

Curitiba fora do mapa: literatura e memória em Dalton Trevisan

Curitiba off the map: literature and memory in Dalton Trevisan

Enviado em: 15-11-2025

Aceito em: 13-01-2026

Verônica Daniel Kobs¹

Resumo

Este artigo analisa a representação de Curitiba, na literatura de Dalton Trevisan, realçando memória, patrimônio simbólico e imaginário urbano. A abordagem privilegia a discussão sobre contos, minicontos e poemas que trazem a cidade como protagonista/antagonista. O estudo divide-se em três seções. A primeira, "Curitiba: muito além da cartografia oficial", aborda a cidade subjetiva e afetiva que emerge da ficção. Em "Curitiba em ruínas", discute-se o confronto entre cidade íntima e modernização, que apaga rastros e transforma o espaço urbano. A terceira parte, intitulada "O exílio dentro da cidade", trata do sentimento de não pertencimento, que é resultado do desencontro entre sujeito e cidade. Os principais referenciais teóricos mobilizados são Sandra Pesavento, Michel de Certeau e Pierre Nora. Nesse contexto, a literatura de Dalton Trevisan é apresentada como estratégia de contestação, porque tensiona as fronteiras entre realidade e invenção, oferecendo ao leitor uma cidade feita de perdas, lembranças e deslocamentos.

Palavras-chave: Cotidiano, cidade, cartografia afetiva.

Abstract

This article analyzes the representation of Curitiba in the literature of Dalton Trevisan, based on the themes of memory, symbolic heritage, and urban imaginary. In this way, it discusses short stories and poems that present the city as protagonist/antagonist. The study is divided into three sections. The first, "Curitiba: far beyond official cartography," presents the subjective city created by the author. The section entitled "Curitiba in ruins" focuses on the confrontation between the intimate city and modernization as an agent of transformation of urban space. In "Exile within the city," the feeling of non-belonging, resulting from the split between subject and city, is explored in greater

¹ Coordenadora e professora dos Programas de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária da Uniandrade. Professora visitante nos cursos de Mestrado e Doutorado da Florida University of Science and Theology. Pós-Doutorado em Literatura e Intermidialidade (UFPR). E-mail: veronica.kobs@uniandrade.edu.br

depth. The main theoretical references used are Sandra Pesavento, Michel de Certeau, and Pierre Nora. In this context, Dalton Trevisan's art is interpreted as a strategy of contestation because it relativizes the boundaries between reality and invention, offering the reader a city reconstructed from losses, memories, and displacements.

Keywords: Daily life, city, affective cartography.

Introdução

Curitiba é muitas cidades. Há aquela que se exhibe nos mapas, nos *slogans* turísticos e nos projetos urbanísticos — ordenada, ecológica, planejada. E há outra, subterrânea e fragmentada, que escapa à cartografia oficial e resiste na memória dos que a viveram. É essa cidade invisível, feita de rastros, afetos e ruínas, que Dalton Trevisan transforma em matéria literária. Em sua obra, a capital paranaense deixa de ser cenário e torna-se personagem: contraditória, grotesca e íntima. “Curitiba fora do mapa” é, portanto, a cidade que não se vê, mas se sente, e por isso ela sobrevive, nas entrelinhas da ficção, como arquivo de uma experiência urbana em constante apagamento.

Por essa razão, a literatura de Dalton Trevisan inscreve-se como um exercício de confronto com a sociedade, a tradição, a cidade e suas instituições. Ao emprestar a capital paranaense como personagem, o autor constrói uma Curitiba marcada por tensões e violências, revelando aspectos que desafiam a idealização dos espaços públicos e privados. Embora os contos de Trevisan estejam ancorados na realidade cotidiana, alguns leitores os consideram inverossímeis por diferentes razões. Em primeiro lugar, a exacerbação do banal — frequentemente vinculada ao grotesco — pode provocar estranhamento e afastamento. O segundo motivo é que muitos desses relatos não dialogam diretamente com as experiências vividas por certos leitores, o que dificulta a identificação e a aceitação do enredo como plausível. Por fim, há quem recuse esses contos por medo, acionando um mecanismo psicológico de defesa em que o não reconhecimento da realidade narrada funciona como estratégia para preservar uma falsa sensação de segurança.

A escrita de Dalton Trevisan rompe com a concepção tradicional do conto como instante elevado ou epifania estética. Em vez de buscar o excepcional, ele mergulha no cotidiano banal e desconfortável, revelando o que costuma ser silenciado. Seu olhar não é contemplativo no sentido clássico, mas incisivo: expõe fissuras, constrange, obriga o leitor a confrontar o que a cidade prefere ocultar, ou seja, seus vícios e misérias. Como observa Hélio Pólvora, o conto trevisaniano é “descarnado, sintético, sem admitir composição literária (no sentido do adorno), [...] parece uma ficha pessoal, um resumo microfilmado de certas vidas” (Pólvora, 1979, n.p.).

Dalton Trevisan sempre demonstrou predileção pelas histórias das pessoas comuns, que vivem à margem dos grandes feitos, mas que carregam em si a densidade da existência cotidiana. É nesse espírito que surgem os emblemáticos João e Maria, personagens recorrentes em sua obra, cujo objetivo é demonstrar, simultaneamente, o anonimato e a universalidade dos sujeitos urbanos. O escritor, que tinha o apelido de Vampiro de Curitiba, era um caminhante atento e saía às ruas durante o dia, observando gestos e escutando vozes e ruídos. Como resultado, seus contos baseiam-se nessa escuta sensível e nesse olhar agudo. Em suas narrativas, costumes, sotaques e comportamentos próprios dos curitibanos aparecem sem retoques, a fim de revelar o dia a dia sem disfarces, com toda a crueza que a vida pode oferecer.

Nesse contexto, a literatura de Dalton Trevisan enaltece a cidade, que supera a condição de cenário para se tornar protagonista. O espaço urbano pulsa nas entrelinhas, molda os enredos e impõe seu ritmo. Dessa forma, ele se funde aos sujeitos que o habitam formando uma amálgama indissociável. Entretanto, essa simbiose revela uma Curitiba ambígua, marcada por uma identidade oscilante entre a província e o projeto urbanístico de vitrine, tipo exportação. Na maioria dos contos do autor, essa tensão manifesta-se em oposições recorrentes entre a Curitiba do passado (de ruas de terra, vida simples e sotaques bem marcados) e a Curitiba do presente (modernizada, conhecida como Capital Ecológica, mas que, na opinião do narrador e do eu lírico, revela-se fria e despersonalizada). Trevisan captura e gerencia essa diferença com precisão, expondo as fraturas de uma cidade que, ao tentar se reinventar, aceitou correr o risco de apagar os traços que a tornavam singular.

Com base nessas reflexões, este artigo propõe uma leitura da cidade de Curitiba a partir da obra de Dalton Trevisan, articulando os eixos da memória, do patrimônio simbólico e do imaginário urbano. Dessa forma, a análise está distribuída em três seções: “Curitiba: muito além da cartografia oficial” investiga a (re)construção de uma cidade invisível, que escapa às representações oficiais; “Curitiba em ruínas” examina alguns textos do autor focalizando a reação do narrador e do eu lírico, no que diz respeito à modernização e ao apagamento da cidade evocada; e “O exílio dentro da cidade” analisa a ruptura definitiva entre sujeito e espaço, marcada pelo desenraizamento cultural e pela recusa da cidade presente. Para isso, são usadas as reflexões de alguns teóricos. Michel de Certeau (2013) contribui com suas reflexões sobre espacialidade e memória. As considerações de Sandra Pesavento (2007) auxiliam na abordagem das múltiplas camadas da experiência urbana. Por fim, Pierre Nora (1993) adensa a problematizar a respeito dos mecanismos de construção e preservação da memória. Esse conjunto de reflexões oferece um arcabouço teórico fundamental para compreender a complexa relação entre Trevisan e sua cidade natal. A partir dessas perspectivas, delinea-se um arcabouço teórico fundamental para compreender a intrincada relação entre Curitiba e o escritor Dalton Trevisan.

Curitiba: muito além da cartografia oficial

Toda cidade abriga múltiplas camadas de sentido: há aquela que se vê nos mapas, nos guias turísticos e nos discursos oficiais; e há outra, subterrânea, feita de experiências íntimas, afetos frustrados e ruínas metafóricas. É nessa segunda Curitiba que Dalton Trevisan concentra sua literatura. Uma cidade que não se reduz a coordenadas geográficas e escapa à lógica da ordenação e da celebração. Em vez de monumentos, há personagens anônimos. Em vez de cartões-postais, há narrativas cortantes, que revelam o que a cidade e seus moradores preferem ocultar.

Ao deslocar o foco da cidade idealizada, o autor investe em uma paisagem urbana marcada por tensões, apagamentos e transgressões. Dessa forma, sua ficção representa Curitiba, ao mesmo tempo que a desfigura e reinventa. Esse duplo processo, comum no campo literário, aproxima-se da narrativa historiográfica, na

medida em que também constrói um enredo sobre o passado. Como afirma Sandra Pesavento, isso se consolida com “o discurso traduzido em texto” (Pesavento, 2007, p. 18). Por esse motivo, com base nos conceitos dessa mesma teórica, é possível reconhecer que Dalton Trevisan desempenha, por meio de sua arte, um importante papel como historiador. Afinal: “O historiador é, por definição, um homem de texto, e seu produto, a história, como bem se sabe, é uma narrativa sobre o passado” (Pesavento, 2007, p. 18).

Ao narrar a cidade que já não existe, Trevisan não apenas ficcionaliza o espaço urbano, mas também o reinscreve como parte de uma vivência. Desse modo, a literatura torna-se uma espécie de enunciado historiográfico complexo, que mistura memória, invenção e registro, para revelar que toda representação do passado é, até certo ponto, uma construção textual carregada de escolhas. Tal perspectiva coincide com a reflexão de vários autores, entre eles a própria Pesavento, pois, segundo ela: “Mesmo proclamando ciência, o discurso histórico contém uma poética e se vale de recursos literários. E, nesse sentido, as fronteiras entre as narrativas histórica e literária se revelam mais porosas ou tênues [...]” (Pesavento, 2007, p. 18). Partindo desse raciocínio, nesta seção, discute-se como a cidade literária contraria a ideia comum de reflexo da realidade e se impõe como território de confronto entre memória, linguagem e imaginário. Isso fica demonstrado, por exemplo, no texto “Carnaval curitibano”:

De gralha azul, Sete Quedas, araucária fala o samba, não dá ritmo, não tem rima.
São quatro na ala das baianas, cada uma com fantasia diferente, usada em anos anteriores.
Na exibição diante do júri a garoa fina murcha as plumas do destaque da escola Embaixadores da Alegria.
A odalisca de peito nu e roxa de frio desacata o fiscal: *Qual é, cara? Nunca viu?*
O público não canta nem dança, a mesma cara triste conservada em formol.
A rua é só cheiro de pipoca.” (Trevisan, 2004, p. 101)

O miniconto apresentado realça a desfiguração da cidade idealizada, revelando uma Curitiba que falha em incorporar o espírito festivo do Carnaval. A referência a símbolos locais (“galha azul, Sete Quedas, araucária”) não produz pertencimento. Em vez disso, acentua-se o descompasso entre identidade e expressão cultural. A festa,

marcada por improviso e até indiferença, expõe uma paisagem urbana sem entusiasmo, onde o público permanece apático e os personagens enfrentam o frio e o julgamento. A cidade literária que emerge é atravessada por contradições, nas quais memória, linguagem e imaginário se confrontam, desmontando a imagem do Carnaval e revelando a incapacidade da cidade em incorporar essa festividade como expressão legítima de sua identidade.

Os contos de Dalton Trevisan não constroem uma cidade idealizada nem oferecem personagens com trajetórias heroicas. O que se desenha é um ambiente urbano opaco, onde os espaços se confundem e os vínculos desgastam-se em silêncio. João e Maria, nomes comuns que reaparecem em diferentes histórias, não têm identidade fixa. Assim, ambos encenam o esvaziamento das relações, o cansaço da convivência e a rotina que sufoca. A Curitiba que surge dessas narrativas define-se, então, por atmosferas densas, gestos interrompidos e até mesmo por ausências.

Nesse universo narrativo, os vínculos familiares e emocionais são constantemente desfeitos, expondo uma lógica de convivência marcada pela estranheza: o outro, mesmo íntimo, é percebido como risco, ou como presença que ameaça a estabilidade precária do espaço compartilhado. João Manuel Simões, baseando-se na máxima sartriana de que o inferno são os outros, afirma que “os ‘outros’, no universo contido, transitorizado que DT arquiteta, chamam-se via de regra João e Maria [...], predestinados para as pequenas tramas nos labirintos de um cotidiano de terceira classe” (Simões, 1980, p. 13, grifo no original). Isso se torna evidente neste miniconto: “— Se eu fui feliz no casamento? Só nos três primeiros dias. Depois aquele inferno que dura até hoje” (Trevisan, 1997, p. 21), que condensa a lógica de convivência marcada pela deterioração das relações de proximidade.

Assim, a felicidade conjugal é reduzida a um intervalo mínimo, seguido por um “inferno” que se perpetua, evidenciando a percepção do outro como ameaça constante. A intimidade, longe de ser refúgio, torna-se espaço de conflito e desgaste. A fala direta e desiludida da personagem revela a precariedade das relações e reforça a ideia de que, no universo trevisaniano, o cotidiano é atravessado por uma tensão silenciosa, em que o afeto cede lugar à sobrevivência emocional. “Escapando às

totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície [...]” (Certeau, 2013, p. 172). É justamente essa “estranheza” que se infiltra nas relações íntimas, corroendo expectativas e desestabilizando qualquer tentativa de harmonia. A citação de Certeau permite problematizar a aparente banalidade dos gestos cotidianos, revelando que, sob a superfície das interações rotineiras, há fissuras que não se deixam capturar por olhares simplificadores. No universo narrativo de Trevisan, a singularidade manifesta-se como uma espécie de ruído subterrâneo, um mal-estar difuso que impede a consolidação de vínculos afetivos sólidos. A intimidade, portanto, não é apenas palco de desgaste, mas também território onde o não dito, o incômodo e o deslocamento se acumulam.

A tensão latente entre o íntimo e o estranho projeta-se também no espaço urbano, onde os sujeitos transitam. Por isso, a Curitiba de Trevisan é habitada por figuras mitológicas do cotidiano, as quais se repetem em narrativas breves, diretas e de forte impacto. Como afirma Abraham Moles, “Não existe ser humano [...] que não tenha algo de Kitsch na medida em que seja cotidiano” (Moles, 1972, p. 224). A presença do *Kitsch* como marca da vida comum concretiza-se no seguinte miniconto:

O marido:

— De que adianta ir ao salão mais caro?

— Ai, amor, menos que...

— Amanhã teu cabelo está que é um chapéu velho! (Trevisan, 2004, p. 84)

O diálogo direto denuncia o esvaziamento da intimidade, porque o convívio se dá por meio da agressividade velada. A fala final do marido, carregada de deboche, expõe o desgaste e a banalização do vínculo conjugal. O uso da expressão “chapéu velho” sintetiza o olhar depreciativo e reforça o tom *Kitsch* da cena, na qual o exagero, o mau gosto e o uso de estereótipos se entrelaçam. Essa situação faz parte do repertório doméstico do autor, que costuma representar o lar como espaço de atrito e desencanto. Ao invés de enfraquecer a narrativa, a estética usada pelo contista intensifica o sentido. Como resultado, o que parece insignificante adquire o peso de um casamento falido. Trevisan transforma o ordinário em tensão, sem precisar elevar o tom: basta mostrar o que sobra quando o vínculo se desfaz.

Em outro miniconto, a dissolução do vínculo se dá de forma repentina e brutal, com a violência irrompendo no espaço público. Dessa vez, a praça, cenário da explosão, torna-se palco da tragédia íntima, ao expor o colapso de uma relação marcada pela obsessão e pela recusa da alteridade:

Ela disse que não. Ele pediu, pelo amor da santa mãezinha, em nome de Jesus Cristinho. Segunda vez ela disse não. Não, ela disse. Um cachorro danado que estala os dentes, João queria morder o próprio rosto. De repente o revólver explodiu na praça e levantou um bando de pombas. Tão linda. Maria sangrava por três bocas. Ela já não era – um vestido vermelho fora do corpo. (Trevisan, 1994, p. 19)

No texto, o personagem masculino, tomado por um desejo possessivo, de início apela à religiosidade e à figura materna, revelando sua fragilidade emocional diante da negativa firme de Maria. Porém, a repetição do “não” acentua a autonomia da mulher e a incapacidade do homem em aceitar a rejeição. Quando o tiro ecoa, o voo das pombas marca a ruptura entre o cotidiano e o trágico, enquanto Maria, sangrando “por três bocas”, é desfigurada e reduzida à vítima. O “vestido vermelho fora do corpo” simboliza a perda da identidade feminina, e João, animalizado, “queria morder o próprio rosto”, num gesto de fúria impotente. Se, no conto anterior, o desgaste insinua-se na rotina, aqui ele se consuma em um ato irreversível, e a cidade, representada metonimicamente pela praça, presencia o instante em que o desejo foi transformado em violência.

No entanto, a tensão entre intimidade e ruptura, tão presente na obra de Trevisan, não se limita à violência explícita ou ao desgaste cotidiano. Em certos momentos, ela se disfarça, a ponto de ser quase imperceptível, mas sem abandonar a ambiguidade: “Dividido entre os dois amores, ele portava no bolso direito a medalhinha de N. S. do Perpétuo Socorro, fé de mulher. E, no esquerdo, uma caixa de bolinhas alucinantes, ciência da outra” (Trevisan, 1994, p. 119). Nesse brevíssimo *retrato*, o homem aparece como alguém influenciado por forças contraditórias, em que dois afetos coexistem sem resolução. A medalhinha carrega o peso da tradição, da fé herdada, o que denota estabilidade e devoção. Já os alucinógenos evocam a ciência, o prazer químico e o risco. Porém, o personagem não escolhe entre essas duas coisas. Ele simplesmente decide conviver com o impasse, como quem tenta equilibrar

forças opostas sem jamais conciliá-las. Dessa forma, a divisão entre os bolsos vai além do conceito de espaço, porque revela um sujeito dividido e incapaz de integrar os desejos que o movem. Mais uma vez, Dalton Trevisan, com sua escrita precisa, transforma algo aparentemente banal em metáfora de uma crise subjetiva latente e que pode ser percebida nas brechas da vida cotidiana.

Sendo assim, as narrativas do Vampiro constroem uma memória urbana marcada pelo grotesco e pela dor. A Curitiba de Trevisan é povoada por pessoas incapazes de conviver em harmonia e, apesar disso, rejeitam a ideia de separação. Trata-se de uma estrutura emocional sedimentada por experiências de perda e frustração, nas quais o imaginário urbano é edificado a partir da repetição de gestos e da exposição do que a sociedade insiste em ocultar. Ao trazer o cotidiano para o centro da cena literária, o autor rompe com a alienação e obriga o leitor a encarar o que está diante de seus olhos, mas que os discursos oficiais e a maioria dos habitantes preferem silenciar.

Por essas razões, a cidade que Trevisan apresenta não é aquela celebrada nestes versos laudatórios de seu hino oficial: “Pela ridente paisagem / Pela riqueza que encerra, / Curitiba tem a imagem / Dum paraíso na terra // Viver n’ela é um privilégio / Que goza quem n’ela está. / Jardim luz, cheio de rosa / Capital do Paraná” (Trevisan, 1992, n. p.). Em vez disso, a Curitiba que se lê, nos textos do autor, é feita de fissuras que obrigam narrador e eu lírico a reavivar memórias, partindo em busca da Curitiba de outrora. Esse processo baseia-se nos postulados de Sandra Pesavento, já que a teórica relaciona a modernidade ao apagamento das “materialidades e sociabilidades do passado” (Pesavento, 2007, p. 16). Essa busca pela cidade perdida revela-se em imagens nostálgicas, que evocam objetos, costumes e afetos de um tempo que já não se reconhece no presente. É nesse movimento que emerge a pergunta melancólica sobre o desaparecimento da Curitiba de antes: “Dos teus lambrequins de ouro, das tuas cem figurinhas de bala Zequinha, do teu bebedouro de pangarés, a gente perguntará: Que fim levaram?” (Trevisan, 1992, p. 15). Os ecos da cidade vivida oferecem um inventário de referências urbanas que, embora simples, carrega a memória de uma Curitiba íntima e compartilhada. Ao perguntar “Que fim levaram?”, o narrador lamenta a perda desses traços e denuncia o esquecimento

imposto pela modernidade. É uma tentativa de resgatar o que foi apagado e reconstituir uma cidade que existia também como experiência sensível.

Nesse esforço de reconstrução, evidencia-se uma disputa entre a memória viva e a necessidade de registrar o que se perdeu, como observa Pierre Nora: “À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, [...] sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê [...] devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história” (Nora, 1993, p. 15). Dessa maneira, a tentativa do narrador de reconstituir *a sua* cidade inscreve-se nesse impulso memorialista que, paradoxalmente, denuncia a ausência da própria memória espontânea. O que resta são fragmentos que precisam ser reunidos e organizados. Assim, a cidade narrada torna-se um arquivo particular, no qual o gesto de lembrar é também o de salvar.

A cidade que emerge na literatura trevisaniana não existe mais. Entretanto, será que um dia de fato existiu? Afinal, “É real ou imaginária a cidade da memória?” (Resende, 2005). Essa indagação proposta por Beatriz Resende encontra eco na Curitiba que Trevisan escolhe preservar em sua escrita — não aquela oficial, monumental, mas a que pulsa nas lembranças e nos espaços vividos. Como diz o narrador, seu interesse não é pela Curitiba “da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes no 14, que é a Sociedade Operária Internacional Beneficente O 14 De Janeiro [...]” (Trevisan, 1992, p. 7). Mais adiante, no mesmo conto, ele completa: “Eu sou da outra, do relógio na Praça Osório que marca implacável seis horas em ponto; dos sinos da Igreja dos Polacos [...]; do bebedouro na pracinha da Ordem, onde os cavalos de sonhos dos piás vão beber água” (Trevisan, 1992, p. 9). Como se vê, esses elementos recusam o inventário histórico, já que o que de fato importa é o modo como certos lugares sobrevivem na memória.

É assim que uma Curitiba frágil, evocada, talvez imaginária, tenta resistir ao apagamento, inscrevendo-se na literatura como forma de pertencimento. Isso condiz com as considerações de Michel de Certeau, para quem “Os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos ou detritos de mundo” (Certeau, 2013, p. 188). Uma forma de perceber essa fusão entre memória e espaço urbano aparece na obra

de Trevisan, neste trecho: “Os famosos epiléticos que fim levaram — ah, todas as ruas eram povoadas de epiléticos! [...]. Que fim levou o bordel encantado das normalistas [...]. E as loirinhas gorduchas do Bar Palmital, que serviam abraçadinho de camarão com batida de maracujá [...]” (Trevisan, 1992, p. 80-81). Aqui, a evocação de Curitiba exemplifica que a cidade não se reduz a seus marcos oficiais, como ruas, praças ou obeliscos. Em vez disso, ela é representada por figuras humanas, costumes e comportamentos, os quais, por intermédio da memória, conseguem resistir ao apagamento. A cidade, então, emerge no “epiléticos”, nas “normalistas” e nas garçonetes, personagens que fundem o cenário urbano com práticas cotidianas de uma sociedade profundamente marcada por suas singularidades. É nesse entrelaçamento que Trevisan constrói uma espécie de mapeamento identitário, no qual os lugares são apresentados pelos acontecimentos e pelas pessoas de determinada época.

Essa formulação, por meio da literatura, é necessária, considerando que “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há na memória espontânea” (Nora, 1993, p. 13). Por essa razão: “[...] é preciso criar arquivos, [...] manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (Nora, 1993, p. 13). Consequentemente, ao incorporar figuras, eventos e espaços, a obra de Dalton Trevisan torna-se uma poderosa aliada contra o esquecimento. Problematicando a fronteira entre memória e história, o mapeamento proposto pelo autor prioriza práticas de inscrição e ritualização que fixam o efêmero e isso faz com que os lugares sejam remodelados, para que possam se tornar legíveis dentro de uma narrativa coletiva. Com esse intuito, ao dar voz a personagens anônimos e situações corriqueiras, Trevisan transforma o cotidiano em arquivo, deslocando o foco da monumentalidade para a fragilidade dos instantes vividos.

Nesse contexto, a memória é uma espécie de “antimuseu”, porque “não é localizável. Dela saem clarões nas lendas. [...] ‘Aqui, aqui era uma padaria’ [...]. O que se mostra designa aquilo que não é mais. [...] Estamos ligados a este lugar pelas lembranças” (Certeau, 2013, p. 189). Na tentativa de suprir os nomes de ruas que mudaram, as vozes que já não ecoam e alguns lugares que desapareceram sem

deixar vestígios, o contista propõe um cenário urbano em suspensão, feito de inquietações e perguntas sem respostas. Além disso, ao fazer o narrador afirmar que “Curitiba me viaja” (Trevisan, 1992, p. 7), Trevisan desloca o sujeito da observação para o objeto observado. Sua cidade é aquela “sem pinheiro ou céu azul” (Trevisan, 1992, p. 9), aquela em que “cedo chegam as carrocinhas com as polacas de lenço colorido na cabeça — galiii-nha-óóó-vos [...]” (Trevisan, 1992, p. 7). Por meio da inversão do olhar, que permite ser viajado pela cidade, o narrador abdica da autoridade sobre o espaço e se deixa influenciar por ele. Consequentemente, além de ser lembrada, a cidade se desloca e se transforma.

Esse movimento, no entanto, como aponta Pierre Nora, não ocorre sem marcas, as quais alteram completamente a perspectiva, ao substituírem a memória pelo campo da história: “Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história” (Nora, 1993, p. 9). A cidade transformada pela experiência do narrador não é mais um espaço de lembrança espontânea. Trata-se, agora, de um território permeado por narrativas, registros e reconstruções. Nesse contexto, a memória cede lugar à história como forma de organizar o vivido, ainda que essa organização carregue em si a perda da presença imediata. Sendo assim, o reinscreve o lugar em outro tempo, mediado por linguagem, ausência e deslocamento.

Ao converter essa Curitiba invisível em matéria literária, Dalton Trevisan evidencia aquilo que escapa à cartografia oficial e, dessa maneira, preserva, nas entrelinhas da memória, os vestígios de uma cidade em processo de apagamento. Sandra Pesavento propõe que toda cidade é também uma criação, feita de camadas sensíveis que se sobrepõem à materialidade urbana: “[...] as cidades escritas e as cidades faladas são, todas elas, cidades imaginárias, que um historiador da cultura busca recuperar” (Pesavento, 2007, p. 20). Isso reforça a ideia de que a Curitiba de Trevisan ultrapassa o conceito de cidade física, para se consolidar como um território emotivo e discursivo. Porém, à medida que a cidade real se transforma, e os traços da Curitiba do passado cedem lugar à estética voltada à promoção turística, o que antes era arquivo poético começa a se desfazer. É nesse embate, entre lembrança e

modernização, que se instala a ruína, metáfora que se relaciona a uma Curitiba em colapso e orienta as discussões apresentadas na próxima seção.

Curitiba em ruínas

Na seção anterior, estabeleceu-se o vínculo entre a literatura de Dalton Trevisan e uma mitologia urbana, feita a partir de uma cidade invisível, que escapa à cartografia oficial e se revela nos interstícios da vida privada. Agora, porém, a proposta é avançar para uma dimensão mais explícita de confronto: a reação do narrador e do eu lírico à modernização da cidade e ao apagamento da Curitiba *caseira*, associada às ideias de pertencimento e vizinhança. É nesse embate que se consolida a imagem de uma metrópole “em ruínas” e isso vale para diversos aspectos: físico, simbólico, emocional e identitário.

A cidade que os personagens de Dalton Trevisan percorrem não é a dos *slogans* e projetos urbanísticos que, a partir do final dos anos 1980, passaram a redesenhar sua paisagem. Esse discurso urbanístico, entendido como “utópico” (Certeau, 2013, p. 172), busca apagar as marcas da experiência cotidiana e instaurar uma lógica homogênea e abstrata. Além disso, o teórico destaca que a função desse recurso propagandístico é “estabelecer um *não-tempo* ou um sistema sincrônico, para substituir as resistências inapreensíveis e teimosas das tradições”, o que, por sua vez, privilegia “a criação de um *sujeito universal* e anônimo que é a própria cidade [...]” (Certeau, 2013, p. 173, grifo no original). Em contraste, os personagens de Trevisan habitam uma Curitiba que resiste a essa neutralização simbólica, marcada por trajetórias fragmentadas, afetos interrompidos e uma vivência urbana que escapa à ordenação totalizante.

Situada entre o plano idealizado e a experiência vivida, a cidade contrasta com a imagem oficial que ela mesma promove. Nesse sentido, a capital paranaense, que há décadas se autodenomina Cidade Sorriso e Capital Ecológica do Brasil, também se orgulha de títulos conquistados mais recentemente, tais como: Cidade Mais Empreendedora do Brasil (2021), Cidade Mais Inteligente do Mundo (2023; 2024), Cidade Mais *Rock and Roll* do Brasil (2024), Um dos 10 Melhores Destinos do Mundo

(2024; 2025), além de ser a Capital Brasileira com Melhor Qualidade de Vida (2025). Essa Curitiba celebrada em *rankings* nacionais e internacionais, contrasta fortemente com outra imagem da cidade, revelando desequilíbrios entre o espetáculo da modernidade e os vestígios de um passado ainda pulsante.

Dessa forma, a *nova* capital, das estações-tubo e do ônibus biarticulado, representa uma ruptura com a capital de traços provincianos das décadas de 1960 e 1970 — aquela que ainda não havia se convertido em metrópole. Como menciona o eu lírico de Dalton Trevisan, essa Curitiba recente é uma cidade “para inglês ver” (Trevisan, 1992, p. 88), artificial, enfeitada para o consumo, mas esvaziada de sentido. A estética modernizante, voltada à espetacularização da paisagem urbana, encobre as tramas sociais e emocionais que antes definiam o cotidiano, substituindo-os por uma lógica propagandística que pouco preserva da experiência vivida. Michel de Certeau (2013, p. 174) também se refere a essa oposição, quando menciona que a criação de uma imagem urbana *de exportação*, claramente direcionada ao turismo, frequentemente apresenta a cidade como referência idealizada e totalizante, a fim de justificar estratégias socioeconômicas e políticas. Porém, a experiência urbana concreta surge como antagonista, porque remonta àquilo que o projeto urbano tenta excluir.

Portanto, a recusa ao presente urbano manifesta-se como uma busca persistente pelo passado. José Castello observa que a literatura do escritor paranaense “exerce o papel de avesso da Curitiba moderna, parte interna só muito raramente exposta, mas na qual a cidade mais profunda parece se conservar. E Dalton, o persistente Dalton, é seu guardião” (Castello, 2000, p. 10). De modo a consolidar esse embate entre épocas (e cidades) distintas, em “Curitiba revisitada”, o eu lírico assume um tom de enfrentamento direto, interpelando seu interlocutor com indignação: “Que fim ó Cara você deu à minha cidade / a outra sem casas demais sem carros demais sem gente demais [...]” (Trevisan, 1992, p. 85). Nesses versos, a cidade é nomeada como “minha”, num gesto de posse afetiva, e o “Cara” representa o agente da transformação. Diogo Mainardi interpreta esse tom provocativo como sinal de fracasso: “Dalton Trevisan se sente derrotado. O mundo ao qual ele pertence acabou. Agora só lhe resta rogar pragas contra os inimigos” (Mainardi, 1994, p. 103). Essa

leitura evidencia o impacto emocional da transformação urbana sobre o autor, sugerindo que o sentimento de falência vai além do plano social ou cultural, porque reverbera na constituição íntima do sujeito, diante de uma cidade que lhe escapa.

A crise de identidade provocada pela modernização é profunda e a afirmação de Mainardi pode ser relacionada à hipótese de que o eu lírico possa ser considerado como o *alter ego* do autor — uma voz ficcional que canaliza sua perplexidade, sua crítica e seu desalento diante da perda de referências que antes sustentavam seu pertencimento. De fato, assim como Dalton Trevisan, o eu lírico não reconhece a cidade, tampouco a si mesmo: “não te reconheço Curitiba a mim já não conheço / a mesma não é outro eu sou / nosso caso passional morreu de mal morte [...]” (Trevisan, 1992, p. 88). A cidade natal, que antes era extensão do sujeito, torna-se um espaço estranho, incentivando a sensação de desenraizamento.

Em certa medida, essa alteração condiz com as características da memória, que Pierre Nora nomeia como algo vivo, permeável, “vulnerável a todos os usos e manipulações” (Nora, 1993, p. 9), enfatizando que “a distância exige a reaproximação” (Nora, 1993, p. 19). A estranheza diante do espaço familiar revela o quanto a memória, ao se afastar da experiência direta, torna-se instável e sujeita a reconfigurações. Com base nisso, o sujeito, ao perceber a cidade como outra, é impelido a reaproximar-se dela, por meio de narrativas de resgate, ou seja, que tentam recompor o vínculo rompido. No entanto, essa reaproximação não restaura a continuidade. Caminhando no sentido oposto, ela evidencia a alteração da memória, que é usada como artifício para a reinscrição do eu, em um território que já não o acolhe plenamente.

Isso ocorre porque a cidade asséptica é contraposta à cidade subterrânea, visceral, representada, por exemplo, nestes versos: “nada com a tua Curitiba oficial enjoadinha ufanista / toda de acrílico azul para turista ver / da outra que eu sei / o amor de João retalha a bendita Maria em sete pedaços / a cabeça ainda falante / [...] / essa tua cidade não é a minha / bicho daqui não sou” (Trevisan, 1992, p. 88-89). O eu lírico marca a oposição entre as duas cidades usando a violência, a fim de instituir, simultaneamente, a ideia de ruptura e o sentimento de exílio. Esse procedimento intensifica a sensação de não pertencimento. Portanto, quando a voz poética declara

“bicho daqui não sou”, a negação da origem serve para afirmar uma identidade que resiste à domesticação e à homogeneização cultural. O desenraizamento, portanto, extrapola a sensação e passa a ser uma condição política. O sujeito que não se reconhece na cidade natal é aquele que foi expulso de sua narrativa, que habita os meandros da memória coletiva. Ao mostrar o retalhamento de “Maria em sete pedaços”, o eu lírico expõe a violência da fragmentação identitária imposta pelo espaço urbano que não mais protege, nem abriga.

O cronista Carlos Heitor Cony identifica, nessa postura, uma marca da obra trevisaniana: “[...] cada crítico terá o direito de acusar no autor curitibano a monocórdia obsessão pela província: pelos temas, pelos dramas, pela falta de humor da província” (Cony, 1994, n.p.). Por essa razão, o conjunto da obra do escritor paranaense corresponde a duas partes antagônicas: a contestadora, que critica a cidade do presente; e a saudosista, que insiste em reavivar o passado: “Que fim levou o Candinho do cabelo fulgurante de brilhantina, rei dos cafetões [...]. O grande Carlinhos que fim levou, brigava com três e quatro e cinco, a todos batia na cara [...].” (Trevisan, 1992, p. 78-79). Nesse trecho narrativo, a evocação de personagens lendários populares, como Candinho e Carlinhos, funciona como estratégia para recuperar uma *realidade* que só existe na memória fragmentada dos que a viveram. Essa memória, no entanto, não é estável nem visível. Como afirma Michel de Certeau, “nesse lugar palimpsesto, a subjetividade se articula sobre a ausência” (Certeau, 2013, p. 190). A cidade do passado é feita de rastros, em um potencial esforço de resistir à modernidade avassaladora.

No entanto, esse empenho parece insuficiente diante da força com que a literatura dos anos 1990 contribuiu para o apagamento do contexto urbano, reforçando o esvaziamento da cidade como lugar de experiência coletiva. Isso foi discutido por Beatriz Resende que, na última década do século XX, identificou uma nova tendência na arte literária. De acordo com a ensaísta, a cidade deixava de ser espaço reconhecível e esse movimento alterava a dinâmica das histórias, que passavam a privilegiar ambientes genéricos ou interiores. Trevisan, ao contrário, sempre fazia com que o eu lírico e o narrador nomeassem, mapeassem e discutissem a cidade, mesmo que fosse para lamentar sua perda. Incluindo as publicações que o autor renegou até

o fim da vida, sua produção era vasta, tendo iniciado no fim dos anos 1940 e contando com lançamentos regulares até o ano de sua morte, em 2024. Isso significa que, na década de 1990, o escritor estava ativo, mas nem por isso permitiu que sua produção se adaptasse a modismos.

Na obra de Dalton Trevisan, saudosismo e crítica se complementam. O autor revisita a Curitiba antiga para resgatar figuras anônimas e espaços que já não existem. Simultaneamente, na cidade do presente, ele critica com veemência a tentativa de forjar uma identidade urbana artificial, sustentada por monumentos e arquiteturas que simulam profundidade histórica onde não há nada além da invenção recente. O saudosismo, portanto, é ferramenta de confronto e denúncia contra a espetacularização da cidade, o que reafirma a literatura como território de memória e embate. Como consequência, mesmo os espaços que pretendem *preservar a memória* são alvos de crítica. O Memorial de Curitiba, por exemplo, é descrito como “a nossa Capela Sistina ao merdoso *kitsch*” (Trevisan, 1997, p. 75), revelando o desprezo pela estetização artificial da história. A cidade que Trevisan busca não se encontra em museus nem em monumentos, mas nos gestos, nas vozes e nas ausências. Por causa disso, sua literatura está intrinsecamente relacionada ao ato de caminhar, que pode ser definido como “espaço de enunciação” (Certeau, 2013, p. 177), além de refletir inquietude e busca incessante, “um próximo e um distante, um *cá* e um *lá*” (Certeau, 2013, p. 178, grifo no original). Andar pela cidade é resistir à lógica da fixação. Além disso, o caminhante representa o movimento e se desloca observando o espaço urbano de forma diferenciada, em tom de contemplação. Sem dúvida, essa proximidade desencadeia um sentimento de apropriação que não pode ser alcançado por um transeunte comum, que atravessa ruas e praças com o único intuito de chegar ao seu destino, e quase sempre com pressa e hora marcada.

O escritor andarilho era visto diariamente pelas ruas de Curitiba, escondido debaixo de um boné e com paradas ritualísticas em pontos estratégicos. Nem mesmo a idade foi capaz de deter esse caminhante assíduo e isso diz muito sobre o autor, se considerarmos esta definição proposta por Certeau: “Caminhar é ter falta de lugar” (Certeau, 2013, p. 183). Dalton Trevisan caminhava à procura de vestígios de si

mesmo e de sua *Curitiba perdida* — exaltada, em seus textos, como “província, cárcere, lar” (Trevisan, 1992, p. 9).

Pelo fato de não encontrar o que buscava, em certos textos, o eu lírico e o narrador eram levados a usar a estratégia do ataque indireto, por meio de definições ou descrições que desvalorizam o espaço urbano, transformando-o em cenário de exclusão: “Curitiba é uma boa cidade se você for a pedra solta na rua, o galho seco de árvore, a pena de pardal soprada ao vento” (Trevisan, 1997, p. 70). Nesse miniconto, os elementos citados (“pedra”, “galho” e “pena”) são leves, sem raiz e sem direção. Há um sentimento de desenraizamento por trás deles, sugerindo que a cidade somente se mostra acolhedora quando se trata do que não resiste, não tem identidade ou não tem voz.

A ironia se intensifica quando outros textos do autor confrontam os discursos oficiais sobre qualidade de vida, como se observa nestes versos: “uma das três cidades do mundo de melhor qualidade de vida / [...] / cinquenta metros quadrados de verde por pessoa / de que te servem / se uma em duas vale por três chatos?” (Trevisan, 1992, p. 86-87). O sarcasmo revela o abismo entre os números divulgados na imprensa e nas campanhas publicitárias e a experiência concreta da cidade. Ao ridicularizar os *slogans* institucionais, Trevisan desmonta a imagem de uma Curitiba-modelo, revelando que por trás da propaganda existe uma cidade opressiva, onde o excesso de ordem e planejamento sufoca a espontaneidade e o afeto.

Por fim, a evocação da Curitiba, para sempre perdida, culmina em veredito ficcional e irrevogável. A escolha de um tom profético, quase bíblico, conforme será demonstrado nos contos analisados na próxima parte deste estudo, confere à crítica um peso transcendental, como se a cidade estivesse sendo condenada por seus desvios éticos e identitários. Em outras palavras, como consequência de seu lamento pela transformação urbana, Trevisan sentencia Curitiba como espaço corrompido, que traiu sua essência e expulsou aqueles que nela buscavam o abrigo que somente a terra natal é capaz de dar a qualquer pessoa. Dessa forma, a condenação assume um sentido existencial, afinal a cidade deixa de ser lugar de pertencimento para se tornar território de exílio. A partir desse ponto, o vínculo entre sujeito e cidade rompe-se por completo. Não se trata meramente de crítica ou lástima, considerando que o que se

instala é o exílio. Porém, essa condição não implica partida ou deslocamento. O exílio que interessa a Dalton Trevisan é aquele que se dá dentro da própria cidade, quando o espaço torna-se irreconhecível e hostil, desfazendo laços. É essa desvinculação que caracteriza boa parte de sua obra, como será demonstrado na próxima seção.

O exílio dentro da cidade

A partir deste ponto, já se consolidou a ideia de que o percurso de Trevisan pela cidade não é feito de mapas nem de memória celebrada. O que se revela é um deslocamento crescente, porque o narrador e o eu lírico não reconhecem mais os lugares, assim como não são capazes de compreender os ritmos que estruturam a vida urbana. A cidade muda e, com ela, muda também o tom da escrita. Assim, a aproximação converte-se em retraimento e os textos apresentam uma tessitura e uma linguagem mais áridas.

Tal inflexão estilística encontra expressão direta neste miniconto, em que o narrador descreve a cidade com imagens grotescas e quase escatológicas: “Curitiba / ó maldito vaso de água podre / figo fervilhante de bichos / ó cedro retorcido de agulhas / hiena comedora de testículos quebrados” (Trevisan, 1997, p. 50). Em vez de mostrar a cidade como espaço de contemplação, o narrador expressa uma repulsa visceral. Nessa chave interpretativa, o grotesco opera como estratégia de desestabilização, porque rompe com qualquer possibilidade de harmonia entre sujeito e espaço, instaurando um regime de estranhamento radical. Consequentemente, a Curitiba de Trevisan torna-se sintoma. Ao deformar o corpo da cidade, o narrador, crítico implacável, revela também a deformação do corpo social, que repele o sujeito.

Mesmo outros espaços, antes carregados de memória, como o Passeio Público, por exemplo, são invadidos por cenas de degradação: “Passeio Público. Entre o atentado ao pudor e o belo estupro, o maníaco sexual ataca um pacote de pipocas — o mindinho galantemente em riste” (Trevisan, 1997, p. 108). Nesse miniconto, a ironia grotesca desfigura o espaço, visitado por moradores e por turistas, convertendo-o em palco de perversão. Diante disso, a memória é soterrada por imagens de violência e escárnio. Esse procedimento, que é reiterado à exaustão pelo

narrador e pelo eu lírico de Dalton Trevisan, privilegia uma Curitiba hostil, incompatível com qualquer projeto de pertencimento.

A cidade que antes era lar tornou-se insuportável. “Curitiba é uma boa cidade se você for o sapo coaxante na chuva” (Trevisan, 1997, p. 66). Esse texto, embora seja brevíssimo, carrega uma carga crítica e poética intensa. A imagem do “sapo coaxante na chuva” funciona como metáfora de marginalidade, porque elege um animal frequentemente associado a tudo o que é repulsivo e rasteiro. Dessa forma, o sapo representa, ao mesmo tempo, o sujeito que, além de habitar a cidade, passa a fazer parte dela, inserindo-se em sua dimensão mais brutal e indiferente. A cidade só acolhe o que é marginal, o que é invisível ou o que não exige lugar. O sujeito, por sua vez, já não encontra mais espaço e percebe que a cisão entre passado e presente é irreversível.

Contudo, a ruptura não elimina a dimensão temporal que estrutura o espaço urbano. Como bem aponta Sandra Pesavento: “A cidade é sempre um lugar no tempo, na medida em que é um espaço com reconhecimento e significação estabelecidos na temporalidade; [...]” (Pesavento, 2007, p. 15). Mesmo quando marcada pela exclusão e pelo apagamento, a cidade continua a ser definida por marcos que atribuem sentido às suas ruas e praças, ainda que se trate de uma ideia fragmentada, contraditória ou residual. A impossibilidade de pertencimento do sujeito não apaga a inscrição histórica dos espaços. Em vez disso, ela revela que esse procedimento ocorre por meio de disputas e ressignificações. Nesse contexto, o tempo divide-se entre o que foi e o que não pode ser mais, ou entre aquilo que permanece e o que insiste em desaparecer.

A fratura entre tempos distintos também se manifesta na relação do autor com o espaço urbano. A cidade que o escritor nunca deixou é também aquela que deixou de existir, como demonstrado em sua literatura. Sua obra permanece como testemunho de uma Curitiba que se perdeu — e como arquivo de uma cidade que, embora em ruínas, ainda resiste na memória. Dalton Trevisan continuou em Curitiba, mas o lugar já não respondia. O que antes parecia familiar tornou-se estranho, e os espaços que um dia fizeram parte da rotina passaram a provocar incômodo. Consequentemente, seus textos registraram esse afastamento. No conto “Lamentações de Curitiba”, por exemplo, o narrador faz uma estilização do discurso

bíblico para anunciar o fim da cidade. A estrutura remete ao “Apocalipse”, e o efeito é devastador: “A Palavra do Senhor contra a cidade de Curitiba no dia de sua visita: [...]. Ai, ai de Curitiba, o seu lugar não será achado daqui a uma hora” (Trevisan, 1992, p. 13). A cidade é condenada à extinção, e o juízo concretiza-se por meio do horror: “Os ipês na Praça Tiradentes sacolejarão os enforcados como roupa secando no arame. [...] No rio Belém serão tantos afogados que a cabeça de um encostará nos pés de outro” (Trevisan, 1992, p. 14). Esse trecho produz um efeito de choque e deslocamento profundo no leitor, sobretudo por situar o apocalipse em lugares emblemáticos da cidade de Curitiba (a Praça Tiradentes e o rio Belém), mas que, no conto, são transformados em cenários de colapso e destruição.

A sentença final é clara e definitiva: “A espada veio sobre Curitiba, e Curitiba foi, não é mais. Não tremas, ó cidadão de São José dos Pinhais, nem tu, pacato munícipe de Colombo, a besta baterá voo nos degraus de tuas portas. Até aqui o juízo de Curitiba” (Trevisan, 1992, p. 15-16). Curitiba é declarada como já destruída (“não é mais”), enquanto São José dos Pinhais e Colombo são mencionadas como fora do alcance imediato da espada — ainda que ameaçadas pela aproximação da “besta”. A estrutura sugere um juízo delimitado, com fronteiras geográficas. Dessa forma, a tragédia é prevista somente para o espaço que antes era reconhecido, vivido e amado, mas que agora se tornou irreparável. O juízo recai sobre a capital paranaense porque foi ali que ocorreu a ruptura. Portanto, as cidades vizinhas não são condenadas. O narrador não as associa à desilusão e por isso elas estão salvas. São José dos Pinhais e Colombo não são o palco da desilusão, embora sejam sua periferia.

Outro detalhe a ser observado é a expressão “foi, não é mais”, que aparece em outros textos de Trevisan, como uma espécie de sentença lapidar, com o objetivo de encerrar qualquer possibilidade de retorno, reconciliação ou continuidade. O uso do verbo no passado seguido da negação do presente cria uma estrutura binária que marca o fim de algo que já teve existência plena, seja uma cidade, uma relação, uma memória ou uma identidade. Sendo assim, a repetição dessa fórmula reforça a ideia de que a cidade da lembrança foi destruída e substituída por uma versão irreconhecível. Em suma, o presente é esvaziado; e o futuro, inviabilizado, porque o

espaço urbano já sucumbiu. Nesse sentido, o conto “Lamentações de Curitiba” pode ser interpretado como uma declaração de extinção.

Evidentemente, essa postura do narrador diante do espaço narrado estabelece o ponto máximo do desencanto na obra do Vampiro de Curitiba. Ela condensa o exílio da consciência do sujeito, a falência da cidade como meio de reconhecimento e a radicalidade do juízo literário. Com isso, ao negar a existência da cidade *dele*, no presente, o narrador rompe com qualquer possibilidade de reconciliação. Essa ruptura é intensificada em outros momentos da obra do autor, a exemplo da “Canção do exílio”: “Não permita Deus que eu morra / sem que daqui me vá / sem que diga adeus ao pinheiro / onde já não canta o sabiá / morrer ó supremo desfrute / em Curitiba é que não dá” (Trevisan, 1992, p. 42).

Contudo, diferentemente do tom de condenação que caracterizava o texto anterior, esse poema apresenta-se como um lamento, no qual os versos evocam a perda por meio da ausência e da impossibilidade de retorno. Isso significa que, em “Canção do exílio”, o desejo de afastamento é sacramentado. Afinal, a cidade já não é lugar de vida. É espaço de morte metafórica. Dessa maneira, as palavras usadas pelo eu lírico reiteram o esvaziamento do espaço urbano e aprofundam o sentimento de desterritorialização. Irineo Baptista Netto observa: “Trevisan, em sua prosa, despreza (e ama?) Curitiba. Três de seus 40 livros trazem a capital paranaense no título [...]. Das histórias, muitas – todas? – têm a cidade e seus habitantes como cenário e personagens. Ele não suporta Curitiba, mas nunca saiu daqui” (Baptista Netto, 2005).

Na verdade, essa ambivalência atravessou sua trajetória até o fim. Não por acaso, Dalton Trevisan morreu em Curitiba, no dia 9 de dezembro de 2024, aos 99 anos, no Edifício S. Bernardo (Alameda Dr. Muricy, 839). A permanência dele na cidade significa suportar, observar e escrever contra. Por isso, sua literatura pode ser definida como campo de tensão entre memória e ruína. Ao morrer em sua cidade natal, o autor cristalizou o paradoxo de uma vida em constante confronto com o espaço.

Considerações finais

A literatura de Trevisan não oferece conforto. Ela se constrói a partir do que sobra, do que falha e do que não se encaixa. Não há cidade ideal, nem relações estáveis ou promessas de redenção. O que aparece são cenas breves, como estilhaços da realidade, em que os personagens movem-se por inércia, presos a rotinas que não se explicam. João e Maria não contam uma história. Como personagens da mitologia daltoniana, eles repetem gestos, tropeçam em silêncios e encenam o cansaço da vida diária. Ao longo deste artigo, ficou evidente que a obra de Dalton Trevisan não busca conciliação nem aponta saídas. Ela somente mostra, com precisão e sem piedade, o que persiste quando todo o resto já se desfez.

Nesse contexto, a cidade aparece ora como protagonista, ora como antagonista. Trevisan desmonta a imagem idealizada da vida privada e da cidade-modelo. Em vez de harmonia, ele mostra o desgaste das relações e o fracasso das promessas sociais. Além disso, os contos e poemas denunciam uma identidade urbana construída sobre uma estrutura esfacelada. Assim, a Curitiba turística e urbanística não segue sua história, porque é feita de ideias que não condizem com sua cultura. Ao narrador e ao eu lírico que ganham voz, na obra do Vampiro, isso se assemelha a um desvio. Uma mudança de rota que reorienta o caminho da província.

Durante as análises apresentadas, a leitura da cidade de Curitiba a partir da obra de Dalton Trevisan revelou um percurso crítico e sensível que tensiona as fronteiras entre espaço físico e vivência pessoal. Inicialmente, foi explorada a cidade invisível que se insinua por entre os silêncios e lacunas das representações oficiais, evidenciando uma Curitiba que resiste à cartografia institucional. Em seguida, a discussão dos textos que tematizam a modernização urbana permitiu observar o embate entre progresso e memória, destacando o apagamento da cidade experienciada e a melancolia que permeia o olhar do narrador. Por fim, a ruptura entre sujeito e espaço foi abordada como forma extrema de desenraizamento, em que o exílio dentro da própria cidade configura-se como recusa e desaprovação diante do presente urbano. Esse trajeto evidencia como a literatura de Trevisan funciona como estratégia de contestação, revelando camadas ocultas da cidade e interrogando os limites estabelecidos entre pertencimento e exclusão.

É certo que toda cidade carrega em si traços de muitas outras, constituindo-se como espaço de sobreposição de experiências, memórias e imaginários que ultrapassa sua configuração física. Cidade-palimpsesto². Essa perspectiva permite compreender a Curitiba de Dalton Trevisan como singular em seus contornos, mas também como representação de um sentimento urbano mais amplo: o desencontro entre sujeito e espaço. Ao narrar personagens deslocados e ambientes corrompidos, Trevisan constrói uma cidade que, embora localizada geograficamente, ecoa dores e decepções que atravessam outras paisagens urbanas. Sua Curitiba torna-se, assim, uma síntese de cidades vividas e perdidas, reconhecíveis por leitores que também já não se veem refletidos na cidade que habitam. Quase sempre, esse desencontro leva à partida — às vezes, sem volta. As pessoas mudam de cidade porque já não se identificam com o espaço que habitam.

Contudo, Dalton Trevisan nunca partiu. Em vez de buscar outra paisagem, ele se voltou para os escombros de sua própria cidade, recolhendo os fragmentos. Sua Curitiba, já irreconhecível para muitos, continuou sendo o território onde ele cavou fundo. Por meio da escrita, ele registrou a história de sua Curitiba provinciana, para que ela nunca fosse esquecida por aqueles que a vivenciaram e para que ela pudesse ser apresentada para aqueles que não tiveram a chance de conhecê-la. Curitiba teve em Dalton Trevisan seu maior cronista e admirador. Agora, a cidade ecoa sua própria sentença. O Vampiro de Curitiba “foi, não é mais”. Sua literatura é seu legado. Porém, se Curitiba perdeu o escritor como presença física, ganhou em sobrevida estética, pois sua obra continua a reverberar, convocando leitores a revisitarem a cidade que ele fixou em palavras. Ao final desta leitura, resta a pergunta que surge como provocação e convite: qual é a sua cidade — e quanto dela ainda existe na cidade de hoje?

Referências

BATISTA NETTO, Irineo. Trevisan, 80. *Gazeta do povo*, 14 jun. 2005, p. 23.

CASTELLO, José. Caçando Dalton Trevisan. *Savoir faire*, jan. 2000, p. 9-11.

² Essa expressão retoma o conceito de Michel de Certeau (2013) citado na segunda seção deste artigo. A mesma ideia é usada por Sandra Pesavento (2007).

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, v. 1. Petrópolis: Vozes, 2013.
- CONY, Carlos H. [Sem título]. In: TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 6. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1994, n. p.
- MAINARDI, Diogo. Queixas do Vampiro. *Veja*, 23 nov. 1994, p. 103-104.
- MOLES, Abraham. *O Kistch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, v. 10, São Paulo, jul.-dez. 1993, p. 7-28.
- PESAVENTO, Sandra J. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 53, São Paulo, 2007, p. 11-23.
- PÓLVORA, Hélio. O mito do sofrimento. In: TREVISAN, Dalton. *O rei da Terra*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979, n. p.
- RESENDE, Beatriz. *O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90*. 31 dez. 2005. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/2/1/o-subito-desaparecimento-da-cidade-na-ficcao-brasileira-dos-anos-90>. Acesso em: 16 jul. 2024.
- SIMÕES, João M. Dalton Trevisan: périplo (com escalas) em torno de um continente. *Revista da Fundação Cultural de Curitiba*, abr. 1980, p. 12-14.
- TREVISAN, Dalton. *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- TREVISAN, Dalton. *Ah, é?* Rio de Janeiro: Record, 1994.
- TREVISAN, Dalton. 234. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- TREVISAN, Dalton. *Arara bêbada*. Rio de Janeiro: Record, 2004.