

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO  
NORTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA  
LINGUAGEM**

**JOAQUIM ADELINO DANTAS DE OLIVEIRA**

**O IMPÉRIO DO DESENTENDIMENTO HUMANO:  
REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE EM TEXTOS DE DALTON  
TREVISAN**

Natal, RN  
2013

**JOAQUIM ADELINO DANTAS DE OLIVEIRA**

**O IMPÉRIO DO DESENTENDIMENTO HUMANO:  
REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE EM TEXTOS DE DALTON  
TREVISAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a conclusão do curso de Mestrado em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira.

Natal, RN  
2013

**JOAQUIM ADELINO DANTAS DE OLIVEIRA**

**O IMPÉRIO DO DESENTENDIMENTO HUMANO:  
REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE EM TEXTOS DE DALTON  
TREVISAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a conclusão do curso de Mestrado em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Andrey Pereira de Oliveira  
Orientador – UFRN

---

Antônio Fernandes de Medeiros Junior  
Examinador interno – UFRN

---

Elri Bandeira de Sousa  
Examinador externo – UFCG

Natal, RN  
2013

Aos idiotas.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família – aos de sangue e aos que escolhi como irmãos. E desses, os verdadeiros. Por tudo.

Ao meu cachorro e a todos os outros que me ensinaram a amar. Aos meus amores.

Aos meus professores, aos meus mestres. Em especial, a Andrey, colega e orientador, pela paciência e insistência nessa luta de letras.

A todos aqueles que de alguma forma me suportaram em suas vidas. Isso significa o mundo pra mim.

A Curitiba, por sua eterna não existência, e a Dalton Trevisan, por seu inalcançável silêncio, eu agradeço.

*[...] Alguns meses antes eu teria rido de tudo aquilo, como se fosse uma espécie de ilusão adolescente delirante... Porém, depois de passar a maior parte do verão nas tavernas sanguinárias e embriagadas de East Oakland, vendo prostitutas sendo espancadas, eu havia mudado os meus conceitos sobre a realidade e o animal humano.*

*(Hunter S. Thompson)*

## RESUMO

O presente trabalho tem como proposta geral estudar a composição do universo ficcional trevisaniano, a expressão estética engendrada para formular esse universo, e, em última instância, as representações da realidade que emanam dessa construção estético-narrativa. Pareceu-nos, no entanto, que seria impossível dar conta, mesmo que superficialmente, de tão vasto e volumoso conjunto de textos como o é o trevisaniano. Portanto, para que pudéssemos realizar tal tarefa, e ainda fazê-lo de um modo que fosse, a um só tempo, plausível e mais aprofundado, fez-se necessário um recorte objetivo dentro dessa biblioteca. Selecionamos então um livro, representativo de toda a obra trevisaniana, que nos serviu como objeto de estudo: *Cemitério de elefantes*, de 1964, um dos primeiros livros de contos desse autor. Dentro desse, ainda focalizamos mais o nosso olhar, voltando-nos então para o que denominamos de uma realidade bifurcada em “mundo paralítico” e “mundo em violência”. Amparados pelas teorias e metodologias de Auerbach (2011), Candido (2002, 2006), Adorno (2003), Gennete (1995), Friedman (2002), e ainda movidos pelo espírito do Formalismo russo (1973), construímos nossa crítica. Nossa abordagem fundamentou-se, então, em três passos: primeiramente nos dedicamos a comentar o contexto geral da obra trevisaniana, suportados fortemente pela leitura de dois dos maiores críticos da literatura desse autor, Miguel Sanches Neto e Berta Waldman; em segundo lugar, voltamo-nos ao comentário minucioso sobre a construção formal da linguagem e dos elementos narrativos da prosa trevisaniana; por fim, alçamos nossa crítica ao nível da leitura das representações da realidade, e passamos a comentar a construção do universo ficcional trevisaniano, focando na bipartição desse universo em “mundo paralítico” e “mundo em violência”.

**Palavras-chave:** Dalton Trevisan. *Cemitério de elefantes*. Mundo paralítico. Mundo em violência. Representações da realidade.

## ABSTRACT

This work has the general proposal of studying the composition of the trevisanian fictional universe, the aesthetic expression engineered to formulate this universe, and last, the representations of reality that emanates from this aesthetic-narrative construction. It seemed to us, however, that it would be impossible to cover, even superficially, so vast and voluminous set of texts as the trevisanian. Therefore, so that we could accomplish this task, and still do it in a way that was, at the same time, plausible and thorough, it was necessary an objective cut within that library. Then we selected a book, representative of the whole trevisanian work, which served as the object of study: *Cemitério de Elefantes*, 1964, one of the first books of short stories by this author. Within this one, we focused even more our sight, then moving towards what we call a reality forked in “paralytic world” and “world in violence”. Supported by the theories and methodologies of Auerbach (2011), Candido (2002, 2006), Adorno (2003), Gennete (1995), Friedman (2002), and still moved by the spirit of Russian Formalism (1973), we built our criticism. Our approach was based then in three steps: first we are dedicated to comment the general context of the trevisanian work, supported strongly by reading two of the biggest critics of his literature, Miguel Sanches Neto and Berta Waldman, secondly, we turn us to comment on the detailed formal construction of language and narrative elements of the trevisanian prose; finally we raised our criticism to the level of reading representations of reality, and then we started to comment the construction of the trevisanian fictional universe, focusing in splitting this universe in “paralytic world” and “world in violence”.

Keywords: Dalton Trevisan. *Cemitério de Elefantes*. Paralytic World. World in violence. Representations of reality.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
APARATOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS .....	15
<b>CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES GERAIS ACERCA DA ESTÉTICA E DO UNIVERSO FICCIONAL TREVISANIANO</b> .....	20
1.1 O CORTEJO DOS PERDEDORES: OBRA E OBRA DE DALTON TREVISAN	20
<b>1.1.1 Silêncio, ironia e o mito do vampiro</b> .....	20
<b>1.1.2 A biblioteca Trevisan: do vampiro ao cafajeste</b> .....	26
<b>1.1.3 Os vários ângulos de um universo sempre idêntico</b> .....	29
<b>1.1.4 O império do desentendimento humano</b> .....	32
1.1.4.1 O império arruinado: composição do universo ficcional.....	33
1.1.4.2 O desentendimento humano: composição estética da linguagem.....	37
1.2 CEMITÉRIO DE ELEFANTES: UMA INTRODUÇÃO.....	40
<b>1.2.1 Dalton Trevisan e o mundo bifurcado</b> .....	40
<b>1.2.2 Sobre cemitérios e elefantes: mundo paralítico <i>versus</i> mundo em violência..</b>	46
1.3 A ESCRITA DA PODA E UMA LITERATURA DO MÍNIMO.....	51
<b>CAPÍTULO II: PONTOS, VÍRGULAS E VAZIOS</b> .....	62
2.1 A LINGUAGEM DAS ELIPSES, AS ELIPSES NA LINGUAGEM .....	63
2.2 A RESPIRAÇÃO E O SILÊNCIO: O RITMO DA PROSA EM DALTON TREVISAN .....	67
2.3 QUEM SILENCIA E QUEM FALA: O DISCURSO DAS E SOBRE AS PERSONAGENS .....	71
2.4 A VOZ, AS VOZES: NARRADORES CONFUSOS, ENUNCIADORES PERDIDOS.....	80
2.5 AS SIMBOLOGIAS DO MÍNIMO: O SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES .....	91
<b>CAPÍTULO III: MUNDO EM VIOLÊNCIA <i>VERSUS</i> MUNDO PARALÍTICO</b>	112

3.1 UMA REALIDADE EM VIOLÊNCIA: A GARRAFA NA CANHOTA, O CHICOTE NA DESTRA .....	112
<b>3.1.1 Primeira parte: o ciclo de violências .....</b>	<b>113</b>
<b>3.1.2 Segunda parte: o diálogo de violências .....</b>	<b>120</b>
<b>3.1.3 Terceira parte: o pio dos pardais que anunciavam chuva .....</b>	<b>128</b>
3.2 UMA REALIDADE PARALÍTICA: REPUGNÂNCIA E MÉTODO .....	133
<b>3.2.1 Primeira parte: o primeiro cigarro e o segundo .....</b>	<b>133</b>
<b>3.2.2 Segunda parte: dia de ficar bêbado .....</b>	<b>145</b>
<b>3.2.3 Terceira parte: o eterno grilo debaixo da janela .....</b>	<b>153</b>
3.3 MUNDO EM VIOLÊNCIA <i>VERSUS</i> MUNDO PARALÍTICO .....	164
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>170</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>176</b>

## INTRODUÇÃO

Dalton Trevisan, “o vampiro de Curitiba”, é um escritor da moderna literatura brasileira, famoso principalmente por duas questões: por sua postura esquiva em relação a aparições em público e comentários sobre sua vida pessoal, e também por sua literatura de linguagem impactante, de temáticas controversas e incrível poder de síntese estrutural. Interessa-nos mais aqui, no entanto, a segunda de suas “famas”.

Com sua linguagem elíptica, sua prosa rítmica que se propõe enquanto invenção, seus contos quase sem clímax, ou mesmo sem grandes ações, seu leque de personagens angustiadas e antissociais, sua representação de uma realidade em ruínas, o autor desenvolveu, ao longo das páginas de sua vasta obra, um estilo marcante de desconstrução da narrativa tradicional a partir da invenção de seu próprio modo de construir narrativas – e, mais que isso, seu próprio modo de construir realidades ficcionais. Seus textos são o retrato de uma sociedade em crise, de sujeitos esmagados pelos pesados valores que carregam, como a moral, a família, a religião etc. Fechando-se numa psicologia doente, num olhar destruído sobre a vida, a literatura trevisaniana enxerga, no homem, a degradação do mundo, a trágica condição daqueles que não encontram conforto na vida. Seja através do seu tipo urbano, com seu famoso “bigodinho” e suas taras sexuais intensas, ou do seu tipo rural, com sua moral bruta e autoritária, Trevisan consegue desenvolver uma estética do ordinário, da angústia, da ruína.

Os livros desse autor parecem estar inseridos num projeto estético maior, que os envolve e os conecta – mesmo que de modo um tanto disperso –, como se seu conjunto formulasse uma espécie de grande “romance em progresso”<sup>1</sup> fragmentário, através do qual uma imagem, uma realidade ficcional se ergue. Essa imagem ou realidade é a do ser humano fragilizado e em constante degradação. Em obras como *Novelas nada exemplares*, *Cemitério de elefantes*, *O vampiro de Curitiba*, e mesmo as mais recentes como *Desgracida*, *Nem te conto*, *João*, dentre outras, o homem está representado sob uma mesma ótica destruída. Sua ética é subjugada ao desejo sexual, sua moral padece sob o instinto de vingança, seu amor é somente outro nome para cio ou submissão. Um

---

<sup>1</sup> A expressão aqui demarcada foi cunhada por Miguel Sanches Neto (1996) em seus estudos acerca da obra de Dalton Trevisan. Mais adiante em nossa dissertação, trabalharemos e discutiremos a implicações desse conceito na compreensão das obras literárias trevisanianas.

mundo perdido nos becos, nos botequins, nos apartamentos sujos, nas casas solitárias, nos prostíbulos: um universo que, de tão apequenado, apresenta-se descolado da história, isolado em seu mínimo espaço. Essa é a geografia por onde transitam essas narrativas. E, dentro dessa realidade quase que completamente isolada do resto do mundo, o homem. O mundo da narrativa trevisaniana é construído a partir de uma lógica determinista, onde o ser humano, produto de um meio arruinado, não poderia deixar de ser igualmente uma criatura arruinada, angustiada em sua existência, isolada, perdida. Esse projeto de representação da realidade estende-se ao longo dos volumes da obra de Trevisan, reinventando-se a cada novo conto e constituindo uma marca estética muito particular, espécie de representação literária do mundo que perpassa os textos desse autor.

Desde a década de 1940, com a publicação da *Revista Joaquim*, até os anos atuais, Trevisan imprime, regularmente, novas obras, em sua maioria livros de contos, coletâneas de minicontos, pequenas novelas, e ainda pelo menos um romance assim classificado – *A polaquinha* – (a desconstrução da linguagem e dos gêneros é tão grande em Trevisan que se torna muito complicado classificar seus textos), construindo então um largo arcabouço bibliográfico, uma das mais volumosas fortunas literárias dos autores nacionais da contemporaneidade.

O presente trabalho tem como proposta geral estudar a composição desse universo ficcional trevisaniano, a expressão estética engendrada para formular esse universo, e, em última instância, a composição desse mundo que é visto pelos olhos do homem arruinado. Parece-nos que seria impossível – num período mais curto que o de toda uma vida acadêmica – dar conta, mesmo que superficialmente, de tão vasto e volumoso compêndio de textos. Portanto, para que possamos realizar uma tarefa a um só tempo plausível e um tanto mais aprofundada, faz-se necessário um recorte objetivo dentro da vasta bibliografia de Trevisan. Partindo dessa premissa, selecionamos então uma obra representativa que nos servirá como objeto de estudo: *Cemitério de elefantes*, de 1964, um dos primeiros livros de contos desse autor.

*Cemitério de elefantes* é uma obra que já carrega em si o estilo intenso e cáustico da literatura de Dalton Trevisan, talvez por fazer parte das primeiras manifestações em prosa literária desse autor, quando esse estilo particular começou a se desenvolver e a se

firmar. Composto por 23 contos<sup>2</sup>, quase todos breves, o livro traz à tona as principais temáticas e alguns dos procedimentos linguístico-estruturais básicos que irão ser retomados e retrabalhados sempre na literatura do “vampiro”: a linguagem elíptica, o discurso do confuso, os vazios e os silêncios do homem ordinário, o abuso sexual, a violência, o descaso com os sentimentos, o banal cotidiano, o impudico, o arruinamento dos sujeitos e a degradação da vida. Cada peça do conjunto, engendrada a partir de um minucioso trabalho com o mínimo de expressão que nos leva ao máximo de representação, comporta-se como um monólito, de onde podem surgir várias e profundas discussões – de cunho puramente estilístico, voltadas ao estudo da psicologia das personagens, direcionadas à análise das estruturas e das relações sociais, etc. No entanto, ao se relacionarem dentro do todo da obra, essas peças se reconfiguram, ampliando ainda mais suas cargas de significação, e passando então a integrar uma realidade ficcional maior – realidade essa que, em primeira instância, integra o livro *Cemitério de elefantes*, e, em larga escala, constrói o tal já referenciado grande romance fragmentário trevisaniano. Desse modo, tendo em vista essa multiplicidade de discussões, foi-nos necessário estabelecer um recorte ainda mais estreito para nosso estudo, não mais somente dentro da obra geral do autor, mas sim dentro do livro específico que elegemos como *corpus* de nossa análise. Estabelecemos, então, a nossa leitura crítica baseada na seguinte divisão: “mundo em violência” *versus* “mundo paralítico”. Essa bipartição nos é, obviamente, sugerida pela própria constituição dessa obra de Trevisan.

Ao nos depararmos com os textos de *Cemitério de elefantes*, percebemos que, dentro da obra, existem duas maneiras distintas, embora em alguns textos possamos ver essas duas naturezas se amalgamando, de representar a realidade: uma a que chamamos de “mundo em violência”, na qual as personagens se posicionam de maneira, ao menos aparentemente, ativa diante da realidade, agindo, mesmo que mais instintiva do que reflexivamente – e daí o uso do termo “violência” para defini-la –, diante dos fatos da vida; e outra que se volta ao mundo e o representa através de sujeitos emudecidos, impotentes, imobilizados diante da realidade que os sufoca e angustia, a que demos o nome de instância do “mundo paralítico”. Desse modo, compreendemos que há uma

---

<sup>2</sup> A quantidade de contos aí referenciada diz respeito à edição que dispomos para nossa presente análise (TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009). Temos a consciência de que, devido ao hábito do autor de modificar seus livros a cada reedição, talvez em outras edições o número de textos seja diverso.

“relativa” subdivisão – por não se configurar como uma bipartição em extremos – nas narrativas dessa obra trevisaniana, e assim chegamos à definição do nosso novo objeto, mais estreitado, de análise: estudaremos os procedimentos estilísticos, utilizados na construção desses dois modos de composição do universo ficcional, presentes em *Cemitério de elefantes*, buscando compreender, posteriormente, os desdobramentos relativos à representação da realidade que se podem extrair da análise minuciosa mais estrutural do texto trevisaniano – não nos esqueçamos, no entanto, que essas discussões também podem ser, e provavelmente serão sempre relacionadas com a concepção de um universo geral da obra de Dalton Trevisan; estudando com minúcia a parte, chegaremos a uma consistente compreensão do todo.

Nossa dissertação fica estruturada então em três capítulos.

O primeiro deles se construirá de modo a afunilar algumas discussões mais abrangentes, para que se possa finalmente chegar à leitura proposta aqui. Começaremos, portanto, remontando-nos à obra geral de Dalton Trevisan, utilizando-nos de discussões já levantadas por comentadores e estudiosos da obra trevisaniana, em especial as críticas e pesquisas de Miguel Sanches Neto e Berta Waldman, dois dos mais profundos estudiosos da literatura desse autor. Discorrendo sobre as principais publicações de Trevisan, apresentaremos algumas das perspectivas críticas já desenvolvidas sobre sua estética, para tentarmos introduzir o leitor no universo ficcional dessas narrativas, apresentando-lhe um panorama abrangente da produção do renomado “vampiro”. Chegaremos então, ainda nesse mesmo capítulo, a uma discussão inicial sobre o livro *Cemitério de elefantes*, momento em que elaboraremos uma série de comentários mais gerais relativos à obra como um todo, pinçando-a e a isolando da cadeia de obras do autor, e esclarecendo melhor a nossa ideia básica acerca dos mundos paráliticos e em violência desenvolvidos no referido livro. Por fim, antes de entrarmos na análise minuciosa da obra propriamente dita, desenvolveremos uma discussão acerca de um importante conceito que guiará, e de certa forma determinará, nosso procedimento crítico sobre o texto: o conceito de “literatura minimalista” – que será discutido aqui mais especificamente a partir do trabalho *As estratégias de representação ficcional das contingências humanas em contos de Raymond Carver*, do crítico Ricardo da Silva Sobreira. Nesse ponto, demonstraremos as semelhanças e dessemelhanças entre a estética trevisaniana e o que se convencional chamar de “Minimalismo” na literatura, buscando, a partir dessa diferenciação, estabelecer uma nova proposta de conceito

teórico, que aqui chamaremos de “estética minimal”, e que procuraremos aplicar no presente estudo.

O segundo e o terceiro capítulo serão dedicados à análise, propriamente dita, de textos do volume *Cemitério de elefantes*, cada um voltando-se a um objetivo específico dentro de nossa proposta crítica. O Capítulo II se dedicará à análise minuciosa de um dos contos do livro, “A visita”, eleito aqui como coluna dorsal do capítulo. O texto selecionado como representante de toda a obra – e que, portanto, está em diálogo direto com os outros textos que o rodeiam – será dissecado e esmiuçado em seu nível de composição estrutural e narrativa. Surgirão então questões relativas à composição da linguagem trevisaniana, à construção e caracterização das personagens, à natureza e configuração da voz narrativa, ao desenvolvimento das simbologias do conto, todas se voltando a um nível mais imanente de leitura da obra. Desse modo, passaremos a conhecer as bases que fundamentam a construção estética da realidade trevisaniana, e poderemos então, já então munidos de um arcabouço de leituras mais refinado, discutir as representações da realidade que emanam dessa literatura que ora nos propusemos a estudar.

O Capítulo III dará conta, então, dessas leituras que põem em discussão o texto literário trevisaniano e as representações da realidade que ele suscita, focalizando sempre – como é nossa proposta – na compreensão e caracterização do mundo que se apresenta em violência e do mundo que se constrói em paralisia. Por termos proposto, já de início, uma leitura que subdivide a obra em duas frentes, nesse momento de nossa crítica iremos eleger um texto representante de cada uma dessas vertentes, a fim de caracterizar, passo a passo, essa realidade bifurcada que nos é apresentada em *Cemitério de elefantes*. A nossa leitura do “mundo em violência” se construirá a partir da análise do conto “Dia de matar porco”; por sua vez, a compreensão e a discussão do “mundo paralítico” serão guiadas pelas linhas de “Angústia do viúvo”.

Definimos assim, portanto, a construção da análise crítica de nossa dissertação como que estruturada na forma de uma ampulheta: começamos, no primeiro capítulo, de forma contextual, abrangente, ampla, discutindo ideias relativas ao universo geral da obra de Dalton, e, ao longo do próprio capítulo, vamos afunilando nossa discussão, até chegarmos a ter uma apreciação – ainda um tanto inicial – da obra que elegemos como objeto de estudo; posteriormente, no capítulo seguinte, construímos uma leitura marcadamente imanente, afunilando e focalizando nossa crítica numa apreciação do

texto literário que se pauta no estreitamente incisivo do olhar crítico; e, por fim, tornamos a ampliar a nossa discussão, extrapolando as questões linguístico-narrativas apreendidas no capítulo anterior, e passando a compreender como essas questões reverberam e projetam uma noção de realidade. Essa leitura crítica, proposta dessa maneira, ilustra a nossa percepção de que, para a compreensão do texto literário, é necessário que – mesmo que partamos e objetivamos uma leitura mais abrangente de determinada obra – exista um passo metodológico dedicado à apreensão restrita, imanente, superfocalizada das instâncias linguísticas e narrativas do texto, posto que essas são a base que fundamenta a construção do objeto de arte literário.

Desse modo, chegamos então ao momento de nossa introdução em que discutiremos os aparatos teórico-metodológicos que fundamentarão a nossa leitura analítica.

## APARATOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Para realizarmos a tarefa de análise crítica a que nos propomos, iremos nos valer de um referencial teórico e metodológico que busca estabelecer uma crítica integrativa, ou seja, um método que consiga unir, dentro de um mesmo movimento de análise literária, leitura textual imanente e concepção crítica da realidade.

Metodologicamente, nossa análise seguirá os seguintes passos: partiremos da precisão de uma leitura mais dura do texto, para só então chegarmos a uma reflexão que leve em consideração os possíveis rendimentos sociais dessa leitura, compreendendo, assim, primeiramente o “modo” como o texto está elaborado para só então entendermos com maior clareza, numa espécie de dialética, as “representações da realidade” que esses procedimentos podem gerar. Esse tipo de abordagem nos parece o mais preciso para os nossos objetivos.

Sendo assim, iremos nos utilizar – como já ficou sugerido anteriormente – das teorias da crítica integrativa de Antonio Candido acerca do estudo literário, tendo neste não simplesmente um teórico que nos apoie e suporte nossa crítica, mas, acima de tudo, um exemplo de leitura e olhar aguçado na compreensão de estruturas linguísticas e subsequente interpretação destas em estruturas sociais. Citando Candido, em um de seus mais famosos textos, *Literatura e sociedade*:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2006, p. 14).

Essas “duas visões”, de que o teórico nos fala, são as visões provenientes das correntes críticas – sempre, anteriormente às pesquisas de Candido, dissociadas – ligadas ao Formalismo Russo e ao estudo sociológico da literatura. Antonio Candido se propõe então a abandonar os radicalismos de cada uma dessas correntes e a se dedicar a uma leitura crítica que integre essas duas – aparentemente divergentes – visões acerca do texto literário, buscando estabelecer uma interpretação mais abrangente, que a um só passo compreenda as representações da realidade na literatura e ainda passe pelo crivo de uma leitura minuciosa, detida, das instâncias que são próprias ao texto literário. Segundo sua teoria, esses procedimentos passam a ser, então, dois passos fundamentais de um mesmo processo interpretativo, sem que haja nenhuma distinção de importância ou grandeza de um desses em relação ao outro. Essa perspectiva, como se pode perceber segundo a descrição que anteriormente fizemos dos passos que serão tomados em nossa dissertação, funciona muito bem dentro da nossa leitura, dentro da nossa proposta de abordagem da literatura trevisaniana, e por isso ela integra e fundamenta a análise que a partir de então já começa a se desenvolver aqui.

Além de Candido, dessa vez no que é relativo especificamente à análise mais linguístico-estrutural dos textos, estaremos sempre envolvidos pelo espírito do método formalista de análise – sem nos valermos, no entanto, de forma direta, dos princípios de análise da narrativa, das ferramentas de leitura, dessa corrente teórica. Essa metodologia de leitura crítica, como se sabe, volta-se ao texto como que o colocando sob um microscópio, dissecando-o parte a parte, esmiuçando-o para melhor compreender seu funcionamento básico e fundamental. Essa ideia formalista de que a arte literária se constitui como um procedimento com a linguagem, iluminará mais fortemente o segundo capítulo desta nossa dissertação, tendo em vista que esse será o momento de nossa crítica em que iremos nos propor a analisar minuciosamente os recursos da

linguagem típica trevisaniana – linguagem essa tão específica que acaba por constituir quase que uma espécie de Língua Trevisan, como veremos. Sendo assim, muniremo-nos do olhar aguçado e da atenção demasiada para a composição do texto, bem como preconizaram os formalistas russos, mas mantendo sempre a consciência clara de que essa leitura duramente imanente se constitui enquanto um dos tantos passos que comporão o nosso método de análise crítica literária.

Ainda dentro desse mesmo segundo capítulo, iremos nos utilizar das leituras atentas e de algumas das tipologias de Gérard Genette (1995), presentes em sua obra *O discurso da narrativa*, e ainda da visão de Norman Friedman (2002) e de Adorno (2003), em seus respectivos estudos acerca do ponto de vista na literatura e da problemática dos narradores na contemporaneidade. Esse momento de suspensão analítica em função de uma discussão teórica é justificado, como será possível comprovar, pela própria natureza complexa das questões da voz do narrador na literatura trevisaniana. Desse modo, Genette, Friedman e Adorno surgirão como visões críticas postas em diálogo a fim de tentar esclarecer uma questão problemática natural do próprio texto que pretendemos analisar.

Temos ainda, no que concerne à base teórico-metodológica de nossa dissertação, que referenciar a importante presença do método de Erich Auerbach (2011) nos nossos procedimentos de análise – a clara referência à obra *Mimesis* no subtítulo da nossa dissertação não está aí por acaso. Vejamos o que Auerbach afirma ser e como ele justifica seu método de leitura crítica:

Confia-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento quotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao fim, empenhado em não deixar de fora nada exteriormente essencial e que salienta energicamente as grandes mudanças do destino como se fossem articulações do acontecer. Pode-se comparar este procedimento dos escritores modernos com o que alguns filólogos modernos que acham que da interpretação de algumas poucas passagens de *Hamlet*, *Fedra* ou *Fausto* podem-se obter informações mais decisivas sobre Shakespeare, Racine e Goethe e sobre suas épocas, do que a partir de conferências que tratem sistemática e cronologicamente das suas vidas e das suas obras [...] (AUERBACH, 2011, p. 493).

Serviremo-nos, portanto, do exemplo desse estilista como orientação essencial no elenco dos passos de nossas leituras. Assim como Auerbach, que seleciona uma cena

particular de dentro de um enredo para, a partir desta, comentar a composição da peça inteira de onde advém essa partícula – e ainda ultrapassar essa compreensão, podendo chegar a discutir questões relativas à obra geral do autor, ao momento histórico e à organização sociocultural a que essa peça esteja relacionada –, em nossa análise, como dito anteriormente, partiremos do estudo detalhado da parte para buscar o entendimento do todo. A dedicação aos mínimos detalhes, e o foco numa leitura que brota da estrutura da obra literária para somente então se voltar a uma reflexão que salta e se alça ao caráter de crítica das representações sociais, será tomada aqui como procedimento básico de análise, como eixo chave de nosso método, definindo assim nossa metodologia de leitura crítica. É seguindo o exemplo de Auerbach que nos detemos minuciosamente sobre algumas peças de um volume para buscar a compreensão da completude dessa obra; é através dessa perspectiva crítico-metodológica que nos voltamos para o mínimo que tem em si uma máxima capacidade de representação.

Depois dessa curta explanação introdutório, pode ficar parecendo que nosso referencial teórico encontra-se de certo modo debilitado, posto que em nossas leituras não surgirão mais apreciações teóricas e críticas do que essas poucas que foram acima elencadas e comentadas. De fato, como se poderá comprovar, nosso referencial bibliográfico não é tão vasto, limitando-se a uma seleta e bem delimitada gama de textos. No entanto, se o volume de leituras pode parecer pequeno, a carga de profundidade e peso dessas propostas teóricas supre essa aparência de debilidade. Os textos teóricos foram cuidadosamente escolhidos aqui, imbuindo-nos mais de uma espécie de espírito crítico que perpassa todo nosso dissertar, de proposta de olhar analítico para a obra literária, do que de um referencial de teorias e métodos práticos para a leitura dos textos que aqui serão analisados. Ademais, como já se pôde perceber, a nossa análise se centra no texto; nosso método, o percurso do nosso olhar e de nossa análise, emana e é suscitado pela própria composição da obra trevisaniana. Sendo assim, pareceu-nos mais condizente com a nossa proposta uma abordagem que primasse pela leitura e pelo comentário crítico do texto – imerso e diretamente amarrado ao texto –, sem abrir muitas brechas – a não ser, é claro, quando o texto nos exigir – para o vislumbre de um passo teórico-metodológico que não já esteja amalgamado nesse espírito crítico que movimenta nossa leitura.

Desse modo, acreditamos ter deixado claros os procedimentos e os caminhos a serem seguidos por nossa crítica, bem como os aparatos e ferramentas teóricas que

darão suporte a esse exercício de leitura do texto literário trevisaniano. Partindo de uma instância mais geral, que seria uma visão sobre o autor e o conjunto de sua obra, afunilaremos as nossas discussões, chegando então a uma discussão imanente da composição estética do texto trevisaniano, e então, por fim, poderemos mais uma vez ampliar nossos horizontes, completando nossa ampulheta crítica, finalizando nossa leitura com um olhar sobre o mundo paralítico e o mundo em violência que emanam e são representados dentro do universo literário de *Cemitério de elefantes*. Dito isso, passemos então ao nosso primeiro capítulo.

## **CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES GERAIS ACERCA DA ESTÉTICA E DO UNIVERSO FICCIONAL TREVISANIANO**

### **1.1 O CORTEJO DOS PERDEDORES: OBRA E OBRA DE DALTON TREVISAN**

#### **1.1.1 Silêncio, ironia e o mito do vampiro**

Quando nos remontamos a um conjunto de obras literárias, é quase natural que, de um modo ou de outro, também nos voltemos aos sujeitos que as construíram; e se estivermos diante de um estudo que discute diretamente a obra de um autor específico, torna-se ainda mais plausível serem traçados comentários acerca do sujeito por trás das páginas. O problema, no nosso caso, é que o escritor por trás dos livros analisados aqui, Dalton Trevisan, nunca se deixou biografar, repelindo, como pôde, toda e qualquer tentativa que façam de lhe traçar um perfil pessoal, de lhe retratar de um ponto de vista que seja externo à sua literatura. Essa atitude de recusa à vida pública acabou por agregar à imagem desse escritor um tom quase “mitológico”, um ar de ficção ao redor de sua vida.

Partamos da seguinte premissa: normalmente, quando alguém não tem acesso aos traços reais de uma figura, ele acaba construindo por si só, dos poucos vestígios que consegue captar, sua própria versão dessa figura, o que constitui, de certa forma, uma “lenda”. Desse modo, quando o público se vê apartado de um possível retrato fidedigno da figura de Dalton Trevisan, acontece o mesmo processo descrito acima: acaba-se por montar um quadro fragmentário, preenchendo-se os vazios de informação com um tanto de imaginação e especulação, fazendo-se surgir, então, o famoso epíteto de “vampiro”, que até hoje se associa à pessoa de Trevisan. Sendo assim, parece-nos sensato começarmos o mapeamento biobibliográfico da nossa pesquisa a partir de um comentário ilustrativo acerca dessa mitologia que ronda o nosso objeto de estudo, partindo do pressuposto de que, às vezes, as lendas e suas vestigiais evidências podem nos dizer mais sobre a realidade do que possa parecer.

Para entendermos melhor essa alcunha “maldita” que se atribui ao referido escritor, é necessário primeiro nos reportarmos aos elementos biográficos que fomentam

e forjam os traços descritivos característicos dessa imagem, o mito que envolve esse escritor paranaense. Retrocedamos, portanto, a um período ainda inicial, se assim podemos dizer, na tão vasta carreira literária trevisaniana, buscando, assim, sondar os parques resquícios de biografia que nos são apresentados pela crítica especializada e jornalística.

O ano era 1968. Em 27 de julho, o jornalista Jorge Naroziak, trabalhando então no jornal *Diário do Paraná*, conseguiria uma entrevista que se tornaria depois uma verdadeira raridade – e que também contribuiria para a construção e fixação de um mito nacional –: ele entrevistou o premiado, e – já naquela época – fortemente esquivo à imprensa, escritor Dalton Trevisan. O mito que Naroziak ajudou a fomentar ficou marcado na história da literatura brasileira como: Dalton Trevisan, “o vampiro de Curitiba”. A essa altura de sua carreira, Trevisan já havia publicado *Novelas nada exemplares* (1959) – título vencedor dos prêmios do Instituto Nacional do Livro e do Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro –, *Morte na praça* (1964), *Cemitério de elefantes* (1964), *O vampiro de Curitiba* (1965), *Desastres do amor* (1968) e *Mistérios de Curitiba* (1968). O assunto – ou pretexto – da entrevista em questão foi justamente a premiação do referido autor pelo 1º Concurso Nacional de Contos naquele ano. Essa matéria, intitulada “Dalton, a 1ª entrevista”, foi uma das poucas vezes em que Trevisan concedeu palavras suas para que fossem publicadas fora do seu universo literário. Não eram as personagens, mas sim o autor falando ali, e isso era coisa rara. O feito de Naroziak, como se pôde perceber com o passar dos anos, foi quase único na biografia do vampiro; e, se esse jornalista pudesse antever os fatos que a partir daquela época se desenrolariam, provavelmente teria chamado a entrevista de “a última” – ou ainda, “a única” – ao invés de “a primeira”. O que aconteceu foi que a essa suposta “primeira” entrevista não se seguiram tantas outras, e o silêncio do escritor somente se cerrou mais depois daquele final de década.

Dizia, então, o esquivo e sempre sucinto Trevisan, numa espécie de esboço autobiográfico – e autoirônico, se assim podemos dizer:

Tenho 43 anos de idade. Sou casado e tenho duas filhas. Sou advogado e trabalhei durante dez anos, como livre atirador. Agora me dedico ao trabalho em minha firma. O dia inteiro. Sobre o tempo para escrever um conto, salienta que “a vida inteira. Nunca termino de escrever um conto. Cada vez que releio, reescrevo. Segundo os

críticos, para pior” (NAROZNIAK, 1968 *apud* ANDRIOLI, 2010, p. 21, grifos do autor).

As respostas do escritor, de tão objetivas, soam-nos quase desdenhosas, desinteressadas – ainda nessa mesma entrevista, por exemplo, quando questionado sobre o seu nascimento, disse que nasceu em junho, e nessa informação vaga se bastou. No recorte apresentado acima, limitando-se a uma enumeração de fatos básicos de sua vida, tais como idade, estado civil, paternidade e formação/profissão, o famoso escritor parece mais estar diante de um formulário de consulta médica do que participando de uma entrevista. Quando faz um comentário sobre o processo de criação dos seus textos, o faz de maneira vaga, concisa e um tanto abstrata (“a vida inteira”). Deixa, ainda, no final de sua fala, certo ar de desdém para com a crítica que se constrói em relação à sua obra. Há sempre um toque de ironia em seu discurso, marcada pelo silêncio e pela precisão cortante das poucas palavras. O pouco que diz, e precisamente essa opção pelo dizer pouco, é o que define sua postura particular enquanto autor; é nessa sua atitude subversiva que reside a ironia. Desse modo, começamos a perceber sobre que fragmentos de realidade se constrói o mito do vampiro de Curitiba: seu silêncio, diante da vida pública, e sua ironia, erguida justamente em diálogo com essa taciturnidade – ora, o vampiro não é mesmo esse ser sempre discreto e de riso irônico e carregado de segundas intenções? Nessa mesma entrevista, Trevisan ainda afirmou: “Eu não existo”, diante do profissional que lhe fotografou na ocasião, brincando, assim, com a tentativa, que ali se estabelecia, de capturar a sua imagem, a sua figura, como se essa fosse, literalmente, inapreensível: a figura de um vampiro.

Trevisan desvia da imprensa em geral, negligencia premiações, recusa-se a comentar sobre a sua vida pessoal e não frequenta rodas ou eventos que lhe queiram – ou mesmo a sua obra – como homenageado, centro das atenções; é esquivo, quieto e não acha dificuldade em romper relações com os amigos dos quais desconfie que estejam levando sua vida a público. É assim, e assim tem sido desde sempre: da época de suas primeiras aparições no cenário literário nacional, com a publicação/edição da revista *Joaquim*, até os dias atuais, depois de mais de 60 anos de produção artística e de 80 de idade. Essa sua atitude sempre abnegada e quase misteriosa fomenta o mito do autor vampiro. As poucas vezes que se deixou falar publicamente, por vias que não a literária, serviram muito mais para reforçar essa imagem – quase a de uma personagem

– de escritor isolado, misterioso e “vampiresco” do que para esclarecer detalhes de sua vida pessoal.

É também a partir das interpretações que são dadas a essa atitude de recusa – praticamente único traço biográfico palpável a respeito de Trevisan – que começam a surgir todas as outras especulações sobre a vida desse autor, como no caso daquelas que o imaginam como um homem solitário que vive isolado do mundo, sozinho, deprimido. Ora, sabe-se pouco sobre a vida do autor, isso é fato, no entanto, como poderíamos imaginá-lo envolto em solidão e isolamento extremos se temos consciência de que é um homem casado e tem filhos, além de trabalhar em contato direto com os vários funcionários da empresa que dirige? Por fim, resguardados os extremos, fica então definida, como já havíamos apontado anteriormente, uma marca biográfica muito nítida, que contribuirá fortemente para a composição do mito que ronda a existência desse autor: seu inquebrável e incisivamente irônico silêncio, o discurso do vampiro<sup>3</sup>.

Continuando com os comentários acerca da alcunha e codinome de vampiro de Curitiba, podemos comentar outros trechos, ainda da entrevista anteriormente citada, que ilustram bem essa questão. Em dado momento da conversa, Trevisan afirma que não tem pretensão de dar discursos à imprensa a fim de “não quebrar o mito” (p. 20), referindo-se, obviamente, à imagem a que, já naquela época, estava associado. No entanto, quando é convencido a ceder aos apelos do jornalista, completa: “É conveniente manter a lenda, é preciso alimentá-la” (p. 20), revelando, assim, certa afeição a essa mesma imagem mítica. Como diz o ditado, aparentemente, a carapuça lhe serviu – e melhor que isso, serviu-lhe agradavelmente. Isso porque, talvez sem mesmo desconfiar, os jornalistas e críticos tenham concedido a Trevisan, através desse discurso sobre sua pessoa, uma liberdade particular que poucos autores famosos possuem: o saudável distanciamento entre a vida particular do autor e o universo ficcional de sua obra.

Para finalizar os comentários ilustrativos que aqui estamos traçando, voltemos a outra entrevista, dessa vez cedida ao jornal *Gazeta do povo* – ainda nesse mesmo

---

<sup>3</sup> A expressão aqui empregada não deve ser confundida com o termo *discurso-vampiro*, utilizado pela crítica Berta Waldman, em seu estudo *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan* (1989). No nosso caso, estamos simplesmente fazendo uma analogia direta entre o discurso associado aos vampiros, na literatura, e a postura particular do escritor Dalton Trevisan, enquanto que no caso da crítica se está falando de uma “narrativa cuja meta é o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem e o vampiro vive” (WALDMAN, 1989, p. 13).

ano de 1968 e sob o exato pretexto de que se valeu Narozniak – , focando-nos em dois comentários lacônicos que o escritor teceu, marcados de ironia, que de imediato nos chamam a atenção. Primeiramente, quando questionado sobre um possível conselho a ser dado, por ele, aos novos escritores que surgiam todos os dias país afora, Trevisan foi duro e direto: “Tenha talento”. A resposta, além de um tanto ríspida, também nos soa prepotente e arrogante – e, por isso mesmo, irônica –, pois, se levarmos em consideração que o próprio Trevisan acabara de ser premiado nacionalmente como escritor, essa seria também uma forma de afirmar “Tenha talento, *como eu tenho*”. Além dessa aguda assertiva, o autor ainda emitiu, no fechamento da matéria da *Gazeta*, um outro comentário que só acaba por fixar ainda mais a marca registrada de sua voz – o incisivo silêncio:

Mas encontrar Dalton Trevisan não é tão dificultoso como dizem muitas pessoas e alguns jornais. A resposta é esta: “tanto não é difícil alguém me encontrar que eu esbarro comigo diariamente em todas as esquinas de Curitiba” (A ALEGRIA..., [1968?]).

O sarcasmo é claro na desconstrução do presumível argumento do entrevistador – “Se, constantemente, eu me encontro, por que seria tão difícil me encontrar?” –, ficando, assim, mais uma vez, explícito o desdém que tem Trevisan para com as inúteis tentativas de fotografia/biografia que faz a mídia. Através dessas duas respostas, dessas duas falas do autor, mencionadas anteriormente, vemos a imagem do vampiro silencioso, do autor de poucas – porém contundentes – palavras, formando-se e concretizando-se ainda mais, para, posteriormente, na esteira dos anos, fixar-se.

Se nos apegarmos à interpretação desses vislumbres biográficos, veremos que Trevisan, mesmo nesses raros momentos em que falou pessoalmente ao público, nunca esteve disposto a esclarecer nada a seu respeito. Ou pelo menos é isso que nos indica a sua postura nessas ocasiões. Teve, sim, intenções de desconstruir as especulações relativas a essa questão. Quando entrevistado, desviou e subverteu os assuntos com respostas irônicas e esquivas; quando questionado sobre sua vida, foi tão sucinto que não chegou a dizer nada que revelasse seu lado pessoal, sua face íntima. Seu silêncio só realçou o mito do vampiro; e, de certa forma, seu silêncio e sua ironia são esse mito, constituem-no ao mesmo passo que o fomentam. Mas não para por aí. No sentido inverso, vemos também que o próprio mito só acaba por realçar ainda mais as narrativas

trevisanianas, que, descoladas de uma personalidade fixa que as produza – ser, nesse caso, quase “inexistente”, para usar aqui as palavras do próprio Trevisan –, alforriaram-se, apartaram-se de possíveis associações mais diretas entre autor e obra, tornando-se, metaforicamente, criaturas independentes de seu criador. Por isso, é importante manter o mito, como disse Trevisan, por isso é válido reforçar a lenda. Ora, não foi o próprio Trevisan que, em outro momento, fez a seguinte afirmação, revelando assim a sua própria concepção de literatura: “o importante não é o autor, é a obra” (MENDONÇA, 2012)?

Dessa forma, através de uma análise embrionária de alguns seletos trechos das poucas entrevistas de Trevisan – a redundância aqui é proposital –, podemos perceber que a própria postura do autor, diante da sondagem midiática acerca de sua vida, é um traço fundamental na construção da imagem de vampiro. Além disso, revela um indício da particular concepção de literatura trevisaniana: a voz da obra desvencilhada da voz do autor; ou, a obra como cerne da questão, e não a pessoa biográfica por trás dela. No entanto, como já mencionado, essa postura esquiva e esse discurso silente e irônico são apenas alguns dos traços, ou algumas das bases, que sustentam o mito do vampiro. Há que se considerar um fator ainda não alcançado nessas primeiras investidas pelo universo trevisaniano: sua obra. A própria constituição de suas obras – seus personagens, a maneira de representar a realidade, de caracterizar o mundo – é um outro condicionante fundamental para a composição da figura do vampiro. É do diálogo entre a postura do autor e a postura das obras, diante do mundo, que se constrói essa imagem.

Por fim, afirmamos que, não em função disso, mas sim em respeito a isso, optamos por fundamentar nossa leitura crítica a partir desse “modo” já sugerido pelo próprio Trevisan. Construiremos nossa pesquisa levando em conta, como ponto central de análise, não a figura do escritor, não as suas palavras ou os discursos sobre a sua pessoa<sup>4</sup>, mas sim a sua obra e o que ela é capaz de dizer por si mesma, através e em função de sua estética comedida e fragmentária. Por isso, optamos por estudar “obra e obra”, em vez de “vida e obra”, de Dalton Trevisan.

---

<sup>4</sup> A respeito dos discursos sobre a pessoa de Dalton Trevisan, caso haja interesse em um maior aprofundamento, é válido consultar o trabalho *O silêncio do vampiro: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan* (ANDRIOLI, 2010).

### 1.1.2 A biblioteca Trevisan: do vampiro ao cafajeste

Em seu livro *Biblioteca Trevisan*, Miguel Sanches Neto traça uma série de comentários, na forma de artigos ou capítulos correlacionados, sobre as várias publicações de Dalton Trevisan. Volume a volume, de *Novelas nada exemplares a Dinorá – novos mistérios* (último livro escrito por Trevisan à época da publicação do *Biblioteca*, de Sanches Neto), na ordem cronológica de seus lançamentos, considerando apenas as publicações livrescas comerciais<sup>5</sup>, o estudioso vai esmiuçando questões temáticas, estruturais e narrativas da obra de Trevisan, procurando, assim, construir um mural que consiga abranger não a totalidade, mas o percurso da carreira literária desse autor. Ao estabelecer contato com esse material, qualquer pesquisador interessado terá acesso, mesmo que de forma introdutória, à vasta gama de nuances que compõem o quadro geral da obra. Apreende-se, portanto, uma série de elementos que são caros à ficção desse autor, tais como os tipos de personagens apresentados, as situações e os enredos recorrentes, a escolha espaço-temporal dos textos etc. Esse abrangente estudo nos servirá de norte para o traçado de uma visão geral e contextual da literatura trevisaniana.

Seguindo nessa mesma esteira de crítica panorâmica, contextual, temos o trabalho *Do vampiro ao cafajeste*, de Berta Waldman, livro de grande importância para a fortuna crítica da literatura trevisaniana e que também nos servirá aqui como referência na análise da obra do autor paranaense. Diferentemente da que faz Sanches Neto, a leitura crítica desenvolvida por Waldman, nesse volume, não parte em busca de uma compreensão sistemática e cronológica do percurso das publicações do vampiro, mas sim se configura a partir da discussão de um tópico pinçado de dentro desse universo: o discurso-vampiro. Valemo-nos aqui desse trabalho, pois, embora ele se volte a um ponto específico no arcabouço literário desse autor, a configuração desse tópico brota do conjunto geral de suas obras, do diálogo de uns livros com os outros. Sendo assim, essa leitura acaba por nos proporcionar uma visão, essencialmente, contextual – embora não tão nitidamente sistematizada, como se apresenta em *Biblioteca Trevisan* – do mundo projetado por Trevisan. Jogando com as metáforas dos títulos dessas duas obras críticas, pode-se dizer que da biblioteca Trevisan é que surgem

---

<sup>5</sup> Existem dois livros publicados de forma independente e, posteriormente, renegados por Trevisan: *Sonata ao luar* (1945) e *Sete anos de pastor* (1948); isso além de suas publicações em periódicos, que não estão analisadas nesse estudo de Sanches Neto.

os livros e as páginas do vampiro e do cafajeste. Sanches Neto e Waldman caminham sobre a mesma realidade ficcional e, por isso, nós os colocamos aqui em diálogo.

Como já foi dito, a tese de Waldman é a definição do que ela chama de discurso-vampiro e a análise de como esse discurso se instaura na e a partir da obra de Trevisan. A imagem reformulada do vampiro – “[...] os vampiros perdem as asas e a altura, nacionalizam-se [...]” (WALDMAN, 1989, p. 8) –, emprestada da própria literatura do paranaense, é posta em diálogo com a visão literária mais clássica, vista a partir do *Drácula* de Bram Stoker. Em seus estudos, Waldman nos mostra que, no romance homônimo, a personagem Drácula não se manifesta através de sua própria voz, de suas próprias palavras, embora seja ela o centro fundamental da narrativa e sua existência reverbere marcadamente nas vidas das outras personagens. Isso acontece porque, em sendo *Drácula* um romance epistolar, não existem cartas escritas e assinadas de próprio punho pelo famoso Conde. Sendo assim, a personagem existe através dos discursos que se instauram sobre ela, da visão dos outros sujeitos que se dedicam a descrevê-la, a tentar defini-la. No entanto, outro elemento, que não suas palavras, percebe Waldman, torna-se a base do discurso do clássico vampiro: seu silêncio, sua ausência. Drácula é capaz de, através do seu silêncio, infiltrar-se nos discursos dos outros e agir sobre eles; sua voz não se manifesta enquanto marca linguística palpável no texto, mas em seu ato silente existe a força motora que faz girar o romance inteiro. Caracteriza-se, então, essa personagem como sendo um ser dotado de um discurso cuja forma é o vazio, cujo som é o silêncio.

Depois de analisar a constituição discursiva do vampiro clássico e relacionar esse livro de Stoker com a obra de Trevisan, Waldman toma essa definição como uma metáfora, aplicando-a, então, à obra do outro vampiro – o de Curitiba. O termo discurso-vampiro, então proposto, advém justamente da sondagem e conseqüente transformação dessa metáfora num conceito crítico-teórico, que tem por base a ideia de um discurso que, paradoxalmente, constitui-se de silêncios. Desse modo, a autora estrutura sua tese através de uma abordagem que busca compreender a instauração desses silêncios no discurso das narrativas de Trevisan. Para tanto, ela parte da seguinte metodologia: primeiramente, analisa os textos narrados em discurso indireto (terceira pessoa), forma que configuraria, a priori, um discurso mais preenchido, menos silente; passa, em seguida, à leitura de contos que são construídos a partir do discurso direto (primeira pessoa), ressaltando o uso da linguagem clichê, ilustrando, assim, o processo

da voz que se vai perdendo, tornando-se oca; por fim, comenta histórias em que a voz narrativa já se esvaziou, tornou-se opaca, de difícil apreensão, e quase que simplesmente um recurso estrutural do texto<sup>6</sup>, como ocorre nas ministórias de *Ah, é?*. Desse modo, pode-se enxergar a ascensão do silêncio dentro do discurso literário trevisaniano, sendo esse o intuito primeiro do trabalho de Waldman<sup>7</sup>. No entanto, a discussão não gira em torno simplesmente de recursos estilísticos de linguagem, como se poderia pensar. Longe disso, a crítica apresentada em *Do vampiro ao cafajeste* põe em diálogo uma leitura estético-linguística com uma forte percepção de estruturas narrativas, sociais e representações da realidade. Nas palavras da estudiosa:

Estas histórias curtas não implicam só uma economia verbal, ou seja, não são apenas uma opção estilística, mas têm em mira plasmar formalmente a própria pobreza de um mundo. O vazio dessas vidas é captado através do vazio verbal das narrativas lacônicas (WALDMAN, 1989, p. 40).

Apesar da afirmação acima, parece-nos que o trabalho de Waldman se voltou bem mais à compreensão e à leitura crítica desse “mundo empobrecido”, enxergado por ela na obra de Trevisan, do que à correlação que existe entre trabalho linguístico-literário e representação da realidade. Nosso objetivo, por outro lado, como se poderá comprovar ao longo de nossa análise, centra-se de maneira bastante detida sobre esses recursos estilísticos que constroem o universo trevisaniano<sup>8</sup>, o que nos coloca, de certa forma, nas lacunas da análise desenvolvida em *Do vampiro ao cafajeste*. No entanto, essa distinção de abordagens não nos impede de tomar o já referido trabalho como

---

<sup>6</sup> Berta Waldman (1989, p. 9) utiliza os termos “narrativa de onde desaparece a voz do narrador” para falar desse terceiro grupo de textos analisados. Pelo fato de não concebermos o total “desaparecimento” da figura do narrador, optamos pela utilização de termos mais precisos, como “esvaziamento” e “recurso estrutural do texto” para definir esse tipo de movimento ou voz narrativa.

<sup>7</sup> O último capítulo do livro, “De vampiros, malandros e cafajestes”, foge um pouco dessa proposta de análise do discurso-vampiro, voltando-se então para uma reflexão que põe em paralelo as figuras literárias do malandro, já estudada por Antonio Candido – orientador de Waldman em sua pesquisa –, e do cafajeste, figura pinçada da literatura de Dalton Trevisan.

<sup>8</sup> Embora estejamos nos debruçando, de certa forma, sobre o mesmo material linguístico abordado por Waldman em sua tese, o termo “discurso-vampiro” não será utilizado aqui para definir a estética trevisaniana. O conceito crítico desenvolvido por Waldman diz respeito ao que ela percebe como o grau de instauração do silêncio na constituição da voz narrativa, questão que possibilita, inclusive, que se estabeleça uma escala quantitativa, que vai da mais silente a menos silente constituição discursiva dos textos. Por outro lado, nossa percepção crítica, como se poderá comprovar no correr desta análise, compreende o silêncio, o vazio, de uma outra maneira, definindo-o não como um elemento que se instaura gradualmente no discurso do narrador ou das narrativas, mas sim como uma forma de discurso que fundamenta e rege toda a literatura trevisaniana; um elemento fundamental da estética do vampiro paranaense.

referencial teórico, pois, como já mencionado, as leituras críticas de Sanches Neto, Berta Waldman e, por sua vez, a que se está elaborando aqui, embora se sirvam de métodos diversos, transitam e estudam um mesmo universo ficcional.

Nosso objetivo com esse apanhado de referências e fortuna crítica será então o de, num esforço de síntese ainda maior que os já laborados por Miguel Sanches Neto e Berta Waldman, comentar e, de certa forma, tentar apresentar as obras que constituem o “contexto estético interno” trevisaniano. Por contexto estético interno queremos dizer a correlação das obras dentro de seu conjunto total – questão, para nós, de grande importância, pois influencia diretamente a compreensão do universo de *Cemitério de elefantes*. O próprio movimento analítico-metodológico de olhar contextual apresentado em ambos os trabalhos teóricos anteriormente mencionados, e por nós aqui retomado, já indica uma característica importante da literatura trevisaniana. Antes mesmo de nos dedicarmos aos comentários específicos sobre o universo desse autor, faz-se necessário que comentemos essa tal importante característica: o projeto ficcional consciente de Trevisan de traçar uma obra inteira como um “romance em progresso”<sup>9</sup>. Essa questão nos servirá, também, para melhor iluminar uma série de movimentos e estruturas internas desenvolvidas na ficção do vampiro curitibano.

### 1.1.3 Os vários ângulos de um universo sempre idêntico

O termo “romance em progresso”, no que se refere à obra de Trevisan, surge na introdução do *Biblioteca Trevisan*, quando Sanches Neto ainda está apresentando a abordagem metodológica que utilizará no desenrolar das páginas de seu trabalho. O crítico compara a literatura trevisaniana a um “brinquedo de montar” (SANCHES NETO, 1996, p. 11), em que os vários livros do paranaense funcionariam como peças de um jogo, os quais, constantemente, reagrupam-se, reordenam-se, para formar, assim, novas estruturas, novas narrativas – ou “brinquedos” – que seriam, conseqüentemente, esse mesmo grupo de elementos específicos simplesmente reposicionados<sup>10</sup>. Vemos então o novo surgindo do mesmo, do repetido, do sempre quase idêntico. A ideia de que

<sup>9</sup> O termo aqui é de Miguel Sanches Neto (1996).

<sup>10</sup> No prefácio a *Guerra Conjugal*, edição de 1969 – Editora Record –, Leo-Gílson Ribeiro constrói uma analogia bastante similar. Citamos: “É um caleidoscópio com os mesmo vidrilhos coloridos que só mudam de posição e relação, presos no Inferno pessoal da solidão a dois”.

uma produção literária inteira se configuraria como um grande e repartido romance surge, justamente, desse caráter “desmontável” assumido pelas obras de Dalton Trevisan quando postas em diálogo. Vejamos a seguinte citação:

Na sua obra [de Trevisan] não há variação externa. A repetição de nomes, tragédias, expressões, estruturas e ideias atende a uma intenção declarada de exploração das variações do mesmo. [...] O que está em jogo não é causar a impressão de novidade no espírito do leitor, mas fazê-lo perceber as várias dimensões de um universo que, em essência, permanece inalterado (SANCHES NETOS, 1996, p. 12).

Ou seja, quando o autor se propõe a construir uma literatura que está toda pautada na caracterização e na problemática de um mesmo universo, que se fragmenta em uma finita – embora passível de infinitas recombinações – série de pequenas instâncias do todo, o que surge então é um texto ou uma série de textos que funcionam como peças distintas<sup>11</sup>, porém encaixadas funcionalmente dentro de uma mesma engrenagem. Daí então a ideia de enxergar a obra geral como um romance, e não simplesmente como uma série de narrativas dissociadas e agrupadas; um romance em que importa perceber as várias dimensões de um mesmo universo – às vezes, de uma mesma cena –, suas múltiplas facetas e em que a variação externa não existe, em que não há tema que fuja à coluna vertebral dessa realidade sempre inalterada.

Já a noção do constante progresso aparece porque a cada novo volume publicado pelo autor, a cada nova história escrita ou reescrita e reeditada, surge um novo olhar sobre o mesmo objeto, um ângulo de visão outro, mas que gira sempre em torno de uma determinada cadeia de cenas constituintes da mesma tragédia, essa “infindável comédia humana”<sup>12</sup>.

Pode-se dizer, então, que, de forma geral – e essa é justamente a tese apresentada em *Biblioteca Trevisan* e, de certo modo, demonstrada em *Do vampiro ao cafajeste*, com a defesa do conceito do discurso-vampiro –, todas as obras de Dalton Trevisan fazem parte de uma mesma estrutura iterativa, estrutura serial<sup>13</sup>, que leva a cabo a ideia de uma repetição excessiva de elementos estéticos e do meticuloso trabalho de

<sup>11</sup> Tenha-se em mente que a maior parte da obra desse autor é configurada por volumes de contos, ou seja, de histórias que estariam, *a priori*, desprovidas de uma correlação imediata, distintas e distantes umas das outras.

<sup>12</sup> Termo utilizado por Mario da Silva Brito em “Damas e galãs da noite”, texto retirado da orelha de *O pássaro de cinco asas* (TREVISAN, 1979a).

<sup>13</sup> Ambos os termos, “estrutura iterativa” e “estrutura serial”, aparecem já na análise de Sanches Neto (1996).

resignificação por reorganização desses elementos. No entanto, é importante frisar que não se trata de uma eterna repetição indiscriminada de si mesmo – como se a literatura trevisaniana fosse a reescrita acrítica de uma mesma fórmula narrativa –, mas sim de um “projeto consciente de reciclagem de recursos” (SANCHES NETO, 1996, p. 11). A proposta não é reler uma mesma e infundável história, e sim sondar as múltiplas instâncias de um mesmo – e jamais totalmente apreensível – universo.

Em última instância, afirma Sanches Neto (1996, p. 101), todos os livros de Dalton estão amarrados por uma unidade que transpõe os limites de volumes estanques, tramando uma rede de relações entre si que lhes dá foros romanescos. Temas que aparecem marcadamente em um determinado livro, como é o caso, por exemplo, dos problemas matrimoniais, abertamente discutidos em *Guerra conjugal*, reaparecem, de uma forma ou de outra, em quase todas as obras de Trevisan; metáforas, imagens completas ou fragmentos dessas, nomes de personagens e lugares, situações, às vezes até mesmo descrições inteiras transpassam e se espriam em narrativas diversas, saltando de um livro a outro, de uma peça a outra, ressurgidas, como se fossem “uma imagem num quarto de espelhos de superfícies diversas” (SANCHES NETO, 1969, p. 66), que se reflete e se refrata constantemente, num fluxo interminável.

No entanto, essas questões do universo repetido e da obsessão pelo mesmo não existem, na literatura de Trevisan, exclusivamente quando enxergamos o quadro geral de sua obra, ou seja, na relação entre os livros. Observando, individualmente, cada volume publicado pelo vampiro, partindo de uma perspectiva isolada, podemos perceber que o mesmo mecanismo utilizado na construção das correlações entre obras também se manifesta e fomenta a elaboração dos textos que compõem uma mesma coletânea, passando ao nível da relação entre textos de um mesmo volume. Em *O pássaro de cinco asas*, por exemplo, a questão de uma Curitiba dupla – de um lado, a diurna e tributável, ligada à ordem (ou pelo menos de fachada ordeira), e, de outro, a do submundo, ligada à desordem, ao lado obscuro da sociedade – surge como ponto central das problemáticas retratadas na obra, transpassando, assim, todos os textos; em *Guerra conjugal*, como já mencionado, as histórias giram sempre em torno das desavenças da guerra particular, da tragédia do casamento, vivenciadas sempre por uma série de personagens que se chamam João e Maria, os quais são iguais sem serem os mesmos, semelhantes, tanto em nome quanto em destino. Nomes, descrições, tragédias, temas: tudo se repete e se reitera, interna ou contextualmente, na obra de Trevisan, mostrando que o sistema que

movimenta o mecanismo geral da literatura desse autor também gere as diminutas partes de cada peça individual que o constitui. Fica claro, então, o quão complexa e intrincada é a estrutura de repetições através da qual se constrói esse universo ficcional e também o quão minuciosa deverá ser nossa análise crítica dessa complicada armação estética.

Ao levarmos a cabo essa discussão do projeto consciente de literatura trevisaniano (o projeto da obra como romance fragmentado em progresso), estamos tentando demonstrar que há uma proposta latente na obra de Dalton Trevisan, uma proposta que está para além da mera discussão estilística – mas que passa fortemente por essa – do texto literário e que deve ser lida com seriedade crítica. Essa proposta diz respeito à concepção de mundo particular que há em Trevisan, à representação da realidade estabelecida e constantemente reafirmada, retrabalhada e rediscutida, que deve ser analisada a fundo, não para que possamos simplesmente decodificar a fragmentária, lacunar e caótica literatura do vampiro paranaense, mas sim para que possamos melhor compreender que universo é esse do qual tanto se fala e onde vivem todos os Nelsinhos, Joões, Marias e Dinorás – esse universo todo sempre idêntico.

Tendo sido esclarecidos esses pontos, passamos agora para os elementos que caracterizam, compõem e constroem a realidade ficcional trevisaniana.

#### **1.1.4 O império do desentendimento humano**

No capítulo em que está se referindo a *O rei da terra*, Miguel Sanches Neto se utiliza de uma expressão para caracterizar as fábulas – e as “manifestações do poder” – do relacionamento conjugal retratadas naquele volume de contos: “o império do desentendimento humano” (SANCHES NETO, 1996, p. 57). Esse termo, embora faça referência a um livro específico de Dalton Trevisan, parece poder se alargar e se espalhar também sobre a generalidade das composições desse autor, sendo assim extrapolado e passando a funcionar, aqui, como um título, um sintagma que representa toda sua obra: a literatura trevisaniana, o império do desentendimento humano. Ampliamos então o sentido do termo “império”, passando a utilizá-lo como um sinônimo para “domínio”, analogia essa já percebida pelo próprio Sanches Neto em seu texto: “Diz-se rei como poder-se-ia dizer senhor” (SANCHES NETO, 1996, p. 53).

No entanto, para que seja possível tal extrapolação, faz-se necessária uma explicação que esclareça essa complexa e problemática definição. Dessa forma, iremos nos debruçar sobre os eixos básicos que definem a literatura desse autor curitibano: a composição do universo literário e de sua linguagem estética.

Começemos, didaticamente, separando e comentando essas duas instâncias das narrativas trevisanianas.

#### 1.1.4.1 O império arruinado: composição do universo ficcional

Quando falamos aqui em um universo literário, estamos nos referindo aos elementos temáticos que compõem as obras do referido autor paranaense. Questões relativas à construção do mundo onde acontecem as histórias, tais como as personagens escolhidas e seus dramas pessoais, suas ações e as consequências destas, o lugar e o tempo em que se ambientam as narrativas, a ideia de uma Curitiba metafórico-literária – sempre tão comentada nos estudos sobre esse autor – são as que mais nos interessam nesse momento. Parece-nos que começar a leitura de um livro, ou mesmo de um texto qualquer de Dalton Trevisan, não é simplesmente correr os olhos sobre uma página, mas sim adentrar em um universo, fragmentário, caótico, mas muito bem estabelecido; um contexto literário dotado de regras internas próprias, como comentado anteriormente, um tipo muito específico de representação da realidade. Os elementos que constituem essa atmosfera estética têm algo de subversivo, de estranho e, na mesma medida, de intrigante aos olhares curiosos dos leitores. Por isso, decidimos começar nosso comentário pensando esse “império do desentendimento” trevisaniano, ou, dizendo de outra forma, essa “realidade degradada”.

Termos como “realidade arruinada”, “realidade degradada”, “sociedade em ruínas”, “degradação” e similares são comumente utilizados em estudos que se direcionam à obra de Dalton Trevisan. Essas denominações fazem sempre referência à construção do universo estético desse autor. Sanches Neto (1996, p. 106) diz que “o fragmento [fórmula máxima da literatura trevisaniana] é o símbolo da ruína”; já Berta Waldman (1989, p. 87) afirma que o lugar dessa literatura, simbolizado pelas andanças da personagem Nelsinho, “é único: o da degradação”. Ao lermos a obra de Trevisan, vemos que seu mundo, seu universo textual, é o palco de dramas comezinhos e histórias vulgares; é casa de prostitutas baratas e mulheres traídas, de maridos bêbados violentos

e de homens covardes; lar dos doentes mentais, das gordas solteironas, dos assassinos vingativos, dos homossexuais oprimidos e enrustidos e dos tarados. “Os homens dessa Curitiba-metáfora são heróis decaídos” (SANCHES NETO, 1996, p. 55) e “é liliputiana a medida da mulher” (WALDMAN, 1989, p. 105): “nesta competição não há vencedores” (WALDMAN, 1989, p. 105). Desse modo, conseguimos perceber que as personagens que contracenam e transitam nesse universo fazem parte de uma camada excluída do eixo central da sociedade; são seres marginalizados, no sentido de que se projetam, ou são projetados, para fora do centro; sua realidade é a realidade do submundo; as taras e as obsessões, a violência e a prostituição, o entorpecimento e a apatia são características que, do ponto de vista tradicional do mundo burguês, encontram-se ligadas à moral duvidosa e às posturas antiéticas: o cortejo dos perdedores, vencidos e sujeitos: a obra do vampiro.

É óbvio que para afirmar um lugar social como sendo o da degradação é necessário que exista um julgamento ético-moral, de algum modo, de onde se possa balizar os limites do que é o centro resoluto de uma sociedade, para só então se definir o que são as suas ruínas periféricas degradadas. No caso das leituras críticas feitas em relação à obra de Trevisan, como já dissemos, acreditamos que essa definição moral parte do modelo ocidental capitalista burguês, ou seja, do modelo que rege a nossa sociedade atual, que vigora em nossas vidas e no senso comum da maioria dos sujeitos na contemporaneidade. No entanto, embora tenhamos consciência de que todos os escritos, de um modo ou de outro, mais ou menos marcadamente, bebem e projetam certa leitura moral do mundo, não nos interessa definir, aqui, em que nível a literatura trevisaniana é ou não é moralista, politicamente crítica etc.; não nos é interessante nesse momento uma leitura que evidencie as definições de bem e mal apresentadas e defendidas por Trevisan – se é que podemos pensar em ideias defendidas na obra trevisaniana. Para além disso, o que nos importa é compreender o modo através do qual essa literatura representa a realidade, os termos, os meios, as ações, as características que definem a sociedade retratada pela estética do vampiro de Curitiba. Desse modo, o termo “realidade degradada ou arruinada” tem, para nós, um caráter duplo: refere-se, primeiramente, a essa definição de moral e ética já mencionada, que determina a narrativa trevisaniana como sendo a escrita do mundo em ruínas, e, em segundo lugar – mas em primeiro plano na nossa pesquisa –, fala-nos de uma realidade que sobrevive

dos ecos de uma outra, à qual não temos acesso. Explicaremos agora como se configura essa segunda acepção – a que nos interessa – da expressão anteriormente citada.

Se pensarmos no termo “ruína”, antes mesmo de compreendê-lo conotativamente, como algo que pode fazer menção a uma decadência moral, ética ou pessoal, nós o entendemos literalmente, como o nome que é dado aos restos de construções desmoronadas. Sendo assim, se formos ao cerne dessa palavra, perceberemos que nela existem as concepções de duas realidades distintas: uma anterior, mais antiga, que existia plena e inteiriça e que, ao se deteriorar, desmoronando, deu origem a uma outra, essa que então se apresenta degradada e distorcida em relação à primeira: a realidade das ruínas. Fica claro, então, que uma ruína fundamenta-se nas mesmas estruturas basilares que antes sustentavam uma construção completa, inteira. No entanto, quando essas estruturas passam ao seu estado de ruína, elas acabam por se desconstruir; esvaziam-se de todos os ornatos e preenchimentos, perdem parte de seu conteúdo, tornando-se esburacadas; permanecem somente como restos em decomposição, arquétipos destruídos, uma espécie de memória distorcida e acabada. É nesse sentido que enxergamos a literatura trevisaniana como sendo uma estética das ruínas, da degradação; essa é, para nós, a base da metáfora que utilizamos na conceituação da realidade ficcional do vampiro. Portanto, o que lemos em Trevisan não é somente uma sociedade suja, que vive às margens de um centro ético e moral, mas sim um universo que, em sendo derivado de um outro mais antigo, manteve-se somente como um eco torpe, uma ruína, uma fachada – de leis e paradigmas morais – repetida perpetuamente de forma acrílica.

Para ilustrar esse conceito, podemos nos ater, por exemplo, à noção do machismo, sempre tão polêmica e fortemente retratada na literatura do vampiro.

É lugar-comum afirmar que a sociedade ocidental foi, por muitos séculos, fundamentalmente falocrática. Também é um fato que, a partir de uma análise diacrônica, conseguimos perceber que o papel da mulher na sociedade foi mudando, crescendo, ao ponto de romper com as barreiras antes impostas pelo poder masculino instaurado. Não temos intenção alguma de entrar mais profundamente nessa discussão, que poderia consumir longas páginas e fugir do foco de nossa análise. Trazemos esse dado simplesmente para ilustrar a seguinte afirmação: a sociedade de parte do ocidente, atualmente, embora ainda possua ecos do machismo de outrora, não manifesta essa ideologia de modo tão explícito e radical quanto o fazia antigamente; no mundo

contemporâneo, as mulheres conquistaram seu espaço. Sendo assim, se partirmos para o campo das representações sociais na arte, podemos dizer que é, de certo modo, anacrônico compor uma obra que, em se relacionando com a atualidade, represente-a como uma realidade em que o poder masculino ainda está oficialmente arraigado. No entanto, isso é exatamente – ou, pelo menos, aparentemente – o que vemos na literatura trevisaniana: mulheres submissas e homens dominadores, jovens pervertidos e meninas puritanas, o chefe da casa e a esposa obediente. A impressão que fica, quando se leem as histórias de Trevisan, chega a ser a de uma apologia do machismo, de um enaltecimento da dominação social masculina. Porém, antes de nos precipitarmos em nossos julgamentos, cabe refletir de modo mais detido sobre as representações que ali se estão construindo. Miguel Sanches Neto (1996, p. 56), refletindo sobre essa questão, afirmou:

[...] o poder masculino se funda num fingimento que visa manter as aparências. A cópia de comportamentos que já não podem ser plenamente exercidos, definindo dessa forma a sua essência caricatural, é que plasma uma maneira de viver tipicamente suburbana. O contista explora isso a partir de figuras que tentam viver em um mundo ao qual não pertencem.

Vemos então que, embora as narrativas trevisanianas aparentem retratar um universo regido pelas leis masculinas, essa primeira impressão não ultrapassa as aparências. Essa aparência é mantida justamente pelo intento deliberado das personagens masculinas – e também das femininas, que muitas vezes corroboram com esses ideais – de emular essa realidade machista ultrapassada. O que vemos nas personagens de Trevisan são cópias de comportamentos antiquados, repetição de paradigmas que ruíram com o tempo, caricaturas sociais que perambulam anacrônicas. Sanches Neto (1996) nos fala desse comportamento como sendo uma postura suburbana e, para nós, essa ideia do subúrbio remete novamente à noção do excluído, do projetado para fora do centro, para fora do eixo. Ou seja, a realidade literária trevisaniana é o retrato de uma parcela periférica da sociedade que busca, de maneira acrílica e torpe, emular um modelo social, para eles, inalcançável. Perdidos, não pertencendo àquele lugar, conseguem somente construir uma reprodução barata, anacrônica e, de certa forma, exagerada do modelo, constituindo-se assim como uma versão arruinada e degradada da realidade.

Desse modo, sempre que nos referirmos, aqui, ao universo literário de Dalton Trevisan – narrativa e estética –, utilizando-nos de expressões como “degradação”, “ruínas” ou derivados destas, estaremos nos referindo a essa concepção de realidade explicitada anteriormente, a esse modo específico de representar a sociedade.

#### 1.1.4.2 O desentendimento humano: composição estética da linguagem

Continuando com a explanação sobre o título que ora atribuímos à obra de Dalton Trevisan – O império do desentendimento humano –, iremos agora nos debruçar sobre o segundo ponto, anteriormente sinalizado, do eixo básico da literatura desse autor: a construção estética de sua linguagem.

Quando nos aproximamos da obra do vampiro curitibano, percebemos o quão importante é, para esse autor, o trabalho empenhado na elaboração do aspecto sintático do texto, da construção de cada frase – passando pela escolha de cada palavra – à demarcação de cada vírgula, travessão, ponto e parágrafo: um trabalho quase poético na estilística textual. Com um pouco mais de estudo e leitura crítica, percebemos também que essa obsessão pelo meticuloso labor de estilo se faz não de maneira arbitrária ou simplesmente ornamental, mas sim com a consciência de que já na sintaxe existe a raiz de onde germinará a significação semântica do texto. Portanto, estudar a constituição linguística da ficção trevisaniana é também compreender, e melhor caracterizar, a constituição da atmosfera dessa ficção – o que, conseqüentemente, acaba por conectar as duas instâncias fundamentais da estética do vampiro.

Para começarmos a comentar essa construção estilística, partamos da seguinte analogia, desenvolvida por Berta Waldman (1989, p. 15) quando analisava o discurso segundo a estrutura epistolar do romance *Drácula*, de Bram Stoker:

Nenhum documento é da lavra de Drácula, e se todos falam dele, ele não fala. Um possível análogo dessa situação é o jogo em que existem catorze peças num espaço projetado para quinze, e a falta de uma peça, o vazio, é que permite a mobilidade dos catorze elementos das mais diferentes maneiras. Ora, o jogo da mobilidade em torno do vazio é também o jogo da linguagem, pois a própria palavra não é presença feita de ausência?

Waldman (1989) percebe que o silêncio do Drácula, ou seu discurso da ausência, digamos assim, é o elemento que possibilita o desenvolvimento da narrativa de Bram

Stoker, dando espaço para o trânsito das outras vozes, que dizem, agem e vivem em função dessa personagem central silenciosa, portanto, em função dessa ausência, desse vazio. Em outro momento, já afirmamos que o silêncio que caracteriza o Conde, diferentemente do que se possa esperar, é um silêncio ativo, impositivo, que impregna e transpassa todos os outros discursos – em não sendo fixo, existe em todos os lugares simultaneamente. Essa ideia só complementa ainda mais o que está dito na citação acima. Conclui-se, então, que não somente o discurso, mas também a narrativa do *Drácula* se constrói graças a essa “presença feita de ausência”.

Trazendo essa discussão e aplicando-a ao campo literário de Dalton Trevisan, a analogia do jogo teria de ficar um pouco diferente: em vez de quatorze peças, diríamos que Trevisan trabalha com sete ou oito elementos e, substituindo o tabuleiro com quinze espaços, imaginaríamos uma mesa com buracos a perder de vista. Ou seja, se no vampiro de Stoker o jogo da linguagem e da narrativa do vazio se faz de maneira comedida e estruturada, em um bloco mais coeso de elementos, na estética do vampiro paranaense a proximidade entre as peças se alarga, tornando a coesão e a coerência internas um jogo radicalmente mais lacunar do que se viu em seu antecessor vampiresco. Quebrando a metáfora, o que queremos dizer é que, se no clássico europeu o silêncio e o vazio se manifestavam no nível discursivo, ou seja, no discurso ausente da personagem, quando passamos ao texto de Trevisan esse silêncio se manifesta no nível sintático e frasal da escrita, impulsionando todos os níveis textuais, desde a palavra à frase, ao texto, passando também ao nível dos discursos. É nesse sentido que Sanches Neto (1996, p. 46) afirma que “há [...] uma língua portuguesa segundo Trevisan [...]” e que nós afirmamos que existe uma estética literária trevisaniana.

Para não nos perdermos em longos exemplos e análises<sup>14</sup>, basta apenas que comentemos aqui alguns dos artifícios que fomentam essa “Língua Trevisan”.

Quando falamos aqui em silêncio, vazio, ausência no nível discursivo de um texto, pode ser que a imagem do *Drácula* se repita, como se as personagens e os narradores do paranaense fossem simplesmente seres que nada dizem, mas através dos quais a narrativa se desenrola. Apesar de essa ideia não estar completamente equivocada, o caso aqui não é tão simples. Estamos falando também – e talvez de forma mais precisa – de uma série de movimentos textuais linguísticos e estilísticos que se

---

<sup>14</sup> Essa questão será mais bem explanada, com exemplos, no último tópico do presente capítulo e nos capítulos 2 e 3 da presente dissertação.

fundamentam, de uma forma ou de outra, no silêncio. A elipse, por exemplo, figura de linguagem que se pauta na subtração ou omissão deliberada de palavras, é um recurso bastante utilizado – chegando mesmo a funcionar como um embrião, uma fundação de onde tudo brota – na construção do texto trevisaniano. Podando o texto, Trevisan chega a tornar elípticos elementos que seriam fundamentais para a lógica sintagmática da frase, construindo, assim, um discurso que se apoia fortemente na fragmentação e na ausência, emulando, portanto, o silêncio de que tanto falamos. Essa característica atribui à literatura desse autor um caráter marcadamente lacunar, de uma linguagem que se constrói primordialmente pelo movimento de subtração, de jogo com o vazio, com o implícito, com o que está omissos nos discursos. Desconstruindo a lógica discursiva mais comum, Trevisan constrói sua própria lógica textual – por mais caótica e fragmentária que seja –, elaborando, então, como já disse Sanches Neto, uma espécie de gramática particular dentro da estrutura da Língua Portuguesa.

Além desse recurso, há também que se comentar um outro forte elemento que caracteriza a linguagem literária do paranaense em questão: a concisão. Especialista na palavra única e na pausa, Trevisan abusa das mínimas estruturas significativas, da condensação de elementos para construir o seu texto. Períodos curtos, sempre cortados por vírgulas e pontos, sintaxe fundamentalmente paratática, poucos verbos, pouca adjetivação, pontuação que problematiza e amplifica o significado das orações são recursos que compõem essa atmosfera linguística lacônica de que falamos. Em vez da explicação, o autor prefere a confusão, a incerteza, posto que nestas coexistem duas ou mais ideias em conflito. A concisão existe então aí, na opção por dizer a palavra certa ou por não dizer palavra alguma, a fim de instaurar inúmeras possibilidades de leitura. Da parte ao todo, num processo metonímico, Trevisan opta pelo mínimo, mas que sinaliza para o máximo, novamente remontando ao silêncio e à ausência como fontes basilares de sua estética. Avesso ao rápido e fácil entendimento, contra a instauração de certezas, o vampiro de Curitiba transita suas narrativas na esteira do conciso e problemático vazio, construindo uma linguagem que, da menor partícula à estrutura total, configura-se através do silêncio e da ausência.

Sendo assim, quando afirmamos anteriormente que a literatura trevisaniana poderia ser intitulada de “O império do desentendimento humano”, o que queríamos dizer era que, em todos os níveis, a obra desse autor representa uma realidade que se encontra em desacordo, em desconforto, deslocada. A Curitiba de Trevisan é um

império em ruínas, impotente, lembrança esvaziada de uma cultura que se perdeu; as relações humanas de suas personagens são baseadas na ausência, no silêncio de um que reverbera no silêncio do outro, mas sem nunca estabelecerem um diálogo – silente, que seja; sua linguagem é um misto de vazios e palavras desencontradas, unidas apenas pelo sentimento geral de derrota.

## 1.2 CEMITÉRIO DE ELEFANTES: UMA INTRODUÇÃO

Dando continuidade a nossa proposta crítica, depois de termos apresentado essa série de questões introdutórias ao universo literário de Dalton Trevisan, cabe a nós agora afinar e refinar mais o nosso olhar. Chegamos, então, ao livro que funcionará para nós como objeto de pesquisa: *Cemitério de elefantes*. Embora façamos, dentro dele, a opção por comentar alguns dos contos que o compõe, nossa leitura certamente perpassa toda a sua superfície constituinte, percebendo que há certa unidade integradora inerente ao corpo dessa obra. Portanto, antes mesmo que possamos nos debruçar sobre os tantos contos que escolhemos para comentar mais detidamente em nossa argumentação, faz-se necessária essa pequena introdução – mesmo que ainda de cunho certamente contextual – ao universo ficcional desse segundo volume da literatura trevisaniana.

Comentaremos, então, alguns pontos gerais da obra que consideramos relevantes para a leitura que ora desenvolvemos, começando com a discussão do conceito de uma realidade bifurcada em Dalton Trevisan.

### 1.2.1 Dalton Trevisan e o mundo bifurcado

Sanches Neto se utiliza do termo “cidade *duplex*” para definir a realidade descrita em *Cemitério de elefantes*. Para entender melhor a definição desse conceito, vejamos a seguinte citação:

Somente cinco anos após a publicação de *Novelas nada exemplares* é que aparece o volume *Cemitério de elefantes* (1964), colocando em destaque uma outra tensão que é de grande importância para o entendimento da obra de Dalton. Se na coletânea anterior sobressai a antítese província *versus* metrópole, *Cemitério de elefantes* apresenta

uma temática que está relacionada com a província, mas já não mais diretamente oposta à metrópole. Essa parece ser a orientação geral do livro.

[...]

Podemos ler nesse livro o inter-relacionamento de dois ambientes e, em última análise, de duas realidades. De um lado, há as histórias que se passam em um contexto rural. Os personagens são seres à margem do mundo moderno. A temática dessas histórias (“O primo”, “À margem do rio”, “Dia de matar porco”, “Caso de desquite”, “O baile”, “Ao nascer do dia”) reflete um universo fundado em valores patriarcais. [...] No polo oposto, encontramos a temática urbana – magistralmente captada em um dos contos mais famosos de Dalton: “Uma vela para Dario”. [...] Em outros textos reencontramos este universo urbano (“Dinorá”, “A visita”, “A casa de Lili” etc.) [...] (SANCHES NETO, 1996, p. 19-20).

Depois da leitura da citação acima, podemos perceber que o termo “*duplex*” está se referindo à distinção entre duas realidades que se encontram em tensão no texto trevisaniano, entre dois universos nos quais se ambientam as histórias que compõem a referida coletânea de contos. Essas realidades estariam simbolizadas então, de um lado, pela província curitibana e, de outro, pelos lugarejos rurais dos arredores de Curitiba. Notemos, no entanto, que não se trata simplesmente de uma secção em duas esferas geográficas distintas por onde transitam as personagens dessas narrativas. A questão ali é mais complexa que isso. Essa dupla ambientação, apresentada no livro, remete-nos também à convivência – ou coexistência – de dois mundos, duas realidades dentro de um mesmo signo: Curitiba. Curitiba simboliza, então, esse universo duplo, dúbio, esse complexo de colônia/província e cidade grande – não chegando a ser exatamente metrópole, possui, no entanto, em relação aos lugarejos vizinhos, um ar urbano mais marcado. Essa coexistência, contudo, não é pacífica. É, sim, uma convivência de conflitos. A Curitiba de Trevisan é um lugar que se alimenta das contradições entre o mundo primitivo e o civilizado, ambos contidos na redoma desse *Cemitério de elefantes*. Desse modo, compreendemos o termo “*duplex*” como uma imagem que remonta a essa realidade dúbio, ora urbana, ora rural, representada na literatura do vampiro. No entanto, essa definição se problematiza quando contextualizada, quando colocada em relação, por exemplo, a um outro dado já sugerido no próprio enxerto recortado acima: o outro par antonímico metrópole/província.

Essa outra tensão, assim como a existente em *Cemitério de elefantes*, é uma bipartição antitética de realidades, de ambientações textuais, e está presente já no primeiro livro de contos de Trevisan, *Novelas nada exemplares*. Enxergamos, desse

modo, duas formas – ligadas ao âmbito geográfico – bipartidas de representar o mundo, segundo Dalton Trevisan: metrópole *versus* província e província *versus* zona rural. No entanto, não podemos tomar essas duas tensões como sinonímias, nem mesmo como representações semelhantes. Existem diferenças marcadas que devem ser levadas em conta quando pensarmos nessas duas formas bifurcadas de representar a realidade.

Diferentemente do que ocorre com o par província/zona rural, essa bipartição primeira não diz respeito a um duplo amalgamado de contradições; refere-se, sim, ao embate de duas realidades que, em não se tocando, confrontam-se, distanciam-se diametralmente. Para exemplificar essa questão, Sanches Neto (1996, p. 14) toma como exemplo o conto “Pensão Nápoles”:

Chico é um escriturário que gasta a vida às margens do Rio Belém, passando de uma pensão para outra. Vive a esperar algum tipo de contato com a Europa. Mesmo sem ter nada que o ligue a ela, indaga ao carteiro: “Alguma carta de Nápoles?”. O seu drama é o do jovem que anseia pela vastidão do mundo e acaba ligado à estreiteza da cidade pequena. [...] percebe-se que Chico se dilacera com a impossibilidade de participar da História. Totalmente isolado na província, o personagem vive um drama que ultrapassa a esfera pessoal. A sua solidão é a de toda uma geração que se sente desligada dos acontecimentos.

Vemos, então, simbolizada na realidade da personagem Chico, a antítese metrópole/província. De um lado, apresenta-se Curitiba como um espaço provincial, um lugar atrasado do mundo, subdesenvolvido, onde os acontecimentos passam despercebidos da corrente histórica da humanidade; no outro lado, oposto diametralmente, temos a Europa, palco real da História com letras maiúsculas, centro oficial do mundo. O isolamento da província opõe-se ao universalismo da metrópole e, no meio dessa antitética relação, surge a personagem Chico. Impossibilitado de viver a realidade do mundo, vê-se obrigado a aceitar uma falsificação fajuta desse ideal de vida: casamento e vida na Pensão Nápoles – “um local que é, apenas na fachada, a solução irônica para o seu problema” (SANCHES NETO, 1996, p. 14). Põe-se a vista, então, o embate que existe entre essas duas tão distintas e distantes realidades.

Vemos, dessa maneira, os dois pares antitéticos apresentados por Trevisan em suas primeiras obras: província/zona rural e província/metrópole. O primeiro par nos fala de dois polos conectados apenas pela tensão que os aparta, enquanto que o segundo nos remonta a um signo que contém em si próprio uma tensão bipolar interna. Dois

modos de representar a realidade bastante distintos, portanto. Sendo assim, “*duplex*” não poderia ser empregado como conceituação em *Novelas nada exemplares*, pelo menos não com o sentido que é utilizado na definição de *Cemitério de elefantes*. Ficam, então, distintas e apartadas essas duas problemáticas anteriormente sinalizadas.

Diferenciadas as tensões, porém, chama-nos a atenção determinado ponto que as conecta, o qual foi justamente a nossa motivação para comentar essas duas representações divergentes: a redundância de duplicidades no modo trevisaniano de enxergar a realidade, isto é, a aparente insistência numa representação bifurcada do mundo. Embora tratem de questões distintas, “província e metrópole” e “província e zona rural” têm em comum essa característica de tomar a realidade como um universo bipolar, dotado de contradições, confrontos e tensões proeminentes. Sendo assim, compreendemos que há, por trás da aparente distinção, um eixo que aproxima essas duas formas de construir a realidade ficcional trevisaniana.

Tendo sido introduzida a questão que ora desenvolvemos, devemos agora suspender essa discussão sobre as representações trevisanianas da realidade por um momento. Passaremos, então, a um nível mais pormenorizado do texto: o campo das metáforas, o arcabouço de imagens poéticas do autor. Não deixaremos, no entanto, de também enxergar, através dessas figurações, a forma como está representada a realidade em Dalton Trevisan, o que nos possibilitará, posteriormente, a junção das duas pontas de nossa argumentação.

Para comentar as metáforas de Trevisan, podemos nos voltar a dois trechos do texto de Berta Waldman que ilustram bem o quadro que ora nos propomos a comentar. Vejamos:

No plano das imagens que se repetem, aponto para a presença de metáforas que sobrepõem movimento e fixidez, do tipo “pássaro de cinco asas” que aparece, com variações, em diferentes contextos [...]. Ao movimento de alçar voo inerente ao pássaro sobrepõe-se o contramovimento dado pela imparidade das asas. Pássaro deslocado, a virtualidade do voo ecoa no silêncio de uma potencialidade para sempre perdida: preso ao chão, mas ainda pássaro (WALDMAN, 1989, p. 23).

A solução talvez seja a da ambiguidade terrível da catalepsia. A realidade é, para o escritor, cataléptica. Morta-viva. Porque é preciso encontrar a forma que, fixando, esteja em lugar de todo o movimento (WALDMAN, 1989, p. 51).

Waldman adentra então o terreno da estilística trevisaniana, fazendo uma análise mais detida dos significados emanados pelas metáforas, tomando como exemplo da linguagem figurativa do autor a expressão “o pássaro de cinco asas” – título do nono livro do autor, publicado em 1974. Como se pode perceber, esse termo passa a ser visto como um signo complexo que contém em si duas imagens distintas e antitéticas: de um lado o pássaro, representando, através de seu voo, a mobilidade, e, do outro, a disparidade do número de asas, simbolizando a paralisia, a atrofia desse mesmo voo. Enxerga-se, portanto, uma tensão interna e inerente à própria metáfora, que se constrói a partir de um jogo de amalgamação de contradições – assim como acontece no par província/zona rural –, uma estrutura que se fundamenta no contraste entre dois polos. Waldman percebe, na construção das metáforas de Trevisan, certa recorrência dessa mesma estrutura bifronte, que separa as figuras entre as que manifestam fixidez e as que sugerem movimento, ou, mais ainda, certa recorrência de imagens que põem em confronto, dentro de um mesmo signo, essas duas perspectivas<sup>15</sup>.

Partindo dessa leitura, chega-se então a um veredito – manifestado no segundo enxerto supracitado – sobre as representações que são emuladas a partir dessa configuração específica de imagens. As metáforas de fixidez e movimento são lidas como representações, como símbolos de uma realidade que se apresenta cataléptica, morta-viva. Ou seja, Waldman enxerga nessas imagens estéticas recorrentes a representação de um mundo em contradição, em tensão constante, de um mundo que se comporta como um constructo bifronte, pautado em polos opostos que se digladiam em sua coexistência jamais pacífica. Sendo assim, vemos então que a literatura de Trevisan nos remonta a um universo vibrante de embates, repleto de dualismos e contraditos.

Partindo-se da análise de um nível mais restrito do texto trevisaniano foi que se pôde chegar a essa interpretação mais contextual da obra, traçando, assim, a linha que salta da leitura estilística minuciosa para a compreensão social mais ampla. O que Waldman faz, de certa forma, é comprovar com exemplos concretos a leitura de representações da realidade que ela faz da literatura de Trevisan.

---

<sup>15</sup> Waldman (1989, p. 23) cita ainda, como exemplo, o “pessegueiro florido que caminha sobre as águas” como sendo uma imagem que remete à fixidez – da árvore – e ao movimento – do caminhar –, simultaneamente. A representação carrega também um tom de tensão, posto que a árvore, quando solta nos passos, perde as raízes; caminha sobre as águas, mas delas não pode beber; libertando-se da paralisia, vê-se obrigada também a abandonar a sua nutrição, seguindo então vazia de vida, contraditória em sua liberdade mutiladora.

Retomando agora a discussão que havíamos deixado em suspensão páginas atrás e fazendo-a dialogar, como havíamos prometido, com a que está explicitada acima, podemos chegar a um denominador comum entre essas duas leituras críticas. Esse denominador diz respeito à constante representação de elementos bifurcados como meio de caracterizar uma realidade em tensão na obra trevisaniana. Não estamos aqui tomando uma leitura pela outra, nem de forma alguma afirmando, por exemplo, que a secção mundo rural *versus* mundo urbano se iguala à que existe entre fixidez *versus* movimento. Estamos, sim, pondo em diálogo essas várias estruturas, já percebidas por outros críticos, para que possamos nos guiar para um maior esclarecimento acerca da literatura desse autor paranaense.

Em suma, o que se pode concluir é que tanto Sanches Neto quanto Berta Waldman percebem que o elemento fundamental nas representações da realidade trevisaniana é a ambiguidade – quase sempre manifestada através de um signo de fronte bifurcada: metrópole *versus* província, província *versus* zona rural; metáforas onde coabitam signos de movimento e fixidez; uma realidade que é simbolizada pela figura do morto-vivo, o ser, por natureza, ambíguo. Além dessas, também podemos citar mundo diurno *versus* mundo noturno, macho dominador *versus* fêmea submissa e vice-versa: homem *versus* mundo, violentado *versus* violentador e mais uma série de amálgamas que de alguma forma reúnem sob o mesmo domo essas – e tantas outras – formas bifurcadas de representar a realidade. Do nível mais estrito, como na construção das metáforas, ao nível mais amplo, como nas representações emanadas pelas ambientações e secções geográficas das narrativas, o universo de Trevisan é aquele que, não podendo ser representado por uma imagem única e acabada, se vê fadado a comunicar vasos divergentes de significação sob uma única redoma de signos, criando assim um constructo literário de contradições e, principalmente, de tensões marcadas.

Partindo dessa premissa, e dando continuidade a essa linha de raciocínio, quando então nos debruçamos sobre a composição de *Cemitério de elefantes*, percebemos ainda um outro par antitético, uma outra bifurcação de contradições e tensões, concretizado na seguinte dualidade: “mundo paralítico” *versus* “mundo em violência”. Para melhor explicar essa questão, apresentaremos agora uma leitura pormenorizada.

### 1.2.2 Sobre cemitérios e elefantes: mundo paralítico *versus* mundo em violência

Diferentemente da antítese apresentada por Sanches Neto em relação a *Cemitério de elefantes* – mas dialogando também com esta<sup>16</sup> –, a distinção por nós apontada não diz respeito à variação de ambientações geográficas. Refere-se, sim, à dupla natureza – violência e paralisia – das ações das personagens dentro do jogo das narrativas, questão que transpassa toda a obra. Em se tratando de um volume de contos, ou seja, de uma compilação de histórias que, não necessariamente, se imbricam umas nas outras, a definição desse ponto central, sobre o qual giram as narrativas do livro, pode ser vista como desnecessária. A aparente independência natural dos contos os caracterizaria como uma série de universos estanques e apartados. No entanto, essa leitura que estamos desenvolvendo, que tem por objetivo uma compreensão contextualizada dos contos de Trevisan, possibilita-nos perceber que, em se tratando desse autor, a correlação dos textos – se isolados ou contextualizados numa obra – certamente altera o resultado.

Podemos começar nossa explanação a partir de um dado básico e crucial para o entendimento dessa e de qualquer obra: seu título. Para compreendermos, então, o que há de mundo em violência e o que há de mundo paralítico em *Cemitério de elefantes*, cabe a nós a tarefa de decodificar, imediatamente, essa metáfora basilar, esse axioma primeiro que define e engendra todas as narrativas do livro sob um mesmo signo. O interessante é que, como é comum acontecer em livros de contos, o título da obra é também o título de uma das peças que fazem parte de seu arcabouço. No entanto, ao que nos parece, a leitura desse título deverá ser sempre polissêmica, sendo aplicada – mesmo que em óbvio diálogo direto – de formas diferentes quando se refere ao todo e à parte. Sobre a metáfora-título do conto “Cemitério de elefantes”, já foi dito que:

O parentesco com os elefantes estabelece uma dupla significação para os bêbados: são a imagem viva do peso, da lentidão, da falta de jeito e, ao mesmo tempo, têm a dignidade de aceitar resignadamente um destino inelutável (SANCHES NETO, 1996, p. 20).

---

<sup>16</sup> Esse diálogo entre as bifurcações percebidas por Sanches Neto e por nós será retomado no Capítulo 3 da presente dissertação, quando, então, nos debruçaremos mais detidamente nas implicações dos conceitos de “mundo em violência” e “mundo em paralisia”.

Para melhor entender a citação, façamos um resumo da história que é descrita no referido texto.

“Cemitério de elefantes” é, talvez, o mais bonito e poético conto de toda a homônima coletânea. Construído através de uma profusão de incontáveis metáforas e imagens, esse é um texto em que a estilística discursiva, os recursos artísticos da palavra, manifestam-se de uma maneira tão fortemente marcada que quase acabam por subjugar o teor narrativo dessa história. A peça relata um dia qualquer – ou qualquer e todos os dias, numa imprecisa cronologia narrativa – na vida de um grupo de bêbados que vive sob a sombra de um velho ingazeiro, à margem do rio Belém, nos fundos de um mercado de peixes em Curitiba. O narrador pinta as cenas cotidianas das vidas desses sujeitos como quem constrói os versos de um poema. Os bêbados ali retratados tomam como premissa básica da sua existência a pura e concreta abnegação. Nada fazem. Sobrevivem de peixes doados – de mau gosto – por pescadores, de alguns caranguejos que caçam no mangue – somente quando a fome se faz extrema – e dos ingás que caem do pé, comodamente, sobre suas cabeças. Como uma entidade, afirma o narrador, Curitiba provê as necessidades desses seres marginais, as quais são, basicamente, a cachaça e o pirão, ou seja, o vício e o alimento. Num conto em que quase nada acontece, Trevisan prima pela construção de um quadro que amalgame, num só movimento, duas imagens aparentemente distintas: o bêbado e o elefante. Constrói-se, desse modo, um símbolo, um signo unificador que abrange e significa essas duas criaturas, tornando-as sinonímias, irmanando-as, imbricando suas significações como se fizessem parte da definição de um mesmo objeto.

Desse modo, chegamos ao que se está afirmando na citação de Sanches Neto. Novamente, vemos a dubiedade e a bifurcação agindo nas representações trevisanianas da realidade: os homens, ao serem postos em paralelo com a imagem dos elefantes, tornam-se seres, a um só tempo, lerdos e dignos, abnegados em relação à sua existência, mas honradamente resignados ao seu final destino. O termo “cemitério de elefantes”, empregado então como título, estaria se referindo, portanto, a esse lugar onde vivem esses bêbados-elefantes – e também aos próprios sujeitos que, assim como os referidos animais, afastam-se do grupo, da manada, quando pressentem a morte, transformando as suas próprias carcaças em seus túmulos, em seus cemitérios ambulantes. Pode-se dizer, então, que essa metáfora traz, em sua dupla significação, as imagens do peso, da

imobilidade – e, por isso, da abnegação – e da resignação, da dignidade de quem aceita o duro destino sem resistências ou lamentos.

No entanto, essa mesma metáfora, quando na posição de título do livro, deve ser lida de uma forma mais abrangente, e tomá-la como sendo a mesma imagem defendida pelo conto homônimo seria estrangular suas possibilidades polissêmicas. Desse modo, voltamos à nossa afirmação primeira aqui, que será tomada agora em relação à metáfora-título do livro: “cemitério de elefantes” como sendo uma expressão que nos fala da tensão intrínseca existente entre paralisia e violência.

Isolando os termos que constroem a expressão, temos, de um lado, “cemitério” e, de outro, “elefantes”, sendo ambos conectados pela preposição “de”. Notemos que, separadamente, as duas partes essenciais da expressão já possuem cargas de significação bastante vastas<sup>17</sup>. O termo “cemitério” designa, comumente, o recinto onde se enterram e guardam os mortos de uma sociedade; uma terra considerada por muitos como sendo sagrada, por ser o último lar dos ancestrais queridos, mas tratada por tantos outros como maldita, lugar de bruxarias, lar dos espíritos perdidos e das maldições assombradas. É utilizado também, de maneira figurativa, para referir-se ao lugar onde se depositam objetos já sem uso ou imprestáveis, como no caso de “cemitério de automóveis”, “de aviões” etc. Excluindo-se as leituras julgadoras – se sagrada ou maldita – e levando-se em consideração somente o ponto central que conecta todas as definições desse termo, o que nos resta é a preponderante ideia de que “cemitério” sempre estará se referindo àquilo que, em não servindo mais aos seus desígnios originais, atrofiou-se, paralisou-se, tornou-se inútil e imprestável pelo desuso.

Em contrapartida, quando nos voltamos ao outro termo que completa o binômio do título, descobrimos uma gama de significações muito mais vivazes e vibrantes. “Elefantes” são animais grandiosos, seres vivos imponentes, tanto em seu porte físico, ocupando o posto de maior mamífero terrestre, quanto nas suas representações simbólicas, posto que em alguns países, como Índia, Tailândia e Birmânia, são considerados criaturas sagradas. Colossais, resistentes e possuidores de incisivas presas, integram o grupo do qual fazem partes os animais africanos mais difíceis de serem caçados. Outro dado interessante sobre esses seres é que, embora se tenha conhecimento

---

<sup>17</sup> As definições relativas aos termos que compõe a expressão “cemitério de elefantes” foram retiradas do senso comum, mas também, em partes, do *Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI* e da *Enciclopédia Barsa*.

de que um grande número deles foi domesticado pelos homens, a maior parte desse montante é formada pelas fêmeas da espécie, por serem estas detentoras de uma personalidade mais aprazível e submissa. Os machos, por sua vez, são normalmente mais violentos, selvagens e, por isso mesmo, muito mais difíceis de serem domados. Quando acontece de serem subjugados, tornam-se, normalmente, animais de guerra. No entanto, ao mesmo passo que os elefantes possuem essa áurea de potente brutalidade, também são vistos, folcloricamente, como grandes covardes, seres que diante da ameaça de um pequeno rato sucumbem, retraem-se, apequenam-se. Desconsiderando as fronteiras entre os dados reais e as representações fictícias, tomando então essas duas fontes de referência como sendo o cerne definidor de uma simbologia do que é “o elefante”, chegamos então a um signo que possui uma imagem dupla: o animal que ora é pacato, lerdo e covarde e ora é violento, revoltado e belicoso; um ser representado, a um só passo, pela docilidade e pela brutalidade.

Dessa forma, se tomados como signos estanques e não relacionados, vemos que “cemitério” e “elefantes” colocam-se, de certo modo, em dois pratos opostos da balança: daquele lado tudo aquilo que é morto e, deste, tudo aquilo que é vida; ali, a paralisia, aqui, a violência. No entanto, é importante lembrar que esses termos não podem ser lidos de forma isolada; existe um elemento que os conecta e os põe sob uma mesma redoma de significações, uma partícula textual mínima que transforma esses dois termos aparentemente opositivos numa só complexa expressão: a preposição “de”. Essa espécie de corpúsculo textual, de representação gráfica tão mirrada, tem uma importância crucial no que concerne à leitura e à interpretação da metáfora que ora analisamos. Não estamos falando simplesmente sobre cemitérios e elefantes, mas sim acerca de cemitérios de elefantes. Sendo assim, o que vemos estampado simbolicamente na capa do livro não é simplesmente a alusão ao mundo dominado pela paralisia ou ao outro, repleto pela violência; vemos sim esses dois mundos num confronto duro e contrastante, dialogando suas simbologias particulares dentro de um amalgama bifronte, quase contraditório. “Cemitério de elefantes” estaria nos remontando, então, a um universo narrativo-ficcional em que aquilo que é grandioso também se apequena, em que até os lerdos e parvos possuem seu quinhão de dignidade, em que imperam os covardes e a coragem consiste, geralmente, em aguentar calado, parálitico em suas possibilidades nulas. A violência dos seres que se sabem – ou que pelo menos se sentem

– esquifes fúnebres de suas existências; o cemitério do homem-elefante, “só, condenado a si mesmo, fora do mundo” (TREVISAN, 2009, p. 39).

Abrindo as páginas do livro, então, o que vemos é um desfile de personagens, lugares, metáforas e histórias que, irmanando-se, fazem jus a esse frontispício primeiro, a esse dito que está estampado e que simboliza a realidade construída ali naquele volume de contos. A metáfora que nomeia o livro também o sintetiza. Focando geralmente estruturas familiares falidas, *Cemitério de elefantes* nos apresenta uma série de viúvos alcoólatras, maridos traídos, esposas violentadas, velhos rancorosos, deficientes mentais excluídos, obesos mórbidos, amantes depressivos, casais indiferentes, pais e filhos distantes, vagabundos inveterados, bêbados incuráveis, crianças oprimidas, todos entregues ao cruel destino que é viver a vida sob o signo da morte. Vários desses tipos se repetem, alternando suas aparições ora em um, ora em outro momento do livro, o que é uma característica importante na constituição dessa obra. As próprias descrições, a despeito da individualidade acarretada pelo uso de diferentes nomes, repetem-se, reiteram-se de um texto para o outro, o que acaba por aproximar e assemelhar vários personagens que, em sua diferença, têm algo de essencialmente similar. Irmanadas, essas criaturas definem-se – e se igualam – a partir da natureza de suas ações, que podem ser, como já dissemos, violentas, paralíticas ou, mais ainda, um misto dessas duas contraditórias naturezas: uma angústia contida, uma revolta estrangulada. Cada conto é quase como uma lápide, um epitáfio fincado no cemitério existencial que é essa obra.

Pode-se dizer, então, que já há em *Cemitério de elefantes* uma série de elementos que depois caracterizariam toda a obra de Dalton Trevisan. Questões como a noção de uma reiteração de elementos, estéticos e narrativos, em prol da criação de um universo que se pretende unidade heterogênea, caótica, complexa; a visão bifurcada da realidade, que busca estabelecer a representação de um mundo em conflito, em tensão; a constituição de uma literatura do homem em ruínas, dos seres em degradação, a partir da caracterização de vidas que fomentam o império do desentendimento humano; enfim, todos esses elementos que viemos discutindo até agora – e os tantos outros que daqui para frente discutiremos – já fazem parte do contexto interno de composição desse livro. Desse modo, acreditamos que, assim como um título pode conter em sua densidade a síntese de uma obra, através de um processo metonímico, ler *Cemitério de elefantes* é também se aproximar e se aprimorar na compreensão do universo literário trevisaniano.

### 1.3 A ESCRITA DA PODA E UMA LITERATURA DO MÍNIMO

Tendo sido já introduzidos o universo literário trevisaniano e também a constituição geral da obra que ora estudamos desse autor, faz-se necessária, agora, uma suspensão da construção metodológica de afinamento que então desenvolvíamos. Sendo assim, antes de nos aproximarmos ainda mais dos textos que analisaremos com vagar em nossa dissertação, iremos nos voltar à discussão de um conceito que diz respeito à construção linguístico-estilística do universo de Trevisan: o minimalismo literário – ou que aqui chamaremos de minimalismo. A compreensão desse conceito esclarecerá uma série de passos metodológicos que serão por nós desenvolvidos mais adiante, dando luz, assim, à própria lógica argumentativa que engendraremos.

Começemos, desse modo, observando a seguinte citação:

Essa estética é caracterizada pela condensação de elementos expressivos, histórias bastante curtas, sintaxe despojada e paratática, enredo simples, função simbólica dos detalhes do ambiente, narradores que não fazem comentários introspectivos, nem desenvolvem discursos explicativos ou justificativos (SOBREIRA, 2005, p. 13).

Deslocada de seu contexto, essa citação facilmente poderia ser relacionada à descrição dos procedimentos literários desenvolvidos por Dalton Trevisan ao longo de sua obra. Porém, isso seria cometer um engano, uma leitura errônea ou, no mínimo, uma confusão conceitual gerada justamente pelo deslocamento desse trecho do todo, do texto que o engloba. Antes de nomearmos o movimento a que se refere o recorte citado, ou mesmo de esclarecermos a distinção entre a estética trevisaniana e essa outra, iremos nos debruçar sobre uma descrição do estilo do autor curitibano, para que possamos comprovar o caráter de similitude e, só posteriormente, afirmar as discordâncias entre os métodos elencados no enxerto acima e os procedimentos da prosa de Trevisan.

As narrativas de Dalton Trevisan, de modo geral, pautam-se num tipo particular de manifestação linguística, que aqui chamaremos de “uma escrita da poda”: uma linguagem que leva em conta o enxugamento excessivo de elementos textuais, que elege a desconstrução sintático-semântica como meio e meta poética, fomentando uma espécie de estética do recorte, em que os procedimentos brotam do enxugamento do

texto, da amputação. As ideias de “condensação de elementos expressivos” e de “sintaxe despojada e paratática”, apresentadas na citação, estariam desenvolvidas, portanto, dentro dessa fórmula estética da linguagem trevisaniana. No entanto, essa eliminação intensa de subsídios e informações não está presente somente na linguagem, mas também em todas as instâncias da obra desse autor, sejam elas as de caráter puramente linguístico, sejam as relativas ao enredo e à trama, compondo, assim, uma engrenagem que gira em torno de ausências e vazios. O universo textual aqui, portanto, é o da degradação e do rearranjo linguístico e narrativo. Dessa forma, parece-nos ficar claro que há por trás dessa singular elaboração da prosa não simplesmente uma redução ou simplificação do texto – o que, de forma alguma, pode ser considerado –, mas também uma proposta estética latente e vigorosa, preta de regras e leis próprias, internas, que busca um rendimento poético específico, desenvolvida e levada a cabo como uma fórmula máxima, uma estrutura de cortes que merece atenção crítica aguçada. Dizemos, portanto, que a elaboração dos textos desse autor é feita através de uma preocupação com o detalhe, com o procedimento que brota do ínfimo, e não da grandiloquência narrativa. Em resumo, nesses escritos, “o que se diz” não importa mais do que o “como se diz”; não se trata de um detalhar excessivo dos segmentos da narrativa, o que constituiria uma espécie de “poética da descrição” arrojada e ampla, mas sim de uma escolha minuciosa de quais detalhes serão trazidos à tona, trabalhados e intercalados com os vazios no universo narrativo, num tipo de “estética do detalhe”: uma mínima estrutura elevada à máxima potência.

Como dito, não é somente no que diz respeito à construção da linguagem que se manifesta essa escrita da poda e do detalhe na obra de Dalton Trevisan. Questões de ordem mais narrativa – obviamente, conectadas às especificidades de linguagem descritas acima –, como as referentes ao enredo, ao espaço-tempo ficcional, ao narrador e à composição das personagens, surgem também equacionadas a partir dessa mesma preocupação com o ínfimo. Os textos apresentam enredos mínimos – e Sobreira já nos fala em “histórias bastante curtas” e de “enredo simples” – que, quando não dão conta de uma situação específica localizada num espaço-tempo determinado, constroem-se de maneira sumária, condensando a cronologia, a geografia e as ações do conto num resumo narrativo conciso. Os sujeitos que habitam essas narrativas são representados quase sempre por seus silêncios e poucas palavras, por suas ações limitadas, vazias de significado e impensadas: criaturas pequenas diante do mundo que as esmaga.

Configuram-se como seres excluídos do convívio social, solitários, mal vistos por essa sociedade que os rodeia: esposas e maridos traídos, amantes libidinosas, desempregados, alcoólatras, assassinos e suicidas, tarados e prostitutas, viúvos e deficientes mentais; criaturas sujeitadas, marginalizadas, que, em sua maioria, não possuem a capacidade de refletir sobre sua condição ou existência. Do mesmo modo, temos a figura do narrador, manifestando-se também através desse discurso “emudecido”, pouco desenvolvido, que diz o mundo de maneira desimportante e é incapaz de enxergar a vida de modo pleno e harmônico, de construir reflexões profundas, ou mesmo comentários críticos, acerca desse mundo que ele procura, mas não consegue, apreender. As palavras de Sobreira parecem estar se referindo ao mesmo tipo de narrador que se apresenta aqui, quando fala nos narradores que não desenvolvem seus discursos e suas percepções de mundo. Dessa forma, podemos compreender os seres e o universo que configuram o texto trevisaniano como sendo representações arruinadas, destruídas, apequenadas: sujeitos que pouco dizem, pouco pensam e quase nunca agem, os quais existem sempre num lugar diminuto, da fragmentação e da angústia.

Até aqui, procuramos fazer uma descrição que aproximasse a narrativa trevisaniana da estética descrita na citação do início do tópico, estabelecendo as semelhanças que poderíamos enxergar entre esses dois estilos que estamos discutindo, mas mantendo também, em consequência disso, a confusão conceitual por nós apontada nas primeiras linhas dessa argumentação. Para que esclareçamos essa distinção, iremos nomear e comentar a estética a que se refere Sobreira em seu texto, contextualizando o enxerto pinçado e delimitando os pontos de discordância anteriormente – e propositalmente – negligenciados.

O texto de onde retiramos a citação que viemos comentando chama-se “As estratégias de representação ficcional das contingências humanas em contos de Raymond Carver”, dissertação de mestrado defendida em 2005, na UNESP, pelo pesquisador Ricardo da Silva Sobreira. Esse trabalho acadêmico toma por base os textos do autor norte-americano Raymond Carver e, a partir destes, levanta discussões acerca de sua composição estética, das representações da realidade presentes na obra desse escritor, da ideia do “sonho americano” e de como ele está ali construído literariamente etc. Contudo, a parte que mais nos interessa, e de onde pinçamos a referenciada citação, é o segundo capítulo analítico do trabalho, ponto em que se discutem as estratégias

ficcionalis de um movimento literário específico, do qual fez parte Carver: o minimalismo literário. É, justamente, com essa estética que estamos pondo em diálogo o texto trevisaniano. Parece-nos que apresentar essa discussão, acerca do conceito de Minimalismo literário – extraído do próprio texto de Sobreira e de uma série de artigos acerca do tema – e suas possíveis relações com o estilo da literatura de Trevisan, antes mesmo de adentrar numa leitura mais diretamente focada na nossa obra objeto de estudo, esclarecerá alguns dos nossos procedimentos metodológicos de análise e nos ajudará a construir os conceitos, que então aplicaremos à obra do escritor curitibano, de “escrita da poda” e “literatura do mínimo” ou “minimal”.

O Movimento literário do Minimalismo surgiu nos Estados Unidos, por volta das décadas de 1970 e 1980, quando uma série de escritores jovens, tendo em Raymond Carver seu principal expoente, começou a publicar seus textos em periódicos de grande circulação e, posteriormente, em livros. O rótulo de “minimalista” foi imposto à escrita desses autores pela crítica especializada e pela mídia, atribuindo-lhes o caráter de mínimo em função da composição de seus textos, que eram marcados por uma linguagem enxuta e tematizavam a vida comezinha dos seres comuns. Desse modo, rapidamente a tendência estética manifestada por esses escritores foi intitulada de “Minimalismo”. As estratégias de representação ficcional desse movimento literário, seus meios e modos estéticos engendraram-se a partir de um forte diálogo entre a forma textual e o contexto histórico-social, daí que, para melhor entendermos o Minimalismo enquanto movimento, temos que apreender o mundo que fomentou e se relacionou diretamente com essa moderna tendência literária. Tentaremos agora, de maneira sucinta, traçar uma descrição dos procedimentos típicos dessa literatura, ao mesmo tempo em que estabelecemos a relação texto-contexto indicada anteriormente.

As obras minimalistas voltam-se, principalmente, à imagem da classe trabalhadora desprivilegiada norte-americana e às suas angústias e dificuldades num mundo que não lhe dá conforto. A partir de uma perspectiva pessimista, as personagens são mostradas numa realidade esmagadora, excluídas da possibilidade de uma vida farta e próspera. Para engendrar essas narrativas, os autores utilizam-se, geralmente, de uma linguagem que represente essa classe social desfavorecida, ou seja, um linguajar simples e informal, do dia a dia, construído através de períodos curtos e fragmentos repetitivos, estruturas em que a contenção e o detalhe urgem como norma. O constante uso de parataxes e elipses na construção dos discursos atribui às narrativas um caráter de

incompletude e fragmentação, de constructo inacabado, não fechado, quase como se houvesse sempre a sensação de vazio, de informações perdidas entre uma frase e outra no texto. A questão do minimalismo, enquanto traço estético, emanaria justamente dessa predileção por estruturas menores, apegadas ao ínfimo detalhe. Maurício Silva (2006, p. 50), comentando essa mesma questão, fala desse “tratamento apurado do estilo, o qual se afirma a partir do emprego sistemático de uma linguagem seca, objetiva e visceralmente prosaica”, e também da caracterização das personagens, que “fica por conta de uma identidade em crise”.

Sobreira, quando se remonta à relação intrínseca entre essa literatura e a sociedade que a comportou, afirma que o Minimalismo é um reflexo do

[...] intenso desenvolvimento tecnológico que introduziu sofisticadas inovações e modificou completamente os padrões de vida dos americanos. [...] o panorama artístico é afetado pelo estabelecimento de um novo paradigma cultural, calcado na linguagem fragmentária, condensada e, muitas vezes, incompreensível proposta por inovações tecnológicas como, por exemplo, a televisão e [...] a internet.

[...] os escritores [...] passaram a realizar experimentações com a linguagem [...], objetivando representar de maneira artística a revolução nos meios de comunicação e a criar personagens confusas em meio a um mundo dominado pela tecnologia e pelas complexas transformações introduzidas por um ritmo acelerado de vida (SOBREIRA, 2005, p. 58-60).

Ou seja, a fragmentação e as representações sociais expressas nas obras minimalistas têm como fundo uma sociedade que passa por uma mudança cultural drástica, o que acaba por fomentar as características estéticas anteriormente descritas. Contudo, essa relação dialética entre texto literário e meio social não se dá de maneira neutra, caracterizando-se senão por uma problemática: o mundo informacional e o ser humano desinformado. Como vimos, os sujeitos que habitam as narrativas minimalistas são, preferencialmente, seres da classe trabalhadora proletária, sendo, assim, personagens alienados, seres que não compreendem bem e não acompanham a velocidade do desenvolvimento do mundo. Dessa forma, o que vemos na literatura minimalista é um desencontro entre homem e mundo, um descompasso – quase como uma consequência – entre a evolução dos meios de comunicação e a incomunicabilidade dos sujeitos humanos.

Há que se comentar ainda o caráter de estaticidade no que diz respeito ao desenvolvimento dos enredos nas narrativas. As histórias são narradas a partir das sensações das personagens e não de suas ações, focando-se, portanto, muito mais nos diálogos e nas situações cotidianas, domésticas, do que na concretização de grandes atos ou movimentações mais complexas no enredo. Gera-se, assim, uma narrativa em que os fatos narrados são escassos, em que a “linearidade narrativa [é] mínima” (SILVA, 2006, p. 50): uma literatura do mundo comezinho. Esse recorte reforça o traço estético minimalista, as representações mínimas da realidade e também reafirma a problemática do desarranjo homem-sociedade, demonstrando uma série de sujeitos que não conseguem interagir com o mundo que os cerca. Os narradores minimalistas, por sua vez, também se articulam dentro dessa lógica do contido, do omissivo, configurando-se quase sempre como seres que não se intrometem ou julgam os acontecimentos e as cenas que estão sendo contadas. Seus discursos se desenvolvem sem que se manifeste o conhecimento das psicologias das personagens ou a totalidade do mundo narrado, focalizando quase que somente a superfície das cenas e das situações textuais. Em contrapartida ao onisciente clássico, esse moderno narrador minimalista se configura a partir de uma percepção mínima da realidade, através de um olhar que nada alcança, que quase nada compreende. Novamente, vemos o homem desinformado diante da sociedade da informação.

Por fim, podemos ainda comentar os “mecanismos de sugestão de sentidos” (SOBREIRA, 2005, p. 74) empregados na construção das narrativas minimalistas. Como vimos comentando até aqui, os textos envolvidos por essa estética constituem-se a partir de uma seleção de elementos mínimos, de uma série de instâncias narrativas “atrofiadas”. Linguagem simples, personagens e enredos estáticos, narradores de consciência restrita: esses são os mecanismos típicos que atribuem a essas narrativas o caráter de minimalistas. As simbologias presentes nesses textos não poderiam manifestar-se de maneira diferente. Os autores do Minimalismo, em vez de se dedicarem a imagens e símbolos grandiosos, representativos, de significação extraordinária, voltam-se justamente para o ordinário, para as figurações apequenadas do dia a dia, cotidianas, quadros corriqueiros, mas que, dentro da economia do texto, estão simbolicamente potencializados. Num texto em que os elementos são escassos, o pouco significa muito. Ou seja, a estética minimalista apoia-se em imagens que, comumente, poderiam ser tratadas como meros ornamentos narrativos, mas que, quando

elencadas dentro de uma prosa tão árida e vazia de significações, ganham um grau de representação muito maior, dando ao mínimo detalhe a capacidade de se expandir até a máxima expressão.

Fica assim configurado, a partir dos mecanismos descritos anteriormente, um mundo onde a indeterminação ganha *status* maior, onde o discurso do confuso e do vazio ergue-se enquanto peça-mestra da narrativa. Linguagem, personagens, enredo, narradores e simbologias, todos são elementos que estão construídos dentro de uma mesma equação da representação pelo mínimo, do enfoque no detalhe e na microestruturação das instâncias narrativas. O texto parte dessa poda constante de subsídios e acaba por tornar-se uma construção minimalista, no qual o subentendido, ou mesmo o não entendido e de significado perdido, torna-se fundamento de uma produção estética, fulcro de uma proposta literária.

Postas assim, em paralelo, fica fácil perceber por que conseguimos aproximar estética minimalista e trevisaniana de forma tão imediata. As descrições parecem ser, superficialmente, muito semelhantes. No entanto, essa convergência conceitual somente se manifesta quando não nos atentamos para uma série de questões, mais precisas, acerca da natureza das duas estéticas aqui comentadas. A primeira dessas questões diz respeito ao deslocamento temporal que separa, no plano histórico e cultural, a literatura de Dalton Trevisan da feita pelos jovens autores norte-americanos.

Aparentemente, a distância parece não ser tão grande, da década de 1960, no caso de Trevisan, às de 1970 e 1980, para os minimalistas, no entanto, essa aproximação permanece somente na aparência. Como já foi dito, os Estados Unidos, no período do Minimalismo, passavam por uma revolução tecnológica que mudou todo o panorama cultural e até social de seu povo, e a literatura dos minimalistas era um reflexo direto dessa drástica alteração nos paradigmas da sociedade. Os autores do referido movimento estavam, de fato, “interessados em efetivamente mapear com sua prosa o contexto político, social, econômico e tecnológico das décadas finais do século passado” (SOBREIRA, 2005, p. 59), ancorando sua produção de forma direta no período e na sociedade em que viviam. Dalton Trevisan, por sua vez, produz em um período efervescente e até turbulento do contexto brasileiro – isso principalmente no que diz respeito à publicação de *Cemitério de elefantes*, em 1964, mesmo ano do golpe militar que culminou em ditadura política –, mas por razões distintas das dos Estados Unidos: a atribulação política é muito mais relevante para o contexto nacional do que as

revoluções tecnológicas. Além disso, Trevisan não parece demonstrar interesse em retratar fielmente, com sua literatura, essa sociedade. Com isso, não estamos afirmando que o texto trevisaniano está deslocado da esteira histórica que o comporta, o que seria uma asserção estranha, posto que toda produção artística, de alguma forma, liga-se ao momento cronológico de sua composição, mas que a literatura de Dalton Trevisan, ao contrário da minimalista, não fotografa o recorte temporal que a envolve, ou seja, liga-se ao seu tempo, mas de maneira transversal, não tendo nenhum interesse em “mapear” diretamente o mundo à sua volta.

Além dessa abordagem histórica díspar, que por si já distancia fortemente as duas estéticas – teríamos então que pensar em Trevisan como uma espécie de minimalista *avant la lettre* deslocado política, social, cultural e historicamente, o que seria uma afirmação extremamente problemática –, temos ainda uma série de questões de procedimento estético que estão tratadas de maneira bastante distinta, embora *a priori* pareçam semelhantes, nessas duas abordagens literárias.

Podemos pensar, por exemplo, numa questão aparentemente desimportante, mas que conta muito em obras como as que aqui comentamos, que é a relativa à extensão dos textos. Diz-se que a literatura minimalista manifesta-se através de narrativas muito curtas, condensadas, mas, na prática, o que se chama de curto em relação ao Minimalismo não possui a mesma dimensão do que assim chamamos em Trevisan. Os contos minimalistas são compostos geralmente por textos de nove a dez páginas, alguns com menos, alguns chegando a bem mais que isso, enquanto que as peças trevisanianas, em especial as que compõem *Cemitério de elefantes*, desdobram-se por três ou quatro páginas, normalmente, sendo dez páginas a medida de uma narrativa mais longa no livro. Ou seja, o que para um é padrão, para o outro é exceção. Essa confusão se faz por conta do referencial que se está tomando para chamar um texto de comprido ou diminuto. Os teóricos e críticos comparam as narrativas minimalistas com as mais tradicionais, textos esses advindos de uma tradição em que o gênero conto é considerado menor em extensão em relação à imensidão de um romance (tradicional), sendo assim, de uma pequenez bastante relativa. Além disso, se estendermos essa discussão sobre toda a obra trevisaniana, veremos que o tamanho de um texto não parece ser tão importante nessa estética, tendo em vista que, utilizando-se dos mesmos princípios básicos, o autor dessas narrativas desenvolve os seus micro-contos, que aí sim são extremamente concisos em sua meia página ou até menos de dimensão, e

também as suas novelas e seu único romance. O tamanho perde lugar, na caracterização estética do texto trevisaniano, para os outros procedimentos estilísticos, e ainda nesses a narrativa de Trevisan se distancia da minimalista.

Diz-se que o Minimalismo carrega na linguagem sua principal característica, e talvez seja nessa mesma questão que o texto trevisaniano radicalmente se afasta do minimalista. Afirmamos que o estilo linguístico minimalista pauta-se no enxugamento de elementos, o que também é feito no universo ficcional do autor curitibano, no entanto, o objetivo e a intensidade com que essa poda é realizada manifestam-se de modo diverso nessas duas estéticas. Há, por trás dos artifícios de linguagem dos minimalistas, uma intenção de imitar a fala do homem pertencente à classe trabalhadora desprestigiada, questão que se insere na proposta dos minimalistas de mapeamento sociocultural de seu tempo. É inegável que há muito do linguajar socialmente desprestigiado na composição dos textos de Dalton Trevisan, contudo, essa linguagem não está simplesmente “imitada” na construção das obras desse autor, mas sim modificada e problematizada. Trevisan radicaliza a instância linguística de seu texto e rompe sua estrutura sintático-semântica, chegando a gerar, em alguns casos, um discurso tão confuso e fragmentário que se torna quase incompreensível. A imitação da fala do homem comum enquanto retratação de uma realidade social não ocorre na estética trevisaniana. Ao contrário disso, o autor curitibano procura inventar uma linguagem, criar uma maneira de se expressar, um híbrido de discurso do mundo real e trato linguístico poético. A contenção de recursos, presente nos minimalistas, é utilizada então de maneira extrema, não meramente “simplificando” a linguagem, mas “podando-a”, subvertendo-a, arrancando-lhe elementos cuja ausência tem forte significado no texto, criando assim um constructo de composição intensamente estranha. Se os minimalistas tencionavam simplificar o discurso para imitar o homem, Trevisan se propõe a problematizar e subverter a linguagem para representar a realidade.

Questões como a estaticidade do texto, típica para o Minimalismo, não representam uma marca determinante da literatura trevisaniana – a divisão de *Cemitério de elefantes* em mundo paralítico e mundo em violência, defendida aqui, já contradiria essa possível natureza sempre estática. Os enredos são mínimos em Trevisan, é verdade, mas não simplesmente porque nada de importante acontece, como nos sugerem os críticos em relação à literatura minimalista, e sim por causa da maneira como esses atos, sejam eles contidos, sejam de uma violência extremada, são mostrados na narrativa. As

situações contadas às vezes se concretizam na descrição de uma cena específica e, outras vezes, se dedicam a narrar a vida inteira de um sujeito, perpassada por uma série de atos distribuídos numa cadeia cronológica maior que a de um único momento, no entanto, a concisão com que são construídas essas narrativas é sempre a mesma, e é justamente essa elaboração sucinta que atribui a esses textos a noção de enredo mínimo. Dalton Trevisan apaga uma série de elementos, que antes podiam ser vistos como fundamentais na construção de uma narrativa, e faz disso o seu modo de representar a realidade, mostrando tudo de maneira tão mínima, tão restrita, que parece estar atribuindo sempre um caráter de desimportância ao que está narrando.

Os narradores em Trevisan não são simplesmente superficiais, como os minimalistas, mas, em sua onisciência, mostram a natureza interior das personagens. Acontece que esse mundo íntimo caracteriza-se justamente por uma consciência esvaziada, uma psicologia que se apresenta desabitada. As simbologias trevisanianas, por sua vez, em vez de meramente se apegarem a imagens comezinhas, que são trabalhadas no Minimalismo com um tom mais poético do que o normal, constroem-se a partir de um sistema de significações que se reforçam e se potencializam exatamente por fazerem parte dessa engrenagem. As imagens ínfimas do texto de Dalton Trevisan não têm tanta importância quando vistas isoladamente, mas quando são postas dentro desse jogo de “re-autossignificações” ganham força, tornam-se muito mais poderosas.

Sendo assim, vemos que as semelhanças e a confusão conceitual, entre estética trevisaniana e minimalista, surgem apenas num momento inicial, quando ainda não nos debruçamos mais largamente sobre esse assunto. No entanto, se essas fossem estéticas diametralmente díspares, polos extremos, não teria sentido trazer a presente discussão para dentro de nossa dissertação, posto que a distinção estaria dada naturalmente ou não caberia aqui construí-la. A questão é que há sim um ponto de encontro entre essas duas manifestações – e para estabelecê-lo não bastava estudar isoladamente uma das duas vertentes –, não como se ambas fossem uma só, mas como se partissem de um mesmo preceito básico para, então, elencar, cada uma ao seu modo, os seus procedimentos artísticos. Esse ponto de conexão é o que aqui chamaremos de “estrutura minimal” ou “literatura do mínimo”.

Diremos que tanto Trevisan quanto o Minimalismo brotam de uma mesma “estrutura minimal”<sup>18</sup>, ou seja, partem da premissa de uma estruturação poética a partir do enfoque em elementos mínimos da narrativa. Seja na linguagem, seja na construção do discurso do narrador, seja nos enredos e espaços-tempo ficcionais, seja na questão simbólica do texto, a construção literária se faz então a partir da concisão, da eliminação de subsídios, da fragmentação, do detalhe, da poda de elementos estilisticamente trabalhada, até que se chegue a uma estrutura mínima narrativa que se abre a uma máxima representatividade. Sendo assim, quando nos utilizarmos aqui de termos como “literatura do mínimo”, “estrutura minimal”, “constructo mínimo” ou mesmo “minimalista” etc., estaremos nos remetendo não ao movimento literário do Minimalismo, e sim a essa traço estético específico, a essa maneira de construir ficções através da predileção pela menor parte que consegue representar o todo. Assim também a nossa metodologia de análise – que se volta para o estudo minucioso de passagens do texto, tomando cada detalhe, cada frase, cada palavra como sendo de extremada importância para o entendimento da obra como um todo – brota do diálogo com essa literatura do mínimo: ao nos depararmos com uma literatura tão preocupada com a mínima parte, sentimos a necessidade de nos voltarmos, enquanto leitores críticos, a uma abordagem igualmente empenhada na apreciação dos mínimos detalhes estéticos. Desse modo, tendo distinguido as estéticas trevisaniana e minimalista, e posteriormente encontrado o ponto em comum entre elas, conseguimos compreender um conceito que se aplica a todas as instâncias da narrativa desse autor curitibano e também justificamos a aproximação analítica que utilizaremos sistematicamente nos próximos capítulos de nossa dissertação.

Passaremos agora para o capítulo seguinte de nossa análise, retomando então a estrutura metodológica que fundamenta todo o nosso estudo. Tendo em vista uma apreensão afunilada da literatura trevisaniana – e depois de já termos apresentado

---

<sup>18</sup> Poderíamos ainda adicionar aqui o conceito de “epigrama”, como o definem José Paulo Paes e Massaud Moisés em seu *Pequeno dicionário de Literatura Brasileira* (1987, p. 148): “Pequena composição poética em que predomina a expressão de um pensamento incisivo”. Se extrapolamos o conceito de “forma poética” até o ponto de “forma literária”, facilmente podemos perceber a literatura de Dalton Trevisan – e também o Minimalismo – como sendo expressões estéticas herdeiras do epigrama. No entanto, optamos por estabelecer aqui a comparação entre o a estética minimalista – em vez da epigramática – e a trevisaniana por se tratarem, ambas, de expressões textuais da prosa, aproximando-se, assim, de um ponto de vista formal, de um modo mais imediato. Assumimos que existe, por outro lado, uma nítida ligação entre essas três propostas estético-poéticas e que a comparação entre essas duas “tradições” – o epigrama e o Minimalismo – e a literatura trevisaniana nos renderiam, por si, uma interessante abordagem analítica. Nossa atual proposta, todavia, não nos permite tamanho empenho analítico. Restringimo-nos, desse modo, às indicações feitas na presente nota.

contextualmente essa literatura –, iremos discutir agora a constituição básica da estética literária desse autor, debruçando-nos sobre alguns dos textos que compõem o volume de *Cemitério de elefantes*, tomando como coluna central da nossa crítica a leitura do conto “A visita”.

## CAPÍTULO II: PONTOS, VÍRGULAS E VAZIOS

“Stepping outside she is free [...]”  
(The Beatles).

### 2.1 A LINGUAGEM DAS ELIPSES, AS ELIPSES NA LINGUAGEM

“A visita”<sup>19</sup>, assim como grande parte da obra trevisaniana, é um texto que se apropria e configura uma narrativa da banalidade, trazendo para o âmbito da construção artística os elementos cotidianos mais ínfimos, miúdos, mais, aparentemente, desimportantes. O olhar do autor, então, se projeta sobre a vida de três personagens principais ou, melhor dizendo, sobre um momento na vida destas: uma visita que Ema e sua filha, Verinha, fazem ao amante adoentado de Ema, Alceu, na casa dele. O conto é curto e se estende por cerca de quatro páginas, em que os dois amantes se deitam e conversam na cama – e talvez façam algo mais, mas o texto não nos autoriza a ter essa certeza –, enquanto que a garotinha fica trancada no banheiro, lendo uma revista e ouvindo os “queixumes de amor” (p. 119) do casal. Ema é casada, mas tem um caso com Alceu, típico “solteirão”. Grande parte do texto é uma espécie de transcrição da conversa que os dois têm na cama, quase não se dedicando o narrador à descrição da cena em si, das personagens ou do ambiente em que se passa a história. Esse “diálogo”, em verdade, fundamenta-se quase que totalmente em um “monólogo” de Ema, um *flashback* em que ela se recorda de alguns episódios, contados como num sumário pouco organizado de lembranças da sua infância: sua vida no colégio interno, sua estranha relação com a colega – ou professora/supervisora – Eulália e, principalmente, sua convivência com a mãe bem como a relação amorosa que presenciou entre a mãe e Nestor, amante desta. Essa é uma fala que, por sua natureza e extensão dentro do texto (cerca de uma página e meia), configura-se como uma narrativa interna a essa outra narrativa maior. O conto trata, portanto, da narração desses dois momentos na história da personagem Ema, marcados, tão fortemente, por essas duas relações amorosas, uma

---

<sup>19</sup> Todas as referências e citações relativas a esse conto, trabalhadas dentro do presente tópico da nossa dissertação, encontram-se no seguinte intervalo de páginas: Trevisan (2009, p. 119-122).

que se concretizou no passado entre sua mãe e Nestor e outra que se desenlaça no presente, entre a própria Ema e seu amante Alceu. A uma primeira leitura, o conto “A visita”, por tratar de uma cena tão corriqueira, sem grande apelo dramático ou clímax que prenda a atenção do leitor, pode passar despercebido dentro do todo da obra, mas é a linguagem escolhida e lapidada para a representação dessa cena que primeiro nos salta aos olhos, que nos causa o estranhamento imediato tão precioso ao texto literário.

Começemos nossa análise a partir da seguinte citação:

Alceu não saiu dois dias, de cama com gripe. Terceiro dia Ema foi visitá-lo, acompanhada da filha.  
- Por que trouxe a menina?  
- Não ficar falada.

A frase que abre o conto já carrega em sua base formal o embrião da linguagem que irá reger estruturalmente todo o texto: a elipse como elemento fundamental na composição literária trevisaniana. É possível perceber, entre as “orações” que compõem o primeiro período da narrativa, uma relação de subordinação e causalidade, da segunda em função da primeira. Parafraseando, poderíamos obter a seguinte construção: Alceu não saiu *havia* dois dias, *pois estava* de cama com gripe. Notemos que o autor subtrai o elemento coesivo que demarca a relação subordinativa causal entre as partes do período (a partícula “pois”), o que já gera por si uma nítida desautomatização da linguagem, forçando o leitor a perceber a coerência do texto através das ideias encadeadas de maneira desamarrada no corpo do conto. Desse modo, nós temos uma estranha construção de período simples, mas que, elípticamente, funciona como um período composto por orações subordinadas. Se a informação em si não gera nenhum grau de estranhamento, o arranjo dos elementos na sintaxe desorganizada, ou melhor, elíptica, do período é que nos apresenta o tom literário do texto.

Relacionado diretamente a esse movimento de desestruturação sintática através das elipses, nós também temos a formulação de um constructo de significações reformulado dentro da camada semântica do texto. Ao reconhecermos o apagamento de elementos como mecanismo básico da elaboração do escrito trevisaniano, passamos, então, a perceber uma forma específica de significar o universo narrativo: as imagens rompidas e fragmentadas. Quando se eliminam partículas da oração, nesse caso, possíveis verbos e conectivos, elementos que nos dão a ideia de ação, de movimento e

de dinâmica, o que se forma é um texto ao mesmo tempo recortado e regido pela lógica da coordenação de ideias. As imagens não se encontram em movimento ativo, mas sim sobrepostas e coladas como numa espécie de lapso quase incoerente. Se pensássemos na composição dos filmes cinematográficos a partir da colagem de milhares de fotogramas, que geram assim a ilusão de movimento, o que teríamos na literatura do nosso autor, em comparação com a estrutura dos filmes, seria uma espécie de cena em que vários quadros estão em falta, foram limados, suprimidos. As imagens têm a dinâmica de uma história contada aos saltos, pulando-se partes, e a compreensão destas se torna mais delicada e laboriosa, exigente com o leitor, por vezes se mostrando confusa e inalcançável em toda sua plenitude. Desse modo, o mundo que vemos se formar diante dos olhos, na prosa de Trevisan, é um universo guiado pela fragmentação, de ideias e de ações, formado a partir do mecanismo de apagamento, de ilogicidade e de imprecisão da linguagem: um mundo em que as imagens – e, conseqüentemente, os seres – se encontram incompletos e arruinados.

O mesmo movimento descrito anteriormente acontece com a fala “Não ficar falada”, recortada da citação acima. O elemento coesivo que demarcaria a justificativa e o que explicitaria de quem se está falando, ambos presentes na resposta (“*Para – ela ou eu – não ficar falada*”), não aparecem, forçando o próprio leitor ao exercício de construção da coerência textual e deixando, ainda, que algumas informações fiquem perdidas no caminho entre o texto e o leitor. De quem se está falando, afinal? Impossível saber.

Ainda nos referindo à citação transcrita acima, podemos nos ater à segunda frase, que diz: “Terceiro dia Ema foi visitá-lo, acompanhada da filha”. Notemos que há uma vírgula que separa a primeira informação – o fato de Ema ter ido visitar o amante – da segunda – a questão da companhia da filha. A utilização dessa vírgula tem um efeito específico na estrutura sintática, além de alterar a entonação com que se lê esse trecho, e, por mais estranho que pareça à primeira vista, acrescenta muito mais interpretações possíveis a essa frase do que uma simples vírgula pareceria estar adicionando. Quando o narrador separa o trecho “acompanhada da filha” do que se vinha dizendo antes, parece-nos que ele está pondo em destaque esse fragmento de frase, enfatizando-o, o que, na leitura, poderia ser representado por uma entonação mais marcada. Portanto, não se trata simplesmente de uma parte da informação geral, mas sim da indicação de uma possível condição determinante daquela visita retratada: a condição de que, daquela vez,

especificamente, Ema estava acompanhada da filha, diferentemente das outras vezes, quando ela foi de encontro ao amante sozinha. Essa informação é reforçada pela reação de espanto de Alceu ao ver as duas à sua porta: “Por que trouxe a menina?”. A vírgula esclarece, portanto, em sua condição mínima de significação, uma série de dados importantes para a construção do enredo da história. Dessa forma, percebemos a minúcia linguística com que Trevisan constrói seu texto, precipitando-se não para a reiteração elucidativa sobre todos os elementos da cena, mas para o mínimo da construção narrativa, o detalhe que amplifica as possibilidades de leitura, sem fazer opção por nenhuma delas, deixando ao leitor a difícil tarefa de completar vários dos elementos da história que se está contando.

Ao cortar, Trevisan nos diz mais do que aparenta estar dizendo. A dubiedade e a multiplicidade de significados de seu texto brotam desse processo de enxugamento dos elementos narrativos, desse movimento de redução ao mínimo, que configura uma estética literária minimalista, da poda e do detalhe, se assim podemos dizer, em que cada partícula, por menor que seja, possui importante carga de sentido para a construção do complexo textual. A figura da elipse não se manifesta somente através do apagamento de estruturas sintáticas, mas também, por meio dessa mesma supressão, ficam elípticas também ideias, descrições e expressões que trariam maior clareza ao universo narrado, se essa fosse a intenção do texto. Não se trata de uma série de elipses inseridas na linguagem do conto, mas sim do processo elíptico como movimento básico de construção da linguagem do texto. Esse tipo de trabalho é muito mais próximo da minúcia do poeta do que da do prosador, mas o fato é que não estamos tratando aqui de uma narrativa tradicional, e sim de narradores modernos, inventivos por natureza, experimentais, com textos que primam pelo detalhe estético de suas construções. Sobre esse procedimento linguístico da prosa trevisaniana, poderíamos ainda comentar duas passagens do conto “A visita”: a primeira retoma o que se vem dizendo sobre o estilo elíptico das incertezas e da pluralidade de significâncias na obra do autor e a segunda nos remonta à própria caracterização das personagens que é possível extrair a partir desse construto específico de linguagem. Seguimos, então, com nossa análise.

Em dois momentos durante o grande monólogo de Ema, ao recordar da perigosa relação que a mãe mantinha com Nestor, um acordo de submissão (“Mamãe lavava-lhe a cueca e engomava a gravata”, “[...] era sua escrava”), Ema comenta a possibilidade de assassinio da mãe se utilizando de duas estranhas estruturas: “(corta o pescoço dela, eu

pensava, ainda corta o pescoço dela)” e “Pensei de mamãe morrer [...]”. A voz de Ema é incerta, imprecisa, não determina as tensões e intenções da fala, apresenta-nos a possibilidade de morte da mãe, mas deixando um ar de dúvida sobre qual era a sua visão sobre essa possível morte. Essa indefinição na fala da personagem apresenta-se, novamente, por meio do movimento de elipse de partículas da frase. Deliberadamente, o autor faz opção por eliminar os comentários do narrador (nesse caso, Ema, narrando seu passado), que poderiam demarcar as sensações da personagem no momento. Se tivessem sido escritas adicionando-se os adjetivos “apavorada” ou “eufórica”, por exemplo, após o verbo que indica o pensar, estaria dita qual a percepção que figurava na mente da pequena Ema, se de medo ou de desejo, se de temor ou de vontade. Em ambos os casos, o narrador opta pela utilização do verbo “pensar”, que indica certa neutralidade em sua ação e, desse modo, deixa o leitor sem ter certeza de como ler aquela expressão, aquele pensamento. Movimento similar é o que ocorre com a fala “Não ficar falada”, já comentada anteriormente. Nos dois casos, não está determinado pelo texto a “o que” ou a “quem” a fala se remete, ficando perdida essa informação como um elemento dêitico, que as personagens conhecem por fazerem parte da enunciação, mas ao qual o leitor não tem acesso, devido à restrição de linguagem que constitui o texto.

Parece-nos que seria válido considerar essa intenção como marca estilística do autor e também perceber que há nessa imprecisão formal uma maneira específica de construir a expressão das próprias personagens e do mundo ficcional que se está engendrando. Como dito anteriormente: uma estética degradada para criar um mundo degradado.

## 2.2 A RESPIRAÇÃO E O SILÊNCIO: O RITMO DA PROSA EM DALTON TREVISAN

Como estávamos comentando até então, existe um eixo fundamental na composição linguística do texto de Dalton Trevisan, uma viga mestra de onde se ramificam várias possibilidades de representações sintático-semânticas e narrativas. Essa linha central do discurso trevisaniano é a construção de linguagem a partir da poda e da desestruturação/reestruturação. Partindo dessa premissa básica, o autor consegue trabalhar, esteticamente, várias instâncias de significação de seu texto, engendrando-o a

partir de sua base formal – a linguagem –, elaborando, assim, questões que vão desde as puramente discursivas até às relativas ao caráter das personagens, ao tom do discurso do narrador, à construção dos enredos e dos espaços-tempo narrados, chegando até mesmo a desenvolver uma intrigante formulação de atmosfera da narrativa, o que chamaremos aqui de “prosa rítmica” trevisaniana. É sobre esse último tópico que agora nos debruçaremos.

Reflexo imediato das construções frasais elípticas e entrecortadas por pontos e vírgulas, o ritmo da voz narrativa surge aqui trabalhado como uma espécie de tom do texto, um indicativo, presente na própria estrutura física do escrito, que nos aponta uma possível respiração e entonação de leitura. O corpo do texto se constitui, assim, como uma espécie de mapa da voz. Falaremos agora dessa construção por elipses, vazios e silêncios da prosa trevisaniana, comentando também como essa problemática se insere e se desenvolve na composição da atmosfera, do mundo e das personagens nos contos de *Cemitério de elefantes*.

Quando nos voltamos para o caso do presente conto, percebemos que essa noção de ritmo está problematizada, tornando-se um tanto complexa, pois, a partir de uma mesma estrutura frasal, de um mesmo arranjo estilístico de linguagem, o texto consegue fomentar dois distintos tons de fala, duas diferentes maneiras de construir a cadência do discurso. Vejamos como isso acontece.

Sabemos que existem dois narradores que constroem o conto (questão que comentaremos melhor no ponto “A voz, as vozes” da nossa análise), o de terceira pessoa e Ema, como narradora-personagem. Essa distribuição de turnos de fala poderia também significar uma distinção entre diferentes formas estilísticas de construir o discurso, modos divergentes de elaborar a escrita da voz dos narradores, mas não é isso que vemos aqui. O que vemos, em verdade, é a formação de uma série de frases mínimas, entrecortadas. Constitui-se, então, um mesmo tipo de discurso, eleito como base da estrutura textual trevisaniana. Iremos transcrever agora dois enxertos de texto, cada um retirado de uma das vozes narrativas, para que possamos desenvolver uma análise condizente com a estrutura dessa peça:

Antes de dormir, o marido alinha os sapatos. Na mesa-de-cabeceira o relógio, a carteira, as chaves, sempre na mesma ordem. Se ela esbarra no sapato ou desloca o relógio, ele põe a mão na cabeça: *Viu o que fez? Agora não posso dormir.*

Entrei no quarto sem bater, lá estavam os dois. Já desconfiava de tudo. Quando chegava, ele tinha o cabelo molhado. Ah, o senhor por aqui? Mamãe não conseguia se conter e gemia de noite. Eu, no sofá da sala, perguntava o que era. Dor de dente, dizia ela, sem abrir a porta.

O primeiro fragmento é uma fala do narrador enquanto que o segundo faz parte das recordações de Ema. Comparando os dois trechos e atentando para a questão do ritmo de leitura, percebemos que o arranjo sonoro de ambos é bastante aproximado, semelhança essa que identificamos por causa da utilização recorrente de uma mesma estruturação das orações, de uma maneira recorrente de encadear as partes do texto, de um mesmo tipo de encadeamento dos períodos, de organização sintática das frases. Vejamos os primeiros segmentos das duas citações acima: “Antes de dormir, o marido alinha os sapatos” e “Entrei no quarto sem bater, lá estavam os dois”. Notemos que, tanto em um quanto no outro, a voz narrativa se manifesta através de períodos muito curtos, entrecortados por uma vírgula que os racha ao meio e amputados por pontos finais que, bruscamente, subdividem a lógica do discurso. Notemos ainda que, no caso da segunda citação, a frase que se segue à primeira, “Já desconfiava de tudo”, complementa a ideia apresentada por esta, mas se encontra separada não por uma vírgula – o que geraria um contato mais direto entre essas duas ideias que se ligam –, mas sim por um ponto final, atribuindo a essa frase o caráter de informação isolada do restante, de trecho em destaque. Desse modo, percebemos que há uma entonação específica que é dada a esse fragmento, cadência essa que se constrói graças à maneira como o autor pontua o seu texto, criando, assim, esse ritmo determinado de leitura, de construção do discurso.

Esse uso da pontuação como se fosse uma forma transcrita da respiração e da entonação da voz, uma representação física das falas do narrador e de Ema, atribui ao texto um ritmo marcadamente quebrado e súbito. As orações mal começam e já se findam, são rompidas constantemente. O movimento de construção elíptica da sintaxe do texto, descrito anteriormente, serve também para engendrar esse tom de narração, essa ruptura brusca das falas no momento em que começam a se projetar, esse ritmo recorrente na prosa de Dalton Trevisan.

As vozes que projetam o mundo de “A visita” foram enxugadas ao máximo, cortadas, limadas de excessos e pontuadas sistematicamente, como algum tipo de partitura da voz e do mundo destruído dessa narrativa. No entanto, retomando o que já

dissemos, esse ritmo de orações deslocadas, que não se desenvolvem soltas, remete-nos a duas ideias diferentes quando emanados da fala do narrador e da de Ema, distintamente. O ditar da voz narrativa de terceira pessoa, representado aqui pelo primeiro enxerto recortado, remete-nos a uma voz rompida por pausas de respiração que indicam indiferença, uma fala do desinteresse, da desimportância. Conseqüentemente, o mundo manifestado por essa voz se constrói dentro desse ritmo do vazio e do cansaço. O texto possui, nesse momento, uma cadência que se preenche de vazios, uma estrutura que nos soa lacunar, que se manifesta através da dialética entre silêncios e palavras. A respiração do narrador, marcada pelas pausas no discurso, indica-nos essa cadência, de certo modo, melancólica de leitura e, juntamente com o próprio conteúdo da história que se está narrando, cria essa atmosfera de angústia contida e pesar. Por outro lado, a voz de Ema – segunda citação –, mesmo estando construída seguindo um padrão estrutural sintático similar, como vimos anteriormente, remete-nos muito mais a um discurso agressivo, emocionalmente marcado, como a fala de alguém que perde o controle do que está dizendo, tornando-se confuso. Se pensarmos no primeiro exemplo como um discurso “preenchido” por pausas, que se torna vago e cadenciado, devemos enxergar no segundo trecho uma fala que perde o compasso normal, que se “parte” em pedaços retorcidos de voz, por causa de uma série de rupturas rítmicas, como soluços que destroem a linearidade de um discurso sentimentalmente afetado. Notemos que, embora a forma seja, a priori, a mesma, o rendimento estético dessa fórmula se modifica quando assimilado a uma diferente gama de conteúdos da fala, o que nos faz perceber que a atmosfera do texto constitui-se do diálogo entre a estrutura sintática e a carga semântica do discurso. Dessa forma, Trevisan consegue potencializar essa estrutura mínima das vozes.

Vale salientar ainda que é inegável que as frases curtas atribuem certa agilidade à leitura mais superficial de um texto, no entanto, quando nos atemos aos indícios que se encontram espalhados no corpo dessas narrativas, percebemos que esse teor, de agilidade ou pausa, dá-se através de uma tensão fundamental entre forma e conteúdo do discurso, e não simplesmente de uma predefinição linguística. A mesma marca elíptica da linguagem desses dois enxertos é que concerne, a um só tempo, esse tom ora indiferente ora intenso da construção narrativa trevisaniana. É interessante perceber como, a partir de um mesmo processo, o texto consegue chegar a dois rendimentos totalmente distintos, modificando-se apenas o enfoque semântico que é dado à

construção rítmica das vozes, o que nos prova, mais uma vez, o quão minuciosa e complexa é a elaboração estética do texto de Dalton Trevisan.

### 2.3 QUEM SILENCIA E QUEM FALA: O DISCURSO DAS E SOBRE AS PERSONAGENS

A fala que conta as histórias trevisanianas pode emanar de vários pontos, surgindo tanto a partir de um ser terceiro, que observa a situação e descreve os seres nela envolvidos, quanto através de um narrador-personagem, que conta sua própria tragédia, mas o fato é que, em todos os casos, a maneira como o discurso constrói esse mundo ficcional é parte integrante da própria elaboração do caráter das personagens, de sua construção na história. Desse modo, torna-se importante perceber quem silencia e quem fala nos contos, compreender de onde surgem os discursos das e sobre as criaturas ficcionais que ali habitam, pois é a partir do diálogo entre “a maneira como falam”, “o que eles falam” e “o que os outros falam sobre eles” que se constrói a caracterização desses seres.

Buscando entender melhor esse artifício de linguagem, essa maneira específica de construir a caracterização das personagens a partir do arranjo das falas e da linguagem no texto, iremos agora analisar como se dá essa composição no conto, separando os sujeitos, por uma questão didática, entre aqueles que dizem algo, e assim se autoconstituem, e aqueles que somente são enxergados a partir da visão do outro, engendrados por vozes alheias.

Inseridos nesse universo ficcional, temos os três protagonistas e mais quatro personagens (a mãe e o marido de Ema, Nestor e Eulália), que são apenas citadas ou vagamente comentadas. Vale salientar que esse conto se subdivide em duas narrativas que se entrelaçam, o que acaba por criar duas gamas distintas de personagens: as três primeiras – Ema, Alceu e Verinha –, fazendo parte da narrativa principal, e as outras quatro, que se apresentam na narrativa encaixada (as lembranças de Ema), restando apenas a figura de Ema como participante direta das duas histórias, como ponto que as conecta. Passemos então à análise da composição dessas personagens.

Primeiramente, comentaremos a construção da personagem central, que se desenvolve dentro das duas narrativas, partindo da análise do seguinte trecho:

- Jure que foi a primeira vez.
- Juro, meu amor.
- Ah, confessa que houve outros. Muda de homem como de grampo no cabelo.
- Não me torture, por favor. Sou tão infeliz.

A conversa recortada acima se dá dentro da narrativa principal e é um diálogo entre Alceu, responsável pela primeira e terceira falas aí apresentadas, e Ema, que expressa sua voz nas falas restantes. Notemos que a atitude dessa mulher é sempre de resposta em relação aos dizeres desse homem, postando-se, então, de maneira passiva no diálogo; mas, mais do que isso, se nos voltarmos para a segunda linha da citação, perceberemos que essa resposta surge como uma confirmação imediata das exigências presentes na fala do homem. O verbo “jurar”, utilizado no modo imperativo na primeira frase, como numa ordem, repete-se na segunda como um eco em resposta, uma espécie de retomada passiva do argumento, o que nos faz perceber, através da análise da linguagem, Ema como uma personagem que se resigna diante da arrogância do outro, que se anula em função das vozes que a ela se dirigem. Seu discurso, como uma mera reação aos mandamentos do outro, apaga-se, transforma-se num dizer que é reflexo da opressão, utilizando-se, inclusive, do mesmo termo apresentado na própria fala impositiva, remontando-nos, assim, a uma voz que nada constrói, que se desenvolve como repetição, que simplesmente reverbera, de maneira passiva, os desejos e as exigências da outra voz.

Relacionando a estrutura da linguagem da personagem com o próprio conteúdo de seu discurso, vemos então surgir um ser que se autodenomina como infeliz, cuja voz está recortada pelos discursos alheios, que fala somente quando em resposta a algo. O texto mostra que Ema, quando criança, foi renegada pela mãe, em função do caso extraconjugal desta; expõe-nos também uma Ema sempre apaixonada por homens que a desprezam e subjagam (possivelmente Nestor, quando ainda criança, e Alceu, no presente); obediente à obsessão por ordem do marido e à sujeira e aos desejos do amante; constantemente preocupada com o que os outros vão pensar dela. Ema é uma personagem angustiada, oprimida, acuada, que se vê cercada por forças que a esmagam, que a suprimem enquanto pessoa, relacionada sempre a sujeitos que negligenciam suas vontades em função das deles; mas, acima de tudo, Ema é uma personagem que segue esse caminho de dor sem buscar uma alternativa mais saudável de vida, como se estivesse sendo amarrada – ou, paradoxalmente, agarrando-se – a um cruel destino. Há,

de certa forma, um tom de resignação nessa sua atitude. Quanto às outras personagens, essas parecem sempre estar agredindo-a com seus atos e falas. O longo discurso de Ema, que se transmuta em outra narrativa, representando aqui um momento quase de desabafo da personagem, revela-nos sua natureza desesperada, pois está carregado de um sentimento de agonia, engendrado por frases rápidas e descompassadas, como um jorro estrangulado de dores e emoções.

No entanto, é importante que percebamos que há um caráter dúbio – como já indicado – no que diz respeito a essa caracterização da personagem. Ela não é tão simples e estereotípica assim. Se nos voltarmos para a segunda frase da citação, veremos que ela se finda com a expressão “meu amor”, o que é um dado intrigante, pois nos indicaria uma possível relação de carinho entre aquele que pronuncia a frase e o seu interlocutor, ou seja, entre Ema e Alceu. Poderíamos deduzir, tendo em vista o jogo discursivo em que dialogam esses personagens, que essa relação aparentemente carinhosa é, na verdade, um simples mecanismo de defesa por parte da mulher, que tenta agradar o homem para não se ver violentada, verbal ou mesmo fisicamente, por ele. No entanto, a recorrência desse tipo problemático de relações amorosas – sua possível paixão por Nestor, por seu marido dominador e, então, por Alceu –, na vida da personagem, e ainda sua aparente ausência de tentativas de mudanças parece querer nos dizer o inverso disso, como se Ema fosse um ser em busca dessa dor que lhe infligem os amantes, que procura e verdadeiramente ama, de maneira quase masoquista, esses sujeitos opressores, possessivos e destruidores. Novamente, o texto se faz confuso, impreciso, e não se pode dizer, com certeza, qual dessas perspectivas é a mais condizente com tal personagem; que leitura, entre as duas, contraditórias, apresentadas aqui, faria mais sentido. Desse modo, fica-nos apresentado esse ser dúbio, incongruente, de natureza confusa e perdida, infeliz com a vida que tem, mas que constantemente se volta para uma nova experiência degradante, que se agarra àqueles que lhe causam dor, que se entrega aos seus carrascos com devoção.

Continuando com a análise da construção de Ema, vamos nos focar numa oração curta e, aparentemente, desimportante: “Ema chorava”. Desse modo, finalizaremos a caracterização dessa personagem.

Antes de tudo, é importante que percebamos a escolha dos tempos verbais empregados na construção das narrativas de “A visita”. Tanto a narradora interna, que está contando passagens de sua infância, quanto o narrador de terceira pessoa, que narra

o episódio principal do conto, utiliza-se da conjugação verbal no tempo passado, engendrando assim uma história toda composta por ações já acontecidas. Há um passado que é o presente do conto e um passado ainda mais antigo, representado pela memória da personagem. Entretanto, a questão é que, embora sejam duas instâncias temporais distintas, a conjugação dos verbos é a mesma, gerando, em alguns momentos, uma confusão no tempo do conto. O fragmento acima referenciado é um exemplo de como essa imprecisão temporal funciona, linguisticamente, na constituição das personagens.

Voltando-nos então à oração “Ema chorava”, buscaremos compreender o seu rendimento na narrativa. Quando essa frase aparece, ela está inserida na voz do narrador de terceira pessoa, que vem comentando a narrativa da visita dos amantes, no entanto, faz parte de um parágrafo em que podemos perceber possíveis referências ao passado de Ema. O apagamento de alguma informação que demarque essa temporalidade no corpo do texto e a confusão entre as vozes narrativas e os momentos aos quais elas estão se remontando tornam ambígua essa discreta oração, dando margem a três possíveis leituras: Ema chorava – naquele momento do presente da narrativa, deitada na cama com Alceu, recordando-se do passado; Ema chorava – no passado, quando ainda era criança e tinha de conviver com a doentia relação de sua mãe com o amante; ou Ema chorava – sempre, pois era a sua condição de ser, sua natureza, constituindo assim uma atemporalidade nesse discurso sobre a personagem. O próprio nome da personagem corrobora com essa última interpretação: do germânico, Ema quer dizer “universal”. Sendo assim, partindo dessa premissa, poderíamos ler como universal o sofrimento de Ema – sua dor constante com sua condição, repetitiva, incansável, eterna. Além disso, também podemos ler nesse nome uma relação intertextual com outra famosa personagem da literatura mundial: Emma Bovary. Ao estabelecer essa conexão através dos nomes – e também da condição de adúlteras de ambas as personagens –, Trevisan retoma, subliminarmente, um drama literário clássico, trazendo-o, no entanto, para uma realidade muito mais comezinha e tacanha. Talvez seja então a sina universal desse nome – Ema – a traição e a dor: da flaubertiana à de Trevisan, todas as Emas padecerão sempre do mesmo destino. No entanto, não é possível determinar a qual dessas cenas o narrador está se referindo e, mesmo por essa impossibilidade, parece-nos que todas são válidas em simultaneidade – reforçando assim a ideia de Ema como sendo uma criatura condicionada eterna e universalmente ao sofrimento. A personagem Ema é a que mais

possui voz em “A visita”, definindo-se não somente pelo discurso sobre ela, mas pelo seu próprio discurso, e essa sua fala é sempre um falar de lástima: um desconforto com a infância, um descontentamento com o matrimônio, uma infelicidade com o amante.

Acerca dessa questão das onomásticas em Dalton Trevisan, Miguel Sanches Neto já teceu um comentário bastante esclarecedor, que só ilumina ainda mais a leitura que acima apresentamos – originalmente, o crítico estava se referindo a *Novelas nada exemplares*, mas aqui também, no caso do nosso objeto, essa reflexão se aplica. Cito:

A utilização de nomes carregados de História (Ulisses, Penélope, Alexandre...) como símbolos da vida desses seres anistóricos nos leva a pensar este livro [*Novelas nada exemplares*] como uma falsa epopeia (ou como uma epopeia do cotidiano), onde não existe um personagem que catalisa a grandeza de um grupo social. Na verdade, a periferia é retratada como uma imagem dessa nossa época antiépica, em que os indivíduos isolados numa existência degradada figuram como ruínas (SANCHES NETO, 1996, p. 18, grifo nosso).

Desse modo, quando dizemos aqui que o drama da Ema trevisaniana se apequena diante da trágica história da Emma flaubertiana, é nesse sentido já indicado por Sanches Neto de que os heróis na literatura de Trevisan se encontram em ruínas, degradaram-se seus dramas e suas realidades.

Alceu, por sua vez, é descrito de maneira mais detalhada, posto que no texto há um discurso do narrador construído sobre ele. Caracterizado como sendo um homem desorganizado, entra em cena com a barba por fazer, fumante, tendo as roupas sujas amontoadas no canto do quarto, jogando as pontas de cigarro no chão da casa. Metonimicamente, ele é o quarto bagunçado, ele é o pijama molhado de suor. Suas falas, ao contrário das de Ema, são menos presentes, porém, sistematicamente, mais incisivas. Com uma voz sempre questionadora e imperativa, Alceu é um sujeito cuja linguagem reflete sua natureza bruta, direta e cortante, a qual, reforçada pela descrição fornecida pelo narrador, compõe uma imagem aterradora de ser que domina outros, inquisitivo. O discurso sobre ele o define de modo bem armado e seu discurso próprio se constitui de silêncios e violências em forma de verbo: nos vácuos de uma frase e outra, de Ema ou do narrador, é que ele se apresenta.

Também em Alceu a própria significação onomástica da personagem é um dado interessante. Originário do grego, esse nome quer dizer “forte”, remetendo-nos então à noções como “intensidade”, “brutalidade”, “poder”. Desse modo, ao relacionarmos o

significado do nome “Alceu” com a descrição que é feita dessa personagem e, mais ainda, com o modo incisivo dela de se portar discursivamente no conto, conseguimos estabelecer um paralelo que só intensifica a imagem do amante como sendo um ser inquisidor e opressor. Alceu é forte e intenso nas suas atitudes diante do mundo e – talvez ainda mais – de sua amante.

Um dado interessante, que poderia nos soar estranho a uma primeira leitura, é que, em dois momentos, a voz que narra veicula pedidos de desculpas por parte de Alceu – pelo desleixo com a própria aparência e com a da casa. Num texto em que o mínimo detalhe tem extrema importância, o narrador poderia estar querendo nos dar um contraponto à imagem de arrogância de tal personagem. Contudo, essas falas são somente citadas através de um discurso indireto da voz que narra, ou seja, apresentam-se indiretamente, como se o texto nos indicasse, ou nos sugerisse, na própria escolha das citações de discurso, um distanciamento entre a personagem, ou o caráter desta, e seus pedidos de desculpas, desconectando, estruturalmente, o sujeito do que ele diz. Justamente as desculpas não se configuram como discurso direto; logo essas são as falas que não ressoam na boca da personagem. Todos os outros ditames, como vínhamos dizendo, são sempre curtos, impositivos, rudes e grosseiros, destoando, dessa forma, da prática polida do desculpar-se. Surge então um questionamento: que natureza poderiam ter essas desculpas? Que intenção, que entonação a personagem estaria usando nesse desculpar-se? Como vimos, Alceu dita – “jure”, “confessa” –, não pede; põe em questão – “Por que trouxe a menina?”, “Que você faz?” –, não se deixa questionar. Desse modo, a partir da observação da personagem como um todo, do diálogo entre o discurso “sobre o” e “do” sujeito, o ato de Alceu, anteriormente julgado como contraposição, é visto aqui como sendo, na verdade, um reforço à ideia central que rege a personagem, colocando, assim, o pedido de desculpas de Alceu como uma espécie de mero movimento retórico. Essa mesma natureza da personagem, tão marcadamente ditatorial, é que nos faz perceber que na fala, citação formalizada em discurso indireto livre, “Que repetisse entre beijos – *Alceu, Alceu*” pode estar oculta a ação da ordem, “(mandou) que repetisse [...]”. É a partir da leitura da personagem, sob essa ótica aqui apresentada, que conseguimos entender esse desculpar-se como sendo um possível artifício de discurso, um traquejo rotineiro de linguagem, e não como uma importância real que se tenha dado ao olhar do outro.

Durante o monólogo de Ema, percebemos a presença de Alceu nas falas responsivas interiorizadas no discurso daquela: “Você não sabe de nada”, “Se fui ao enterro?”, “Como ele era?”. Novamente, temos o silêncio, a supressão da voz, como característica fundamental na construção da linguagem da narrativa, nesse caso, na caracterização das personagens. No entanto, o silêncio de Alceu não demarca melancolia ou tristeza, ele é impositivo, cortante, exige resposta. É como se Alceu fosse um sujeito tão grosso, tão rude, se achasse tão superior aos outros, que preferisse não se desgastar numa comunicação direta com sua interlocutora, optando por uma expressão facial de desagrado ou menosprezo. Ele se cala e a sua falta de voz constitui a sua ação mais radical, mais duramente elaborada, como um punho silente que estraçalha a percepção dos outros. Alceu não parece questionar por interesse, mas sim pela vontade de pôr em dúvida, pelo desejo de questionar o interlocutor, tirando-lhe o chão.

Temos então os dois extremos que tencionam – ou equilibram – o eixo da narrativa: de um lado Ema, aquela que mais fala e menos diz, a mulher confusa, perdida em sua verbosidade imprecisa, cujas palavras refletem as vozes dos outros e quase nunca a sua própria; e, do outro, Alceu, sujeito ríspido de silêncios cortantes, opressor quieto, causador de angústias, ser que se infiltra em todos os discursos, que se apresenta nas suas perguntas e também nas respostas dos outros: entre uma frase e outra, entre uma linha e a próxima, eis aí a reverberação de seus atos, de seus vazios de fala. Ema é a palavra e Alceu é o vazio. A lógica do discurso é às avessas nesse conto, em que a voz que mais se projeta é a que mais está apagada e em que o discurso silente é aquele que mais se impõe, é o que, justamente por não se apresentar de maneira definida, está presente em todos os ecos e partes da narrativa.

Tendo sido comentada a construção das personagens que se caracterizam por seus discursos, passemos a analisar agora os outros sujeitos do conto, aqueles cuja presença, aparência e natureza se apresentam muito mais através da visão do narrador, e dos outros personagens, do que a partir de suas próprias vozes.

Verinha, a filha de Ema, está dentro dessa configuração de discursos alheios, manifestando-se enquanto indivíduo falante apenas uma vez: “*Mãe, é você, mãezinha?*”, sendo que essa fala é somente expressa através de citação por discurso direto inserido no parágrafo, ou seja, uma fala não tão destacada quanto as que se projetam na página a partir dos travessões. Escondida no banheiro no início do conto, trancafiada atrás de uma porta que lhe permite ouvir os “queixumes” da mãe e do amante, Verinha é um ser

que vive numa atmosfera de isolamento e solidão. Ela é essa criatura cuja existência é guiada pelo signo da angústia. A garota só aparece novamente no pensamento de Alceu, quando este a imagina “sentadinha na tampa da privada, molhando o dedo e folheando a revista”. Descrita também como “Verinha doentia”, caracteriza-se justamente por esse seu apagamento, sua diminuição, seu isolamento participativo, de quem não age, mas ouve. Durante todo o conto, ela está presente – no cômodo ao lado, o que pode nos indicar novamente o sentido desse espírito de participação passiva nos acontecimentos – , mas somente percebemos a sua presença na ausência. O olho machucado, a camisa roída e o silêncio são elementos que nos remetem à construção da imagem de uma criança traumatizada, excluída: assim como a mãe, oprimida. O próprio procedimento de apagar o discurso de Verinha e de só mostrá-la através de citações mínimas ou de pensamentos alheios reforça o caráter de angústia quase claustrofóbica da personagem, sempre trancafiada, sempre silenciada. A imagem do ser “por trás da porta” também nos remonta a essa ideia de claustrofobia, de exílio esmagador. Presa num espaço mínimo, emudecida e participando, sem querer, da relação extraconjugal de sua mãe com Alceu: eis Verinha.

Se levarmos em consideração o significado do nome “Vera” – do latim, “verdadeira” – a imagem dessa personagem ganha contornos ainda mais aterradores. Verinha representaria então a sinceridade, a verdade relegada a um lugar escondido, esquecido – uma verdade sufocada. Dentro da economia interna do conto, esse simbólico banimento da verdade só enfatiza ainda mais a condição falseada e dissimulada da relação que existe entre Ema e Alceu – essa relação marcada pelo adultério, pela traição.

A mãe de Ema é a típica mulher submissa e Nestor, o típico homem dominador. Caso extraconjugal deste, ela vive sob seu jugo, lavando-lhe as roupas e lhe fazendo o café enquanto ele passeia com “a outra”. Quando, por acidente, Ema presencia o ato sexual entre ela e Nestor, a Mãe deixa de querê-la em casa aos domingos, abandonando-a no colégio interno; se resolve visitar a filha na escola, é sob o olhar dominador do outro: submissa e devotada ao seu homem – que na verdade nem é só seu. Nestor, por sua vez, também personagem da narrativa encaixada, é quieto e bruto como Alceu, da narrativa principal. Vem quando quer, usa a amante e, quando finalmente a abandona, não lhe deixa nada: “[...] até um rádio velho levou com ele”. Ironicamente, seu nome no grego significa “aquele que retorna”. É também o nome de um clássico herói da Grécia

antiga, que aparece na narrativa da *Ilíada* – novamente aqui o comentário de Sanches Neto se aplica de maneira direta. A comunhão do casal é um típico exemplo das relações amorosas problemáticas, presentes em boa parte da obra de Trevisan: essas paixões que acabam por arruinar a vida dos casais que por elas são possuídos. A mulher que se dá ao homem, que a esgota, que a consome. Caso fora do casamento, submissão e opressão: esse é o tipo de par que formam a mãe e Nestor. São personagens emudecidas, que só agem, citadas apenas na voz de Ema, ao se recordar do passado. Como todas, estão dispersas nas entrelinhas do texto, presentes no jogo das imagens e da linguagem do conto, mas vazias de suas próprias falas e expressões.

Eulália, personagem que aparece somente na narrativa encaixada, quando se está falando do colégio interno, liga-se diretamente à desconcertante experiência erótica de Ema enquanto garota. Seu nome só é citado uma vez e está ligado à sugestiva imagem do bombom, “grudento no papelzinho prateado”, que é dado por ela à menina nos domingos em que esta fica abandonada na escola. Assim como o dedo molhado de Verinha, os bombons grudentos nos remetem ao órgão sexual feminino quando excitado, e ao medo de Ema – que o texto não nos permite discernir se é um temor relativo ao ato em si, à relação amorosa homossexual ou ao fato de ser surpreendida e descoberta, por outros, na prática do ato – quando beijada na boca. O nome “Eulália” significa no grego “aquela que fala bem”, o que acaba também por nos remeter à imagem da boca, da língua, completando assim o ciclo de sugestões sensuais que se ligam a essa personagem.

Do mesmo modo, o marido de Ema, embora tenha uma descrição substancial no conto, quase não age enquanto ser na narrativa. Podemos lê-lo como uma representação da opressão sofrida pela protagonista em seu casamento. Ele só existe nas vozes do narrador e de Ema, e, assim como Verinha, estranhamente, tem uma fala transcrita em citação por discurso direto: “ – *Viu o que fez? Agora não posso dormir.*” (grifos do autor). Sabemos que ele é metódico, beirando a compulsão, pois sua imagem está ligada à da mesa de cabeceira organizada “sempre na mesma ordem”. Se lido por oposição, também atua na narrativa como o contraponto a Alceu, possuindo uma descrição similar à desse, mas às avessas. Em vez do copo que serve de cinzeiro, o relógio, símbolo da pontualidade, da contagem do dia; em vez das roupas sujas amontoadas no canto, uma organização impecável na arrumação de seu universo. O marido tanto nos remete à opressão impositiva da ordem, talvez remontando à própria imagem do casamento como

instituição que subjuga os homens, quanto contrasta com a figura de Alceu, construindo-lhe a imagem em reverso. O marido é ordem, o amante é desordem, mas ambos, mesmo em sua aparente oposição, significam, para a personagem Ema, uma mesma força: a mão pesada do opressor.

Feitas essas observações, parece-nos que se torna clara a importância da elipse, do processo de apagamento de partículas significativas do texto, como mecanismo básico da estilística trevisaniana, de sua linguagem literária. Ao cortar, reduzir e enxugar o texto, Dalton Trevisan desenvolve um construto linguístico solidamente estruturado, tendo por base o discurso do vazio, a voz dos silêncios. Ritmo, construção do discurso das e sobre as personagens, desenvolvimento do tom de leitura do universo ficcional: tudo isso é conseguido através de um trabalho minucioso com o detalhe das escolhas lexicais e sintáticas, a organização dos tempos verbais no texto e o minimalismo na combinação de elementos para a construção do mundo narrativo. Não nos interessa aqui afirmar que a obra trevisaniana é uma produção moderna, mas, analisando o arranjo da linguagem num conto como esse, percebemos os meios que Trevisan utiliza para reinventar o texto literário, seu modo particular de perceber e engendrar o mundo. Não se trata de entender que a linguagem em Dalton Trevisan é marcada pelo uso de elipses e quebras sintáticas nas orações, mas sim de perceber que esse uso peculiar de recursos linguísticos é o que configura a própria linguagem estética do “vampiro de Curitiba” – e também seu universo ficcional. Caracteriza-se como uma forma minimal de narrativa desenvolvida a partir da escolha dos recortes precisos de linguagem.

#### 2.4 A VOZ, AS VOZES: NARRADORES CONFUSOS, ENUNCIADORES PERDIDOS

Como tudo na teoria literária, os conceitos que definem os elementos básicos da narrativa vêm sendo discutidos durante décadas sem que se tenha chegado a uma definição precisa até hoje, a uma formulação mais prática do que cada um desses elementos seria – e também essa fórmula normativa não parece ser a intenção da teoria literária. No entanto, tentativas são constantemente elencadas, e não de maneira inútil, pois, dando continuidade às reflexões sobre a composição das narrativas, cada nova tese, dissertação ou artigo contribui para que melhor possamos compreender os

procedimentos do texto literário. A questão da perspectiva ou focalização narrativa, manifestada na figura do narrador, é um tópico importantíssimo nessas discussões, principalmente no que concerne à sua natureza na moderna tradição literária.

Adorno, em seu texto “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), reflete acerca da mudança na percepção humana do mundo, sofrida a partir da modernidade, e da sua conseqüente reverberação nas representações artísticas, mais especificamente no tópico referente ao narrador dentro da forma literária. Na base do texto adorneano está a ideia de que, no passado, o homem possuía a capacidade de enxergar o mundo enquanto totalidade, enquanto completude, e, em conseqüência disso, construía as suas narrativas a partir de uma forma que representava essa concepção de mundo. No entanto, com a crise do homem na modernidade, essa percepção se esvai, muda-se em seu oposto imediato, e a visão de mundo, que antes era harmoniosa, torna-se tão fragmentada e precária quanto o é a própria natureza do homem moderno; a narrativa épica, reflexo dos tempos em que o mundo era concebido enquanto harmonia, é substituída pela forma de narrar do romance, gênero que possui em sua essência a natureza de um mundo em crise. Desse modo, Adorno (2003, p. 55) enxerga um paradoxo essencial que se funda nessa mudança da forma narrativa literária: vivemos num mundo onde “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração”. Essa contradição se constrói porque o romance, enquanto sucessor da épica clássica, carrega em si, intrinsecamente, a condição de narrativa. No entanto, assim como o mundo que fomenta e dialoga com esse texto, a forma romanesca está fundada na crise e na fragmentação das percepções, o que torna impossível uma narração no sentido clássico – que se constitua de modo pleno e harmonioso. O que se percebe, portanto, é que o desenvolvimento das formas literárias acompanha e reverbera essa mudança nas percepções de mundo de forma dialética, o que acaba por gerar uma nova tendência nas formulações do texto literário – mais especificamente, para o texto adorneano, nas relativas à figura do narrador. O que acontece é que a impessoalidade do narrador se impõe em detrimento da onisciência narrativa, ou seja, o narrar fragmentado surge em oposição à voz que antes compreendia o mundo em completude, em todas as suas instâncias e possibilidades.

Norman Friedman, por sua vez, analisa essa mesma questão – em seu ensaio “O ponto de vista na ficção” (2002) –, mas a partir de uma perspectiva que se volta muito mais à forma, aos elementos da narrativa, do que às concepções de mundo, como fez

Adorno. O crítico comenta essa configuração de neutralidade que, com o passar das décadas, vai se infiltrando e se desenvolvendo nos textos literários. Friedman constrói sua explanação através de uma categorização dos tipos de narrador, partindo do mais tradicional e ativo, que ele chama de “autor onisciente intruso” (que aqui denominaremos de “narrador onisciente intruso” para que não confundamos a figura biográfica do autor com a criatura ficcional que é o narrador), até chegar ao extremo oposto, “a câmera”, que se pretende um modo narrativo completamente objetivo, direto, sem nenhum envolvimento emocional, por parte daquele que conta, na história que se está narrando. O autor vai nos mostrar que esses vários tipos de narrador foram se desenvolvendo com o passar do tempo, acompanhando a evolução das formas literárias, e que cada novo passo dado nesse campo da construção estética foi feito em função dessa imparcialidade no ponto de vista, buscando por esse narrador que se configura somente como mecanismo. Sendo assim, Friedman entende que a mais moderna das narrativas tenciona o apagamento total da voz que conta a história, o que nos leva de volta ao paradoxo defendido por Adorno: como narrar sem narrador?

Gérard Genette (1985, p. 183-184), quando reflete sobre essa mesma questão – citando inclusive Friedman –, afirma que:

[...] a maior parte dos trabalhos teóricos sobre esse assunto (que são, essencialmente, classificações) pecam, quanto a mim, por uma incomodática confusão entre aquilo que chamo aqui de *modo* e *voz*, ou seja, entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*, e esta bem distinta pergunta: *quem é o narrador?* – ou, para adiantar a questão, entre a pergunta *quem vê?* e a pergunta *quem fala?*

Ou seja, para Genette, as tipologias elencadas até então sempre partiam de um pressuposto errôneo, surgiam em busca de um objetivo mal pensado, o que acabava por gerar uma série de teorias “confusas” – para usar aqui os termos do próprio Genette – acerca da questão do narrador. A pergunta inicial estava errada e, em decorrência desse problema primeiro, toda a cadeia subsequente se desenvolvia sobre uma base equivocada. Em verdade, o referido teórico propõe uma nova tipologia de análise que, partindo de diferentes perguntas, chegará a novas respostas. Essa nova teoria apresenta, antes mesmo da discussão relativa à figura do narrador, um outro pressuposto, estabelecendo assim um novo olhar sobre essa instância da narrativa: deve-se pensar, antes de tudo, sobre a “focalização” na estrutura da narrativa, para só então se chegar à

noção de “narrador”; deve-se pensar na figura daquele que “vê” antes de se voltar para a daquele que “fala” – ou aquele que “narra”.

Essa nova tipologia elenca, então, três tipos básicos de focalização para a construção do texto literário: focalização zero, interna e externa. A focalização zero ou o texto não focalizado – que é renomeada e defendida, no *Dicionário de teoria da narrativa* (REIS; LOPES, 1988), com o termo “focalização onisciente”, terminologia que utilizaremos por nos parecer mais precisa – diz respeito às narrativas em que o narrador é dotado de uma visão ilimitada do universo ficcional, podendo debruçar-se minuciosamente sobre qualquer instância, desde uma questão mais superficial, como a descrição de um lugar, até questões como a psicologia de várias personagens e suas percepções de mundo. Essa maneira de focalizar é típica da narrativa clássica. A focalização externa acontece no caso de uma narrativa em que a representação do mundo narrado se dá de maneira restrita, fortemente ligada a descrições de características superficiais e materiais. Por último, temos a focalização interna, procedimento largamente trabalhado nos textos modernos, que possibilita a completa imersão na psicologia de uma personagem específica, aderindo ao seu mundo interior e permitindo compreender a própria maneira de ler a vida desse ser no qual se enfoca a narrativa. Esse tipo de foco pode estar ainda configurado de três maneiras distintas: uma fixa, quando se adere ao ponto de vista de uma personagem específica; uma variável, em que a personagem focal é modificada no correr da narrativa; e uma múltipla, situação dos textos em que a focalização alterna sua posição, transitando de uma personagem para outra. A questão é que, indo cada vez mais fundo na figura da personagem, perde-se a noção do todo que a rodeia, ficando, então, a narrativa restrita ao olhar limitado de um só sujeito. Numa escala afunilada vemos a onisciência se desconstruindo, dando lugar, com isso, ao ponto de vista que se quer cada vez mais restrito, mais limitado em sua natureza. É importante frisar que, seja partindo da tipologia de Genette, seja da de Friedman, seja ainda da discussão do texto de Adorno, chegamos ainda assim a um mesmo paradoxo: a perda da noção harmoniosa de totalidade, a impossível narração da moderna literatura.

Para manifestar essas focalizações básicas, Genette propõe ainda três tipos distintos de narrador, que, ao se relacionarem com os modos de focalizar anteriormente descritos, passam a manifestar as narrativas literárias: o narrador autodiegético, que conta, na narrativa (ou diegese, nos termos de Genette), a história de suas próprias

experiências; o homodiegético, ser que narra uma situação de que participou, porém, ao contrário do autodiegético, o faz não como sendo um protagonista da história, mas um observador, um alguém que acompanha de perto, mas sem ser o centro da ação narrada; e o heterodiegético, como o tipo de narrador que conta um fato a que ele é estranho, que não participou de modo algum, localizando-se numa instância externa à narrativa. Ao estabelecer essas duas novas tipologias, de focalização e tipos de narrador, e ao propor uma análise que combine ambas numa mesma leitura crítica, Genette torna mais complexa a discussão acerca do foco narrativo, problematiza-a.

Desse modo, levando-se em consideração as reflexões de Adorno, Friedman e Genette e dialogando essas teorias tão esclarecedoras em suas particularidades, podemos finalmente nos debruçar sobre o texto trevisaniano, dotados agora de um aparato de leitura, relativo à instância do foco narrativo, muito mais lúcido.

Levando-se em consideração que, segundo os já referidos autores, a onisciência está para a narrativa clássica assim como o vazio narrativo está para a moderna, era de se esperar que num texto de Dalton Trevisan, autor da tradição contemporânea brasileira, a opção se fizesse por uma focalização mais interna, pelo tipo de narrador com a consciência mais limitada – em oposição ao clássico “onisciente”. No entanto, esse não é o caso do conto “A visita” – e da maioria dos textos de *Cemitério de elefantes*. A referida narrativa manifesta-se através da voz de dois narradores: um narrador heterodiegético, de terceira pessoa – nos termos de Friedman, um “onisciente neutro”, por não se manifestar de maneira intrusa –, e um autodiegético, narrador-personagem, Ema, que, em seu longo monólogo, manifesta uma narrativa encaixada. Estranhamente, o conto constitui-se a partir do entrelaçamento desses dois narradores, engendrando-se a partir do que poderia nos soar como uma típica estrutura tradicional, clássica. Contudo, a questão é que a maneira como são utilizadas as possíveis focalizações narrativas advindas do uso desses narradores e as possíveis interpretações que emanam dessa utilização não nos soam, de modo algum, tradicionais. Vejamos como se constrói esse complexo de focalizações e perspectivas dentro do conto.

Como tudo em “A visita”, as vozes que narram a história se constroem a partir do detalhe, recorrendo à microestruturação dos elementos, o que já é um ponto de divergência com a forma mais padrão de utilização do narrador heterodiegético com focalização onisciente – que tende a ser uma voz grandiloquente, cheia, justamente por ter uma natureza de plenitude de conhecimento. Se a onisciência possibilita o

aprofundamento nas várias instâncias do mundo narrado (consciência das personagens, descrição dos ambientes até as minúcias etc.), não é esse o uso que é feito no presente caso. Em poucos momentos o narrador entra na psicologia das personagens e, quando o faz, não se prolonga, é somente para comentar um pensamento corriqueiro, como uma fala comum que não foi expressa. Temos várias razões para relacionar o narrador da narrativa principal do conto aqui analisado com a categoria, proposta por Friedman, do narrador onisciente neutro, como, por exemplo, o fato de o narrador não fazer parte da história como ser ativo, conhecer a realidade de todos os personagens, seus pensamentos e ações, e de não ser intruso, não se posicionando de modo favorável ou contrário a nenhuma das personagens. No entanto, ponto a ponto, esse modo tradicional de compor o narrador onisciente se vai desconstruindo na estética trevisaniana, até que se tenha configurado o estranho ser que nos apresenta os episódios de “A visita”.

No geral, os “blocos de texto” do conto (saliente-se que essa divisão em blocos não é uma marca inerente ao texto, mas sim um movimento didático de análise que surge somente como passo metodológico da crítica), em que a manifestação do narrador heterodiegético se faz mais presente, são muito curtos, compostos por quatro ou cinco linhas, e constantemente cortados para a inserção de uma fala de personagem – que nunca é nem ao menos anunciada pelo narrador, surgindo num repente, como que inserida no meio do discurso daquele que conta a história. O foco narrativo ora se adere à personagem de Ema, como no começo do conto (“Deitou-se com ele, que se desculpava [...]”), ora à perspectiva de Alceu, (“Desculpou-se da desordem no quarto, ela adorou”), mas em nenhum dos casos se desdobra em reflexões mais substanciais sobre a natureza dessas personagens, sobre o que ronda suas consciências. O narrador constrói o seu discurso através dessa focalização onisciente, quase como uma colagem de citações de falas, direta ou indiretamente, e de recortes mínimos de descrição e narração. A questão é que, associada a essa capacidade de focalizar e se espriar sobre as várias consciências que habitam o conto, existe a natureza fragmentária da linguagem do texto trevisaniano, o que torna o discurso do narrador um emaranhado confuso de citações. Difícil capturar a fala do narrador de “A visita”, complicado analisá-la. Para tanto, vejamos o seguinte fragmento:

Não quis dizer, chorando no seu peito. Ah, deixa estar, sou um tipo imundo.

Desculpou-se da desordem no quarto, ela adorou. Um copo servia de cinzeiro, a roupa limpa na mala, a suja amontoada no canto. Ele pensava na menina, sentadinha na tampa da privada, molhando o dedo e folheando a revista.

- Não aguentava mais um dia.

Um primeiro procedimento ao qual devemos nos ater diz respeito à inconstância do foco narrativo como se apresenta no conto. Como dito, a focalização, aqui manifestada através do narrador onisciente, adere basicamente às consciências de Alceu e de Ema, não havendo, no entanto, definição nítida, no texto, que demarque essa troca de perspectivas. O narrador não distingue os limites entre a sua e as consciências das personagens – por verbo *dicendi* ou qualquer outro mecanismo retórico –, o que faz com que se embrenhem essas várias perspectivas num mesmo discurso. O que se tem, em verdade, é um narrador que transita entre as múltiplas consciências que habitam essa narrativa – aderindo ora a uma personagem, ora a outra e, ainda, verbalizando seu próprio discurso – sem se preocupar em delimitar ou esclarecer a origem das falas e dos pensamentos apresentados, forçando o leitor a perceber, ele mesmo, os limites entre os vários discursos – o que nem sempre é possível. Parece-nos, então, que a intenção do texto é, justamente, a de construir, na voz do narrador, um discurso confuso e indissolúvel. Nota-se, com um pouco de atenção na leitura, que de um parágrafo para o outro o foco narrativo varia sua aderência, no entanto, é difícil delimitar essa mudança de modo nítido: onde acaba a visão de Ema? Onde começa a de Alceu? Até onde vai a perspectiva do ser onisciente que narra? O discurso parece querer nos confundir, misturar esses vários olhares num só: o confuso narrador.

Ao lermos “Não quis dizer, chorando no seu peito”, vemos a mulher se configurando no discurso do narrador, do mesmo modo que percebemos em “Ele pensava na menina [...]” a manifestação do psicológico do homem. Contudo, um período como “Desculpou-se da desordem no quarto, ela adorou”, seguido de uma citação direta da fala de Ema, de início, pode nos confundir. O narrador vai mudando seu foco e, devido ao processo elíptico da linguagem geral do texto, o faz de maneira imprecisa, sem marcas, tendendo a um entrelaçar-se das consciências das personagens. Se pensarmos, por exemplo, no fragmento “Uma noite, ao chamar o marido, diria o seu nome”, não temos como determinar de quem é essa fala, de que personagem parte essa ideia. Não sabemos se essa é uma reflexão feita por Ema, se é uma fala – que poderia representar um desejo – de Alceu ou se é uma constatação por parte do narrador. Essas

três perspectivas, então, se embaraçam, o que nos faz pensar que talvez seja essa a intenção do texto: mostrar o quanto as perspectivas desses dois personagens se misturam e se entrecortam de maneira desigual, como se um entrasse no discurso do outro, como se um não tivesse certeza de até aonde vai o outro; e ainda, demonstrar que o ser onisciente, aquele que narra a situação, não se dedica ao serviço de esclarecer ou iluminar o mundo que observa e apreende.

Continuando o comentário sobre os confusos focos narrativos do texto, chegamos à questão dos enunciadores perdidos em “A visita”. Como já dito, no discurso do narrador parece haver um mosaico de citações e comentários advindos das duas personagens principais, mas, tendo sido ressaltada a problemática das indefinições nos focos que constroem o conto, chegamos à conclusão de que as linhas que desenhavam esse mosaico estão por demais apagadas, perdendo-se, assim, a referência de quem está dizendo ou pensando o quê. Para além disso, temos ainda – como já comentado anteriormente, quando falávamos sobre a construção da personagem Ema – a questão da utilização específica dos tempos verbais como engrenagens da problemática textual.

Pensando agora a última fala da citação recortada acima, o que primeiro nos chama a atenção é a falta da demarcação do enunciador antes do travessão. “Quem disse isso?” é a pergunta que nos ressoa o tempo inteiro quando nos deparamos com esse texto. Durante todo o conto, temos esse mesmo recurso se repetindo e percebemos os donos dos discursos somente graças à oposição que fazemos entre um e outro no diálogo ou à natureza do discurso de cada personagem, mas, no caso dessa fala especificamente, a questão se torna mais complicada. Não se trata de uma fala em resposta imediata a outra, portanto não se pode estabelecer oposição que a defina. Parece ser uma fala de Ema, por causa da relação que estabelecemos entre a condição de lamento da personagem e o caráter, possivelmente, lastimoso da fala; no entanto, é uma fala que aparece subsequente ao discurso do narrador sobre o pensamento de Alceu em relação à garotinha trancada no banheiro, o que poderia nos indicar que (1) “quem não aguentava mais um dia” era ele, nessa relação, ou (2) a menina, naquela situação na qual a mãe a colocava; e, ainda, se considerarmos como sendo mesmo uma fala de Ema, ela estaria se referindo (3) a si mesma em voz alta (nesse caso, por que a utilização do verbo no passado?) ou (4) à mãe? Essa fala pode ser, ainda, (5) uma reflexão de Ema pensando em voz alta: se ela estivesse no lugar da mãe, naquela situação do passado, “não aguentava mais um dia”. Note-se que essas cinco possibilidades são justificadas e

se ancoram na própria lógica do texto, brotam de um mesmo enunciado que, por aparecer deslocado de um contexto mais específico e isolado de seu enunciador, torna-se uma fala imprecisa, na qual se emaranham múltiplos, e até contraditórios, significados. Justamente por não colocar essa fala na boca de nenhuma personagem específica, e graças ao confuso e ambíguo modo de armar o discurso, o texto parece estar nos sugerindo que essa fala é, na verdade, uma condição da natureza de todas as personagens, o que nos faz enxergar, novamente, as várias possibilidades de leitura ressoando e funcionando dentro de uma mesma estrutura concisa. Embora concordemos que existem mais indícios de que seja uma fala de Ema – justamente pelo seu aparente tom de desagrado –, não podemos ter certeza sobre o que ela está falando, ao que ela está se referindo. Desse modo, o texto acaba por reforçar a confusão latente que sustenta e fundamenta sua lógica interna, utilizando-se novamente dos artifícios da indefinição para espraiar cada vez mais as suas cargas de significação.

Voltando-nos então para o outro narrador – o autodiegético –, temos ainda que considerar uma outra questão, além das já demonstradas acima: a intromissão dos silêncios de Alceu nas memórias de Ema. Esse ponto já foi discutido no que concerne à construção do discurso da personagem masculina, mas tem ele ainda outro rendimento quando pensado dentro da sistemática das vozes narrativas do conto. A narrativa construída por Ema é uma espécie de sumário das memórias que ela tem da relação entre sua mãe e Nestor, construído a partir de recortes de cenas do passado. Não percebemos uma cronologia bem definida nesse relato, posto que em algumas passagens Ema se reporta à época em que a relação ainda existia, depois de já ter determinado, em sua fala, o abandono de Nestor a sua mãe. Além da desorganização própria do discurso de Ema, sempre tão emocionalmente envolvida com o que está dizendo, temos ainda a quebra no ritmo narrativo das memórias criada pela “presença” de Alceu na voz da sua amante. Curioso o modo como Trevisan se utiliza de um narrador autodiegético que, por ter seu relato encaixado dentro de uma narrativa maior, acaba por ser diretamente influenciado por uma personagem que nem mesmo faz parte da diegese que se está engendrando. Vejamos, então, o seguinte enxerto:

A mulher dele morreu, mamãe não podia ir ao enterro. Domingo não me queriam em casa, desde que surpreendi os dois no quarto. Mamãe deixou de ir me buscar no colégio. Se fui ao enterro? Eu tinha de ir, meu bem.

O fato de a esposa de Nestor ter morrido poderia indicar uma mudança no paradigma da relação que esse tinha com a mãe de Ema, no entanto, a frase que se segue a essa informação pode nos remeter a dois momentos: ou ao período em que Nestor era ainda um “visitante” na casa da garota, que vinha aos finais de semana, impedindo a mãe de ir encontrar a filha ou buscá-la no colégio aos domingos; ou a uma hipotética época posterior à morte da esposa, em que o casal passaria a morar junto – “[...] não me queriam em casa”: na casa deles – e a ter uma vida de marido e mulher. No entanto, essa problemática cronológica da narrativa de Ema permanece confusa, indefinida aos olhos do leitor, perdendo-se nessas possíveis idas e vindas das memórias da garota.

Outro fato que nos chama atenção nesse trecho é a pergunta que surge como ruptura no relato da personagem, desviando a atenção do leitor, que estava voltada à, então em construção, narrativa encaixada, e trazendo-a novamente para o âmbito da narrativa principal. Podemos pressupor, pela natureza impositiva e questionadora de Alceu, que esse se manifesta como gerador da pergunta, mesmo em seu silêncio textual. Além disso, quando Ema responde, conclui sua fala com o vocativo “meu bem”, o que confirmaria essa nova hipótese. No entanto, as possibilidades não podem ser demarcadas tão facilmente nessa obra trevisaniana, cabendo ao leitor crítico um pensar que vá além da aparente superfície do texto. Outra leitura que podemos ter é a de que essa pergunta, assim como outras dentro desse mesmo discurso, não seja mais do que um questionamento retórico, utilizado por Ema para dar continuidade às ideias que quer expor. O vocativo teria assim a mesma função retórica da pergunta. Entretanto, vale salientar que nem mesmo assim podemos dizer que a voz de Alceu está completamente excluída da engrenagem narrativa das memórias, pois, se Ema tem de utilizar tal recurso de oratória para construir sua fala, é porque sente que essas seriam questões que deveriam ser feitas e, dessa forma, as responde, mesmo que elas não tenham sido elaboradas pelo seu interlocutor. Alceu apareceria então não como um questionador que põe em dúvida as verdades da mulher, mas sim como um ouvinte desinteressado, que ignora os relatos desenfreados da amante, chegando à conclusão final de que Ema “parece louca”, como ele mesmo diz na fala seguinte ao monólogo das memórias. O fato é que, tanto num caso quanto no outro, a função do interlocutor é a de romper com o discurso que se vem instaurando, ecoar de maneira desconcertante na fala do outro a ponto de lhe desorganizar o discurso, o que acaba por gerar essa confusão narrativa.

Notemos, portanto, que há em todo o texto, desde a construção elíptica da linguagem às falas de narradores e personagens, uma tendência ao confuso, ao dúbio, principalmente quando se trata da delimitação dessas vozes que permeiam o conto, dessas perspectivas que são tocadas pela onisciência do narrador. Os narradores (o narrador de terceira pessoa e Ema) mesclam nos seus discursos os dizeres e as percepções das personagens, construindo assim um complexo intrincado de vozes e silêncios indefinidos.

Gérard Genette (1995, p. 190, grifos do autor), quando está se referindo à focalização onisciente, fala-nos do princípio do “*quem mais pode menos pode*”, ou seja, aquele que tem total consciência dentro da narrativa pode, mesmo que contraditoriamente, optar por não se utilizar expansivamente dessa sua natureza onipotente. Parece ser exatamente isso que acontece em “A visita”. O autor se utiliza de um narrador heterodiegético de focalização onisciente (narrador principal), que, segundo o uso tradicional, possibilita um desenvolvimento mais elaborado da narrativa enquanto totalidade e possui uma maior clareza sobre os vários aspectos do que se narra. No entanto, Trevisan não desenvolve essas tantas potencialidades desse tipo específico de narrador. Constrói, em vez disso, o texto a partir de um discurso que não é, simplesmente, o do narrador onisciente, que acessa as consciências e que conhece o todo da vida retratada no conto, mas sim o de um narrador que se deixa perder e confundir com as consciências alheias à sua, híbrido quase indissolúvel de enunciadore, passando-nos uma tão pouca, ou quase nula, ideia do todo que se está contando e somente acessando as psicologias dos personagens para então percebê-las vazias e confusas. Mesmo quando temos a voz de Ema narrando seu passado em primeira pessoa, percebemos os silêncios de Alceu como reverberação discursiva em sua fala, o que gera também um discurso que é resultado da ressonância de outros. Criam-se, dessa forma, dois desconstruídos narradores que se combinam: um narrador onisciente, mas perdido, externo, porém, incerto, com pouco a dizer sobre o que está contando ou sobre o pensamento daquelas pessoas que vivenciam o fato narrado; e um narrador de primeira pessoa autodiegético que elabora sua fala não segundo somente a sua própria percepção, mas em tensão com o impositivo silêncio de um outro e dentro da lógica de vozes que se misturam e reconfiguram. Tendo em vista essa escolha de narradores e focalizações narrativas, chegamos à conclusão de que talvez seja justamente esse o tom exato que o texto pretende atingir: um amontoado de vozes que

se perdem umas nas outras; que se tocam e se misturam, amalgamando-se; que se calam, dêiticas, sem consciência, imprecisas, confusas, assim como o são as personagens e o mundo construído em “A visita”.

## 2.5 AS SIMBOLOGIAS DO MÍNIMO: O SISTEMA DE SIGNIFICAÇÕES

Como já vimos, “A visita” é um exemplo de conto em que cada elemento, por menor que seja, tem sua importância potencializada graças ao trabalho minucioso do texto arquitetado na estética trevisaniana. Das vírgulas aos parágrafos, das falas aos silêncios, da narração aos diálogos, tudo é trabalhado tendo como enfoque o mínimo, o detalhe. Para desenvolver tão específica estética, Dalton Trevisan se utiliza de uma espécie de microestruturação sistemática da ficção, trabalhando com a sintaxe e com a semântica do texto em um nível notavelmente pormenorizado. Tendo já sido comentada aqui a elaboração e conseqüente construção da linguagem e do universo na ficção desse autor, resta-nos ainda analisar o desenvolvimento do campo simbólico presente nessa inventiva peça. No entanto, antes de prosseguirmos, é necessário que esclareçamos duas questões básicas, quando se trata desse sistema de significações, que facilmente poderiam se tornar confusas, prejudicando assim a nossa análise: a ideia de que a literatura trevisaniana se apoia numa “estética do detalhe”, e a de que a questão simbólica, nessa obra de Trevisan, é bastante trabalhada, apesar de se tratar de um conjunto de textos secos, pouco dados às metáforas. Vejamos, portanto, como retificar essas ideias.

Primeiramente, devemos entender o sistema de descrições utilizado por Trevisan na elaboração de seus textos. Trata-se de um procedimento pautado na descrição metonímica do mundo e das personagens, em que o detalhe ganha *status* maior e a minúcia do olhar “para a parte” surge como elemento fundamental nas representações “do todo”. Ou seja, temos uma “literatura do miúdo” que não resultará num texto excessivamente “esmiuçado”, numa obra constituída por cenários e ações vastamente detalhadas, trazidas à tona na narrativa. A construção é feita propriamente no campo da metonímia, no sentido da parte pelo todo, gerando, assim, uma obra que se volta para o essencial, para o preciso, para o mínimo que representa, ou que se abre, ao máximo.

Desse modo, temos uma “estética do detalhe”, o que não é uma literatura da descrição excessiva. Em segundo lugar, precisamos compreender que tipo de trabalho é empregado por esse autor na hora de elaborar a questão das simbologias internas de sua obra. Como veremos no correr desse tópico, é um fato que a questão simbólica tem essencial importância na estrutura significativa do texto trevisaniano. No entanto, não estamos falando aqui de uma obra que se entrega aos excessos de metaforização, de uma escrita que se baseia no fantástico, no imaginativo, no maravilhoso. As poucas imagens do texto, como veremos, são geralmente sóbrias, concretas, parcárias de um sentido “extraordinário”, mas, ao se colocarem em relação umas com as outras, dentro de um texto ou dentro da obra, intertextualmente, ganham uma maior notoriedade, tomam força. É com esse sistema, com essa estrutura relacional de signos e símbolos, que trabalha a estética do contista curitibano, e não com as metáforas isoladas em si.

Desse modo, chegamos à fórmula sistemática de composição das simbologias dessa obra trevisaniana: o autor reforça as imagens de um texto, por demais metonímicas, através da inserção destas num “sistema”, numa estrutura de inter-relações que utiliza cada um dos elementos como signo participante na construção do outro, compondo, assim, uma estética que, de modo minimal, permite aos textos alcançarem níveis de significação e representação incrivelmente profundos.

Tendo em vista que essa questão do sistema de simbologias não se desenvolve simplesmente de modo isolado em cada peça, mas também a partir da leitura transversal dos textos que compõem o *Cemitério de elefantes* como um todo<sup>20</sup>, percebemos que se faz necessário um diálogo mais imediato entre o conto “A visita”, eleito aqui como espinha dorsal de nossa análise, e alguns outros textos da obra. Dessa forma, propomos uma variação metodológica no procedimento analítico que vínhamos empregando até então. Não mais tomaremos isoladamente o mencionado conto, mas traçaremos uma série de paralelos entre ele e outros textos, buscando esclarecer e compreender melhor essa elaboração transversal das imagens. Para tanto, seguiremos os seguintes passos: primeiramente, veremos como se desenvolve, intratextualmente, o sistema de significações e simbologias, recorrendo novamente à leitura de “A visita”, e, posteriormente, traçaremos diálogos entre esse e os outros textos, numa análise “intertextual” com textos do próprio livro.

---

<sup>20</sup> Se fosse nossa intenção, poderíamos analisar inclusive as relações das simbologias dentro de toda a obra literária de Dalton Trevisan.

Sentimos a necessidade de esclarecer esses pontos, antes mesmo de entrarmos no processo analítico, porque acreditamos que se torna mais fácil a compreensão da sistematização das imagens nos textos quando já temos conhecimento, mesmo que ainda superficial, sobre as regras que regem esse “sistema simbólico” e sobre os procedimentos que iremos desenvolver. Dito isso, podemos passar à análise das simbologias. Para tanto, trabalharemos, nesse primeiro momento, a partir da leitura comparativa de citações, relacionando fragmentos do conto a fim de perceber a engrenagem dos símbolos traçada em “A visita”.

Antes de dormir, o marido alinha os sapatos. Na mesa-de-cabeceira o relógio, a carteira, as chaves, sempre na mesma ordem. Se ela esbarra no sapato ou desloca o relógio, ele põe a mão na cabeça [...].

Desculpou-se da desordem no quarto, ela adorou. Um copo servia de cinzeiro, a roupa limpa na mala, a suja amontoada no canto.

Não gostava de Nestor, não sei por quê. Mamãe lavava-lhe a cueca e engomava a camisa. Ele passeava com a outra. Ela falando e ele afiava a navalha naquela cinta preta de couro (corta o pescoço dela, eu pensava, ainda corta o pescoço). Depois se barbeava, olhando-a pelo espelho. Botava o chapéu e batia a porta, sem tomar o café ali na mesa.

Essas duas primeiras citações já foram comentadas anteriormente, quando nos dedicávamos ao estudo das representações das personagens, no entanto, ao nos reportarmos a esse outro tópico de análise, esses fragmentos ganham distinta função e significado. Levemos em consideração, ainda, que esses três recortes dizem respeito às personagens masculinas, e é a partir da análise dessa instância, especificamente, que começaremos nossa discussão.

Inicialmente, com relação ao primeiro enxerto, devemos nos ater à escolha dos termos empregados na representação do esposo de Ema. Quando descreve a ação do marido antes de dormir, o narrador se utiliza do verbo “alinhar”, que nos remete à imagem da linha reta, da rigidez, da precisão, imagem essa que será reafirmada mais adiante pelo trecho “sempre na mesma ordem”. As palavras “alinhar” e “ordem”, juntas, compõem um quadro que nos remonta ao bem definido, ao metódico, ao organizado; e a adição do condicionante “sempre” só reitera essa informação, desenvolvendo assim uma ideia não somente de retidão, mas também de obsessiva retidão, de compulsiva ordem. Aliando-se a essa mesma imagem, temos os termos “relógio” e “carteira”, palavras

cujos significados também nos lembram organização: a primeira por nos remeter ao cálculo do tempo, à matemática que organiza as horas dentro dos dias e, conseqüentemente, os horários dentro da vida do homem; e a segunda por nos remontar à ideia de compartimentos, de um objeto voltado especificamente para a questão organizacional (dinheiro, documentos, cartões etc.). Notemos que os termos isoladamente já constroem uma figuração bem armada, mas a relação entre eles, como num sistema, é o que esclarece, reforça e potencializa essa imagem, fazendo-nos enxergar o quadro como um todo. O marido de Ema é sempre organizado, contabilizado em horários, alinhado, reto, características que, isoladamente, pintariam uma figura digna, honrada, mas, ao serem condicionadas pelo “sempre”, ou seja, pela excessiva repetição, pela compulsão, passam a ter outra significação: a da obsessão, do indivíduo fechado em sua rotina de extrema justeza, de exagerada retidão. Metonimicamente, ao descrever o quarto, os objetos, o narrador está também descrevendo o marido, compondo assim uma imagem que representa essa personagem.

Ainda com relação à construção da referida personagem, temos um movimento de caracterização que se pauta no contraste como reforço. Na mesma citação, aparecem os verbos “esbarrar” e “deslocar” relacionados à figura de Ema, a esposa. Ambos os verbos se ligam à ideia de desajuste, de descompasso, caracterizando e dando à personagem feminina, nesse momento, a função de contraponto à do marido, reforçando, assim, os símbolos que constroem a imagem dele. Vale salientar que, em relação à caracterização da personagem Ema, essa mesma descrição do marido, aqui analisada, funcionaria como contrapartida descritiva, como signo em contraste na composição de sua figura, sem que se diminua a importância de uma ou da outra personagem na trama. A tensão entre as personagens é o que configura o mecanismo das simbologias.

Prosseguindo com a análise, voltaremos agora para a segunda citação, que se refere à personagem Alceu. No que tange à escolha de termos utilizados para a pintura da imagem, de imediato nos chama a atenção a escolha da palavra “desordem”. Em oposição direta ao termo “ordem”, relacionado ao marido, essa é uma palavra que possui uma forte carga de significação, remetendo-nos ao desorganizado, ao disforme, ao errado, ao incongruente, ao que vai contra o esperado. Normalmente, associa-se a uma descrição negativa do sujeito. Reforçando essa construção, aparecem as imagens do “copo como cinzeiro” e da “roupa suja amontoada”. O copo, destituído de sua função

primeira, a de recipiente para bebidas, de cálice que carrega os líquidos, passa a comportar os restos, as cinzas, transmutando-se, num processo inverso, de receptáculo de alimentos em invólucro de sobras. Ou seja, a imagem que se constrói não somente é negativa por associar a personagem ao vício autodestrutivo do fumo, mas ainda está elaborada tendo como base o processo de subversão, de rebaixamento de uma outra imagem. Já a “roupa suja”, além de representar a falta de higiene, o sórdido, quando associada ao termo “amontoadas”, reforça a ideia da desorganização, remetendo-nos à mesma imagem de deformidade e anarquia. Constrói-se, dessa forma, uma figura que, a priori, pode ser julgada de maneira exclusivamente negativa, por estar ligada ao incorreto, ao impróprio, ao distorcido. No entanto, quando atentamos para o sistema de significações então desenvolvido, as leituras se problematizam, tornam-se mais complexas.

Note-se que, quando caracteriza as duas personagens, o narrador se utiliza de termos que definem, basicamente, cada uma delas: a “ordem” (positivo) para o marido e a “desordem” (negativo) para Alceu, o amante. Na base, essas são palavras diametralmente opostas, o que indicaria, no sistema de significações internamente relacionadas do conto, que as personagens também se apresentam como intensamente contrastantes. A opção por usar palavras que possuem o mesmo radical parece reforçar ainda mais o elo que existe entre esses dois sujeitos, como se ambos derivassem de uma mesma raiz comportamental. Podemos estabelecer, então, o seguinte raciocínio: para Ema, a “ordem” do marido parece representar a ditadura, a compulsão opressora da organização, funcionando como restrição, como limite; dessa forma, a “desordem” de Alceu, mesmo ligada ao sujo, ao amontoadas, ao vicioso, torna-se atraente, de algum modo, libertadora, reconfigurando-se, assim, o polo negativo da balança em positivo (se não, pelo menos aliviando a carga depreciativa que poderíamos associar à personagem Alceu). Tendo isso em mente, podemos dizer que a caracterização do marido faz parte da composição de Alceu, e assim também reciprocamente, funcionando cada um desses como um contrapeso na elaboração do outro. É através desse sistema de significações contrastantes e opositivas que o texto consegue reformular e resignificar a carga simbólica que essas personagens têm na narrativa. Percebamos, portanto, que o sistema descritivo, que liga as caracterizações desses seres, transforma cada um deles num símbolo que constrói e reforça a imagem do outro, sem que se apague ou diminua a função e a existência de ambos enquanto personagens atuantes na narrativa.

Voltemos nosso olhar agora para a terceira citação recortada. Nesse trecho, comenta-se sobre a personagem Nestor, amante da mãe da (ainda criança) Ema. A descrição que se faz nesse momento mistura duas imagens, aparentemente, díspares, associando-as para criar a figura dessa personagem: se pensarmos no homem de cuecas lavadas, roupa engomada, chapéu na cabeça e barbeado, temos aí a imagem do sujeito íntegro, digno, polido, socialmente aceito como modelo; mas, se nos voltamos para a figura do ser que afia sua navalha enquanto olha, ameaçadoramente, para a amante, o homem que bate a porta e sai sem tomar café, temos formada a imagem do sujeito opressor, arrogante, o “monstro” da relação conjugal. Ao longo do texto, essa imagem dual vai se reafirmando na fala de Ema, construindo, assim, uma personagem que, por natureza, é misto da “ordem” e da “desordem”. Partindo do pressuposto de que os personagens estão inseridos num sistema de simbologias, no qual cada um deles funciona como reforço, como signo integrante da caracterização desse outro, pode-se chegar à conclusão de que a personagem Nestor se insere nesse mesmo limiar, de qualidades e defeitos em direta relação, em que estão representados Alceu e o marido de Ema. Se, ao relacionarmos essas duas personagens enquanto reconfigurantes uma da outra, chegamos à conclusão de que ambas se resignificam, quando adicionamos a figura de Nestor como nova variante desse mesmo sistema, chegaremos a outros resultados.

Tomemos por base a seguinte ideia: Alceu é, de antemão, como comentamos, uma personagem relacionada a caracterizações negativas, mas, ao se ligar à figura do marido de Ema, que, *a priori*, carrega características positivas, ele tem sua carga de negatividade amenizada e os polos positivo e negativo se invertem, como se a tensão estabelecida entre essas duas personagens fosse um modo de balanceamento, tornando menos bipolar o que antes parecia excessivamente díspar. No entanto, quando nos remontamos à figura de Nestor, temos, na própria base de sua constituição descritiva, um grupo de características que o colocam no entremeio dos polos, o que o torna um ser dúbio por natureza. Pensando o conceito de “neutralização” não como o de apagamento de opostos, mas como o de duas forças que, ao se chocarem, se reconfiguram numa nova força, com novos limite e forma, podemos dizer que essas três personagens, ao se relacionarem dentro da órbita significativa do texto, “neutralizam-se”. Ou seja, se temos a ideia de que Alceu reforça sua configuração, enquanto signo na narrativa, através não só de seus atos e caracterização, mas também de seus contrastes em relação ao marido

de Ema, e vice-versa, e de que Nestor é uma personagem em cuja natureza se tencionam os dois polos, construída dentro da tênue linha que separa “o bom marido” do “violento amante”, teremos, como resultado dessa equação, uma série de personagens que transitam entre os polos negativos e positivos das representações, que não são nem um extremo nem outro, mas sim um amalgama contraditório de tensões. Liberdade e opressão, delícia e sujeira, forma e deformidade são partes de um mesmo símbolo em “A visita”, são faces de um mesmo signo: a indefinível e dúbia expressão das personagens masculinas.

Seguindo com nosso estudo, nos voltaremos agora para uma segunda instância de representações no corpo do texto: as personagens femininas. Tomaremos como base para análise os seguintes trechos:

Deu-lhe uma revista, trancou-a no banheiro. Deitou-se com ele, que se desculpava da barba comprida, o pijama cheirando a suor.

- Não faz mal, eu gosto.

Mordia os dedos e rolava a cabeça no travesseiro, queixume de amor tão sentido que, arranhando a porta, Verinha chamou: *Mãe, é você, mãezinha?*

Mamãe não conseguia se conter e gemia de noite. Eu, no sofá da sala, perguntava o que era. Dor de dente, dizia ela, sem abrir a porta. Aquela manhã os dois na cama, fui lá para mamãe costurar a minha blusa. [...] Eu recolhia as pontas de cigarro e fumava no banheiro.

Na despedida contou as pontas de cigarro no soalho.

- Nunca esquecerei este quarto, meu amor.

Abriu a porta, chamou a menina:

- Adeus para o moço. Que fazer com esta criatura?

Verinha doentia, olho machucado.

- Pidona. Veja o casaquinho dela.

Furiosa roia o casaco de lã, cada dia um pedaço maior.

A discussão girará em torno de três personagens principais, as três sendo membros de uma mesma família: Ema, sua filha, Verinha, e sua mãe. No entanto, como veremos no desenrolar de nosso estudo, ao se relacionarem e se resignificarem mutuamente, através do sistema de simbologias construído no conto, essas personagens se desdobram e se conectam, formando uma espécie de confuso círculo de significações.

Se voltarmos nosso olhar para a primeira citação, veremos, inicialmente, a descrição de uma cena: Ema, na casa de Alceu, tranca Verinha no banheiro e vai se

deitar com o amante. Faz tanto barulho, com seus “queixumes de amor”, que deixa a menina preocupada, ao ponto de perguntar, através da porta, se a mãe está bem. Essa imagem poderia seguir despercebida, como uma simples passagem no desenvolvimento da narrativa, no entanto, quando nos atentamos para o tipo de representação que se vai construindo no conto, para sua sistemática das relações significativas, percebemos que a imagem se alarga simbolicamente. A questão é que, pouco depois no texto, dentro do monólogo das recordações (segunda citação), essa mesma cena aparece parafraseada na descrição das visitas de Nestor à casa da mãe de Ema. A pequena Ema se vê relegada ao sofá da sala, enquanto a mãe, não se contendo, geme de noite no quarto. Os gemidos são tão altos que, preocupada, Ema vai até a porta e pergunta se a mãe está bem. As imagens utilizadas na descrição das duas cenas se relacionam, reforçam-se, como se uma preenchesse os espaços não explicados da outra. Quando se refere à Verinha, o narrador se utiliza da expressão direta do verbo “trancar”, que nos remonta à ideia da exclusão, do enclausurar forçoso, do sujeito renegado; já quando descreve o passado de Ema, a garota não aparece trancafiada num banheiro, mas sim relegada ao sofá da sala. No entanto, quando a mãe responde ao chamado da criança Ema, ela o faz “sem abrir a porta”, o que nos mostra novamente a imagem da porta que se tranca, que se impõe enquanto barreira, construída pela mãe, para afastar sua filha. Ou seja, quando, nesse segundo momento, menciona-se a figura da porta que separa as duas personagens como um símbolo da exclusão, a imagem retroativa do “trancar”, presente na primeira cena descrita, projeta-se como reverberação nessa simbologia, ampliando, reforçando e intensificando a carga de significações que tem essa imagem.

Vale salientar que essa mesma ação da mãe de Ema, no passado, é repetida por Ema quando adulta, em relação à sua filha Verinha. Vemos a retomada do caráter das duas personagens, uma agindo através dos gestos da outra, uma sendo, no presente, o que recebeu da outra, no passado. Demonstrando tão intrínseca relação entre personagens que se definem por ações, mesmo que tão básicas e ínfimas, o texto constrói um quadro em que essas duas personagens, embora independentes e atuantes na narrativa, refletem-se como imagens contínuas num espelho. O que se diz sobre uma pode também ser referido à outra.

Partindo desse princípio de inter-relações das cenas e das personagens, temos ainda que comentar a imagem do “arranhar a porta” de Verinha, quadro que não se apresenta no passado de Ema. Essa ideia nos diz muito sobre alguém angustiado,

desesperado, aflito, que arrasta seus dedos contra a porta e chama pelo outro que está no lado oposto ao seu. É uma imagem por si muito forte, visceral, mas que não aparece novamente descrita na segunda cena. Entretanto, o ato posterior ao arranhar a porta se repete como eco nas duas descrições: a pergunta da menina sobre o estado da mãe. Tanto Verinha quanto Ema, quando escutam os gemidos e queixumes, vão averiguar a origem daqueles sons (talvez por parecem gemidos de dor). Pensando, então, no sistema interno de significações, podemos imaginar que o ato de arranhar também está presente na segunda cena, embora de maneira elíptica, posto que essas cenas são quadros que estão se construindo reiterativamente, uma em relação direta com a outra. É a mesma imagem que se repete: a garota que pergunta (“*Mãe, é você, mãezinha?*”, “[...] perguntava o que era”) – mesmo que na primeira cena tenhamos a transcrição da fala da menina e na segunda somente a menção à pergunta. Ficaria, assim, a imagem da angústia distribuída sobre ambas as crianças, retomada exatamente pela relação que o texto apresenta entre as representações dessas personagens. Ou seja, de um modo estranhamente estruturado, por se tratarem de duas cenas distintas, o texto age como se estivesse nos mostrando um mesmo quadro a partir de dois ângulos diferentes: os detalhes que se ocultam num dos pontos de vista esclarecem-se na apresentação do outro, compondo assim uma imagem bipartida, ou, como nesse caso, duas imagens paralelas, que se completam, constroem-se, a partir da relação entre as duas partes.

Dando continuidade à discussão sobre a sistemática relacional de significações de “A visita”, gostaríamos de comentar ainda duas imagens: as pontas de cigarro no chão e a blusa rasgada.

Aparece, na segunda citação, a primeira referência à imagem dos cigarros: “Eu recolhia as pontas de cigarro e fumava no banheiro”. Esse trecho foi retirado do monólogo das memórias e descreve uma cena do passado de Ema, quando ela, ainda criança, fumava o resto dos cigarros do amante de sua mãe, escondida (ou trancada) no banheiro. Todo o discurso de Ema, nessa sua longa fala, é confuso, principalmente no que tange à sua relação com Nestor (como já comentamos anteriormente), o que acaba por deixar em aberto as possíveis leituras desse ato sórdido: fumava porque era apaixonada pelo amante da mãe e essa era sua forma de estabelecer um contato íntimo com ele? Fumava os restos escondida no banheiro para aliviar a tensão psicológica que regia sua infância e adolescência? Não há uma ideia exata que se encaixe nessa imagem e talvez seja mesmo a junção dessas duas possibilidades que se configure como uma

leitura plausível. Fato é que essa simbologia dos cigarros, embora confusa e indefinível, remete-nos a ideias como a do desprezado, do ser que se entrega às ruínas, do sujeito sujo, que vive das migalhas dos outros. É uma imagem que nos remonta ao execrável, ao desprezível, à imundice do chão do banheiro e dos restos de fumo, que une a boca, no ato de fumar, ao lixo, às pontas descartáveis do cigarro. Se por amor a Nestor ou pela fuga desesperada da realidade destruída, ou ainda pelas duas coisas, a questão é que fumar essas “pontas de cigarro no soalho” é um ato tão baixo, tão grotesco, que só poderia ser motivado por um sentimento igualmente brutal, intenso, violento. Esse é um símbolo da angústia e dos prazeres da personagem Ema enquanto criança, da relação que ela estabelece (ou que a vida estabelece para ela) entre o vicioso, o ignóbil, e a sua visão de amor, bastante influenciada e deturpada pelos atos da mãe.

Essa imagem é retomada na fala do narrador (terceira citação), comentando a cena da despedida entre Ema e Alceu: “Na despedida contou as pontas de cigarro no soalho”. Novamente um símbolo dúbio, que pode estar se voltando a Verinha ou à figura da protagonista, em um momento diferente da sua vida, o adulto. Quando reaparece, a imagem vem seguida de uma fala de Ema: “Nunca esquecerei esse quarto, meu amor”. Se simplesmente associássemos essas duas informações, teríamos a descrição de uma personagem que tenta “memorizar” o quarto do amante em seus mínimos detalhes, que tenta construir mentalmente aquela cena de despedida, contando até mesmo os restos de cigarro descartados no chão. No entanto, de forma retroativa, a imagem da angústia infante, da exclusão e do grotesco ressurgem aí através da expressão “pontas de cigarro”, que nos remonta à fala de Ema em suas memórias, reconfigurando assim essa ideia, transformando-a num símbolo que se volta à relação (de amor ou ódio ou de amor e ódio) que existia entre Ema e Nestor. A indefinível sensação que nos passa a primeira leitura dessa imagem, a confusa e indecifrável percepção da personagem no monólogo das memórias, é reafirmada aqui, mas agora no presente, dizendo respeito à relação entre Ema e Alceu. Se não se compreendia nitidamente a primeira leitura da imagem, a segunda também não trará um maior esclarecimento interpretativo. Dessa forma, conseguimos estabelecer um elo direto entre esses dois contextos, a infância e a vida adulta da personagem. O intrigante é que o autor opta por retomar uma imagem que, em sua primeira aparição, já era de natureza ambígua, deixando, assim, o leitor à mercê de uma incerteza reafirmada, compondo um estranho quadro de ecos que não se pretendem esclarecedores, uma espécie de ruído dúbio de significações. Elege-se o

confuso como base na construção das cenas do conto. Como em algum tipo de simbologia de retomada, conexões são estabelecidas entre essas imagens aparentemente desimportantes, resignificando-as, fazendo-as funcionar dentro de um sistema de símbolos interligados que se reconfiguram no momento em que se ligam, tornando-as parte de uma reverberação intensa de imagens.

Voltaremos agora para a sutil, porém significativa, imagem da camisa rasgada. Na última frase da terceira citação, temos um comentário do narrador em relação a Verinha, no qual ele cita o ato de roer a blusa como sendo uma marca da fúria da personagem. Esse sentimento, posto em relação a uma personagem com atributos característicos como os de Verinha (isolada, emudecida, trancafiada, emocionalmente fragilizada, perdida, doentia), volta-se muito mais para a ideia de “fúria” enquanto agonia, angústia e desespero contidos do que para a noção de ira ou paixão em ação. É o quadro descritivo, construção da personagem em todo o conto, que direciona a leitura do termo “furiosa” para uma interpretação que se pauta na noção do doentio. Dessa forma, quando o narrador associa a imagem do roer a manga da camisa à ideia da fúria, não se está construindo um quadro que caracteriza Verinha como enraivecida ou violenta, mas sim a associando à atmosfera do depreciado, do traumatizado, que permeia todos os personagens e ações do texto. Temos, portanto, a manga da camisa como um símbolo para o trauma, para a angústia, para a fragilidade destruída.

De maneira muito sutil, essa mesma imagem surge em um outro momento do conto, quando, na narrativa das memórias, Ema afirma que, na manhã do flagrante, tinha ido ao quarto da mãe para que essa costurasse a sua blusa. Não temos repetida a informação do ato de roer a blusa, nem se associa a essa descrição algum termo que indique uma intensidade, agonia, na ideia da blusa rasgada. No entanto, é importante que nos recordemos que as imagens, construídas dentro do conto “A visita”, estão dispostas a partir de um sistema relacional de retomadas e resignificações, o que faz com que, mesmo não estando presente a repetição literal das caracterizações, cada figura, cada imagem, funcione como uma porta que se abre e se conecta com uma outra ideia disposta no texto, construindo assim um esquema de símbolos que se autorreconfiguram. Partindo desse pressuposto, consegue-se perceber uma relação entre as personagens Ema, quando criança, e Verinha, como se ambas fizessem parte de um mesmo círculo, de uma mesma esfera de representações. Nós optamos aqui por comentar primeiramente a segunda aparição da imagem e só depois retomar a primeira

vez que aparece a “blusa rasgada” como símbolo do trauma, porque é nessa ordem que as imagens se conectam, numa espécie de significação de releitura, como se as imagens do começo do conto renovassem sua intensidade ao término do texto: para melhor compreender as primeiras linhas é preciso ler, atentamente, as últimas, conectando fortemente as duas pontas do conto.

Como vimos, as principais personagens de “A visita” estão diretamente ligadas, com suas ações e destinos ecoando e transpassando de uma para a outra, dentro de uma espécie de sistemática confusa de significações. Alceu e o esposo de Ema estão em dois polos opostos de uma balança, em tensão constante, numa espécie de neutralização do contraditório, enquanto Nestor se posiciona exatamente no centro desse embate de forças, carregando em si toda a inconstância dessa natureza de ser em contradição; por sua vez, Ema, sua mãe e Verinha se configuram a partir de uma série de confusas simbologias em reflexo, em que cada personagem, como se fosse um fragmento reduzido do todo, completa e se liga diretamente às outras, construindo sua representação através dessa imagem fractal. Entendemos, portanto, que cada ser atua nessa narrativa através e em conexão imediata com os outros, sendo indissociável a representação de um da representação dos demais. “A visita” nos mostra que o diálogo e a dialética são estruturas fundamentais para o texto trevisaniano, mas somente do ponto de vista estrutural das narrativas. No entanto, no caso das personagens femininas isso se evidencia e se problematiza ainda mais, gerando, assim, uma questão simbólica que passa não simplesmente pela composição das personagens, mas que também se espalha sobre o significado geral da narrativa, compondo uma imagem maior, que envolve todo o significado do texto. Explicitaremos agora essa nossa nova hipótese a partir de exemplos pinçados da engrenagem do conto.

Está dito no texto que a mãe de Ema vivia uma relação extraconjugal – por parte do amante – com Nestor, sujeito que a tratava como escrava, subjugando-a e mantendo-a sob um regime de opressão e tensão constantes. Ema, por sua vez, convivia com esse casal e, possivelmente, internalizava essa experiência, tomando-a como modelo de relação homem-mulher. Dizemos isso porque, no futuro, Ema manterá uma relação da mesma natureza, externa ao matrimônio, com Alceu, homem igualmente inquisidor e opressor, retomando, assim, o destino da mãe. Não devemos também excluir dessa equação a figura do esposo de Ema, que entraria como terceira peça da relação amorosa presente na narrativa principal. Obviamente, notamos uma mudança no paradigma das

relações quando comparamos o par mãe/Nestor com o trio Ema/Alceu/esposo. Essa variação se apresenta no que diz respeito ao “sujeito traidor” das relações conjugais, posição que, no primeiro caso, é ocupada pelo homem e, no segundo, pela mulher. No entanto, essa mudança não parece ser tão importante no contexto do conto, bem como o fato de Ema se relacionar com dois, e não apenas com um homem, como fez a sua mãe. Poderíamos achar que essa postura da personagem Ema atribuir-lhe-ia um caráter mais independente, mais transgressor do que o da mãe, posto que é a própria Ema o sujeito da traição, o ser que comete o ato e viola os laços matrimoniais. Porém, o fato é que, tanto nos casos de Ema quanto no da mãe, a posição da mulher em relação ao homem é que nos chama a atenção e surge como ponto de conexão entre essas duas personagens, significando mais, na economia do texto, do que a dinâmica “traidor-traído”. O que vemos, portanto, são duas mulheres igualmente oprimidas, igualmente submissas, ocupando a mesma posição de subordinação em relação a seus amantes. O texto parece nos sugerir, dessa forma, certa imutabilidade nessa relação homem-mulher, mesmo quando existe um aparente contraste, certa impressão de mudança.

Da mesma forma, quando nos voltamos para as possíveis conexões entre Ema, quando criança, e sua filha Verinha, também conseguimos enxergar as duas ocupando uma mesma posição na estrutura familiar, sendo representadas por uma mesma imagem: a de filha excluída pela mãe. O texto apresenta ambas como sendo criaturas angustiadas, trancafiadas, roendo as mangas da camisa em fúria: duas crianças doentias. Essa atitude de Ema com relação a Verinha e a ligação das representações dessas duas enquanto crianças reforça nossa hipótese de que Ema internalizou e agora se vale das atitudes de sua mãe, agindo com a filha assim como agiram com ela. Percebe-se, portanto, a aprendizagem da vida em ruínas sendo (des)construída pelas experiências e vivências das personagens e também um certo tom determinista na construção do caráter dessas mulheres, como se os atos, de uma em relação à outra, não simplesmente reverberassem como que em paralelo, mas funcionassem de maneira impositiva: Ema fará com a filha aquilo que sua mãe, no passado, fez com ela, criando em Verinha os mesmos traumas que tinha quando criança, e viverá os amores da mesma forma que sua mãe viveu, relacionando-se com homens escolhidos pelo mesmo olhar que teve a mãe. Essa cadeia lógica nos leva a crer que, se a narrativa continuasse e pudéssemos enxergar um possível futuro, Verinha se tornaria uma nova Ema, amando novos Nestores e Alceus e infligindo a sua filha às mesmas agonias, ao mesmo abandono com que lhe tratou Ema,

sua mãe – e a mãe de Ema antes dela. A cena final do conto, quando Verinha e Ema descem as escadas “risonhas e de mãos dadas”, parece estar completando – ironicamente, dada a descrição dos risos – esse ciclo de angústias hereditárias, em que as mãos dadas entre filha e mãe simbolizariam esse elo perpétuo de traumas.

Desse modo, chegamos à imagem de significado maior que levantamos como hipótese inicialmente, e que na verdade parece ser uma espécie de tese do conto: a família vista como sentença. De mãe para filha as histórias vão se repetindo e as narrativas, encaixada e principal, de “A visita” revelam-se como sendo, na verdade, partes de um mesmo ciclo, de uma mesma cadeia de ações, efeitos de uma mesma causa. Vemos, portanto, o sistema de significações funcionando em dois níveis diferentes dentro da narrativa: um nível mais restrito, quando constrói a caracterização das personagens, umas em função das outras, e um nível mais amplo, quando elabora essa engrenagem familiar determinista que surge e engloba toda a narrativa.

Feitas essas considerações acerca das simbologias construídas intratextualmente, ainda nos falta levar a cabo, por fim, a segunda parte da proposta expressa no começo do presente tópico, quando nos detivemos sobre a redefinição da nossa metodologia de análise: a relação de diálogo transversal dessas simbologias – no presente caso, a tese da família como sentença. Para realizar essa proposição última, elegemos o conto “O caçula”, texto sobre o qual estabeleceremos comentários críticos mais detalhados e conexões mais diretas com o conto “A visita”. Vale salientar que menções suplementares, mesmo que mais gerais ou superficiais, a outras peças da obra estão também previstas por esse método analítico transversalizado que aqui propomos.

O conto “O caçula”, segundo texto do volume de *Cemitério de elefantes*, narra a história de José, filho mais novo do casal Cecília e Francisco. José é um “solteirão” que, já grisalho e meio calvo, vive ainda sendo sustentado na casa dos pais. Sua relação com o pai, Francisco, a quem chama, depreciativamente, de “velhinho” ou “Chiquinho”, é péssima, de um descontentamento recíproco. Os dois vivem desafiando um ao outro, não através de contato direto, tendo em vista que não se falam – e praticamente não se encontram (embora vivam na mesma casa) –, mas por meio mesmo da ignorância com que se tratam. José foi noivo duas vezes, e duas vezes fracassou no noivado. É um ser que leva a vida desleixadamente, um desocupado: quando trabalhou com prospecto de seguros e amostras de chocolate, nada vendeu e ainda comeu, ele mesmo, as amostras; aos domingos, depois de beber durante a semana, fica despojado em casa, lendo revistas

e bebendo leite com mel; sua única fonte de renda é uma pequena mesada que recebe da mãe para comprar cigarros e ir ao cinema. No início do texto, é mencionada uma “repartição” (p. 13) de onde José está voltando, o que nos sugere a ideia de emprego, no entanto, durante todo o conto reforça-se, constantemente, a imagem do caçula como sendo sustentado pelos pais, o que nos surge, *a priori*, como uma questão paradoxal. Porém, o que podemos depreender dessa contradição, com certeza, é que, mesmo que José possua realmente trabalho, ele vive ainda com os pais e talvez seja patrocinado, ao menos parcialmente, pelo dinheiro de Cecília e Francisco. Em resumo: um acomodado.

Olhando para a onomástica dessas personagens, chegamos a algumas conclusões interessantes à construção dessa história. “José”, que poderia ser lido como um nome que remete aos sujeitos extremamente comuns, tem na base da sua significação, derivada do hebraico, a ideia de “Deus acrescenta os filhos”, sendo assim, sugere-nos a imagem do filho enquanto dádiva, enquanto presente concedido por Deus. Ao nomear a personagem desse conto de “José”, Trevisan acrescenta um grau de ironia marcada à caracterização desse sujeito, colocando então como benção divina o nascimento de um filho que só dá desgosto ao pai, que aumenta a família, posto que é o último, mas o faz negativamente, tornando-se um sustentado parasitário. Irônica também é a nomenclatura atribuída ao pai. “Francisco”, do latim, indica “aquele de condição livre”. Como enxergar a liberdade num sujeito que vive para custear a vida de um filho já adulto, mas ainda dependente? Se nomear o filho por “José” carrega a ironia de ser uma dádiva do desgosto, nomear o pai por “Francisco” tem essa mesma marca pela ideia da condição livre de um sujeito aprisionado ao sustento do filho. Por último, temos “Cecília”, nome também vindo do latim, que quer dizer “cega”. Esse nome ao invés de ironizar, corrobora e enfatiza a condição da mãe da família: é – ou finge-se de – cega por enxergar no marido e no filho somente o que lhe interessa enxergar. Mais adiante veremos como a cegueira dessa personagem se manifesta em relação a Francisco – posto que em relação a José nós já sabemos como se manifesta: ignorando a vagabundagem e o acomodamento do filho.

Existe uma referência que demarca o tempo de afastamento entre pai e filho: “Dez anos não fala com o pai [...]” (p. 13). Essa mesma referência temporal é mencionada em relação a Francisco e sua expulsão do quarto conjugal – em virtude de ter estado “aos beijos com uma negra” (p. 17). A correlação estabelecida pelos “dez anos” nos leva a crer que essa distância, essa tensão perpetuada entre pai e filho, está

ligada diretamente ao fato dessa traição de Francisco. O texto não deixa explícito e a dúvida permanece: José não fala com o pai porque sente repulsa pela traição de Francisco em relação à mãe? Ou é o pai que não fala com José por esse tê-lo denunciado a dona Cecília? – e aqui se manifesta a cegueira, real ou forçada, de dona Cecília em relação ao marido. A fúria de José está expressa na frase “Que se dê o respeito para as negras dele” (p. 15), referindo-se, provavelmente, ao caso da traição, mas não podemos descartar a segunda interpretação apresentada acima como sendo também válida. De um modo ou de outro, o fato é que os dois se detestam e se desafiam constantemente em sua convivência pouco amigável, tensão fundamental na narrativa de “O caçula”: o desarranjo entre pai e filho.

O texto é narrado com certa atemporalidade. Diferentemente de “A visita”, “O caçula” não se prende à descrição de uma situação específica, mas, em vez disso, faz uma espécie de sumário de cenas e ações das vidas dessas personagens, mostrando fatos que, mesmo estando em parágrafos ou frases subsequentes, podem estar distanciados por semanas, meses ou até anos na cadeia cronológica do conto. As elipses da linguagem, o ritmo da prosa e a construção confusa do narrador e dos enunciadores são questões que se dão de maneira muito semelhante ao que ocorre na história de Ema e Verinha, de modo que tudo que já discutimos até aqui poderia ser reforçado pela leitura desse texto. No entanto, a nossa intenção ao comentar “O caçula” diz respeito à questão das simbologias – mais especificamente as relativas às personagens José e Francisco –, e por isso nos deteremos pontualmente sobre essa instância de “O caçula”, recorrendo a outras questões do conto somente quando em função de um esclarecimento maior relativo ao sistema de significações.

A peça nos mostra novamente uma família, constituída não por três gerações de descendência, como em “A visita” – avó, mãe e filha –, mas sim por duas – pais e filho. José, o filho em questão, ocupa um extremo das representações das personagens, enquanto Francisco se posta no outro. O caçula está representado através de termos que nos remetem ao ser desorganizado, desleixado, desprezível: “atira” (p. 13) – em vez de “coloca” ou “guarda” – as correspondências sobre a mesa, demonstrando-se descuidado; seu quarto é descrito como um lugar onde a mãe tem que botar “um pouco de ordem” (p. 13) e onde se acumulam migalhas; fuma cigarros e ainda o faz, desrespeitosamente, na presença do pai; “mimado pela mãe” (p. 13), desafia Francisco; fica “imediatamente aflito” (p. 14) quando lhe pedem para realizar uma tarefa: a imagem do acomodado;

“bêbado de madrugada” (p. 14) e durante toda semana; descrito como desdentado, calvo e grisalho; e o único reconhecimento que tem, dentro da narrativa, dá-se por conta de seu “tango com passinho floreado” (p. 16), fama essa que se manifesta, especificamente, “na pensão de mulheres” (p. 16), ou seja, numa zona marginalizada da sociedade. Sujo, desorganizado, arruinado, acomodado: esses são os termos que pintam a figura de José. Do outro lado da balança está o pai, Francisco, personagem que se constrói, assim como os seres de “A visita”, a partir de uma engrenagem de contrastes significativos. Se compreendemos a natureza de José como sendo a de um ser “negativo”, do campo da desordem, do vicioso, e sabemos que suas atitudes funcionam como afrontas ao modo de ser de seu pai, temos então Francisco representado no contraponto à figura de José, como, segundo essa engrenagem de contrastes, um ser de atributos “positivos”, do campo da ordem e da sobriedade – o pai, o patriarca. O que há então é uma inversão do tradicional “modelo paterno”. A lógica das representações no texto nos permite essa interpretação, principalmente quando percebemos a recorrência desse tipo de caracterização dentro da própria obra *Cemitério de elefantes*. A seguinte citação resume bem essa construção por comparação que estamos tentando descrever aqui: “[...] o ancião lépido aos setenta anos e José, bigode grisalho, na flor dos quarenta”. Note-se que, quando comparados, Francisco vem descrito pelo termo “lépido”, que indica alegria, jovialidade, enquanto José, em contrapartida imediata, está representado pelo “bigode grisalho” já aos quarenta anos, imagem que nos remonta à ideia de envelhecimento, daquilo que se vai acabando, arruinando-se.

No entanto, as últimas linhas da narrativa rompem e reconfiguram essa lógica anteriormente descrita, mudando, drasticamente, nossa leitura e percepção das personagens. Temos então o seguinte trecho: “E cada dia mais parecido com o pai, o mesmo andar de mãos cruzadas, o jeito de alisar o cabelo atrás da orelha” (p. 17)<sup>21</sup>. Na última frase de “O caçula”, o narrador inverte a relação de opostos que, aparentemente, vinha construindo até então. Notemos que não se trata, simplesmente, de afirmar que José está agora ficando parecido com o pai, mas sim de perceber que ele está, a cada dia, “*mais parecido*” (grifo nosso) com Francisco. Ou seja, a utilização da partícula “mais” como intensificadora da ação nos dá a ideia de que José, ao contrário do que se

---

<sup>21</sup> Curiosamente para nossa tese das imagens transversais em *Cemitério de elefantes*, em um outro conto, intitulado “Beto”, aparece uma personagem pai, que é descrita pelos mesmos traços e até com as mesmas palavras utilizadas na caracterização de Francisco: “Imita o pai, mãos cruzadas nas costas [...]” (p. 78).

vinha pensando, “sempre” pareceu com o pai e, dando sequência a essa condição que parece natural, simplesmente continua a se assemelhar, cada vez mais, ao odiado “velhinho”. É interessante frisar que, ao longo da narrativa, essa conexão entre as personagens já havia sido sugerida pela frase “Envelhecem, ambos intransigentes no seu rancor”, que os define como igualmente rancorosos e intransigentes, mas, como a esse trecho se segue, imediatamente, a comparação do “ancião lépido” com o “bigode grisalho”, comentada anteriormente, essa informação se perde, ofusca-se dentro de um quadro que se constrói contrário a ela.

Desse modo, chegamos, outra vez, à tese que engloba simbolicamente “A visita” e, como acabamos de explicitar, também “O caçula”: a relação familiar vista como sentença, a hereditariedade vista como condição. Lá, no conto de Ema, nós temos avó, mãe e filha, todas agindo de modo similar umas em relação às outras, multiplicando traumas e angústias de forma progressiva; e aqui, em “O caçula”, temos um pai e um filho que, por mais que se odeiem e sintam repulsa um pelo outro, são caracterizados como seres semelhantes, dotados de trejeitos idênticos, e que, a cada momento, tornam-se ainda mais parecidos. No caso do segundo conto, essa imagem da família enquanto cadeia determinista é ainda mais marcada – embora em “A visita” ela esteja mais largamente estruturada, nas entrelinhas –, tendo em vista que as personagens que estão inseridas nesse ciclo encontram-se em desacordo, em desarmonia, mutuamente apartadas, tentando negar – mas não conseguindo, e daí a força maior dessa imagem aqui – a relação que os aproxima intrinsecamente.

Vejamos agora alguns fragmentos copilados de um outro conto, “O jantar”, narrativa que iremos comentar somente de maneira temática, conteudística, a fim de complementar a nossa análise acerca da tese familiar. O texto nos apresenta uma cena de jantar protagonizada por um pai e um filho. As personagens dialogam sobre algumas amenidades, mas a conversa é carregada de tensão nas entrelinhas, como se houvesse um clima pesado na relação entre pai e filho. Constantemente, vê-se surgindo, não se sabe se a partir da voz do narrador ou da consciência de alguma personagem, ou mesmo de qual das personagens, uma série de pensamentos ou frases assertivas, marcadas pelo uso do itálico no texto. É importante dizer que boa parte dos fragmentos recortados abaixo brota dessas asserções de origem desconhecida, como se emanassem de uma estranha voz terceira.

*Todo filho é uma prova contra o pai. [...]*  
*Se meu pai abre a boca para falar, sei as palavras que dirá, e antes do que ele. [...]*  
 Borborinhos na barriga do pai – ou do filho? [...]  
*Filho, meu filho, desiste de lutar contra mim. Há mais de mim em você que de você mesmo. [...]*  
 Os dois alisaram a aba do chapéu, um com o gesto do outro (TREVISAN, 2009, p. 54-55, grifos do autor).

Vemos aí várias marcas que nos indicam a mesma tese expressada pelos dois contos anteriormente comentados. A primeira frase da compilação acima nos remonta claramente à ideia determinista de família defendida pelos textos trevisanianos, em que, ao analisar o filho minuciosamente, ao estudar suas ações e seus traumas, é possível vislumbrar os trejeitos e a moral do pai, compreendendo-se um ser como reflexo direto do outro, como se ambos fossem ecos que se reverberam, enxergando-os como elos de uma mesma corrente. Na segunda frase, vemos essa imagem se repetir a partir da ideia de que o discurso de um pode, facilmente, ser previsto pelo outro, entendendo-se aí uma complexa relação de vozes que se amalgamam: o filho não sabe simplesmente o que o pai dirá, mas o sabe antes mesmo do próprio pai, o que indica não uma simples previsão, mas uma mistura de discursos indissolúvel. A referência aos “borborinhos”, emanada da fala do narrador em terceira pessoa, cria a imagem, metafórica, de dois seres tão intimamente ligados que se confundem ao ponto de se tornar difícil, ou impossível, definir de que corpo vem esses sons. O quarto fragmento da compilação retoma essa ideia da fusão das figuras, sugerindo, então, uma preponderância dos traços constitutivos da imagem do pai na construção da imagem do filho, como se as marcas que engendram o genitor, suas características, funcionassem como uma coluna central na construção da figura de seu descendente. Por fim, a frase que conclui o texto, e também a nossa compilação de fragmentos, apresenta uma ideia extremamente similar à que se encontra em “O caçula” – também nos derradeiros momentos do conto. Quando se diz “o mesmo andar de mãos cruzadas nas costas” ou “um com o gesto do outro”, monta-se a mesma imagem, que, dentro da engrenagem dos textos e, como acabamos de comprovar, perpassando transversalmente a obra, configura-se como uma tese máxima no livro de Dalton Trevisan: toda família é uma cadeia; descendência é determinismo.

Vemos, desse modo, o sistema de significações funcionando em três diferentes níveis: em um nível mais imediato, a relação das simbologias, dentro de um conto, serve para que, mesmo na mínima caracterização que têm as personagens, os contrastes entre

elas funcionem como uma engrenagem de ressignificação, reiterando e reforçando a construção das imagens dentro de um mesmo texto; em outro nível, ainda intratextual, mas agora numa camada que se expande para o texto como um todo, vemos as simbologias sendo elaboradas e funcionando como se na defesa de uma tese, atribuindo ao texto um significado que excede os limites da narração pura, da história; e, por fim, numa abordagem intertextual com outros contos da mesma obra, o sistema de significações funciona transversalmente, interligando as narrativas, conectando-as como se fossem fragmentos de uma mesma imagem, argumentos de uma mesma tese, elaborando assim um complexo de textos que se modificam e se reforçam a partir do momento que são enxergados dentro de uma mesma lógica.

Depois de analisar os movimentos de significação desenvolvidos por Trevisan em “A visita”, percebemos que a obsessão pelo ínfimo que se abre ao máximo, pelo detalhe que configura o todo, em sua estética, manifesta-se também nos campos da composição semântico-simbólica de sua prosa. Associando o trabalho minucioso com as imagens, de caráter metonímico, à construção de um sistema, de uma estrutura de símbolos que se automodificam intra e intertextualmente, o autor consegue chegar a um nível simbólico ricamente construído, sem perder o tom sóbrio e cru de sua literatura. As imagens são simples, as simbologias, inicialmente, são diretas, pouco expressivas, mas a conexão, a retomada, o ponto de encontro entre essas imagens é o que as torna uma engrenagem de símbolos e significados tão intensa, capaz de, através de uma espécie de “giro sobre si mesma” das figurações, compor um quadro rico, bem desenvolvido. Se um detalhe não é suficiente para construir ideias complexas como o trauma, o isolamento, a angústia ou mesmo para ilustrar e defender uma ideia, como no caso da “família como sentença”, os textos se desdobram em uma profusão de detalhes que, ao se tocarem, transformam-se, funcionando cada um como um signo participante na construção do significado do outro. Um sistema, uma estrutura: essas são as palavras-chave que governam o tipo de caracterização simbólica desenvolvida num livro como *Cemitério de elefantes*. Não é simplesmente o detalhe que conta, mas o contraste, a desconstrução, a retomada, o reforço que cada partícula exerce na sua conexão com as outras dentro do texto. A simbologia trevisaniana, aqui, é precisa: minimal, por se voltar para a menor partícula em busca da elaboração de ideias maiores; sistemática, por se construir a partir de um esquema quase matemático de inter-relações de ideias e imagens. O trabalho com a linguagem trevisaniana é minucioso e a

composição simbólica de seu universo literário não poderia tomar rumos diferentes, como pudemos perceber a partir dos pontos aqui discutidos e analisados.

### CAPÍTULO III: MUNDO EM VIOLÊNCIA *VERSUS* MUNDO PARALÍTICO

Depois de termos nos debruçado detidamente sobre questões de cunho quase que puramente estilístico do texto trevisaniano, passando assim a conhecer a estrutura linguístico-narrativa que fomenta a literatura desse autor, iremos agora alçar nossa leitura crítica a um outro nível analítico: o das representações sociais. Traçamos esses passos metodológicos básicos que nos guiaram até aqui – partindo de uma introdução ao universo literário de Trevisan, passando pela apreensão imanente dos recursos estéticos de sua escrita – para só então estarmos aptos a discutir o rendimento, em termos de representações da realidade, que emana desses recursos artísticos da palavra. Como já mencionado anteriormente (na Introdução e no Capítulo I), iremos então separar nossa análise com base na percepção de uma bifurcação conceitual de representações sociais: os dois mundos criados através das narrativas de *Cemitério de elefantes*; um mundo em violência e um mundo em paralisia. A colisão – ou dialética – dessas duas realidades, trazidas por Trevisan para o cerne de uma mesma redoma, é um dos eixos que dá a *Cemitério de elefantes* um forte tom de leitura crítica da realidade, além de atribuir à coletânea de contos certo aspecto de unidade, de bloco indissolúvel de narrativas.

Começemos, portanto, separando essas duas realidades e procurando compreender as características que as individualizam, para só depois então entendermos como se dá a intrínseca relação que se estabelece entre elas. Primeiramente, por uma questão puramente didática, abordaremos os contos que emulam uma realidade onde o ser humano se apresenta guiado por instintos de intensa brutalidade – um homem em violência.

#### 3.1 UMA REALIDADE EM VIOLÊNCIA: A GARRAFA NA CANHOTA, O CHICOTE NA DESTRA

“Run, Pig, run  
Here I come  
There is no safe place  
There is no safe place  
There is no safe place to hide”  
(Queens of the Stone Age).

O conto que centralizará o comentário crítico nessa etapa de nossa dissertação é “Dia de matar porco”<sup>22</sup>, vigésimo texto da coletânea. Tomamos aqui narrativa como sendo representante de todo um leque de contos trevisanianos que fomentam a caracterização de uma sociedade em violência – portanto, o diálogo com outros textos do próprio autor, de maneira mais ou menos detida, está previsto em nossa leitura. É válido frisar que temos a consciência de que tantos outros textos poderiam ocupar essa posição privilegiada de análise, no entanto a nossa opção se justifica pelo fato de esse conto ser, ao que nos parece, uma espécie de exemplar mais radical – no que se refere aos textos de *Cemitério de elefantes* – dessa vertente de narrativas que ora pretendemos comentar. O próprio título do conto já nos sugere isso, trazendo de imediato a referência a um ato de brutalidade: o ato da matança; o extermínio da vida de um pelas mãos do outro – mesmo que seja a vida de um animal, é ainda uma vida. Dia de chacina, dia de matar porco: assim fica anunciada a narrativa que se desenrola nas páginas seguintes do livro.

Metodologicamente, nossa análise seguirá o curso natural do conto, adentrando de forma paulatina na história ao mesmo passo em que comentamos criticamente cada parte do texto. Nossa apreciação se dará, portanto, em partes, focalizadas em instâncias consecutivas da narrativa. Passemos então à análise.

### **3.1.1 Primeira parte: o ciclo de violências**

O texto conta a história de um casal, Onofre e Sofia, que, já velhos e tendo os filhos casados e fora da casa paterna, vivem sozinhos numa localidade rural, num sítio. A história se desenrola mostrando a violenta imposição do marido em relação à esposa, as agressões e traições desse homem que se caracteriza quase como um carrasco cruel. No entanto, no meio do conto ocorre uma mudança nos rumos presumíveis da narrativa, esse paradigma, que vinha se mantendo firmado, cinde-se, e “Dia de matar porco” deixa de ser simplesmente um retrato de tortura e opressão para se tornar um danoso embate de violências – com um trágico final, narrado de uma forma totalmente inesperada.

---

<sup>22</sup> Todas as referências e citações relativas a “Dia de matar porco”, trabalhadas dentro do presente tópico da nossa dissertação, encontram-se no seguinte intervalo de páginas: Trevisan (2009, p. 109-111).

A primeira linha do conto, de pronto, já nos descreve a figura de Onofre: “Aos setenta anos, Onofre é velhinho sem moral”. E, continuando a leitura do texto, a imagem desse sujeito ganha contornos ainda mais sinistros: “Bebia desde manhã e, borracho, maltratava a mulher. Por vezes, recolhia dama no sítio, atropelando a companheira”. Vemos então que Onofre é caracterizado como a figura do ancião imoral e asqueroso, o machista dominador, o marido que bate na esposa ao mesmo passo em que trai os votos matrimoniais, sem dar mesmo nenhuma importância aos atos que comete. Alcoólatra inveterado e infiel à esposa, parece ter no tormento da mulher e no abuso da bebida seus maiores passatempos. Com um bruto traço de ironia, descobrimos que seu nome, de origem germânica, significa “aquele que traz a paz; o pacificador”. Ainda sobre o mesmo traço irônico, “Santo Onofre” é conhecido popularmente como sendo o protetor dos alcoólatras.

Sofia, por outro lado, parece ser – pelo menos na parte inicial do texto – a típica esposa submissa que, quando chega ao extremo da humilhação e da opressão, ao invés de confrontar o seu carrasco, opta sempre pela fuga momentânea para casa de vizinhos ou mesmo da própria filha. As fugas são somente para descansar dos maus-tratos, das surras; para que se acalmem os ânimos e tudo volte à “normalidade”. Desse modo, não vemos em Sofia a intenção de abandonar permanentemente o marido violentador, ou mesmo de afrontá-lo. Quando recebe o recado para que volte para casa – e, uma hora ou outra, o “recado/ordem” sempre vem –, Sofia é obediente – ou mesmo crente na mudança do marido: sempre retorna à casa, mesmo que essa já tenha se tornado o lar de seus intermináveis tormentos. Seu nome vem do latim e significa “sabedoria; ciência”. Trabalhando simbolicamente a onomástica dessas duas personagens, parece-nos que seria impossível imaginar – e dessa impossibilidade brota o duro sarcasmo trevisiano – que do casamento entre a “sabedoria” e a “paz” surgiria uma história tão brutal e violenta quanto a que é narrada em “Dia de matar porco”. Como sempre, a subversão nos significado dos nomes das personagens é uma marca presente nessa peça de Trevisan.

Vínhamos dizendo que Sofia e Onofre são “sempre” a violentada e o violentador, e essa nossa afirmação categórica, determinante, deve-se ao fato de que durante parte do conto – essa parte ainda inicial – o que temos é uma apresentação mais ou menos geral da vida desses sujeitos. Note-se que o texto, embora seja narrado no tempo pretérito, na maior parte do tempo causa a impressão de presente, posto que as

ações que se sucedem na narrativa são apresentadas como se se desenrolassem quase simultaneamente diante dos olhos do narrador. No entanto, antes de chegar a descrever o episódio específico que movimenta o conto – esse que causa a impressão de simultaneidade –, o narrador projeta e sintetiza um longo período temporal, caracterizando, de forma geral, o passado das personagens, a vida que se desenrolou e culminou nesse acontecimento que então se está narrando. Vendo essa questão do tempo da narrativa de maneira mais prática, e procurando esclarecer as afirmações feitas acima, podemos tomar dois verbos extraídos desses dois distintos momentos do conto e compará-los. De um lado pinçamos o trecho “borracho, maltratava a mulher”, e do outro, “Onofre investiu a soco e pontapé” – ambos referindo-se a ações cometidas pela personagem Onofre. Vejamos que, enquanto o verbo “maltratar” está conjugado no pretérito imperfeito, dando assim a ideia de um fato do passado que não está concluído, que se estende até o presente da própria enunciação, o outro verbo, “investir”, conjugase no pretérito perfeito, remontando assim a uma ação ocorrida no passado e já concluída. O primeiro trecho citado integra a narração sintetizada do longo período temporal, enquanto o segundo está localizado na narração com impressão de sincronia. Percebe-se, então, que, antes de adentrar na descrição de uma cena específica – ocorrida no passado, posto que todo o conto está narrado a partir do tempo pretérito –, o texto nos apresenta não um dia, não um momento, mas sim um período inteiro, uma vida compactada dentro de um mínimo parágrafo, condensada em detalhes precisos que reverberam, metonimicamente, o todo dessa mesma vida. É, portanto, graças a essa lógica temporal, de jogo entre um passado mais antigo e contínuo e um mais presente e específico, que podemos enxergar em Sofia não simplesmente uma mulher que fora violentada uma ou duas vezes, mas sim uma criatura que vive e viveu sempre uma existência baseada na dor e na ofensa. O mesmo vale para Onofre. Vale salientar ainda que as duas passagens citadas referem-se a atos de brutalidade por parte do “velhinho”, o que só reforça então a imagem de Onofre como um eterno bêbado violentador, um sujeito da agressão.

Voltando-nos agora, especificamente, para a situação de Sofia, podemos ver que há, de certo modo, nesse comportamento – seu ou que lhe é imposto – a forte marca de uma moral patriarcal falocrática, onde a mulher deve sempre submissão aos desígnios do marido, mesmo que esse seja, por natureza, um algoz cruel, um carrasco. A própria ambientação do conto, que se passa num sítio, remete-nos à ideia do isolamento desses

seres. Essa imagem do insulamento geográfico potencializa e reverbera a situação emocional desse casal, em especial a de Sofia, que se vê aprisionada a uma relação matrimonial falida, degradada, mas inquebrantável. Também fica simbolizada nessa ambientação geográfica do conto a referência a um lugar – o meio rural – onde a cultura civilizada ainda não fincou raízes, portanto, a um espaço de tradições bem mais antiquadas e retrógradas que nos centros urbanos. Desse modo, vemos que o casamento e também a própria moradia fazem de Sofia uma prisioneira enclausurada; a esposa de Onofre vive então esse duplo insulamento. O que vemos nas primeiras linhas do conto é a caracterização dessa vida que se constrói com base num conceito retrógrado, porém duramente arraigado, de matrimônio; um conceito que determina o lugar hierárquico masculino, dentro da família, como sendo superior em relação à posição ocupada pelo ser feminino. A instituição do casamento, com suas normas – caracterizadas aqui como imposições rígidas –, é levada então ao extremo, chegando mesmo ao ponto de se tornar uma deturpação: os tradicionais votos do “amá-lo e respeitá-lo” dão lugar a sua versão degradante e opressiva, firmando-se então como o contrato do “obedecê-lo e subjugar-se”. O começo do conto nos apresenta esse par de sujeitos – violentada e violentador – em seu convívio de tortura e tormento eternos, numa via que parece ter sido sempre, ao longo dos anos, de mão única.

Começamos então a enxergar em que sentido essa realidade retratada por Trevisan é uma realidade em violência. Vemos que a própria instituição familiar, em sua base, estrutura-se a partir de uma fórmula de violação dos direitos básicos do ser humano, configurando então um tipo de relação pessoal – e política, em certo nível – que se fundamenta na lógica da opressão. Ao utilizarmos o termo “política” aqui não estamos querendo estender nossa discussão para o campo de quais direitos básicos humanos são violados nessas relações, etc., mas sim estamos expressando nossa consciência de que há, por trás de toda construção humana – mesmo que num nível interpessoal e íntimo – uma postura social arraigada, uma representação da realidade que envolve os sujeitos dessa relação. Desse modo, quando analisamos a estrutura matrimonial vivenciada pelas personagens desse conto, estamos também compreendendo, num outro nível de leitura, como se configuram as hierarquias sociais e leis morais que regem o universo trevisaniano da violência.

Se pensarmos, por exemplo, sobre a postura de Sofia, de obediência e submissão constantes ao longo dos tantos anos de vida conjugal, chegaremos à seguinte questão:

por que essa mulher, tão atormentada e violentada, retorna sempre aos braços de Onofre, seu marido e carrasco? A resposta a esse questionamento tem sua base nos costumes retrógrados do que aqui definimos como uma sociedade arruinada: a instituição familiar. Nesse ramo degradado de sociedade, o casamento é tido como um contrato eterno; os votos matrimoniais são vistos como leis inquebrantáveis. A violência, portanto, não se apresenta somente no nível imediato, físico, da tortura do marido em relação à esposa, mas também se manifesta como uma estrutura de moralidade impositiva. A cena de agressão, pintada no conto, pode chocar e perturbar o leitor num primeiro nível de aproximação do texto, mas a cadeia perpétua de tortura, sugerida pela relação conjugal retratada em “Dia de matar porco”, talvez seja chocante de maneira ainda mais intensa.

Note-se que, ao nos referirmos a uma relação humana – à priori – amorosa, estamos nos utilizando de expressões como “leis” e “contrato”, termos mais comuns ao universo jurídico. No entanto, assim o fazemos porque é propriamente nesse sentido que a família é representada em “Dia de matar porco”: em termos legais – não necessariamente no sentido constitucional, mas sim no sentido dogmático das leis. Que outra explicação – se não a insanidade ou ainda o masoquismo – justificaria a atitude abnegada de Sofia diante de seu carrasco? Existe, por trás dessa atitude, a força de um contrato e de leis sociais que suportam a estrutura familiar ali constituída.

Partindo desse pressuposto, podemos enxergar também em Onofre a mesma sujeição às leis e regras do contrato conjugal. Obviamente, a posição do marido, nesse caso, é bem mais vantajosa, posto que o domínio hierárquico dentro do casamento está a seu favor. No entanto, é importante lembrar que, mesmo traindo a mulher – repetidas vezes, como nos sugere o texto – e tendo tido, assim, mais de uma oportunidade de abandonar essa relação “amorosa” insatisfatória, Onofre está obrigado à convivência conjugal que jurou “honrar” (talvez “perdurar” seja um termo mais apropriado para esse caso). Novamente, não negamos a tranquilidade e a facilidade que uma relação estável tem para o homem numa sociedade machista: a esposa é obrigada a satisfazer e submeter-se ao marido, cuidando da casa, dos filhos, e sendo também privada até mesmo do direito de opinar. Porém, analisando essa questão do ponto de vista do desejo sexual, por exemplo, pode nos surgir a seguinte questão: por que continuar com a mesma mulher, estando essa já envelhecida e incapaz de satisfazê-lo sexualmente, quando ele poderia simplesmente subjugar outra mulher, renovando assim o seu

“objeto” erótico? O amortecimento do desejo sexual, que poderia ser pressuposto pela idade da personagem, parece não responder a essa questão, posto que está dito no próprio texto que Onofre, várias vezes, recolhe uma “dama” no sítio com óbvios fins sexuais. A resposta para essa pergunta, então, parece ser a mesma que justifica as ações da esposa: os valores e leis matrimoniais que subjagam esses sujeitos. As relações conjugais são vistas então como violentas imposições inalteráveis, contratos selados que engessam dois seres numa convivência perpétua, mesmo que essa se torne insuportavelmente desgastada. A própria noção de liberdade plena, nesse caso, é banida, torna-se impossível, do ponto de vista tanto da mulher quanto do homem, posto que uma vez feitos os votos, seu cumprimento é obrigatório, literalmente, até que a morte os separe.

Retornando agora ao texto, continuando com a descrição das personagens principais, iremos nos voltar então a um outro ponto da caracterização desses seres: a lógica de suas vozes na narrativa. A sistemática proposta no presente conto é a seguinte: o ser que mais age é também aquele que mais diz, aquele que mais verbaliza sua consciência – ou seu vazio, sua ignorância. Ao longo do texto temos várias citações diretas de falas de Onofre, e essas são sempre impositivas, verdadeiramente violentas, o que acaba por caracterizá-lo como sendo uma personagem em ação em duas vias na narrativa: tanto no sentido dos atos, das atuações práticas, quanto no sentido de agir discursivamente, enquanto manifestação linguística. A natureza das falas de Onofre é sempre imperativa, subjugante. O dito “velhinho sem moral” põe-se então nessa posição dominadora já anteriormente assinalada, sobrepondo-se à esposa inclusive no nível do discurso. Por sua vez, Sofia não rompe o seu silêncio inicial em nenhum momento. Há um claro emudecimento da personagem, certa submissão essencial em sua representação discursiva. Condenada de tal maneira ao convívio com seu agressor, Sofia se vê obrigada a suportar calada as obstruções e torturas impelidas pelo marido; desvia-se apenas temporariamente, quando o cansaço das feridas – físicas e psicológicas – torna-se tão intenso que a faz fraquejar. Notemos que a própria natureza da expressão – ou da não expressão – verbal das personagens compõe o quadro que as caracteriza enquanto seres violentados ou violentadores.

Até agora vínhamos comentando a primeira parte do conto – seu introito, digamos assim –, mostrando como o casal de idosos da história é caracterizado. Até aqui, recontando o enredo, o que aconteceu foi que Sofia, cansada de tanto apanhar do

marido, refugia-se por um tempo na casa de sua filha Natália. A situação parecia estar controlada – mesmo que provisoriamente –, até que, como sempre, um telefonema muda o rumo dos fatos:

O velho resolveu carnear um porco, avisou que viesse lidar com o bicho. Quem atendeu foi a filha Natália.  
 - E a mãe, onde está?  
 - Lá em casa.  
 - Se ela não vem, eu vou lá. Esfolo uma por uma.  
 Recebido o recado, a dona achou melhor voltar.

Antes de tudo, é importante perceber que a citação pinçada acima ilustra e sintetiza bem a caracterização que vínhamos comentando até aqui; de modo metonímico, esse recorte representa toda a primeira parte da narrativa. Vemos então o velho Onofre sendo representado por suas ações – carnear, ou seja, abater e esquartejar um porco – e por sua fala, sua violenta voz – a pergunta inquisitiva e a incisiva ameaça de esfolar mãe e filha “uma por uma”. Nenhuma imagem poderia ser mais clara na definição do “velhinho sem moral”: um sujeito verdadeiramente violento, predatório, que se define pelo esquartejamento e pela ameaça de descarnar a própria família, o próprio sangue, em caso de desobediência; um ser animalesco que trata aos outros como animais inferiores. De outro modo vemos também Natália representando a fuga temporária, a provisória defesa de Sofia, interpondo-se, pelo menos ao telefone, no nível discursivo, entre a mãe e o pai cruel. Por sua vez, Sofia nada diz, não manifesta sua voz e nem é ao menos sondada psicologicamente pelo narrador; sua mudez e paralisia são somente rompidas pela atitude de abnegação, o sacrifício de retornar às mãos do marido por medo de ter a si e – provavelmente ainda mais – à filha esfoladas. Nesse trecho fica então expressa a lógica conjugal que rege o par Onofre e Sofia: o silêncio de um que alimenta e se sujeita à violência do outro; o impossível diálogo entre presa e predador.

Dito isso, podemos nos voltar agora ao que esse telefonema representa dentro da narrativa. Essa passagem marca a mudança de perspectiva que acontecerá logo depois no conto. Quando volta para casa, depois das ameaças recebidas via telefone, Sofia encontra a porta aberta. Não há nenhum sinal de seu marido, a não ser as marcas deixadas pelo seu segundo passatempo favorito: “[...] garrafa vazia por todo canto”. A imagem é a do eterno retorno ao cárcere conjugal. Por fim, submissa, a esposa acende o fogo para derreter a banha do animal que Onofre havia carneado – ou que iria ainda

carnear. No entanto, sem que se perceba de onde, o violento velho surge e anuncia seu plano: “Ah, você está aí? É bom, porque é teu dia. Hoje acabo com tua vida”. A inesperada aparição de Onofre se caracteriza linguisticamente também com certo ar de imprevisão, posto que sua fala não é anunciada de modo algum pelo narrador, saltando – enunciativamente – como num ataque, numa emboscada. Desse modo vemos que – e o próprio narrador nos afirma isso mais adiante – o porco que Onofre pretendia carrear era na verdade a própria Sofia. Anunciando isso, o marido investe violentamente contra a esposa, dando socos e chutes, agredindo-a tanto fisicamente quanto moralmente, impondo seu direito de homem através da fala – possivelmente, dada a natureza animalesca da situação, através mesmo “do grito”: “Outra vez fique em casa e cuide do teu homem”. Interessante notar que, embora o possessivo “teu” esteja referindo-se a Sofia – ele como sendo dela –, a noção de posse aí é inversa, posto que “homem”, nesse caso, pode ser lido como sinônimo de dono, de proprietário, e não de companheiro. Porém, nesse momento de agressão, algo modifica a ordem comum das ações no conto. As linhas que se seguem constituem então um segundo momento da história, uma segunda parte de “Dia de matar porco”, diametralmente oposta ao instante narrativo que vínhamos comentando.

### **3.1.2 Segunda parte: o diálogo de violências**

O próprio ritmo da narração modifica-se nesse momento, passando de uma cadência monótona a um compasso ágil e vibrante. A compreensão dessa mudança de paradigma, no campo ainda imanente do texto, é importante para o entendimento dessa outra mudança que viemos anunciando até aqui:

Bebia desde manhã e, borracho, maltratava a mulher. Por vezes, recolhia dama no sítio, atropelando a companheira. Os filhos casados, a pobre pedia pouso na vizinhança. Enfim o recado que voltasse para ele. Onofre tornava a beber e batia sem dó.

A perspectiva rítmica que marca essa primeira parte do conto atribui às ações das personagens, à relação de agressão torturador/torturado, um forte contorno de repetição, de monotonia. Constrói-se então uma espécie de engrenagem da agressão,

uma cadeia de violência, tão cronologicamente reiterativa, que acaba por diminuir o impacto na forma como essas ações são vistas – ou narradas. O ritmo narrativo reverbera assim a condição de submissão daquelas personagens à situação em que estão inseridos. Desse modo, a mudança na cadência do narrar – caracterizado agora com um compasso bem mais intenso e ativo, como se vê na citação subsequente – marca também uma mudança essencial na lógica das ações das personagens. Desconstrói-se, conseqüentemente, o paradigma de monotonia e repetição das violências em “Dia de matar porco”. Sendo assim, a violência que antes era narrada como fato corriqueiro é agora focalizada de forma igualmente violenta, posto que é ágil, viva, intensa, como vemos na citação:

A velha livrou o braço, ferrou-lhe as unhas no rosto:  
 - Eu ando onde quero. Você não me manda.  
 A muito custo Sofia chegou até a janela. O velho empinou a garrafa para cobrar fôlego. Ela rolou no monte de lenha picada. Onofre saiu cambaleando:  
 - Será que esta cadela fugiu?  
 Escondida debaixo da carroça, ouvia-o estralar o chicote.  
 - Se não fugisse, hoje o fim da tua vida.  
 Era ela o porco que o velho pretendia carnear.

Eis que o silêncio e a paralisia de Sofia finalmente são quebrados. Essa é a mudança essencial do paradigma da narrativa de que vínhamos falando; essa é a ação que nos transporta ao segundo momento de “Dia de matar porco”.

Sofia então manifesta duas ações, alçando-se, em consequência destas, a um outro nível na relação violentado/violentador descrita no conto: primeiramente, ela livra seu braço, o que caracteriza um ato de defesa de sua parte, demonstrando também a sua tentativa – de certo modo, simbólica – de se libertar da violência e da dominação do marido; posteriormente, também em resposta às investidas de Onofre, Sofia crava as unhas no rosto do esposo, revidando assim a agressão, transmutando-se então em uma personagem também em violência – embora essa seja uma violência diferente da de Onofre: uma violência da desforra. Sofia passa então de ser violentado a ser que se defende, e, quase que imediatamente, converte-se também em ser que ataca – ou, ao menos, contrataca.

Note-se que esse fato específico da história desse casal é um ponto crucial na narrativa e em suas representações sociais, posto que ele simboliza o rompimento de um

paradigma antes duramente arraigado: o marido na posição de predador e a esposa como sendo sua presa. Desse modo, vemos que não são somente os papéis sociais de Sofia e Onofre que mudam: toda a histórica estrutura social do casamento, já anteriormente comentada e representada pela dinâmica desse casal, é transgredida; a hierarquia conjugal desconstrói-se, e junto com ela tremem também os pilares da cultura falocrática patriarcal que subjuga essa realidade narrativa. Cinde-se, assim, simbolicamente, uma cadeia histórico-ideológica ancestral, e daí a importância e a grande representatividade – no que tange à construção cultural desse universo literário – dessas ações cometidas por Sofia.

Continuando com seus atos de desobediência e transgressão, Sofia dá ainda um outro passo importante no jogo de poder que se instaura entre ela e o marido nesse momento: ela fala. Sua voz, sua expressão, é também uma ação discursiva muito contundente em relação aos princípios e leis que regem a realidade em que ela está inserida. Sofia desafia o marido, contesta-o, não somente no nível físico, mas também no nível hierárquico da estrutura familiar: “você não me manda”. Essa frase, dita por essa mulher antes tão violentada e oprimida, desdiz as bases do contrato matrimonial e social degradado a que ela está atada, firmando-se assim como um dito radical, uma fala – um grito – em resposta a toda opressão anteriormente sofrida. Todos os anos de emudecimento, resignação e tortura finalmente culminam em uma resposta por parte da presa acuada – uma violenta resposta.

Nesse sentido, podemos afirmar então que, finalmente, depois do perpétuo emudecimento da personagem feminina, do interminável monólogo agressivo que então se projetava do marido para a esposa, surge, na dinâmica dessa difícil relação conjugal, um elemento basilar das relações humanas: o diálogo. Sim, um diálogo, propriamente; não um diálogo amistoso, afetuoso, construtivo, como se espera que exista numa relação matrimonial entre sujeitos saudáveis que se respeitam, mas sim um embate de vozes que se chocam, uma colisão de seres oponentes que, ao se confrontarem, agridem-se mutuamente. Essa é, no entanto, a única noção de reciprocidade e harmonia – num sentido duramente deturpado – que é possível num universo como o que então se vem retratando: um diálogo de violências. Talvez pela primeira vez em sua história, Onofre e Sofia estejam se tocando verdadeiramente, sentindo a presença um do outro. A lei física da ação e reação, antes atrofiada por infinitas forças sociais e ideológicas, explode nesse

violento e agressivo diálogo de seres que se tornam então, propriamente, sujeitos – no sentido de que agem no mundo.

Toda essa especulação crítica pode nos sugerir que há, nessas personagens, uma noção social que ultrapassa a mera relação interpessoal. No entanto, das ações de Sofia – bem como das de Onofre, em certo nível – não transparecem nenhuma consciência política, social ou cultural. O “velhinho sem moral” age acobertado pelos ecos torpes de uma cultura que ele não compreende e pouco conhece – e não em defesa dela, como se pode pensar –, reproduzindo somente uma caricatura dessa realidade que então se encontra em ruínas; por sua vez, a mulher, quando se rebela, não o faz contra o sistema que a oprime, ou mesmo em prol da libertação feminina de uma estrutura social machista, mas o faz sim, pura e simplesmente, como mecanismo primitivo de defesa e ataque – mecanismo esse que antes havia sido atrofiado por essa mesma construção sociocultural falocrática. Inconscientes, esses seres vivem e agem oprimidos por uma cadeia ideológica que os governa; são somente o reflexo distorcido de uma sociedade que se perdeu no tempo; acrílicos, impotentes, vencidos.

A cena continua a se desenrolar agilmente. Depois da súbita e inesperada reação de Sofia, Onofre tem que tomar um gole de bebida para recobrar o fôlego, e é nesse momento que a mulher foge pela janela, escondendo-se debaixo de uma carroça. Xingando a esposa de “cadela”, o “velhinho” brande e estrala seu chicote, ameaçando: “Se não fugisse, hoje o fim da tua vida”. É aí então que o narrador afirma o óbvio: era Sofia o porco a ser carneado. O desenrolar das ações até aqui poderia nos sugerir um reestabelecimento da ordem “natural” das coisas no conto – a dominação masculina e a fuga feminina –, no entanto, devido à agilidade da narração nesse momento, o leitor não tem tempo de refletir. O quadro descrito no texto se pauta em ações e reações muito imediatas, intensas, de modo que fica impossível tirar qualquer conclusão antes do término da batalha que então se instaura.

Onofre então vai procurar a mulher no paiol. Enquanto isso, Sofia entra em casa e arma-se com uma “espingarda pica-pau, de chumbo perdigoto”. De longe, desconfiado, o torturador observa sua presa armada e ensanguentada, que lhe grita: “Olhe o que me fez, seu bandido”. A estranheza dessa situação, dentro do paradigma apresentado pelo texto, é percebida na atitude de Onofre de “ressabiarse” diante da sua – até então – eterna vítima; a figura destruída, mas não mais subjugada, da mulher,

certamente é uma imagem estranha ao violento velho, que parece não compreender bem a lógica daquela situação.

O “velhinho sem moral” diz então, dirigindo-se a Sofia: “É só pelanca. Já não preciso de você”; ameaça arrumar outra mulher, mais moça, para substituir Sofia – o narrador ainda nos sugere que Onofre teria dito que ia embora, mas não sem antes acabar com todos, referindo-se, provavelmente, à esposa e aos filhos. Desse modo, vemos nessa personagem uma criatura que está tentando reestabelecer o rumo comum das coisas. Sua recusa em encarar seriamente a situação que então se desenrola, sua tentativa de voltar aos mesmos termos de traição e agressão, por sua parte, e de abnegação e obediência, por parte da esposa, – mesmo que num nível puramente discursivo, como o da ameaça verbal – só denuncia o quão falida e arruinada é a estrutura sociocultural que sustenta essa relação conjugal. Quando os termos mudam, quando o acordo social por si não assegura a sua posição de dominador, Onofre não sabe o que fazer. Sua cultura não lhe ensinou sobre o possível dia da vingança, o dia do troco; a histórica perpetuação da relação dominador/dominada aparentava ser inviolável, como uma lei, e quando ela rui o estranhamento é inevitável. O homem fica então simplesmente repetindo os velhos métodos e ameaças, tentando ignorar a atual situação, como se a sua negação fosse, de algum modo, reestabelecer a estrutura que antes governava a sua vida e a de sua esposa. Incapaz de compreender uma mudança tão drástica de paradigmas, fruto acrítico de uma repetição ideológica perpétua e degradada, o velho homem simplesmente se agarra às ideias do que, por tanto tempo, foi a sua condição e a sua posição social.

Depois de sentar-se no banco em frente à casa e tomar outro gole de sua garrafa, direto no gargalo, Onofre finge-se de dorminhoco para enganar e distrair Sofia. A estratégia funciona – pelo menos temporariamente, como veremos. E é nesse momento que um dado importante para a compreensão dos atos de Onofre se revela:

Com grande alarido vibrava chicotadas na perna, gostando de ver os pulos aflitos da mulher, que trazia na orelha a marca de uma dentada.

- É certo, velha, que teve um filho em solteira?

- Isso eu não conto. Isso não há de saber até o dia de tua morte.

Aos gritos chegou a filha Natália:

- Que é isso, pai?

- A porqueira me fugiu.

Esse rápido diálogo entre Onofre e Sofia, anterior à intromissão de Natália, apresenta-nos uma informação nunca anteriormente mencionada: a possibilidade de que Sofia tenha tido um filho antes do casamento. Note-se que nem mesmo posteriormente essa informação é retomada, posto que ao diálogo revelador se segue a aparição de Natália e a conseqüente retomada da cena de perseguição que se vinha narrando. Esse dado, essa possibilidade, que poderia passar despercebida, como se fosse simplesmente mais uma forma de afronta e agressão verbal da parte do marido, faz aflorar uma discussão que reforça e, de certa maneira, esclarece a lógica dessa relação matrimonial degradada. Para melhor compreendermos a problemática sugerida por esse diálogo, parece-nos que é interessante que estabeleçamos um paralelo entre essa e outra narrativa de *Cemitério de elefantes* – tendo em vista justamente o fato de essa questão ser mencionado de forma tão sumária em “Dia de matar porco”. O conto que utilizaremos nesse momento é “O primo”<sup>23</sup>. Suspendamos, portanto, as discussões acerca do supracitado conto para que possamos nos aproximar dessa outra história.

Narrativa inaugural do volume, “O primo” conta a história de Bento e Santina, um casal recém formado que passa por uma séria crise conjugal. Essa tensão se deve ao fato do marido ter descoberto que sua esposa não se casou virgem – vítima dos assédios do primo Euzébio –, violando assim, segunda a moral religiosa, a santidade do matrimônio. Depois da descoberta, Bento, um homem descrito como sempre pacífico e calmo, transforma-se num sujeito sisudo, infeliz e ríspido. A semelhança com seu homônimo mais célebre, o tal Dom Casmurro, não é mera coincidência, certamente – e também em Trevisan, como outrora foi em Machado, o significado de Bento, “abençoado”, soa-nos como uma cortante ironia do autor. Bento então passa a olhar o mundo à sua volta com desgosto e incontrolável angústia. Por mais que a esposa tente ser a melhor companhia, a mais prestativa e dedicada, ele não consegue aceitar os carinhos de Santina – o nome tem o mesmo radical latino de “santa” e, não fosse a problemática da virgindade, caberia de forma plena sobre essa personagem –, condenando, dessa forma, as duas personagens a um casamento carrancudo, ressentido, odioso. A trama se desenrola quando, num dia qualquer, Bento encontra Euzébio num botequim e o mata violentamente com uma facada na frente de seu sogro. Depois de

---

<sup>23</sup> Todas as referências e citações relativas a “O primo”, trabalhadas dentro do presente tópico da nossa dissertação, encontram-se no seguinte intervalo de páginas: Trevisan (2009, p. 07-11).

olhar sua mulher uma última vez, “some-se na curva da pitangueira”<sup>24</sup>, deixando assim em aberto qual o verdadeiro destino do homem atormentado por seus ciúmes e vingança.

Diferentemente da relação entre Onofre e Sofia, Bento não agride sua esposa. Embora tenha se tornado “violento e mal”, como nos diz o narrador, o marido em “O primo” só exerce sua violência contra o mundo – “Na rixa de botequim, agrediu o amigo, arrancou nos dentes pedaço da orelha”, “e berrava palavrão, zumbia a foice no ar, golpeava a laranjeira com o machado” –, nunca contra a mulher. Em desespero, o homem cogita assassinar Santina – “matar a noiva [...]”, “[...] sonhava abafar no travesseiro o rosto querido [...]” – e depois cometer suicídio, mas não consegue levar a cabo nenhuma das duas ações. Desse modo, Bento reserva para Santina o desprezo e a indiferença de uma convivência conjugal sem afeto, restando para ele nada mais além de “mastigar a raiva no prato de feijão”, remoendo em suas entranhas aquele desgosto, como “vidro moído”.

Notemos então que toda essa trágica situação é causada por uma questão de cunho moral-religioso – e, de certa forma, social<sup>25</sup>: o casamento com uma mulher não mais virgem – “[...] noiva de grinalda sem ter direito”. Bento ama sua esposa, tanto que não consegue direcionar a ela nenhum maltrato, mas não pode demonstrar nem viver esse amor plenamente em função da violação dessa lei matrimonial primária: a virgindade. Mesmo sabendo que a relação sexual que houve entre Euzébio – o primo – e sua esposa não foi consensual, o que inocentaria Santina de qualquer culpa no ato traidor, o perdão de Bento não pode ser concedido. Seria ignorar e romper leis tão ancestrais e inquebrantáveis quanto o é a organização sociocultural da realidade que rodeia esses sujeitos; seria uma afronta a tudo que Bento concebe como casamento e

---

<sup>24</sup> A singular imagem da “pitangueira” aparece no texto duas vezes: no final do conto, dando certo tom poético ao destino de Bento, que “sumiu na curva da pitangueira”; mas, antes disso, ela já aparece relacionada à ideia do suicídio, na seguinte passagem; “[...] precipitar-se do alto da pitangueira, a corda no pescoço e com berro de ódio”. Reiterada, a imagem pode nos sugerir que o destino final de Bento, afinal, foi cometer suicídio; mas também existe a possibilidade dessa imagem estar sendo subvertida no fim do conto, como se ela antes significasse o suicídio – a morte –, mas depois passasse a significar um novo destino. De uma forma ou de outra, a poética imagem nos remete à ideia de escape, de fuga, de mudança essencial no paradigma da narrativa que se vinha engendrando. Fica sugerido então que o destino de Bento – se de morte ou de recomeço – é, pelo menos para o narrador e para as outras personagens, indefinido. A ambiguidade latente só aumenta o poder estético dessa imagem, que conjuga em si ambas as ideias da morte – ou seja, do fim – e do recomeço.

<sup>25</sup> Dizemos que essa questão estende-se até o domínio do social porque a moral religiosa, então comentada, parece dialogar com os vários aspectos da construção cultural da realidade literária trevisaniana, configurando-se então como um eixo que faz funcionar esse universo ficcional.

vida conjugal. Vemos então o quão poderosas são as leis que regem esse universo, sendo capazes de subjugar até as relações pessoais mais íntimas, como o amor – ou até mesmo o sexo, como podemos perceber pela passagem “a moça estirava-se a seu lado, nada que o pudesse consolar”. Esse código moral de leis é também o mesmo que rege o universo de “Dia de matar porco” – e, conseqüentemente, de todos os textos de *Cemitério de elefantes* –, o que nos permite traçar o paralelo que ora esboçamos.

Voltando agora à história de Onofre e Sofia, e fazendo “O primo” dialogar com essa história, podemos chegar a algumas conclusões sobre as ações de tortura cometidas pelo “velhinho sem moral”. Quando Onofre menciona a possibilidade de a esposa ter tido um filho fora do casamento, ele traz à tona essa questão das leis matrimoniais rompidas – semelhantemente ao que acontece em “O primo”. Sofia não confirma as suspeitas do marido, mas também não as nega, criando assim esse impasse, essa dúvida que poderia estar pairando sempre na cabeça de Onofre, gerando, conseqüentemente, o comportamento violento e enraivecido desse homem. Não nos interessa aqui, de maneira alguma, justificar os atos desse sujeito violentador; não o estamos defendendo nem atacando. Pretendemos, sim, enxergar – a partir da moral interna da própria obra de Trevisan – as motivações das personagens. Sendo assim, vemos que há uma possibilidade que explicaria o caráter iracundo do maldito “velhinho”: ele estaria vingando-se da humilhação de ter se casado com uma “noiva de grinalda sem ter direito”; Onofre como um homem extremamente ressentido. Ou seja, pela lógica da moral interna do conto, o dito “velhinho sem moral” seria, na verdade, a mais moralista das personagens, pois estaria ele agindo em favor dos bons costumes, punindo uma pecadora – Sofia – com as dores que lhe cabem. Bento e Onofre estariam então condenados pelas mesmas obrigações perante as leis morais que regem a realidade que os envolve: manter um casamento, ainda que de aparências, mesmo diante da “deslealdade” da esposa. Seriam eles simplesmente criaturas sujeitadas com reações pré-definidas por um código moral; incapazes de quebrar essa barreira que lhes determina a estrutura de uma relação matrimonial, ambas as personagens masculinas estariam então remoendo o desgosto das suas relações amorosas deturpadas – cada uma a sua maneira: Bento violentando o mundo e deglutindo sua desgraça; Onofre violentando e humilhando a mulher.

Justificações a parte, a questão é que essas especulações só nos surgem com mais vigor quando relacionamos essas duas histórias. Também é fato que, no caso de

“Dia de matar porco”, esses questionamentos permanecem como uma dúvida insolúvel no ar: teve Sofia um filho enquanto ainda era solteira? Assim como Onofre, nunca saberemos. No entanto, é importante sondar essa questão – mesmo que de forma inconclusiva – porque ela nos reforça o caráter de violenta sujeição das personagens que habitam essa realidade. Não podendo lutar contra as leis morais que regem seu universo, subjugado de forma essencial por elas, caberia a Onofre – como coube a Bento, na outra história – somente remoer em ódio e brutalidade todo o desgosto e ressentimento que lhe foram causados pela traição da mulher – no sentido de violação de um contrato moral-religioso.

Discutidas essas questões, podemos passar então a terceira e última parte do conto que ora analisamos.

### **3.1.3 Terceira parte: o pio dos pardais que anunciavam chuva**

Depois da aparição de Natália, quando Onofre ainda pensa que a esposa – “a porqueira”, segundo ele – lhe fugiu, Sofia surge inesperadamente de trás de uma cerca. Vemos então a batalha final entre marido e mulher; um último diálogo de violências. Mesmo estando em desvantagem, armado de chicote contra uma espingarda, Onofre parece ter tanta fé nas leis sociais que sustentam a sujeição de sua mulher em relação ao seu jugo, que não hesita em atacá-la de frente; o homem parece não conceber a possibilidade de ser baleado por aquela arma, justamente por ela estar sendo manuseada por alguém que lhe deve submissão. No entanto, as leis sociais já haviam sido rompidas na lógica interna da narrativa, e a negação de Onofre em aceitar esse fato não mudou o rumo das ações. Desse modo, a espingarda então explode, num violento ato de defesa – talvez mais do que ataque – de Sofia. O narrador nos afirma que “era tiro de espingarda pica-pau e foi para assustar, mas acertou a barriga [...]”, confirmando-nos que as intenções de Sofia eram mais de autopreservação do que de destruição do outro – talvez por ainda estar, de alguma forma, ligada à estrutura matrimonial que sempre regeu sua vida. O homem, então baleado, ainda tenta se levantar, talvez para vingar aquela insolência, aquela insubordinação, mas não há mais forças no velho, que finalmente sucumbe e volta a cair. Ironicamente, nesse momento de vingança da sua eterna vítima

– e conseqüentemente de sua destruição –, é justamente a essa criatura torturada, Sofia, que Onofre pede socorro: “Velha, me acuda. Estou atirado”.

Sofia então vai ajudar o marido, e nesse momento o ritmo e o próprio tom do texto tem uma mudança brusca. A cadência da prosa trevisaniana passa de uma fórmula carregada de agilidade e violência para o seu completo oposto, uma descrição poética e visual da cena da morte de Onofre. Transcrevemos então essa última passagem do conto:

Olho branco, estirou-se no terreiro. Pediu um gole d’água. Sofia trouxe a caneca. Estava mudo, a garrafa na canhota, o chicote na destra. Bem quieto, assim escutasse o pio dos pardais que anunciavam chuva.

Não há indícios de violência ou brutalidade na descrição da cena ou nas ações das personagens. Finda-se então o embate devastador de agressões entre os indivíduos ali retratados, dando lugar a um contato bastante sereno entre esse casal antes tão arruinado. Indefeso, abatido, Onofre “pede” um último gole de água – não “manda” como normalmente o faria; Sofia, por sua vez, ampara o marido, traz-lhe a água pedida, agora talvez não mais por obediência, mas sim por vontade de confortar aquele homem que então se apequena e está a morrer diante dos seus olhos. As personagens desprendem-se das caracterizações a que estavam atreladas anteriormente. Note-se que nem mesmo os termos antes utilizados para definir Onofre – “velhinho sem moral”, “borracho”, “o velho” – aparecem nessa cena. A figura do homem passa a ser então referida de forma elíptica e metonímica – fala-se em seu olho sem vida e reforça-se o seu silêncio (“mudo”, “bem quieto”) –, amenizando assim a força visual e a violência que antes estavam associadas a sua negativa figura. Até mesmo a questão do assassinato, embora constitua uma situação naturalmente trágica, não está posta nesse momento do texto com a ênfase que se espera. Há, na passagem do conto em que essa ação é narrada, a inserção de uma informação que destoa e desvia o foco do leitor do violento ato: “Então a espingarda explodiu, *levantando um bando de passarinhos no caquizeiro*, o velho foi ao chão” (grifos nossos). Dessa forma, fica então contido, refreado, um possível clímax catártico do texto. Talvez esse movimento de contenção, de desvio do foco de um ato tão extremado como é o assassinio, só esteja nos mostrando que, dentro de uma realidade que se configura como um ciclo de violências, até mesmo

a mais radical das agressões tem seu impacto reduzido pela repetição – pela monotonia, pela anestesia da repetição. No entanto, alguns resquícios da imagem deteriorada que dominou o texto até então – mesmo que agora de forma mais suave – permanecem ainda na pintura dessa cena: a imagem do chicote em uma mão e a garrafa na outra simboliza os dois lados essenciais da personalidade de Onofre: sua violência e sua bebedeira. Talvez essa imagem surja nesse momento final para que não nos esqueçamos de que, mesmo estando agora mudada a caracterização das personagens, e apesar do trato suave que é dada a essa cena de “Dia de matar porco”, as marcas deixadas pela violenta existência ali retratada não se apagarão com tanta facilidade. As ideias de redenção, ou mesmo de perdão, parecem então minadas de qualquer possibilidade, como se não houvesse espaço para a reconstrução nesse ciclo de violências que sempre se mostrou eterno.

A última frase do conto, tão poética e destoante de todo o resto do texto – “Bem quieto, assim escutasse o pio dos pardais que anunciavam chuva” –, enche a atmosfera da narrativa de um ar pacífico e leve, remetendo ao canto ameno dos pardais e a agradável iminência de chuva. Desconstrói-se assim o tom agressivo com que se narrou essa história, dando a “Dia de matar porco” um inesperado final comedido e lírico.

Essa última passagem do conto – toda a cena do assassinato de Onofre – nos suscita então um duplo impacto: primeiramente, temos o trágico desenrolar da trama, culminando na morte do marido pelas mãos da esposa, ou, dizendo de outra forma, no não esperado “dia da presa”; e, secundamente, temos a mudança brusca no tom da narração e nas ações das personagens, o abandono de uma representação violenta da realidade em detrimento de seu total oposto, culminando na figuração de uma cena final envolta em lirismo e passividade. No entanto, como já dissemos, a noção de assassinato tem seu impacto amenizado pela própria forma como o texto a apresenta. Desse modo, fica-nos então o segundo impacto – o desfecho, a poética morte de Onofre – como sendo, de certa forma, o clímax de “Dia de matar porco”.

Se pensarmos retrospectivamente nas representações construídas dentro dessa narrativa, poderemos entender melhor o que simboliza esse final lírico para uma história que foi sempre de agressões, tortura e tragédia. Vimos aqui que as personagens retratadas vivem uma vida desgraçada, marcada por desafetos e ofensas; vimos que as inquebrantáveis leis sociais e religiosas funcionam como amarras que subjagam e atrofiam as vontades dos sujeitos; vimos que nessa realidade em violência só é possível

um diálogo que seja ele também um diálogo de violências, um embate, uma luta bruta e visceral; vimos também que a ideia de redenção não tem lugar aqui, e mesmo que haja um relativo arrependimento e reconciliação por parte das personagens, as marcas dessa existência que foi sempre vilã jamais poderão ser apagadas. Desse modo, quando vemos então essa cena final sendo tratada com ares de lirismo, temos um genuíno choque, um estranhamento, pois não nos parecia antes que haveria espaço para subjetividades e poeticidade num mundo construído por leis tão duras e opressivas. Sendo assim, a ideia que nos surge é a de que a morte pode simbolizar, dentro da lógica das relações e das representações sociais dessa realidade ficcional, uma fagulha de positividade; a morte seria então a única e derradeira liberdade nesse universo. Ou seja, num mundo onde o amor está atrofiado, onde o matrimônio significa domínio, onde as relações familiares emulam as grades de uma perpétua prisão, e onde a imposição social subjuga e violenta a vontade individual, a morte surge como a única alternativa, como a única possibilidade de liberdade – enfim, os poéticos votos do “descanse em paz” tomam proporções radicalmente concretas nesse conto de Dalton Trevisan: somente na morte o descanso; somente nela a paz.

É interessante notar que ambas as personagens – tanto Onofre quanto Sofia – parecem perceber esse teor de verdadeira libertação que emana do ato de morrer. O casal, sempre rodeado por relações de opressão, dor e violência, finalmente fica em paz quando a certeza da morte se faz presente; é a iminência do fim que carrega consigo o conceito de libertação. Embora não haja a verdadeira redenção para essas personagens, como já comentamos, parece que lhes é suficientemente confortadora a paz trazida pelo fim de sua existência degradada – esse ciclo de violências. Sofia, ao assassinar Onofre, liberta-o da sua condição perpétua de torturador, e, ao mesmo tempo, liberta-se da sua própria condição – moral, religiosa, cultural, política – de ser uma criatura inferior e violentada, uma eterna vítima. Na morte, as amarras e as leis sociais perdem sua jurisdição, e os sujeitos estrangulados podem enfim respirar a relativa paz dos que deixam para trás somente marcas de destruição; a morte é, portanto, o signo da liberdade. É válido frisar que não é a ideia de um pós-morte, seja ele o céu ou – o presumível – inferno, que ameniza a existência das personagens, mas sim a própria noção de abandonar essa existência degradada; o sentimento de libertação não está no pós-vida, mas sim precisamente no momento da morte. Vemos então que até mesmo a liberdade, quando retratada nesse contexto, só é possível através do mais extremo ato de

violência: o assassinato. A vida degradada de “Dia de matar porco” não deixa brechas para um possível lado bom, suprimindo até mesmo a mais sensível necessidade humana sob uma grossa camada de miséria.

Vemos então que a violência funciona aí como uma via de mão dupla: num nível mais superficial, ela está presente nas ações e reações das personagens; e num nível mais essencial, ela fundamenta toda a lógica das relações sociais, culturais e políticas constituídas na realidade anteriormente descrita. Ou seja, se por um lado – e de maneira óbvia – conseguimos perceber a violência como um mecanismo fundamental na construção das relações interpessoais de “Dia de matar porco”, lendo-a, por exemplo, nas agressões e torturas infligidas por Onofre, na reação de defesa e consequente ataque de Sofia, na forma como as personagens falam, nos termos utilizados na descrição dessas personagens, e até mesmo na própria natureza das cenas que são descritas no conto; por outro, e de modo um tanto mais estrutural e essencial – e talvez por isso ainda mais intenso –, percebemos a violência como um elemento basilar na construção das próprias leis e valores morais, sociais e políticos que sustentam e constituem essa realidade ficcional. É violenta a mão de Onofre contra o corpo de Sofia, é brutal o seu chicote, mas quando analisamos a constituição opressiva da instituição do casamento ali descrita, também estamos falando de uma violência. É violência porque se quer opressiva, acrítica, inquestionável; sua perpétua imutabilidade configura também uma fórmula de agressão: uma agressão dos diretos, uma agressão à liberdade. A sujeição sofrida por essas personagens, e, conseqüentemente, a estrutura social que emana esse poder sujeitador, são, em sua essência, em sua base, um mecanismo de opressão, uma maquinaria de violências.

Portanto, quando falamos aqui em um “mundo em violência” é nesse sentido que estamos empregando o termo. Estamos nos referindo a essa realidade onde a violência age subcutaneamente, num nível infraestrutural da sociedade, configurando leis morais opressivas, agressivas e hostis, manifestando sua brutalidade num ciclo perpétuo e inquebrantável de sujeições. Mas, mais do que isso, falamos também de uma realidade em que as personagens, impelidas e diretamente contaminadas por essa estrutura devastadora de agressões, tornam-se também criaturas de violência, seres incapazes de alcançar a passividade e a suavidade em qualquer nível, monstros destituídos da sensibilidade necessária para uma existência que não seja em si somente um eco trágico, uma ruína de desgraças e relações falidas.

### 3.2 UMA REALIDADE PARALÍTICA: REPUGNÂNCIA E MÉTODO

“Businessmen drink my blood [...]”  
(Arcade Fire).

“Who would wanna be such a control  
freak?”  
(Modest Mouse).

Tendo já sido esmiuçada e caracterizada por nós a configuração fundamental do que aqui chamamos de “realidade em violência” na literatura trevisaniana, iremos agora passar ao próximo passo de nossa proposta crítica. Vamos então nos voltar às representações que se constroem a partir desse outro leque de contos que integram o volume de *Cemitério de elefantes*: as histórias que emulam uma “realidade paralítica”. Continuando com o procedimento metodológico que viemos empregando até agora em nossa análise, iremos eleger um texto específico como sendo um representante de toda essa gama de narrativas que se conectam, e o analisaremos passo a passo, subdividindo nossa leitura em partes, de acordo com o próprio desenrolar do texto literário. O conto que ocupará essa posição central nesse momento da nossa crítica será “Angústia do viúvo”<sup>26</sup>.

#### 3.2.1 Primeira parte: o primeiro cigarro e o segundo

Quinto conto do volume, “Angústia do viúvo” é um texto que já em seu título nos revela o tema central que movimenta a engrenagem de sua narrativa: a angústia. Vemos então que a temática aqui focalizada, por si, já nos remonta a um lugar do desconforto, um lugar da aflição, inserindo-se nessa espécie de “lugar comum” do universo arruinado trevisaniano. Ainda no título também nos é apresentado o sujeito que

---

<sup>26</sup> Todas as referências e citações relativas a esse conto, trabalhadas dentro do presente tópico da nossa dissertação, encontram-se no seguinte intervalo de páginas: Trevisan (2009, p. 27-30).

é possuído por esse sentimento desolador: o viúvo. Há, na escolha dessa personagem central, um ponto interessante. Note-se que a própria noção de viuvez é naturalmente ligada a uma forte ideia de sofrimento, posto que nos remonta à imagem intensa do ser que perdeu, para a morte, o amor de sua vida. A figura do viúvo seria assim, portanto, uma espécie de signo intrinsecamente ligado à noção de angústia, devido justamente a essa sua natureza de perda. Desse modo, dizer “angústia do viúvo” é falar dupla e veementemente de um sentimento agônico, é remontar de forma direta a uma sensação extremada de perda, de desamparo, de desconforto. Fica assim então apresentada, já no frontispício do texto, a força motora que impulsionará: uma narrativa do desconforto, uma narrativa da angústia.

O conto trata da história de um viúvo, mais especificamente, centra-se na descrição de um dia na vida dessa personagem – um dia que pode ser, como veremos, todos os dias. A ideia da rotina é muito bem desenvolvida aí, posto que o texto nos narra, cronologicamente, as repetitivas ações do dia-a-dia desse angustiado protagonista: acorda, vai pro trabalho, volta pra casa, etc. “Angústia do viúvo” pode parecer, inicialmente, um simples texto pautado na descrição do dia-a-dia e da dor eterna e opressiva de um homem, no entanto, como quase sempre na literatura trevisaniana, nem tudo é o que parece ser. O conto, através de sua precisa construção simbólica minimalista, dá-nos uma série de pistas e, ainda que de forma um tanto subliminar, sugere-nos uma interpretação que vai além da leitura simplista de um dia na vida de um viúvo. As imagens nesse conto, de certo modo até enigmáticas, apesar da sua sobriedade, suscitam-nos, depois da devida reflexão, uma realidade outra por trás das aparências dessa narrativa da angústia. Com isso em mente, passemos agora à leitura do conto.

“Angústia do viúvo” se inicia com a construção de uma cena cotidiana, e com a consequente apresentação e caracterização dessa personagem principal. Vejamos:

Ele acorda, tosse e resmunga: “Essa bronquite...” Ainda na cama, dedo trêmulo, acende o primeiro cigarro e o segundo enquanto faz a barba. Espirra com o chuveiro frio. Bebe o café preto servido por Dona Angelina, sai sem ver os filhos adormecidos. São sete horas e entra no emprego às oito. A rotina de preencher ficha e calcular percentagem.

Essa é a descrição de um quadro matinal, do amanhecer na vida de um sujeito. No entanto, a ideia do acordar-se, que facilmente poderia estar relacionada a imagens como a da vida em evolução, do nascimento de um novo dia, de uma nova gama de oportunidades, apresenta-se imediatamente atrelada a ações que nos remontam às imagens negativas da doença e da aflição: tossir e resmungar. Respectivamente, esses dois verbos caracterizam a personagem do viúvo como sendo um ser que se encontra a um só passo debilitado, acometido por uma doença, e incomodado, desconfortável – reforçando assim a imagem já sugerida pelo próprio título do conto. Essas noções se aplicam também, de forma metonímica, à atmosfera que rodeia essa personagem. Seu dia, sua rotina, não se inicia com o acordar-se e lavar o rosto, por exemplo, mas sim com o lado negativo dessas ações: uma incômoda e irritada tosse. A doença, sugerida por esse tossir, é inclusive mencionada diretamente mais adiante no texto. Trata-se de uma bronquite, como lemos na fala do viúvo. Outros elementos pintados na cena, como o “dedo trêmulo” e o espirro por causa da água fria do chuveiro, reforçam essa ideia de que a personagem descrita é uma criatura que se encontra em estado adoecido.

No entanto, há um dado que problematiza essa noção da doença da personagem: seu vício tabagista. O homem acorda, tosse, chega mesmo a reclamar da sua bronquite, mas, imediatamente, ainda na cama, acende seu primeiro cigarro. Percebemos então uma contradição nessa ação da personagem, que, mesmo incomodada com a tosse, fuma dois cigarros no presumível curto espaço de tempo entre o levantar-se da cama e o fazer a barba. A fumaça do cigarro só piora o estado de tosse de um sujeito. Esse pressuposto é que gera a contradição que enxergamos nos atos do viúvo: tossir e depois fumar, piorando a situação. Vemos também que o viúvo fuma seus dois primeiros cigarros de forma encadeada, sugerindo assim a imagem do eterno vício. Dessa forma, surge-nos a simbólica imagem do fim de um cigarro acendendo o início do outro. Se tomarmos a descrição da cena como sendo uma narração de atos cronologicamente sequenciados, percebemos também que esses cigarros são fumados antes mesmo da tomada do primeiro banho do viúvo. Simbolicamente, a poluição do tabaco lhe preenche o ser antes mesmo do ato purificador do banhar-se – ato esse, que, contraditória ou ironicamente, também está atrelado aqui à noção do desconforto, do espirro em função da água fria, como já vimos. Dessa forma, o viúvo fica caracterizado como sendo um fumante inveterado, um viciado, um sujeito que ao acordar procura primeiro saciar seus hábitos, seus vícios – mesmo que isso piore ainda mais sua incômoda condição de

doente –, e só depois dá continuidade as suas ações. Mais adiante no texto, algumas passagens a frente, o narrador ainda menciona que o viúvo fuma duas carteiras de cigarro por dia, o que só reforça a imagem obsessiva e compulsiva do vício.

Dizemos que essa imagem do vício põe em dúvida a caracterização da personagem do viúvo como sendo uma criatura vítima de uma doença – a noção de vítima aqui é o ponto chave –, porque a adição da imagem do tabagismo a essa problemática nos suscita a seguinte questão: será que essa bronquite crônica, e todos os sintomas anteriormente descritos como seus indicativos, não são, na verdade, somente o efeito colateral do excesso de nicotina e fumo no corpo desse sujeito? Não será essa doença uma simples consequência do consumo intensivo do cigarro? Desse modo, vemos então que essa dita bronquite da personagem pode ser, em verdade, uma autoinfligida doença, o que acaba por colocar em cheque a imagem do viúvo enquanto vítima, enquanto criatura passiva diante do mal que lhe acomete. O protagonista passa então a ser visto como o sujeito causador de sua terrível doença, ignição de seu próprio acometimento – concreta e simbolicamente, um ser autodestrutivo, autopunitivo.

Outra questão interessante, ainda relacionada às simbologias suscitadas pela imagem do vício, é a ideia da fuga da realidade. É sabido que, ao contrário do álcool e de alguns outros narcóticos, o cigarro não é uma droga alucinógena. Ele age de outro modo, como uma espécie de calmante para os seus usuários. Portanto, é mais complicado enxergar no tabagismo – do que seria, por exemplo, no alcoolismo – a noção de fuga da realidade, posto que esse vício em específico não proporciona uma experiência baseada em alucinações. No entanto, no caso do conto aqui analisado, a própria ideia do uso da nicotina enquanto calmante já nos indica que há, por parte da personagem, uma tentativa de criar artificialmente uma sensação de paz que ela provavelmente não alcançaria de forma natural. Ou seja, mesmo não tendo o cigarro a capacidade de distorcer a realidade, ele possui esse elemento calmante que ajuda, se não a desvirtuar, pelo menos a amenizar a impactante percepção da realidade por parte do sujeito. Desse modo, quando associamos a figura do viúvo ao vício tabagista, e quando percebemos esse vício como sendo uma força que age sobre a personagem indiferentemente a qualquer um de seus efeitos colaterais – tais como sua bronquite –, vemos que para esse sujeito não existe a possibilidade de encarar a realidade e a sociedade de forma lúcida e direta. Os cigarros simbolizariam, portanto, nesse conto,

esse mecanismo de defesa do viúvo, essa película que protege – ao mesmo passo que, contraditoriamente, deteriora e adocece – esse homem.

Essa contundente imagem do ser que, deliberadamente, insere-se num vício que o consome e degrada, ao mesmo passo que ameniza a sua percepção do real, perpassará, como veremos, todo o conto, sendo constantemente retomada pela menção aos cigarros fumados pela personagem. As implicações simbólicas dessa imagem na construção do caráter do viúvo serão problematizadas no final do texto. A partir de uma leitura retrospectiva da narrativa passaremos a entender melhor que importância tem a ideia do vício e da autoinfligida doença na interpretação geral das ações e dos motivos da personagem. Agora, no entanto, seguindo a linearidade do texto, não é possível estabelecer reflexões mais aprofundadas que as que estamos desenvolvendo.

Além dessa questão anteriormente comentada, há ainda, nessa mesma passagem sobre o café da manhã do viúvo, um outro importante elemento para a composição desse universo ficcional: dona Angelina. Essa outra personagem, que aparece servindo o café ao viúvo, é – até então – a única criatura com quem esse homem se relaciona diretamente – mais adiante são mencionados os “filhos adormecidos” do viúvo, mas essas personagens simplesmente permanecem em seu sono, não traçando então nenhum contato com o seu amargurado e adoecido pai. Sobre dona Angelina, nesse primeiro momento, só sabemos que ela serve o café da manhã do viúvo, mas há já em seu nome e em seus atos um forte indicativo da sua personalidade. O termo “Angelina” origina-se do mesmo radical que os termos “angelical” e “anjo”. Essa definição onomástica, associada ao ato de servir – que também pode ser lido como o ato de cuidar –, dão a essa personagem um ar de bondade, de criatura que está nessa história como um foco de afeto, de desvelo em relação às outras personagens – especialmente a do viúvo.

Finalizando a citação acima, o narrador descreve sucinta mas contundentemente a culminância da cena matinal da personagem: seu emprego. Dizemos que a forma como o narrador descreve a cena é contundente porque, graças ao trabalho minimalista empregado na construção das simbologias trevisanianas, não é preciso muito mais do que uma frase curta para que percebamos o massacrante tom de tédio e aborrecimento transmitido pela descrição da já mencionada rotina de trabalho: “A rotina de preencher ficha e calcular percentagem”. O uso dessa imagem clichê é o que nos proporciona perceber, em tão pouco texto, tanta representação simbólica. Vemos então que o viúvo executa um trabalho, automático, mecânico – preencher e calcular –, repetitivo em sua

natureza de rotina. Desse modo, remontamo-nos à imagem do homem isolado em seu escritório, assinando papéis, carimbando tabelas, reproduzindo cálculos, executando suas tarefas e obrigações de forma tão mecanizada e automática que a mera noção de uma rotina desses procedimentos constrói o quadro de uma experiência tediosa e maçante. Mais adiante no conto, no próximo parágrafo, quando o narrador nos fala do expediente da tarde do viúvo, a cena continua se construindo pelos mesmos parâmetros: “de tarde, a copiar faturas”. Preenche, calcula, copia: essa deveria ser a rotina de trabalho de uma máquina, não de um homem; essas são as diretrizes empregatícias de um sujeito acrítico, um mero reprodutor de parâmetros pré-definidos, uma calculadora humana. Ao caracterizar a rotina de trabalho do viúvo dessa forma, vemos que o narrador nos apresenta um outro ponto importante da caracterização dessa personagem e do universo que a rodeia: a repetição.

A ideia da repetição – bem como a ideia do vício, já anteriormente comentada – vem atrelada sempre à ideia da imutabilidade. Um destino que se repete eternamente, como um mecanismo automático, remonta-nos à imagem daquilo que se pretende imutável, inviolável e perpétuo. Do mesmo modo, quando pensamos na repetição enquanto movimento recorrente e inquebrantável, estamos vislumbrando também uma forma de experiência acrítica, alienada, uma espécie de perpetuação que ocorre automaticamente, sem reflexão que a suporte, sem inovações, sem mudanças, sem questionamentos. Dentro da repetição e do vício inexistente, portanto, a noção da liberdade, e por isso as relacionamos aqui com a noção de angústia e opressão que se projeta sobre a figura do viúvo. O homem da rotina, o homem do vício: o sujeito da repetição, que se encontra aprisionado, enclausurado em sua condição. Sua angústia multiplica-se perpetuamente, reforçando-se, como uma engrenagem eterna. Perdido seu nome, torna-se apenas “o viúvo”, apenas o empregado que preenche fichas, calcula porcentagens e copia faturas. Por isso dizemos que seu trabalho e seu vício são símbolos da repetição massacrante, por isso os afirmamos enquanto signos de opressão, tédio e angústia. De outro modo, também enxergamos a ideia de paralisia associada às construções baseadas em repetição, e é exatamente nesse sentido que empregamos a expressão “realidade paralítica” para definir essa parcela do universo ficcional trevisaniano. Falamos então em paralisia enquanto aquilo que permanece sempre o mesmo, aquilo que mesmo em movimento manifesta sua condição de aprisionadora estabilidade; realidade paralítica enquanto atrofiada, enquanto impotente, enquanto

engrenagem de mecanismos repetitivos – e, por isso, inertes. Dessa forma, começamos já a vislumbrar o conceito do que aqui chamamos de realidade em paralisia.

Interessante perceber que essa imagem da repetição, associada ao trabalho da personagem central, acaba dialogando também com a noção de repetição no universo que rodeia essa criatura, como já havíamos sugerido. Note-se que o texto é narrado com a utilização dos verbos no presente do indicativo. Esse tempo verbal normalmente é utilizado quando estamos tratando de uma ação relacionada ao momento presente da enunciação, no entanto, esse mesmo tempo verbal também pode ser utilizado quando se deseja retratar processos e ações habituais, regulares. Desse modo, quando Trevisan opta aqui pela utilização do presente do indicativo para a construção da cronologia de sua narrativa, ele está se inserindo diretamente nesse jogo – esse que se instaura entre o momentâneo e o perpétuo, e que é suscitado naturalmente pelo tempo verbal supracitado. Sendo assim, ao lermos “Angústia do viúvo” podemos estar diante da descrição de um e/ou de qualquer e todos os dias da vida desse sujeito. A complexa relação entre o presente e o contínuo é trazida à tona nesse conto, colocando também a questão da repetição e da paralisia como mecanismos evidentes em sua construção: se um dia é igual ao outro, se a realidade está paralisada em sua repetição, se a vida se constrói enquanto duplicação, enquanto replicação de experiências, a noção de liberdade cinde-se, dando lugar a pungente imagem da angústia, do encadeamento claustrofóbico de rotinas. Desse modo, vemos que, tanto na descrição do trabalho e do vício do viúvo, quanto na própria construção da narração acerca da sua vida, existe a forte marca da repetição paralisante. O viúvo enquanto ser que não se desenvolve, ser atrofiado, enquanto eco acrítico e subjugado: um homem estagnado, uma criatura paralítica.

O próximo parágrafo do texto continua a narração cronológica do dia do viúvo, mas focalizando agora o período da tarde do mesmo dia:

Volta para o almoço, os filhos estão no colégio. De tarde a copiar faturas. Engole cafezinho bem quente – uma de suas prendas – sem queimar a língua. Sanduíche e copo de leite. Esconde-se da chuva na biblioteca pública ou vai ao cinema. Às dez horas sobe no ônibus, o jornal dobrado no bolso. Caminha três quarteirões até a casa silenciosa, apenas uma luz na varanda.

Vemos então que o homem almoça em casa. No entanto, novamente não estabelece contato com seus filhos: antes em função do sono das crianças, agora devido

ao fato de elas estarem na escola. Note-se que há sempre uma razão para esse distanciamento, há sempre um empecilho que separa o pai do convívio com os filhos – ou pelo menos isso é o que nos parece até esse momento do texto. Como dissemos, no correr da narrativa essa perspectiva que temos do viúvo – e de sua condição, e de suas ações – irá sofrer uma reviravolta, mas ainda não é o momento de discutirmos a fundo essa problemática. Por hora, limitamo-nos a esse breve comentário.

Ainda sobre a cena do almoço do viúvo, olhando para trás, recordando o momento do café da manhã, até conseguimos imaginar uma dona Angelina, cuidadosa, servindo a refeição para esse homem em casa. No entanto, essas especulações não estão explicitadas no texto. A cena fica então descrita com certo ar de solidão e melancolia: o viúvo almoçando só.

No turno vespertino do emprego, a tarefa é a de copiar faturas, como já comentamos. A manhã aparece se repetindo num trabalho de rotineiros cálculos e cópias. As imagens do primeiro parágrafo – da manhã – vão se reiterando, aparecendo recontadas, como se até mesmo os turnos do dia desse sujeito fossem uma espécie de cópias de si mesmos. Relemos então a distância dos filhos, a solidão, a repetição massacrante do trabalho e, subliminarmente, por trás de tudo isso, a angústia contida e a opressão da paralisia. A vida do viúvo: uma vida capturada num único e angustiante quadro.

Continuando no parágrafo, vemos também que é mencionada uma biblioteca pública, para onde o viúvo vai à tarde. Essa referência poderia simbolizar então um mecanismo de escape pessoal, espécie de simbólica libertação da pesada rotina, fuga provisória para o imaginário da literatura. No entanto, esse lugar é citado apenas como ponto para se esconder da chuva, o que faz desconstruir assim a possibilidade de enxergarmos a liberdade da arte na vida desse sujeito. Não há arte nessa biblioteca. Somente o pragmatismo utilitário de seu prédio persiste nas simbologias do conto. Também é mencionada uma ida ao cinema nas tardes do viúvo, mas essa menção acontece dentro da mesma frase em que se fala da biblioteca. Desse modo, graças a essa aproximação dos temas, podemos pensar que talvez o cinema seja também somente uma outra espécie de escapada da tempestade, um novo prédio contra a chuva. Vê-se então a utilidade sobrepondo-se à poeticidade, a serventia concreta subjugando as possibilidades da arte nesse universo, o que nos faz enxergar então uma realidade baseada no utilitarismo, antiabstrata: bibliotecas e cinemas são apresentados como

prédios esvaziados de sentido em “Angústia do viúvo”, meras coberturas concretas para um mau tempo igualmente concreto.

Depois disso, o homem volta para casa de ônibus com um jornal dobrado no bolso. A simbologia do jornal nos soa quase como uma ironia nesse momento: numa realidade onde todos os dias são iguais, de que vale saber as notícias diárias? Talvez por isso ele seja citado apenas como um objeto dobrado e guardado no bolso – um objeto esquecido e inútil. O jornal então seria também uma imagem da atrofia e do utilitarismo desse universo, corroborando assim com as imagens da repetição, do mecanicismo, da paralisia e, conseqüentemente, da aprisionadora angústia. Mais adiante no conto, quase já na parte final da história, o jornal reaparece, mas com uma carga simbólica diferente: “Afofa os dois travesseiros para ler o jornal, nunca mais abriu um livro”. Nesse trecho, a imagem que surge nos remete à mesma questão, já anteriormente comentada, relativa à biblioteca e ao cinema. A leitura do jornal em detrimento da leitura do livro nos sugere a imagem de um homem pragmático, prosaico, intocado pela experiência da arte.

Por fim, depois dos expedientes do trabalho e da rotina de matar o tempo escondendo-se da chuva, o homem retorna à casa. A imagem da solidão fica então reverberada e reafirmada, metonimicamente, pela descrição da fachada: a casa silenciosa é também o silêncio do viúvo – emudecido, o homem sendo visto como a pequena luz solitária que se apresenta na varanda. Poderíamos ler nessa referência à luz, à luminescência, um atributo positivo ligado à figura do viúvo e ao universo descrito no conto, dando-lhes um ar de esperança – a popularmente referenciada luz no fim do túnel. No entanto, de tão fraca que é, em relação às outras imagens do texto, a simbologia da luz não nos soa aqui como algo genuinamente positivo, como uma quebra do horizonte negativo que se vinha construindo. A luminosidade seria então aqui simplesmente aquilo que destaca essas personagens e a realidade que as rodeia – solitariamente – na escuridão dessa simbólica noite.

Os próximos parágrafos, que se seguem ao segundo, caracterizam-se basicamente pela descrição da cena noturna da vida do viúvo, completando assim o quadro diário da existência desse sujeito. A exceção do trecho “Dona Angelina dorme em sossego; não precisa tirar-lhe o sapato e deitá-lo vestido. Já não é o bêbado que rola na valeta” que faz referência a uma problemática que será retomada na segunda parte do conto e também da nossa análise, as descrições que são construídas nos três parágrafos

subsequentes focalizam diretamente esse último turno do dia do viúvo atormentado pela angústia.

Seguindo o padrão que se vinha elaborando, as imagens e construções simbólicas relativas ao viúvo enquanto ser noturno reverberam as mesmas imagens e construções que haviam embasado os primeiro e segundo parágrafos. Vemos, portanto, outra vez a imagem da repetição impregnar o texto. Essa imagem se apresenta então na própria forma como o narrador conta as ações – e como a personagem as pratica. Essa forma de narrar e agir nos remonta à ideia do método – no sentido de mecanicidade, de repetição acrítica, uma perspectiva negativa do termo –, que pode ser lida aqui também como uma variação da ideia da repetição e, conseqüentemente, da imutabilidade, da alienação dos sujeitos, compondo assim o quadro de uma realidade baseada na experiência aprisionadora. Retomando a descrição da rotina de trabalho do viúvo, e pondo em diálogo essa com a outra rotina, a da vida desse sujeito, compreendemos ainda mais o papel opressivo e aprisionador que tem o método na construção do universo que envolve essa personagem<sup>27</sup>.

A sempre presente solidão, por sua vez, também é retomada nessa parte do dia do viúvo. Interessante notar que essa imagem aqui está geralmente ligada à descrição das cenas das refeições, que, tradicionalmente, são cenas relacionadas à ideia da comunhão em grupo, do encontro para a partilha do alimento; a ironia, nesse caso, faz-se presente com grande intensidade. Se no café da manhã o homem começa seu dia solitariamente, distante dos filhos e sob o cuidadoso – mas silencioso – olhar de dona Angelina, e no almoço ele come, sozinho, sua refeição, de noite vemos o solitário sujeito comendo seu jantar sem mesmo “achar gosto” na comida. Come pela necessidade, ou, mais que isso, come pela obrigação, pela rotina que o obriga à repetição dos passos e hábitos diários – hábito como obrigação, como sentença. Retira o prato que o esperava guardado no armário, abusa da pimenta para disfarçar o insosso do alimento, e, de sobremesa, toma seu café – frio – com a resignação de quem vive indiferente, de quem cumpre tarefas, obrigações, mecanicamente – até mesmo a mais

---

<sup>27</sup> Mais adiante, ainda na descrição da cena noturna do viúvo, é mencionado que, ao escovar os dentes, o homem “bate com a escova três vezes na beira da pia”. Essa menção a um número exato de batidas da escova nos remonta à ideia da obsessão compulsiva pela repetição – obsessão essa que chega ao cúmulo de padronizar e mecanizar ações tão corriqueiras quanto são o ato de escovar os dentes e bater a escova molhada na pia, por exemplo. Vemos então, nessa pequena passagem, um reforço da ideia de que o método da cópia e da repetição está impregnado em todos os níveis da vida do viúvo, atingindo até mesmo essa condição quase de doença, de compulsão.

orgânica possível, como o é o saciar a fome. Esse homem parece aplicar às suas experiências pessoais a mesma medida de método que executa em seu emprego. Nem mesmo o cuidado de dona Angelina em guardar-lhe a última refeição parece fazer diferença no sabor daquela comida. Os estigmas da angústia e da solidão são mais fortes que a marca do cuidado que pode ser lida no preparo desse alimento. Talvez, enfim, não seja a comida que anda desgostosa, mas sim o homem. Num sentido inverso, não é o homem que é o que ele come, como diz a expressão popular, mas sim a comida que é contaminada pela natureza angustiada desse sujeito.

Também o vício reaparece nesse momento do dia do viúvo. Mais cigarros são fumados, agora sendo mencionados também no momento do banho noturno do sujeito: “Mais um cigarro e, com a lima no chuveiro, limpa as unhas amarelas: duas carteiras por dia”. O vício fica então ligado diretamente ao corpo do viciado, manchando fisicamente – ao mesmo passo que simbolicamente – a existência dessa criatura. A dependência se evidencia na cor das unhas, na língua, nos “dentes manchados de sarro”.

A cena culmina com o homem olhando-se no espelho rancorosamente, e nesse momento temos um vislumbre de humanidade na construção metódica que aprisiona a vida desse viúvo. Dizemos isso porque o rancor evidencia nesse caso, talvez pela primeira vez no texto, uma marca real de individualidade desse sujeito: o viúvo sente, ressentido-se da sua condição. O homem sente aversão a si mesmo e a toda a estrutura de angústias que impregna sua existência. Isso nos mostra que, por trás de todo o método, de toda a rotina baseada em repetição, de toda a emulação de um modelo mecânico e paralítico de existência, existe um ser humano sensível, um ser que experiência claramente o desgosto de viver em paralisia, contraindo-se enfim em rancor e amargura. Como estamos sempre enfatizando aqui, esse rancor do homem em relação a si mesmo é mais uma das imagens que será ressignificada quando chegarmos ao fim do texto e fizermos uma leitura retrospectiva dessa história. Veremos então que esse rancoroso olhar para si nos diz mais do que está compreendido nas referências que interpretamos até o presente momento da leitura do texto.

Com isso, finda-se essa primeira parte – por nós definida – do conto. Como sempre, o trabalho minimal com a elaboração da linguagem e – especialmente nessa peça – das simbologias e das imagens no texto trevisaniano proporciona a construção de uma narrativa extremamente rica e complexa, que trás à tona um leque de discussões e

problemáticas intensas – mais intensas, inclusive, do que a mínima expressão gráfica dos textos desse autor pode, inicialmente, sugerir-nos.

Vemos então, em “Angústia do viúvo”, uma realidade baseada na lógica da repetição. A noção de paralisia, que utilizamos aqui na definição dessa parcela do universo literário trevisaniano, advém justamente dessa ideia de uma realidade em constante replicação, paralítica por se manter sempre inalterada, repetida perpetuamente, imutável. A descrição do dia dessa personagem central, que por vezes pode até parecer mera retomada excessiva de imagens – questão que, de forma metacritica, pode também ser suscitada por nossa análise –, constrói na verdade um quadro aprisionador que nos sugere, dentre outras coisas, a forte marca da angústia na realidade que rodeia esse sujeito. O que vemos, nesse primeiro momento do texto, é que todos os dias são iguais na vida do viúvo. Mais que isso, até mesmo cada turno do dia se reflete como num espelho, repetindo-se através das mesmas imagens, de cenas quase idênticas. É nesse sentido que enxergamos a angústia nesse aprisionamento opressivo de estruturas. Realidade paralítica e angustiada porque repetitiva, porque atrofiada, porque ausente de possibilidades. Também a imagem do método, sempre presente no conto, remonta-nos a essa ideia da paralisia. Essa noção, que impregna a rotina de trabalho desse sujeito, por exemplo, dialoga e reverbera diretamente a metódica e mecânica maneira com que esse homem leva a – ou é levado pela – vida, a forma como experiencia o mundo. As imagens do dia do viúvo nos remetem sempre à ideia do ciclo paralisado, da repetição perpétua: o eterno vício dos cigarros, a rotina de cálculos e cópias do trabalho, a descrição metódica do dia, baseada em ações padronizadas como acordar, alimentar-se, trabalhar e dormir – todas essas são formas de dizer uma realidade que está aprisionada num eterno giro sobre si mesma.

Quando mencionamos aqui essa ideia dos sujeitos e da realidade persistentemente aprisionados num ciclo, é impossível não retornarmos ao capítulo 2 da nossa dissertação, quando discutíamos então a tese da família como uma sentença. É nesse mesmo sentido que enxergamos em “Angústia do viúvo” a paralisia da realidade. A existência dos seres dessa narrativa passa pelo mesmo crivo que determina a hereditariedade em “A visita” como sendo possuidora de – e possuída por – um destino inquebrantável: a perpétua repetição – as obrigações e leis da repetição, aquilo que diz que mãe e filha deverão sempre padecer da mesma tragédia, e que um viúvo, em uma sociedade que adota somente o útil e o prático, deve manter sua rotina, mesmo que isso

signifique subjugar e, intimamente, amplificar sua condição de ser humano em agonia. Lemos, portanto, em ambas as narrativas, a marca de uma sociedade opressora em níveis intrapessoais, que age de forma determinista – desde a sua macroestrutura, no que se refere à organização político-social da realidade, até a sua microestrutura, infiltrando-se, portanto, no nível íntimo dos seres humanos, sujeitando em opressões aqueles que poderiam ser criaturas ativas. Dessa forma, vemos que a paralisia consome a liberdade dos sujeitos em todos os níveis hierárquicos possíveis: político, social, cultural e até mesmo no íntimo-pessoal.

As angústias do viúvo são, portanto, reforçadas pela claustrofobia de uma realidade sempre quase igual. Sua condição naturalmente agônica, de ser que vive uma grande perda, é reafirmada e amplificada pela estrutura social opressora que o aprisiona e paralisa. Se um dia na vida desse sujeito vem sempre marcado pela solidão, pelo vício, pelo rancor e pela angústia, e se todos os dias dessa vida, até mesmo em suas mínimas possibilidades, estão inseridos numa engrenagem perpétua e aprisionadora de repetições, o que vemos se formar, então, nessa primeira parte do texto que ora analisamos, é o quadro de uma realidade extremamente esmagadora e opressiva: uma realidade essencialmente paralítica.

### **3.2.2 Segunda parte: dia de ficar bêbado**

Quando comentávamos o turno da noite na vida do viúvo, dissemos que no texto existe a referência a uma questão que só viria a ser discutida posteriormente em nossa análise. Quando alcançamos essa segunda parte do conto, é chegado então esse momento da nossa crítica.

A passagem do texto a que estamos nos referindo é a que já foi anteriormente transcrita, e que diz que dona Angelina já não precisava tirar os sapatos do viúvo e deitá-lo, ainda vestido, para dormir, porque ele já não era mais o bêbado que outrora fora. Esse trecho da narrativa destoa do contexto geral dessa primeira parte do conto porque, inicialmente, o que se vem narrando são as ações de um dia cronologicamente ligado ao presente da vida do viúvo, e essa passagem específica está fazendo referência – e, é importante frisar, sucintamente – a um fato acontecido no passado dessa história

que se vem contando. Dessa forma, esse passado fica mencionado, mas ainda de forma muito sucinta, sem ser profundamente esmiuçado. Sabemos, portanto, que o viúvo, em outro momento de sua vida, fora um bêbado, um homem que chegava em casa extremamente alcoolizado, incapaz de, sozinho, tomar conta de si. Lemos também, nessa sua atitude do passado, o contraste com a sua realidade do presente da narrativa – realidade essa onde não há lugar para uma prática como essa, de intensa fuga da realidade. No entanto, muito também fica sem explicação no que diz respeito a esse momento pretérito da vida do viúvo. Por que se tornou um bêbado inveterado? Como vivia nessa época? Todo o contexto dessa situação fica, nesse primeiro momento, não esclarecido. Mas, quando chegamos a essa segunda parte do conto, esse período pretérito ganha, enfim, uma descrição mais acurada, o que nos possibilita melhor estabelecer e analisar o paralelo entre a vida passada e a vida presente do viúvo.

No último momento da cena noturna do viúvo, ele está se observando no espelho, rancorosamente, como já comentamos. Depois de averiguar as manchas de sarro na língua e nos dentes, o homem diz a frase que marca a quebra temporal e a passagem para essa segunda parte do conto: “Dia de ficar bêbado”. Quando essa fala surge, o narrador sutilmente nos transporta de volta no tempo, como se essas palavras fossem o gatilho que aciona a memória do viúvo – essa memória repreendida pela rotina e pelo método. É-nos apresentado, então, o período em que o viúvo viveu sua existência alcoolizada, e dessa forma se começa a narrar os acontecidos de épocas passadas:

Já não bebe, repete o desafio. Com a morte da mulher, entregou os filhos à dona Angelina. Cinco meses morou sozinho, sem acender o fogo nem arrumar a cama. Desertou o emprego, não visitava as crianças. Dona Angelina ignorava se ainda era vivo. Dormia borracho, não no quarto, lá no puxado da lenha. Trazia embrulho de pastéis, que mastigava entre goles de cachaça, frios e pegajosos de gordura.

- Dia de matar porco – anunciava aos seus botões. - Olhar para as telhas...

E olhava: as telhas encardidas, cobertas de teias. Chovia, despregavam-se as aranhas de ventre peludo. Cabeça debaixo do lençol, mordendo os dedos, tremia de pavor.

Vemos então que, após a morte da esposa, ou seja, quando sua condição de eterna viuvez se inicia, o homem passa por esse período de depressão e isolamento intensos. A dor da perda apresenta-se clara e brutalmente na reação desse sujeito, que abdica de tudo – do emprego e até dos filhos – para viver então somente de sofrer, de

padecer, de curtir essas suas lástimas irrefreáveis. Passa então a morar sozinho, isolando-se em sua mágoa, entregando-se ao frio e à imundice, descuidando de si e postando-se indiferente ao mundo – e o mundo, em resposta, na figura de dona Angelina, passa a também ignorar sua condição de vida ou morte. Não há resignação nas atitudes do viúvo, como outrora existiria, segundo já comentamos aqui. Sua atitude é de revolta inconsolável, uma autodestruição que funciona também como uma violência contra esse mundo que agora nega e ignora: se cada homem é uma metonímia da sociedade, autodestruir-se é também violentar o meio social com o qual se relaciona. Torna-se, portanto, um ser à margem da sociedade, uma criatura não governada pela lógica que domina o mundo ao seu redor. Talvez por isso a imagem do “puxado de lenha” tenha uma representação simbólica tão importante. Essa imagem nos mostra que o viúvo passa a não ter espaço no mundo oficial, embora ainda esteja atrelado diretamente a ele – afinal de contas, o quartinho da lenha é um “puxado”, ou seja, um anexo da casa, que representaria então a realidade oficial. É fato que o homem se isola nos fundos da casa, mas também podemos lê-lo como um ser que foi expulso para essa área obscura e escondida da casa, da realidade: um sujeito rechaçado em função de sua atitude de destruição da ordem comum, um bêbado, um marginal, um pária da sociedade.

Essa imagem se constrói de maneira diametralmente oposta à imagem a que está atrelado o viúvo na primeira parte do texto – ou pelo menos é o que nos parece a uma primeira leitura. Ao invés do método, a repugnância; no lugar do trabalho e das obrigações, a vadiagem e o alcoolismo. Se na primeira parte do conto existia o vício tabagista, que nos indica simbolicamente uma tentativa de suavizar a percepção da realidade, nessa segunda parte – que nos remonta a acontecimentos do passado da vida do viúvo – o uso excessivo do álcool nos sugere uma distorção completa do real, o que acaba por construir uma outra face – bem mais radicalmente destruída e degradada – dessa personagem. O viúvo do passado abraça sua angústia e sua dor e, ao invés de tentar contê-las através de rotinas, explode-as visceralmente, exteriorizando-as. No entanto, é importante perceber que essa exposição de lástimas não chega a consternar ou a violentar o mundo, posto que o viúvo, quando age assim explosivamente, vive isolado no escondido quartinho da lenha, esse seu pequeno universo de dor e degradação. Simbolicamente, seu grito não atinge a realidade ao seu redor, permanecendo ainda simplesmente como uma angústia interna da personagem. Dessa forma, vemos que nem

mesmo a extrema dor de um homem é capaz de fazer ruir os pilares sociais duramente arraigados ao seu redor: nada pode um ser único contra toda uma tradição, toda uma organização sociocultural.

Mais adiante no texto, surge-nos uma das imagens mais fortes e curiosas do conto: as aranhas de ventre peludo. Essas criaturas surgem na narrativa quando o viúvo, decidido a ficar bêbado, embriaga-se e fica a observar a parte interna do telhado do quartinho onde vive. A imagem tem uma tônica bastante específica, que constrói uma cena fortemente repugnante. As telhas são encardidas e sujas, cheias de teias de aranha, e, quando em dias de chuva, delas se “despregam” as tais aranhas peludas – o verbo aqui sugere uma ligação orgânica visceral entre as telhas e os bichos, quase como se esses fossem ovos, filhotes brotando e se desgrudando da mãe. Uma cena com um ar realmente grotesco. A própria reação de pavor do homem completa esse ar de nojo e medo que a figura dessas criaturas suscita. Essa imagem pode ser lida como somente um forte recurso estético construído para enfatizar a situação repugnante em que se encontra o viúvo, dando enfim a esse momento da vida dessa personagem uma assinatura final de asco. No entanto, uma outra gama de significações pode surgir se refletirmos com mais vagar sobre essa icônica imagem.

Retomando aqui a discussão que viemos elaborando sobre a imposição opressora das instâncias sociais sobre os sujeitos, e levando em consideração inclusive sua capacidade de contaminar até mesmo os níveis mais íntimos de um indivíduo com sua marca de julgamento, podemos interpretar de maneira metafórica a imagem das aranhas. Sendo assim, vemos nas aranhas e em seu poder de causar extremo pavor na personagem do viúvo uma espécie de simbólica representação do julgamento da sociedade em relação às atitudes “negativas” – ou tidas como negativas – desse sujeito. Traçando um paralelo e trabalhando de forma metonímica, podemos dizer que o quartinho da lenha representaria a própria figura do viúvo – sujo, destruído –, enquanto o lado interno do telhado simbolizaria a instância mais íntima desse mesmo sujeito. Dessa forma, as aranhas figurariam o julgamento social impregnando intimamente o indivíduo, postando-se sempre de cima, com certo ar de superioridade na observação e no julgamento dos homens, e tornando o viúvo, então, um ser incapaz de se libertar dessas amarras morais e culturais que o oprimem. A atitude de isolamento e revolta do viúvo ficaria assim atrelada, quase que simultaneamente, ao medo de ser julgado – medo esse que está representado pela figura das aranhas. Vemos, então, que a realidade descrita

nesse texto suprime a manifestação do indivíduo em função do poderio das instâncias sociais: cada homem carregando em si e sobre si o peso julgador de toda uma comunidade, em cada sujeito a marca do olhar do outro. Ou seja, até mesmo no próprio sujeito, em seu mais profundo íntimo, existe entranhado o mecanismo social que o governa. Falamos então aqui de uma sociedade opressora num nível tão intensamente arraigado que se manifesta até como opressão de um indivíduo sobre ele mesmo. Cada sujeito é a metonímia da sociedade.

Desse modo, vemos que talvez, embora haja uma diferença marcada na forma como o viúvo encara suas dores e angústias no presente e no passado de sua vida, a estrutura fundamental que rege o universo de “Angústia do viúvo” não esteja manifestada de forma tão contrastante quanto inicialmente se pode pensar.

É fato que inexiste, ao menos durante os mencionados cinco meses de bebedeira e solidão do viúvo, a ideia da repetição – enquanto obrigação, enquanto ordem, enquanto contenção – tão nitidamente apresentada quanto a que aparece quando pensamos na rotina descrita na primeira parte do conto. No entanto, ainda persiste, mesmo que encoberta por uma forte camada de sujeira, rebeldia e alcoolismo, a noção de uma sociedade reguladora que subjuga os sujeitos nesse universo. O estilo de vida da imutabilidade está, então, sempre à ronda. O homem se revolta, explode enfurecido em ações autodestrutivas, mas suas ações são passíveis de reações punitivas, em função das quais o homem se torna uma criatura marginalizada pelo sistema da sociedade, e acaba por levar consigo, para o exílio, toda a sua força latente de desordem e caos contra o mundo da paralisia e da repetição. O isolamento do sujeito causa sua atrofia, aniquila seu impacto enquanto ser numa sociedade: um grito que não atinge os ouvidos de outrem é tão impotente quanto um silêncio de oprimido. Desse modo, através da exclusão, as instâncias sociais reprimem a tentativa de representação subjetiva que poderia ameaçar a sua engrenagem massificadora e paralisante. De outro modo, também enxergamos a marca do julgamento social quando nos voltamos à imagem das aranhas peludas que apavoram o viúvo. Essa interessante metáfora nos faz perceber a ideia de que até nos níveis mais pessoais inexiste a possibilidade de libertação das opressivas normas sociais. Sendo assim, vemos que mesmo quando a realidade fica distorcida e torpe, mesmo quando o caos tenta tomar o lugar da ordem, as normas morais da sociedade se fazem presentes, subcutaneamente, insistentemente, na consciência dos sujeitos.

Portanto, vemos que o homem está paralisado também nesse seu momento de fúria autodestrutiva, quando aparentemente estaria em violência. Paralisado no sentido de que está incapacitado de agir plenamente perante e contra a sociedade. Seus atos só se desdobram às escondidas, no isolamento, sua dor está manchada pela opressão social ordeira. A sociedade é paralítica porque ela detém toda e qualquer possibilidade de libertação do movimento controlado e opressivo. A sociedade da repetição, do método, da ordem atrofiante, é aquela que renega suas peças disfuncionais até o momento em que essas mesmas peças aceitam sua função e passam a reproduzir mecânica e acriticamente as estruturas basilares do seu eixo social – ou simplesmente morrem no esquecimento. Desse modo, quando o viúvo se isola para afogar, em “frios e pegajosos” goles de cachaça, suas mágoas, tornando-se feio, repugnante e asqueroso aos olhos dos outros, ele na verdade está simplesmente sendo remanejado pelo meio social para uma espécie de zona de isolamento, um lugar onde ele não possa manchar a boa imagem da ordem e do método que reina sobre esse universo. Não há, portanto, uma diferença tão gritante entre o bêbado depressivo e o funcionário pontual – as duas faces que formam a personagem do viúvo. Ambos simplesmente consomem suas angústias intimamente – aquele através do isolamento da sociedade, e esse através do silêncio resignado – , contaminando-se irrefreavelmente, por todos os lados, com uma opressiva instância social julgadora.

Voltando agora ao texto, vemos que o narrador nos descreve o dia em que o viúvo retorna à casa – ou é “arrastado” de volta para ela, para usar aqui a expressão, bem mais precisa, do autor. Vejamos essa passagem do conto:

Transbordou a caixa d’água, inundando a casa, o vizinho deu alarma. Dona Angelina acudiu e, ao ver no colchão os buracos da brasa de cigarro, arrastou com ela o filho, cansado demais para discutir. No antigo quarto de solteiro, olhou-se muito tempo no espelho, a princípio curioso, depois aborrecido, enfim com náusea. Naquela hora, sem dores, deixou de beber.

A cena descrita nos sugere de duas formas o possível fim trágico para a atitude autodestrutiva do viúvo: um possível afogamento, em função da inundação da casa pela água transbordada da caixa, ou um acidental incêndio, comum em casos de sujeitos que adormecem bêbados com o cigarro aceso na mão, sugerido pela imagem dos buracos de brasa no colchão. De um modo ou de outro, o que está implícito é que, se dona

Angelina não tivesse interferido, o fim último da rebeldia do viúvo – seu filho, como nos é finalmente revelado – estaria próximo. Sendo assim, o que acontece é que, através do aviso de um vizinho, dona Angelina toma conhecimento do estado, de certa forma, terminal do filho e decide arrastá-lo de volta à casa, conseqüentemente, ao mundo oficial. Depois de acordado, passado o efeito do álcool – que o havia impossibilitado inclusive de arguir com dona Angelina sobre sua estada no quartinho da lenha – , o viúvo se olha no espelho, passando de curioso à enojado com sua própria aparência, e finalmente abandonando a bebedeira – conseqüentemente, a vida em fuga distorcida da realidade.

Continuando a analisar o conto pelo prisma de leituras sociais que vínhamos utilizando, percebemos então que a personagem dona Angelina tem uma função muito importante nesse momento da narrativa: ela intercede a favor do meio social, arrastando de volta a peça que havia perdido sua funcionalidade. É fácil perceber em dona Angelina um agente pacífico, uma criatura de atitudes bondosas em relação ao viúvo, tendo em vista que ela é a única que demonstra ter real cuidado para com esse ser de angústias e solidão – essa interpretação está inclusive mencionada na primeira parte de nossa análise. No entanto, se observarmos o quadro geral das representações sociais da narrativa, veremos que, por trás dessa aparência de cuidado, pode existir uma forte marca impositiva das instâncias sociais.

Como já dissemos, a atitude de autodestruição do viúvo tem um forte teor de rebeldia – embora parálitica – , posto que é uma ação que se projeta, a um só passo, sobre a própria personagem e contra o mundo que é representado por essa mesma criatura. Portanto, os cinco meses de fuga alcoolizada da realidade vivenciados pela personagem do viúvo funcionariam como uma espécie de libertação das imposições do meio social – ou, na verdade, como vimos, uma tentativa angustiada de libertação, uma falsa liberdade. Dizemos isso porque, como já foi comentado, por trás desse isolamento auto-infligido do viúvo, existe também a marca do exílio imposto pela sociedade a uma das peças de sua engrenagem que pararam de funcionar. Desse modo, essa “liberdade na dor” da personagem principal é uma liberdade muito relativa, ou mesmo, como está dito, uma falsa liberdade, tendo em vista que ela vem impregnada também com os mandos de uma estrutura política superior à sensibilidade íntima do indivíduo. Sendo assim, a cena em que o viúvo é “arrastado” – e insistimos em enfatizar esse verbo pelo seu teor semântico marcado – de volta ao convívio social tem uma importância crucial

na representação dessa realidade – e assim também o tem o agente desse “resgate forçado”, dona Angelina.

O próprio texto nos mostra que o viúvo foi arrastado à força de seu exílio autoflagelante, incapaz até de discutir sobre a possibilidade de se manter no curso que, inevitavelmente, o levaria ao trágico destino. A tendência, quando lemos de forma mais imediata “Angústia do viúvo”, é enxergar nessa ação de dona Angelina uma atitude positiva, de salvação, no entanto, os desígnios das ações no universo ficcional trevisaniano nunca devem ser lidos de forma tão simplista, como já se pode perceber. Se a dor extremada e – conseqüentemente – a morte são a única forma prática de liberdade nessa realidade de opressão e paralisia, o curso das ações do viúvo o levariam a essa única verdadeira libertação do jugo social, esse único espaço passível de individualidade num universo da massificação. Essa questão inclusive já foi comentada aqui no tópico sobre a “realidade em violência”, quando tratávamos da morte da personagem Onofre e sua conotação poética. Sendo assim, a atitude de dona Angelina, de desviar o curso dessas ações, pode também ser lida como uma representação do punho social “endireitando” – sem discussão, à força – os sujeitos que de uma forma ou de outra tentam se postar à parte da ordem social geral. Dona Angelina fica caracterizada, portanto, como esse agente movimentador da ordem e das forças sociais. É importante frisar que a personagem não age de forma consciente, o que nos faria pensar que ela se posiciona a favor de um aprisionamento da figura do viúvo a uma ordem social que oprime sua individualidade. Pelo contrário, ela age simplesmente enquanto mãe, enquanto protetora, a fim mesmo de fazer o melhor para o seu filho, para sua cria. A questão é que o que dona Angelina considera “o melhor” já vem carregado implicitamente de uma forte marca ideológica; suas atitudes e opiniões são o reflexo do que socialmente é imposto como o certo, o correto, “o melhor”. Lendo por esse ângulo, vemos então que o aparente salvamento do viúvo é, na verdade, sua condenação, a sentença que lhe obrigará a ser um sujeito incapaz de manifestar sua angústia de forma verdadeira: um homem da repetição e da rotina, como é mostrado na primeira parte do conto; uma criatura do esmagador método.

Por fim, temos que comentar ainda a transição, vivenciada pelo próprio viúvo, entre a sua fase bêbado angustiado e a outra, sujeito das rotinas.

O texto nos mostra que, ao se deparar com a própria imagem, diante do espelho, depois de cinco meses de uma experiência da repugnância, o viúvo passou por três

distintos e graduais momentos: primeiramente com curiosidade, depois com aborrecimento e, por fim, com náusea. Essa transição da percepção da personagem em relação a sua própria imagem, ou seja, a ela mesma, ilustra muito bem a simbólica batalha final entre o sujeito do passado – o angustiado que quer gritar – e o do presente – o angustiado em resignação. Os três termos utilizados para descrever esse momento possuem um tom gradativo de julgamento, mostrando-nos então a influência da visão do outro, ou seja, a visão do meio social, que se impõe sobre a visão que a personagem tem de si mesma. Por isso que inicialmente existe apenas a curiosidade, esse sentimento quase neutro de alguém que se dispõe a conhecer algo; o viúvo estava apenas achando estranha a sua nova condição de viuvez, de criatura desgrenhada, angustiado, em dor. O que vemos depois, com o aborrecimento e o conseqüente asco, é a influência da leitura que o mundo faz da sua figura sobre a sua percepção de si mesmo; é a realidade parálitica que enxerga nas angústias do viúvo uma disfunção nauseabunda, e não o viúvo em sua própria consciência – se é que há consciência por trás das mentes de sujeitos de uma realidade tão opressora. Retomando a metáfora há pouco comentada, pode-se dizer que talvez sejam as aranhas de ventre peludo que estejam com nojo daquele rosto bêbado e angustiado no espelho. Vemos então as normas sociais novamente subjogando a possibilidade de uma subjetividade do indivíduo.

Apresentada essa cena, o narrador rompe outra vez a cronologia da história, transportando-nos novamente ao momento presente do conto, à cena em que o homem se olha rancorosamente no espelho. Essa parte do texto fica então quase como se fosse uma imersão nas atormentadas memórias dessa personagem em angústia. Desse modo, através desse recurso de quebra temporal, o conto se encaminha para sua terceira e última parte.

### **3.2.3 Terceira parte: o eterno grilo debaixo da janela**

A parte final do conto se inicia com o retorno à cena noturna do banheiro. O homem, depois de se olhar rancorosamente e – possivelmente – se lembrar de seu passado de bêbado solitário, apaga a luz do banheiro e se dirige no escuro ao seu quarto. Antes de chegar ao seu destino, o viúvo para por um momento na sala e fica a ouvir o

“estertoroso ronco da velha”<sup>28</sup> e a respiração das crianças, seus filhos. Enquanto está postado ali, ouvindo o sono dos pequenos e de sua mãe, o homem se lembra de uma advertência que recebeu – provavelmente, da própria dona Angelina: “- Está perdendo a festa da vida. Os filhos é que...”. Depois de referenciar essa fala, o narrador aparentemente se adere à consciência do viúvo e nos apresenta a seguinte reflexão: “Embora a porta aberta, ele se afasta sem voltar o rosto: uma gaiola o amor dos filhos, dourada quem sabe. Você não fura o olho do passarinho para que cante mais doce?”. Essa imagem, embora demonstrada de maneira tão sumária, faz-nos questionar sobre o caráter da personagem do viúvo. Surgem-nos questões como “por que o amor dos filhos é uma gaiola dourada”?, “por que a comparação com o pássaro canoro de olhos furados”?

Note-se que, até então, a imagem que tínhamos do viúvo era a de um sujeito que, atormentado pela dor e pela condição de eterna viuvez, vivia uma vida esmagadora de repetições e solidão. Distante dos filhos, pelas circunstâncias do emprego e da vida prática, e resignado em sua angústia, apequenado diante da opressão e do julgamento social que se impõe sobre sua individualidade: eis a figura do viúvo. De certo modo, nós simpatizamos com essa figura violentada, exatamente porque enxergamos nela esse ser injustiçado, que recebe sobre si as agruras e opressões de uma sociedade parálitica. No entanto, a reflexão citada acima nos apresenta um outro lado – um contundente lado –, ainda não sondado, da figura do viúvo.

Para que melhor possamos compreender essa nova perspectiva que então se apresenta, precisamos, primeiramente, interpretar a metáfora utilizada pela personagem para definir a relação que se estabelece entre pais e filhos.

O homem compara o amor dos filhos a uma gaiola. Essa comparação, por sua vez, sugere-nos a imagem do pássaro aprisionado, impedido de voar, atrofiada a sua habilidade mais singular. Essa comparação, então, nos faz perceber que a distância que existe entre esse pai e seus filhos talvez não seja ocasionada pela problemática dos

---

<sup>28</sup> Interessante notar que, logo depois do texto ter feito seu retorno ao passado, às lembranças do viúvo, o narrador refere-se à dona Angelina não mais pelo nome, e sim pelo termo “velha”. Arelado a esse termo, vem também a expressão “ronco estertoroso”, que atribui à tal “velha” um ar de criatura doente, de ser moribundo. Essa mudança de perspectiva, que transforma a “angelical” dona Angelina na “estertorosa velha”, só reforça mais a nossa leitura de que a atitude de salvamento de dona Angelina foi, em verdade, a assinatura da sentença de aprisionamento do viúvo. Talvez por isso essa personagem feminina tenha perdido o seu ar de leveza e bondade para passar a ser pintada com traços grosseiros e nauseantes. Logo depois o narrador novamente se refere à personagem como “dona Angelina”, demonstrando, talvez, a dualidade com que o viúvo percebe as atitudes de sua mãe – com rancor e afeto.

horários do trabalho e da escola: se o viúvo considera o amor dos filhos uma gaiola aprisionadora, que intenções então ele teria de adentrar nessa armadilha? O viúvo lembra: “dourada quem sabe”, sugerindo talvez um possível lado belo, apreciável, desse aprisionamento. No entanto, é também na própria fala da personagem que fica implícita, nas entrelinhas, a réplica a essa sugestão: “dourada talvez, mas ainda assim uma gaiola, uma prisão”<sup>29</sup>. A imagem da gaiola dourada – que é naturalmente enganadora, posto que não seja de ouro, mas somente possua a cor desse metal precioso – nos remete também a ideia daquilo que, superficialmente, pode ser belo, vistoso, mas que no fundo tem uma utilidade atrofiante, um propósito negativo. Desse modo, ao comparar o amor dos filhos ao aprisionamento – enganadoramente belo – de pássaros em gaiolas douradas, o viúvo dá a entender que a sua solidão, a sua distância em relação à família, é uma questão deliberada, proposital. Ao enxergar nos filhos não a paz e o amor sincero que comumente está ligado a essa relação paternal, e sim um aprisionamento, o viúvo se revela uma figura intensamente egoísta. Embora esse egoísmo já tivesse sido sugerido anteriormente – quando lemos que, após a morte da esposa, o viúvo abandonou os filhos nas mãos da avó – agora ele se apresenta de forma mais crua e contundente: nem mesmo depois de ter se recuperado – ou ao menos se resignado – da extrema dor da perda, o homem faz questão de se relacionar com seus filhos, deixando-os ainda amparados pela mesma criatura que ora também o ampara: sua mãe.

Por fim, o viúvo ainda continua sua comparação entre o amor dos filhos e os pássaros aprisionados, lançando agora a pergunta sobre o olho perfurado do pássaro. Habitualmente, esse ato violento é realizado para forçar o animal a cantar mais doce, a cantar melhor. Desse modo, quando compara essa barbaridade ao amor de seus filhos, ele está apenas terminando de assinar sua marca na imagem de ser humano egoísta. Ao comparar a – segundo ele – aparente beleza do amor dos filhos aos olhos perfurados do pássaro prisioneiro, ele nos revela o que de fato o amor dos filhos significa para ele: um embuste, um falso ornato, que serve apenas para encobrir a brutal atrofiação de sua individualidade.

---

<sup>29</sup> Interessante notar que a expressão “a gaiola dourada de 14 versos” é comumente utilizada para definir a forma fixa do soneto, remetendo-nos, assim, às ideias de requinte e de fixidez convencionalmente associadas a essa estrutura poética. A correlação entre essas imagens – a da expressão popular e a empregada no conto – somente corrobora com a nossa percepção do amor dos filhos segundo a visão do pai em “Angústia do viúvo”.

Dessa forma, então, o narrador põe em questão a imagem que até então se vinha construindo do viúvo, problematizando-a. Se antes nós leríamos essa personagem sempre como sendo uma simples vítima da sociedade, um ser excluído e oprimido, agora a nossa percepção muda. Pode ser que seja sim uma criatura em opressão, mas até onde o seu egoísmo em abandonar os filhos se difere da vivência de exílio que lhe foi imposta? Passamos então a duvidar da leitura que fizemos da personagem até então, e certamente atentamos mais para as próximas linhas do conto, buscando sempre analisar com mais cautela as mínimas sugestões apresentadas no texto. Instaurado o ar de dúvida, “Angústia do viúvo” põe-se então em diálogo com um dos traços mais característicos das narrativas trevisanianas: a dubiedade, a contradição. Com a continuação de nossa leitura crítica a seguir, ficará claro que importância tem, para a interpretação geral dessa peça, essa quebra de confiança suscitada pelo texto.

Depois da passagem relativa ao amor dos filhos, o narrador distancia-se da consciência da personagem, e novamente volta a narrar a cena noturna do viúvo. O trecho que se segue após esse anteriormente comentando, apresenta-nos uma imagem de grande importância para a representação – e reafirmação – da realidade e das personagens paráliticas de que tanto falamos até então. Vejamos a citação: “Estende a roupa na cadeira; bem cedo a mãe vem apanhá-la, escova e passa a ferro – o único terno. Ninguém diria que é o mesmo, não fora um buraco de cigarro na manga”.

Essa cena, que inicialmente pode ser lida simplesmente como a descrição ou a narração passo a passo das ações da personagem no fim do seu dia, tem também, quando observada mais atentamente, um forte apelo simbólico. Lendo a imagem de forma metonímica, compreendemos a relação direta que há entre a roupa e o homem que a veste – nesse caso, entre o viúvo e seu terno. O terno é único, como nos diz o texto, repete-se todos os dias, retocado apenas pelas mãos de dona Angelina que, bem cedo, escova-o e passa-lhe a ferro. Assim também é o viúvo. Como já vimos, ele é a personagem da repetição, o homem paralítico e atrofiado em sua rotina da replicação perpétua, sustentado e amparado apenas pelas mesmas mãos que lhe retocam a roupa: as mãos da mãe. Ironicamente, o termo “único”, utilizado para definir aqui o terno – e conseqüentemente o homem por dentro deste –, refere-se não à ideia de individualidade, mas sim à de paralisia: o homem único, o homem sempre o mesmo, o homem incapaz de mudança.

Percebida essa relação, lemos então o resto da passagem segundo a mesma perspectiva simbólica de paralelo entre o viúvo e o terno. Ninguém, ao ver aquele homem indo pontualmente ao trabalho e voltando para sua casa ao final do dia, diria que ele é o mesmo sujeito, um sujeito aprisionado pela repetição. Dizendo de outra forma, aos olhos da sociedade, a engrenagem reiterativa que aprisiona esse homem não possui, em si, uma marca clara de aprisionamento, posto que ninguém perceberia no viúvo, somente em função da repetição dos seus dias, o teor de angústia que ele inspira. Sendo assim, o texto nos sugere que a esmagadora rotina é percebida pelas instâncias sociais – e por todos que nelas estão envolvidos – como uma simples estrutura padrão, uma espécie de norma comum da constituição da realidade em questão. No entanto, existe algo que define – e, de certa forma, estigmatiza – o viúvo como sendo essa criatura aprisionada numa angústia perpétua. No que diz respeito à imagem concreta do terno, essa marca reconhecível é o buraco queimado pelo cigarro na manga do paletó. Simbolicamente, esse buraco pode estar representando o estigma da eterna dor que ronda a figura do viúvo, dor essa que o mancha, definindo-o como sempre o mesmo sujeito, a mesma criatura em angústia – esse estigma da dor está relacionado diretamente à ideia do escapismo do vício, por isso a utilização novamente da imagem dos cigarros.

Sendo assim, vemos então que, embora o homem tente manter a postura de um sujeito qualquer, um trabalhador empenhado em exercer sua função na engrenagem social que o governa, a sua angústia o impede de passar despercebido, como se fosse só mais um. Ele é único, também no sentido de que indivíduo, posto que sua dor o diferencia da maioria apática. O viúvo é, portanto, a um só tempo, a criatura da repetição perpétua massificante e o sujeito indivíduo definido por sua dor. No jogo entre essas duas faces é que se configura essa personagem, construindo-se então no impreciso limiar entre a opressão paralisante e a angústia, a dor – único meio ou tentativa de libertação dentro dessa realidade. Desse modo, vemos novamente que a narrativa trevisaniana, e suas representações estéticas da realidade, não são tão simplistas assim. Por trás de toda imagem aparentemente bem explicada, existe sempre uma problemática questão envolvida – questão essa que nos ajuda a enxergar o quão complexo e engenhoso é o universo criado e representado através da literatura desse autor.

A cena noturna continua a ser descrita. O homem se deita para finalmente dormir, mas antes disso detém-se na leitura do jornal. Nesse momento o narrador

menciona que o viúvo nunca mais abriu um livro para ler. Essa imagem do sujeito que prefere o jornal ao livro, ou seja, do indivíduo que se dedica às questões empíricas ao invés de se debruçar sobre o imaginário da arte, remonta-nos à primeira parte de nossa análise, quando comentávamos a questão da biblioteca e do cinema na vida do viúvo. Vemos, portanto, uma reiteração da máxima que anteriormente já havíamos percebido nas atitudes da personagem com relação a esses lugares de cultura e arte: não há espaço para o deleite, para o imaginário, para a libertação através da arte. O universo de “Angústia do viúvo” é o da concretude sobre a abstração, da objetividade sobre a subjetividade, do utilitarismo sobre a individualidade. Essa oposição fica sugerida pela própria forma como o narrador contrapõe a ideia do jornal à ideia do livro, como se esses significassem instâncias de leitura opostas. Reafirma-se, então, a realidade da opressão e da paralisia: seres humanos como peças de uma engrenagem perpétua – e nada mais.

Continuando ainda na mesma imagem dos sujeitos paralíticos, aprisionados em suas rotinas, o narrador nos faz a seguinte afirmação: “Uma vez por semana, com repugnância e método, entrega-se ao prazer solitário – o mísero consolo do viúvo. Afinal vem o sono, aninha-se nas cobertas e dorme [...]”. A clara referência à masturbação, quando colocada em relação à figura de um viúvo – um pai – e, especialmente, quando descrita pelos termos selecionados acima, remonta-nos a uma cena fortemente depressiva, degradante. O homem se entrega ao “prazer” solitário, manchando-se de repugnância por si mesmo, mas inserido num paradigma metódico, inviolável: sua eterna condição de viuvez, sua inquebrantável solidão amorosa. A própria escolha de dois termos como “repugnância” e “método” sintetiza muito bem a condição dessa personagem e da realidade ao seu redor: o método representando a estrutura social paralítica, os contratos e normas que oprimem e aprisionam os sujeitos em seus papéis, e a repugnância simbolizando a angústia dos sujeitos que se encontram atrofiados por essa sociedade do método e da repetição. Desse modo vemos então que o método tem uma relação de intrínseca causalidade no que tange à repugnância, posto que ele suporta o aprisionamento que gera tal sentimento de desgosto. Método e repugnância, paralisia e angústia, atrofia e aflição: todos esses são paradigmas que estão ocupando o mesmo lugar no eixo sintagmático das relações sociais e pessoais do universo trevisaniano; sua intrínseca relação os condena a serem sempre causa e efeito de uma mesma condição.

Note-se que a citação comentada acima foi deliberadamente cortada, por nós, antes de chegar a sua última parte. Fizemos isso com intuítos puramente didáticos, para que pudéssemos então enfatizar – e agora discutir exclusivamente – a estranha e problemática passagem seguinte do conto. Continuando o texto de onde paramos de citar acima, temos:

[...] o eterno grilo debaixo da janela:

Ali na sala, ao pé do caixão, espanta a mosca no rosto da falecida. Os outros dão-lhe as costas:

- Olhe bem pra sua vítima. Você que a matou.

Finou-se de leucemia, que a família atribui aos beijos do vampiro sem alma.

Esse trecho, iniciado com a representativa imagem do “grilo debaixo da janela” – que poderia facilmente ser relacionada à popular expressão “a pulga atrás da orelha” – , remonta-nos a um período do passado do protagonista, constituindo assim uma quebra temporal na cronologia do presente conto. Esse trecho, assim como a segunda parte de “Angústia do viúvo”, representa um desvio do curso normal da narrativa, espécie de enxerto pretérito no eixo sincrônico do conto<sup>30</sup>. Esse mecanismo textual se projeta então em busca do vislumbre de alguma cena passada que sirva para esclarecer as imagens que se processam no presente do texto. Também da mesma forma que o segundo momento da narrativa, essa passagem pode ser lida como uma espécie de lembrança rememorada pela personagem no dado momento da história, como se esses *flashbacks* fossem na verdade a percepção do narrador aderindo-se à consciência da personagem. Desse modo, quando lemos “o eterno grilo debaixo da porta” e, em seguida, vemos a descrição da cena do velório se desenrolar, compreendemos que esse “grilo”, esse incômodo eterno na consciência do viúvo, está diretamente ligado a esse momento no passado da personagem.

---

<sup>30</sup> Note-se então que essa passagem do texto poderia constituir uma quarta parte da nossa análise. No entanto, optamos por lê-la assim, como parte integrante da terceira parte do conto e de nossa crítica, devido ao fato de que – logo imediatamente – após essas poucas linhas o texto retoma sua instância temporal presente. Essa relação dinâmica de mudança temporal, nesse momento da narrativa, é o que acaba por dar, a essa passagem, uma ligação muito orgânica com o texto que a rodeia – diferentemente do que ocorre com a segunda parte do conto, por exemplo, que se apresenta quase como uma narrativa encaixada dentro de outra narrativa maior. Desse modo, justificamos essa nossa opção metodológica que então se apresenta.

Partindo então dessa premissa, e agora já contaminados com o importante sentimento de desconfiança em relação à leitura que fazemos da figura do protagonista<sup>31</sup>, podemos analisar a cena do velório a partir de uma perspectiva problematizada – bem mais complexa do que a que faríamos se ainda fossemos simples simpatizantes dessa figura angustiada.

A cena do velório reflete, marcadamente, a caracterização de dois sentimentos que se entrelaçam – e que estão relacionados diretamente à figura do viúvo: o zelo e a culpa. O cuidado, o zelo, apresenta-se nas ações do marido – recém-viúvo –, que fica ao pé do caixão, espantando as moscas que tentam pousar no rosto da sua falecida esposa – moscas essas que estariam a violar, simbolicamente, a pureza dos últimos momentos daquela pessoa querida. Por sua vez, a culpa – ou o julgamento – está presente na atitude das outras pessoas que frequentam o velório, que dão as costas ao viúvo, acusando-lhe de ser o causador da morte da esposa. No próprio texto menciona-se a *causa mortis* clínica da personagem, que é a leucemia. No entanto, a família da mulher atribui o desenvolvimento da doença não a alguma condição patológica real, mas sim aos beijos do “vampiro sem alma”, o então marido dessa mulher. Parece-nos absurda a ideia de que alguém possa desenvolver leucemia em função de ter recebido beijos de uma outra pessoa. E essa imagem é certamente um exagero, se pensarmos no quesito verossimilhança da narrativa. No entanto, o que nos interessa perceber aqui é a carga simbólica dessa atitude de julgamento das outras personagens em relação ao viúvo, e o quanto essa percepção dos outros contribui para a concepção geral da figura desse protagonista.

Se ainda estivéssemos imbuídos do mesmo espírito de simpatia pelo viúvo que outrora estávamos, leríamos facilmente a atitude da família da esposa no velório como outra marca da opressão social sofrida pelo protagonista. No entanto – e sem descartar também essa leitura que antes faríamos –, agora que temos noção da complexa figura que é essa personagem central, nossa leitura passa por um crivo muito mais atento de crítica. Talvez o viúvo não seja a *causa mortis* literal da esposa. No entanto, o seu papel na morte da mulher talvez seja o do ser que, em não matando o outro, contribui para que

---

<sup>31</sup> Esse sentimento de desconfiança, a que nos referimos agora, foi previamente indicado e comentado quando nossa análise recaiu sobre a questão da simbólica comparação, sugerida pela própria personagem protagonista, entre o amor dos filhos e os olhos furados e o aprisionamento do pássaro canoro. Nesse momento de nossa crítica, afirmamos que é revelado um lado da personagem que estava oculto até então, o que acaba por nos fazer repensar e desconfiar do caráter desse viúvo angustiado.

esse não tenha mais vontade de viver. Por ser um mau marido, possivelmente, o viúvo teria levado a esposa a desistir de lutar contra a doença. Mas como poderíamos afirmar que o viúvo – quando era ainda o marido – fora um mau sujeito? Para tanto, devemos olhar, retrospectivamente, para o texto. Lembremo-nos então da comparação que é feita pelo nosso protagonista entre o amor dos filhos e o aprisionamento. Partindo da análise que fizemos dessa imagem, podemos pensar então: se o viúvo vê o amor dos filhos como uma prisão, por que ele não veria com os mesmos olhos o amor da esposa? Será o amor da esposa, para o marido, também como uma gaiola dourada ou um pássaro de olhos perfurados? Desse modo, começamos a cogitar a possibilidade de o marido ter traído sua mulher em busca de uma pretensa liberdade. Saliente-se ainda o amparo contextual dessa imagem da traição, posto que esse tipo de relação seja extremamente comum e plausível no universo trevisaniano.

A própria imagem do vampiro, utilizada nesse momento da narrativa para se referir à personagem do viúvo, é um tanto contundente quando pensamos em sua representatividade dentro da obra trevisaniana. De modo mais comum, poderíamos ler a metáfora do vampiro como sendo a do ser que se alimenta da vida dos outros, que suga a vivacidade alheia, egoistamente, para suprir a sua própria necessidade de vida. No entanto, quando pensamos no contexto geral da obra trevisaniana – e englobamos aqui obras que ainda não haviam sido publicadas quando do período de publicação de *Cemitério de elefantes* – vemos que essa imagem tem significações outras. É comum, no arcabouço de metáforas desse autor, a utilização da figura do vampiro como sendo ligada diretamente à do tarado – vide o mais famoso exemplo dessa imagem em Trevisan, *O vampiro de Curitiba*. De um modo ou de outro, o que nos fica, com a comparação entre viúvo e vampiro, é que esse sujeito foi, possivelmente, um mau marido – talvez ainda um tarado, se o compararmos com o outro vampiro mais famoso, o Nelsinho – que tomou para si toda a substância, toda a vontade de viver de sua esposa, levando-a, assim, ao óbito, à desistência da vida.

A mente do leitor, então receosa do caráter dessa personagem, preenche-se de dúvidas, e todas elas indicam um caminho julgador que se adere, de certa forma, à opinião da família da mulher: o viúvo como um mau marido. Essa sua atitude explicaria, inclusive, o forte sentimento de culpa que marca essa personagem. Sua dedicação extremada à condição de solidão e viuvez, e o zelo demonstrado na cena do velório, talvez advenham justamente desse sentimento de culpa, de ter matado – ou

impedido de viver – alguém que ele tanto amou. Zelo e culpa, então, estariam intrinsecamente ligados. O texto é impreciso, as informações e as referências se perdem num mar de questões e dúvidas de impossível dissolução; resta apenas ao leitor a incerteza, a dúbia imagem do homem que tanto respeita sua viuvez – e, conseqüentemente, o contrato social que ainda existe entre ele e a mulher, mesmo que morta – mas que possivelmente tanto desrespeitou a sua esposa e o seu casamento.

Vemos então o sentimento de culpa como eixo motor das atitudes do viúvo, ora de zelo póstumo com a esposa, ora de angústia e remorso. Agora, voltando-nos novamente à cena do velório: quem manifesta a acusação que leva à culpabilidade se não “os outros”? Recortamos o termo direto do texto, pois ele é contundente. Inserido na lógica que movimenta a realidade ficcional de “Angústia do viúvo”, falar nos outros – mesmo que se referindo, no caso dessa cena, a um grupo específico de pessoas – é falar também, de forma metonímica, de toda a estrutura social que rege essa realidade. São os outros – portanto, a sociedade – que infligem a consciência do sentimento de culpa ao viúvo. Em sendo o casamento um contrato marcadamente social no universo trevisaniano, a viuvez, relação que pode vir a substituir o matrimônio, também passa a ser lida como um contrato de normas e julgamento sociais. Portanto, tanto a culpa quanto a dor, a angústia do viúvo, são vistos aqui como marcas impositivas de uma sociedade sobre as ações e reações dos sujeitos que dela fazem parte. Mais do que simplesmente genuínas, talvez as agonias do viúvo sejam elas também indícios de leis e normas sociais, reações pré-definidas por um contrato cuja existência precede e rege a própria manifestação individual dos sujeitos. É importante frisar que não estamos agora afirmando que os sentimentos de dor do protagonista nada têm de naturais ou verdadeiros, tendo em vista que já caracterizamos esses sentimentos como sendo na verdade os únicos vislumbres possíveis de individualidade e liberdade presentes nesse universo de opressões. O que estamos fazendo é demonstrar que, mesmo então, quando a libertação parece estar finalmente representada, existe a contaminação do indivíduo pelas instâncias sociais. Se são os outros que atribuem a culpa, se são as aranhas de ventre peludo que observam e apavoram do alto, se também no eterno grilo estão presentes esses seres alheios, talvez a opressão das leis sociais, nessa realidade ficcional, tenha contaminado o indivíduo humano em níveis extremamente profundos e indissolúveis.

Continuando agora com a leitura do conto, chegamos enfim ao último parágrafo do texto, parágrafo esse que transcreveremos aqui e, conseqüentemente, esmiuçaremos de forma analítica:

As lágrimas secando na face, espera a manhã. Encolhido, tosse e resmunga: “Essa bronquite...” Dedo trêmulo, acende o primeiro cigarro ainda cama e o segundo enquanto faz a barba. Chuveiro frio. Sai sem ver os filhos. Na rotina de preencher ficha e calcular percentagem, debaixo das telhas espiam-no as aranhas de ventre cabeludo.

Não à toa reproduzimos na íntegra essa última passagem do texto. Ela faz-nos lembrar, imediatamente, em toda sua constituição, do primeiro momento de “Angústia do viúvo” – dos primeiros parágrafos, mais especificamente. A tosse e o resmungo, a autoinfligida bronquite, os dedos trêmulos, os cigarros matinais, o vício, o incômodo banho frio, a distância dos filhos, a rotina do cálculo e da cópia, todas essas imagens que de súbito abrem o conto reaparecem parafraseadas no último instante dessa narrativa. Essa repetição quase literal das primeiras linhas do conto enfatiza a tese que vinha sendo defendida pelo texto até então: a da vida paralítica. A vida como replicação, como perpétua cópia de rotinas perpétuas. O dia do viúvo termina e recomeça exatamente como já antes – e sempre antes, supõe-se – o fez. O aprisionamento angustiante do protagonista numa vida eternamente igual está claramente expresso nesse recurso da cópia de passagens do texto. A paralisia opressiva, esmagadora, da realidade se apresenta plenamente representada por essa junção de elos, por esse final/começo que nos lembra a imagem aprisionadora da lemniscata.

Além dessas repetições, ainda reaparece, na última linha do conto, a imagem das aranhas de ventre peludo. Essa reaparição serve para nos lembrar de que, por trás de todas as máscaras e fachadas dessa sociedade da repetição e da paralisia, existe o jugo e a vigia – apavorante – das instâncias sociais que observam de cima. As aranhas peludas como a consciência do indivíduo contaminada pela consciência e pelo julgamento dos outros, como a mancha indissolúvel de uma sociedade opressora e dominadora sobre a subjetividade dos seres que nessa sociedade habitam. Finalizar o conto com essa imagem é, portanto, categórico: do início ao fim do dia, no íntimo e no coletivo, lá sempre estarão as aranhas de ventre peludo – e seus tantos olhos – a observar e apavorar a vida de cada indivíduo.

Sendo assim, o último parágrafo, como se pode ver, funciona como uma espécie de resumo essencial do conto, trazendo a tona novamente todas as problemáticas já anteriormente suscitadas. Compreende-se, portanto, em que nível essa realidade emulada por “Angústia do viúvo” é parálitica. Uma sociedade em que não há espaço para a libertação, para o erro, em que a rotina dos dias se apresenta com peso e é engolida com resignação; uma realidade onde não cabe a dor e a angústia, e onde até mesmo a culpa e o zelo de um ser pelos seus entes queridos podem estar contaminados pelo julgamento de visões alheias; um universo da opressão, da massificação, que trata aqueles que são vistos como errados com o exílio, e que afirma o correto na ideia do submisso, do resignado. Portanto, parálitica. Portanto, estagnada em sua obrigatória repetição. A viuvez vista como a continuação do matrimônio – metaforicamente, nem mesmo a morte pode separar os contratos sociais. O amor dos filhos como uma enganadora prisão. A vida como repugnância e método. Em “Angústia do viúvo”, Trevisan nos dá um vislumbre contundente do que na sua literatura será caracterizado como uma realidade parálitica, mostrando-nos sempre que nem tudo é o que parece – ou que nem tudo é tão simples e claro quanto parece ser.

### 3.3 MUNDO EM VIOLÊNCIA *VERSUS* MUNDO PARALÍTICO

Tendo sido já comentados os contos que aqui selecionamos para representar, cada um, uma gama de narrativas, subdivididas nas categorias de “mundo em violência” e “mundo parálitico”, é chegado então o momento de colocarmos em diálogo essas duas representações da realidade, para compreender o que há de divergente e o que há de concordante entre esses – ao menos inicialmente – distintos modos de enxergar o mundo.

Ao lermos a história de Onofre e Sofia, deparamo-nos com uma realidade baseada na violência. O universo de “Dia de matar porco” é habitado por personagens que se dividem em agressores e agredidos, criaturas sem pensamento crítico que simplesmente reproduzem as leis e normas de uma cultura machista. Seres de ação, monstros agressores. Lemos em Onofre, espécie de sujeito no qual as ideias mais civilizadas nunca fizeram pouso, a marca da dominação masculina no universo rural, e

em Sofia, por sua vez, a vítima das circunstâncias de uma cultura opressora com as mulheres, criatura fadada a padecer das vontades e das torturas de seu esposo – ao menos até o momento em que ela também explode em violências. Vimos também que, dentro de uma realidade da violência, somente pode existir diálogo através da violência – uma troca de agressões que representa o único real “diálogo” entre as vozes do predador e da presa. E, por fim, compreendemos que somente na morte, ou no assassinato – mais extremada das violências –, pode existir a noção de liberdade dentro da realidade descrita nesse conto. O agir, mesmo que acrítico, mesmo que, de certo modo, condicionado, é a marca que define essas criaturas. Sua angústia se reverbera em agressão. Compreendendo “Dia de matar porco” como sendo uma referência, um exemplar que representa as narrativas trevisanianas cuja realidade se manifesta pela violência, podemos afirmar então que as leis básicas que movimentam a engrenagem da realidade ficcional dessas narrativas também valem para outros tantos contos, como, por exemplo, “Questão de família”, “À margem do rio”, “Ao nascer do dia” e “O baile”.

Por sua vez, representando o leque de narrativas que retratam uma realidade paralítica, temos a história de um viúvo e de suas dores, narrada em “Angústia do viúvo”. Uma existência baseada na rotina do dia-a-dia de uma grande cidade, que se repete em todos os detalhes, em todas as instâncias; uma vida íntima quase nula, marcada apenas pela dor e pela angústia da viuvez; a impossibilidade de mudanças, mascarada pela imagem de uma sociedade em ordem, funcional, prática: essa é a realidade que encontramos quando lemos a história desse protagonista silencioso. O texto funciona como uma espécie de engrenagem, girando eternamente sobre seu próprio eixo. Assim, imagens se repetem, cenas se repetem, tudo se reitera na vida de um sujeito que habita uma realidade onde não há espaço para o erro, onde a libertação não é uma possibilidade. Resignação é talvez a palavra que melhor define a condição das criaturas que vivem sob o mesmo signo que esse angustiado viúvo. Vemos também a expressiva presença de um jugo dominador como sendo a força motriz dessa realidade: a opressão onipresente das instâncias sociais. Dos contratos sociais à própria noção de culpa e de angústia, tudo nesse texto vem contaminado com a percepção de que há alguém – os outros – vigiando e julgando os passos das criaturas que habitam o universo de “Angústia do viúvo”. Novamente, outros contos irmanam-se a esse, coexistindo e corroborando para a sustentação dessa realidade paralítica, tais como “O

caçula”, “A casa de Lili”, “O espião”, “Uma vela para Dario”, “Caso de desquite”, “A visita”, “Cemitério de elefantes” e outros tantos.

Violência e paralisia, agressão e resignação, agilidade e atrofia, movimento e fixidez: todos esses pares de termos estão empregados aqui como que sinonimicamente, intercalando-se respectivamente e de maneira paradigmática, representando o que, para nós, ficou claro como sendo o par eixos fundamentais para a representação da realidade em *Cemitério de elefantes*<sup>32</sup>. Lembremo-nos, agora, da discussão que outrora já desenvolvemos, no primeiro capítulo da presente dissertação, e que versava sobre as interpretações da metáfora que dá título ao livro trevisaniano que ora analisamos. Dizíamos, àquele momento, que os dois termos da expressão “cemitério de elefantes” nos remontavam, respectivamente, às ideias, aparentemente contraditórias, daquilo que se posta em paralisia e daquilo que se manifesta em violência. Mas, ao invés de aludir de forma separada a essas duas imagens, a expressão-título do livro o faz de maneira sincrônica, pondo em diálogo então essas duas perspectivas que, de início, soam-nos distintas. Desse modo, depois de enxergarmos individualmente as caracterizações do universo paralítico e do universo em violência trevisaniano, iremos agora discutir o que há de congruente entre esses dois universos, passando a compreender – assim como fizemos com o título – as narrativas desse livro dentro de um complexo diálogo.

Divergências à parte, quando nos debruçávamos na leitura dos textos que outrora analisamos, um ponto nos surgiu à mente como sendo uma recorrência em ambas as vertentes da realidade ficcional trevisaniana. Esse ponto de convergência era a noção de opressão. Tanto em “Dia de matar porco” quanto em “Angústia do viúvo”, faz-se presente a ideia de que há, por trás de toda a engrenagem da sociedade, uma estrutura social, cultural e política regendo e subjugando – portanto, oprimindo – todos os sujeitos. Como vimos, são os contratos sociais que mantêm Onofre e Sofia, mesmo no

---

<sup>32</sup> Frise-se que temos consciência de que a subdivisão que nós analisamos em *Cemitério de elefantes*, “mundo paralítico *versus* mundo em violência”, dialoga diretamente com a que Miguel Sanches Neto já havia feito em seus estudos acerca do mesmo livro – sendo essa, “espaço urbano” e “espaço rural”. Embora o foco seja diferente, conseguimos perceber que existem intrínsecas ligações entre a nossa perspectiva e a de Sanches Neto, na medida em que é possível traçar um paralelo entre o nosso “mundo em violência” e o “espaço rural” dele, assim como também entre “mundo paralítico” e o “espaço urbano”. Isso se dá porque, por exemplo, a realidade rural, em sendo culturalmente atrasada em relação ao mundo mais civilizado, estará sempre pautada num código moral essencialmente mais bruto – portanto, mais violento; por sua vez, os espaços urbanos manifestam uma realidade sempre mais paralítica, posto que se baseiam fortemente na noção de uma sociedade da ordem e da retidão, o que implica um maior controle das ações dos sujeitos que habitam esse espaço. Sendo assim, esclarecemos que existe um diálogo bastante possível entre essas duas perspectivas críticas, mas que não será levado mais adiante em função do enfoque que adotamos aqui como proposta analítica da obra trevisaniana.

ódio e na agressão, juntos enquanto marido e mulher; são esses mesmos contratos que obrigam a personagem do viúvo a permanecer estagnada na solidão de sua viuvez. O olhar reprovativo do outro é o que impede Sofia de levantar a voz e confrontar o marido, e é também o que condiciona o viúvo a se autoproclamar um doente todas as manhãs, quando em verdade ele é um fumante viciado. A opressão das instâncias sociais manifesta-se tanto num nível mais amplo, como no caso das noções machistas que governam a realidade descrita em “Dia de matar porco”, quanto num nível mais reducionista, como quando percebemos nas reações íntimas de culpa ou mesmo de angústia do viúvo a marca de um contrato social. Desse modo, vemos que, independente do fato de se manifestar no âmbito rural ou urbano, indiferente às ações e reações de violência ou abnegação dos sujeitos que deles fazem parte, os meios sociais em *Cemitério de elefantes* são sempre retratados como instâncias dominadoras, repressoras, castradoras, em suma, engrenagens de opressão.

É importante frisar que não estamos afirmando aqui que as leis que regem o universo urbano em violência trevisaniano são as mesmas que regem o paralítico rural – embora, em muitos casos, essas leis sejam extremamente similares. O que se está frisando aqui é que, para além de suas normas e conceitos, as leis sociais, em relação aos sujeitos que através delas enxergam o mundo, são sempre subjungantes, manifestam-se sempre de cima para baixo, impondo suas posturas, esmagando a subjetividade dos indivíduos, e substituindo essa por um forte senso de jugo social.

Desse modo, vemos então que o mundo em violência e o mundo paralítico não são, na verdade, tão distintos assim. O que os diferencia, essencialmente, é a forma como as personagens que habitam essas realidades reagem ao forte grau de opressão que contamina esse universo ficcional. A paralisia nada mais é do que a angústia do ser em resignação, a angústia contida, implodida, a angústia destruindo a criatura por dentro, aniquilando sua subjetividade enquanto mantém, por fora, a fachada pacífica da aceitação; por sua vez, a violência é somente outra forma de angústia, mas dessa vez uma angústia em explosão, agressiva, exteriorizada, que corrói o ser humano da mesma forma que a paralítica, mas que, ao invés do silêncio, ouve em troca o grito. Paralisia e agressão são, portanto, somente as respostas dos sujeitos subjugados às sociedades que os subjugam; são somente os efeitos colaterais de uma realidade degradada e degradante. Saliente-se ainda que o homem em violência é tão impotente quanto o

homem em paralisia, a diferença é que um dá vazão a dor de ser esmagado – mesmo que essa vazão não o liberte nem modifique sua situação – e o outro a engole.

Outro ponto que conecta essas duas representações da realidade em Dalton Trevisan é a noção de liberdade – ou a quase ausência dessa noção. Consequência direta da ideia de sociedade enquanto estrutura opressora, a inexistência da noção de liberdade no universo ficcional trevisaniano é contundente. Os sujeitos vivem suas vidas segundo uma série de códigos morais, contratos sociais, costumes e leis culturais, e essas estruturas os sufocam ao extremo, podendo-lhes a mera possibilidade de libertação. E falamos aqui em liberdade no sentido mais abstrato e abrangente possível: não existe espaço para a individualidade, posto que os meios sociais tendem a massificar acriticamente os sujeitos; qualquer menção ao erro ou mesmo ao sujeito em dor, em angústia, é tratada com o exílio, sendo esse ser tomado por peça renegada – ou, como vimos em “Dia de matar porco”, por peça em processo de reabilitação; as consciências são esvaziadas, dando lugar a um armazenamento torpe de ideais e noções que nunca se renovam, aprisionando assim os sujeitos na condição de seres imutáveis. A noção de liberdade passa então a residir num único e extremado ponto: a morte. A morte vista como libertação em Dalton Trevisan nada tem a ver com a noção cristã de vida após a morte. Não existe a ideia de um paraíso salvador, da pureza sobrenatural que se segue à corrompida realidade mundana. O ato de morrer, em si, é o que liberta o homem. É esse ato que finalmente resguarda o indivíduo de sua condição massificada; somente na morte – no momento exato da morte – os sujeitos podem manifestar suas individualidades, tendo então finalmente algo que eles possam chamar, verdadeira e genuinamente, de seu. A sociedade não governa a última dor, posto que, além de ser dor, manifestação máxima da individualidade em Trevisan, é ainda a última, o único momento em que não se vislumbra a possibilidade de punição ou julgamento posterior. As instâncias sociais contaminam a culpa, o remorso, a angústia, até mesmo o amor trevisaniano, mas não conseguem manchar a experiência final da vida.

Partindo desse pressuposto, e tendo em mente que, de modo geral, a alusão à morte em *Cemitério de elefantes* é constante – a começar pelo próprio título –, podemos afirmar que esse livro trata, antes de tudo, da experiência da liberdade numa realidade de opressões. Por mais contraditório que possa parecer, um volume como esse, que nos fala de viúvos angustiados, de assassinatos violentos, de traição e vingança, de obesos mórbidos, de bêbados moribundos e de condenados à morte, é também um livro que nos

fala da dura e triste – mas única – possibilidade de libertação numa realidade degradada e esmagadora. Chegamos a pensar que há, portanto, certo ar esperançoso no livro – uma esperança sóbria, sem arroubos eufóricos, mas ainda assim uma esperança. Ao encabeçar seus contos com um título de conotações, *a priori*, tão negativas, Trevisan nos ilude para o real significado do cemitério nesse mundo de homens e elefantes: a liberdade de ser sujeito, de se distanciar da manada, de ser, enfim, você sua própria carcaça, esse derradeiro monumento à subjetividade e à individualidade de cada um.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos então ao derradeiro momento de nossa dissertação. Conclui-se aqui, com uma rápida retrospectiva, a ampulheta que fomentou a formulação de nossa leitura crítico-analítica do universo literário trevisaniano.

Inicialmente nos propusemos a estruturar um estudo que se dedicasse à discussão das problemáticas e das principais questões da literatura de Dalton Trevisan. Depois, tendo em vista a inalcançável amplitude de tal recorte, decidimos que deveria haver um remanejamento de nossa proposta, buscando dar um enfoque de análise plausível e compatível com o curto espaço de tempo que nos era disponível para a realização da presente tarefa. Desse modo, afunilamos nosso foco e decidimos centrar nossa análise em algum livro específico de Trevisan, buscando assim, se não estudar em sua vasta plenitude a obra desse autor, pelo menos comentar com mais vagar e precisão um momento – específico que seja, mas bastante representativo – dessa produção. Elegemos, portanto, *Cemitério de elefantes* como sendo o nosso objeto de estudo.

A escolha desta obra também não foi feita ao sabor do acaso, como se catada de súbito e acriticamente do enorme calhamaço de volumes que é o conjunto de produções de Dalton Trevisan. Nós levamos sempre em consideração alguns critérios importantes no elenco dessa seleção. O fato de ser essa uma das primeiras obras desse autor – sua segunda publicação comercial – foi bastante relevante para a nossa opção. Trabalhar com um material tão fundamental, tão basilar, de uma obra tão vasta, transporta-nos diretamente para perto de um autor ainda muito jovem, portanto, ainda no exercício de seus primordiais laboratórios estéticos, suas mais remotas – e naturalmente mais tenazes – experiências artísticas. Levamos em consideração também a gama de temáticas e procedimentos estéticos de linguagem presentes nessa obra que, de uma forma ou de outra, serão retomados, recriados, reformulados, reverberados ao longo do extenso percurso da carreira literária desse autor. Sendo assim, ao lermos *Cemitério de elefantes* estamos diante, de certa forma, de uma espécie de embrião em desenvolvimento do universo ficcional trevisaniano; estudar essa obra é também dialogar com o conjunto geral da obra do autor, o que, de certa forma, recoloca-nos diante da primeira proposta que cogitamos executar. Além disso, amparados pela proposição metodológica de

Auerbach – e concordando essencialmente com essa proposição – , acreditamos que seria mais estimulante estudar, com minúcia, uma obra específica de Trevisan do que tatear, sem muita dedicação ou precisão de enfoque, a vasta produção desse paranaense.

Desse modo, optamos por uma abordagem quase microscópica da literatura trevisaniana. Mais do que simplesmente nos focarmos num único livro, ainda reduzimos o recorte para o estudo de uma problemática específica dentro desse único exemplar. A questão tema de nosso estudo então passou a ser as representações bifurcadas da realidade em *Cemitério de elefantes* e a consequente discussão dos conceitos de “Mundo paralítico” e “Mundo em violência”. Desse modo, deixamos estabelecidos os parâmetros basilares de nossa crítica, e, contaminados do espírito da crítica integrativa e da leitura formalista do texto literário, passamos a desenvolver nossa análise.

Nosso primeiro capítulo se iniciou com um comentário de cunho marcadamente ilustrativo sobre “o mito do vampiro de Curitiba”. Lá então comentamos a famosa atitude esquiva de Dalton Trevisan em relação a expor sua vida pessoal ao conhecimento geral, seu resignado silêncio de escritor, sua quase inexistente vida pública. Desse modo, introduzimos os leitores ao universo – já esse um tanto mitológico e figurativo – que ronda a figura e a própria obra desse escritor. Depois de comentar os silêncios e as ironias da pessoa do autor, com base em suas raras entrevistas, foi a hora de nos dedicarmos a um comentário, também esse ainda muito ilustrativo e introdutório, acerca das palavras e dos discursos da literatura trevisaniana. Começamos então apresentando os dois principais leitores críticos da literatura trevisaniana que fundamentaram o nosso olhar sobre a obra desse escritor: Miguel Sanches Neto e Berta Waldman. Esse primeiro autor foi incorporado às nossas referências graças ao seu trabalho de fôlego *Biblioteca Trevisan*, volume que reúne uma série de artigos, de Sanches Neto, que comentam livro a livro os aspectos gerais da obra de Trevisan. Por sua vez, a segunda crítica mencionada, Waldman, integra nosso referencial bibliográfico com a sua obra *Do vampiro ao cafajeste*, que trás à tona a discussão do conceito – criado pela própria autora – de “discurso-vampiro”. Ambos os trabalhos traziam uma visão e uma caracterização geral da obra literária trevisaniana – aquele seguindo uma perspectiva cronológica de abordagem, e essa se dedicando a um conceito que perpassa toda a mencionada obra – e por isso foram utilizados como referências basilares desse momento de nossa dissertação. Foi do próprio *Biblioteca Trevisan* que retiramos o conceito que fundamentaria o tópico seguinte do mesmo capítulo. O tópico era “Os

vários ângulos de um universo sempre idêntico”, e o conceito era o de “romance em progresso”. Nesse momento então passamos a discutir a ideia de que a obra trevisaniana funciona, em verdade, como uma espécie de grande romance fragmentário em progresso, ou seja, a ideia de que cada livro de Dalton Trevisan, cada conto seu, existe dentro de uma estrutura maior que o sustenta e o põe em relação direta com todos os outros textos desse mesmo autor, criando assim uma espécie de engrenagem interativa de narrativas. Partindo desse pressuposto, chegamos então à conclusão – a mesma que outrora Auerbach já havia chegado e desenvolvido em seu método analítico – de que estudar um livro específico da “biblioteca” desse autor é também uma forma de discutir a sua obra como um todo, posto que na literatura trevisaniana o processo metonímico de construção, da parte que reverbera o todo, funciona de maneira marcada.

Continuando, afunilamos ainda mais nosso enfoque, e passamos então a traçar uma espécie de introdução ao universo e aos temas desenvolvidos na obra trevisaniana que nos propusemos a estudar. Comentamos nesse passo, por exemplo, a noção de uma realidade bifurcada, sempre tão presente na literatura trevisaniana – noção essa que nos levou ao tópico seguinte de nossa dissertação. Em “Sobre cemitérios e elefantes” discutimos, ainda de maneira introdutória, os conceitos base que depois fomentariam toda a construção de nossa dissertação: as ideias de “mundo paralítico” e de “mundo em violência”. Essa visão de um universo ficcional enquanto realidade bifurcada nos surgiu baseada nas diferenças entre a natureza das ações das personagens trevisanianas, se de apatia ou de brutalidade, se de paralisia ou de movimento. Desse modo, lendo *Cemitério de elefantes* por essa ótica, tornou-se possível para nós o estabelecimento de um estudo aprofundado – mesmo que num ponto específico – acerca da obra do renomado vampiro.

Por fim, e ainda no mesmo capítulo, estabelecemos um importante paralelo entre a estética trevisaniana e o movimento literário do Minimalismo. Analisamos então questões relativas à linguagem, à escolha de personagens, à construção do narrador, aos enredos das histórias, ao nível simbólico dos textos, etc., comparando o trabalho proposto pelos minimalistas e a produção estética trevisaniana. Depois de estabelecida a comparação, vimos então que, embora a um primeiro olhar essas duas vertentes estéticas possam parecer similares, de forma prática elas se distanciam, tanto num nível histórico, posto que a produção literária trevisaniana começa por volta de 30 anos antes do surgimento do Minimalismo enquanto proposição estética, quanto no nível de

intensidade de dedicação ao mínimo expressivo, tendo em vista que o empenho com a menor parte é bem mais preciso quando nos voltamos à obra do vampiro. Esse diálogo serviu, portanto, para iluminar nossa percepção do trabalho extremamente minucioso e minimalista realizado por Trevisan em relação à composição de seus textos – mas minimalista não no sentido de Minimalismo, e sim segundo a lógica de um trabalho preciso com o ínfimo, com as menores e mínimas partes do texto.

Ao término desse capítulo inicial, tínhamos partido de uma instância mais ampla relativa à literatura trevisaniana e, paulatinamente, afunilado nossa leitura até chegar ao ponto de discussão que, então, abriria o segundo capítulo de nossa dissertação. Como já dissemos, nossa leitura aqui se construiu em formato de ampulheta: primeiramente ampla, abrangente; posteriormente, afunilada e minuciosa; e, por fim, novamente aberta. O segundo capítulo, portanto, diz respeito a esse instante da análise em que o foco se torna convergente, incisivo.

Agora, mais que antes, impregnados pelo espírito formalista de leitura imanente da literatura, começamos a esmiuçar, a dissecar a construção estética do texto trevisaniano. Focamo-nos, então, na apreciação de um conto representativo do volume – “A visita” –, e nos pusemos a discutir questões acerca dos arranjos de linguagem do texto de Trevisan, dos elementos e das estruturas narrativas do mesmo, da complexa representação simbólica dentro desse universo ficcional, etc. Nossa intenção, nesse momento, era a de trazer à tona os mínimos elementos significativos da literatura desse autor, compreender e analisar a base formal que fomenta toda a construção dessa produção estética, a fim de então iluminar a nossa visão do que vem a ser a estética literária trevisaniana. Ao nos debruçarmos criticamente sobre o material, vimos, por exemplo, que a elipse é um dos mecanismos basilares que sustentam a linguagem literária de Dalton Trevisan. Percebemos também esses mesmos movimentos elípticos agindo para construir a cadência da prosa trevisaniana, para engendrar a confusão expressiva das vozes dos narradores e dos enunciadores nessas narrativas – a elipse, a poda de elementos, como embrião linguístico da literatura de Trevisan. Estudamos, ainda, a problemática das simbologias numa literatura extremamente minimalista e de temáticas sóbrias e cruas. Vimos, nesse último caso, que, ao recorrer ao trabalho minucioso com o detalhe, e, especialmente, ao se valer de um sistema de correlações simbólicas, construídas dentro de um texto e nas relações intertextuais dentro da obra, Trevisan consegue criar uma camada simbólica poderosa e significativa para os seus

contos. Concluímos então, nesse capítulo, que a estética trevisaniana engendra textos cujos arranjos de estruturas linguístico-narrativas e simbólicas se dão de maneira extremamente complexa e minuciosa – arranjos esses que nos sugerem a formulação de uma “literatura do pouco”, uma “estética do mínimo”, uma obra literária que leva em consideração a expressividade da poda, da contenção, da concisão de elementos que leva à extrapolação de interpretações e representações. Ademais, dedicamo-nos a uma leitura que primou pela observação do mínimo expressivo para que, só então, e plenamente conscientes dessa condição essencial do texto trevisaniano, pudéssemos novamente ampliar nossa alçada, passando então a discutir questões que, em surgindo dessa imanência da obra, desdobram-se e alcançam níveis de representação da realidade muito mais profundos.

O terceiro capítulo, portanto, deu conta dessa outra instância de nossa análise. Nele nos dedicamos a discutir as representações da realidade na literatura trevisaniana – já agora à luz das leituras imanentes, que nos possibilitaram ver com mais clareza essas representações sociais dentro do texto de arte. Subdividimos, portanto, o capítulo em dois momentos distintos, cada um focalizado na leitura de um conto específico e se voltando à representação de uma das parcelas bifurcadas do universo trevisaniano. Primeiramente, discutimos a instância do “mundo em violência”, e o texto selecionado como exemplo dessa instância foi “Dia de matar porco”. Por sua vez, representando o “mundo paralítico”, lemos “Angústia do viúvo”. Lendo os contos então a partir de uma ótica que punha em questão as representações sociais, políticas, culturais e morais do universo literário de Trevisan, passamos a analisar as problemáticas suscitadas pela leitura desse material tão contundente. Questões relativas, por exemplo, às ideias de morte e liberdade, opressão e massificação, agressão e submissão – e até mesmo a dura e penosa ideia de esperança – , surgiram-nos como eixos primordiais dessa literatura, e passamos a compreender que realidade era essa que estava sendo representada – ou apresentada, ou, ainda, construída – dentro dessa obra literária: uma realidade degradada, uma realidade das ruínas. Vimos que num universo ficcional onde as leis sociais subjagam a individualidade dos sujeitos, a noção de liberdade se torna atrofiada, quase extinta, existindo somente – e contundentemente – na imagem da morte, posto que essa seja a única experiência humana que o jugo social não contamina. Lemos também as ideias de repetição e massificação enquanto construtoras de uma sociedade da opressão, de uma realidade em que a ordem e o método representam a destruição dos

indivíduos, a aniquilação da subjetividade em função da utilidade, da produção contínua e acrítica para o – assim dito – bem comum. Compreendemos, por fim, que, embora a temática principal da obra, sugerida já em seu título, seja a morte, a degradação da vida, dentro da economia de *Cemitério de elefantes* essa noção se torna problematizada, e o que poderia nos indicar a imagem de um livro pura e simplesmente negativista, fala-nos na verdade do único vislumbre de individualidade, de humanidade, enfim, de libertação possível dentre desse universo literário degradado. Por isso, enxergamos nesse livro uma espécie de brilho – ainda que opaco, ainda que cru, ainda que decididamente duro – de esperança.

Por fim, depois de todos esses passos metodológicos, depois de todas essas leituras minuciosas e dedicadas, depois desse percurso de críticas e análises detidas, terminamos nossa dissertação com a certeza de que passamos a compreender um pouco mais, não só o livro *Cemitério de elefantes*, mas, na figura desse – como a metonímica parte que representa o todo –, a imagem e a composição geral do universo literário trevisaniano. Se a obra de Trevisan é essa espécie de longo e fragmentário romance em progresso, como nos afirmou Sanches Neto, e se o universo engendrado por essa obra preza pela noção da repetição, da reverberação daquilo que, inevitável e propositalmente, parecerá ser sempre o mesmo, talvez, nesse caso mais do que em qualquer outro, a tese de Auerbach se confirme e se ateste como um grande método analítico: na relação metonímica das obras, mais vale ler o pouco e auscultar o muito, do que abarcar o todo e não se aproximar efetivamente de nada.

## REFERÊNCIAS

- A ALEGRIA de Dalton Trevisan tem doze mil razões. *Gazeta do povo*, Curitiba, 07 jun. [1968?]. Disponível em: <[http://www.nadapessoal.com.br/wp-content/uploads/2009/02/entrevista\\_dalton\\_alta.jpg](http://www.nadapessoal.com.br/wp-content/uploads/2009/02/entrevista_dalton_alta.jpg)>. Acesso em: 08 out. 2012.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Crítico).
- ANDRIOLI, Luis. *O silêncio do vampiro: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectivas, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar.-abr.-maio 2002.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- MENDONÇA, Dante. *A única entrevista do vampiro*. Disponível em: <[HTTPS://parana-online.com.br/colunistas/67/92239/?postagem=A+UNICA+ENTREVISTA+DO+VAMPIRO](https://parana-online.com.br/colunistas/67/92239/?postagem=A+UNICA+ENTREVISTA+DO+VAMPIRO)> . Acesso em: 08 out. 2012.
- NEVES, Orlando. *Dicionário de nomes próprios*. Afragide: Oficina do livro, 2002.
- NOVA Enciclopédia Barsa. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 2000. v. 5.
- PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- REIS, C. A. A. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.
- SILVA, Maurício. A narrativa minimalista de Fernando Bonassi. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 28, p. 47-58, jul.-dez. 2006.

SOBREIRA, Ricardo da Silva. *As estratégias de representação ficcional das contingências humanas em contos de Raymond Carver*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP. São José do Rio Preto, 2005.

TREVISAN, Dalton. *Guerra conjugal*. Rio de Janeiro: Record, 1969.

\_\_\_\_\_. *O pássaro de cinco asas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979a.

\_\_\_\_\_. *Mistérios de Curitiba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979b.

\_\_\_\_\_. *O vampiro de Curitiba*. 25. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *A polaquinha*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cemitério de elefantes*. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. *Dalton Trevisan*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Álvaro Cardoso Gomes e Carlos Alberto Vechi. São Paulo: Abril educação, 1981. (Literatura comentada).

VILLAÇA, Nízia. *Cemitério de mitos: uma leitura de Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

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