36) afirma que:

[...] quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva.

Os discursos oficiais, segundo Sanches Neto (1998), são dissimulados. Nesse sentido, as críticas que a cidade das letras faz à cidade real servem para contestar as imagens de cidade linda, harmoniosa, sustentável e planejada que os poderes nos oferecem. Basta pensarmos que quando se fala em Curitiba, algumas imagens nos vêm imediatamente à mente: transporte público, sustentabilidade, Ópera de Arame, Jardim Botânico, Teatro Guaíra e Museu Oscar Niemayer (MON), o popular museu do olho, ratificando a imagem de Cidade modelo, Capital ecológica do Brasil, uma cidade europeia perdida em meio aos trópicos.

Essa imagem sofrerá uma dessacralização por meio dos textos do escritor Dalton Trevisan. Segundo Waldman (2007), Trevisan nasceu em Curitiba no ano de 1925. Ele é um escritor que não admite concessões, ou seja, não se deixa fotografar, não dá entrevistas, não conversa com leitores, tampouco recebe prêmios. Ele criou em torno de si o mito do escritor que ninguém nunca viu, segundo Villaça

(1984). Mergulhado na invisibilidade da modernidade, ele observa a vida cotidiana, os espaços esquecidos e a diminuição e a fragmentação do indivíduo. É um escritor *sui generis* e enigmático, à semelhança do Vampiro. Dalton Trevisan enclausurou-se em sua casa para se dedicar à escrita de contos, gênero do qual se tornou um dos maiores expoentes em nosso país. Enquanto escritor recusa a fama, os prêmios e homenagens da imprensa e das Academias. Além disso, não cede seus contatos nem mesmos a outros artistas famosos. Sua assinatura também é *sui generis*. Ele assina apenas “D. Trevis”. Waldman (1989) afirma que, por fechar-se em sua casa, na cidade de Curitiba, e cultivar em torno de si o mito da invisibilidade e do mistério recebeu a alcunha de “Vampiro de Curitiba”, que é também título de uma de suas obras.

Muitos de seus textos foram impressos e distribuídos nas ruas quando era estudante de direito, sem se preocupar com projetos editoriais, publicação e distribuição. Waldman (2007) relata que o primeiro livro de Trevisan, intitulado *Novelas nada exemplares*, foi publicado em 1959, sendo seguido inúmeras outras obras, tais como: *Cemitérios de Elefantes* (1964), *Morte na praça* (1964), *Desastres do amor* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965), *O pássaro de cinco asas* (1974), *A trombeta do anjo vingador* (1977), *Mistérios de Curitiba* (1978) *Crimes de Paixão* (1978), *20 contos menores* (1979), *Virgem louca, loucos beijos* (1979), *Em busca de Curitiba Perdida* (1992), e tantos outros. Além de sua vasta obra, Trevisan também participou da organização da revista modernista curitibana *Joaquim*, que foi publicada pela primeira vez em abril de 1946, e contava com a participação de nomes ilustres de nossa literatura, como Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido.

O escritor curitibano que foge dos holofotes e das rodas de escritores, em sua obra elegeu a cidade de Curitiba, o vampiro maior que suga o sangue de seus habitantes, como cenário para suas histórias. Waldman (1989) afirma que Dalton Trevisan antes de ser o escritor do mundo é o escritor da província de Curitiba. Essa província de Curitiba é a metáfora e a metonímia de todas as cidades do mundo. E da cidade modelo, Trevisan elege a periferia, a margem do mundo suburbano para criar a sua vitrine humana, na qual desfilam os tipos mais ignotos e pérfidos: funcionários públicos, prostitutas, idosos, imigrantes, loucos, comerciantes, donas de casas, desempregados, bêbados, andarilhos, etc. esses personagens, alocados na margem da margem curitibana, constituem o mapa invisível da cidade que emerge da memória e da narrativa de Dalton Trevisan. Waldman (2007) afirma que Dalton é

um escritor obsessivo que traça um itinerário que repete personagens e situações, com o intuito de buscar (e fazer emergir) uma Curitiba que não se enquadra na moldura de cidade perfeita:

Voltado aos fatos insignificantes e sem foros de grandeza, que compõem no entanto o tecido de nossa vida, o autor tenta surpreender neles um relevo que sublinhe o enlace alegórico. É preciso fissurar o painel fotográfico, desmanchar de vez a falsa aparência de totalidade, para dizer como são as coisas. A repetição de uma matéria relacionada com a vida comum, construída através de imagens intencionalmente banais, vulgares ou desagradáveis, a repetição da vida paralisada, o equívoco do enfoque realista, fazem pensar em Dalton Trevisan ao lado dos autores hiper-realistas (WALDMAN, 1989, p.64).

O Vampiro de Curitiba anda pelas ruas, procurando não a luz e a beleza das imagens que a moderna Curitiba oferece, mas aquilo que está à margem, nas sombras e nas sobras da modernidade, pois ele desconfia daquilo que o discurso oficial e midiático apresenta. Trevisan é um detetive que anda por toda a parte, fazendo uso do seu incógnito, de sua invisibilidade. Em sua indolência aparente se esconde a vigilância do vampiro que não perde de vista as mazelas do sistema. “Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta coisas em pleno voo [...]” (BENJAMIN, 1989, p.38). Em sua vigilância e observação atenta da realidade suburbana, Trevisan analisa cenários e personagens atípicos, tortuosos e marginais.

A intenção de Dalton Trevisan é apresentar um mundo torto, trazendo à tona os defeitos, as limitações e a marginalidade da “Cidade modelo”. O Vampiro observa e se dispõe a narrar a cidade de Curitiba, a metáfora de todas as outras cidades, uma vez que por metáfora se entende a figura de palavra que opera com base numa relação de similaridade entre o sentido próprio e o sentido figurado, ou seja, a Curitiba de Dalton Trevisan é a representação de todas as cidades possíveis, permitindo a narração e a comparação. Por isso, em sua narrativa ele observa o grotesco e o marginal, o jogo entre o real e o ideal que acontece no labirinto urbano da cidade. O seu olhar se volta para o mundo subterrâneo e para a margem da cidade. É um olhar desviante, tortuoso. Ao Vampiro não interessa flunar pela ordem da cidade, mas sim pelo caos, pelo jogo entre violência e poder, morte e vida, pecado e redenção.

O *flâneur* da moderna Curitiba observa atenta e minuciosamente, sem ser notado, a partir da escuridão, o espaço suburbano, ainda escravo dos infortúnios do passado. Esse espaço suburbano é ocupado por prostitutas, polacos, vagabundos, mendigos, velhos, pobres, pessoas mentalmente doentias, com fome e sede de sexo; pessoas com impulsos irrefreáveis, criando no leitor uma sensação de náusea e de horror. É uma narrativa que se opõe ao belo, pois valoriza a ironia, o grotesco, a transgressão dos preceitos sociais e morais.

O espaço urbano escapa das propostas do poder instituído, flana para um outro *topos*, que é o espaço suburbano, onde as ações dos personagens ocorrem. Otto M. Carpeaux dizia que Dalton Trevisan é “o observador atento dos pormenores da cidade”. E dessas observações surgem personagens que atuam como anti-heróis, que questionam Curitiba, “o umbigo do mundo”. Por isso, os personagens estão sempre à margem dos valores da sociedade, entre a aberração e o grotesco:

É esta cidade, com seus personagens suburbanos, que ele canta – o uso do verbo cantar, que será substituído na outra versão por viajar, mostra que se trata de um resgate lírico da cidade. Ao privilegiar a vida em suas múltiplas florações, Trevisan está mais do que manifestando sua simpatia pelo homem da rua. É uma maneira de eleger a imagem da cidade enquanto diversidade e não enquanto representação unificada e estabelecida metonimicamente por suas instituições [grifos do autor] (SANCHES NETO, 1998, p. 225).

A cidade pela qual Trevisan viaja é um espaço público, uma arena social e cultural que nos é oferecida por meio da memória. Ele nos apresenta uma cidade distópica que escapa às classificações. A sua Curitiba é grotesca, cotidiana, imoral e carnalizada. “Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é – província, cárcere, lar –, esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo” (TREVISAN, 2001, p. 9). E como percebemos nas palavras do próprio Trevisan, ele ama essa Curitiba labiríntica, grotesca e babélica e não aquela que o discurso midiático nos oferece. Por isso, ele narra em seus contos histórias de pessoas desprezadas pelo sistema e pelas ideologias dominantes. Ele narra histórias de pessoas marginalizadas, “lixo da sociedade” capitalista (cf. BAUMAN, 2001). A cidade que ele nos apresenta mostra que os conflitos do dia a dia, a fome, o instinto, a miséria e a dor assolam a todos. Portanto, as imagens da sua Curitiba

entram em choque com a imagem do discurso oficial, que apresenta uma cidade sem contrastes sociais e urbanos, uma joia rara do primeiro planalto do Paraná.

O Vampiro *flâneur* possui uma posição invisível, ou seja, ele existe, mas não aparece, porque assim como seus personagens, ele é marginal, é posto fora do centro, do círculo de beleza. Esse flunar invisível pela cidade contempla o subúrbio, a miséria dos homens e o mal-estar da modernidade. Contempla o sujeito que se fragmenta no choque do dia a dia na cidade transformada pelo progresso e pelo poder, segundo Gomes (1994, p. 68). Por isso, o Vampiro não busca a solidez e a identidade, mas o fragmento, as cinzas, os crimes, as loucuras, as paixões. Esses elementos são essenciais para compor seu cenário suburbano, noturno e vampiresco. É uma Curitiba que poucos conhecem, pois a imagem da cidade que nos apresentam é sempre aquela que conjuga o planejamento, a sustentabilidade e a modernidade. No entanto, sabemos que essa beleza e progresso também traz consigo a miséria e a marginalidade. A Curitiba de Trevisan é fotografia da periferia. Por isso, ela é um espaço que ultrapassa a beleza da imagem e do discurso.

3.3 JANUS DISPLICENTE

Com duas cabeças, *Janus* (o deus romano das entradas ou dos portões), olhava para direções opostas, para o passado e para o futuro. Era responsável por abrir os anos (janeiro, o primeiro mês do ano) e era o primeiro deus a ser citado nas cerimônias religiosas. Além disso, era invocado no plantio e na colheita; era o deus que representava a transição entre a carestia e a fartura, a paz e a guerra, a vida e a morte. Segundo Bulfinch (2006, p. 21), *Janus* era considerado o porteiro do céu e divindade guardiã das portas, uma vez que toda porta tem dois lados. Possuía templos numerosos em Roma, que em tempos de guerra ficavam com suas portas principais abertas e em tempos de paz as portas principais permaneciam fechadas.

O Vampiro *flâneur* assemelha-se a *Janus*, o guardião da cidade. No entanto, a sua guarda noturna e vampiresca não visava à paz, à glória e à fartura, mas sim à guerra, à náusea, à transgressão, apontando para o insólito, para o estranho, para a realidade desamparada, a realidade que o cartão postal não contempla. O Vampiro que se posicionava no limiar da cidade, era um “homem abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação de mercadoria” (BENJAMIN, 1989, p. 51), o que lhe

permite analisar minuciosamente a paisagem marginal e o lixo da sociedade, transformando este material em histórias grotescas, cruéis. Os personagens estão em conflito e não há futuro, apenas o presente, o efêmero, a miséria e a dor do subúrbio. O olhar do guardião da cidade se volta constantemente para essa cidade metafórica, que representa todas as outras cidades, mostrando que a cidade tem duas faces, tem duas realidades, uma bela e outra miserável, humana e sórdida. O que o nosso Vampiro faz em suas narrativas é violentar a humanidade e a imagem de cidade modelo, expondo uma Curitiba com personagens reais, com limites, paixões, desejos e necessidades de toda sorte. Ele revela homens e mulheres que desapareceram nas massas da cidade grande (cf. BENJAMIN, 1989, p. 44).

O escritor vigia uma cidade sem flores, sem planejamento, sem inovações. O seu olhar se volta para a Curitiba que se esconde atrás dos belos parques, praças, monumentos e avenidas. Em suas histórias grotescas e cotidianas, Trevisan deixa aflorar uma Curitiba revisitada e desconjuntada, uma cidade que possui imagens dialéticas e labirínticas, pois “as imagens dialéticas nascem da profusão da lembrança, mas só adquirem uma forma verdadeira através da intensidade imobilizadora da rememoração” (GAGNEBIN, 1994, p. 91).

Nesse sentido, a leitura que o Vampiro *flâneur* nos apresenta escapa dos moldes tradicionais, com o claro intuito de nos apresentar uma Curitiba marginal, exilada e miserável. O olhar vampiresco e desconjuntado desse guardião da cidade quer nos mostrar que as imagens possuem inúmeros significados, e que esses “significados são seres míticos, de extrema imprecisão” (BARTHES, 1985. In: semiologia e urbanismo), são fragmentados, assim como o sujeito é fragmentado.

Sanches Neto (1998, p. 228) afirma que “Dalton Trevisan é um narrador itinerante, um eu que se projeta na realidade”. Esse narrador itinerante, que flana pela cidade, não busca conhecer o espaço urbano com a planta dos pés, mas com o olhar desconjuntado e transgressor, que analisa todos os espaços da urbe, pois as histórias mais intensas, mas terríveis e reais residem na cidade, que “é imantada de valores simbólicos, vista como um manancial de metáforas” (GOMES, 1994, p. 63). Ao flana pela cidade, o Vampiro e busca aponta para uma cidade morta-viva, em ruínas, assombrada por personagens “mortos-vivos”, que não ocupam lugar privilegiado na sociedade. O *flanêur*, itinerante, sorrateiro e noturno, demarca, em suas narrativas um espaço pessoal, que transcende o espaço da cidade, revelando estruturas simbólicas e sociais, negando e afirmando a sua cidade. Ele instaura abre

as portas da cidade para a guerra entre a cartografia oficial da cidade e a cartografia pessoal do Vampiro. As suas narrativas negam e questionam as instituições oficiais (arquitetura, imagens, produção intelectual). A Curitiba do Vampiro, ainda que inscrita na memória e em sua cartografia pessoal, questiona a Curitiba real e a desvela.

Um bom exemplo desse questionamento foi a publicação do livro *Em busca de Curitiba Perdida*, em 1992, quando a cidade se preparava para comemorar seus 300 anos de fundação. Para a comemoração desse evento, a cidade passou por uma remodelação, inúmeras praças e ruas foram revitalizadas, a cidade ganhou o Bosque dos 300 anos. Enfim, o poder público enfatizava o desenvolvimento urbano e social da cidade que começara em torno da capelinha de Nossa Senhora da Luz e que se tornou a cidade modelo do Brasil, exportada para o resto do mundo. Comemorar, portanto, significa reafirmar um modelo de cidade, ainda que ideal. E é justamente isso que o Vampiro questiona, trazendo à tona uma Curitiba marginal, por meio de seu inventário pessoal e ficcional:

[...] nada com a tua Curitiba oficial enjoadinha narcisista
 toda de acrílico azul para turista ver
 da outra que eu sei
 o amor de João retalha a bendita Maria em sete pedaços
 a cabeça ainda falante
 o medieval pátio dos milagres na Praça Rui Barbosa
 as meninas de minissaia rodando a bolsinha na Rua Saldanha
 o cemitério de elefantes nas raízes da extremosa na Santos Andrade
 o necrófilo uivador nos túmulos vazios das três da manhã
 não me toca essa glória dos fogos de artifício [...]. (TREVISAN, 2001, p. 89).

Trevisan ratifica com suas narrativas que as cidades ideias caíram por terra, e o que temos são cidades símbolos e fragmentadas. A cidade “é essa forma secreta, desenho invisível, forma aberta, estruturada, porém sem centro e sem fechamento. Sua leitura é travessia, passagem” (GOMES, 1994, p. 26). A Curitiba de Trevisan está para além das instituições e dos discursos. Ele desconfia das imagens e da linguagem, por isso cria a sua cartografia pessoal e ficcional que dessacraliza a cidade real, revelando uma cidade modelo, sustentável e preocupada com o meio-ambiente em crise, desamparada e utópica. Parafraseando Benjamin (1989), a cidade moderna está sob a jurisdição do Vampiro *flâneur* que questiona e

desmistifica, permitindo ao sujeito olhar para a alma e a estrutura das cidades. E a cidade ficcional de Trevisan está assentada na linguagem coloquial, proveniente das ruas.

A linguagem da norma padrão não se enquadra no cenário suburbano e violento. Segundo Sevcenko (1995), a linguagem está no centro de toda a atividade humana e, portanto, social. A linguagem se constrói a partir do jogo e da diferença. Ela modela as relações humanas, ideológicas, políticas e econômicas. Nesse sentido, a linguagem traz consigo toda sorte de identidade e hierarquia. “As potencialidades do homem só fluem sobre a realidade através de fissuras abertas pelas palavras” (SEVCENKO, 1995, p. 19). E é a partir da fissura da palavra que o Vampiro mostra uma cidade tortuosa, “[...] onde a própria multidão se torna espetáculo” (BUCK-MORSS, 2002, p. 113), onde as pessoas são consumidoras irrefreáveis em busca de identidade e solidez, não importando as relações de produção, a miserabilidade, a exploração, os instintos e a marginalidade.

4 CIDADE EM RUÍNAS: A VOZ DISSONANTE E DESPUDORADA DO VAMPIRO

*Ai de ti, Curitiba, perece o teu povo e se quebranta
meu coração, porque é o dia da visitação, diz o Senhor.
Dos teus lambrequins de ouro, das tuas cem figurinhas
de bala Zequinha, do teu bebedouro de pangarés,
a gente te perguntará: Que fim levaram?
Dá uivos, ó Rua 15, berra, ó Ponte Preta,
uma espiga de milho debulhada é Curitiba: sabugo estéril.
O terror arrombará as portas, os macaquinhos do
Passeio Público destelharão as casas,
a cidade federá como a jaula de um chacal doente.
Dalton Trevisan – Lamentações de Curitiba*

O ato de ler e de escrever é um processo de representação, ou como afirma Derrida (2005, p. 12), a escritura é encenação, é simulacro. Ler para narrar é reconhecer a cidade por meio de espelhos e de imagens opacas e distorcidas. Quando o narrador de Trevisan flana pela cidade com seu olhar detalhista e mórbido, ele procura pelo grotesco e marginal, operando uma leitura que utiliza os segmentos da realidade suburbana para se chegar a outros segmentos, aqueles que estão distantes da bela paisagem de cartão postal da cidade modelo. A cidade que Dalton Trevisan deixa emergir em seus textos é um mosaico de vozes dissonantes/desmistificadoras e imagens suburbanas e caóticas. Ele mostra a cidade sem véus e sem pudor, penetrando na condição mais ínfima do ser humano.

Para Barthes (1970), o texto é uma tessitura artesanal, feito de escrituras, imagens e vozes múltiplas, que entram em diálogo, em paródia, em dissonância e em contestação. O texto nunca para, está sempre mudando, suscitando outros textos e outras vozes. Ele transgride os limites tradicionais de representação, pois é um jogo, onde pulsa a vida e a morte. “Um texto só é um texto se ele se oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo” (DERRIDA, 2005, p.7). Além disso, ele funciona como um documento literário da vida em trânsito, em contradição, em diálogo. O texto é o depoimento vivo de uma sociedade, de uma realidade. Narrar é o cantar ou viajar por uma paisagem, desvelando as várias possibilidades e relações de sentidos que ela contém.

Escrever não é apontar certezas ou postular dogmas, mas sim perder-se em meio às paisagens e aos olhares e perder o controle sobre o texto. O escritor ou aquele que narra a cidade é “[...] como alguém que não sabe aonde vai, que tendo perdido a via reta, a boa direção, a regra de retidão, a norma; mas, também, como alguém que perdeu seus direitos, um fora-da-lei, um desviado, um mau rapaz [...]” (DERRIDA, 2005, p. 96). Narrar a cidade é aventurar-se, é perder a identidade, flunar por fragmentações e pelos elementos periféricos, é distanciar-se do centro. Ler uma realidade e transpô-la para o papel é trilhar o caminho da errância, é dialogar com espectros e memórias, com a realidade e a ficção, com a vida e a morte, com a fartura e a carestia. É escrever de forma miserável e grotesca, apontando para a negatividade e o simulacro, para o pessimismo da vida a fim de dar-lhe voz e liberdade.

As narrativas de Dalton Trevisan são impregnadas por uma vontade ímpar de desmistificar o universo do pequeno-burguês que habita a sua província, Curitiba, metáfora de todas as cidades. Os textos dessacralizam e destroem a imagem de cidade ideal (*societas perfecta*) e cartão postal, porque apresenta tipos reais, que sofrem a exploração do sistema e são diminuídos ante as mais variadas situações. Alguns eixos são fundamentais em suas narrativas, como a miséria, a fome, a violência e o sexo. As suas narrativas criam e mostram um mundo suburbano que está invisível aos olhos do mundo, pois está à margem, mas que está povoado por pessoas que são reais, que são o lixo que a sociedade moderna descarta:

As situações são as mais corriqueiras porque o universo retratado é familiar, interiorano, limitado, mas, por isso mesmo, sua obra tem efeito exemplar, já que correlações podem ser feitas, abrindo para universos mais complexos. As lutas são as do lar, a guerra é conjugal, mas é, também profissional, política [...].
[...] O dedo vai sobre o que está fechado entre quatro paredes, o escondido, o recalçado, o vergonhoso, porque pequeno, porque ridículo, grotesco (VILLAÇA, 1984, p. 15).

Ao mostrar aquilo que está velado porque é ridículo, risível e grotesco, Dalton Trevisan opõe-se àquilo que é belo, produto de um trabalho político, administrativo, arquitetônico e ideológico, mostrando que para além das muralhas centrais da cidade pulsa a vida:

A voz da serenidade institucional não consegue calar ou organizar todo um universo desejante que, afinal, só foi abarcado periféricamente pelas palavras de ordem de cultura oficial. A narrativa traz à luz a confusão, a contradição, a desorientação (VILLAÇA, 1984, p. 87).

A Curitiba de Dalton não tem pinheiros nem flores, não se importa com a Ópera de Arame, o Teatro Guaíra, as Praças e Pórticos, mas se apresenta como uma ópera bufa, um território inóspito e violento, onde as pessoas lutam para sobreviver, onde pulsa a dor da morte, da violência, da fome, do desequilíbrio e do prazer. As suas narrativas mostram esse homem mutilado, invisível e perdido na multidão, sem esperanças. O tom é de denúncia, partindo sempre da negatividade da vida, em oposição à beleza da vida na província. E para operar essa denúncia, Trevisan vale-se da paródia, como no caso das narrativas “Lamentações de Curitiba”, “Canção do Exílio”; “Lamentações da Rua Ubaldino”; utiliza a intertextualidade (o título da obra *Em busca de Curitiba Perdida* alude à *Em busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust e ao poema *Evocação do Recife*, de Manuel Bandeira) e a linguagem coloquial, sem belas palavras, sendo incisivo e rude, colocando o dedo na ferida.

Villaça (1984) afirma que ao narrar a negatividade da vida humana, expondo o homem de maneira individual, Dalton aponta para um universo maior, que é a coletividade que padece no labirinto humano, uma vez que ele mostra a monstruosidade e a violência da vida cotidiana que passa despercebida aos habitantes da cidade modelo. Por isso a sua narrativa une várias vozes dissonantes que se constituem um movimento de libertação. Essa libertação é realizada pela narrativa grotesca e despudorada, onde a fala carbonizada das personagens e as imagens violentas e fragmentadas deixam a periferia para ocupar as páginas literárias. É a cidade das letras, recheada de um hiper-realismo, que desvela a cidade dos homens e ajuda a compreender a cidade humana, que traz consigo todas as contradições do mundo moderno.

4.1 NO LIMIAR DE CURITIBA: ENTRE A SAUDADE E A REALIDADE

O livro *Em busca de Curitiba perdida*, lançado em 1992, é uma obra-síntese de Dalton Trevisan, em que textos já publicados em outras obras emergem para

contestar a cidade de Curitiba enquanto cidade modelo, capital das araucárias e capital ecológica. Quando a obra foi publicada, a prefeitura preparava a grande comemoração dos trezentos anos de fundação da cidade. E, como bem se sabe, toda comemoração é uma reafirmação de modelo urbano e ideológico de cidade, é uma reafirmação de cidade ideal. O trabalho era intenso nas ruas, escolas e nos meios de comunicação. Além disso, uma série de obras de paisagismo e de reurbanização eram realizadas para tornar a imagem da cidade mais fascinante, triunfante e fotográfica. E é justamente essa cidade modelo de organização e desenvolvimento, que os 23 textos do livro *Em busca de Curitiba perdida* questionam, mostrando que Curitiba é disjunta, pois conjuga a beleza, a organização e a modernidade, mas traz consigo a miséria, a fome, a dor e a crueldade do subúrbio. Os textos de Dalton apresentam tipos e situações que questionam essa comemoração, esse modelo de cidade ideal, trazendo à baila um universo ficcional que nasce a partir da margem, da exclusão, daquilo que não serve para compor a beleza da paisagem. Os seus textos revelam um mundo torto.

Dalton Trevisan é uma espécie de *flâneur vampiro* que vampiriza as imagens da cidade e o discurso sobre ela. Ao andar pela cidade, narrá-la e mostrá-la, ele não contempla a beleza do cartão postal ou dos hinos de louvores, mas aquilo que está à margem, porque é no lixo das ruas, que a sociedade despeja incessantemente e naquilo que é mais sórdido, ou seja, violência, medo e sexo, que o Vampiro encontra o seu assunto heroico e preferido (cf. BENJAMIN, 1989, p. 78). Ele é o homem da multidão e, ao mesmo tempo, o vampiro invisível que escreve a partir das ruínas da sociedade. Para ele o desprezível vale ouro, é a matéria-prima.

Trevisan escolhe como espaço a “província” de Curitiba, que é a metáfora de todas as cidades, é o seu espaço geográfico e literário, mas é, ao mesmo tempo, o grande vampiro que assombra o Vampiro de Curitiba, pois ela é dessacralizada, despida e violada pelas suas narrativas, mas é o lugar que ele escolheu para si, para viver, para lembrar, para, de certa forma, amar. A Curitiba de Dalton é marginal, é central, é cárcere, é liberdade, é paixão ardente, é desejo e é nostalgia. Neste livro, as narrativas se repetem para se refazer e se depurar, a intenção não é somente narrar a cidade, mas sim mostrá-la, sem nenhum constrangimento, sem nenhum pudor, sem nenhum ressentimento. A sua ideia é mostrar uma cidade que não é para inglês e americano ver. O Vampiro quer que todos vejam que a *“Curitiba alegre do povo feliz/essa é a cidade irreal da propaganda/ninguém não viu não sabe*

onde fica/falso produto de um marketing político/ópera bufa de nuvem fraude arame” (TREVISAN, 2001, p. 86). Para desvelar a cidade, Trevisan “vampiriza” (suga a vitalidade e a essência) as suas imagens oficiais e “vampiriza o seu discurso”, pois a figura do vampiro “está presente na tautologia, nos estereótipos, no clichê, na paródia, no grotesco, na fragmentação, no vazio” (WALDMAN, 1989, p. 122).

A narrativa “Em busca de Curitiba perdida” inaugura essa obra-síntese de nome homônimo. O texto, publicado pela primeira vez em 1968 no livro *Mistérios de Curitiba*, opõem-se ao Hino oficial de Curitiba, homologado pela Lei Municipal nº 2993 de 11 de maio de 1967. A letra do hino enaltece Curitiba, chamando-a de linda e amorosa, jardim de luz, com paisagem ridente, a imagem dum paraíso na terra. A letra vai ainda mais longe e afirma que viver em Curitiba é um privilégio, pois é a pérola do Planalto, que resplandece altiva e gloriosa, toda faceira, bonita, rica e viva. É a linda joia, capital do Paraná, feita de luz e de flores:

Subindo pela colina
 Altiva sempre será.
 Jardim luz, cheio de rosa
 Coração do Paraná.
 Salve! Cidade querida
 Glória dos heróis fundadores.
 Curitiba, linda joia
 Feita de luz e de flores (III estrofe. HINO OFICIAL DE CURITIBA).

O hino coloca a cidade de Curitiba no mesmo patamar do Jardim do Éden, o grande paraíso criado por Deus, excluindo a fome, a dor e a miséria, como se esses elementos não existissem na cidade. Quando o texto foi inserido no livro, em 1992, o contexto era o de comemoração dos trezentos anos da cidade, mas as ideias de reafirmação eram as mesmas da década de 1967, com sutis diferenças, pois o intento dos poderes era transformar a cidade em modelo para o resto do mundo, uma ilha de desenvolvimento e ideias urbanísticas sustentáveis em nosso país. A cidade que emerge da paixão e da nostalgia de Trevisan é anterior à onda de desenvolvimento e reurbanização pela qual passou Curitiba e que teve início a partir de 1970, com os inúmeros planos diretores e planos ideológicos de transformação da cidade em capital modelo, joia rara e florida, paraíso de desenvolvimento e qualidade de vida:

[...] essa Curitiba merdosa 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 a Curitiba das conferências positivistas, eles são onde em Curitiba, há treze no mundo inteiro; do tocador de realejo que não roda a manivela desde que o macaquinho morreu; [...] (TREVISAN, 2001, p. 9).

A narrativa é seca, é dura e contesta, logo de início, o rótulo de capital das Araucárias, árvore imponente, matéria-prima valiosa para o desenvolvimento do estado nos séculos XVIII e XIX, e símbolo oficial do Paraná e da cidade: “Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo, onde o céu não é azul, Curitiba que viajo” (TREVISAN, 2001, p.7). A viagem dele acontece no espaço urbano da metrópole, que não é mais aldeia, ainda que tenha um sentimento de aldeia e de província. A terra dos pinheirais cedeu espaço aos “pinheirais” de concreto (edifícios), à vida agitada das negociatas capitalistas e ao céu que não é azul, pois traz consigo os efeitos da cidade grande que produz gases constantes, gases de automóveis, poeira de máquinas, de indústrias, poeira de desenvolvimento que substitui a cadência da província onde o Vampiro cresceu. Indo adiante, Trevisan diz que a Curitiba da sua memória se apossa dele (*Curitiba me viaja*):

Viajo Curitiba dos conquistadores de coco e bengala na esquina da Escola Normal; do Gigi, que é o maior pão e nada ganha (a mãe aflita suplica pelo jornal: *Não dê dinheiro ao Gigi*); com as filas de ônibus, às seis da tarde, ao crepúsculo você e eu somos dois rufiões de François Villon (TREVISAN, 2001, p. 7).

E uma série de imagens e personagens perpassam a sua mente: as carrocinhas com polaquinhas faceiras, os alunos aplicados, os velhinhos tarados de bengala e chapéu coco que ficavam à espreita das meninas que frequentavam o curso normal, os andarilhos, etc. É essa Curitiba que o narrador visualiza por meio de um processo contínuo de rememoração de personagens e espaços, que se dá por meio do ato constante de percorrer espaços que não existem, ou que foram remodelados. É um viajar constante para retornar. É repetir para existir.

A Curitiba pela qual o narrador vampiro viaja se opõe constantemente à Curitiba “cartão postal”. Ele não viaja pelos itinerários turísticos, na qual belas paisagens e pessoas belas e simpáticas são a tônica principal. A sua viagem é em

direção à margem e ao grotesco. Ele foge da erudição, ou seja, da Academia de Letras de Curitiba, com seus milhões de imortais, dos museus, do centro histórico, da Curitiba de Emiliano Pernetta e Alberto de Oliveira, que tem pinheiros que são taças de luz e o céu mais azul que o próprio azul. “*Não viajo todas as Curitiba, 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 matraca, barquilhas duas por um tostão*” [...] (TREVISAN, 2001, p. 9). A cidade que ele narra e mostra é o espaço do subúrbio, onde as jovens pálidas envelhecem atrás de um balcão, sem ter condições financeiras de se alimentar com dignidade e usufruir dos prazeres do capitalismo. A cidade das flores e da organização caminha de mãos dadas com a exploração do homem pelo próprio homem, com a fome, com a violência e com a prostituição, onde os homens curam sua “dor de cotovelo” bebendo o amor no prostíbulo, explorando as meninas que se vendem para sobreviver. A Curitiba que emerge é, também, a cidade dos cafetões, que vivem da exploração do mercado do sexo, negócio tão antigo e tão marginal:

Curitiba das ruas de barro com mil e uma janelas e seus gatinhos brancos de fita encarnada no pescoço, da zona da Estação em que à noite um povo ergue a pedra do túmulo, bebe o amor no prostíbulo e se envenena com dor-de-cotovelo; a Curitiba dos cafetões – com seu rei Candinho – [...] (TREVISAN, 2001, p. 8).

A viagem do *flâneur* não para nessas esquinas, ela vai ainda mais longe, pois ele mostra que a joia rara do Planalto, esconde na sua margem “a sociedade secreta dos Tulipas Negras eu viajo” (TREVISAN, 2001, p. 8), que é porção de homossexuais e travestis, fadada à escuridão da noite, à margem da sociedade. Ao intitular os homossexuais de Tulipas Negras, Trevisan trabalha a intertextualidade com o romance *A Tulipa Negra*, de Alexandre Dumas, escrito no século XIX, onde o jovem botânico Cornélio tenta produzir uma tulipa negra para ganhar o concurso e levar o prêmio de 100 mil moedas de ouro. Seu vizinho, que também era botânico, com ciúmes de Cornélio, trama para que ele seja preso. Na prisão, ele conhece Rosa, filha do carcereiro, os dois se apaixonam e vivem uma linda história de amor, cheia de percalços, mas com final feliz. Além disso, a tulipa negra é símbolo da elegância e da sofisticação, pois é uma flor rara e preciosa, porém não é natural, uma vez que a sua pigmentação escura é produzida por meio da manipulação

química. Alterar essa coloração da tulipa é um processo único, o que agrega um alto valor a essa flor, que recebe o título de “Rainha da noite”. A tulipa negra é muito cultuada e valorizada entre os botânicos.

De maneira irônica e sagaz, o narrador apresenta as “Rainhas da noite”, indivíduos que se produzem, modificam a sua aparência, trocam de roupa e de estilo, manipulam-se e se deixam manipular, reinando soberanamente na noite curitibana. No entanto, essas flores não são de rara beleza para a sociedade, nem possuem um alto valor, tampouco são símbolo de elegância e sofisticação, eles são marginalizados e excluídos pela sociedade, que amiúde não aceita a sua opção sexual. O que lhes resta é assumir um papel durante o dia, observando a moral e os bons costumes da província, e à noite passarem pelo processo de “pigmentação” e “metamorfose”, para ocupar a margem e a escuridão da cidade modelo, dando asas aos desejos e paixões.

A dessacralização não dá trégua. O alvo agora é a bela arquitetura da cidade. Trevisan registra que a cidade não é feita somente de belas avenidas, parques, museus, prédios públicos e casas, mas é feita de pensões, onde famílias e estudantes vivem sem um mínimo de conforto e dignidade, ocupando pequenos cômodos. E essas pensões são maiores do que a própria República de Platão, em referência direta ao diálogo mais famoso de Platão, *A República*. Essa obra traz para a humanidade a primeira ideia de sociedade perfeita, onde a vida é harmônica, fraterna e ordenada, em oposição ao caos. *A República* servirá de base para muitas utopias da humanidade e como modelo de cidade ideal, pois em seus diálogos Platão idealiza uma cidade governada pela justiça e pela razão, tendo a ética como o centro para o qual todos os indivíduos convergem:

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 do que a República de Platão, eu viajo (TREVISAN, 2001, p. 8)⁵.

Na cidade não há egoísmo, paixões, promiscuidade e luxo. O ideal de justiça, ética e simplicidade orientava as pessoas, criando um sentimento de pertença à

⁵ A ABNT NBR 10520, no número 5.3, preconiza que “As citações diretas, no texto, com mais de três linhas, devem ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto utilizado e sem as aspas”. No entanto, é opção do autor colocar com recuo de 4 cm da margem esquerda algumas das citações diretas da obra de Dalton Trevisan, ainda que estas sejam inferiores a três linhas. Tal recurso se faz necessário para dar ênfase ao texto.

cidade. As pensões não são grandiosas, mas sim pobres, redutos de miseráveis, que, cotidianamente, ajudam a construir a cidade, mas que são tidos como invisíveis em meio à sociedade, pois possuem baixo poder aquisitivo, não têm influência política e vivem em um território geográfico que não pertence à cartografia oficial da cidade, que é bela e resplandecente. A pensão de Dalton Trevisan é mais grandiosa que a República de Platão, porque nela não impera a justiça e o ideal de perfeição, mas sim a miserabilidade, o desejo de sobrevivência, o instinto e a promiscuidade. Para ele, a beleza não está na razão e na ordenação, mas no caos e no grotesco. E mais uma vez, ele nos mostra, através de suas narrativas, que as instituições oficiais de poder mostram o mapa do desenvolvimento, da urbanização e da beleza da cidade, e a instituição literária, capitaneada pelo Vampiro, apresenta o mapa da marginalidade, da miséria, da prostituição, da luta espúria pela sobrevivência.

Observa-se que o termo viajar aparece incessantemente na narrativa, indicando o desejo de viajar por uma Curitiba de antanho. De fato, na narrativa encontramos o termo *viajo* 14 vezes e o termo *viaja* 2 vezes. Essa viagem contínua e processual pode ser encarada como uma tentativa de fuga para uma Curitiba não visual, que escapa às delimitações geográficas e às representações, como pode ser uma busca incessante de percorrer um espaço que não existe mais, um espaço que ficou no passado e que por isso o Vampiro quer conduzir o leitor a esse passado incerto. Viajar, portanto, estabelece o retorno a Curitiba que existe apenas na memória de Trevisan, mas que, por meio da narrativa, presentifica-se. Além disso, viajar equivale a palmilhar a cidade, à semelhança do *flâneur* benjaminiano que, em sua errância, perscruta cada espaço da cidade em busca de rima, de histórias e de ruínas. E ao andar pelas ruas, aproveita para recolher o lixo que a sociedade descartou e que inunda as calçadas dos subúrbios (cf. BENJAMIN, 1989, p. 79):

Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis (BENJAMIN, 1989, p. 78).

E pela observação da cidade, seus estereótipos e seus tipos marginalizados, é que Dalton Trevisan elabora uma narrativa que é seriação e repetição, sem centro e sem margem, em que o nada, a ruína e o silêncio andam de mãos dadas, em que

a morte é vida, e o lixo da sociedade vale muito mais do que a produção intelectual e a riqueza industrial. A sua narrativa mostra a vida sem véus e sem pudor, retrata a cidade que se distancia dos versos eruditos da Academia de Letras de Curitiba, é a cidade do senso comum. A Curitiba que o Vampiro busca por meio da sua viagem/caminhada e errância é um espaço que se repete para desmistificar a imagem de cidade ideal, onde tudo é perfeito e as pessoas vivem em paz e perfeita harmonia. A Curitiba de Dalton Trevisan não é a da razão, da justiça e da ordem, mas a do desequilíbrio, do prazer, da pulsão, do instinto e da morte. Ele mostra a cidade que abriga a todos e que é monstruosa, devoradora de homens, mas que passa despercebida, pois as imagens de beleza superam as particularidades de quem não está no centro. O narrador como desfecho apresenta mais um elemento derrisor da imagem da cidade e junto com ele uma declaração de amor por ela: Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é – província, cárcere, lar –, esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo (TREVISAN, 2001, p. 9).

É uma Curitiba sem *status* de beleza e de desenvolvimento que Dalton percorre e mostra. Ele não exalta a beleza, a ordem e o progresso, mas sim o abandono, o sentimento de dor, de violência que essas pessoas padecem. Além disso, a sua ideia é mostrar que esses indivíduos que povoam a sua cidade marginal partilham da situação de mercadoria, como bem aponta Benjamin (1989, p. 51). São tipos de toda sorte que se expõem, exploram e se deixam explorar para sobreviver no labirinto suburbano onde não há centro, onde tudo é periférico. Viajar pela Curitiba que não tem pinheirais e flores, mas dor e miséria, que é útero e túmulo, que é glória e derrota, devassidão e santidade, caos e desordem, essa é a meta daquele que vagueia invisivelmente pelo mapa urbano: o Vampiro de Curitiba, que com sua pena ágil e seu senso de leitura da cidade, mostra uma Curitiba decaída, cidade do pecado, onde os homens cedem à tentação e são expulsos do paraíso. É a cidade perdida, de homens perdidos e marginalizados.

4.2 CEMITÉRIO À MARGEM: FOME, ÓCIO E ESQUECIMENTO

No livro *Em busca de Curitiba Perdida* outro texto que inquieta o leitor, causando uma náusea e um mal-estar muito grande é a narrativa intitulada

“Cemitério de Elefantes”, publicada em 1964 em uma obra de Dalton Trevisan de nome homônimo. A narrativa em terceira pessoa tem como ponto de partida a localização geográfica, a fim de situar as personagens e também o leitor:

À margem esquerda do rio Belém, nos fundos do mercado de peixe, ergue-se o velho ingazeiro – ali os bêbados são felizes. Curitiba os considera animais sagrados, provê às suas necessidades de cachaça e pirão. No trivial contentam-se com as sobras do mercado (TREVISAN, 2001, p. 25).

Alguns elementos chamam nossa atenção e demandam uma análise mais detalhada. O primeiro é a expressão “à margem esquerda do rio Belém, nos fundos do mercado de peixe”. A palavra margem é um substantivo feminino que denota a linha ou faixa que serve de limite para um território. Mas pode, também, significar exclusão, localidade periférica, que não é digna de atenção e, portanto, fora da lei e da cartografia da cidade. Por margem, ou melhor, marginal (por extensão) também se entende lugar desprezado onde tipos (delinquentes, marginais, mendigos e vagabundos) igualmente desprezados habitam. Na narrativa em tela, há o acréscimo do termo esquerdo à margem, rebaixando ainda mais esse lugar periférico e “sem lei”, habitado por mendigos.

Segundo Chevalier (2005, p. 341), em *Dicionário de Símbolos*, o termo esquerdo significa a direção do inferno, ao passo que a direita aponta para o paraíso. Tal afirmação tem respaldo na tradição bíblica⁶. Nesse sentido, o lugar do Eleito, do defensor é à direita para salvar os justos dos ímpios, ao passo que os condenados à danação ficarão à esquerda. Em sua reflexão sobre o significado do termo esquerdo, Chevalier (2005, p. 341-342) afirma que uma distinção muito importante entre a direita e a esquerda acontece na Idade Média, pois o lado esquerdo, por conter o coração, passa a representar o lado feminino. Nesse sentido, a esquerda, sendo feminina, também representa a dimensão noturna e satânica, opondo-se ao lado direito que é masculino, diurno e divino. Portanto:

⁶ “Olha para a direita e vê: ninguém mais me reconhece, nenhum lugar de refúgio, ninguém que olhe por mim” (Salmo 142, 5).

“Suscita um ímpio contra ele, que o acusador se poste à sua direita! Saia condenado do julgamento, e sua prece seja tido como pecado” (Salmo 109, 6).

“Pois ele se põe à direita do indigente, para dos juízes salvar a sua vida” (Salmo 109, 31).

“Aquele que acompanhou a destra de Moisés com seu braço glorioso, que fendeu as águas diante deles, assegurando para si mesmo renome eterno” (Isaías 63, 12).

Esses trechos bíblicos nos mostram que a direita é o lugar do defensor, daquele que tem poder e que decide sobre a vida e a morte. E é ao lado direito do defensor que os justos hão de se sentar. Portanto, a direita é sinônimo de benignidade, de vida e de retidão.

Na tradição cristã do Ocidente, a direita tem um sentido ativo; a esquerda é passiva. Também, a direita significa o *futuro*, e a esquerda o *passado*, sobre o qual o homem não tem poder. Enfim, a direita possui um valor benéfico, e a esquerda parece maléfica (CHEVALIER, 2005, p. 343).

Se sairmos da esfera religiosa e mística e pensarmos no âmbito político, o termo direita só pode ser compreendido em oposição ao esquerdo, sendo a direita o lado da situação, daqueles que detêm o poder, a ordem e a hierarquia, ao passo que a esquerda representa a insatisfação, a revolução, o combate, a reivindicação e a busca constante pela justiça social e pelo respeito aos direitos do cidadão. Aqueles que optam pela esquerda no âmbito político utilizam a cor vermelha, que é carregada de simbologia, revelando o intenso amor pelas causas abraçadas, não hesitando em lutar e derramar o próprio sangue. Por isso, em termos políticos ser esquerda é arriscar-se, inovar e lutar pela liberdade e igualdade.

Em síntese, percebe-se que a direita é favorável, ordenada, tem poder e traz bons fluidos; a esquerda, por sua vez, é nefasta, maléfica, inovadora, questionadora, revolucionária, perigosa, traz má sorte e representa o caminho da morte, da danação. Ao situar as personagens na margem esquerda do rio Belém, o narrador trabalha com a ambiguidade, pois essa margem pode representar a condenação/danação imposta pela sociedade moderna a essas pobres criaturas, que não têm sonhos, apenas restos e cachaça, ou pode representar o grito marginal, revolucionário e questionador que emerge dessa margem esquerda, despossuída de qualquer assistência e visibilidade. É uma situação em que personagens invisíveis e monstruosos descortinam uma paisagem bem distante daquela de que tanto se orgulha o curitibano. É a esquerda que representa o passado a fim de questionar o futuro, que a direita apresenta como altivo e próspero. O olhar insatisfeito, marginal e esquerdo do narrador apresenta o espaço onde as vítimas do sistema são sujeitos perdidos, condenados à danação, vivendo numa cidade perdida.

A morada dos tipos marginais é a margem esquerda do rio (que, ironicamente, deixa correr em seu leito a seiva da vida: a água) nos fundos de um mercado de peixe. É estratégica a localização dessa morada, pois o mercado de peixe é um lugar popular e também conhecido pela falta de higiene e pelo forte odor que os peixes exalam. É uma prática comum que nos fundos desse tipo de comércio se joguem as sobras, quase sempre misturadas ao lixo. Portanto, o lugar era, muito provavelmente, insalubre e fétido. E é lá que os bêbados, animais sagrados,

habitavam. O narrador ressalta, ainda, que eles recebiam tratamento especial à base de cachaça e pirão. E quando este tratamento lhes faltava, apelavam para o cardápio cotidiano: o resto daquilo que não se podia mais vender, pois depois de um certo período de tempo, é comum nesses mercados a prática da “xepa”, isto é, liquidar aquelas mercadorias que sobraram e possuem pequenos machucados ou estão meio ruins por um preço inferior. E somente aquilo que não serve mesmo é que vai para o lixo. E é daí que os animais sagrados retiram o seu sustento.

Esses animais sagrados vivem daquilo que lhes é oferecido gratuitamente; vivem da sobra da sociedade, não se preocupam com trabalho, regras, horários e outras questões pertinentes à agitada vida das cidades. Só se preocupam em lutar pela vida, quase que instintivamente, se a fome apertar, senão optam pela ociosidade. “Quando ronca a barriga, ao ponto de perturbar a sesta, saem do abrigo e, arrastando os pesados pés, atiram-se à luta pela vida” (TREVISAN, 2001, p. 25). Lutar pela vida significa, segundo o narrador, enterrar-se no mangue em busca de caranguejos ou esperar o vento derrubar os ingás maduros. Esses habitantes aproximam-se do primitivismo e não possuem ambições ou sonhos, apenas necessidades e instintos, o que serve, na narrativa, para questionar a cidade moderna e seus avanços tecnológicos, pois:

[...] os marginalizados da civilização (nos fundos do mercado), aqueles que não suportaram o excesso de tensão, num retorno à natureza (habitantes sob árvores) parecem aproximar-se lentamente de uma espécie de nirvana, a felicidade do nada. O nada do desejo” (VILLAÇA, 1984, p. 97).

No terceiro parágrafo da narrativa, o narrador compara os bêbados aos elefantes. A figura do elefante é “a imagem viva do peso, da lentidão e da falta de jeito” (CHEVALIER, 2005, p. 359). Juan-Eduardo Cirlot, em seu *Dicionário de Símbolos* (1984, p. 220), por seu turno, apresenta uma outra visão do elefante que é muito interessante. Ele afirma que num sentido mais amplo e universal, os paquidermes, são símbolo de força e da potência da libido. Além disso, na Idade Média, eles eram considerados símbolos de sabedoria, temperança, eternidade e piedade.

Nesse sentido, ao comparar os bêbados com os elefantes, o narrador lhes atribui um ar grotesco, desajeitado e monstruoso, fazendo com o leitor perceba que a margem da belíssima Curitiba é habitada por personagens monstruosos, grotescos

e que fogem aos padrões europeus e desenvolvidos de beleza do centro da cidade. Segundo Villaça (1984, p. 75), o grotesco em Dalton Trevisan “[...] tem caráter negativo, é às vezes formalizado, mas guarda germes de alguma coisa coletiva, de um princípio de prazer, que se mantém vivo no homem” [...]. A ideia é mostrar que aquilo que é grotesco pode se afirmar perante aquilo que é belo, sem ressentimento e sem pudor, dessacralizando uma imagem e, de certa forma, libertando-a por meio do contraste.

Há que se ressaltar que a comparação dos bêbados com os elefantes também pode enveredar por outro caminho, o da ambiguidade, pois o narrador pode estar enaltecendo a força que esses homens, excluídos e miseráveis, têm. Eles, à semelhança dos elefantes, são lentos, mas resistentes, pois a sua pele se tornou rústica, endureceu diante das agruras da vida. Vivem na ociosidade, tendo tempo para a reflexão, nada lhes incomoda. A sua imagem e a sua vida é que incomodam os que tecem a cartografia urbana. Esses homens têm as suas leis, a sua organização social e coletiva e ainda cultivam a solidariedade entre eles. É uma afronta a um mundo moderno, onde a vida frenética não tem tempo para parar, onde o ter se sobrepõe ao ser, e as pessoas nem sabem direito as causas pelas quais vivem e lutam, sendo devoradas pelo impiedoso sistema. O importante é *nec-otium*: trabalhar, produzir, consumir e ser consumido, numa eterna ciranda:

Elefantes malferidos, coçam as perebas, sem nenhuma queixa, escarrapachados sobre as raízes que servem de cama e de cadeira. Bebem e beliscam pedacinho de peixe. Cada um tem o seu lugar, gentilmente avisam:

- Não use a raiz do Pedro.
- Foi embora, sabia não?
- Aqui há pouco... (TREVISAN, 2001, p. 25).

Esse fragmento, além de revelar o grotesco de quem habita a margem da margem, desvela, também, o conformismo, a passividade e a solidariedade. Apesar de tanta miséria e abandono, ainda, existem as relações de solidariedade e de ética, uma vez que cada qual, ao seu modo, ocupa um espaço, ainda que marginal, mas ocupa e essa ocupação é digna de respeito, para que a convivência seja pacífica. O fato de ocupar um espaço ressoa como uma busca por uma significação social. Habito a margem esquerda do fundo do mercado de peixe, mas tenho a minha raiz,

o meu abrigo, o lugar que é de minha propriedade, onde posso expressar as minhas ideias e interagir com o mundo que está ao meu redor.

A narrativa apresenta mais algumas peculiaridades como o nome dos mendigos pescadores: Pedro, João e Jonas. Pedro e João, referindo-se aos apóstolos de Jesus, pescadores e Jonas, um dos primeiros profetas, foi enviado Nínive para admoestar o povo acerca da vida fausta que viviam. Segundo o relato bíblico, ao fugir de Nínive, Jonas enfrenta uma tempestade violenta e é lançado ao mar, sendo engolido por um grande peixe. Jonas passa três noites e três dias dentro do peixe e depois se salva. Para os cristãos, a situação pela qual Jonas passa, é um prenúncio daquilo que acontecerá com Jesus. No entanto, os mendigos pescadores da narrativa, apesar de receberem o título de animais sagrados, pescam por necessidade e não por profissão, profetizam porque são excluídos e sua presença incomoda as autoridades não porque receberam o dom da profecia ou um chamado divino. E o Pedro da narrativa não é o primaz dos apóstolos que tem as chaves do céu e controla quem entra no paraíso, ele é um mísero homem que deixou a porta aberta para que todos pudessem ver os defeitos e limitações de Curitiba. Eles são, na verdade, um misto de instinto, necessidade e exclusão que povoam a flor do mangue, na margem esquerda do rio:

- Sentiu que ia se apagar e caiu fora. Eu gritei: *Vai na frente, Pedro, deixa a porta aberta.*

À flor do lodo borbulha o mangue – os passos de um gigante perdido? João dispõe no braseiro o peixe embrulhado em folha de bananeira.

- O Cai N'água trouxe as minhocas?

- Sabia não?

- Agora mesmo ele...

- Entregou a lata e disse: *Jonas, vai dar pescadinha da boa* (TREVISAN, 2001, p. 26).

Apesar da miséria, os mendigos vivem em paz. Essa paz é garantida pela ociosidade que impera no local. O narrador faz questão de enfatizar isso, ao dizer que “jamais correu sangue no cemitério, a faquinha na cinta é para descamar peixe. E, aos brigões, incapazes de se moverem, basta xingarem-se à distância” (TREVISAN, 2001, p. 26). A narrativa revela como a sociedade é cruel e como esses personagens, pobres homens, não têm futuro, são restos esquecidos, esqueletos de uma sociedade fragmentada, consumista e consumidora. Os mendigos contemplam da sua margem esquerda os pescadores profissionais que mergulham seus remos,

e eis que um deles faz uma oferta a um dos mendigos: “- Um peixinho aí, compadre? O pescador atira o peixe desprezado no fundo da canoa” (TREVISAN, 2001, p. 27). Esse breve diálogo entre o pescador e o mendigo confirma que a sociedade oferece o resto, aquilo que não serve para esses homens, resto da cidade, descartáveis, sem valor. Esses homens, mais do que sagrados são mitos da sociedade:

O texto de “Cemitério de Elefantes” parece ser o lugar em que jazem os mitos, por já não terem serventia. Os mitos cujo objetivo é reduplicar a fala pequena-burguesia que por sua vez reduplica a do poder. Os mitos que, pretendendo promover ordem e progresso, promovem desordens internas e um progresso aparente (VILLAÇA, 1984, p. 97).

Neste cemitério de homens sem serventia e, por isso, mitológicos, não existe brigas. Talvez por isso o nome de cemitério de elefantes, pois o campo santo é o lugar da morte e também da paz. Ali todos têm seu fim último e todos se igualam. Não há destaque, ninguém é especial, todos viram pó. Assim, a narrativa não dá destaque para nenhum personagem, todos comungam da mesma miséria e todos têm o mesmo fim: beber, dormir, comer e lutar pela sobrevivência. Estão condenados à margem e à escuridão. A narrativa não possui um final, pois o leitor, ao término, não sabe o desfecho da saga dos bêbados elefantes de pés disformes e cheios de varejeiras (cf. TREVISAN, 2001, p. 26). A conclusão fica a cargo do leitor, pois o narrador encerra a narrativa dizendo que “Chico perde-se no cemitério sagrado, as carcaças de pés grotescos surgindo ao luar” (TREVISAN, 2001, p. 27). A desorientação é marcante no final da narrativa, junto com a liberdade de concluir o acontece com os mendigos marginalizados e esquecidos na margem esquerda do rio Belém nos fundos do mercado municipal de peixes.

4.3 ACENOS E SORRISOS: IRONIAS DA CIDADE

Com uma espécie de microscópio que analisa a sociedade, o narrador apresenta mais um texto disforme que causa arrepios no leitor: “Uma negrinha acenando”, publicado em 1983, na obra intitulada *Meu Querido Assassino*. Esse texto aparece em outras três obras de Trevisan: *Em busca de Curitiba perdida*

(1992), *O grande deflorador* (2000) e *33 contos escolhidos* (2005). Nas três obras o texto foi publicado sem nenhuma modificação ou adendo, o que demonstra o apreço de Dalton Trevisan por essa narrativa. Mesmo tendo sido publicado há 30 anos, a narrativa ressoa como atual, como radiografia da prostituição nas rodovias do país e não só de Curitiba, pois a narrativa oferece pouquíssimas descrições e não há uma definição de espaço ou de tempo, permitindo, assim, o seu enquadramento tanto em 1983 quanto em 2005, quando foi republicado.

O título chama a atenção, pois apresenta o termo *negrinha*, o que destoa das outras personagens de Trevisan, as polacas (ou polaquinhas). A negrinha está acenando, ou seja, fazendo um sinal, aludindo, chamando a atenção de quem passa na estrada. Uma cena comum no dia a dia da periferia. É mais uma moça que precisa de carona, pois não tem dinheiro para pagar a condução. Mas, a narrativa surpreende o leitor. Não é somente uma moça acenando e pedindo carona, mas sim uma moça que “paquera”. Entretanto, o termo paquerar na narrativa não denota a aproximação de alguém buscando um encontro ou uma aventura amorosa, mas sim a prostituição, a venda do corpo por pura necessidade de sobrevivência:

Para as elites, os marginais transgrediam normas e valores que eram apresentados ou que se perpetuavam como sendo de toda a sociedade. Dentre os habitantes indesejáveis, a prostituta destacou-se no imaginário social por sua existência contraditória e ambígua. Representava ao mesmo tempo o pecado, o vício, o crime, o prazer e a sedução (LEME, 2005, p. 9).

Por meio da descrição da personagem, é possível deduzir que ela é muito pobre, beirando ao grotesco, pois ela trajava calça azul berrante, blusa vermelha e sandálias de couro velhas. Além disso, não possuía alguns dentes, indicando que a pobreza e a prostituição andavam de mãos dadas pela estrada em busca de uma migalha que amenizasse aquela situação. O moço, que não é nominado, talvez intencionalmente, a fim de representar qualquer homem, curitibano ou não, que cruzasse pelas ruas da periferia antes de chegar ao centro, percebe que aquela moça, pobre e maltratada pela vida prostitui-se, pois ele pergunta “desde muito na vida?”. E ela responde que há um ano paquera. É como se o narrador quisesse minorar os sofrimentos da negrinha que acenava:

Seis e meia da tarde, na estrada. Calça azul berrante e blusa vermelha.
- Dá uma carona, moço?

Gostou de ser chamado de moço. Ela sorriu: nenhum incisivo superior.

- suba.

Sandália velha de couro. Sem bolsa.

- De volta do emprego?

- Estou paquerando.

- Não diga. Faz isso todo dia?

- Quando não chove.

- Desde muito na vida?

- Faz um ano. Uma ruiva me trouxe. Ela também paquera. (TREVISAN, 2001, p. 68).

A prostituição é uma ocupação muito antiga e desde sempre menosprezada, marginalizada e tem como fio condutor a miséria. Passam-se os anos, mudam-se as rotas e as histórias são sempre as mesmas. “Tão velhas quanto a existência da prática da prostituição são também as diversas tentativas de legislar sobre elas” (LEME, 2005, p. 180). Basicamente, são três os modelos de tentativa de controlar por meio de leis a prostituição, são elas: proibição, regulamentação e abolição, como bem aponta Lemes (2005, p. 180). É muito comum que a prostituição em tempos pós-modernos ocorra à margem das calçadas e também à margem das estradas. No caso específico da nossa narrativa, a prostituição ocorre na margem da rodovia, tendo em vista que a cidade de Curitiba está num entroncamento privilegiado, pois é caminho para o Porto de Paranaguá um dos maiores do país, caminho para o Sul do país e caminho para a região Sudeste, sendo cortada pela BR 277 e pela BR116, duas rodovias federais de suma importância:

As quatro rodovias federais que cruzam Curitiba e os municípios da região metropolitana (RMC) – BRs 476, 116, 277 e 376 – têm pelo menos 45 pontos de prostituição nas proximidades da capital, nove deles com alta probabilidade de exploração sexual de crianças e adolescentes. O levantamento é da Polícia Rodoviária Federal (PRF) e faz parte do Mapa da Exploração Sexual Infante-Juvenil, feito entre 30 de março e 9 de abril em todo o país (LOPES, 2007, p. 12).

Esse posicionamento geográfico é propício para que as “caroneiras” do sexo, “rampeiras” ou “pisteiras” entrem em cena, expondo e oferecendo seus corpos como mercadorias a serem consumidas, devoradas e descartadas. Essas garotas, algumas maiores de idade, outras menores, são empurradas para as calçadas/acostamentos da vida pela necessidade. A fome, o desconforto e necessidade são elementos propulsores para que elas se dirijam a esses corredores, para “paquerar”.

Atento a essa situação que não ocupa lugar na cidade cartão postal é que o narrador de “Uma negrinha acenando” coloca o leitor para viajar (no banco de trás) com o motorista e a negrinha. Uma das estratégias da narrativa é o diálogo, possibilitando ao leitor o acompanhamento livre, imperceptível e descompromissado da saga de mais uma menina que, empurrada pela miséria, “paquera” na beira de uma rodovia:

- Quem foi o primeiro?
- Meu noivo. Queria saber se era moça?
- Ficou grávida?
- Tive um menino. Quase um aninho. Chuva ou sem chuva, são dois pacotes de leite por dia.
- Teus pais sabem?
- Pensam que trabalho de diarista.
- Como é a paquera?
- A gente faz sinal. Até que alguém para. Às vezes fica freguês (TREVISAN, 2001, p. 69).

Outro dado importante que a narrativa manifesta e que já é algo sabido por todos é a clandestinidade da profissão. De fato, a prostituição, apesar de muito antiga é sempre clandestina, ocupa a margem da cidade, as ruas mais movimentadas ou vias rápidas e as rodovias. Para a família, trabalhadoras, dedicadas e empenhadas em sustentar a prole, mas para o mundo, mais uma que caiu nas estradas da vida, objeto para ser consumido, sem valor e, portanto, descartável. Leme (2005, p. 41-43), afirma que a prostituição sempre foi responsabilizada pelo aumento da criminalidade, da jogatina e demais atividades ilícitas, sofrendo, portanto, inúmeros processos de exclusão social e espacial, sendo condenada aos guetos e aos territórios marginais.

O motorista continua com suas perguntas, assemelhando-se a um repórter curioso. As suas perguntas, no entanto, são diretas, incisivas e desveladoras, como se usasse uma lupa para ampliar uma situação de degradação da vida humana:

- Aonde vão? Alguma casa?
- Que casa. No caminhão. No mato
- Você faz tudo?
- O normal.
- Sente algum prazer?
- Difícil. Eles sempre com pressa.
- Quanto você cobra?
- Meia nota.
- Hoje foi bom?

- Não ganhei nada. Tem dia bom. Depende da sorte.
- Qual o pior dia?
- Quando chove. Ou muito frio. Cato graveto e acendo fogueiro debaixo da ponte (TREVISAN, 2001, p. 69).

Pelo diálogo é possível perceber que a rede de clientela da prostituta são pessoas trabalhadoras, que procuram esse serviço para aliviar a necessidade, pois estão no trecho, são caminhoneiros, vendedores, pessoas que frequentam a estrada e estão de passagem, não podem parar e se deleitar com os prazeres da carne. É a exploração do homem pelo próprio homem. Sexo barato, rápido, fome, miserabilidade e exposição do homem mercadoria compõem a cena da narrativa dialógica de Trevisan. A prostituta dialoga de maneira submissa com o motorista, pois quem pergunta é sempre ele, há apenas uma réplica, de resto apenas respostas imediatas à inquisição feita por esse sujeito que passa, como tantos outros, pela rodovia. Pode-se dizer que essa prostituta ocupa, segundo Bauman (2001, p. 116), um “lugar sem lugar”, um espaço cruzado diariamente e infectado de miséria. É um lugar de exposição, compra e consumo que denuncia uma realidade dura e miserável. Esse *lugar sem lugar* é um espaço não-convencional, pois sempre que se pensa em prostituição, vem à mente os bordéis, sejam eles pobres ou ricos, mas no caso da Negrinha, o seu bordel, o seu espaço de prostituição é a rodovia, espaço aberto e democrático.

Entre misérias, esperanças e luta pela sobrevivência, a prostituta relata ao motorista que os dias chuvosos são os que rendem menos e são os mais custosos para se locomover, e que para garantir a sua sobrevivência e a de seu filho, ela já anoiteceu no trecho várias vezes. O dia mais feliz? Quando os “fregueses” são abundantes:

- Já anoiteceu na estrada?
- Um par de vezes.
- Quando amanhece chovendo?
- A gente não vem?
- Qual foi o melhor dia?
- O dia que peguei sete (TREVISAN, 2001, p. 69-70).

Com um olhar minucioso, o narrador expõe, ainda, uma outra situação que ofusca a beleza da cidade cartão postal, a prostituição infantil, um situação de violência contra as adolescentes, que se caracteriza pela exploração sexual quando a adolescente está num estado de fragilidade e vulnerabilidade. Essa

vulnerabilidade decorre da situação socioeconômica e do aliciamento feito por adultos, que desejam lucrar, atendendo ao fetiche dos “clientes” que sempre sonham com meninas novas. Outro fator é mercado de turismo sexual, real e degradante, um mercado que, infelizmente, é alimentado por turistas e também por aliciadores que vendem a imagem de que nos bordéis e rodovias da cidade esses turistas podem encontrar um verdadeiro *playground* sexual, onde o sexo fácil e barato é a garantia de satisfação e de continuidade desse mercado:

- De onde o senhor é?
- Estou de passagem. Há muitas como você?
- Uma em cada curva. Muita menina. De treze e catorze anos. Dão até por amor.
- Onde?
- No matinho. Atrás da moita (TREVISAN, 2001, p. 70).

A mulher é coisificada na narrativa, torna-se objeto, é utilizável e descartável. O seu espaço é o dos desvalidos, que percorrem o trecho em busca de migalhas para sobreviver. Ao percorrer as estradas da vida, a personagem mostra ao leitor o esfacelamento da sociedade, em especial a curitibana. A desigualdade social é gritante, a fome, a sede, a miséria, a violência e o sexo também ocupam espaço na cartografia da cidade modelo. “A miséria jogou as meninas para a rua. Elas não têm nada para vender. [...] Só podem vender o único bem que possuem: o corpo” (DIMENSTEIN, 1995, p. 18).

A prostituta que se revela paulatinamente ao leitor revela, outrossim, a outra faceta dessa cidade marginal, desse espaço suburbano, onde se luta pela sobrevivência. E uma última e chocante revelação aturde o leitor: a saúde pública daquela que se julga a cidade mais europeia fora da Europa é uma catástrofe, é deprimente, um verdadeiro desserviço à população carente que dela necessita. Prova disso é o diálogo com o motorista, em que a prostituta revela que seus dentes foram arrancados da maneira mais hedionda, à semelhança de quem debulha milho, como se atender um cidadão fosse um favor feito por parte do médico do governo.

O frescor e a atualidade dessa narrativa assusta e impressiona o leitor da década de 1980 e o leitor de hoje, pois mesmo com todos os avanços científicos e políticos, as mesmas situações teimam em permanecer em meio à nossa sociedade,

tanto a prostituição quanto o descaso com a saúde pública, bem como a situação de vulnerabilidade social que empurra muitas jovens para o trecho, para o playground sexual das ruas labirínticas da cidade moderna. Tempos modernos, antigos problemas, promessas de melhorias e a ciranda gira:

- Esses dentes. O que aconteceu? Tão novinha.
- Doía o do meio. Bem aqui na frente.
- Quem te atendeu?
- O dentista do governo.
- Por que tirou os outros?
- Eu disse: "Dói tudo". E ele: *Já viu debulhar milho?* Daí arrancou os quatro (TREVISAN, 2001, p. 70).

A narrativa tem um desfecho inusitado, que inquieta o leitor, pois o encerramento é seco, seguido de uma frase que permite uma série de indagações:

- Chegamos. Aqui você desce.
- Até qualquer dia, moço.
- O Sorriso puro dessa grande festa de viver (TREVISAN, 2001, p. 70).

No discorrer da narrativa, não há menção alguma de que os dois tiveram relações sexuais, mas apenas diálogos, o que indica que o motorista apenas deu uma carona à moça e ao leitor, que, por meio do diálogo, conseguiu acompanhar a trajetória dessa negrinha que acenava. Aliás, só sabemos que a moça é negra por conta do título, pois a narrativa, em momento algum, fala da sua negritude, apenas de sua miserabilidade e de sua luta pela sobrevivência. A frase, que encerra a narrativa, é um mistério, pois não sabemos se o motorista tem um sentimento de compaixão pela moça, em seu sentido etimológico (*cum + patire* = sofrer com), por isso afirma que o sorriso puro da moça, que foi empurrada para essa vida pelas necessidades socioeconômicas, é a essência dessa festa, chamada vida. Nesse sentido, o motorista se solidariza com a situação da moça e quer repassar esse sentimento de solidariedade para o leitor.

Outra leitura possível indica a satisfação e a felicidade da moça em ter clientes, pois, dessa forma, ela pode ganhar uns trocados e comprar o leite para o seu menino, além de poder manter sua identidade em segredo, uma vez que os seus pais pensam que ela trabalha de diarista. O sorriso que enfeita o seu rosto, nesse sentido, representaria a satisfação de ter clientes, de poder cumprir com o seu

fado diário e lucrar, pois a alegria de quem trabalha é receber, movendo, assim, a roda da vida. Ainda que na narrativa não haja menção de que o motorista e a moça tenham consumado o ato sexual. Uma última leitura é a representação da esperança. A moça sorri com seus poucos dentes, indicando que o sorriso puro é a essência da vida. A prostituta, muito jovem, foi empurrada para o trecho pela maldade adulta (aliciamento) e pela necessidade de sobrevivência, tanto que ela não fala em prostituição, mas em paquera, pois para ela aquilo é um trabalho, ainda que exploratório. Por isso, o sorriso banguela, de quem luta e é explorado pelo sistema, representa uma esperança, que é deixar o trecho e ter condições mínimas de vida, condições de sorrir com todos os dentes.

Essa narrativa, enfim, faz emergir a Curitiba do pecado, decaída, sem aura de paraíso e de joia rara, onde pessoas também decadentes vivem, perambulam em busca de vida, de alimento e de prazer. Viajar por Curitiba, não aquela central, imponente e bem projetada, mas sim aquela que é periférica, cheia de pessoas comuns, com problemas de toda sorte, é compreender que “a cidade existe e possui um segredo muito simples: só conhece partidas e não retornos” (CALVINO, 1991, p. 55).

4.4 MINHA CURITIBA: LAR E EXÍLIO

O último texto que nos propomos analisar é “Canção do Exílio”, publicado em *Pão e Sangue* (1988). Esse texto é uma paródia, ou seja, um canto paralelo e derrisor, com o claro intuito de desconstruir a imagem da cidade de Curitiba, enfocando as diferenças, uma vez que a paródia é “[...] repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Sobre esse assunto, Sant’anna afirma que o texto paródico faz uma “reapresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica” (SANT’ANNA, 2004, p. 31). A paródia funciona como uma espécie de lente de aumento, que serve para focar aquilo que a sociedade repugna e marginaliza. O texto paródico, rebelde por essência, serve para tentar, quebrar a norma, exagerar e ser aquele discurso indesejável que questiona, que faz pensar, instaurando o conflito, a dúvida e o mal-estar.

O poema “Canção do Exílio” escrito pelo maranhense Gonçalves Dias, em 1843, é conhecido nacionalmente e boa parte da população, em todos os cantos do país, sabe pelo menos uma de suas estrofes, que se tornou uma espécie de metáfora nacional, muito presente no nosso inconsciente coletivo, uma vez que seus versos foram incorporados por Duque Estrada ao hino nacional brasileiro. As imagens aí construídas estão há muitos anos arraigadas no coração e na mente dos brasileiros. Segundo Marques, a Canção do Exílio é uma metáfora nacional presente em todos, pois:

A Canção de Gonçalves Dias pode ser vista como componente importante no processo de fabulação da imagem de país empreendido pelo discurso compromissado dos “homens cultos” do oitocentos brasileiro; ou, dito de outra forma, ela entranhou-se de tal modo na nossa cultura que Machado de Assis, ao discursar na inauguração do busto de Gonçalves Dias no Passeio Público do Rio de Janeiro, em junho de 1901, não teve dúvidas ao afirmar que a “Canção do Exílio está em todos nós” (MARQUES, 2003, p. 79).

O poema de Gonçalves Dias traz consigo duas características românticas fortíssimas: o nacionalismo, que beira o ufanismo, e a nostalgia da terra natal. Além disso, o poema torna-se uma espécie de ode à pátria, temperada com versos clássicos da poesia romântica, que se tornaram verdades poéticas, aludindo à pátria como um paraíso, o novo Jardim do Éden. O eu lírico apresenta a metáfora da natureza e o fato triste e incômodo de estar fora da sua terra natal, o que acaba gerando o desejo de rever a sua amada pátria, que em seus versos é um paraíso na terra. Do exílio o poeta exalta a sua terra natal.

A poesia, em tom de crônica, de Trevisan percorre um caminho inverso, pois denuncia os aspectos negativos da cidade de Curitiba, que se tornou o cárcere e o lar do Vampiro de Curitiba. O poema destaca um momento da vida de Trevisan, que mistura amor, pessimismo e desconstrução da imagem da cidade. A “Canção do Exílio” de Trevisan inicia parodiando os versos finais da *Canção* de Gonçalves Dias, mas com um sentimento diferente, pois no poema original o eu lírico não deseja morrer sem antes rever sua amada terra natal, ao passo que no poema-paródia, o eu lírico deseja morrer longe da sua cidade natal, renegando, assim, a sua cidade. No início do poema, há a particularização do espaço, que será renegado e dessacralizado pelo eu lírico. Essa particularização se dá pela substituição da

palmeira pelo pinheiro, árvore símbolo do estado do Paraná e da sua capital, a cidade de Curitiba, também conhecida como cidade dos pinheirais:

Não permita Deus que eu morra
sem que daqui me vá
sem que diga adeus ao pinheiro
onde já não canta o sabiá
morrer ó supremo desfrute
em Curitiba é que não dá [...] (TREVISAN, 2001, p. 42).

Em seu texto poético e paródico, Trevisan renega a cidade de Curitiba e apresenta um desfile de personagens grotescos, todos conhecidos da população curitibana. Descrevendo e caricaturando esses tipos, o eu lírico tece uma crítica à política, à religiosidade e aos comportamentos daqueles que detêm as rédeas da cidade. Assim como Dalton Trevisan, enquanto escritor, não faz concessões de nenhum tipo, optando pelo isolamento, pelas sombras da cidade e pela independência, ele, ao narrar a cidade de maneira paródica e antilírica não faz nenhuma concessão, descrevendo a cidade de maneira impiedosa, pois a sua *Canção do Exílio* é uma canção às avessas. Ele não tem o desejo de voltar para a sua terra, mas sair e morrer longe dela. Além disso, o seu canto antilírico dessacraliza personalidades como vereadores gaiatos que não legislam, mas se ocupam com a solene causa de trocar nomes de ruas para homenagear pessoas que eles creem significar muito para cidade ou para eles mesmos:

[...] em Curitiba a morte não é séria
um vereador gaiato já te muda em nome de rua
ao menos fosse de mulheres da vida
nem pensar no necrológio
o Wanderlei já imaginou
ó santo Deus não o Wanderlei
sem contar a sessão pública dos onze positivistas
oficiada pelo grão-mestre Davi
nessa hora você desiste da própria morte
em Curitiba é que não dá [...] (TREVISAN, 2001, p. 42-43)

O texto paródico revela que o eu lírico brinca com a morte. Gonçalves Dias não queria morrer sem antes contemplar a terra, cheia de primores e belezas naturais tão diferente da terra do exílio (*Não permita Deus que eu morra / Sem que eu volte para lá / Sem que desfrute dos primores / Que não encontro eu cá*). O texto

de Trevisan, por seu turno, afirma que não vale a pena morrer em Curitiba, que é preciso fugir de destino tão trágico. E esse desejo de morrer longe de Curitiba é repetido várias vezes ao longo do texto, pois o eu lírico se sente exilado dentro da própria cidade, que é corrupta, hipócrita e moralista. E enquanto exilado ele não tem saudade dessa cidade que ora se apresenta, mas de uma cidade distante, que ficou em sua memória, em seus ideais. O que se pode presenciar, por meio das duras palavras do eu lírico, é um distanciamento da sua cidade (da sua pátria), um sentimento de repulsa. Além disso, ele zomba dos rituais e dos costumes que a sociedade curitibana impõe às personalidades, pois o riso castiga a moral (*ridendo castigat mores*), desvela os mecanismos mais sórdidos por trás de cada ato solene e tradicional:

[...] tudo faça para não morrer
em último caso
que seja longe de Curitiba
não avise mulher nem filho
nada de orador à beira do túmulo
já imaginou o presidente da OAB pipilando o verbo
os trezentos milhões da Academia Paranaense
arrastando-se de maca bengala cadeira de roda [...]
[...] a Juriti não há de chorar lágrimas fingidas
a Rosa Maria não dirá
cismou sozinho à noite
nem o tremendo Iberê no artigo de fundo
morreu como um passarinho
fuja da missa de sétimo dia
tudo menos a famosa missa do sétimo dia
cantada em falsete pelo Dom Fedalto
castigo bastante é viver em Curitiba
morrer em Curitiba é que não dá
não permita Deus
só bem longe daqui [...] (TREVISAN, 2001, p. 43).

Se viver em Curitiba é ruim, pois o eu lírico a considera um cárcere, morrer na cidade é pior ainda. Essa ideia aparece inúmeras vezes, para reforçar a ideia de que Curitiba é uma cidade que apresenta duas facetas: a desenvolvida, com soluções progressivas, sustentáveis e tecnológicas e a faceta da miséria, do subúrbio, dos tipos mais simplórios e cotidianos que lutam pela sobrevivência. A segunda faceta, no entanto, é colocada em baixo do tapete. A intenção do eu lírico é apresentar uma sociedade que vive na sombra da imagem de cidade cartão postal, utilizando a voz literária, “uma voz que marca, contundentemente, a experiência de vítima em que se

inserem sujeitos perdidos no movimento de uma modernidade que não garantiu sentidos para as suas vidas” (MARANDOLA JR; GRATÃO, 2010, p. 248).

Em sua *Canção Dalton* Trevisan não contempla a beleza e os primores da cidade, mas repassa uma visão negativa dela, prova disso é o uso reiterado da expressão “não”, que aparece dezesseis vezes ao longo do texto paródico. A visão negativa da cidade se alia à apresentação de seus defeitos e limitações. Ao dar voz às mais inusitadas situações marginais e aos tipos mais repulsivos e anônimos, Trevisan apresenta um mundo vampiresco e torto, verdadeiro pão e sangue para os leitores, ultrapassando os limites da memória, do espaço e do discurso, uma vez que “[...] se a cidade vive pela rememoração, como disse Emerson, é também verdade o seu contrário, a cidade morre pelo esquecimento, como disse Godard em Alphaville” (GOMES, 1994, p. 59). Nesse sentido, a cidade de Dalton, que é a sua pátria, é desoladora e torta, já não tem pinheiros e nem canto de sabiá, mas sim sede, fome, sexo, impulso irrefreável, resistência, prostituição, exclusão, falsidade e corrupção. O texto paródico revela um eu lírico antissocial, vampiresco, irônico e antilírico:

[...] minha terra já não tem pinheiro
o sabiá não canta mais
perdeu as penas enterrou no peito o bico afiado
de sangue tingiu a água sulfurosa do Rio Belém
ao último pinheiro [...] (TREVISAN, 2001, p. 44).

O texto, além de revelar uma postura antissocial e um antilirismo, revela também uma linguagem simples, coloquial, em oposição à linguagem normativa e culta, pois o eu lírico acredita que a norma padrão tem pouco a ensinar aos marginalizados, pobres, mendigos e prostitutas, uma vez que a língua interpela o sujeito e o perpassa. E como a essência de sua literatura é a ausência, a repetição e as perdas que se buscam pela memória, a linguagem coloquial é a representação desse des pudoramento. É a cidade dos homens decaídos revelada por meio de uma linguagem decaída, ofensiva e desbocada:

[...] podes crer amizade
agora vem o Emiliano
que é doce morrer em Curitiba
para a tua bostica de Curitiba
isto aqui ô babaca
veja o que fizeram com a Maria Bueno
depois de santa é líder feminina [...] (TREVISAN, 2001, p. 45).

Ao encerrar o seu canto às avessas, o eu lírico revela o seu descontentamento com a cidade e o seu exílio dentro de seus próprios limites. O eu lírico chama a sua cidade de “bostica” e se revolta com a canonização popular de Maria Bueno, uma moça de vida alegre, que na verdade, sem eufemismo, era uma prostituta, e que agora é a santa de Curitiba e símbolo da luta feminista porque foi assassinada a navalhadas em 1893, vítima de crime passional. Um sentimento de estranhamento e de descontentamento brota dos versos finais da *Canção*, e o desejo de morrer longe da cidade, sem pinheiros e nem sabiá ressurgem mais uma vez encerrando o texto:

[...] não permita Deus que eu morra
sem que daqui me vá
nunca mais aviste os pinheiros
onde já não canta o sabiá [...] (TREVISAN, 2001, p. 45).

A *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, de vertente romântica, cria uma imagem estereotipada do Brasil como uma grande terra de oportunidades, paradisíaca, onde tudo é magistral. O tom laudatório permeia todo o poema, que ressalta os primores e as belezas naturais da terra natal. O poema de Trevisan, por sua vez, liga-se à cidade de Curitiba, metáfora de todas as cidades, e revela uma cidade caricaturada, cheia de tipos insólitos, de corrupção, de mistérios, de situações de vulnerabilidade social e de aparências. A “*Canção do Exílio*” de Trevisan é uma ode ao subúrbio, ao trivial, elegendo trilhas no mapa da cidade que, segundo Sanches Neto (1998), nos ajudam a tecer uma leitura da vida urbana em suas múltiplas florações.

4.5 APENAS UM ASSOPIO: REVISITANDO CURITIBA

O texto que encerra a coletânea *Em busca de Curitiba Perdida* tem um título interessante: “Curitiba Revisitada”. Assim como temos uma obra-síntese⁷, temos um

⁷ *Em busca de Curitiba perdida* (1992) reúne uma seleção de textos de Dalton Trevisan (já publicados em outras obras) e que desconstruem a imagem de cidade modelo, capital de desenvolvimento; os textos dessa obra-síntese foram publicados por ocasião da comemoração dos 300 de fundação de Curitiba (1993).

texto-síntese que resume muito bem os sentimentos do narrador em relação à sua cidade, que é paixão, tórumulo, vida, lar e cárcere. Não podemos nos referir ao texto de Trevisan sem antes aludirmos a um outro texto, com o qual *Curitiba Revisitada* estabelece uma ponte intertextual, que é o poema “Lisbon Revisited” (1923), de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa.

Nesse poema, o eu lírico está amargurado, cansado e desiludido. A sua poesia é amarga, revelando o desgosto ante a cidade moderna e seus avanços. Em seus versos, o eu lírico reclama o direito à solidão, à indiferença e à morte.

O saudosismo emerge quando evoca, por meio de suas lembranças, a Lisboa que, na atualidade, não contempla mais. É uma busca incessante por uma cidade e uma felicidade que não existem mais, a não ser no espaço da memória. Essa cidade que se esvai como fumaça por entre seus dedos conduz o eu lírico à fragmentação da realidade e da identidade. Ele percorre as cinzas da cidade, juntando os cacos dessa cidade e dos seus sujeitos. Álvaro de Campos mergulha no pessimismo e na mágoa ao ver que a sua Lisboa já não existe mais, cedeu lugar a uma outra. Por isso, sente-se um estrangeiro em sua própria terra. E entre encontros e desencontros, vida e cinzas, memória e realidade ele deseja visitar a sua Lisboa, sem estética, sem moral, sem técnica e nem filosofias, ele só quer a verdade, ele só quer a sua cidade:

LISBON REVISITED (1923)

[...] Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
 Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?
 Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.
 Assim, como sou, tenham paciência!
 Vão para o diabo sem mim,
 Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
 Para que havemos de ir juntos? [...]

Ó céu azul o mesmo da minha infância ,
 Eterna verdade vazia e perfeita!
 Ó macio Tejo ancestral e mudo,
 Pequena verdade onde o céu se reflecte!

Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
 Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.
 Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
 E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!

À semelhança de Álvaro de Campos, o narrador de “Curitiba Revisitada” também está amargurado e desiludido com a sua cidade. Ele busca, no espaço de

suas memórias, uma cidade que se foi, que cedeu lugar à cidade moderna, fragmentada, onde sujeitos esfacelados caminham por suas ruas labirínticas em busca de uma centelha de vida e de esperança. A cidade ideal, que emerge das lembranças, não existe mais, o que existe é a Curitiba que se equilibra entre a imagem, o sorriso, o desenvolvimento, a sustentabilidade e a margem, a pobreza, a miséria, o caos, a dor, a patologia, a prostituição e o subúrbio. O texto é aberto por uma dúvida que inquieta o narrador:

Que fim ó Cara você deu à minha cidade
 a outra sem casas demais sem carros demais sem gente demais
 ó Senhor sem chatos demais
 essas tristes velhinhas tiritando nas praças
 essas pobres santíssimas heroicas velhinhas
 todas eram noivas todas tinham dezoito anos todas coxas fosforescentes
 todas o teu único e eterno amor
 que fim levaram
 a que fim me levaram? (TREVISAN, 2001, p. 85).

O narrador quer saber para onde foi a cidade pequena, pacata, dócil e habitável que ele conheceu. Por que o Cara acabou com ela. Esse “Cara” pode ser o poder, em sua esfera administrativa municipal, que remodelou a cidade, que exclui espaços tidos como antiquados e inseriu a cidade dentro de um prospecto de desenvolvimento urbano e social, como pode ser a máquina midiática que vende uma Curitiba perfeita, modelo, cidade sorriso, onde não existem contrastes sociais e nem margem, apenas centro e desenvolvimento. Nesse sentido, tanto o poder e a mídia vendem uma Curitiba tópica, moderna, racional, funcional e possível, que esbanja qualidade de vida. No entanto, o sentimento que invade o âmago do narrador é o de exílio, pois ele viaja, canta e persegue uma cidade que foi extinta, mas que se projeta na realidade por meio das suas memórias e das suas histórias anti-heroicas, de personagens marginalizados e excluídos.

Ao viajar pela cidade, o narrador insiste em repetir e questionar, pois o ato de repetir é sinônimo de resistência. Ele resiste a essa cidade que apesar de ser sua, não a sente como sendo de fato parte dela. O narrador viaja em paradoxos e restaura situações e personagens para fragmentar, resistir e transgredir. A sua cidade labiríntica é, portanto, um misto de memória, realidade e resistência, onde o espaço suburbano, com seus tipos mais exóticos e grotescos, emerge como

vampiro, jogo e simulacro, onde realidade e memória, violência e poder, imagem e desconstrução se tensionam, se contestam e se parodiam.

E mais uma vez é perceptível o esforço do narrador em desconstruir a imagem da cidade ideal, a imagem de cidade “Cartão Postal”, joia rara, novo paraíso na terra que Curitiba cultiva no ideário das pessoas. Para alcançar sua meta, o narrador afirma que a cidade é uma das três cidades em qualidade de vida do mundo, segundo a Organização das Nações Unidas (ONU). Essa afirmação, no entanto, é logo questionada por meio de ironias temporais e históricas: “Antes ou depois de Roma?”, indaga o narrador. E ele não para por aí, pois pergunta o que significa uma comissão da ONU? Nesse sentido, a sua ideia é mostrar que as cidades ideais caíram por terra, assim como as instituições também podem cair, pois são humanas, produto de ideologia, marketing e poder político-econômico. A sua ideia é mostrar que uma cidade só pode ser modelo de qualidade de vida e de desenvolvimento se todos tiverem acesso a esse desenvolvimento, coisa que não acontece com a província de Dalton. No entanto, a cidade e suas instâncias políticas, econômicas e administrativas insistem em mostrar esse mundo sem margem e sem periferia, tanto que o narrador chama aqueles que acreditam de curitibocas (curitibanos bobocas), pois esse título está muito aquém daquilo que de fato a cidade é:

[...] uma das três cidades do mundo de melhor qualidade de vida
depois ou antes de Roma?
segundo uma comissão da ONU
ora o que significa uma comissão da ONU
não me façam rir curitibocas
nem sejamos a esse ponto desfrutáveis
por uma comissão de vereadores da ONU (TREVISAN, 2001, p. 86).

O que o narrador de “Em busca de Curitiba perdida” pretende não é reencontrar ou ressuscitar uma cidade, ou um ideal de cidade, ele pretende romper a realidade, as instituições e expor o sujeito que habita a sua província. Para tanto, o caminho não é o da contemplação da beleza e do sorriso, mas o pão e o sangue, a contemplação da crueldade do dia a dia, do mal-estar, da náusea, da amargura que grita da margem. A pós-modernidade, segundo Bauman (2001 p. 111), fez da cidade um assentamento humano em que estranhos têm a chance de se encontrar de maneira casual e abrupta. Além disso, Bauman (2001) afirma que os estranhos que

se encontram na cidade podem usar e visualizar máscaras que os distanciam do poder público, do mal-estar e dos “estranhos”. É uma espécie de proteção.

Na mesma esteira de pensamento, Hall (2006, p. 69-73) afirma que a época em que vivemos tem por característica a globalização, ou seja, a queda das fronteiras e a desintegração das identidades, acelerando os processos de globalização, fragmentando as identidades e os códigos culturais. A diferença não é algo estranho e distante, mas consoante à sociedade. O homem pós-moderno, segundo Hall (2006), está exposto a mudanças rápidas, constantes e permanentes. Esse homem se depara constantemente com uma realidade plural, aberta e despudorada, o que gera um certo “desalojamento social”. É a exposição hiper-real de um cenário vampiresco. É expor e julgar esse homem no tribunal do devir da história humana. O palco é a vida da cidade, desértica, sem flores, onde os atores, esfacelados pela modernidade, propalam o espetáculo da destruição, da transgressão e da fome, da dor, da loucura e do instinto. E ao expor de maneira literária e despudorada o homem e a sua cidade, o narrador desconstrói a imagem da cidade, revelando que em seus meandros existe violência, falta de estrutura, falta de assistência médica na capital do desenvolvimento, mentira, propaganda irreal e muito ufanismo.

Em seu flunar/viajar pela cidade, o narrador desconstrói a imagem de organização urbana e soluções em mobilidade e transporte. A imagem que se difunde país e mundo afora é a de que em Curitiba o transporte público é muito eficiente, há motoristas, ciclistas e pedestres educados, sabedores de seus direitos e seus deveres, o que faz do trânsito da cidade modelo de ordem, rapidez e cidadania. Trevisan questiona isso e expõe o outro lado da moeda ao afirmar que a cidade modelo carece de leis e tem motoristas violentos, que dirigem como verdadeiros predadores urbanos. Além disso, a eterna pressa do sujeito esfacelado que habita as cidades modernas faz com as 24 horas do dia sejam insuficientes para a realização de todas as suas atividades. Prova disso é que vimos nas últimas décadas, segundo dados estatísticos do Detran-PR e da Prefeitura Municipal de Curitiba⁸, a frota de automóveis e motocicletas crescer assustadoramente em

⁸ O Plano Municipal de Mobilidade Urbana e Transporte Integrado, publicado pela prefeitura Municipal de Curitiba em março de 2008, afirma que a população de Curitiba em 1970 era de 620.000 habitantes crescendo a uma taxa de 5% ao ano, ao passo que a sua frota de automóveis, girava em torno de 83.000 veículos e o crescimento anual estava na casa dos 10% ao ano. O Detran-PR registrou um aumento substancial na frota em 2007, quando a cidade atingiu 966.711 veículos. Em

Curitiba, denunciando a extinção do pedestre e, conseqüentemente, da observação minuciosa e lenta do espaço urbano. É o fim do ato descompromissado de flunar/viajar pela cidade, a fim de apreender os seus espaços, os seus tipos, as suas histórias, as suas canções e as suas características. O narrador, ressentido, opera, por meio de sua literatura, essa denúncia:

[...] ó cidade sem lei
capital mundial de assassinos do volante
santuário do predador de duas rodas sobre o passeio
na cola do pedestre em extinção (TREVISAN, 2001, p. 86).

Outra imagem que foi construída a duras penas pelas instituições e que o nosso narrador desconstrói em poucas passadas de caneta é a imagem de Curitiba como capital europeia, alegre e feliz. Criou-se em torno de Curitiba a aura de cidade acolhedora e cosmopolita, construída sobre o heroísmo dos pioneiros bandeirantes do século XVII, que iniciaram o povoamento às margens do rio Atuba e que se solidificou com o trabalho, a força e a cultura dos imigrantes que chegaram no século XIX e depois com aqueles que vieram no século XX. É a universalidade da cidade, que não é província, não é gueto, mas cidade cosmopolita, de todos, com oportunidades infindas, a melhor de todas as cidades. É a Curitiba do marketing político-administrativo-ufanista, distante da grande parcela da população, que parte da margem em direção ao centro para ser consumida como mercadoria e consumir o produto mentiroso da propaganda ideal da cidade que os devora cotidianamente. É essa imagem que o narrador transgride, revelando a Curitiba que não é festa, mas realidade nua e crua:

A melhor de todas as cidades possíveis
Nenhum motorista pô respeita o sinal vermelho
Curitiba europeia do primeiro mundo
Cinquenta buracos por pessoa em toda a calçada
Curitiba alegre do povo feliz
Essa é a cidade irreal da propaganda
Ninguém não viu não sabe onde fica
Falso produto de marketing político

2013, segundo o Detran-PR, a cidade tem cerca de 1.307.844 veículos, o que dá um automóvel para cada 1,3 habitantes, uma vez que a população de Curitiba, segundo o último censo do IBGE 2010, é de 1.751.907 habitantes. Portanto, no espaço de quatro décadas a cidade de Curitiba triplicou a sua população e multiplicou por 15 a sua frota automotiva. Informações disponíveis em: <http://www.detran.pr.gov.br/arquivos/File/estatisticasdetransito/frotadeveiculoscadastradospr/2007/frotaveiculostipomunicipiojaneiro2007.pdf>. <http://www.detran.pr.gov.br/arquivos/File/estatisticasdetransito/frotadeveiculoscadastradospr/2013/frotajaneiro2013.pdf>. Acesso em 01 mar. 2013.

Ópera bufa de nuvem fraude de arame
 Cidade alegríssima de mentirinha
 Povo felicíssimo sem rosto sem direito sem pão
 Dessa Curitiba não me ufano
 Não Curitiba não é uma festa
 Os dias da ira nas ruas vêm aí
 Eis o eterno vulcão de fumo pestífero do Hospital de Clínicas [...]
 (TREVISAN, 2001, p. 86-87).

Eis a cidade do nosso narrador que oscila entre a realidade, a saudade e o simulacro. Gagnebin (1994, p. 55) afirma que a cidade e a modernidade estão intimamente interligadas pelo sentimento de transitoriedade, caducidade e morte. E podemos acrescentar a essa lista o sentimento de fragmentação do sujeito e de sua identidade. Trevisan narra uma cidade irreconhecível, uma cidade hostil, sagrada, incompreensível e desconjuntada. Sanches Neto (1998) nos diz que ao privilegiar a vida em suas múltiplas florações e esteriotipações Dalton Trevisan realiza muito mais do que um resgate do homem esfacelado perdido no imenso labirinto urbano. Ele realiza um resgate lírico da cidade, da sua Curitiba umbigo do mundo, província, metáfora de todas as cidades possíveis. No entanto, esse resgate é doloroso, passando pela destruição:

[...] não te reconheço Curitiba a mim já não conheço
 a mesma não é outro sou eu
 nosso caso passional morreu de malamorte
 a dança do apache suspensa entre o beijo e o bofetão
 cada um para seu lado adeus nunca mais
 aos teus bares bordeis inferninhos dancings randevus
 cafetinas piranhas pistoleiras putanas
 virgens loucas virgens profissionais meias virgens
 as que nunca foram [...] (TREVISAN, 2001, p. 88).

A cidade mudou ou o narrador mudou? O narrador não reconhece a sua cidade e, por isso, não se reconhece nela. Isso revela, mais uma vez, o sentimento de exílio, o sentimento de ilha e de marginalidade, marcando muito fortemente na narrativa a distopia e a nostalgia.

Essa tua cidade não é a minha
 Bicho daqui não sou
 No exílio sim órfão paraguaio da guerra do Chaco
 O que fica da Curitiba perdida
 Uma nesga de céu presa no anel de vidro [...]
 [...] Ais e risos de mortos queridos
 Nas vozes duma cidade fantasma

Curitiba é apenas um assobio com dois dedos na língua
Curitiba foi não é mais (TREVISAN, 2001, p. 90).

O que resta ao narrador? Fantasmas e memórias de uma cidade que passou como nuvem, uma cidade que se perdeu, mas que, por meio das páginas literárias, teima em viver, teima em desconstruir a cidade dos homens. Restou uma cidade que é simulacro da própria cidade, oferecendo ao homem a possibilidade de desvendar seus enigmas e navegar em seus paradoxos. Revistar Curitiba, portanto, é uma necessidade de nosso narrador e também uma maneira de rerepresentar lugares, personagens, situações e características de uma “cidade que foi não é mais”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade está submetida à linguagem, pois esta nos possibilita a interação social, a disseminação da produção intelectual e artística das mais diversas culturas ao longo dos séculos. Segundo Chauí (2005), a linguagem é inseparável do homem. E a reflexão sobre a linguagem vem desde os tempos mais remotos. De fato, Aristóteles, em sua obra *Política*, afirma que o homem possui a *phone* e o *logos*. Com a *phone*, a voz/som, o homem exprime seus sentimentos e pode se aproximar da verdade. O *logos* (palavra), por seu turno, expressa aquilo que é bom e aquilo que é ruim, ou seja, é polarizada, classificada em bem e mal.

A natureza, conforme frequentemente dizemos, não faz nada em vão; ela deu somente ao homem o dom do discurso (*logos*). O mero som da voz é apenas a expressão de dor ou prazer, e disso são capazes todos os homens como os outros animais. Mas enquanto estes últimos receberam da natureza apenas essa faculdade, nós, os homens, temos a capacidade de distinguir o bem do mal, o útil do prejudicial, o justo do injusto. Com efeito, é isso o que distingue essencialmente o homem dos outros animais: discernir o bem e o mal, o justo e o injusto (ARISTÓTELES, 2011, p. 56-57)

Sendo impossível pensar o homem sem a linguagem, Chauí afirma que a linguagem “não é um simples acompanhamento do pensamento, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento” (2005, p.148). O homem é na linguagem. Surgem, então, as dúvidas: *Escrever é decente ou indecente? É simulacro ou realidade? É essencial ou relativo? Será a escrita uma pintura, feita com tinta artificial? Escrever não significa transpor a realidade para o papel. Escrever pode ser um simulacro, uma vez que as coisas podem ou não ter semelhanças entre si, assim como palavra e imagem podem ou não conter semelhanças. A escrita pode conduzir à vida ou morte, como pode libertar ou aprisionar homens e nações. Escrever é sempre possibilidade, é sempre jogar com o inesperado. Para Derrida (2005), a escrita é um *phármakon*, que pode ser traduzido como remédio, veneno ou poção. A escrita é vista a partir dessa visão tripartite. Enquanto remédio, ela pode ser o fio condutor do conhecimento, ou seja,*

por meio da escrita podemos chegar à verdade (conhecimento). A escrita no sentido do veneno pode nos conduzir à morte ou ao estado de ignorância, se diante daquilo que nos é apresentado não se interpõem indagações. E, finalmente, a escrita enquanto poção mágica tem a função de esconder o conhecimento, equiparando-se à máscara. Além de esconder o conhecimento, pode esconder o poder, confundindo os homens e manipulando-os. Aqui cabe, também, a noção da escrita enquanto simulacro, isto é, representação da realidade, sem compromisso com esta. As palavras de Barthes, sobre isso, vêm ao nosso encontro: “O discurso não tem qualquer responsabilidade para com o real” (BARTHES, 1970, p. 65).

Se a escrita não tem nenhuma responsabilidade com o real, as possibilidades são múltiplas, permitindo ao escritor jogar com a realidade e a ficção. Não é intenção da escrita, principalmente a literária, provar que os fatos ali apresentados tenham acontecido realmente. Nesse sentido, o escritor, um sujeito ficcional, mesclará elementos históricos e literários, compondo, assim, a sua trama, que enfeitiçará o leitor. O próprio Trevisan nos apresenta, em “Cartinha para um velho prosador”, o que significa escrever para ele:

Escrever bem é pensar bem, não uma questão de estilo. Os bons sabem de seus muitos erros, os medíocres não sabem coisa alguma. O que há de ser, para você já foi. Não se finge o talento – falta de engenho, você é vento e pó. As letras roubadas são falsas (TREVISAN, 2001, p. 66).

No caso específico de Dalton Trevisan, percebe-se que há uma mediação entre a sua visão de mundo, ou melhor, a sua visão de Curitiba, pois ele lê esse espaço urbano com um *modus operandi* próprio, propiciando ao leitor de suas narrativas a visão de uma cidade hiper-real, povoada de indivíduos esfacelados. Em suas narrativas, Trevisan reproduz um indivíduo perdido em meio à multidão, que é local e coletivo, recuperando as suas mais diversas experiências e a fragmentação da sua identidade. Esse homem, que habita a Curitiba, lar e cárcere, transforma-se em universal, pois representa o indivíduo que vaga em meio à modernidade, procurando sentido e esperança para melhorar sua vida e sua cidade. Por que o espaço da cidade e não outro? Porque no espaço da cidade moderna surgem as ações sociais, a arte, a cultura e as relações sociais e suas contradições. O espaço urbano, esse imenso texto humano em constante construção e desconstrução, propicia ao indivíduo navegar por estradas sinuosas, que são marcadas por

memórias e signos. É na cidade “[...] que este indivíduo é mais marcado pelo esfacelamento. É onde o poder de transmissão de uma mensagem que seja útil aos outros se torna cada vez mais comum” (MARANDOLA JR.; GRATÃO, 2010, p. 246).

Dalton Trevisan flana por Curitiba, olha-a, absorvendo as minúcias da realidade, integrando, por meio da literatura, sujeitos marginais à paisagem da bela capital das Araucárias. Trevisan recupera imagens, promovendo uma legibilidade do espaço urbano que entra em choque com outras leituras. Ele não se preocupa com as formalidades, com as etiquetas ou com a moral e os bons costumes. O Vampiro de Curitiba navega em paradoxos, revelando marcas de humanidade e restaurando situações. Ele revela o homem esfacelado, que habita a margem do espaço urbano, mas que também é parte desse espaço. Em suas narrativas, repetir é transgredir; e transgredir é romper com tudo aquilo que regula comportamentos, é questionar imagens e discursos. É sair das sombras e revelar a outra faceta da cidade, por meio de sua caneta e olhar ágeis. A obra de Dalton de Trevisan centra-se no fascínio pelo fluxo e pela observação da cidade, na qual se há um jogo intenso entre a realidade e a ficção, entre o amor e o desejo, a saciedade e a fome, a violência e o poder.

Ler Trevisan é embrenhar-se na Curitiba labiríntica, onde a caricatura e o grotesco, a miséria e o conflito assolam os personagens e causam mal-estar, pois as narrativas evidenciam histórias desprezadas e esfaceladas, onde o antilirismo e a ironia predominam, aproximando o leitor da realidade suburbana. Não há véus e nem limites. A intenção é mostrar a crueldade do homem que vive em sociedade, a frieza das instituições e as mutilações que as pessoas sofrem navegando pelas sendas da vida urbana. As narrativas de Trevisan são como uma faca no coração, pois ele fala sem pudores aquilo que a sociedade fala em voz baixa, como percebemos num dos trechos de “Que fim levou o Vampiro de Curitiba”, no qual Trevisan interpela o leitor e traz à baila lembranças da sua Curitiba de Antanho:

Ah, que fim, que trágico fim levaram os veados de antanho, o tenente Ribeiro em luvas de couro batia palmas aos meninos de calça curta nos desfiles da Semana da Pátria, que fim levou o gordo Leandro, a vergonha da família, quando ainda era vergonha um veado na família, e que fim levou o terceiro, mulato e baterista na bandinha da base aérea, da qual não sei o nome?

[...] E que fim levou o lírico necrófilo que, no cemitério do Juvevê, desenterrou a mocinha morta de tifo preto, ao clarão da lua com ela casou e, na agonia da despedida, marcou-lhe o rosto de gulosos beijos azuis –

seria o coveiro? o pobre noivo seria? não seria você, hipócrita pai de família?

E as Misses Curitiba que fim levaram, coxas fosforescentes no maiô colante, em que poço se afogaram? em que fogueira se incendiaram? em que formicida com gasosa de framboesa se envenenaram? (TREVISAN, 2001, p.82).

Como se pode depreender da leitura do excerto, Trevisan expõe o homem, suas loucuras, suas doenças e seus desejos mais sórdidos sem nenhum pudor. Ele nos apresenta a sua visão da cidade, uma visão negativa e marginal. Ele não contempla a beleza das ruas e das praças, mas sim a crueldade do cotidiano e apresenta, por meio da visão literária, um mundo torto, no qual há muito pão, entretenimento e sangue. As histórias apresentam crimes, loucuras, paixões, prostituição, homossexualismo, preconceito... elementos que compõem o seu cenário vampiresco, que ultrapassa o espaço da cidade modelo, conservado nas imagens e nos discursos. Trevisan é o *Janus* disjunto de Curitiba, pois vigia a paz e a guerra, a beleza e feiura da crueldade das relações sociais presentes no espaço urbano. Por meio de seu olhar minucioso, Trevisan nos apresenta uma cidade moderna que esconde em seu bojo miséria, loucura e crueldade. Por isso ele vigia e viaja a cidade, lembrando ao seu leitor que o presente está em diálogo com o passado e que há a guerra entre o centro e a periferia, e que na cidade convivem a finitude, o isolamento e a glória triunfante dos bastiões que contam histórias a partir da visão dos detentores do poder, ocultando histórias de indivíduos comuns. Em “Curitiba revisitada”, encontramos esses sentimentos:

[...] o que fica da Curitiba perdida
 uma nesga de céu presa no anel de vidro
 o cantiquinho da corruíra na boca da manhã
 um lambari de rabo dourado faiscando no rio Belém
 quando havia lambari quando rio Belém havia
 o delírio é tudo meu do primeiro par de seios
 o primeiro para de tudo de cada polaquinha
 e os mortos quantos mortos
 uma Rua 15 inteirinha de mortos
 a multidão das seis da tarde na Praça Tiradentes só de mortos
 ais e risos de mortos queridos
 nas vozes do único sobrevivente numa cidade fantasma
 Curitiba é apenas um assobio com dois dedos na língua
 Curitiba foi não é mais (TREVISAN, 2001, 90).

A guisa de conclusão, este trabalho apresenta a Curitiba de Trevisan como paradigma da saturação, ou seja, uma Curitiba sem face, mutilada, que é a metáfora das cidades modernas. A Curitiba descortinada pelas narrativas de Dalton Trevisan é marginal, encantadora, nostálgica... é lar e cárcere. Ao flunar pela cidade, Trevisan empreende uma viagem de fuga para uma Curitiba que escapa às representações. Por meio da sua viagem incessante ele instaura o presente e questiona a própria noção de cidade, pois, para ele, a Curitiba perdida é a Curitiba decaída, embebida pela tentação e pelo pecado. A sua cidade não tem aura de paraíso, tampouco de desenvolvimento. A Curitiba perdida de Trevisan, que por meio das memórias e da narrativa ficcional surge universal, irônica e derrisora é a cidade de homens comuns e perdidos, pois a cidade “[...] muda de acordo com o itinerário realizado. A surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos” (CALVINO, 1991, p. 28).

6 REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias. A palavra e o fantasma da cultura ocidental.** Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ARISTÓTELES. **Política.** Tradução de Pedro Constantin Tolens. 6ª. ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 2011 (Coleção A obra prima de cada autor).

BARTHES, Roland. **S/Z.** Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. São Paulo: Edições 70, 1970.

_____. **Aula.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **O Rumor da Língua.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

_____. **A aventura semiológica.** Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Tradução Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília: 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas.** Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Tradução de Antonio Carlos Viana. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Cidade.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas; v.3).

BENVENISTE, Emile. **Problemas de Linguística Geral I.** Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. 2ed. Campinas: Pontes, 1988.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 1994.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens**. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte-MG: Editora da UFMG/Chapecó-SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis**. Tradução David Jardim. 34ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 2ª ed. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 5ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. 6ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010. (Coleção travessia do século).

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução: Vera da Costa e Silva [et. al]. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COUTO, Isabel Cristina. **Olhares da cidade: Curitiba e suas representações**. Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 28, FCHLA 04, p. 225-247, Curitiba, mar. 2002.

CURITIBA. **Plano Municipal de Mobilidade Urbana e Transporte Integrado**. março/2008.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. 3ª ed. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIMENSTEIN, Gilberto. **Meninas da noite. A prostituição de meninas-escravas no Brasil**. 12ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

ECO, Umberto. **Leitura do texto literário. Lector in fabula**. Trad. Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. **Conceito de texto**. Trad. Carla de Queiroz. São Paulo: Edusp, 1984.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Os significados Urbanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2000.

FONSECA, Rubem. *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. In. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. 3ª ed. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2ª Ed. Organização e seleção Manoel Barros da Mota. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 (Coleção Ditos e escritos III).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP – Campinas-SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994 (Coleção Estudos: 142).

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **A cidade moderna e suas derivas pós-modernas**. Revista eletrônica Semear 4 (Cátedra Pe. Antonio Vieira de Estudos Portugueses – PUC-RJ). Disponível em: http://www.letas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_03.html. Acesso em 22 nov. 2012.

HALL, Stuart. **Da Diáspora. Identidades e Mediações**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia. Ensino das formas de arte no século XX**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KOCH, Ingedore G. *A intertextualidade como critério de textualidade*. In. FAVERO, L. L. ; PASCHOAL, M.S.Z. **Linguística Textual, Texto e Leitura**. São Paulo: EDUC, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2ª ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEONARDI, Victor. **Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural**. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.

LEME, Edson Holtz. **Noites ilícitas. História e memórias da prostituição**. Londrina-PR: EDUEL, 2005.

LEVIN, Harry. *Comparando a Literatura*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org). **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOBO, Luiza; FARIA, Márcia Gonçalves S. (Org). **A poética das cidades**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LOPES, José Marcos. **Rodovias da RMC têm 45 pontos de prostituição**. Curitiba: NQM Comunicação, 25 jun 2007, p. 12. Disponível em: <http://www.nqm.com.br/imprimir.php?visualizar=10088633>. Acesso 15 mar 2013.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARANDOLA JR. Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (Org.). **Geografia e Literatura. Ensaio sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina-PR: Eduel, 2010.

MARQUES, Wilton José. **O poema e a metáfora**. Revista Letras, Curitiba, n. 60, p. 79-93, jul./dez. 2003. Editora UFPR.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PINHEIRO, Eloísa Petti. **Europa, França e Bahia difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador)**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2002.

RAMA, Angel. **A cidade das Letras**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Coleção Leituras Afins).

RICARDO, Cassiano. *Gonçalves Dias e o Indianismo*. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1969. Vol. II.

SANCHES NETO, Miguel. **A reinvenção da Província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan**. Tese de doutorado. Campinas-SP: UNICAMP, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1971.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu estático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Literatura como Missão. Tensões sociais e criação cultural na primeira República**. 4ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

SILVA, Edson Rosa da. **O Fedro de Platão na leitura de Jacques Derrida**. Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte (UFMG), v.2, p.63-74, out.1994.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. **Simulacro e Negatividade: a intertextualidade de *Em Busca de Curitiba Perdida*, de Dalton Trevisan.** Acta Sci. Human Soc. Sci. Maringá, v.28, n.1, p.27-36, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

TREVISAN, Dalton. **Em busca de Curitiba Perdida.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Cemitério de elefantes: contos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. **Desastres do amor: contos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

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

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

_____. **A guerra conjugal.** 9ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **O vampiro de Curitiba.** 14ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci.** Tradução de Geraldo de Souza. Edição bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2006.

VILLACA, Nízia. **Cemitérios de mitos: uma leitura de Dalton Trevisan.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. **História do Paraná.** 3ª ed. Curitiba: Editora Gráfica Vicentina, 1972.

_____. **As moradas da Senhora da Luz.** Curitiba: Editora Gráfica Vicentina, 1993.

WALDMANN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan.** 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Tiro à queima-roupa.** Revista Novos estudos - CEBRAP nº.77. São Paulo Mar. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100014. Acesso 24 jan. 2013