

# O absurdo da existência humana na narrativa breve de Dalton Trevisan

Bruno Gomes de Oliveira

Professor/Ministério da Educação

**Palavras-chave:** Dalton Trevisan, narrativa breve, vampiro, Homem, solidão, morte.

**Keywords:** Dalton Trevisan, short narrative, vampire, human being, solitude, death.

Dalton Trevisan, autor de quase três dezenas de livros de contos, nasceu em Curitiba a 14 de Julho de 1925. Antes de chegar ao grande público, quando ainda era estudante de Direito, costumava lançar os seus contos em modestos folhetos. Elegeu Curitiba como espaço privilegiado de sua obra, um espaço mítico, onde se digladiam seres humanos, eternos João e Maria, funcionários públicos, homens e mulheres traídos, entre outros. Desde então, raras vezes os seus textos fazem incursões em outros cenários que não estejam directamente relacionados com a cidade. Estabeleceu-se, assim, uma relação quase metonímica entre o autor, a obra e Curitiba, intensificada pelo título do livro de 1965 – *O Vampiro de Curitiba*. Deste modo, estes dois pontos da obra de Dalton Trevisan, o vampiro e a cidade de Curitiba, nunca se vão separar.

Desde *Novelas nada exemplares*, a sua estreia em livro, em 1959, parafraseando o título de Cervantes, o autor analisa a realidade nos seus aspectos desconhecidos. A essência do homem, as suas motivações mais profundas, a angústia diante da morte, a solidão, a incomunicação, a busca da verdade, o desmascaramento das falsas realidades e tantas outras questões que abundam nos seus contos reflectem a profundidade das suas obsessões, a permanência e a fidelidade a uma atitude que tende para a dilucidação dos aspectos mais conflituais da realidade.

Na elaboração dos seus textos, Dalton Trevisan serve-se de uma profusão de elementos retóricos de forma tão intensa, que o discurso se torna tumultuoso e desordenado. Por um lado, associa diferentes níveis de linguagem por meio da rearticulação

linguística; por outro, acumula figuras como a metáfora e a hipérbole em curtas descrições de sensações. Este processo é significativo no conto «Angústia do viúvo», em *Cemitério de elefantes*, onde cada acontecimento está associado a uma transgressão que põe em perigo o equilíbrio, o homem e a sua situação no mundo. Este conto dá-nos a conhecer a história de um homem que se entregou à bebida depois que a mulher faleceu. Bebe para tentar esquecer o vazio em que se transformou a sua vida. Enquanto juntos, o casal não se entendia, experimentara o inferno, mas, com a morte de um deles, o inferno passou a ser ainda maior. Na solidão, um não soube viver sem o outro. O outro é a condição para o exercício de toda uma espécie de maldade ou a possibilidade de libertação. Na verdade, esta personagem está prisioneira de si mesma; o seu mal é a solidão, que pode conduzir à loucura, à irremediável demência, assim como à impossibilidade de comunicar. O protagonista sente-se um prisioneiro perseguido por um «vampiro sem alma»: «Finou-se de leucemia, que a família atribuiu aos beijos do vampiro sem alma» (Trevisan, 1994: 24).

O *vampiro* é a expressão mais brutal dos seus pesadelos, a silhueta que o privou do alento existencial e o condenou a viver uma eternidade de dor – «Finou-se de leucemia». O narrador conta a solidão do viúvo, ouvindo as vozes que o condenam, que são nada mais do que o eco da sua própria consciência, transmitindo na omnisciência do narrador que deixa falar as vozes, permitindo que o culpem a ele, o «vampiro sem alma». Todo o universo semântico desse excerto está no sentido de construir uma imagem sólida do vampiro. É nessa malha que o mundo de Dalton Trevisan se vai construir, convivendo com a morte, a solidão e a alienação. E a figura que vai representando essa condição humana, o morto-vivo, é que fará na sua *imagem-metáfora* a significação da miséria humana que está subjacente na obra do escritor curitibano.

No entanto, *vampiro* não se deve entender no sentido tradicional da palavra, mas no seu valor significativo de figura mítica ou no de projecção objectivada de angústia ou inquietação de um espírito em estado mórbido. Existe um nexo expressivo entre a solidão e o fantasma. A solidão é um estado extremamente favorável ao aparecimento de fantasmas, surgindo estes como que da necessidade que o espírito tem de a provar. Numa época em que a solidão humana ganhou uma perspectiva alucinante, pois se integra já não só numa panorâmica terrestre, mas também sideral, os fantasmas da técnica substituem os elementos humanos na luta contra o medo e a desolação das criaturas. Contudo, esses fantasmas exercem uma função simbolicamente terapêutica que contribuem para criar um clima de aflição e angústia.

Aparentemente nada nos indica que se trata de um texto onde se dê o conflito entre o domínio natural e o sobrenatural. O conto situa-se, ao início, no âmbito do normal. Domina uma espécie de afunilamento, que reduz o espaço da personagem, obrigando-a a voltar-se para si mesma. O narrador parece que se diverte no trabalho de desnudamento do homem, colocando-o em posições próprias ao exame interior:

Já não bebe, repete o desafio. Com a morte da mulher, entregou os filhos à dona Angelina. Cinco meses morou sozinho, sem acender o fogo nem arrumar a cama. Desertou o emprego, não visitava as crianças. Dona Angelina ignorava se ainda era vivo. Dormia borracho, não no quarto, lá no puxado da lenha. (ibid.: 22)

Existe uma evidente degradação psicológica. Embora Dalton Trevisan não seja um psicologista, um introspectivo, ele é suficientemente conhecedor da alma humana para estar consciente das manifestações da loucura e das causas que contribuem para o seu estado. O que sobressai no protagonista não é a demência em si, pois o seu discurso é, na sua quase totalidade, bastante coerente; o que sobreleva é a solidão. Deste modo, revela uma personagem presa, num estado de semiconsciência, onde a sua personalidade é anulada, como se alguém ou algo tomasse as decisões por ela. Há uma espécie de desdobramento de personalidade provocada pela culpa, ou não, do falecimento da sua mulher, que lhe faz nascer na consciência a presença de estranhos – «Ali na sala, ao pé do caixão, espanta a mosca no rosto da falecida. Os outros dão-lhe as costas: – Olhe bem para a sua vítima. Você que a matou» (ibid.: 24), que não é mais do que a metamorfose alucinatória do eco da sua própria consciência.

A frase atrás citada aponta para a explicação de todo um relato encoberto por uma atmosfera de irrealidade. Pretende justificar o temor e as inquietudes da personagem e explicar um mistério que a solidão permitiu acumular. Quer satisfazer uma curiosidade molesta e intrigada por sucessivos tormentos que o colocam à prova. Aclarar o enigma não equivale, contudo, a eliminar o conflito; pelo contrário, significa a sua aparição de forma consciente. A explicação soluciona os nossos desconcertos. O conflito vai-se manifestando de modo gradual, desde a quase ausência de oposição até uma posição óbvia, quando se produz o reconhecimento assinalado, ouvindo a voz que o condena na solidão, para chegar, a partir da explicação, uma nova ausência de choque explícito, ou seja, representado no texto, a raiz da incorporação de uma outra ordem. Esta incorporação significa a instauração fictícia de um só e a inversão textual das convenções e da norma. Alguém domina a sua vontade e o guia por um caminho que não é o melhor, e esse alguém é o «vampiro sem alma», que se enfrenta ao leitor, de uma forma mais óbvia e comprometida, como um texto que representa a violação dos hábitos reconhecidos.

Ao concentrar-se sobre o estado de alma das personagens focadas em gestos fugitivos, o centro de gravidade da narrativa desloca-se do plano cronológico para o psicológico, preocupando-se o autor não «à structurer son récit sur l'axe vertical de la narration qu'à le ramifier sur l'axe horizontal de la perception et de la conscience» (Aubrit, 2002: 91). Nestes casos, o projecto do conto não é desenvolver um assunto, mas apresentar os termos de uma situação de conflito, mobilizando todos os meios para criar a tensão narrativa, dando-nos a ler a acção do texto como resultado de uma causa que está sempre ausente mas que determina tudo (ibid.: 91).

Ao evocar espaços de profundidade, Dalton Trevisan opõe dois planos, que podemos detectar em quase todos os seus contos: o horizontal, constituído pela superfície do quotidiano, com os seus pequenos incidentes e as suas grandes tragédias; e o vertical, que aponta para o mistério das coisas (a solidão, o destino e a morte).

Dalton Trevisan pretende apresentar instantes-limites que mostrem o homem em busca de alguns momentos de harmonia, eternamente adiada; porém, confusos e exigentes, os protagonistas não chegam a controlar o seu destino. No conto «Morte na praça», conto que abre o livro de mesmo nome, a presença de uma força estranha que domina a vida dos habitantes dessa cidadezinha que gira em torno de uma praça constitui a ambiguidade desse conto. Quem narra «Morte na praça» é uma voz na cidade, sendo que esta se transforma quase numa personagem.

O mistério do dizível e do indizível, do que é susceptível de ser definido e do indefinível dá forma à insaciabilidade de seres que exploram todas as possibilidades face ao absurdo da morte. A morte é a expressão de pessimismo e desespero perante um mundo que fere a sensibilidade pelo seu vazio. A realidade é reelaborada e entendida na essência por natureza trágica. O protagonista deste conto, Jonas, é farmacêutico, bruxo, que inventa cera para dor de dente, derruba vermes de criança, benze verruga. O mistério percorre o conto, passando por factos como achar dois corações no peito de um cabrito, prender sapos em tanques, matar passarinhos, entre outros. A narrativa termina com a morte misteriosa do farmacêutico: «Manhã seguinte Jonas estava morto. Se Anita o envenenou ou se comeu, enganado, o prato com arsénico que a ela destinava...» (Trevisan, 1979: 14).

Através de uma espécie de delírio verbal, a linguagem de Dalton Trevisan exprime a complexidade de uma sociedade caótica onde não há lugar para a felicidade. O discurso desenvolve-se de forma desorganizada, impiedosa, que exprimindo a visão negativa da duração da vida. Dentro deste estado, o sintagma «janela iluminada» é significativo, já que, em vez do saber, da razão, do bem-estar, carrega consigo toda uma amálgama de morte, de inquietação, de dúvida: «Acendia a janela do armarinho, a cidade sabe que alguém morreu» (ibid.: 15). A «janela iluminada» parece ser, a princípio, uma situação ameaçadoramente anormal, que prejudica a existência dos habitantes dessa cidadezinha, porque lhes vem perturbar o seu universo: «Pela janelinha iluminada do laboratório, a gente via do beco que Jonas examinava um papel na mão trêmula. Um de nós afirmou ser folha em branco» (ibid.: 12-13). Porém, esta situação de crise é também a brecha nessa carapaça que recobre os seres e os transforma em fósseis de rotina, embrulhados em solidão.

O mistério desliza e passa, mesmo, da estória ao discurso, sendo oferecido ao leitor, que se vê na contingência de criar a sua própria verdade, já que este conto exprime «o imprevisto das soluções, com que o leitor se vê, no final, flutuar numa sensação de vazio, de ilogismo, que só não leva ao estado do absurdo porque o desfecho foi

subtilmente insinuado, ou derivou das contingências mais prosaicas» (Bruno, 1979). Estruturado de tal forma a dar prioridade ao enigma, este conto apresenta um discurso que deixa fissuras e cria zonas vazias de interpretação. Esses vazios convertem-se, por vezes, numa distorção do real, resultando confusos e inquietantes, desembocando na *imagem-metáfora* do vampiro, desdobrada em outras pertencentes ao mesmo universo semântico:

Ululava à noite o vento do mar, que anunciava desgraça, desfazia as teias de aranha, levantava a saia das mulheres. Descendo da torre da igreja, os morcegos esvoaçavam na praça – seus guinchos ecoavam nos corredores e as mães escondiam o pescoço das criancinhas. (Trevisan, 1979: 13)

A ambiguidade joga um importante papel ao deixar a interpretação do relato num circuito aberto a todo o tipo de sugestões por parte do leitor. Os habitantes dessa «cidadezinha» levam uma vida sombria, tenebrosa, desesperante, mas não é o seu *modus vivendi* a causa directa da ambiguidade, senão a presença de algo que vai ocupando a «praça» ao mesmo tempo que os obriga a enclausurarem-se nas suas próprias casas. A falta de precisão sobre a natureza desse *algo* situa o leitor frente ao desconhecido, tendo que construir esse silêncio a partir da linguagem textual. E é precisamente nesse silêncio que se apoia toda a narração. Nomeando esse invasor, seria tornar tudo claro e, assim, a narração perderia a razão de ser. A narração está elaborada ao redor desse silêncio ou para que esse silêncio se produza. Apesar de ter aparência de uma adivinha (uma descrição que omite a única palavra que nomeia o sujeito da adivinha), não nos parece que assim seja, porque uma adivinha está construída sobre a certeza de cada um dos anéis ou sobre a palavra ausente e, em «Morte na praça», não sabemos com que palavra preencher esse silêncio, ainda que possa haver algumas soluções e todas tenham razão de ser. As personagens sabem o que o leitor não pode saber, porque o narrador remete-se ao silêncio quanto ao que sabe. Todas as soluções são possíveis, mas nenhuma nos diz o que o narrador sabe. No entanto, sabemos que esse *algo* alude a obsessões, tensões, confusões emocionais e a outros possíveis efeitos.

A frase curta torna-se uma prática expressiva da inquietação desmesurada, do desmoronamento dos valores de um mundo decadente. O medo, a angústia e a insegurança revelam a fraqueza intrínseca dos habitantes, cujo equilíbrio psicológico é tão precário que a menor ameaça desencadeia um comportamento inexorável. A inquietação pode ser provocada por uma atmosfera tensa, hostil, pelos «guinchos ecoavam nos corredores». Essa visão desoladora dos becos escuros da província, numa espécie de filmagens das cenas mais ignóbeis, dá passagem à *imagem-metáfora* dessa literatura que é a do vampiro, que disfarçado, pode ser cada um: «Asas pregadas na porta da igreja um morcego de cigarra na boca» (ibid.: 14).

A tensão que domina neste conto é aquela entre a vida e a morte, representada pela *imagem-metáfora* do vampiro que se insinua em todas as nossas alegrias e estraga o nosso prazer de viver. É a totalidade da vida que nos prende, a consciência que não temos dela mutila-nos, estamos prisioneiros daquilo que vemos, pensamos, tentamos fugir e tentamos encontrar. Isso não se cala nunca, só face a face com a morte, enquanto inevitabilidade humana: «O silêncio crescia no fundo do beco, sob o velho pessegueiro que, pequena cruz ao lado, era a árvore dos anjinhos – os fetos enterrados entre as raízes. Cobria a cidade o segredo mortal» (ibid.: 16).

Temos, então, a morte, invisível, que nos segue ou nos acompanha, que a todos ceifa desde os princípios do tempo, a morte que invade essa «cidadezinha que gira em torno de uma praça», local autônomo relativamente ao mundo exterior do qual está isolado por um «segredo mortal»: «Esquecido de todos, o negro Agenor conversava na esquina com o soldado de lata. Evitando a luz que acendia e apagava, deitava-se ao pé do herói, escutava a grama crescer» (ibid.: 17).

A morte que se aproxima dos homens, morte perfeita como desfecho de um *crime* perfeito, a morte justificada como apaziguador da solidão, numa espécie de tremor interno, de vibração, «folha em branco», não só para a sua vítima, mas também para um leitor desprevenido.

Dalton Trevisan faz uso da *imagem-metáfora* do vampiro, a partir do qual propõe um discurso onde tudo é possível e que cria zonas vazias, de forma que esses vazios convertem-se numa possível distorção do real.

Esses vazios são o espaço de hesitação que, segundo Todorov (1970), constituem a essência do fantástico, de modo que a articulação do invólucro fantástico dá-se, não pela presença de elementos específicos ao nível semântico, mas pela manifestação, ao nível sintático, de uma ausência. O que não significa, como é óbvio, que todo o fantástico seja absolutamente estrutural, nem que negue ao fantástico tradicional a possibilidade de leituras simbólicas, nem que todo o vazio se abra exclusivamente na narração.

No conto em questão, «Morte na praça», não se registam ações externas ao real estipulado, mas propõe-se uma presença externa ao real que cria o desassossego, o fulgor incognoscível, a partir de situações em que indivíduos se sentem completamente perdidos, vítimas de um destino implacável que faz abortar os mais modestos dos seus sonhos. Com efeito, soa aqui como um eco do desespero morno, afundado nas areias movediças da rotina e da batalha de antemão perdida do homem contra o tempo.

O medo de morrer e a sede de perdurar encontram-se no instinto mais primordial da carne; por isso mesmo, o vampiro representa, na sua rebelião contra todos os tabus, a angústia mais antiga e mais intensa da humanidade. A angústia diante do desconhecido, a morte.

Berta Waldman, que estudou a figura do vampiro na obra de Dalton Trevisan, afirma que esta é não só conteúdo e recurso formal, mas também uma construção do vazio (Waldman, 1982: 122). Este vazio tece-se nos silêncios que se vão impondo na esfera da palavra. Contudo, silêncio não é ausência. É presença. Presença de algo que habita a linguagem, é a figura do vampiro que surge como forma de forçar os limites da palavra e estabelecer o sentido noutros campos da linguagem.

Para Dalton Trevisan, o mundo e o seu tempo são caracterizados pelo vazio e pela procura da identidade, testemunhos que o conto «Bichos da Noite», em *Desastres do amor* (1968), revela. Neste conto, compreendendo «um narrador não representado que, em terceira pessoa, relata a situação de pânico em que se encontra Pedro, acordado às quatro horas da manhã» (ibid.: 39), detectamos a importância que, no contexto da diegese narrada, é atribuída à imobilidade do tempo cronológico. Se diversas passagens do conto facilmente o atestam, é indubitável que algumas, melhor que outras, são passíveis de ser destacadas da globalidade do enunciado narrativo; são os seguintes casos:

Quatro pancadas no relógio do hospital (Trevisan, 1993: 98);

Longe, um relógio repetiu as quatro batidas (ibid.: 100);

Se ela voltasse, iria encontrá-lo às quatro em ponto da manhã (ibid.: 104).

É nessa espécie de estatismo temporal que o leitor é informado «que o tempo patina, preso a um momento onde nada começa, onde a iniciativa é cerceada à personagem, onde cada coisa se recolhe em sua própria imagem» (Waldman, 1982: 40). Pode dizer-se que se nos depara uma situação de neutralidade, no que respeita à projecção que o elemento temporal assume, introduzindo-se nas acções, nos acontecimentos, momentos de suspensão em que o olhar é atraído para a personagem, para os objectos, para os animais, «como peças que perderam suas referências com relação a um mundo caracterizado pelo fluir» (ibid.: 40) irrefreável do tempo:

Mordeu o grito, em pânico. Enxugou na mão o suor gélido da testa. Tateou a mesa-de-cabeceira, deu com o relógio de pulso: quatro da manhã. Hora da velhinha que, ao tremeluzir da lamparina, cabeceia sentada na cama com os pés frios. Do cão sarnento que bate os dentes atormentado pelas pulgas no saco úmido à porta. Da agonia da criancinha com soluço na enfermaria coletiva. Dos cadáveres sem dono, nus e azuláceos, na capela deserta do necrotério. Hora medonha do cataléptico voltar a si para roer as unhas no fundo da terra. (Trevisan, 1993: 97-98)

Imobilizando-se os ponteiros na intimidade do silêncio, «quatro da manhã», emerge, nessa hora terrível, Pedro. Os seus gestos são mínimos: senta-se e enfia os chinelos, detém-se frente ao espelho, vai à cozinha, acende a luz e senta-se à espera

do dia. Ao deter-se frente ao espelho, Pedro enxerga nele o pai. A partir daí, o clima de inquietação, de mistério e de confusão instala-se, não só pela suspeita do encontro com o fantasma *post-mortem* do pai, mas sobretudo porque na mente do protagonista há uma confusão de elementos:

Cada manhã, ao fazer a barba, investigava as feições do desconhecido – um rosto submerso na água. Divertido, não fora a mão trêmula agarrada à navalha, estudava os traços do outro – alheios e vagamente familiares. Não era a sua cara perdida: a mancha esbranquiçada ao fundo era do pai morto (ibid.: 98).

Assim, num ambiente de inquietação, a sombria e acusadora figura paternal surge para prolongar o tormento de Pedro, provocando nele um paroxismo psicológico de morte e deterioração onde a «miséria» e «pavor» se acumulam. Tal como refere Waldman, «Pedro não é Pedro, é um múltiplo do pai, e ambos se confundem com a criancinha em sua mão – “verme”, “sanguessuga”; todos eles, à maneira do legendário vampiro, produtos de uma seriação» (Waldman, 1982: 42).

Porém, Pedro, depois de se deixar arrebatado pelo redemoinho estranho de um confronto com o espectro do pai, mostrar-se-á céptico e especulará entre relegar o fantasma para o arsenal de que se compõe a sua vida inconsciente ou admitir a hipótese da sua existência:

No escritório esperava, a toda hora, que alguém denunciasse a usurpação, afirmando em tom sinistro de brincadeira que o defunto era maior. Os conhecidos, descobrindo ironicamente o chapéu, cumprimentavam-no pelo nome e pretendiam não descobrir a mistificação, submetendo-se ao jogo macabro. Com alívio, dava-se conta de que também eles sofriam igual metamorfose. (Trevisan, 1993: 98-99)

Por alguns momentos, Pedro vive nesse espaço de incerteza que separa o vivido do sonhado. O seu espírito queda-se na ânsia duvidosa de inscrever o mistério no domínio do irracional e, por conseguinte, de o diluir enquanto experiência real ou, pelo contrário, no medo e no mal-estar da efectiva ocorrência da manifestação. Contudo, o leitor sente, de antemão, que toda a encenação não passa de uma crise de loucura do protagonista, de um sintoma de desequilíbrio psicológico de um ser perturbado pelo pavor da morte: «No aquário a água apodrecia. Desde a morte do último peixinho vermelho, não tivera coragem de comprar outros, para não testemunhar algum dia o seu fim» (ibid.: 99).

Tal como Pedro, o sono da morte pesava aos peixes «nos olhos sem pálpebras» e, «doentes à flor da água», iam aos poucos sendo arrastados para o fundo. Para que renovar os peixes no aquário, se o seu fim é iminente? Neste momento, real e imaginário cruzam-se para envolver Pedro em tudo o que o constituem: «morte e deterioração que ao mesmo tempo o sustêm e o devoram» (Waldman, 1982: 43). Essa dualidade é

como um castigo diante da equívoca pretensão de negar a morte mediante o silêncio da noite: «Sempre a quarta hora sinistra da noite. A mais longa, que aflige os insones, não passa nunca» (Trevisan, 1993: 101).

A noite, com a sua ambiência fascinante, assombrada e apelativa, favorece o regresso ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, onde o inconsciente se liberta e metamorfoseia desejos, vindos das profundezas do inconsciente, quebrando a incompatibilidade entre duas ordens ou dois mundos que mutuamente se desmentem.

Na cozinha, Pedro, na ânsia de saciar a sua sede, dirige-se para a torneira, sustentando imediatamente «o pé no ar – uma barata no ladrilho» (ibid.: 101). O protagonista examinou-a com repugnância:

O copo na mão, dirigiu-se para a torneira. Sustou o pé no ar – uma barata no ladrilho. Embora o clarão deslumbrante nas paredes brancas e o pé erguido sobre a sua cabeça, não cuidava de fugir: morta ou ferida? Pedro agachou-se, estudou com repugnância a bicha em decúbito dorsal. (ibid.: 101)

Embora a repugnância com que o narrador diz que Pedro examina a barata, os diminutivos afectivos que lhe atribui desmentem-no, ou acresce repugnância a certa efectividade:

Não se erguia para escapular, agitava as patinhas, inclinava-se de um a outro lado da carapaça (ibid.: 101);

Se não havia sangue, o estouro da casca seca era o berro de dor da bichinha (ibid.: 101);

Assustada com o brilho do óculo, a criatura começou a girar a pata direita, ganhando impulso e, súbito, rodando as patinhas todas, forcejou por elevar-se com um salto. (ibid.: 102)

Desnorteadado, Pedro não se decide a matar a barata ou a deixá-la viva. Porém, o seu movimento vai no sentido de matá-la, repetindo o gesto que remete a outra barata morta por ele no passado: «Da única barata que pisara, guardava o eco do seu estrondo. Estalo pungente que o deixara de boca aberta, remorso fininho no peito. Se não havia sangue, o estouro da casca seca era o berro de dor da bichinha» (ibid.: 101).

Enquanto não se decide a matá-la ou deixá-la viva, a barata vai sendo caracterizada como humana: de «patinhas» passa o narrador a referir-se a «perninhas» e logo a seguir «coxas»; em vez de «pêlos», «cabelinhos»:

Conseguiu apenas deslocar a sambiquira e a tentativa extinguiu-se em demorada convulsão da perninha direita Quieta, esgotada do esforço, murchos os dois apên-

dices da cabeça, imóveis as seis patas – minúsculas e estreitas ao lado do focinho, desenvolvidas e grossas na extensão do corpo, sendo as duas últimas, junto ao rabo, compridas e de coxas possantes.

[...] Tateia docemente o ar com a perninha, a primeira à direita, quando o homem descobre que é perna cabeluda – todas as patas eriçadas de cabelinhos crespos. (ibid.: 102)

Atribuídas características próprias de pessoas, a actividade de matá-la é substituída pela de assassinar: «Debatia-se na aflição de assassiná-la: embebê-la em álcool e acender um fósforo» (ibid.: 103).

Até este momento, o narrador estabeleceu a identificação entre os dois. Segundo Waldman, «um se prolonga no outro e ambos pertencem à mesma matéria. Mas a barata, no processo de antropomorfização a que é submetida, vai-se preparando para assumir a alteridade» (Waldman, 1982: 45).

A metamorfose do homem em animal e a atmosfera claustrofóbica com que se caracterizam os espaços do mundo real são indícios da influência de um escritor do fantástico contemporâneo: Franz Kafka. Dalton Trevisan demonstra nitidamente uma influência deste escritor checo, que está bem patente na profunda análise introspectiva e de situações estranhas, parecidas e, ao mesmo tempo, distintas das reais. A renovação que os textos de Kafka supõem no género fantástico também se plasma no conto «Bichos da Noite», onde o sobrenatural acaba por ser algo natural. Esta *regra* aplica-se ao conto de Dalton Trevisan: a história adoce de uma irrealidade que irá ver-se como algo natural. A importância do humano, presente em Kafka é outra característica das analogias que comparte o conto «Bichos da Noite» com o escritor checo: tudo gira em torno de um indivíduo e os seus avatares num mundo que se desfaz. Contudo, a metamorfose do homem em animal, no conto de Dalton Trevisan, «não se dá objectivamente, mas na representação verbal que dela faz o narrador. Humanizada, ela se liga ao inseto de Kafka» (ibid.: 46).

Debatendo-se entre a fascinação e o nojo, ao mesmo tempo que ocorre a Pedro «esmagá-la sob o pé da mesa, que nunca mais poderia arredar, para não expor o cadáver», ele a olha «da porta com ternura» (Trevisan, 1993: 103). Contudo, esse olhar ganha reciprocidade. Por um lado, a sensação de estar a ser observado o inquieta: «Perturbado, sentia a barata às suas costas» (ibid.: 102); por outro, evoluindo a sensação, colocam-se frente a frente e intrigada espia-o «do seu canto escuro» (ibid.: 104). Homem e barata coexistem e assumem o dualismo. Deste modo, o leitor está perante a temática do duplo: a transformação do homem em animal. A bestialidade é uma forma de alteridade física. A metamorfose é apenas um modo de desdobramento que reflecte um conflito entre as duas partes adversas de uma personalidade.

A transformação de Pedro em animal preenche o horizonte imaginário do nosso tempo como expressão da quebra de um dos fundamentos centrais da modernidade. Perdeu-se o último critério da identidade humana, ao perder-se uma imagem: a afirmação da permanência do *eu*, sobre a qual a cultura moderna assentara uma razão única e auto-suficiente. À imagem da estabilidade, Dalton, tal como Kafka, opõe a da sua transformabilidade. O homem/barata de Dalton introduz-nos na poética do vazio: o *eu* pensante apenas vê o processo da sua transformação. O *eu* aparece fraccionado para dar lugar a um *outro*, na tentativa de se dizer e conhecer a si mesmo.

O *outro*, metamorfoseado em animal, remete-nos de imediato para a imagem do vampiro, devido às insistentes referências ao seu coração oco, à carência de sangue e à sua tumba:

Se não a matasse, prendendo-a na caixa de fósforo e atirando-a fora? Ainda que a apanhasse, com tempo de correr a tampa sobre ela, como carregar a coisa no bolso, sabendo que se mexia lá dentro, escutando nas frágeis paredes o arranhar de suas patas?. (ibid.: 103)

A tumba é o *habitat* do vampiro, assim como a caixa de fósforos é o cerco da barata, tal como a casa de Pedro é o seu, onde ele arranha a vida e as coisas com as suas mãos trémulas e tacteantes.

A casa, esse lugar claustrofóbico e inóspito, materializando uma realidade física, representativa de um mundo real e cognoscível, funciona como espaço de clausura, porque é nela que a personagem se sente cercada pela angústia sem saída, a morte. «Enquanto o pai, os peixes, a criança o impelem para a morte, a barata insufla-lhe vida» (Waldman, 1982: 51). No entanto, esse sopro dá facilmente ao leitor um travo de absurdo, de efemeridade, já que tem como finalidade a destruição gradual, mas implacável, da existência humana.

Para além disso, Pedro, tal como Gregor Samsa, foi abandonado pela família, mais propriamente pela irmã, já que, se ela regressasse, a acolheria sem ódio e sem medo, e iria encontrá-lo nessa hora sinistra da noite, quatro em ponto da manhã:

Dirigiu-se ao quarto, com a esperança de dormir um dia. Até merecer o sono, haveria muita madrugada de luz acesa na cozinha. Se a irmãzinha voltasse, saberia acolhê-la sem ódio e sem medo, ainda que, fantástica e pardacenta como o remorso, estivesse sentada na sua cadeira e comesse do seu prato. Se ela voltasse, iria encontrá-lo às quatro em ponto da manhã. (Trevisan, 1993: 104)

Apesar de tudo, esse estado equívoco de vigília, em que Pedro luta entre o desejo premente de dormir e a impossibilidade de o fazer, já que para merecer o sono muitos outros obstáculos terá de enfrentar, surge, tal como refere Waldman,

como uma transgressão, como uma alteração do ritmo vital porque implica estar «vivo» num espaço de indeterminação, engendrador tanto do sono como de seu símile, a morte; do novo dia, como de monstros. Esse é o espaço preferido do Vampiro, porque homólogo a sua indeterminação ontológica: morto-vivo, nem morto nem vivo. (Waldman, 1982: 50-51)

O não-morto, tecendo-se nos vazios da esfera da palavra, denuncia um pessimismo que a razão consciente não é capaz de destruir, pois o estado dessa razão consciente não é mais do que esgar grotesco da dor profunda, manifestação bem vincada do pavor da morte.

Esse pavor da morte, do não-ser, que Dalton Trevisan quis velar sob a *imagem-metáfora* do vampiro, serve para ilustrar o absurdo da existência humana. A degradação da vida, o desespero, a solidão e a miséria, entre outros, inscrevem-se nos seus contos como *imagens-metáforas* desmesuradas que reflectem a inquietação da existência, de uma inquietação profunda que a todos subjuga.

## Bibliografia

AUBRIT, Jean-Pierre (2002). *Le conte et la nouvelle*. Paris: Armand Colin.

BRUNO, Haroldo (1979). «O trágico-grotesco ou da arte da elipse». In Trevisan, Dalton. *Morte na praça*. 5.ª ed. Rio de Janeiro: Record.

KAFKA, Franz (2005). *A metamorfose*. Lisboa: Relógio D'Água.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

TREVISAN, Dalton (1979). *Morte na praça*. 5.ª ed. Rio de Janeiro: Record.

(1993). *Desastres do amor*. 6.ª ed. Rio de Janeiro: Record.

(1994). *Cemitério de elefantes*. 9.ª ed. Rio de Janeiro: Record.

WALDMAN, Berta (1982). *Do vampiro ao cafejeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: HUCITEC/UNICAMP.

**Resumo:** Recorrendo à *imagem-metáfora* do vampiro, a partir da qual propõe um discurso que cria zonas vazias de grande abertura que se tecem nos silêncios na esfera da palavra, o escritor curitibano subverte o real, que não é apenas uma prova de mestria técnica, mas também uma forma de expor as dilemáticas contradições do homem.

**Abstract:** By resorting to the *image-metaphor* of the vampire, according to which we have identified a discourse that includes voids with great openness, woven in the silence created in the sphere of the word, these stories promote a subversion of our notions of the real, both a proof of technical expertise and a form of exposing the contradictions of the human being.