

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

TATIANA PERCIO

A LINGUAGEM VAMPIRA EM CONTOS DE DALTON TREVISAN

Chapecó
2026

TATIANA PERCIO

A LINGUAGEM VAMPIRA EM CONTOS DE DALTON TREVISAN

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Saulo Gomes Thimoteo

Chapecó

2026

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Percio, Tatiana

A linguagem vampira em contos de Dalton Trevisan /
Tatiana Percio. -- 2026.

68 f.

Orientador: Dr. Saulo Gomes Thimoteo

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos, Chapecó, SC, 2026.

1. Carnavalização. 2. Vampiro. 3. Linguagem. 4.
Literatura. 5. Discurso. I. , Saulo Gomes Thimoteo,
orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III.
Título.

TATIANA PERCIO

A LINGUAGEM VAMPIRA EM CONTOS DE DALTON TREVISAN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 09/06/2026

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **SAULO GOMES THIMOTEO**
Data: 22/06/2026 18:45:39-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Saulo Gomes Thimoteo – UFFS
Orientador

Documento assinado digitalmente
 **MARCIA ADRIANA DIAS KRAEMER**
Data: 22/06/2026 20:38:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Márcia Adriana Dias Kraemer – UFFS
Avaliadora

Documento assinado digitalmente
 **MARCOS HIDEIMI DE LIMA**
Data: 23/06/2026 14:02:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima – UTFPR
Avaliador

Dedico estas páginas
a todos que acreditaram
que esse trabalho era
possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para a realização deste trabalho. Especialmente, ao meu orientador, Saulo Gomes Thimoteo, por sua inestimável fonte de sabedoria, apoio constante e serenidade ao longo desse percurso. Sua maestria e grandeza intelectual foram essenciais para a escrita desta dissertação e para meu aprimoramento intelectual.

À minha família, por me inspirarem todos os dias. Ao meu marido, Carlos Eduardo, por seu apoio e compreensão, fundamentais para que eu finalizasse este trabalho. Às minhas colegas, que dividiram suas experiências e me encorajaram nesta trajetória acadêmica.

Às minhas amigas queridas, Carine, Carla, Marília e Gabriela, que transformaram a experiência universitária em uma das melhores fases da minha vida. Por fim, a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste estudo, meu sincero agradecimento.

“ESCREVA PRIMEIRO,
ARREPENDA-SE DEPOIS,
E VOCÊ SEMPRE SE ARREPENDE”
DALTON TREVISAN

RESUMO

Tendo em vista que a palavra deixa entrever toda uma carga de sentidos outros, que são constitutivos do sujeito e de seu discurso, esta pesquisa se justifica pela necessidade de ampliar tais discussões e demonstrar as intersecções desses estudos, atrelando literatura e linguagem. Portanto, este trabalho propõe-se a uma leitura reflexiva de sete contos presentes no livro *O vampiro de Curitiba* (2013 [1965]): “Incidente na loja”; “A noite da paixão”; “O vampiro de Curitiba”; “Debaixo da ponte preta”; “Encontro com Elisa”; “As uvas”; e “Visita à professora” de Dalton Trevisan, à luz dos conceitos de carnavalização e grotesco desenvolvidos pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (1999 [1965]). A relevância do estudo reside na singularidade da escrita de Trevisan. O escritor eterniza Curitiba com uma linguagem única, impactante e concisa. Fragmenta, reincide e reduz ao essencial histórias que precisam ser contadas. Expõe temas que a sociedade busca mascarar, as violências que tenta naturalizar. Com o objetivo de identificar a linguagem vampira em Trevisan (2013 [1965]), buscamos compreender a mobilização dos arquétipos do vampiro e de Eva baseados nos estudos de Jung (1964) e expomos as vozes do discurso religioso presentes nos contos lidos. A literatura mobiliza os inconscientes coletivos para expor os discursos omitidos e os expõe, escancara. O “herói”, Nelsinho, não é o vampiro da literatura gótica moderna, o ser culto e sedutor. É agressor e vítima, é predador e presa, suga e é sugado pelos discursos que mobiliza em suas falas e ações. Um dos mais abundantes, encontrado em seu texto, é o discurso religioso, as Evas, as “tentadoras” provocam o lado animalesco do vampiro que estraçalha a narrativa. Nelsinho rebaixa a figura divina, Deus e Cristo, aos seus meros confidentes, os reduz à sua altura, estes que perdoam o “pobre cristão” que é induzido a ações tão execráveis. A cidade ficcional de Curitiba ocupa um papel central na construção da obra de Trevisan: fria, impessoal e repressora, a cidade marginaliza ainda mais as personagens. Estas que, por sua vez, precisam da voz narrativa para trazer à superfície a denúncia, rebaixando o sublime e enaltecendo o grotesco. Do ponto de vista metodológico, neste estudo selecionamos como corpus sete contos da obra em que são apresentados os conceitos de grotesco e carnavalização bakhtinianos, em que são mobilizados os arquétipos do vampiro e de Eva, assim como, o discurso religioso. Na obra de Trevisan, o rebaixamento é vivido nos temas, nas inquietações e na linguagem das personagens. Destarte, propomos que a linguagem de Trevisan, nesta obra, é uma linguagem vampira.

Palavras-chave: Linguagem; Literatura; Discurso religioso; Carnavalização; Vampiro.

RESUMEN

Teniendo en cuenta que la palabra deja entrever toda una carga de sentidos otros, que son constitutivos del sujeto y de su discurso, esta investigación se justifica por la necesidad de ampliar tales discusiones y demostrar las intersecciones de estos estudios, articulando literatura y lenguaje. Por lo tanto, este trabajo se propone realizar una lectura reflexiva de siete cuentos presentes en el libro *O vampiro de Curitiba* (2013 [1965]): “Incidente na loja”; “A noite da paixão”; “O vampiro de Curitiba”; “Debaixo da ponte preta”; “Encontro com Elisa”; “As uvas” y “Visita à professora” de Dalton Trevisan a la luz de los conceptos de carnavalización y grotesco desarrollados por el teórico ruso Mikhail Bakhtin (1999 [1965]). La relevancia del estudio reside en la singularidad de la escritura de Trevisan. El escritor eterniza Curitiba con un lenguaje único, impactante y conciso. Fragmenta, reincide y reduce a lo esencial historias que necesitan ser contadas. Expone temas que la sociedad busca enmascarar, las violencias que intenta naturalizar. Con el objetivo de identificar el lenguaje vampiro en Trevisan (2013 [1965]), buscamos comprender la movilización de los arquetipos del vampiro y de Eva, basados en los estudios de Jung (1964) y exponemos las voces del discurso religioso presentes en los cuentos leídos. Así, la literatura moviliza los inconscientes colectivos para exponer los discursos omitidos y los deja al descubierto, poniéndolos en evidencia. El “héroe”, Nelsinho, no es el vampiro de la literatura gótica moderna, el ser culto y seductor. Es agresor y víctima, es depredador y presa; se apropia y es apropiado por los discursos que moviliza en sus palabras y acciones. Uno de los más abundantes, encontrado en su texto, es el discurso religioso: las Evas, las “tentadoras”, provocan el lado animal del vampiro que despedaza la narrativa. Nelsinho rebaja la figura divina, Dios y Cristo, a sus meros confidentes, los reduce a su altura, estos que perdonan al “pobre cristiano” que es inducido a acciones tan execrables. La ciudad ficcional de Curitiba ocupa un papel central en la construcción de la obra de Trevisan: fría, impersonal y represiva, margina aún más a los personajes, quienes, a su vez, necesitan de la voz narrativa para traer a la superficie la denuncia, rebajando lo sublime y exaltando lo grotesco. Desde el punto de vista metodológico, en este estudio seleccionamos como corpus siete cuentos de la obra en los que se presentan los conceptos bakhtinianos de grotesco y carnavalización, en los que se movilizan los arquetipos del vampiro y de Eva, así como el discurso religioso. En la obra de Trevisan el rebajamiento se vive en los temas, en las inquietudes y en el lenguaje de los personajes. De este modo, proponemos que el lenguaje de Trevisan, en esta obra, es un lenguaje vampira.

Palabras clave: Lenguaje; Literatura; Discurso religioso; Carnavalización; Vampiro.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	ENTRE VOZES: CURITIBA, A ARENA CARNAVALIZADA DE DALTON TREVISAN	17
1.1	DIALOGISMO, DISCURSO E CARNAVALIZAÇÃO.....	17
2	O DISCURSO RELIGIOSO: ARQUÉTIPOS EM MOVIMENTO	28
2.1	O ARQUÉTIPO DE EVA: A MULHER COMO TENTADORA.....	31
2.2	O POBRE CRISTÃO E DEUS COMO CONFIDENTE	33
2.3	A subversão da Sexta-Feira Santa: O sacrifício do vampiro	34
3	ARQUÉTIPOS EM SANGUE: O VAMPIRO ENTRE FOLCLORE E A LITERATURA.....	40
3.1	AS DIFERENTES REPRESENTAÇÕES DE VAMPIRO	40
4	DO ÉDEN AO REBAIXAMENTO: A LINGUAGEM VAMPIRA DE DALTON TREVISAN	47
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
	REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

Dalton Trevisan, um dos maiores contistas do país, ambientou sua literatura na cidade de Curitiba. Nessa submersão, forjou um estilo próprio e uma obsessão: narrar, emocionar e chocar com o mínimo de palavras possível. O autor defendia que a obra literária precisa ser reconhecida por ela mesma. Por isso, sua postura era reclusa e avessa aos holofotes. Ironicamente, isso fez com que a curiosidade sobre ele fosse ainda mais estimulada e, miticamente, recebeu a alcunha de Vampiro Curitibano. Tal apelido se deve não apenas por seu estilo misantropo, mas também graças a Nelsinho, personagem principal dos contos de seu livro mais famoso, *O vampiro de Curitiba*, publicado em 1965, pela editora Record.

A força da narrativa de Trevisan está ancorada na recorrência da escrita de alguns temas que a sociedade disfarça em máscaras e fingimentos, como: o machismo, a violência contra a mulher, a prostituição, o universo das drogas e do alcoolismo. Em *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*, Berta Waldman defende: “[...] se a repetição supõe uma notação de pobreza, porque esvazia o nível do enunciado dos conteúdos narrativos, ela se reveste de requintes na maneira como se realiza, nos recursos aprimorados de linguagem de que lança mão”. (Waldman, 1989, p. 81). Assim sendo, a reincidência de temas e personagens provocam não uma escassez de originalidade, mas sim um apuro na escrita do autor. As narrativas que escreveu foram continuamente reconstruídas e reeditadas, pelo próprio autor. A cada nova leitura adentramos ainda mais no submundo de Nelsinho e perambulamos pelo caos universal das relações humanas sem os filtros sociais.

No documentário *Daltonismo* (2006), produzido por Célio Yano, alguns amigos e colegas escritores de Trevisan falam de seu hábito de flunar por Curitiba e expõem os lugares que costumava frequentar. O perambular pela cidade sem ser reconhecido e o seu trabalho no início da carreira com o jornalismo policial, possibilitou-lhe ouvir histórias e as eternizar, em uma Curitiba ficcional de enredos impactantes. Consequentemente, na obra de Trevisan (2013 [1965])¹, a cidade tem um papel fundamental, pois a Curitiba civilizada, culta e moderna cria uma atmosfera frutífera para os discursos mobilizados nos contos. O grande centro urbano é frio e marginaliza

¹ O ano fora dos colchetes indica a edição consultada, enquanto o ano entre colchetes refere-se à data de publicação da primeira edição da obra.

as personagens, que são invisíveis para uma sociedade que apregoa ser civilizada.

Para tanto, o literato vale-se da representação produzida pela linguagem literária que usa para ser o trovador deste submundo de vampiros, pois zomba dos personagens considerados perfeitos, debocha da hipocrisia social e, por meio dessas vozes, desmascara, rebaixa e expõe os discursos velados. As personagens daltonianas são violentas e alcoólatras. Também são idosos e viúvas. Há, ainda, adúlteras, mães, professoras e vampiros. É na exposição crua das relações entre essas personagens que se revela o grotesco que permeia o cotidiano. Assim, essas vozes narrativas caçoam das idealizações e ridicularizam uma sociedade que se mantém na superfície hipócrita das aparências.

Nesta dissertação, beneficiamo-nos dos estudos da linguagem atrelados à literatura e, por meio deles, buscamos compreender como é caracterizada a linguagem das personagens de Trevisan (2013 [1965]), presentes no livro *O vampiro de Curitiba*, bem como identificar as intersecções com os discursos religiosos e a presença dos arquétipos do vampiro e de Eva nos contos e como estes se manifestam. Para embasar teoricamente este trabalho, utilizamos os conceitos de dialogismo, carnavalização e grotesco desenvolvidos pelo estudioso russo Mikhail Mikháilovitch Bakhtin em obras como *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999 [1965]), para uma possível leitura reflexiva desta obra.

De acordo com a concepção de linguagem do círculo bakhtiniano, em especial de Valentin Volóchinov, presente no livro *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (2017 [1929]), ela emerge da interação social, portanto, da alteridade entre autor, texto, leitor e contexto. Assim sendo, é um campo no qual há a presença de diferentes vozes, as quais podem convergir, no caso da estilização, ou divergir, como é o caso da paródia. Os estudos, nesta vertente teórica, proporcionam uma compreensão profunda sobre a comunicação e a alternância dos sujeitos no discurso. Para os teóricos, a enunciação é o elo concreto entre falante e interlocutor. Isso implica que a comunicação discursiva se constrói por meio dos enunciados.

Esta dissertação tem por objetivo ampliar os estudos relacionados à linguagem, especialmente na sua concretude, pois é por meio dela que realizamos ou representamos as ações no mundo. Valemo-nos dos estudos dialógicos da linguagem e da carnavalização também para ler a linguagem de Trevisan (2013 [1965]) como

vampira. Refletimos sobre a linguagem das personagens, constatando as relações dialógicas e de carnavalização na figura do vampiro, especialmente o uso, pelo personagem principal, de um discurso falsamente religioso e seus posicionamentos diante da mulher.

Estruturamos esta pesquisa da seguinte forma: apresentamos as definições bakhtinianas de dialogismo, carnavalização e grotesco, conforme expostas nos livros *Problemas na Poética de Dostoiévski* (2008 [1963]) e *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999 [1965]). Em seguida, abordamos a tradição em torno da figura do vampiro, com base no estudo de Claude Lecouteux, no livro *História dos Vampiros: Autópsia de Um Mito* (2005). Por fim, revisitamos a fortuna crítica já elaborada sobre a obra *O vampiro de Curitiba* (2013 [1965]), de Dalton Trevisan, com destaque para as contribuições de Berta Waldman.

Ao observarmos a obra de Trevisan (2013 [1965]), sentimos a necessidade de compreendermos as intersecções com os discursos bíblicos² dispostos nos contos, pois estes estão ligados diretamente às delimitações das figuras do vampiro e da figura da mulher. Quando falamos em discurso religioso, citamos o livro *Guia literário da Bíblia*, organizado por Robert Alter e Frank Kermode (1997), para empregar a Bíblia como fonte bibliográfica. Os pesquisadores, com esse estudo, ampliam as possibilidades de leitura e de compreensão das estruturas e narrativas bíblicas, as quais são analisadas a partir de uma abordagem acadêmica que reconhece sua potência enquanto literatura.

A escrita daltoniana é concisa e explícita, deixando seus leitores expostos à linguagem grotesca, à violência desconcertante vivida no cotidiano íntimo e escrachado na enunciação das personagens. As elipses tornam ainda mais evidente o momento pertencente ao leitor, que precisa preencher os vazios provocados na leitura. A narrativa dos contos conecta os leitores, expõe os próprios preconceitos, traz à superfície discursos mascarados que preferimos fingir que não existem, causando incômodo e, por vezes, até repulsa.

Analisando a obra de acordo com os estudos dialógicos da linguagem, expandimos os estudos realizados sob a premissa do círculo de Bakhtin, mais especificamente sobre o conceito semântico da carnavalização, que são tão

² Os discursos bíblicos não permanecem restritos ao texto escrito. Eles são reinterpretados e ressignificados ao longo da história. Por isso, falamos em discursos bíblicos na permanência de seus sentidos na linguagem e no imaginário coletivo.

relevantes para compreender o porquê da escolha da figura do vampiro para constituir o “herói” protagonista e como essas escolhas influenciam nas definições da mulher nesta Curitiba ficcional. Assim sendo, colocamos em evidência certos discursos que até hoje são utilizados para justificar atrocidades cometidas contra as mulheres.

O livro *O vampiro de Curitiba* (2013 [1965]) integra quinze contos que apresentam como personagem principal, Nelsinho, o “herói” protagonista, que é obcecado em satisfazer seus desejos e extravasar suas frustrações por meio de relações predatórias, marcadas pela violência. Os contos não seguem uma ordem cronológica e a maioria das narrativas é ambientada em Curitiba e, mesmo nos contos que ocorrem fora da capital paranaense, há forte nostalgia da cidade natal. Ainda que os temas e o protagonista Nelsinho perpassem todos os contos, selecionamos, por questões metodológicas, como *corpus* deste estudo, sete contos: “Incidente na loja”; “A noite da paixão”; “O vampiro de Curitiba”; “Debaixo da ponte preta”; “Encontro com Elisa”; “As uvas”; e “Visita à professora”.

Trevisan conjura o arquétipo do vampiro para ser o porta-voz do submundo curitibano, pois ele é aquele que “[...] o além o rejeita e a terra se recusa a consumi-lo. Ele é banido da sociedade dos mortos e da dos vivos, maldito pela eternidade” (Lecouteux, 2005, p. 152), e assim apropria-se de discursos vigentes e evidencia, dialogicamente, de que são constituídos. No comportamento de Nelsinho, é desvelada a perturbadora complexidade da consciência humana, expondo medos e desejos violentos, perpetuados na construção da personagem que precisa mascarar-se para viver em sociedade. Este personagem se torna um exemplo de vampiro que busca nutrir-se, não mais de sangue humano, mas de discursos vigentes na sociedade.

Contribuindo para a estruturação deste estudo, utilizamos o conceito de arquétipo, presente no livro *O Homem e seus Símbolos*, de Carl Gustav Jung (1964), uma vez que essa representação é usada para demonstrar padrões de comportamento, associados a um papel social. É possível encontrar características arquetípicas nas personagens dos contos analisados, como, por exemplo, os arquétipos do vampiro e de Eva, que serão abordados neste trabalho.

A compreensão dessas características possibilita a leitura reflexiva dos contos, na medida em que permite interpretar os comportamentos e atitudes das personagens para além de sua dimensão individual. Tais manifestações podem ser entendidas como expressões de um inconsciente coletivo, uma vez que decorrem da repetição histórica de crenças, valores e práticas transmitidos ao longo de gerações. Essas

atitudes e pensamentos encontram-se associadas a padrões previamente estabelecidos, que orientam as ações da narrativa. As representações desses arquétipos são recorrentes nos contos lidos (2013 [1965]), evidenciando a permanência de estruturas simbólicas que atravessam o tempo. Assim, reconhecer tais padrões torna-se fundamental, pois abre caminho para uma leitura crítica capaz de problematizar e, conseqüentemente, de romper com a perpetuação desses ciclos.

No primeiro capítulo desta dissertação, abordaremos as definições de carnavalização e grotesco, e exemplificaremos como ocorrem nos contos lidos. Visto que a linguagem evoca e reverbera significados anteriores, toda enunciação é um diálogo com outras vozes, mesmo que implícitas. Assim sendo, a interação entre diferentes vozes, dentro de uma obra literária, cria um espaço de diálogo e conflito. A linguagem é eco, ressignificação, e essa compreensão é essencial para entendermos o vampiro que pode ser visto na obra como alguém que cede aos instintos animais ligados ao desejo e à agressividade. Encarar o vampiro é enfrentar aspectos que o senso comum prefere negar que existem.

No segundo capítulo, falaremos do discurso religioso colocado em funcionamento na obra, um dos mais abundantes nos contos. “Deus” deixa de ser a figura divina, o criador, para ser criado por Nelsinho, à sua imagem e semelhança, ocorrendo uma inversão, o rebaixamento da divindade. “Deus” é reduzido a um confidente e, por vezes, até parceiro de Nelsinho. O discurso falsamente religioso é apropriado, sugado, destruído e suas figuras são destronadas.

Além da subversão da figura de “Deus”, o personagem também se utiliza do arquétipo de Eva, que é replicado em toda mulher que Nelsinho vê, para definir as relações degeneradas que o protagonista mantém com o sexo feminino, atribuindo essas violações às “provocações” e “tentações” provocadas por elas, sobretudo, na interpretação deturpada do protagonista. O arquétipo de Eva é evocado, dado que, a mulher, nos contos, é a tentadora, invertendo assim a questão de Drácula, o vampiro passa de sedutor das personagens femininas, para ser continuamente “tentado”. Nelsinho é hipnotizado por joelhos e tornozelos – “ai, quanto lápis o menino derrubara a fim de espiar-lhe o joelho roliço” (Trevisan, 2013 [1965], p. 40) –, vendo-se “obrigado” a atuar, sucumbindo às tentações.

No terceiro capítulo, trataremos do arquétipo do vampiro que, na literatura moderna, deve muito ao livro de Bram Stoker, escritor irlandês que publicou, em 1897, *Drácula*. No livro, a história é narrada por meio dos diários de Jonathan Harker que

viaja à Transilvânia para ajudar o conde a adquirir uma propriedade na Inglaterra. O jovem advogado esforça-se para resistir ao poder sedutor do vampiro, assim como Mina, sua noiva, e a amiga Lucy, que são os principais alvos de Drácula, na Inglaterra. O vampiro, neste caso, é um lorde, educado e culto que quer fazer parte, tornar-se imperceptível entre os ingleses. O conde seduz, hipnotiza suas vítimas que precisam fazer muito esforço para não sucumbir a esta hipnose.

Em *O vampiro de Curitiba*, Trevisan (2013 [1965]) utiliza-se do arquétipo de vampiro para definir o personagem medular, Nelsinho. Diferente do clássico apontado, não há mais a busca por pertencer, server conhecimento e tornar-se parte de um distinto lugar, tampouco convencer das maravilhas da vida eterna. Nelsinho é a própria representação da Curitiba daltoniana, traga e é tragado por esse submundo, não conseguindo, e tampouco tentando, livrar-se das presas do lugar que também o devora.

No quarto e último capítulo, partindo das discussões anteriores, demonstramos que, na literatura de Trevisan (2013 [1965]), não há mais o alto e o baixo, tudo é rebaixamento nesta Curitiba ficcional e, por isso, propomos o conceito de que a linguagem daltoniana pode ser denominada vampira.

1 ENTRE VOZES: CURITIBA, A ARENA CARNAVALIZADA DE DALTON TREVISAN

Os estudos dialógicos da linguagem proporcionam uma vertente teórica que compreende profundamente a linguagem e o discurso. A teoria desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin é fundamental para este estudo, sendo muito significativos os conceitos de enunciação – por ser o elo concreto entre falante e interlocutor – e de carnavalização – observando-se a lógica da inversão característica da cultura popular, na qual se instaura um movimento em que as hierarquias estabelecidas são subvertidas: aqueles que ocupam posições de poder e prestígio são rebaixados, enquanto os tradicionalmente marginalizados são elevados, ocupando o lugar central. Assim sendo, a comunicação se constrói por meio dos enunciados. Neste trabalho, analisamos sete contos presentes na obra literária *O Vampiro de Curitiba* de Dalton Trevisan (2013 [1965]) considerando a concretude da linguagem, pois é por ela que realizamos ou na qual representamos as ações no mundo.

1.1 DIALOGISMO, DISCURSO E CARNAVALIZAÇÃO

É importante pontuar uma diferenciação entre discurso e enunciado na conceituação do círculo bakhtiniano. Em *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, Volóchinov (2017 [1929]) explora a enunciação e o discurso. O discurso é caracterizado como uma construção histórica não estável, ou seja, mutável, sofrendo alterações a cada interação realizada. Já o enunciado é o lado concreto, ou seja, nele está expressa a língua em sua materialidade. Só é possível ter acesso a esses discursos quando articulamos enunciados, todavia estes não são gerados de modo direto por um discurso único, pois estão atravessados por discursos outros que se acumulam e são resgatados voluntária ou involuntariamente no momento da enunciação.

Logo, o sentido não se apresenta como algo fixo, todavia é sempre construído de forma dialógica. Nessa perspectiva, o diálogo configura-se como um conceito central, por ser constitutivo da própria linguagem, que se realiza na interação entre um “eu” e um “outro”. A linguagem, portanto, não pode ser compreendida como um sistema abstrato, mas como um fenômeno de natureza social, historicamente situado e atravessado por valores, o que a caracteriza como essencialmente ideológica.

Assim, todo enunciado se insere em uma cadeia de vozes e discursos, respondendo a enunciados anteriores e antecipando possíveis respostas, o que evidencia o caráter dialógico da linguagem. Nessa direção, entende-se que as palavras não são neutras, uma vez que carregam marcas de posicionamentos sociais, culturais e históricos. Desse modo, a escolha lexical realizada pelo enunciador não é aleatória, mas revela uma tomada de posição, explicitando sua inserção em determinados campos ideológicos e discursivos.

A circulação desses enunciados ocorre dentro de determinadas situações comunicacionais, portanto cada campo vai moldando enunciados e, assim, se formam os campos de atividade humana, como o religioso, por exemplo, que é mobilizado pelos contos lidos neste trabalho. Cada campo busca uma linguagem ímpar, mas que sofre contestação de outras forças, havendo uma correlação de imposição e reação aos campos de enunciados. Campos diferentes produzem enunciados diferentes e, por conseguinte, compõem seus gêneros discursivos.

Dessa forma, o enunciado é um fenômeno social, ideológico e dialógico e que está sempre em interação com enunciados anteriores e futuros. Por isso, podem se apropriar, usar, deturpar, rebaixar e satirizar de outros discursos, ou seja, como todo enunciado está em diálogo com outros enunciados, ele nunca é neutro ou isolado. Todo ato de linguagem responde a algo que já foi dito ou espera algo a ser dito, ecoando vozes anteriores e antecipando respostas.

Se os enunciados não são neutros e dialogam responsivamente, eles podem apropriar-se de outros, incorporando trechos ou estilos de fala. Assim, no uso dos enunciados, mobilizam-se os discursos como material para a construção enunciativa, inclusive deturpando o sentido original, seja por ironia, paródia ou crítica. Ou então rebaixando seu status e hierarquia, transformando o sublime em grotesco, o sério em cômico. Ou ainda, satirizando o discurso oficial, ou mesmo a voz do outro, criando uma forma de expor seus limites e contradições.

Volóchinov (2017 [1929]) especifica que o discurso não se apresenta absoluto e isolado, mas se constitui na relação com palavras já ditas, vozes anteriores e posições ideológicas preexistentes. Assim, a enunciação incorpora, de forma explícita ou implícita, discursos alheios, os quais são ressignificados e avaliados em um novo contexto enunciativo. O modo como um discurso integra a palavra de outro não é neutro nem puramente formal, assim as formas de transmissão do discurso alheio expressam tendências sociais, ideológicas e históricas.

O estudo discursivo envolve as relações de valor, apreciação e conflito entre vozes sociais. Há dois grandes modos de organização do discurso alheio, segundo Volóchinov (2017 [1929]): o discurso citado e o discurso pictórico. O primeiro é o estilo literal (linear), que se caracteriza pela preservação das fronteiras entre o discurso do narrador e o discurso citado, ou seja, a palavra de outrem é apresentada como um bloco relativamente autônomo, formalmente delimitado e semanticamente estável. O discurso citado é transmitido com a intenção de conservar a integridade, o conteúdo e, em certa medida, a autoridade original. Esse estilo busca minimizar a interferência avaliativa sobre o discurso alheio.

O estilo pictórico, por sua vez, dissolve as fronteiras entre o discurso do narrador e o discurso de outrem. Nesse caso, a palavra alheia aparece como parte integrada ao tecido do discurso narrativo. O narrador incorpora o discurso citado de modo expressivo, deixando que ele se misture à sua própria entonação, avaliação e perspectiva, recurso que, como se verá posteriormente, é amplamente utilizado em Trevisan (2013 [1965]).

No estilo pictórico, o discurso de outrem é reelaborado, reinterpretado e submetido a deslocamentos semânticos e valorativos, como o discurso religioso presente nos contos estudados. Tal estilo reflete que os contextos sociais são permeados por conflitos ideológicos, nos quais nenhuma palavra permanece neutra. O estilo literal e o estilo pictórico demonstram que a transmissão do discurso alheio não é apenas uma questão técnica ou sintática, mas um fenômeno ideológico. As citações implicam em uma tomada de posição diante da palavra do outro, apresentando relações de poder, diálogo, concordância ou tensão. Assim, o estudo do discurso alheio comprova que a linguagem é sim um espaço de interação social, no qual as vozes podem concordar, se confrontar, se refratar e se transformar.

Na tese de doutoramento de Bakhtin, intitulada *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999 [1965]), o teórico russo define o grotesco e a carnavalização. O foco da investigação são os carnavais, dado que, segundo o autor, eram períodos em que a ordem habitual era invertida, portanto as estruturas de poder tradicionais podiam ser ridicularizadas e, sendo assim, dotadas de uma natureza subversiva e libertadora. Como explica Norma Discini, em seu artigo “Carnavalização”: “[...] a permutação do alto e do baixo ou a lógica da inversão, própria à cultura popular: os grandes são destronados, os inferiores são coroados” (2005, p. 55).

O carnaval na Idade Média e no Renascimento integrava diversas festividades vividas ao longo do ano, não somente as de um período específico. A ideia de carnaval, em sua etimologia, é compreendida como a procissão dos deuses destronados, por isso

[...] revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens (Bakhtin, 1999 [1965], p. 105).

O sujeito da Idade Média participava de duas vidas: uma, oficial; e outra, carnavalesca. Por consequência, integrava-se a dois mundos: um sério e outro cômico, que coexistiam, porém não se misturavam. Uma característica fundamental desses eventos era a sua natureza não oficial, que configurava, como diz Bakhtin, uma segunda vida do povo, um duplo das práticas da Igreja e do Estado. O povo comungava uma utopia de liberdade e fartura, de suspensão de todas as hierarquias e de dissolução da fronteira entre a arte e a vida. Essa segunda existência da cultura popular construiu-se como paródia da vida ordinária, como um mundo ao contrário.

Bakhtin (1999 [1965]) aponta, em seus estudos, três grandes manifestações da cultura cômica popular: a primeira corresponde às formas dos ritos e dos espetáculos que contemplam procissões do carnaval e também outras festas, protocolos e representações como, por exemplo, a Festa do Burro, em que se celebrava uma paródia da liturgia perante um burro todo ornamentado. Das figuras que constituíam o Carnaval, destacavam-se o louco, o bobo, o palhaço e o bufão, esse que era, e ainda é, o representante do próprio espírito carnavalesco.

O segundo ponto de tais manifestações envolve as obras cômicas verbais, orais e escritas, que são conectadas ao Carnaval e disseminaram-se, na Idade Média e no Renascimento, com uma grande quantidade de textos com características paródicas, como as que imitavam os aspectos do culto religioso, a liturgia, os hinos, os salmos e as orações, rebaixando tudo que era dogmático ou sério. Bakhtin (1999 [1965]) menciona que as influências desta discursividade carnavalesca são visíveis em várias obras como no *Decameron*, de Boccaccio (1349-51), por exemplo.

O terceiro aspecto contempla as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro. Neste ponto, o Carnaval institui uma nova forma de comunicação, baseada no léxico que decorre da eliminação das formalidades e etiquetas. O uso

generalizado de profanações, blasfêmias, obscenidades e expressões de teor insultuoso que definem a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente, ou seja, humilhante, mas, ainda assim, libertadora. Certas obscenidades ainda hoje conservam um sentido simultaneamente de insulto e elogio e são corriqueiras formas de tratamento:

É por essa razão que não há e não pode haver nada de grosseiro nem de cínico nas imagens escatológicas de Rabelais (como nas do realismo grotesco). A projeção de excrementos, a rega com urina, a chuva de injúrias escatológicas lançada sobre o velho mundo agonizante (e ao mesmo tempo nascente) constituem seus alegres funerais, absolutamente idênticos (mas no plano do riso) ao lançamento sobre o túmulo de torrões de terra como testemunho de afeto ou ao ato de jogar as sementes no sulco (no seio da terra) (Bakhtin, 1999 [1965], p. 152).

Essas três categorias refletem o aspecto cômico do mundo e estão combinadas de diferentes maneiras. Ressaltamos que o elemento que unifica essa diversidade é o riso, mas não um riso qualquer, um riso coletivo que se opõe ao tom sério e repressivo da cultura oficial do poder real e eclesiástico, um riso que projeta liberdade, liberdade esta que é fecunda e regeneradora como a própria natureza, assim como dito na citação acima.

Logo, o carnaval se tornou uma oportunidade de revelar os aspectos mais profundos da vida cotidiana, ele “[...] não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval” (Bakhtin, 1999 [1965], p. 7). Enquanto as festas oficiais consagravam a permanência das regras que conduziam um mundo intransigente, o carnaval suspendia normas e tabus, fossem eles religiosos, políticos ou morais.

O conceito de carnavalização está presente também na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008 [1963]), que Bakhtin optou por incluir na segunda edição desse livro. Nesta obra, o conceito de carnavalização é apresentado como um método de análise da narrativa e como elemento fundamental na formação do romance moderno. Todavia, neste livro, o estudioso está focado em compreender a singularidade dos romances de Dostoiévski, que ele caracteriza como polifônicos.

A polifonia, em Dostoiévski, depreende que as vozes das personagens não são subordinadas a de um narrador, mas coexistem. Portanto, o romance moderno seria um espaço de confronto ou convivência entre essas vozes. A polifonia incide em haver

na narrativa o lugar de fala para as consciências que dialogam, rompendo com a autoridade do narrador onisciente. Por isso, todos os discursos possuem liberdade para serem ditos e também para serem contestados. Em vez de apresentar uma única verdade absoluta, em Dostoiévski as personagens expressam suas verdades, opiniões e visões de mundo, e estas, por muitas vezes, são visões conflitantes.

Retornando ao conceito de carnavalização, Bakhtin (1999 [1965]) retrata a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, discernindo suas dimensões e especificando suas características. O teórico russo define o grotesco e a carnavalização, analisando as manifestações da cultura popular ao examinar os romances de *Gargântua e Pantagruel* (2003 [1532/1564]), de François Rabelais, e faz uma análise da estrutura social com o objetivo de encontrar o que era permitido em termos de linguagem e as subversões cometidas pelas personagens.

Para entendermos a carnavalização, é relevante conhecermos a obra de Rabelais (2003 [1532/1564]), pois esta foi objeto de estudo escolhido por Bakhtin (1999 [1965]) para sua análise. *Gargântua e Pantagruel* é uma série de cinco romances escrita por François Rabelais, médico, monge e humanista francês, publicados entre 1532 e 1564 no século XVI. Os livros narram as aventuras de Gargântua e de seu filho Pantagruel, dois gigantes que vivem situações fantásticas, absurdas e grotescas.

Pantagruel (2003 [1532]) foi o primeiro livro, escrito por volta de 1532. Pantagruel e Gargântua são gigantes bondosos, com uma enorme gula e uma excepcional avidez por bebidas. São alegres, mordazes e cínicos, além de se expressarem verbalmente com grosserias, palavrões, anedotas e ditos populares. Pode-se mencionar, como exemplo, a descrição da arte do “limpa-cu” de Gargântua: “Eu, respondeu Gargântua, por longa e curiosa experiência, inventei um meio de me limpar o cu, o mais senhorial, o mais excelente, o mais expediente que jamais foi visto” (Rabelais, 2003 [1532], p. 70).

O segundo livro, *Gargantua* (2003 [1534]), desenvolve a narrativa sobre o seu nascimento, sua infância, sua educação, sua ida para Paris e sua guerra contra Picrochole. Saindo vencedor desta contenda, constrói a abadia de Thélémé, na qual propõe viver sob novos princípios. Aqui o gigante levanta a bandeira do “Faça o que quiser”, que representa uma reação contra o excesso de rigorismo do ideal religioso da Idade Média. Neste espaço, tudo é o oposto dos conventos tradicionais: havia liberdade em vez de regras. É a composição de uma sátira à repressão religiosa dos

mosteiros. Nesse livro, propõe-se um mundo novo, regido pelo prazer e pela espontaneidade.

No mesmo livro, o grotesco está em ação no exagero dos corpos. Eles não são apenas expostos, mas sim celebrados, desestabilizando aquela imagem idealizada do corpo belo na tradição clássica. Isso ocorre, por exemplo, no nascimento de Gargântua, que é parido pela orelha de sua mãe, mas somente depois que ela come trinta cestos de tripas de boi. Aqui o grotesco é regenerador, o corpo cresce, come, defeca, remetendo, assim, ao ciclo natural da vida.

No *Terceiro Livro de Pantagruel* (2003 [1546]), realizam-se diálogos absurdos e longos debates sobre oráculos, astrologia, urina, o voo de aves e considerações valorosas sobre a braguilha, tecendo ponderações de como esta é uma peça importante da armadura entre os guerreiros, pois os homens precisam ter muito cuidado com seus órgãos genitais. No Livro *O Quarto Livro de Pantagruel* (2003 [1552]), é representada uma odisseia satírica de Pantagruel e seus companheiros. O *Quinto Livro de Pantagruel* (2003 [1564]), publicado postumamente em 1564, encerra o ciclo de Gargântua e Pantagruel, com a viagem marítima de Pantagruel, Panurge e seus companheiros em busca do Oráculo da Garrafa. Ao longo do percurso, o grupo visita ilhas alegóricas e sua grande jornada termina com a aproximação ao oráculo.

Em todas as obras da série, há um vocabulário desafiador, muita criatividade no uso de anagramas, pseudônimos, além de um vasto uso de onomatopeias, exclamações, vocativos e um rico léxico. Rabelais (2003 [1532/1564]) mescla o culto e o popular, o latim com palavrões, termos técnicos com ditados populares, rejeitando, assim, a ideia de uma linguagem oficial e única. Todos falam, todos zombam e todos participam. A verdade nunca é imposta. A linguagem é propositadamente colocada em desordem para que possa ser livre.

A partir da análise dos livros supracitados, Bakhtin (1999 [1965]) estuda os fenômenos verbais, concebendo o surgimento de gêneros que são compostos pelas obscenidades da vida material e corporal, retratadas nas imagens do corpo, da bebida, da comida e da vida sexual, ou seja, na satisfação de necessidades naturais. Esse princípio, denominado de realismo grotesco, é impregnado pelos elementos do baixo material e corporal, explorando as partes do corpo e seus orifícios. Está incluída nesse princípio a ideia das ambivalências, dos opostos: bem e mal, vida e morte, claro e escuro, alegre e triste, cômico e mascaramento.

Assim, o grotesco, o baixo material e o corporal, o riso e a máscara constituíam-

se como importantes elementos das festividades carnavalescas. Contudo, esse não era um simples sistema de degradações, visto que essas inversões provocaram mudanças em toda uma concepção de mundo: “Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a *renovação* das vestimentas e da personagem social [...]” (Bakhtin, 1999 [1965], p. 70, grifos do autor).

Ponto importante de destaque também é que, com a eliminação das hierarquias, de certo modo, desapareceu o corpo individual: “Nesse todo, o corpo individual cessa, até certo ponto, de ser ele mesmo: pode-se, por assim dizer, trocar mutuamente de corpo, renovar-se (por meio das fantasias e máscaras)” (Bakhtin, 1999 [1965], p. 70). Assim, a relativização da verdade e do poder dominantes constitui um dos sentidos profundos do riso carnavalesco nas suas múltiplas manifestações. Ao ridicularizar os detentores do poder, estes são superados, e o carnaval celebra a mudança do mundo, como dito anteriormente.

Consequentemente, a carnavalização é a concepção do mundo aberto para o novo em oposição a uma concepção única e conservadora. Para tanto, a análise do vocabulário da praça pública – que faz parte de toda a obra de Rabelais (2003 [1532/1564]) – é muito significativa, pois nele todos têm o direito de falar e, portanto, ouvem-se todas as vozes. Neste lugar público, a liberdade toma o seu lugar, com uma linguagem simples e, muitas vezes, vulgar. Assim, ela carrega as imagens de realismo grotesco, permeado de palavrões e referências às partes consideradas impudicas do corpo humano.

O grotesco caracteriza-se pela representação crua da realidade. Comer, beber, defecar, copular, nascer e morrer são manifestações importantes da vida e do corpo grotesco. Enfatizam-se aspectos deste corpo incompleto, sempre em um estado de vir a ser, ou seja, é aberto, inacabado, em interação com o mundo. O corpo grotesco escapa às suas fronteiras, enquanto engole e devora o mundo.

Com a análise do contexto literário, Bakhtin (1999 [1965]) propõe duas forças do discurso: as centrípetas e as centrífugas. As forças centrípetas atuam como imposições que buscam uma uniformidade discursiva, geralmente associada ao discurso oficial. Em contraste, as forças centrífugas, como a paródia e o riso carnavalesco, subvertem essas normas, desestabilizando o discurso imposto e permitindo a expressão de vozes dissidentes e alternativas, expostas no carnaval.

Nesse período, ocorria a eliminação provisória das relações estruturais de poder produzindo a linguagem carnavalesca, repleta de lirismo, de alternância e de

renovação. O riso carnavalesco alterava a consciência e relativizava as verdades absolutas e as figuras de autoridades: “A influência da concepção carnavalesca do mundo sobre a visão e o pensamento dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca” (Bakhtin, 1999 [1965], p. 12).

Consequentemente, neste período, havia uma reunião de fenômenos heterogêneos que evidenciavam “[...] a sua relação essencial com o *tempo alegre*. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, consequentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram” (Bakhtin, 1999 [1965], p. 191, grifo do autor). O carnaval era a segunda vida do povo, o tempo alegre em que se marcava uma pausa no sistema oficial, eliminado todas as suas interdições.

Os conceitos bakhtinianos de carnavalização e grotesco mostram-se fundamentais para pensar como é constituída a narrativa de Trevisan (2013 [1965]) nos contos do livro *O Vampiro de Curitiba*, objeto desta análise. Tomemos como pressuposto que a linguagem é intrinsecamente dialógica, e, sendo assim, cada enunciado é uma resposta aos anteriores e uma antecipação a futuras enunciações, criando uma cadeia contínua de enunciados. Essas diferentes vozes podem convergir, no caso da estilização, ou divergir, como é o caso da paródia.

As vozes dissidentes estão em evidência em toda a obra. O vampiro, a prostituta e a viúva são protagonistas. Os marginalizados da Curitiba civilizada são as figuras que recebem um amplo destaque. A Curitiba ficcional de Trevisan (2013 [1965]), assim como toda grande cidade, é um organismo opressivo. Nesse sentido, o estilo, a estrutura e a linguagem dos contos são abruptos, assim como o ritmo acelerado da rotina urbana, na qual nenhum ser humano para, seja para ouvir, apreciar ou revidar, diante das ocorrências diárias. Assim, a violência se banaliza no cotidiano. Depois de tantas notícias, nada mais choca. As vítimas ficam mudas, sem tempo, nem espaço para exteriorizar a própria dor. Nos contos, há o registro dos invisíveis, das frivolidades, dos “incidentes”. Mas, da leitura, ninguém sai impune, pois a Curitiba de Trevisan (2013 [1965]) sorve o leitor para esse submundo de vampiros.

Com a carnavalização, as figuras divinas são destronadas, ocorrendo uma inversão entre o sagrado e o profano. Por isso, uma das figuras que melhor representa esse mundo dual é o vampiro, pois reúne “[...] em si todos os contrários, ódio e amor, bem e mal, transgredindo todas as normas, redentor e danador” (Lecouteux, 2005, p.

157). A linguagem carnavalesada bakhtiniana, portanto, possibilita deslocar o olhar e voltar-se para as estruturas submersas do ordinário. Aquilo que se busca naturalizar emerge, e com uma força tão brutal que é impossível dissimular.

Uma forma de expressar a linguagem carnavalesada daltoniana é por meio do uso do grotesco, expondo dejetos, entranhas e deformações, elementos que se opõem aos princípios clássicos de elevação, por meio do menosprezo e do sarcasmo, como na cena em que Nelsinho “[...] cumprimentou-a risonho e cuidadoso de não revelar o dentinho preto” (Trevisan, 2013 [1965], p. 17). Os dentes, nesta narrativa vampiresca, possuem lugar de destaque, embora com a paradoxal intenção de escondê-los, pois a podridão é uma marca de sua marginalização. Verificamos que o grotesco aparece nos contos, evidenciando o discurso pelo qual o pensamento e a ação do protagonista são interpelados, coroados o profano. No processo da carnavalesação, as vozes exercem uma liberdade de expressão que não é possível no sistema costumeiro, passam a serem ouvidas. Sendo assim, o conceito de carnavalesação é essencial para a coroação do “herói” (anti-herói), o vampiro.

Unindo-se a isso, o riso e o corpo são entendidos como realidade física e simbólica e, portanto, duais. Do mesmo modo, como Bakhtin (1997 [1963]) descreve na obra de Rabelais (2003 [1532/1564]), o princípio da ambivalência também está presente em Trevisan (2013 [1965]). O corpo idealizado é rebaixado ao ponto de uma imagem grotesca: “Atraiu-a pelo braço e beijou-a. Elisa tinha um dente partido, onde a pontinha da língua foi se alojar” (Trevisan, 2013 [1965], p. 24). Novamente, a alusão ao dente, agora o de quem é beijada. O dente partido, por si só, não é grotesco, porém o fato de ser o lugar onde a língua se aloja cria um elemento grotesco, não apenas pelo uso de uma ação corporal, mas por uma expressão que não é usual.

Além disso, ainda existe um componente de carinho, presente no diminutivo, pois é a “pontinha da língua” que se aloja, repousa e descansa no momento do beijo. O corpo humano é posto em evidência em todas as suas formas e funções, desafiando as restrições impostas pela moralidade e pela religião. É importante mencionar que o vocabulário de Trevisan (2013 [1965]) não é o mesmo que dos gigantes Gargântua e Pantagrue de Rabelais (2003). Os palavrões e o enaltecimento do baixo corporal, como a exposição dos excrementos, por exemplo, não ganham essa mesma ênfase na obra daltoniana. O corpo grotesco é mascarado, desvelando-se nas sutilezas da linguagem, como no exemplo citado.

Nos contos de Trevisan (2013 [1965]), é possível encontrar uma exploração do

corporal e do visceral, com os dentes, o sangue e a decadência física pertencentes ao grotesco bakhtiniano. Em *O vampiro de Curitiba*, o escritor explora a degradação humana e expõe a sordidez da vida periférica urbana que reside nas sombras. Por isso, o processo de carnavalização e do grotesco são essenciais para o desenvolvimento desta dissertação, assim como as construções do arquétipo do vampiro, de Eva e o uso pictórico do discurso religioso, realizado pelo autor, tornando, desse modo, a linguagem em vampira.

2 O DISCURSO RELIGIOSO: ARQUÉTIPOS EM MOVIMENTO

Publicado postumamente em 1964, *O homem e seus símbolos* integra o conjunto das obras de Carl Jung e ocupa posição central na sistematização dos conceitos basilares de sua teoria. Nesse livro, o teórico define o símbolo, este que não se reduz a um signo de valor fixo, mas constitui uma forma de expressão que remete a conteúdos psíquicos ainda não plenamente acessíveis à consciência, operando como mediador entre o consciente e o inconsciente.

A noção de inconsciente, em Jung (1964), ultrapassa o âmbito do individual e desdobra-se na formulação da teoria do inconsciente coletivo. Esta instância é definida como uma camada da psique que é comum aos seres humanos, que conserva traços da história da humanidade. O inconsciente coletivo, para o autor, não é composto por conteúdos adquiridos pela experiência pessoal, mas por preceitos que se manifestam sob a forma de arquétipos, definição muito importante para este estudo. Tais imagens funcionam como padrões que organizam a experiência psíquica. Os arquétipos, enquanto estruturas universais da psique, emergem simbolicamente em sonhos, mitos, religiões e produções artísticas, organizando-se de acordo com os contextos históricos e culturais. A psique humana retém e atualiza formas simbólicas que são provenientes deste inconsciente coletivo, e esses símbolos influenciam as atitudes, comportamentos e formas de compreender a vida.

Joseph L. Henderson (1964) reforça essa perspectiva ao demonstrar que os arquétipos continuam a operar na cultura moderna por meio da persistência das narrativas e, ainda que renovem, continuam a influenciar o comportamento humano. Os arquétipos são como representações simbólicas de impulsos fundamentais, que se atualizam em imagens, fantasias e narrativas. A interpretação dessas manifestações simbólicas torna-se, portanto, essencial para o processo de compreensão do mundo. Esse é um modelo interpretativo que permite compreender os arquétipos não como conteúdos estáticos, mas como princípios dinâmicos que organizam a experiência humana e sustentam a produção simbólica ao longo da história. Assim como o arquétipo do vampiro e de Eva, dispostos nos contos de Trevisan (2013 [1965]), que detalharemos nos próximos capítulos.

O mito, por sua vez, organiza esses elementos em narrativa, transformando gestos e imagens em discurso simbólico. Ele opera por redundância e não segue a lógica demonstrativa, mas sim uma lógica própria que acolhe contradições e

contrários. É, ao mesmo tempo, uma forma de racionalização e um discurso carregado de força simbólica. Considerando isso, o arquétipo é um estágio preliminar da ideia, antecedendo o mito.

Em razão disso, para o psiquiatra suíço, os arquétipos são estruturas psíquicas universais do inconsciente coletivo. São impulsos inatos que se manifestam em imagens arquetípicas. A imagem é a expressão figurativa do arquétipo em determinada cultura, com variações simbólicas. Os pesquisadores Alberto Filipe Araújo e Rogério de Almeida (2024) corroboram tal visão ao descrever a influência destas imagens na construção da sociedade atual:

São estas imagens, portanto, que, pertencendo coletivamente a toda a espécie humana, se deixam ver, dada sua qualidade numerosa, através dos mitos, dos contos, das diferentes e significativas tradições literárias orais ou escritas do património do homo sapiens (2024, p. 21).

Logo, as narrativas expressam os arquétipos, veiculando conteúdos do inconsciente coletivo e servindo de guia para a psique humana. Isto é,

Para Jung, o arquétipo opera em conjunto com a imagem arquetípica, isto é, o arquétipo é o impulso inato, comum a toda humanidade, que produz as imagens arquetípicas, que por sua vez expressam figurativamente uma dada tradição cultural (Araújo; Almeida, 2024, p. 18).

Desde a infância, somos expostos a histórias que moldam nossa compreensão do mundo e de nós mesmos (consciente ou inconscientemente). O estudo dos arquétipos é muito válido, porque explora essas narrativas do inconsciente coletivo. Como, por exemplo, o arquétipo de Eva, que representaria a submissão, visto que, a figura feminina foi criada da costela de Adão para ser companheira, sendo assim parte dele e lhe devendo obediência, bem como acatar sem questionamentos às normas divinas. Eva representa o modelo de esposa e mãe, associada ao cuidado, recato, docilidade, simbolizaria a mulher conformada aos papéis tradicionais e corresponderia à mulher que aceita os padrões sociais e vive sob as regras impostas.

Entretanto, ela é quem apresenta, no texto bíblico, a Adão o fruto proibido, sendo a própria representação da tentação para o homem. Nos contos de Trevisan (2013 [1965]), Nelsinho se coloca discursivamente no cargo do “pobre cristão” que, segundo ele, por ingenuidade, caiu em tentação. O protagonista coloca-se nesta posição de tentado, contudo percebemos que essa é uma apropriação discursiva de

Nelsinho e não um fato. Nas próprias palavras do personagem, embora com sutileza, é perceptível que ele espreita nas sombras, caçando “Sem perdê-la de vista, preparava a abordagem. Os cartazes na parede sugeriam que fosse ao cinema. Vestiu o paletó para bem impressionar, atravessou a rua. Ultrapassou-a alguns passos, fingiu que lia os anúncios” (Trevisan, 2013 [1965], p. 16).

Para colaborar com as definições de arquétipos, especialmente o de Eva, citamos o artigo “Concepção histórica da figura feminina: os mitos religiosos” (2023), de Bruna Alice Sestrem e Beatriz Machado Gomes, que analisa como a imagem da mulher foi construída e reinterpretada a partir de mitos religiosos. As autoras percorrem diferentes momentos históricos para mostrar a transição de sociedades matrilineares, nas quais a mulher ocupava posição de prestígio social, para sistemas patriarcais que a relegaram à submissão.

Dentre seus estudos, destacamos as investigações sobre o mito da criação e da queda de Eva, que auxiliou na consolidação de uma visão da mulher como subordinada ao homem, pois é a responsável pelo pecado original, impondo a ela uma posição de inferioridade, uma vez que a vincula como responsável pelo sofrimento vivido fora do Paraíso. A pesquisa realizada por Sestrem e Gomes (2023) discute que os mitos religiosos foram centrais para consolidar a ordem patriarcal e os sistemas de dominação que controlam a subjetividade feminina da atualidade.

A religião traduz a experiência social e transmite saberes sobre ela mesma de forma simbólica e com uma narrativa considerada sagrada e dogmática, portanto indiscutível. A figura de Eva carrega, em suas mãos, a culpa do pecado original, que expulsa o casal do Éden e recebe, como castigo eterno, a vida na terra e as dores do parto. Segundo a pesquisa realizada pelas autoras, o mito da criação, na versão hebraica, em que Deus cria os céus e a terra, o dia e a noite, os animais e molda o homem à sua imagem e semelhança, vendo Deus que o homem precisa de uma companheira, cria Eva da costela de Adão. A mulher é criada por meio do homem e para o homem. Esse mito dá origem à forma sistemática de como algumas sociedades se organizam.

Essa relação de hierarquia entre os gêneros afirmada e legitimada pela propagação desse mito evidencia a posição da mulher ante sua origem em detrimento da posição masculina. Conforme os estudos de Sestrem e Gomes (2023), demonizar a figura feminina se torna uma arma da colonização, dado que ocorre a transformação do sexo feminino em vergonhoso e pecaminoso. Isso leva a uma frequente

desconexão com o próprio corpo e até mesmo impregna a ideia de que, assim como Eva, a mulher carrega uma maldição, é uma armadilha, uma sedutora que levaria o homem à ruína.

As narrativas bíblicas desempenham papel central na formação das práticas sociais e culturais das sociedades ocidentais, e a literatura configura-se como um campo privilegiado para a compreensão do discurso religioso enquanto sistema de organização dessas narrativas. Na literatura, portanto, podemos perceber o entrecruzamento de vozes e os sentidos que emergem destas relações. Observamos esse movimento na obra estudada, pois Trevisan (2013 [1965]) vale-se do discurso religioso em seus textos. Dessa forma, bebe diretamente na fonte dos livros da Bíblia.

Ao falarmos do discurso religioso e citarmos a Bíblia como fonte bibliográfica, faz-se imprescindível observar um avanço significativo nos estudos que tratam da Bíblia sob a ótica literária. Alguns pesquisadores a analisam como uma obra marcada por procedimentos próprios da literatura, ampliando as possibilidades de leitura e compreensão de suas narrativas. Um marco importante dessa perspectiva é o livro *Guia literário da Bíblia*, organizado por Robert Alter e Frank Kermode e publicado no Brasil pela Editora da UNESP, em 1997.

A obra estuda cada livro bíblico a partir de uma abordagem literária, configurando-se como referência no assunto, pois propõe “uma nova concepção da Bíblia como obra de grande força e autoridade literária” (Alter; Kermode, 1997, p. 12). Os textos bíblicos, mobilizados neste trabalho, tem como propósito exclusivo apoiar a análise literária, pois são fonte de interdiscursividade dos contos estudados.

É importante ressaltar que este estudo não ignora o caráter religioso do material analisado, tampouco se orienta por finalidades teológicas. O foco de nosso trabalho é reconhecer a Bíblia como parte constitutiva de um universo literário e passível de análise acadêmica. “Em suma, a linguagem, bem como as mensagens que ela transmite, simbolizam para nós o passado, estranho e contudo familiar, que sentimos dever compreender de algum modo se quisermos compreender a nós mesmos.” (Alter; Kermode, 1997, p. 11).

2.1 O ARQUÉTIPO DE EVA: A MULHER COMO TENTADORA

Prontamente, reconhecemos que os discursos produzidos por Nelsinho representam o machismo, assim sendo, destacamos que ele se apropria e reproduz

os arquétipos do discurso religioso que mobiliza ao falar, agir e justificar as suas atitudes. As mulheres, para o “herói” protagonista, são determinadas como Eva³, a tentadora, enquanto ele, à semelhança de um “pobre homem cristão”, tenta resistir, mas sucumbe à tentação.

As mulheres desta Curitiba ficcional estão sempre “provocando” Nelsinho: “Sempre se enfeitando, se pintando, se adorando no espelhinho da bolsa. Se não é para deixar assanhado um pobre cristão por que é então?” (Trevisan, 2013 [1965], p. 8). E ao colocar-se como “pobre cristão”, Nelsinho faz uso de um discurso falsamente religioso, como justificativa para atitudes e pensamentos condenáveis que tem. Ou seja, ele mobiliza esses discursos e se pronuncia por meio deles, para que possa mostrar-se, ainda que dissimuladamente, como um seguidor de Cristo que “sucumbiu” às tentações. Chamando-se de “pobre cristão”, mais pela tradição do que pela religiosidade, vale-se do discurso religioso para mascarar-se de humilde, honesto e que fora levado a perder sua humanidade, sendo dominado pelo animal vampiro que habita nele.

Críticos, como Miguel Sanches Neto (2005), defendem que as obras de Trevisan são como um culto, um

Tributo às eternas profissionais na sua ronda em busca dos fregueses furtivos. A este universo sórdido Dalton dá uma poesia sutil, colando nessas mulheres uma estampa religiosa: fazem-se sacerdotisas do amor, por mais rebaixadas que elas sejam e por mais asquerosos que sejam seus clientes (Sanches Neto, 2005, p. 13).

Waldman (1989) também enfatiza as discussões mediante a questão das personagens femininas em Trevisan por ser vista ora como santa, associada à virgem Maria, ora vista como a prostituta, aquela que possui a responsabilidade de seduzir e que está sempre a perambular pelas ruas. Em todos os casos, temos presente a degradação da figura feminina, pois as mulheres são vistas como meros objetos, como espelhos de desejo, como opressão e transgressão “[...] (a mulher), seu movimento oscila entre a esquiva e a entrega” (Waldman, 1989, p. 93).

Outra alusão possível ao arquétipo de Eva é a fixação do personagem-narrador por partes do corpo da mulher, frequentemente associadas a frutas como, por

³ Vale ressaltar que esta dissertação não assume a mulher como Eva, mas sim analisa criticamente como o discurso de Nelsinho a constitui dessa forma.

exemplo, quando reclama: “Piedade não tem no coração negro de ameixa” (Trevisan, 2013 [1965], p. 7), ao referir-se às mulheres que, em seu ponto de vista, nunca lhe retribuem os olhares e as investidas. Também quando faz alusão às partes do corpo feminino, que ele considerava proibidas, como joelhos, que são citados com certa fixação em diversos momentos por chamarem atenção do protagonista: “Ah, o joelho... Redondinho de curva mais doce que o pêssego maduro” (Trevisan, 2013 [1965], p. 9).

As frutas, no discurso religioso, especialmente no mito da queda, aparecem como símbolos de desejo e decadência. A fruta simbolizaria o desejo, mas também a transgressão dos limites impostos. A tentação, portanto, está no ato de desejar aquilo que lhe foi proibido, como as partes do corpo feminino. Para o narrador personagem, a fruta torna-se um objeto mediador do pecado, um catalisador da queda de Adão e do protagonista. Na perspectiva de Nelsinho, assim como Eva teria oferecido o fruto proibido a Adão, ele interpreta que as mulheres, dessa Curitiba ficcional, exibem joelhos e tornozelos com a intenção deliberada de provocá-lo. Trata-se, portanto, de uma leitura construída pelo próprio protagonista, que projeta, sobre o corpo feminino, uma lógica de sedução e culpa que nasce de seu imaginário e não de uma intenção das mulheres.

2.2 O POBRE CRISTÃO E DEUS COMO CONFIDENTE

Além do arquétipo bíblico de Eva, da mulher como provocadora, também encontramos Deus quase como um confidente do “herói” protagonista. Um dos contos em que vemos isso claramente é em “Incidente na loja”, em que Nelsinho sai mais cedo do escritório para almoçar e passa a vagar pela cidade bebendo e caçando, consumido pelos seus desejos e frustrações, buscando a sua próxima presa. Por fim, decide seguir uma jovem que trabalha em uma loja de colchões: “É ela. Agradeceu com falsa modéstia – Obrigado, senhor. Eu não mereço” (Trevisan, 2013 [1965], p. 16). Em todo o conto, Nelsinho conversa e agradece ao presente do divino: “Graças a Deus pelas mulheres, tão bem-feitas para serem acariciadas” (Trevisan, 2013 [1965], p. 15). Na narrativa, ele aproxima-se dela e força uma relação íntima, cometendo um estupro.

A jovem resiste, opõe-se, mas acaba sendo rendida pelo vampiro que, após o ato, dissimula um constrangimento: “Ó, Senhor, não tens piedade; cometera o

primeiro erro, voltando para a menina a orelha boba” (Trevisan, 2013 [1965], p. 18). Ele justifica que agiu como se consumido pelo seu lado animalesco, que fora obrigado a atuar. Ao final da abominável ação, o protagonista sai e retorna ao trabalho, carregando consigo apenas uma marca silenciosa do ocorrido e a perda de seu lenço bordado, que ficou no local como possível prova do crime. Nunca esquecendo de agradecer as dádivas de Deus: “Sorriu entre surpreso e satisfeito, baixou a cabeça e murmurou: Obrigado, Senhor” (Trevisan, 2013 [1965], p. 22).

O fato de usar os enunciados-chave apropriando-se da aliança bíblica Deus-homens (“Obrigado, Senhor”) para algo tão execrável demonstra o rebaixamento no sentido bakhtiniano, pois Nelsinho rebaixa Deus a seu parceiro. Além disso, temos um exemplo da linguagem vampira, já que, neste caso, não existe mais o elevado, o sagrado. Aqui, neste mundo de vampiros, só existe o baixo, o profano. Até mesmo a figura divina caminharia lado a lado com o protagonista sendo cúmplice e comparsa de suas ações.

Devemos incluir, nesta análise, o título do conto (“O incidente na loja”) e como ele sugere uma sociedade que minimiza situações de abuso sexual, normalizando-as ao tratá-las como um mero inconveniente, um simples descontrole, um “incidente”. Nesse sentido, as ações de Nelsinho são apresentadas como quase justificáveis, seja pela solidão – “Estou cansado, Senhor, são tantas mulheres e eu tão sozinho” (Trevisan, 2013 [1965], p. 18) –, pela suposta promiscuidade feminina – “[...] até a última das mulheres tem o seu preço” (Trevisan, 2013 [1965], p. 16) – ou até mesmo por uma ideia de insegurança e debilidade masculina – “Ah, Senhor, deste-me voz, não as palavras” (Trevisan, 2013 [1965], p. 22).

Nelsinho finge não ter opção, dissimula ser subjugado, disfarça coação e por fim, toma uma atitude: “[...] meu Deus, terei que fazer uma carnificina?” (Trevisan, 2013 [1965], p. 19). Assim, diante de tantas “provocações” de copiosas Evas e da validação social, ele cogita a infundada possibilidade: “[...] ai, Senhor, de nós dois qual é a vítima” (Trevisan, 2013 [1965], p. 21). Nelsinho lamenta-se, pois se coloca no lugar de ser injustiçado: “Por que Deus fez da mulher o suspiro do moço e o sumidouro do velho? Não é justo para um pecador como eu” (Trevisan, 2013 [1965], p. 7).

2.3 A subversão da Sexta-Feira Santa: O sacrifício do vampiro

Como contraponto, no conto “A noite da paixão”, ocorre uma inversão: os

papéis são trocados e o caçador passa a ser a caça. É Sexta-Feira Santa, e Nelsinho envolve-se com uma prostituta, que conhece dentro de uma igreja, e que não possui os dentes da frente: “Nem um dente entre os caninos superiores – terei de beber, ó Senhor, deste cálice?” (Trevisan, 2013 [1965], p. 120). Percebe-se que a referência aos dentes aqui são da mulher e não mais os do vampiro.

No quarto de hotel, é ela quem lhe crava os dentes:

Desvencilhou-se dela, sacou o paletó, sentou-se na cama. A tipa conchegou-se, puxou-lhe a cabeça, entrou a mordê-lo: ali no pescoço a falha dos dentes.

— Te morder todinho.

— Faça isso não — suplicou, espavorido.

— Tirar sangue!

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

— Tome e coma: isto é o meu corpo (Trevisan, 2013 [1965], p. 121).

No artigo *A reconstrução paródica da Paixão de Cristo no conto ‘A noite da paixão’*, a doutora Olinda Cristina Martins Aleixo (2007) analisa o conto com foco no discurso bíblico, expondo que a literatura pós-moderna não mais avaliza o relato oficial, mas promove a desautomatização e a problematização dos discursos religiosos. São estabelecidas releituras desses dogmas religiosos, que desarticulam os episódios bíblicos e apresentam versões alternativas de certos acontecimentos, subvertendo princípios ou circunstâncias que são convencionalmente aceitos, o que caracteriza também a carnavalização proposta por Bakhtin (1999 [1965]).

Na análise do conto, Aleixo (2007) defende que Trevisan (2013 [1965]) cria uma paródia da Paixão de Jesus Cristo, entrelaçando esses discursos, visto que existe uma apropriação dos discursos bíblicos na fala de Nelsinho. O protagonista utiliza de frases proferidas por Cristo no momento da crucificação, como, por exemplo: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (João 19:30); e “Está consumado” (Mateus 27:21-22). O narrador também se encontra inundado pelo discurso bíblico quando cita: “[...] ó esponja imunda de vinagre e fel” (João 19:28-29). Nelsinho entrega-se para o suplício: “Preparando para o sacrifício, espargia no corpo o bálsamo aromático” (Trevisan, 2013 [1965], p. 124).

Caminhando nesta direção, citamos a tese *A vida do sangue, o sangue da vida: a influência das “sagradas” escrituras sobre a literatura vampírica*, de Dante Luiz de Lima (2016) especialmente o capítulo intitulado: “A Bíblia e os escritos religiosos como

sustentáculo do enredo de *Drácula* (1897)". O estudioso se refere ao protagonista da obra de Bram Stoker que, possivelmente, foi o personagem que mais contribuiu para o arquétipo do vampiro como o reconhecemos atualmente. Neste capítulo, o autor descreve o Conde Drácula como uma inversão maligna de Jesus Cristo, pois oferece a vida eterna a quem beba seu sangue, sendo, assim, caracterizado como uma paródia cristã.

Além desta figura como espécie de Anticristo, ainda temos posta na obra a questão do feminino: "Certamente a heresia criada por Stoker é muito maior ainda, pois entre os portadores da história, foram colocadas duas mulheres: Mina Harker e Lucy Westenra, algo inconcebível nos tempos bíblicos e talvez tolerável na era vitoriana" (Lima, 2016, p. 216).

O pesquisador descreve que, desde o início do romance de Stoker (1993 [1897]), é perceptível a simbologia religiosa como uma parte indispensável da trama. Quando Harker se direciona ao castelo de Drácula, a reação dos donos da estalagem onde ele estava hospedado é um exemplo disso, pois eles se benzeram ao ouvir o nome do Conde e se recusaram a seguir a conversa, o que demonstra como o Conde era temido na região, porque era considerado um ser das trevas. Além disso, há o episódio em que a mulher do estalajadeiro explica que, naquele dia, era véspera do dia de São Jorge e, por isso, a partir da meia-noite, todas as maldades do mundo estariam à solta.

Para além desse exemplo, Lima (2016) explica que vários elementos e ideologias religiosas foram usados na constituição da figura de Drácula. Stoker (1993 [1897]) conseguiu fundir o profano com o sagrado, fazendo assim com que o vampiro pudesse ser comparado ao próprio Jesus Cristo, afinal seu sangue também é capaz de criar novas vidas. Uma das passagens mais salientes é: "beba do meu sangue e viverá eternamente" (João 6:54), sendo a principal arma desse vampiro o convencimento a realização do desejo da vida eterna.

O pesquisador cita outro exemplo: no episódio da possessão de Mina, identifica-se que a impureza da personagem tem fortes ligações com o texto bíblico. O seu pecado está relacionado ao sangue, um dos elementos mais importantes de purificação e também de contaminação. Mina não apenas deixou-se morder pelo vampiro, mas também tomou seu sangue, como se estivesse participando de um ritual profano de comunhão. Assim como os fiéis, durante a missa, recebem o corpo do Cristo através da hóstia, e o padre toma o sangue dele através do vinho, ela ingere o

sangue do vampiro para, assim, tornar-se discípula de uma criatura que evidentemente renega a Deus. Por conseguinte, Mina se torna sua discípula.

Esse processo ocorre também no conto “A noite da paixão”, que revela uma intersecção tão forte de discursos que se confundem os discursos do narrador onisciente, de Nelsinho e até com o do próprio Cristo, ou seja, o discurso religioso fala pela boca herege do vampiro. Esse aspecto de entrelaçamento de discursos mistura a linguagem bíblica, complexa e erudita, com a linguagem ultrajante e depravada de Nelsinho.

O uso no léxico das profanações, blasfêmias e obscenidades de teor insultuoso definem a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente, humilhante e libertadora. Este conto possui menções diretas à Bíblia, como já explanado anteriormente, todavia há parágrafos do conto que em nada lembram palavras bíblicas. Ao contrário, denotam um tom baixo e vulgar: “Ela puxou-o pela camisa e, à sua mercê, voltou a cavalgá-lo, sela nova rangendo. Ao retirar o casaco, a desgraçada fedia que era uma carniça” (Trevisan, 2013 [1965], p. 122).

Tal procedimento aproxima-se do que Mikhail Bakhtin (1999 [1965]) identifica, a partir da leitura de François Rabelais (2003 [1532/1564]), como a dualidade do vocabulário de praça pública e a subversão da linguagem sacra, evidenciando algo que é próprio da carnavalização. Essa tensão manifesta-se na incorporação de um léxico grosseiro, que instaura uma supressão das formalidades.

A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as “tomadas de palavra” (desde as interpelações em altos brados até espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade” (Bakhtin, 1999 [1965], p.132).

Em suma, esse movimento que ocorre nos festejos carnavalescos, as grosserias, as palavras injuriosas e blasfêmias são dirigidas às divindades, aos nobres e aos detentores do poder. Fato interessante a se perceber, na obra de Trevisan (2013 [1965]), é que as ofensas dificilmente vêm em forma de palavrões. As afrontas acontecem nas sombras: “Observou a imagem pavorosa e reprimiu, não soluço de dor, engulho de náusea: Por tua culpa Senhor, todos os bordéis fechados” (Trevisan, 2013 [1965], p. 118).

Inevitavelmente, torna-se difícil escrever sobre literatura de vampiros sem adentrar na narrativa bíblica, como coloca o investigador

Quando Jesus transforma o vinho em seu próprio sangue e o ingere em um ato autofágico, novos significados são dados ao líquido da vida, fazendo com que este se torne objeto de adoração e contemplação dentro do ritual cristão. Sendo assim, o sangue assume um caráter quase de personagem tanto dentro do texto bíblico como na literatura vampírica, portanto, acreditamos que haja grande pertinência na nossa hipótese que os escritores de literatura vampírica beberam na fonte bíblica e outros textos inspirados na mesma, para dar vida a um dos personagens mais instigantes da literatura universal: o vampiro (Lima, 2016, p. 154).

O morto que retorna da sepultura já se origina subversivo pelo seu caráter desafiador de retornar à vida. Enquanto no discurso religioso, mais especificamente no cristianismo, é a alma que sobrevive, com o vampiro, sem alma, é o corpo que prolonga a vida, é o corpo que permanece. Isso é uma afronta à lei da natureza e à narrativa bíblica, da vida e da morte. Há uma quebra de ciclo que perturba a ordem natural das coisas, por isso a subversão. O vampiro é a representação do medo, porque é a própria personificação da morte. Eles “são párias, banidos, e quase lamentamos sua triste sorte” (Lecouteux, 2005, p. 16).

O conto “As uvas” narra o encontro entre Nelsinho e Ivone, uma mulher casada que o recebe em seu apartamento enquanto o marido não está. Entre cigarros, incenso e uvas geladas, os dois conversam sobre o passado. Ela fala de Vivi, seu marido, entre lembranças de beijos na varanda. A narrativa é sufocante e cheia de ansiedade: “Em desespero, fechando o olho, tornou a beijá-la: boca escarninha, cheia de dentes. Fio de baba escorreu no queixo, ela desviou o rosto” (Trevisan, 2013 [1965], p. 112). Como se nota, a boca não é somente cheia de dentes, vampiresca, ela é uma boca escarninha, passível de desprezo, zombaria.

Ainda há que se levar em consideração a afronta do vampiro que retorna à vida em corpo, levantando-se dos mortos sendo que somente Cristo o fez. E a alteração do outro por meio do sangue. O vampiro, portanto, é a representação do mal que tenta apropriar-se dos feitos divinos. Lima (2016), em sua tese já mencionada anteriormente, elucida, em seus estudos, essa espoliação do divino. A transubstanciação, ação que corresponde em transformar vinho em sangue de Cristo e ser bebido por ele e seus apóstolos, causando mudanças e elevação do espírito. Ele próprio é uma divindade em um corpo humano, que, através de um sacrifício de sangue, entrega-se a Deus, e, por isso, ressuscita, sendo uma das passagens mais importantes dos Evangelhos.

Além disso, o estudioso cita a passagem da Bíblia sobre a figura de Jesus e o

ato de retornar à vida, por meio da ressurreição. A crença de que, após a morte, é possível reerguer-se dos mortos e alcançar a vida eterna poderia ter estimulado a imaginação não de apenas um, mas de vários escritores góticos, que, a partir dessas afirmações enigmáticas, criaram o vampiro literário, ébrio de sangue e com a capacidade não mais divina, mas sim diabólica de ressuscitar os mortos e dar-lhes vida eterna. Assim, o cenário da literatura mundial transformou-se para sempre depois da criação das figuras vampírescas de Lord Ruthven, Carmilla e Conde Drácula.

Consequentemente, a escolha do vampiro para representar esse submundo daltoniano e o discurso religioso evocado por ele é a escolha mais coerente, pois: “[...] o vampiro, que põe em causa a dualidade alma/corpo, sendo uma ofensa às leis naturais, é um pecador morto sem remissão, um excomungado. Seu cadáver é, então, uma presa fácil para os demônios e se ele parece voltar à vida o possuem e o animam” (Lecouteux, 2005, p. 161). Assim sendo, não há ninguém melhor para caracterizar essa Curitiba de Trevisan (2013 [1965]), repleta de párias, e de seres aprisionados aos maus espíritos.

3 ARQUÉTIPOS EM SANGUE: O VAMPIRO ENTRE O FOLCLORE E A LITERATURA

A representação de criaturas mortas-vivas que sobrevivem sugando o sangue de suas vítimas é ainda mais antiga do que a figura dos vampiros estabelecida na literatura do século XIX. Há muitas lendas de seres que se alimentam de sangue para alcançarem a vida eterna. O fato de essas histórias terem surgido em vários locais e em diferentes culturas reforça o arquétipo e a formação de um imaginário coletivo, ou seja, lugares na memória onde repousam as imagens de caráter estável. Para abordar o tema, usaremos a pesquisa elaborada por Claude Lecouteux, professor de Literatura e de Civilização Germânica da Idade Média na Universidade de Paris IV-Sorbonne, conhecido por suas muitas publicações sobre mitos sobrenaturais. No caso específico do vampiro, suas pesquisas estão publicadas no livro *História dos Vampiros: Autópsia de Um Mito*. Como apresentação, o autor aponta:

O vampiro faz parte da história desconhecida da humanidade, desempenha um papel e tem uma função; não brotou do nada no século XVII ou XVIII. Ele se inscreve num conjunto complexo de representações da morte e da vida, que sobreviveu até nossos dias, certamente com uma riqueza bem menor do que naquele passado distante que tendemos a confundir com séculos de obscurantismo, aquelas épocas remotas e ignorantes que baniram as Luzes da razão (Lecouteux, 2005, p. 15).

O mito do vampiro está enraizado em tradições muito antigas, resultantes de crenças ligadas à morte e ao retorno destes ao mundo dos vivos. Partindo do contexto histórico, ampliado e esmiuçado na literatura, até os dias atuais, ocorre o processo de consolidação do arquétipo, marcado por diferentes formas de representação vampíresca ao longo da história.

3.1 AS DIFERENTES REPRESENTAÇÕES DE VAMPIRO

Lecouteux (2005) explica que a volta dos mortos para atormentar os vivos vem de tempos tão distantes que não podemos definir com certeza o nascimento do mito, o termo vampiro que conhecemos hoje é a imagem estereotípica dessas criaturas que são anteriores às do romance gótico. Os vampiros folclóricos, aqueles que precedem à imagem que se consolidou com as obras da literatura vampíresca, eram descritos como seres repugnantes, com unhas compridas, boca e olhos abertos, rosto vermelho

e inchado, envoltos em mortalhas e com uma aparência desgarrada. A lenda provinha de um local específico, o Leste europeu, sendo também local de origem da palavra vampiro, originária do sérvio *dhampir*, que significa mal ou diabólico.

Essa imagem do vampiro – como aparição diabólica – e a crença de que mortos voltavam à vida com o objetivo de sugar o sangue de humanos causou pânico coletivo naquela região. Em países como Romênia, Sérvia, Hungria e Bulgária aconteceram verdadeiros surtos de vampirismo, contendo inclusive a exumação de cadáveres, que, após serem desenterrados, tinham uma estaca cravada no coração e eram decapitados como prevenção, pois

Os defuntos nem sempre conseguem romper os laços que os unem à sua vida anterior; seus familiares sabem disso muito bem e, até o século XIX, quase em toda a Europa, em certas datas, deixavam comida sobre a mesa e uma luz acesa, sabendo que os antepassados mortos visitavam sua antiga casa [...]. Na Sérvia, o vampiro pode visitar a sua mulher à noite, sem lhe ser prejudicial; tem relações com ela e uma criança pode nascer, mas esta não terá ossos nem viverá muito tempo: a crença é atestada desde o século XVIII (Lecouteux, 2005, p. 15).

Para falar sobre o vampiro, Lecouteux (2005) reflete sobre a relação do ser humano com a morte, as formas de sepultamento e a maneira como culturas distintas encaram os seus mortos. O autor desenvolve análises sobre as contribuições literárias de Polidori, Sheridan Le Fanu, Bram Stoker e Tolstói para a criação do mito e aponta também como as enciclopédias ajudaram na consolidação deste imaginário coletivo em torno das criaturas.

Em se tratando de literatura ocidental na solidificação do mito do vampiro, destacamos os grandes clássicos. Inicialmente com *O Vampiro*, do inglês John William Polidori, obra escrita em 1819, considerado um dos primeiros textos em prosa escrito sobre esta temática. Nela, somos apresentados a Lord Ruthven, um culto aristocrata, viajante e sedutor, e ao jovem inocente Aubrey que se junta a ele sem saber que o irresistível conde é um vampiro. Lord Ruthven tem um talento especial para atrair vítimas inocentes, assim como Aubrey, que quanto mais tenta se afastar, mais se prende em artifícios de sedução e perigo do conde. “Polidori nos apresenta uma criatura inquietante “[...] lorde Ruthven, um fidalgo impassível, de olhos cinzentos e frios e tez lívida, que parece querer provocar angústia nas criaturas mais frívolas” (Lecouteux, 2005, p. 20).

Lima (2016) também aponta a importância da obra de Polidori (2024 [1819])

para a consolidação do arquétipo do vampiro ficcional em prosa, pois, desde seu lançamento, houve a polêmica quanto à autoria que foi atribuída erroneamente a Lord Byron. Infere-se que o motivo foi pela fama já consolidada do escritor, enquanto Polidori era apenas um desconhecido no mundo da literatura. Como, logo após seu lançamento, a novela se tornou um grande sucesso, o escritor decidiu reclamar seus direitos e afortunadamente o equívoco foi desfeito.

Apesar de Polidori ter ficado conhecido como o autor de uma obra só, pode receber o que lhe era de direito em vida. Entretanto, mesmo o mal-entendido sendo desfeito, muitos continuaram achando que a novela era um plágio e que o verdadeiro introdutor do vampirismo na Inglaterra foi Lord Byron. Lima (2016) chama a atenção para o erotismo atrelado à figura do vampiro na prosa de Polidori, aspecto que ficou mais explícito nas obras poéticas. A novela tornou-se um marco e um modelo para as futuras gerações de escritores de literatura vampírica.

O próximo é *Carmilla: A Vampira de Karnstein*, do escritor irlandês Sheridan Le Fanu. *Carmilla*, obra escrita em 1872, narra o ponto de vista da jovem Laura, que vive isolada com o pai em um castelo na Styria. No entanto, a chegada de uma hóspede, Carmilla, desperta os sentimentos em Laura, e ao mesmo tempo lhe causará medo ao trazer à tona antigos pesadelos da infância. A ingênua protagonista não entende o motivo de sentir-se tão atraída pela hóspede:

[...] Carmila, cujo nome é um anagrama de Mircalla, recusa-se a revelar seu nome de família, o nome da propriedade e o da região de onde vem, parece que ela não come, não reza suas orações, não suporta cantos fúnebres e religiosos, sai de seu quarto sem abrir a porta ou a janela, é constantemente acometida de langor, tem caninos pontiagudos e assume a forma de um gato monstruoso (Lecouteux, 2005, p. 22).

Por fim, Carmilla revela-se uma vampira que vive, há séculos, alimentando-se das jovens mulheres que seduz. Esta é uma história que apresenta a dualidade clássica dos vampiros, sedução e horror, amor e repulsa.

Como terceira obra, podemos nomear uma das mais famosas desse gênero: a obra de Bram Stoker, *Drácula*, publicada em 1897. Aqui se fixa, no imaginário coletivo, as ideias de que os vampiros são intolerantes à luz, dormem em caixões, não possuem reflexos, só entram na casa se forem convidados e só podem ser mortos com uma estaca de madeira no coração. A ficção vampírica pré-Stoker revela-se muito rica, mas, mesmo assim, o autor conseguiu inovar. Primeiro que seu texto

quebrou a tradição de poesias, contos e novelas sobre vampiros, pois, tendo escrito um romance com 27 capítulos, pôde explorar as várias faces do vampiro, e sendo um ávido leitor e um pesquisador, o escritor adquiriu conhecimentos primordiais sobre os vampiros folclóricos e os usou em sua literatura.

Drácula (1897) é o romance mais influente da literatura vampírica e, para Lima (2016), o mérito de Stoker reside no fato de ele ter a maestria de usar o que havia sido escrito sobre vampiros para criar um vampiro moderno, pronto para extasiar o século que estava prestes a surgir. Seu conde, assim como a vampira de Le Fanu, também possui características diabólicas e o poder de metamorfosear-se, seja em névoa, lobo ou morcego. Sem dúvida, ambos os escritores encontraram no vampiro uma versão do próprio Diabo, assunto que voltaremos a tocar. Desta forma, o vampiro torna-se um anti-herói popular dentro da sociedade ocidental e o monstro mais famoso de todos os tempos.

A história é contada por meio dos diários de Jonathan Harker, um advogado inglês que é mandado para o castelo do Conde Drácula na Transilvânia, com a missão de ajudá-lo a comprar uma casa em Londres. Depois de dias de terror sendo sugado, sangue e alma, Harker consegue fugir do castelo. Enquanto isso, Drácula, a caminho da Inglaterra, após consumir a tripulação do navio que o transportava, apodera-se de Lucy, e vai em busca de hipnotizar Mina, a noiva do advogado, para assim apropriar-se desse novo mundo. Além disso, “Stoker introduz um novo detalhe ao mito, o alho, cuja popularidade foi imensa” (Lecouteux, 2005, p. 26).

Lecouteux também destaca a importância da obra de Alexis Tolstói, *A família do vurdalak* (1847), como um marco na literatura gótica de vampiros. Nesse conto, o autor retoma lendas do folclore eslavo e búlgaro para criar a figura do vurdalak, um tipo de vampiro que retorna da morte com a fome de sangue. Contudo, não é de qualquer sangue, mas o de seus próprios familiares, podendo, assim, transformar toda a família em criaturas semelhantes. A narrativa se desenvolve a partir de um diplomata francês que busca refúgio na casa de uma família sérvia e, aos poucos, percebe que as pessoas ao seu redor podem ter sido tomadas por essa maldição. A obra antecipa muitos elementos posteriores do imaginário vampírico e reforça a consagração desses seres como figuras arquetípicas na literatura. Com mais essa obra, esses monstros são consagrados como criaturas emblemáticas que transitam entre a vida e a morte.

Sendo um mito que permeia a sociedade humana há séculos, o vampiro também se sujeitou a passar por mudanças, de uma criatura morta-viva horrenda,

transmutou-se em um personagem atraente e fascinante. Isso se deve, em grande parte, ao Romantismo inglês, no qual a morte passa a ser vista como uma fuga de um mundo incapaz de satisfazer os anseios humanos. A morte deixa de ser temida para ser quase desejada. Essa problematização diante da morte está inclusive presente na obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, em que conhecemos uma criatura que é forçada a deixar o túmulo para renascer em um mundo ao qual não pertence. É importante ressaltar que o romance de Shelley foi publicado em 1818, apenas um ano antes de *O Vampiro*, de Polidori.

O vampiro contemporâneo continua a passar por transformações e torna-se ainda mais semelhante ao ser humano. Todavia não é capaz de deixar de possuir o desejo latente pela caça. Essa imagem também se mostra expressiva na obra do vampiro moderno de Trevisan (2013 [1965]), que exhibe os dentes e manifesta uma sede incontrollável, ainda que não necessariamente por sangue. O vampiro é tão parecido com um humano que se camufla entre os humanos e quase é confundido com um.

Nelsinho reconhece-se como vampiro: “Na vitrina a figura sinistra de galã barato: desde quando se reflete a imagem de nosferatu?” (Trevisan, 2013 [1965], p. 17). No entanto, diferente de Drácula, que busca pertencer, apropriar-se do conhecimento para se tornar parte do lugar, Nelsinho é a própria representação desta Curitiba daltoniana.

No conto de abertura, homônimo do título do livro, o leitor tem seu primeiro contato com o vampiro curitibano. Nele, conhecemos a figura masculina que perambula pela cidade movido por um desejo obsessivo e predatório. Um homem qualquer que se alimenta emocionalmente das mulheres com quem se envolve e justifica-se utilizando de discursos que se apropria. Um sujeito que observa, persegue e aborda, friamente, as mulheres em espaços urbanos. A cobiça do “herói” aparece dissociada de afeto. Assim, o vampiro permanece incapaz de estabelecer vínculos humanos.

Ele traga e é tragado por esse submundo, não conseguindo, e tampouco tentando, livrar-se das teias do lugar que também o devora. Drácula hipnotiza, seduz, convence suas vítimas, já Nelsinho as viola:

Desgraçada! Fez que não me enxergou: eis uma borboleta acima de minha cabecinha doida. Olha através de mim e lê o cartaz de cinema no muro. Sou eu nuvem ou folha seca ao vento? Maldita feiticeira, queimá-la viva, em fogo

lento. Piedade não tem no coração negro de ameixa. Não sabe o que é gemer de amor. Bom seria pendurá-la cabeça para baixo, esvaída em sangue (Trevisan, 2013 [1965], p. 8).

Portanto, segundo os estudos de Lecouteux (2005), vampiro é aquele que, por meio da morte e da violência, revela anseios sociais, evidenciando a intrusão da morte em um mundo que é dos vivos. É o representante da inquietude que nasce de uma fratura da ordem habitual, da dualidade entre mortos e vivos, é um ser usurpador de vidas, energias e discursos alheios. Essas são características dessas criaturas conhecidas por sugar o sangue de suas vítimas e buscar manter os padrões de suas vidas eternas.

Como supracitado, nos contos lidos, o vampiro não é mais aquele nobre requintado e sedutor, agora ele faz parte desses personagens marginalizados, da escória social, com toda a desumanização, os pecados, os desejos sexuais obscuros:

Se não quer, por que exhibe as graças em vez de esconder? Hei de chupar a carótida de uma por uma. Até lá enxugo os meus conhaques. Por causa de uma cadelinha com essa que aí vai rebolando-se inteira. Quietos no meu canto, ela que começou. Ninguém diga que sou taradinho. No fundo de cada filho de família dorme um vampiro – não sinto gosto de sangue (Trevisan, 2013 [1965], p. 8).

O vampiro representa a degradação, pois está “[...] possuído por uma fome e sede monstruosas, habitado pelo temor e desejo de morrer, temendo a solidão” (Lecouteux, 2005, p. 157). Por isso, desperta no personagem comum o instinto predatório que revela a brutalidade da vida. Para provar para si mesmo que está vivo, aproveita-se dos mais vulneráveis, disfarçando-se de frágil: “A bruta fera que, embora domesticada, lambendo a mão ferida do dono, não resiste ao grito do sangue: Elisa vinha para ele, olhava duro e sem piedade” (Trevisan, 2013 [1965], p. 24).

Nelsinho, portanto, em sua própria visão, é opressor e oprimido,

Símbolo da intrusão da morte e do além-túmulo por vias dissimuladas e brutais dentro de um universo que o exclui, o vampiro representa a inquietação que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, de um deslocamento, de uma contradição (Lecouteux, 2005, p. 15).

A personagem age como se estivesse presa àquele *modus operandi*. É como se não percebesse (e não quisesse ver) possibilidade de saída e permanecesse para sempre como um “Morcego condenado à caça nas trevas, observou a boca infantil,

antes agressiva de batom” (Trevisan, 2013 [1965], p. 21).

O arquétipo do vampiro, na obra de Trevisan (2013 [1965]) revela sua constituição paradoxal, ao mesmo tempo em que deseja a satisfação de seus impulsos, é assombrado pela própria condição de existência. No caso de Nelsinho, tal configuração arquetípica manifesta-se na forma de um comportamento predatório, que emerge como tentativa de afirmar sua própria existência.

A imagem da fera domesticada explicita a tensão entre civilização e barbárie, sugerindo que, sob a aparência de controle social, subsiste o vampiro pronto para agir. A construção da cena desloca, momentaneamente, a posição de vítima e agressor. Como citado acima, uma vez que a personagem feminina do conto “Encontro com Elisa” é descrita como alguém que olha duro e sem piedade, o que contribui para uma justificativa, embora fraca e falha, à ação desse vampiro.

Nelsinho coloca-se simultaneamente nas posições de tirano e dominado, o que reforça a dimensão de sua condição, de figura deslocada, marcada por uma ruptura da ordem social mascarada. O termo “condenado” sugere a ausência de escolha, reforçando a ideia de que o personagem busca dissimular a lógica que o ultrapassa. Assim, a linguagem da obra vale-se de toda a complexidade do arquétipo do vampiro, e, assim, passa a ser igualmente vampira.

4 DO ÉDEN AO REBAIXAMENTO: A LINGUAGEM VAMPIRA⁴ DE DALTON TREVISAN

No âmbito dos estudos da linguagem, a análise das formas de enunciação tem evidenciado o papel central da compreensão destes procedimentos discursivos como recursos na constituição dos sentidos. Sob essa perspectiva, a escrita de Dalton Trevisan (2013 [1965]) pode ser compreendida a partir de uma dinâmica que articula esvaziamento e apropriação como operações fundantes de sua escrita. No decorrer da leitura, percebe-se que o arquétipo do vampiro, mais do que edificar o “herói” protagonista, orienta a tessitura narrativa e constrói os sentidos do texto.

Por conseguinte, a linguagem vampira configura-se, na literatura daltoniana, em diferentes aspectos: no modo de narrar, na construção das personagens, na organização do ambiente e na economia de palavras. Observamos, como característica do autor, a condensação: ao utilizar menos palavras, aumenta-se o impacto, articulando-se a uma rede de subentendidos que intensifica os processos de captura e subversão do outro, conferindo, assim, densidade e complexidade ao texto literário.

No que se refere à representação do corpo e do sexo, constatamos que as palavras, em Trevisan (2013 [1965]), associadas propriamente ao ato sexual, não são nomeadas de forma direta, mas são evocadas por meio de deslocamentos semânticos. Waldman (2014) reflete sobre a ausência, na escrita daltoniana, de uma configuração erótica de sexo. A autora expõe que Trevisan (2013 [1965]) não faz uso da palavra obscena, ocorre sim uma sexualidade, mas que remonta ao discurso religioso, esse em que a mulher é vista como a provocadora e o homem é tido falsamente como “vítima” desta sedução, que, por ser instigado, avança e viola, como discutido anteriormente.

No entanto, “Em nenhum caso, o autor faz uso de uma linguagem capaz de incitar no leitor o desejo; ao contrário, há uma distância que emperra qualquer construção possível de erotismo” (Waldman, 2014, p. 39). O jogo entre desejo e repulsa geram uma antítese de sensações que são representadas a partir de termos indutores, mas tratados de modo objetivo e não sensual, como destacado:

⁴ Alteramos, neste caso, o adjetivo “vampírico” ou “vampiresco”, com o objetivo de converter essa característica em conceito, permitindo que ela seja tratada como entidade autônoma no discurso, com efeitos semânticos, estilísticos e argumentativos, carregando consigo os arquétipos do vampiro.

As partes do corpo relacionadas à sexualidade não são aludidas, mas sim referidas por meio de metáforas, percebe-se uma sexualidade com papéis padronizados: o da mulher que seduz e o homem que é a vítima da sedução, neste caso ela é a prostituta, a vadia (Waldman, 2014, p. 203).

Trevisan (2013 [1965]) deixa entrever os fatos, nas sutilezas da escrita, tal um vampiro acostumado a vagar pelas sombras. Isso ocorre no conto “Visita à professora”, no qual Nelsinho recebe a incumbência de entregar um presente à sua primeira professora, que está vivendo no Rio de Janeiro. Dona Alice recebe a visita desse ex-aluno, em seu apartamento, que levava o pacote enviado pela mãe do vampiro.

Desde o início, Nelsinho dissimula um falso desejo de deixar o presente e ir embora, todavia entra e permanece mais tempo do que supostamente pretendia. Durante a conversa, os dois relembram o passado escolar. A professora fala de seus antigos alunos e Nelsinho, por sua vez, revive o desejo que aquela figura representou para ele em sua infância: “Bem lembrava, arco-íris de braço nu com o quadro-negro ao fundo, cacho de glicínia azul perfumando a sala – ah, como era linda ao olho míope da infância” (Trevisan, 2013 [1965], p. 38).

Em todo o conto, Nelsinho faz uso do recurso discursivo daquele que faz um favor. O protagonista coloca-se na posição de quem se oferece em sacrifício para desempenhar uma árdua tarefa, afinal: “Não fosse um herói de caráter, esquecia o embrulho ali na porta e adeus, dona Alice” (Trevisan, 2013 [1965], p. 37). Assim, repete-se a estrutura narrativa em que o personagem usa desse mesmo recurso para dissimular-se de pobre cristão na obtenção de seu êxito final. Neste caso, relacionar-se sexualmente com a professora “solteirona”.

Este espaço, representado por Curitiba, configura-se como o principal cenário na maioria de suas histórias. Mesmo quando as personagens não estão na cidade, evocam-na com nostalgia: “Noite e dia a imaginar-se com a família. Sua alegria eram as visitas a Curitiba” (Trevisan, 2013 [1965], p. 42). O lugar é recorrente, assim como as personagens que lá habitam: o velho tarado, a virgem, o vampiro, o menino perverso, a viúva, a insatisfeita.

Aqui, assim como em “A Noite da Paixão”, mesmo deixando claro que ele é quem caça estas mulheres, enuncia que elas avançam e ele, por fim, cede à tentação, oferecendo-se em sacrifício:

Chio de triunfo no peito, Alice prendeu-lhe as mãos na nuca. Rosto sanguinolento à luz mortiça, a boca aberta de vampiro descarnado e lascivo – sem poder esperar, a ponta da língua dardejava entre os dentinhos. Ele se deixou beijar – ó soluço azedo de cerveja –, adeus para sempre ao menino (Trevisan, 2013 [1965], p. 50).

Há uma espécie de estrutura deliberada da sexualidade: de um lado, a mulher inscrita na posição de agente da sedução; e de outro, Nelsinho, que se mascara como a vítima desse processo.

Salientamos que a recorrência de tais representações possuem uma referência clara ao discurso bíblico, que é fundante na obra daltoniana e abordado com mais profundidade em capítulos anteriores. O uso desse recurso não passou despercebido, já que os pesquisadores estão atentos ao fato de que a Bíblia é uma fonte discursiva do escritor. Como observa Márcio Renato Pinheiro da Silva, em seu artigo “A aporia do sentido: Uma leitura da intertextualidade nos contos de Dalton Trevisan”, ao falar em textos bíblicos: “[...] além de nomes de personagens e títulos de textos, são notáveis os contos que reescrevem passagens bíblicas, entrecruzando as Sagradas Escrituras a Curitiba e seus nada heroicos habitantes” (Silva, 2007, p. 59).

Dessa maneira, podemos dizer que a narrativa de Trevisan (2013 [1965]) é o resultado de uma dialogia premeditada pelo autor. Por meio dela, ele apropria-se de histórias, de discursos e de gêneros com fins determinados. Mas nem sempre as fronteiras entre um texto e outro são bem delimitadas, pois essa compreensão depende, inclusive, do entendimento ideológico do leitor. Por isso, é possível impressionar-se a cada leitura realizada com os contos, pois, ainda que os textos mantenham o tema, as personagens e, por vezes, até os enredos, a partir da segunda leitura, acrescentam-se novas camadas de sentido.

Somando-se a isso, as elipses e a fragmentação da narrativa contribuem para a coparticipação do leitor. No preenchimento desses silêncios, o leitor ressignifica os contos. Vale ressaltar que o silêncio não se materializa diretamente na escrita, contudo é produzido por meio de uma suspensão sugerida pelo próprio estilo sintático. Trata-se do que Waldman (1989) define como “espaço oco”, construído a partir de interrupções, elipses e lacunas deixadas na escrita.

Portanto, não se trata de um silêncio literal, mas de uma suspensão. A linguagem indica, insinua, e quem preenche esse espaço é o leitor. Dessa forma, essas suspensões são parte constitutiva da narrativa, carregadas de significação, em

que o leitor é conduzido a preencher aquilo que foi deliberadamente suspenso.

O conjunto desses elementos precipitadores da criação do espaço oco no interior da linguagem pode ser apontado como o responsável pela fragmentação do conto de Dalton Trevisan. Reduzida a narrativa a um quase aforismo, à sua instância mínima, ela alcança repetir a desarticulação do mundo, contando o vazio do cotidiano (Waldman, 1989, p. 24).

O tecer da escrita do autor é marcada pelo entrecruzamento de vozes que encaminham a leituras possíveis, como esta que estamos apresentando: a da linguagem como vampira. Desse modo, a leitura reflexiva realizada, neste trabalho, oferece subsídios para compreender o texto literário e perceber as conexões que sustentam a força da narrativa daltoniana.

No livro *Do vampiro ao cafajeste – uma leitura da obra de Dalton Trevisan* (1989), Berta Waldman demonstra, em sua análise, os recursos enunciativos que fazem com que o estilo de Trevisan seja único. Uma das características apontadas por ela é uma espécie de ausência de sujeito. Por isso, ocorre uma certa falta de responsabilização com relação ao que se é dito ou feito. Isso é tão presente que, em alguns momentos, o leitor não consegue identificar se é o narrador, uma personagem ou outra que está falando. A voz do narrador é atravessada constantemente por outras vozes.

O uso de clichês da linguagem cotidiana e discursos prontos – como boletins policiais e falas estereotipadas – ocorre constantemente, expondo a apropriação e a ressignificação de vozes cristalizadas, que, ao serem inseridas no contexto literário, evidenciam sua carga ideológica. Isso tudo emaranhado a falas bíblicas, de contos de fadas e citações implícitas de grandes autores da literatura mundial. O texto parece existir sem tornar claro um sujeito responsável por dizê-la. Esse movimento é bem perceptível no conto “Debaixo da ponte preta”. Nele, há o relato do estupro coletivo de Ritinha, adolescente e empregada doméstica, que voltava para casa após sair do trabalho.

A história é contada por meio de depoimentos dados à polícia. Nesse caso, o autor utiliza o gênero relato jurídico policial, que visa a reconstituição de um evento passado. O boletim de ocorrência tem a função de registrar as declarações de todos os envolvidos para que o ocorrido seja averiguado pelas autoridades. A violação ocorreu por parte de cinco agentes: “O primeiro a desfrutar a mocinha foi Durval, o segundo Alfredo, o terceiro Pereira, o menor Nelsinho foi o quarto e ele, Miguel, o

quinto” (Trevisan, 2013 [1965], p. 91). Percebe-se que a escolha lexical do narrador já está contaminada pelo discurso machista, pois, ao referir-se ao crime, ele usa o verbo “desfrutar”.

É possível perceber a voz do narrador atravessada pela voz das personagens: “Miguel de Tal, quarenta anos, casado, foguista, largou o serviço às dez e meia. Ao cruzar a linha do trem, avistou três soldados e uma dona em atitude suspeita” (Trevisan, 2013 [1965], p. 87). Neste caso, se vê claramente o escrivão, todavia logo adiante o narrador retorna: “Ritinha estava chorando debaixo da Ponte Preta. Não sabia quem lhe havia feito mal, um dos soldados lhe enfiou a túnica na cabeça” (Trevisan, 2013 [1965], p. 91).

No conto “O vampiro de Curitiba”, também é possível observar o procedimento analisado por Berta Waldman (1989). A enunciação do narrador-personagem incorpora percepções e desejos do protagonista sem marcas explícitas de transição, fazendo com que descrição narrativa e o julgamento moral se confundam. Tal construção destaca, assim como no conto anterior, a dissolução das fronteiras entre narrador e personagem, resultando em uma forma de impessoalização, como ocorre neste caso:

Em despedida – ó curvas, ó delícias – concede-me a mulherinha que aí vai.
Em troca da última fêmea pulo no braseiro – os pés em carne viva. Ai, vontade até de morrer até. A boquinha dela pedindo beijo – beijo de virgem é mordida de bicho cabeludo. Você grita vinte e quatro horas e desmaia feliz (Trevisan, 2013 [1965], p. 13).

Dessa maneira, o narrador consegue implicar o leitor, transformando-o em cúmplice da violência vivida, convertendo-o em espectador de um crime:

O que pressupõe a cumplicidade do leitor são os recursos textuais que fazem o monólogo de Nelsinho rebater, insistentemente, num interlocutor imaginário, que se confunde com o leitor empírico: a interjeição emotiva que denota sentimentalismo e culpa (“ai, me dá vontade até de morrer”; “ai, querida”), o uso de frases feitas, que apela ao leitor médio; o estilo elíptico, que exige a complementação sintática; o olhar e as perguntas que pedem cumplicidade (“Se não querem, por que exibem as graças em vez de esconder?”) (Waldman, 1986, p. 197).

Isso posto, Waldman (1989) define a literatura de Trevisan como a escrita do silêncio, visto que é feita de elipses, não ditos, implícitos, sugestões. É uma escrita altamente elaborada e pensada, que recorre a estereótipos, lugares comuns e frases

feitas. A estudiosa ainda ressalta que é evidente ver incorporado, para além dos textos bíblicos, o diálogo, por parte do autor, com renomados escritores como: Machado de Assis, Tchekhov, Hemingway. Partindo desses recursos, ele constrói seu estilo.

As escolhas discursivas de Trevisan (2013 [1965]) – suas citações, oriundas de outros textos literários, de textos bíblicos, de jargões, de ditos populares e inclusive a incorporação clara de contos de fadas como “João e Maria” no conto “Meu padrinho nunca me perdoaria: o menino que marcava com miolo de pão a trilha na floresta” (Trevisan, 2013 [1965], p. 11) – implicam em uma tomada de posição diante da palavra. O uso do estilo pictórico, a dialogia apresentada, a carnavalização, sejam elas por concordância ou tensão, demonstram que o autor reelabora e subverte o discurso de outrem, reinterpretando-os e submetendo-os a deslocamentos semânticos. Com isso, o autor caracteriza um estilo que reflete, inclusive nas suspensões sugeridas, contextos permeados por conflitos ideológicos.

Assim como em Rabelais (2003 [1546/1564]), e na análise produzida por Bakhtin (1999 [1965]), podemos dizer que a linguagem de Trevisan (2013 [1965]) é carnavalizada, pois é constituída de imagens que testemunham a lógica da inversão, peculiaridade da cultura popular, em que os grandes são destronados e os marginalizados são coroados. Além disso, em seu movimento de escrita, o autor representa a própria noção de dialogismo, já que mobiliza discursos que se misturam, e, ao apropriar-se deles e enunciá-los, ecoa, reverbera e, principalmente, os subverte.

O movimento da carnavalização prevê que, para deixar os sentidos em igualdade, rebaixam-se os idealizados e elevam-se os marginalizados. Esse movimento acontece um pouco diferente em Trevisan (2013 [1965]). Por isso, propomos que a linguagem dos contos não é somente carnavalizada, mas sim vampira, pois nela existe apenas a subversão, e o ideal é rebaixado ao nível do protagonista vampiro.

O autor, por meio da linguagem, assim como o vampiro, extrai sentidos do senso comum, das frases feitas, dos jargões e dos discursos vigentes. Depois, os incorpora e, na sequência, os subverte. Como se fosse uma mera ilustração de situações do cotidiano. Na obra de Trevisan (2013 [1965]), observamos enunciados que mobilizam discursos amplamente disseminados, facilmente reconhecíveis na fala de sujeitos comuns, como, por exemplo, o discurso machista. Tais formulações emergem significações que permanecem à margem da consciência crítica. Na exposição do arquétipo do vampiro, que se oculta abrigado na aparência de

normalidade, esses discursos mascarados são trazidos à luz, a fim de que possam ser evidenciados, problematizados e, conseqüentemente, ressignificados.

É como se o texto de Trevisan (2013 [1965]) fosse, simultaneamente, o vampiro e o espelho: “Gênio do espelho, existe em Curitiba, alguém mais aflito que eu?” (Trevisan, 2013 [1965], p. 9). Aqui, novamente, o narrador faz menção aos contos de fadas: “A Branca de neve e os sete anões”. Embora o vampiro não reflita sua imagem no espelho, quem se reflete, na sua voz, embora deturpada, são os ecos do senso comum, da narrativa bíblica e de reconhecidas obras literárias.

Esse modo de usar a linguagem obriga o leitor a estar mais atuante na leitura, preenchendo os hiatos deixados e, desse modo, sendo, inevitavelmente, absorvido para o submundo de Nelsinho. Outra característica marcante do autor é a linguagem que não possui floreios. É seca, direta, mas carregada e intensa: “Não olhe agora. Cara feia, está perdido” (Trevisan, 2013 [1965], p.11). O escritor Marcelo Coelho (1994) exemplifica a síntese na literatura daltoniana:

A esse “apequenamento” das coisas somam-se outras estratégias de redução. Em primeiro lugar, claro, a dimensão do próprio conto: a história se resume a poucas linhas. Há, também, a economia da sintaxe. Os verbos se omitem, numa verdadeira violência narrativa. [...] Nos contos de Trevisan, tudo tem de ser curto, esquemático, truncado. Por quê? Imagino que, antes de tudo, o que se opera é uma espécie de deslocamento da violência (Coelho, 1994, p. 14).

O uso da repetição, como forma estética na linguagem de Trevisan, à primeira vista, poderia ser percebido como um empobrecimento textual, limitação ou esgotamento criativo. No entanto, Berta Waldman (1989) propõe encarar a repetição como requinte formal, uma vez que as escolhas do autor não são despropositadas.

O estilo cortante de Trevisan (2013 [1965]) também se define pela economia sintática, que está expressa no truncamento das frases: “Tão assustado, mordeu os berros do coração. Não conseguiu abrir o portão: encurralado” (Trevisan, 2013 [1965], p. 26). Essa prática de escrita não é apenas uma escolha estilística, é um gesto de agressão narrativa, como diz Coelho (1994). A violência que se manifesta nos temas dos contos é sentida na forma, ou seja, nas orações que se reduzem a estilhaços.

O autor exhibe a violência do vampiro na própria estrutura da linguagem, com frases de duas ou três palavras, diálogos com cortes abruptos, sem marcas de interlocução clara, com a omissão dos verbos. Ele usa desse artifício como forma de transferir a brutalidade da vida para a própria composição do texto, como se nota no

conto “Encontro com Elisa”: “A falta do filho, obrigada a deixá-lo com a mãe: ele chorava muito, era despedida” (Trevisan, 2013 [1965], p. 25).

Essa movimentação realizada com a linguagem resulta em um texto violento pela incompletude, pela opacidade, pela estrutura da escrita. Nesta fala de Nelsinho, em “Incidente na loja”, é possível provar uma dose de sua insolência: “Metendo-se na vida alheia, não se queixe o guarda-livros quando mergulhe no poço do elevador. Nelsinho virou mais dois tragos, saiu para a rua ensolarada” (Trevisan, 2013 [1965], p. 15).

Berta Waldman, no artigo *Tiro à queima-roupa*, de 2007, reitera que o estilo de Trevisan é enxuto, grotesco e regressivo, defendendo que este trabalho com a linguagem representa toda a complexidade do mundo contemporâneo. Ao retratar os espaços cerceados em narrativas lapidadas ao extremo, o autor é capaz de condensar as dores do mundo neste microcosmo curitibano: “[...] frase golpeada, eliminam-se os verbos, conjunções, pronomes, adjetivos, evita-se a subordinação e delineia-se a oração nominal como predileta” (Waldman, 2007, p. 256).

Trevisan submete a sua obra a um contínuo processo de revisão e de condensação, operando, a cada reescrita, um uso crescente de elipses e de supressões de elementos, como se observa nas reedições de seus livros. Essa “poética do menos” (Waldman, 1989), aliada a um processo de citação no qual se apropria de obras consagradas dos sistemas literários brasileiro e da literatura ocidental e em casos que cita a própria obra, faz com que, a cada nova reescrita, o texto ganhe mais profundidade com menos palavras.

Na análise bakhtiniana, o uso da máscara, no carnaval, simboliza uma das características mais marcantes, porque promove a dissolução das identidades pessoais e sociais. Por isso, a máscara é traduzida como objeto de “[...] alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo” (Bakhtin, 1999, p. 35).

Esse objeto representa ou estiliza uma face e, assim, a disfarça, a dissimula, fornecendo outra identidade ao seu usuário, relativizando a sua verdade identitária e, por conseguinte, as verdades sociais. A máscara transforma-se em manifestações como caricatura. Ela colabora com a ambivalência das imagens do sistema grotesco, do princípio material e corporal, evidenciando ainda mais o mundo dual.

O grotesco, por sua vez, rebaixa o ideal, transferindo para o plano material e

corporal aspectos elevados. Na topografia corporal, o alto é representado pelo rosto (cabeça), e ele recebe a máscara materializando o exagero, o fantasioso: “[...] a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida [...]” (Bakhtin, 1999, p. 35).

Ao rebaixar o ideal, Trevisan (2013 [1965]) faz menção a dentes, cabeça, boca, referindo-se ao vampiro e também aos que ocupam esse lugar, como a prostituta em “A noite da Paixão”. Na obra analisada, além do rebaixamento bakhtiniano, vemos um mundo em que se perde a hierarquia. “Deus” e “Cristo” estão no nível do vampiro. Assim como na linguagem, o texto bíblico e as obras de autores clássicos são colocados em equivalência com jargões e ditos populares.

Nesse sentido, o conto executa uma dessacralização sistemática da palavra, ao deslocar enunciados de matriz bíblica para um contexto marcado pela degradação e pela violência. Um exemplo desse processo é a apropriação da fórmula eucarística: “Tome e coma: isto é o meu corpo” (Trevisan, 2013 [1965], p. 121). A citação do discurso religioso é colocada nas falas degradadas de Nelsinho, que, neste caso, simula estar se “oferecendo” como atributo. O personagem veste sua máscara de “abnegação” e faz com que o discurso sacro e a relação dele com uma prostituta em uma Sexta-Feira Santa coexistam em um mesmo plano de significação.

A materialidade do corpo é destacada por meio de imagens que evocam dentes, boca e sangue, como em: “– Te morder todinho – Faça isso não – suplicou, espavorido. – Tirar sangue!” (Trevisan, 2013 [1965], p. 121). O impulso predatório e violento aqui é por parte da prostituta. A imagem intensifica essa dimensão grotesca, ao associar o desejo à devoração, afastando-se de qualquer idealização amorosa.

A máscara traveste o indivíduo, encobre a realidade, ou seja, permite que se incorpore a ambivalência plena. Nos rituais carnavalescos, o mascaramento é um ato característico da inversão de valores. O mesmo acontecia em festas, como: a Festa do Burro, em que as missas eram zurradas em vez de rezadas; a *parodia sacra*, em que se parodiava a liturgia; a festa dos tolos, na qual os equivalentes medievais do Rei Momo reinavam sobre a desordem cômica, entre outras festividades que permitiam inversões.

Em Trevisan (2013 [1965]), temos o desmascaramento do “pobre cristão”, a máscara social que Nelsinho usa para encobrir seus atos atroz. O vampiro veste-se de herói, de vítima, de seduzido, de mártir. Temos, ainda, a exposição deste que é

revelado pela linguagem e por todos os discursos que o constituem. Desaba a máscara de “pobre cristão”, que o vampiro sente a necessidade de vestir, para quiçá esboçar, para ele mesmo, uma justificativa para suas ações. A máscara que veste Nelsinho é a do bom-moço, que, ao ser tirada, revela o vampiro marginalizado deste submundo. Na visão deste anti-herói, ele não é o único a mascarar-se, pois argumenta que no fundo de cada filho de família vive um vampiro que está apenas adormecido (Trevisan, 2013 [1965], p. 8).

O corpo individual, neste contexto de carnaval, pode ser trocado, renovado e transformado por meio de máscaras e fantasias. Essa ideia integra a análise do carnaval como tempo de suspensão das hierarquias e de dissolução provisória das fronteiras do sagrado e do profano. Pode-se dizer que a máscara não apenas oculta, mas autoriza o vampiro a experimentar outras posições sociais, valendo-se de outras vozes.

Diferentemente do corpo grotesco que se renova pela troca e pela integração ao coletivo, o vampiro atua em uma apropriação unilateral. Ele não troca, mas suga. Não se mistura para regenerar, mas para dissimular e absorver a vitalidade alheia para prolongar a própria existência. Se, no carnaval, a permutação de corpos implica na reciprocidade e no riso regenerador, a linguagem vampira, por outro lado, é marcada pela expropriação, característica do próprio vampiro.

A figura do vampiro ocupa lugar central no imaginário ocidental, configurando-se como símbolo da transgressão dos limites entre vida e morte, desejo e destruição. Desde narrativas do século XIX até releituras contemporâneas, o vampiro mantém, como traço essencial, o gesto de sugar a vitalidade do outro. Tal gesto pode ser compreendido como uma apropriação dos discursos alheios. Assim sendo, a linguagem vampira ocorre para além do rebaixamento, pois não eleva os marginalizados, mas os deixa mais proscritos.

Ao sugar, o vampiro não apenas sobrevive, mas impõe ao outro sua própria condição. Ele impera enquanto símbolo da transgressão entre vida e morte, desejo e destruição. Isso acontece no conto homônimo ao título do livro, quando o narrador personagem antecipa: “Hei de chupar a carótida de uma por uma” (Trevisan, 2013 [1965], p. 8), evocando diretamente o imaginário clássico do vampiro que se alimenta do outro. No entanto, no conto, esse gesto não se limita ao plano físico, mas se desloca para o campo discursivo.

As mulheres, constantemente descritas como objetos de desejo, são reduzidas à projeção do imaginário do protagonista: “Olha através de mim e lê o cartaz de cinema no muro. Sou eu nuvem ou folha seca ao vento? Maldita feiticeira, queimá-la viva, em fogo lento” (Trevisan, 2013 [1965], p. 7). Ao mesmo tempo em que se sente repudiado, Nelsinho opera no esvaziamento da subjetividade e imputabilidade das mulheres desta Curitiba ficcional.

O vampiro desloca os sentidos de sua essência para a linguagem. O protagonista captura o outro dentro de seu discurso, rebaixando-o e subvertendo-o. Isso pode ser visto, por exemplo, na degradação das figuras femininas, com o uso dos adjetivos “cadelinha”, “safadinha” e “desgraçada”. Sobretudo os adjetivos, não apenas descrevem, mas julgam, reduzem e rebaixam essas mulheres.

Tal procedimento linguístico, em que o corpo e o outro são trazidos para uma dimensão inferior e dominável, não anula o fato de que o vampiro já vive no baixo, não sendo celebrado em momento algum. Outro ponto relevante é que esses adjetivos não são considerados xingamentos por parte do protagonista. Nelsinho considera essas características como traços intrínsecos das personagens femininas.

Não são percebidos como xingamentos porque, no horizonte do personagem, esses adjetivos não operam como ofensas, mas como atribuições naturalizadas. Ele os entende como características inerentes das mulheres a que se refere. Não os enuncia como insulto deliberado, todavia os considera uma espécie de “verdade” cristalizada sobre o feminino. Isto é, funcionam como rótulos fixos, quase identitários. Assim, o que deveria ser reconhecido como hostilidade é percebido como natural, justamente porque está sustentado pelo discurso do machismo que legitima essas designações.

O processo de esvaziamento é descrito, nos contos analisados, nem sempre da mesma forma e não só por Nelsinho, mas as vozes femininas sempre são minimizadas. Em “Incidente na loja”, a voz da mulher é progressivamente anulada: “Continuava se recusando, mas não muito: abateu o braço, a bolsa escorregou” (Trevisan, 2013 [1965], p. 20). A resistência feminina é absorvida e reinterpretada pelo protagonista, o que evidencia a violência discursiva. O protagonista reconfigura o sentido da fala do outro, esvaziando-a. “Ao ouvido do herói queixume de amor, algum travo de fúria” (Trevisan, 2013 [1965], p. 19).

O cenário acompanha essa lógica de fragmentação e precariedade. Curitiba surge como um espaço difuso, composto por ruas, vitrines, sombras e interiores

degradados. O ambiente é descrito como “casa decadente, duas portas” (Trevisan, 2013 [1965], p. 18) com “Na penumbra, o bafio da loja decrépita” (Trevisan, 2013 [1965], p. 19). O espaço participa da construção da linguagem vampira, funcionando como extensão do próprio personagem. Assim como Nelsinho é uma sombra a vagar como folha ao vento, o espaço também é esvaziado, gasto, degradado.

O mascaramento da escrita reside no fato de usar citações da Bíblia para descrever a narrativa de um estupro, por exemplo, este que é sugerido, insinuado e não nomeado propriamente. Esse poder de insinuação de Trevisan é um traço marcante. Essa é uma característica da linguagem vampira, pois o vampiro opera na discricção, não no explícito, atuando nas sombras do próprio texto.

A linguagem desse conto ocorre por meio da insinuação, marcada por um mascaramento que encobre a violência sob uma aparência ambígua. A narrativa do ataque não é evidente. O episódio central, o estupro, não é nomeado diretamente, mas diluído em uma sequência de ações descritas de forma aparentemente banal. A progressão narrativa evita o explícito e opta por um encadeamento de gestos que revelam a violência. É justamente aí que reside o mascaramento. A narrativa não nega o acontecimento, mas tece o sentido às sombras do texto.

A mulher, vítima da violência, tem sua resistência narrada como se ela recusasse, mas não tanto, e se opusesse, mas pouco. Essa construção é central, pois reconfigura a recusa como algo relativo, quase anulando-a. Trata-se de um procedimento discursivo que esvazia a voz da personagem feminina, reinterpretando sua resistência a partir da perspectiva do agressor. O protagonista, por sua vez, se apropria da situação com uma naturalidade inquietante, como se a violência fosse apenas mais um incidente, algo corriqueiro. Assim, há captura da voz do outro que não fala mais por si, mas é falada.

A loja é descrita como um espaço fechado, decadente, quase sufocante. Esse ambiente não apenas abriga a ação, mas a legitima. Trata-se de um espaço marginal, onde a violência pode ocorrer sem testemunhas, e quem testemunhar não vai delatar. Como o vampiro que age nas sombras, as agressões acontecem em um lugar que favorece o ocultamento, reforçando a ideia de que o horror está mascarado, porém paradoxalmente às vistas do cotidiano.

O uso de citações ou ecos de uma linguagem sacralizada está em contraste com a narrativa degradante. A elevação, que remete ao sagrado, não redime a cena, mas a torna ainda mais perturbadora, pois busca encobrir a violência com uma

camada de aparente abnegação. Esse procedimento intensifica o mascaramento e a linguagem funciona como disfarce.

Além disso, a violência não precisa ser descrita em detalhes, porque está subentendida nos intervalos, nos espaços sugeridos, naquilo que não se enuncia diretamente, mas se deixa entrever. A violência também aparece na economia verbal e nas lacunas, quando o sentido emerge. O estupro, enquanto acontecimento, não desaparece, ele é deslocado para algo normalizado. Assim como o vampiro não se expõe à luz, mas age discretamente, a violência é atenuada por meio da linguagem no texto.

Dessa forma, percebe-se que o conto constrói uma estética da dissimulação. A brutalidade não está apenas no ato em si, mas no modo como acontece a narração, que é suavizada, fragmentada, quase silenciada. É nesse jogo que reside a potência perturbadora da escrita de Trevisan (2013 [1965]). Nesse movimento, o autor apropria-se de discursos considerados inquestionáveis e os subverte, mobilizando-os para descrever cenas chocantes. E, assim, configura a linguagem como vampira.

O vampiro é a figura que carrega tudo para o rebaixamento, para a subversão até o ponto de não existir mais nada elevado. Ele é o responsável por trazer tudo para baixo. O rebaixamento bakhtiniano pressupõe capturar as grandes esferas e as colocar no mesmo patamar das marginalizadas. Inclusive enaltecendo o que está embaixo. A ideia é que o que está no alto estará no mesmo nível que o que está no baixo. No momento do carnaval, o baixo é celebrado para que possa se equivaler ao que está no alto. Em Trevisan (2013 [1965]), tudo é rebaixado, inclusive o que já estava baixo, como os que vivem à margem da sociedade.

Ao sugar a vitalidade do outro, o vampiro impõe sua própria condição, a de quem vive no submundo. Isso se revela na autodefinição degradante do personagem: “Elas me fizeram o que sou – oco de pau podre, onde floresce aranha, cobra, escorpião” (Trevisan, 2013 [1965], p. 8), sem nunca deixar de responsabilizar as “Evas” por sua situação. Ao mesmo tempo em que se expõe como vazio, ele projeta essa condição sobre o mundo. Assim, o vampiro não apenas sobrevive, mas se impõe. Ao absorver outros discursos, ele os subverte ao seu próprio nível de degradação.

O ato de sugar o outro ultrapassa o campo do fantástico e adentra a esfera das relações humanas marcadas pelo abuso e manipulação. O vampiro o faz não por necessidade, mas faz deliberadamente, faz por querer fazê-lo. Assim, a linguagem vampira absorve a essência de outros discursos, de outras linguagens e se apropria

delas propositadamente. Mas com as características de quem prefere levar a vida irresponsavelmente, sem preocupações, buscando somente a própria satisfação. Assim, por ser uma “Criatura paradoxal, o vampiro prolonga sua vida tomando a das outras criaturas” (Lecouteux, 2005, p. 33). Ele apropria-se do outro e o reduz, transformando-o em extensão de si mesmo.

A linguagem vampira não simplesmente se apropria de discursos vigentes, mas também se volta para todos os discursos, sobretudo os discursos oficiais, sérios e os agita, os subverte. Trevisan (2013 [1965]) usurpa esses discursos, como a narrativa bíblica, por exemplo: “Que faça a tua vontade, Senhor, e não a minha” (Trevisan, 2013 [1965], p. 123) e coloca esses enunciados na boca de Nelsinho.

A linguagem vampira se manifesta desde o sentido, as narrativas, as personagens, o cenário, até a frase, que, por vezes, é composta por uma única palavra. Esse movimento é evidente na estrutura do livro, nos contos que são pedaços, são fragmentos. No texto, nada é isolado, cada plano intensifica o outro, compondo uma poética da fragmentação e da violência que se realiza, não somente nos temas, mas também pela linguagem.

No plano da narrativa, observa-se um fluxo, marcado por cortes abruptos. Não há uma progressão linear tradicional, mas uma espécie de sucessão de impulsos: “Ai, eu morro só de olhar para ela, imagine então se. Não imagine arara bêbada” (Trevisan, 2013 [1965], p. 7). A interrupção da frase pressupõe que o sentido não se completa. Ele é suspenso, como no fluxo do pensamento, que nesse caso é repreendido por ele mesmo. Esse inacabamento é estratégico, pois desloca o desejo. Assim, a narrativa opera como vampira, pois suga o sentido e o deixa para seu cúmplice: o leitor.

No nível das personagens, especialmente Nelsinho, há uma constituição marcada pela oscilação entre a violência e o dissimular de uma carência, solidão. Ele se apresenta como sujeito desejante e vazio. As mulheres, por sua vez, são, muitas vezes, representadas por partes: joelhos, bocas, pernas, seios, gestos, balbucios.

Chegando ao nível da frase e da palavra, percebe-se que a linguagem é o lugar onde essa dinâmica se radicaliza. Trevisan (2013 [1965]) trabalha com frases curtas, muitas vezes reduzidas ao mínimo, ou interrompidas antes da conclusão. O uso recorrente de exclamações, interjeições e vocativos, como “Ai”, “Ó” e “Meu Deus”, revela uma linguagem em estado de tensão que se aproxima do gemido, do sussurro.

Com isso, a linguagem é levada ao limite de intensidade e contenção. Trata-se de uma tensão expressiva que se constrói, evidenciando uma linguagem que parece

comprimida. Tal tensão é produzida por frases curtas e interrompidas que seriam quase como um gemido involuntário, vinculado ao corpo e à emoção, que escapa ao controle de uma linguagem plenamente articulada. Enquanto o sussurro sugere contenção e segredo, como se algo não pudesse ser dito de forma aberta e direta, essa outra linguagem está situada no limiar entre o dizer e o não dizer, entre a voz e as suspensões. Trata-se de uma linguagem que, ao mesmo tempo em que se apresenta, se retrai, intensificando seus efeitos expressivos e convocando o leitor a participar ativamente da construção de sentidos.

Essa mesma configuração da linguagem aparece nas elipses e nas lacunas narrativas: “Veja, parou um carro. Ela vai descer. Colocar-me em posição. Ai, querida, não faça isso: eu vi tudo” (Trevisan, 2013 [1965], p. 9). A suspensão sugerida pelas frases enunciadas são excesso contido. Ele indica aquilo que não pode ser plenamente dito, para que não caia a máscara de “pobre cristão” de Nelsinho. Nesse sentido, essas suspensões também são marcas de linguagem vampira, que retém, suga o sentido, o mantém suspenso e, por fim, o subverte.

No trecho citado, as frases curtas e fragmentadas sugerem uma cena de tensão crescente, mas evitam nomear diretamente o que está acontecendo. Essa suspensão aponta para uma linguagem que sugere mais do que revela. Há uma contenção intencional que impede que o discurso se complete, evitando a exposição direta de uma situação inquietante da narrativa. Ao não dizer tudo, Nelsinho busca dissimular a aparência de inocência, a imagem de “pobre cristão” que poderia ser desmascarada caso os fatos fossem plenamente explicitados. Assim, os vazios atuam como um mecanismo de proteção da fachada da falsa moral do personagem, contudo deixa pistas de sua hipocrisia.

Por fim, as suspensões sugeridas também são partes integrantes da linguagem vampira, pois a linguagem não apenas comunica, mas também retém e subverte os sentidos. Ao sugar o significado e mantê-lo em suspenso, o texto produz um efeito de inquietação, pois aquilo que permanece oculto tende a ser ainda mais perturbador. A suspensão está longe de ser ausência, mas transforma-se em um espaço carregado de significação, onde o sentido é constantemente deslocado e subvertido. Dessa forma, essa é mais uma estratégia expressiva fundamental na escrita de Trevisan (2013 [1965]).

Assim, ao percorrer a leitura, há, a todo momento, a dinâmica do esvaziamento e da apropriação. A linguagem vampira é, portanto, um princípio estruturante da

escrita daltoniana. Está no modo como a história é contada, na forma como as personagens são construídas, na configuração do espaço, na economia da linguagem – que diz menos para significar mais – e nas suspensões sugeridas, que intensificam a captura e a subversão do outro.

Não é preciso ter o contato físico com o vampiro para sofrer mudanças, pois, ao fim e ao cabo, são só palavras, são apenas sequências de palavras. Eis o poder que Dalton Trevisan, nessa subversão, ele mostra que as palavras não são elementos sagrados. Ainda que não exista um signo neutro, pois a palavra é o signo ideológico por excelência, como afirma Volóchinov (2017), a literatura daltoniana propõe que o signo não é só ideológico, mas as palavras têm a potencialidade de rebaixar e subverter. E isso sem usar palavrões, sem descrever cenas grotescas, ou expor o vocabulário da praça pública, com palavrões e o baixo corporal com cenas escatológicas.

A linguagem vampira transcende o próprio arquétipo de vampiro. Pois esse vampiro contemporâneo não precisa de sangue humano para sobreviver. Em casos como o de Nelsinho, o vampiro age mais como uma forma de reafirmar-se e para isso revela seu lado animalesco. É como se o fizesse somente por capricho. O vampiro não apenas suga os discursos, mas os arrasta para o próprio submundo degradado, subvertendo os discursos mobilizados. A sua proposição configura-se como operação não apenas de rebaixamento do elevado, mas em uma subversão tão intensa que transforma o outro em sombra, age ao ponto de silenciá-los.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação ampliou as discussões quanto à linguagem, valendo-se de uma leitura reflexiva de contos presentes na obra *O Vampiro de Curitiba* (1965), de Dalton Trevisan, a partir de uma perspectiva teórica ancorada nos estudos do Círculo de Bakhtin, especialmente nos conceitos de dialogismo e carnavalização. Ao longo da análise, foi possível perceber que a linguagem daltoniana se constitui como um espaço de tensão entre vozes e discursos históricos e ideológicos.

A construção do personagem Nelsinho ultrapassa a dimensão individual para inscrever-se em um campo semântico que se entrelaça com o arquétipo do vampiro e o arquétipo bíblico de Eva. O vampiro, como aquele que rompe fronteiras e dissolve os limites entre vida e morte, não conduz à renovação coletiva, e sim à apropriação da vitalidade dos outros.

A carnavalização eleva os rebaixados, em contrapartida o vampiro só se sustenta porque invade o alheio, apropriando-se de histórias e discursos vigentes. O conceito de rebaixamento bakhtiniano não significa degradar, significa elevar o corpo grotesco (ventre, sexo, excremento, morte), propondo-se como regeneração e renascimento. Enquanto a linguagem vampira extrai a essência de uma vida pelo sangue como símbolo, para manter-se, subverter e carregar tudo para o submundo.

Os discursos circulam como elementos estruturantes da sociedade, assim como o discurso machista, e também carregam com eles significados arquetípicos. Em Trevisan (2013 [1965]), esses arquétipos são mobilizados para definir o vampiro como a figura que faz a apropriação. Não há troca, mas espoliação, não há reciprocidade, mas sim subversão. Ao sugar, o vampiro afirma seu poder na subversão do discurso alheio. Trata-se de um processo que envolve a incorporação do outro ao universo sombrio do vampiro, assim como a especificação das mulheres desta Curitiba ficcional está emaranhada ao arquétipo de Eva.

Tais representações operam como um dispositivo de leitura que revela a permanência de padrões comportamentais e discursivos associados ao inconsciente coletivo, conforme proposto por Jung (1964). A recorrência desses arquétipos evidencia, portanto, a atualização de estruturas que atravessam o tempo e estão representadas na narrativa literária.

Dessa forma, a análise das intersecções entre os discursos religiosos e a linguagem das personagens permite compreender como tais discursos são

apropriados, ressignificados e, sobretudo, subvertidos na obra de Trevisan (2013 [1965]). A figura de “Deus” é rebaixada e humanizada, bem como a evocação do arquétipo de Eva é usado para justificar o discurso do machismo nas falas e ações execráveis do “herói” protagonista. A linguagem, nos contos lidos, mobiliza discursos morais e religiosos ao incorporar expressões, estruturas, valores e narrativas bíblicas para, em seguida, desmascará-los. Assim, a linguagem não apenas descreve o submundo vampiresco, mas o desvela expondo a violência camuflada do cotidiano.

Tal processo põe em evidência a carnavalização, pois desloca e desestabiliza discursos elevados. Esse movimento confirma a potência da literatura daltoniana, que, ao expor e desvelar as contradições de uma sociedade que se pretende civilizada, revela a permanência, ainda que camuflada, de práticas e discursos profundamente violentos. A linguagem, nos contos, é truncada e reduzida ao máximo, e as histórias são cruéis, revelando a violência também na estrutura da linguagem.

A linguagem na obra é constituída na relação com outros discursos, sejam literários, religiosos ou sociais. Cada enunciado dialoga com uma rede de vozes que o antecede e o atravessa, evidenciando o caráter ideológico da linguagem, tal como concebido por Bakhtin (2008). Desse modo, as escolhas lexicais e discursivas das personagens não são neutras, mas revelam posicionamentos que refletem e, ao mesmo tempo, refratam a realidade social em que se inserem.

A partir dessas considerações, propomos a compreensão da linguagem daltoniana como uma linguagem vampira, na medida em que se alimenta de discursos preexistentes, apropriando-se deles para, não apenas reproduzi-los, mas subvertê-los. Ao desmascarar os discursos vigentes, a literatura cumpre uma função essencialmente crítica, abrindo espaço para a problematização e, potencialmente, para a transformação de padrões, reafirmando, assim, sua força como um instrumento de reflexão e intervenção na sociedade.

A linguagem vampira designa um procedimento de leitura reflexiva, pelo qual a linguagem absorve e ressignifica discursos, especialmente aqueles considerados inquestionáveis, como o discurso religioso, mantendo-os reconhecíveis, mas semanticamente rebaixados. Assim como o vampiro se alimenta do sangue alheio para viver eternamente, a linguagem vampira nutre-se de discursos preexistentes, para desmascará-los e subvertê-los.

Esse processo implica que o discurso sugado permanece presente, porém destituído de sacralidade e estabilidade. O resultado é uma linguagem marcada pela

tensão entre os sentidos que emergem do conflito entre vozes discursivas. Ao tornar a linguagem vampira, a dialogicidade assume um caráter corrosivo. A palavra de autoridade, como a palavra bíblica ou moralizante, é reempregada em um novo contexto que a dessacraliza, submetendo-a à boca do vampiro.

Assim, em Dalton Trevisan (2013 [1965]), mais do que rebaixar o discurso elevado, a linguagem vampira o suga, apropria-se de sua seiva, de seu pulsar, de seu sangue. O vampiro drena tudo até existir apenas a inferiorização: não há mais o alto e o baixo. Tudo se torna baixo, tudo é tragado para esse submundo de vampiros, que revela as falsas moralidades e deixa ver o que há por trás da máscara da civilidade.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Olinda Cristina Martins. A reconstrução paródica da Paixão de Cristo no conto “A noite da paixão”, de Dalton Trevisan. *Revista Fafibe On Line*, Bebedouro, n. 3, p. 1–15, ago. 2007. Disponível em: <https://fafibe.br/revistasonline/arquivos/revistafafibeonline/sumario/11/19042010104506.pdf>. Acesso em: 8 maio 2025.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org.). *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Gilson César Cardoso. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de. Mito e arquétipo na perspectiva de Gilbert Durand. In: LOSADA, José Manuel; LIPSCOMB, Antonella (org.). *Mito, teorías de un concepto controvertido*. Madrid: Sial Ediciones, 2024. p. 17-28.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1963].
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução de Y. Frateschi. 4. ed. São Paulo; Brasília: Edunb-Hucitec, 1999 [1965].
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- COELHO, Marcelo. “Trevisan apequena grandes obsessões”. *Folha de S. Paulo*, 1 jul. 1994, p. 14.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 53–93.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LECOUTEUX, Claude. *História de vampiros: autópsia de um mito*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- LE FANU, Joseph Sheridan. *Carmilla: a vampira de Karnstein*. Tradução de Lucas Montenegro. São Paulo: Principis, 2021 [1872].
- LIMA, Dante Luiz de. *A vida do sangue, o sangue da vida: a influência das “sagradas” escrituras sobre a literatura vampírica*. 2016. 320 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- POLIDORI, John William. *O vampiro: a lenda de Lord Ruthven*. São Paulo: Clube de Autores, 2024 [1819].
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2003 [1532/1564].

SANCHES NETO, Miguel. O vampiro viaja. *Rascunho*, Ponta Grossa, maio 2005. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/o-vampiro-viaja/>. Acesso em: 19 abr. 2026.

SESTREM, Bruna Alice; GOMES, Beatriz Machado. Concepção histórica da figura feminina: os mitos religiosos. In: PALMA, Yáskara Arrial (org.). *Produção de subjetividade, políticas públicas e sociedade*. Coleção Subjetividade e Práticas Sociais. Curitiba: CRV, 2023. p. 31-54.

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

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução de Theobaldo de Souza. Porto Alegre: L&PM, 1993 [1897].

TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. 33. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013 [1965].

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017 [1929].

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1989.

WALDMAN, Berta. *Ensaaios sobre a obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec; Editora da UNICAMP, 2014

WALDMAN, Berta. Tiro à queima-roupa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, p. 259-255, mar. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/SP5BCnx3ZQJjm9kXTgtjM5F/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 abr. 2026.

YANO, Célio. *Daltonismo* (2006): documentário sobre Dalton Trevisan. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sTkzOqoiZVs>. Acesso em: 3 mar. 2025.