

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

NOME: ROSELI BODNAR ROSALINO

ORIENTADOR: PROF^a DR^a TEREZA VIRGÍNIA DE ALMEIDA

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

DALTON TREVISAN E O PROJETO ESTÉTICO MINIMALISTA

RESUMO

O objeto escolhido para esta dissertação de mestrado é o projeto estético de Dalton Trevisan. O que pode ser resumido da seguinte forma: a repetição do casal trevisânico João e Maria, a repetição da temática, a cidade ficcional de “Curitiba”, a revisão e re-elaboração da obra, o vampirismo da literatura universal e dos mitos, por meio da metalinguagem e da paródia. A metaficção na obra daltoniana compõe a narrativa minimalista. Igualmente, o autor usa vários artifícios como: o erótico, o kitsch e o grotesco, para compor seu projeto estético minimalista, que possui uma relação próxima com os meios de comunicação de massa.

DALTON TREVISAN



DALTON TREVISAN E O PROJETO ESTÉTICO MINIMALISTA

"Há que de anos escreve ele o mesmo conto? Com pequenas variações, sempre o único João, a mesma bendita Maria."

Dalton Trevisan

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

DALTON TREVISAN E O PROJETO ESTÉTICO MINIMALISTA

ROSELI BODNAR ROSALINO

ORIENTADORA: Prof^a Dr^a Tereza Virgínia de Almeida

FLORIANÓPOLIS

2002

Roseli Bodnar Rosalino

**DALTON TREVISAN E O PROJETO ESTÉTICO
MINIMALISTA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura pela
Universidade Federal de Santa Catarina.
Orientadora Prof^a Tereza Virgínia de Almeida.

FLORIANÓPOLIS

2002

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à Prof^a Dr^a Tereza Virgínia de Almeida, pela paciência; pelas importantes e brilhantes orientações em todo o meu processo de estudos; pela dedicação em discutir os textos da minha dissertação; pelas intermináveis correções no meu texto, sempre me incentivando e me ajudando a crescer intelectualmente e principalmente saneando as muitas falhas na minha formação acadêmica. Minha gratidão por compartilhar sua sabedoria, competência na orientação e amizade.

Especialmente à paciência, carinho e dedicação de meu eterno namorado Wilson, que sofreu junto comigo e me amparou financeiramente, psicologicamente, com muito amor neste árduo processo de estudos, viagens e ausências. Meu amor e grande incentivador, que abdicou da esposa e companheira durante dois anos. Meu reconhecimento e gratidão por exonerar-se da vida social e me acompanhar durante longas madrugadas, domingos e feriados nos meus estudos. A você Wilson que não apenas me acompanhou nos momentos de aflição, mas por me levar em teus braços quando eu desistia de prosseguir.

À minha querida família, Laura, Lúcia e Gustavo que contribuíram organizando a minha vida, para que eu tivesse mais tempo para estudar. Meu amor e gratidão pelo incentivo.

Ao querido amigo e incentivador Acir Mário Karwoski, pelas discussões que tanto me ajudaram a crescer, sendo o primeiro a acreditar no meu trabalho e potencial. Pelo discernimento crítico com que observa meu trabalho e pelo grande incentivo nas minhas produções intelectuais. Minha admiração e respeito pelo teu talento intelectual e humano.

Ao querido amigo Deonísio da Silva, pelas dicas e preciosas informações sobre a obra de Dalton Trevisan. Igualmente por me ceder seus estudos críticos da obra daltoniana. Todo meu apreço afetivo e intelectual pelas suas valiosas contribuições.

À querida amiga Andréa A. Bostelmam que com paciência e carinho me ouvia durante longas madrugadas, tornando-se minha constante *cobaia* nas teses literárias. A minha grande confidente e companheira intelectual.

À querida amiga Genesi Prediger que se tornou mais do que uma irmã, por motivos confessáveis e inconfessáveis, que ria e chorava junto a mim. Eternamente pronta a me ouvir e buscar materiais raros, com sorrisos e abraços sempre prontos ao me receber.

Aos muitos amigos de jornada da Pós-Graduação em Literatura: Henrique, Denise, Maris, Sassá e Angélica, pela amizade e constante apoio.

Em nome do Diretor Prof. Eloy Tonon, da Universidade do Estado do Paraná – Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória – PR, estendo a todos os meus colegas de trabalho, meu apreço e gratidão pela

contribuição para que eu realizasse minhas pesquisas e minhas viagens.

À Elba Ribeiro, secretária do curso de Pós-Graduação em Letras da UFSC, pela eficácia, carinho e, principalmente, paciência em lembrar-me das datas e re-matrículas.

Aos professores da Pós-Graduação da UFSC, que muito contribuíram com suas disciplinas na minha formação, pela dedicação em fornecer referências bibliográficas extras e ouvir pacientemente o meu projeto e paixão por Dalton Trevisan. Aos professores: Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela, Prof. Dr. Cláudio Cruz, Prof. Dr. Marco Antonio Castelli.

De modo especial aos professores: Prof. Dr. Pedro de Souza e Prof^a Dr^a Alai Diniz, que participaram da minha banca de qualificação que muito contribuíram com o resultado final da minha dissertação.

RESUMO

O objeto escolhido para esta dissertação de mestrado é o projeto estético de Dalton Trevisan. O que pode ser resumido da seguinte forma: a repetição do casal trevisânico João e Maria, a repetição da temática, a cidade ficcional de “Curitiba”, a revisão e re-elaboração da obra, o vampirismo da literatura universal e dos mitos, por meio da metalinguagem e da paródia. A metaficção na obra daltoniana compõe a narrativa minimalista. Igualmente, o autor usa vários artifícios como: o erótico, o kitsch e o grotesco, para compor seu projeto estético minimalista, que possui uma relação próxima com os meios de comunicação de massa.

ABSTRACT

The object chosen for this master's degree dissertation is Dalton Trevisan's aesthetic project, which can be summarized in the following way: the repetition of the Trevisanic couple João and Maria, the repetition of the theme, the fictional city of Curitiba, the revision and re-elaboration of his work, the vampirism in universal literature and myths, by means of the metalanguage and parody. The metafiction in the Daltonian work constitutes the minimalist narrative. Equally, the author uses several artifices as: the erotic, the kitsch and the grotesque, to compose his minimalist aesthetic project, which has a close relation to mass media.

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	8
<u>1 PERSONAGENS EM REPETIÇÃO NA NARRATIVA MINIMALISTA</u>	28
<u>2 A METAFICÇÃO MINIMALISTA NA OBRA TREVISÂNICA</u>	56
<u>3 OS ARTIFÍCIOS MINIMALISTAS: KITSCH, ERÓTICO E GROTESCO, NO PROJETO ESTÉTICO DE DALTON TREVISAN</u>	84
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	117
<u>REFERÊNCIAS</u>	122
<u>REFERÊNCIAS DE DALTON TREVISAN</u>	125
<u>REFERÊNCIAS CONSULTADAS</u>	126

INTRODUÇÃO

O objeto escolhido para esta dissertação de mestrado foi o projeto estético de Dalton Trevisan. O que pode ser resumido da seguinte forma: a repetição do casal trevisânico João e Maria, a repetição da temática, a cidade ficcional de “Curitiba”, a revisão e re-elaboração da obra, o vampirismo da literatura universal e dos mitos, por meio da metalinguagem e da paródia. O autor usa várias estratégias para compor o seu mundo ficcional como o casal João e Maria, a repetição do diferente, a inscrição do grotesco, a cidade como personagem e como paisagem de fundo da obra.

Dalton Trevisan iniciou sua carreira com a revista Joaquim, na década de 40, mais especificamente em abril de 1946. Ao todo foram vinte e um números de Joaquim, publicada até dezembro de 1948. À frente da criação da revista estava Dalton Trevisan, aos vinte anos de idade.

A Revista Joaquim repercutiu em âmbito nacional. De suas páginas participaram nomes ilustres como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Vinícius de Moraes, José Paulo Paes, Antônio Cândido, Otto M. Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade. Também apareceram na revista traduções de Rilke, Kafka, Elliot, Virgínia Woolf e outros.

Rosse Marye Bernardi, em artigo sobre a Revista Joaquim, afirma que esta fez parte de um esforço em prol de renovação intelectual, abrindo espaço para outras manifestações artísticas além da literatura, uma vez que também participaram da revista pintores, ilustradores, críticos e ensaístas. A crítica brasileira reconhece a importância da Revista Joaquim não só na vida literária e artística paranaense, bem como, em esfera nacional¹.

As primeiras obras de Dalton Trevisan foram editadas em literatura de cordel, estreando em livro somente em 1959 com *Novelas Nada Exemplares*. Já nos textos publicados em forma de cordel, pode-se perceber as primeiras manifestações do projeto estético do autor, pois nestes registros ele escreve diversas vezes a

mesma narrativa.

O crítico Wilson Martins aponta já para as primeiras nuances do projeto estético do autor na Revista Joaquim, que foram amadurecendo até chegarem às obras em livros como *Novelas Nada Exemplares*, *O vampiro de Curitiba*, *Cemitério de elefantes*, *Morte na praça*. Para Wilson Martins, tendo Dalton Trevisan criado “o seu estilo pessoal de escritor e um estilo peculiar de narrativa, ocupa um lugar à parte no quadro do conto brasileiro contemporâneo.”² É o estilo que dá unidade e estatuto de obra de arte à literatura de Dalton Trevisan.

Nessa abordagem da obra, surgiu a necessidade de discutir, primeiramente, a questão autor/autoria na narrativa de Dalton Trevisan, devido ao fato de boa parte da crítica insistir em encontrar dados autobiográficos em sua obra. A hipótese de estudo do projeto estético de Dalton Trevisan por mim escolhido e trilhado perpassa os muitos artifícios usados pelo autor para compor seu projeto estético minimalista.

As modernas estratégias de abordagem dos textos literários têm demonstrado que o texto se desvincula de seu criador, ou seja, do seu autor. Vários autores têm abordado e discutido as questões referentes à autoria, dentre os quais Michel Foucault e Umberto Eco. Para Michel Foucault, o autor é uma função, um elemento de unidade: “a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências.”³

Foucault tentou medir as implicações e conseqüências do nome do autor num texto, ao considerar como unidade primeira o autor e a sua obra, e estabelecer a relação do texto com o autor, indagando-se sobre a maneira pela qual o texto aponta para uma autoria. Há, para Foucault, uma outra noção que bloqueia o desaparecimento do autor, que é a noção de escrita “em rigor, ela deveria permitir não apenas que se dispensasse à referência ao autor, mas também que se desse estatuto à sua nova ausência.”⁴

¹ BERNARDI, R. *Uma revista irreverente e heróica*. Gazeta do Povo, 03 de junho, 1996.

² MARTINS, W. *O conto literário*. Jornal do Brasil, 03 de março de 1984.

³ FOUCAULT, M. *O que é um autor?*, p. 33.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 39.

Foucault faz uma outra construção desse autor: “o nome de autor é um nome próprio, põe os mesmos problemas que todos os nomes próprios...Evidentemente não é possível fazer do nome próprio uma referência pura e simples. O nome próprio (tal como o nome de autor) tem outras funções que não apenas as indicadoras.”⁵

O lugar de referência citado por Foucault é o discurso. Segundo Foucault, o nome de autor continua sendo um nome próprio, mas, com uma diferença de lugar de nomeação ou de atribuição: “o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos.”⁶

Para Foucault, deveriam ser excluídas as obras de um autor que estivessem escritas num estilo diferente daquele usado, costumeiramente por ele, significando que o texto não seria de sua autoria. O autor possui uma certa unidade na escrita. As possíveis diferenças ou contradições se resolvem e encaixam, formando o que Foucault chama de “foco de expressão”, manifestando-se da mesma maneira e com o mesmo valor em toda a sua obra, não importando se são livros, cartas, rascunhos, enfim, em qualquer produção escrita⁷.

Umberto Eco nos acautela a não procurar o autor no escritor real, porque a função autor comporta uma pluralidade de “eus”. Tampouco devemos procurar a realidade na ficção ou menosprezar a importância do leitor na narrativa ficcional, que ele chama de bosque. Ele usa a metáfora criada por Borges: se um bosque é um jardim com caminhos que se abrem em muitos outros caminhos, na narrativa ficcional é o leitor quem decide por qual caminho seguir. Em algumas ocasiões, o narrador deixa o leitor livre para imaginar a continuação da história.

Eco explica os conceitos de leitor-modelo e autor-modelo. O leitor-modelo não é o leitor empírico, sendo empírico todos os leitores quando lêem um texto, o que pode se dar de várias formas. Geralmente os leitores-empíricos usam o texto

⁵ Idem, ibidem, p. 42.

⁶ Idem, ibidem, p. 51.

⁷ Idem, ibidem, p. 53.

como uma catarse de seus desejos e paixões, que podem ser exteriores ao texto ou provocados por ele. Já como leitor-modelo é designado aquele leitor ideal que o texto prevê como colaborador. Ou seja, o leitor-modelo é uma posição subjetiva prevista no texto para sua compreensão.

Assim como Foucault, Eco também afirma que não tem o menor interesse pelo autor empírico de um texto ou de biografias. Ele explica que o autor empírico não coincide jamais com a voz de um texto. Mesmo que fale em primeira pessoa, quem desempenha este papel é o narrador, que pode usar a primeira ou terceira pessoa. Umberto Eco comenta que, muitas vezes, o leitor ingênuo confunde o “eu” do texto com o autor. Evidentemente é um engano. O eu do texto é o narrador, a voz que narra. O autor-modelo cria uma simetria com o leitor-modelo. Quando entramos nos bosques da ficção, devemos aceitar as regras do jogo, podendo até mesmo dar um nome a essa voz. Segundo Eco, essa voz é um “it”, termo em inglês que a teoria estética chama de “estilo”. Portanto, pode-se reconhecer o autor-modelo também como o estilo, formado pelos traços deixados na narrativa. O autor-modelo é uma voz que se manifesta como uma estratégia narrativa, ou seja, é um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos ser leitores-modelo. Assim sendo, Foucault e Eco designam o autor como sinônimo de estilo. Foucault designa o autor como função autoria e Eco como autor-modelo. Ambos reconhecem que por meio do estilo do autor (traços deixados na narrativa) podemos reconhecer a autoria.

De acordo com a obra de Eco, há duas maneiras de percorrer um bosque ou texto narrativo. Uma é experimentar um ou vários caminhos. A outra é andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis e outras não. Todo texto se dirige a um leitor-modelo, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e de que forma o autor-modelo o guia.

Um texto narrativo pode não ter enredo, mas é impossível que não tenha história ou discurso. O discurso faz parte das estratégias do autor-modelo. Em toda obra de ficção o texto emite sugestões. O leitor é quem deve continuar a história ou responder às questões suscitadas. Para responder essas questões ou completar as lacunas, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou conhecimento de outras narrativas. O leitor vai ao longo do texto formulando suposições e

previsões que constituem um aspecto emocional necessário a leitura que afere esperanças e medos. O autor-modelo ou o texto pode convidar o leitor a dar um passeio inferencial ou mesclar a narração com perguntas ao leitor.

O autor-modelo sabe que numa obra de ficção o tempo narrativo figura sob três formas: o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo da leitura. O tempo da história faz parte do conteúdo da história, é cronológico, isto é, aparece numa sucessão cronológica de eventos. Se ela durar um ano, um mês, um dia, este será o tempo da história. O tempo do discurso é a representação narrativa do tempo da história e aparece para o leitor de uma forma linear. É o tempo da leitura de um leitor-modelo a quem se destina a narrativa. Na ficção escrita, é difícil estabelecer o tempo do discurso e o tempo de leitura. Em alguns casos, as descrições ou os detalhes são usados como artifícios de representação ou como estratégias para diminuir a velocidade da leitura, para proporcionar ao leitor o ritmo que o autor julga necessário para a fruição do texto narrativo.

Eco frisa a norma básica para lidar com uma obra de ficção: o leitor deve aceitar que o narrado é uma história imaginária, onde o autor finge estar trabalhando com o mundo real. Contudo, Eco comenta que os leitores precisam saber muitas coisas do mundo real, para tê-lo como pano de fundo do mundo ficcional. Eco chama o mundo ficcional de parasita do mundo real, com a diferença de ser um mundo finito, fechado e mais pobre. O leitor, não podendo ultrapassar as fronteiras do texto, explora-o em profundidade. O leitor-modelo não tem a preocupação do leitor empírico em verificar se o texto narrativo descreve pessoas reais ou cidades reais, compreendendo que a cidade real pode ser transformada em uma cidade ficcional, com apenas os aspectos e tipos humanos que interessam particularmente ao autor. Sabe-se que nos universos ficcionais há uma mensagem e uma entidade autoral por detrás, dando ao leitor instruções de leitura. Porém, segundo Eco, o leitor deve ter cuidado, porque na ficção as referências ao mundo real em alguns casos são precisas, levando o leitor a misturar elementos ficcionais com a realidade. Neste caso, o leitor projetará o modelo ficcional na realidade, ou seja, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens, cidades e

acontecimentos ficcionais⁸.

A narrativa e o seu criador utilizam múltiplos recursos para produzir o seu projeto estético, seu “it”, para configurar suas marcas discursivas. A arte minimal⁹ é um dos recursos usados por Dalton Trevisan que “pode ser incluído na família estética dos minimalistas (...)”, segundo Wilson Martins¹⁰.

Originário das artes plásticas, o minimalismo está estreitamente relacionado ao estado de espírito de uma época onde reinava o progresso e ao mesmo tempo o pessimismo em relação a valores estéticos em torno da beleza e da autenticidade, em função da progressiva inserção da arte no mundo mercadológico.

As obras minimalistas têm uma forma engenhosa, crítica e até mesmo irônica. Trabalham esteticamente com elementos e produtos usados pela “massa”, onde as esculturas são réplicas de imagens cotidianas e de clichês que influenciam a sociedade. Enquanto manifestação cultural ocidental, originária dos Estados Unidos, o minimalismo desenvolveu-se sob as condições capitalistas e tecnológicas da nova sociedade industrial. O minimalismo trabalha artisticamente com as questões apresentadas pela sociedade de massa e pelos meios de comunicação, através de temas tirados da vida diária e da cultura de massa, refletindo as mudanças culturais do mundo globalizado.

Minimalismo ou Minimal Art é um termo designativo de uma tendência na pintura e na escultura, surgida na década de 50, que pregava o uso apenas das formas geométricas mais elementares. O minimalismo está particularmente ligado ao Estados Unidos, e sua impessoalidade é vista como uma reação ao emocionalismo do Expressionismo abstrato. Esta tendência também é denominada de ABC Art, Cool Art, Topological Art, ou ainda Estruturas primárias. É considerado por alguns críticos de arte como sendo uma espécie de síntese da Op Art¹¹ e da Pop Art¹².

⁸ ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, p. 19-21.

⁹ Minimal art ou arte minimalista: tendência da pintura e da escultura contemporâneas, que confere destaque a uma espécie de idealização de formas e materiais da indústria com marcado purismo.

¹⁰ MARTINS, W. Um minimalista. *Jornal da Tarde*, 10 de set. de 1988.

¹¹ É uma tendência contemporânea das artes plásticas que, com a preocupação de estimular a visão do espectador por meio de ilusões de óptica, se vale principal e quase exclusivamente de dois procedimentos: a vibração cromática e a distorção da perspectiva. Corresponde em termos coletivos ao abstracionismo geométrico.

¹² Tendência da pintura contemporânea, evidenciada notadamente nos Estados Unidos da América, que converte a arte em artigo de consumo.

Formalmente, as obras minimalistas apresentam-se como escultura, em diversos materiais como: aço, ferro, madeira, elementos luminosos (lâmpadas fluorescentes). Os aspectos das esculturas minimalistas, em geral, são figuras geométricas dispostas em ângulos, mas a geometria em alguns casos é imperfeita, ou seja, já não demonstra a idéia do fixo ou do imutável. Algumas obras apresentam uma geometria do relativo, do possível, sendo até mesmo algumas peças soltas e móveis.

As obras minimalistas, de modo geral, são de grande dimensão. A arte minimal não se limita apenas à escultura. Também tem entre seus precursores alguns pintores abstratos americanos. Quanto às características mais evidentes da arte minimal, as suas dimensões, geralmente enormes, permitem que o escultor domine o ambiente. Até mesmo, em alguns casos, a escultura invade o espaço do expectador e em outras é o expectador que invade o espaço da obra¹³. A enorme dimensão da obra minimalista, segundo alguns autores, seria uma espécie de crítica social. Devido a sua enormidade muitos museus e colecionadores não possuem espaço físico para essas obras, ao contrário das outras artes visuais mais seguidas e estudadas como a pintura e a arquitetura. Portanto, a arte minimal seria a arte que se nega a virar mercadoria de compra e venda e almeja realizar-se enquanto objeto de fruição. Segundo Argan, o objetivo da chamada minimal art ou da escultura colorida é realizar uma síntese de volume e cor, criando grandes formas simples capazes de se impor, como fatores de regeneração psicológica, na paisagem repleta e desolada das metrópoles industriais. O autor considera que todas as intervenções operativas na cidade como construir, escavar, inserir novos elementos, são operações análogas às intervenções artísticas¹⁴.

O minimalismo também desejava romper com os expressionistas abstratos, que foram da geração anterior. Os principais nomes da minimal art ou ABC foram: Don Judd, Don Flavin, Carl André, Robert Morris. Todos eles desejavam substituir a escultura por um novo conjunto de artes visuais e todos eles iniciaram as suas carreiras como pintores, estando agora interessados em construir objetos tridimensionais. As obras destes artistas na fase madura apresentam características

¹³ DE FUSCO, R. História da arte contemporânea, p. 336.

¹⁴ ARGAN, G. C. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos, p. 573.

comuns como: formas retangulares e cúbicas, igualdade das partes e repetição. O objetivo desses artistas era dar a suas obras um aspecto em que o todo fosse mais importante que as partes, e, para tanto, construía as peças com materiais industriais usados da maneira mais neutra possível. Estes artistas tinham em comum o fato de preferirem formas geométricas simples, unitárias, usadas de maneira independente, como uma série de unidades idênticas repetidas¹⁵.

Conforme Suzi Gablik, o minimalismo, ainda hoje, continua sendo a mais difícil e controvertida arte produzida. Uma das razões da autora fazer tal afirmação deve-se ao fato de que muitas pessoas não conseguem apreciar o minimalismo, por acharem que filas de cubos ou de tijolos não são obras de arte. O minimalismo foi “classificado de mecanicista, destituído de criatividade, pedante, mecanicamente auto-referente e autoritário.”¹⁶

Segundo Suzi Gablik, em 1965, Bárbara Rose relacionou o minimalismo ao trabalho de Duchamp, cujas idéias e desafios foram decisivos para o desenvolvimento da estética minimalista. Duchamp atribui valor estético a objetos funcionais, os *ready made*, tentando provar, desta forma, que a produção de arte poderia ser dissociada do arranjo formal e da habilidade do artista¹⁷.

O minimalismo esperava alcançar uma nova interpretação dos objetivos da escultura. Judd e Morris escreveram inúmeros artigos sobre a nova estética e explicaram os novos termos a serem observados nas suas obras. Para Judd, toda pintura era ilusionística, o que a fazia parecer inverossímil. Judd fez com que suas obras ocupassem três dimensões, pensando, desta forma, estar enfrentando o problema do ilusionismo. No seu conceito, o espaço real era mais intenso e peculiar do que o espaço representado. Judd designou suas novas obras por um novo nome: objetos específicos. Em 1966, Judd expôs uma obra composta de várias caixas que, não tendo nenhuma espécie de adesivos, podiam ser desmanchadas, empilhadas e armazenadas, para novos e diferentes trabalhos.

Enquanto Judd almejava a integralidade em sua obra, por meio da repetição de unidades idênticas, Morris optou pelas formas unitárias e autônomas.

¹⁵ GABLIK, S. In: STANGOS, N. (Org). Conceitos da arte moderna, p. 175.

¹⁶ Idem, ibidem, p. 176.

¹⁷ Idem, ibidem, p. 177.

Em 1965, Morris expôs um trabalho que consistia de nove vigas em “L” que, apesar de idênticas, ao serem expostas em posições variadas -- de lado, deitadas, inclinadas - eram suscetíveis de serem visualmente percebidas como distintas¹⁸.

Como se pode observar, o minimalismo tornou-se muito influente no nosso tempo, produzindo mudanças decisivas na literatura, pintura, escultura, música e dança. Philip Glass e Steve Reich vêm compondo há alguns anos músicas que têm uma estrutura modular, ou seja, músicas baseadas na repetição de elementos mínimos e mudança gradual de pequenos motivos, ao longo de diferentes fases. No caso específico de Glass, isso significa executar repetidas vezes, somente uma linha da música.

Na dança nos anos de 60, Morris colaborou com Yvonne Rainer na montagem de um espetáculo denominado “Carriage Discreteness”. A obra, de doze intérpretes, consistia em os dançarinos transportarem materiais de um lado a outro do palco, como madeiras, folhas de cartão, borracha, colchões, compensados, tijolos. Os dançarinos deveriam executar essas tarefas de forma neutra e não-expressiva. O objetivo desta obra era o não significado, o esvaziamento de qualquer conteúdo, sem o clímax dramático tradicional. Atualmente, desenvolveu-se um modo de dança ainda mais minimalista, onde os movimentos dos dançarinos são repetitivos, executados num palco vazio, que mais se assemelham a mímicas do que a performance coreográfica.

Nos últimos anos, foram usados no minimalismo termos como pureza geométrica, precisão técnica, essencialidade estrutural, repetição de elementos e materiais, abstração e depuração ornamental. Esses termos são freqüentemente resumidos como síntese do minimalismo¹⁹.

Segundo David Batchelor, os artistas foram equivocadamente agrupados sob o rótulo de minimalistas. E para dar relevância às afirmativas, ele faz um resgate da história do minimalismo, citando que, entre 1963 e 1965, vários artistas de Nova Iorque começaram a expor trabalhos tridimensionais. E para alguns críticos esses artistas tinham bastante em comum para serem agrupados num único e novo

¹⁸ Idem, ibidem, p. 177.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 180.

movimento²⁰. Batchelor comenta que a partir dos anos 60, o termo minimalismo passou a designar um conjunto muito amplo de obras de arte como escultura, pintura, dança e música. O termo minimal serve para homogeneizar trabalhos que só aparentemente são semelhantes, como também separar esses trabalhos designados como arte minimal de outros apenas superficialmente diferentes. O objetivo de Batchelor no seu livro não é propor uma definição mais verdadeira da arte minimal e sim preencher vazios e esclarecer categorias, trabalhando com cinco artistas, que foram celebrados e censurados por darem origem à arte minimal. Alguns dos nomes dos cinco artistas abaixo relacionados por Batchelor, já foram citados anteriormente nesta dissertação, são eles: Carl André (1935), Dan Flavin (1933-1966), Donald Judd (1928-1994), Sol Le Witt (1928) e finalmente Robert Morris (1931).

Batchelor acredita ter encontrado elementos suficientes nas obras dos cinco artistas acima citados, para ilustrar que seu agrupamento por uma única denominação, ou seja, como minimalistas, é um aparente engano. Ele encontrou semelhanças, porém, também diferenças. O autor comenta que a arte minimal nas últimas três décadas, ou seja, uma grande parte da arte contemporânea é criada a partir dos mesmos materiais e por meios similares, ainda que não seja para os mesmos fins. Para o autor, não há um consenso do que é ou do que foi a arte minimal, podendo as obras minimalistas representarem artes muito divergentes. Batchelor discute a crítica em torno da arte minimal que considera o minimalismo como um mundo sem fragmentação e ao mesmo tempo o considera um mundo sem centro, um mundo de transposição, de substituição, sem legitimação de temas metafísicos.

Verifica-se na história da arte, que nenhum período ou movimento artístico é homogêneo. Observa-se que muitos artistas incluídos em conjuntos de obras, apresentam características do movimento, mas também apresentam diferenças. Deste modo, é aceitável que no minimalismo fato semelhante ocorra.

Designadamente na literatura não se pode querer encontrar num grupo de escritores homogeneidade, e certamente apenas alguns pontos em comum. Certamente, para este trabalho, as colocações de Batchelor são muito importantes. Por exemplo, quando considera o minimalismo como um mundo de transposição, de

²⁰ Uso o termo como referente às três dimensões: comprimento, largura e altura.

substituição e sem legitimação de temas metafísicos. O autor cita um ensaio que passou a ser lido como uma espécie de manifesto minimalista, escrito por Donald Judd em 1965, intitulado “*Specific objects*” onde ele faz uma afirmação muito interessante para o nosso estudo: “Mais da metade dos melhores novos trabalhos nos últimos anos não foram nem pintura nem escultura.”¹⁸ Judd preferia designar esses novos trabalhos de “trabalho tridimensional, objetos ou ainda estruturas”. Outro artista da época, Dan Flavin, referia-se ao seu trabalho com lâmpadas fluorescentes como novas “propostas” estéticas¹⁹.

É interessante citar que alguns desses artistas minimalistas usavam em suas obras colagens e combinações de materiais diferentes: os temas pictóricos e os materiais usados eram extraídos da vida diária.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss, ao abordar o pensamento mítico, diz que este opera através de colagens e combinações análogas ao trabalho de bricolage. A bricolage “opera com materiais fragmentários já elaborados. É próprio do pensamento mítico trabalhar com um repertório que se desvia dos princípios da analogia gramatical ou das regras da arte, este repertório embora extenso é limitado, e o artista dele deve servir-se, não importando a que tarefa se proponha, sendo uma espécie de bricolage intelectual.”²⁰ O bricolage em Dalton Trevisan, tanto no plano técnico como no intelectual, por meio da intertextualidade e da intratextualidade, pode alcançar resultados surpreendentes e de certa forma imprevisíveis. O bricoleur, como já mencionei, está apto a executar um grande número de tarefas diferentes, mas sempre lembrando que seu universo instrumental é fechado e o artista deve trabalhar com o conjunto de elementos fragmentários que ele já possui, podendo renovar e enriquecer o seu estoque ou conservá-lo, com o que sobrou das construções ou destruições anteriores. O conjunto de elementos usados pelo bricoleur são recolhidos e conservados, pois pode servir futuramente. Cada um desses elementos representa um conjunto de relações que são, ao mesmo tempo, virtuais e concretas. Dalton Trevisan seleciona e coleciona fragmentos de contos, reutilizando-os para novos trabalhos, como exemplo temos alguns haicais.

¹⁸ BATCHELOR, D. *Minimalismo*, p. 14.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 7.

²⁰ LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*, p. 37.

O bricoleur volta-se para um conjunto já constituído: ele faz um apanhado de tudo aquilo que pode e vai ser usado e indaga sobre as formas como este conjunto pode oferecer elementos ao novo trabalho. Há também a possibilidade de trocar um elemento na função desocupada. Desta forma, ocorrerá uma reorganização total da estrutura, que jamais será igual à outra²¹. Portanto, os minimalistas usam como recurso a bricolage em suas obras. Como as obras são desmontáveis, eles podem destruir um trabalho e usar os resíduos para um novo trabalho. Como já exposto, a bricolage em Dalton Trevisan ocorre através de recortes e colagens. O escritor recorta o trabalho da crítica sobre sua obra, seleciona manchetes de jornal, notícias, conversas alheias, e usa como arsenal para um novo trabalho.

Como já foi abordado neste estudo, faz parte do projeto estético de Dalton Trevisan privilegiar o leitor como peça importante na narrativa. O outro ponto forte é a auto-referencialidade da obra. Ele trabalha com a metaficção e podemos perceber que estes recursos são utilizados para compor algo maior que é o seu projeto estético.

Linda Hutcheon faz um estudo sobre os modos, formas e técnicas da narrativa narcisista ou metaficcional. Assim como Umberto Eco, a autora explora a reação do leitor diante da narrativa ficcional atuando como um co-produtor.

A narrativa metaficcional pode nos revelar muito sobre a ficção de uma forma geral, bem como também sobre a complexidade da leitura. Os leitores de metaficção têm papel ativo, participam do texto, atuam como colaboradores do autor no texto. E esta não passividade do leitor pode ser observada em toda leitura. O que é interessante frisar, que a própria ficção está tentando chamar a atenção dos leitores para essa questão, demonstrando que o leitor tem papel central na narrativa ficcional.

Segundo a autora, na década de 70, muitos críticos americanos julgaram que a metaficção era uma moda passageira que logo seria superada. Porém, ocorreu o inverso. Houve um aumento considerável de obras metaficcionais.

²¹ Idem, *ibidem*, p. 29 a 55.

Outro fato importante citado pela autora nos interessa particularmente neste estudo e refere-se as influências ideológicas e estruturais da arquitetura na metaficção. E o que vigorava nos Estados Unidos na década de 60 eram as manifestações minimalistas.

A metaficção joga com as possibilidades de significação (plurissignificação). Em outros termos, faz parte dos interesses das narrativas atuais, que os leitores sejam atraídos pela linguagem e pela ficcionalidade dos textos. Os leitores participam ativamente no processo de dar significado a produção. A estratégia da metaficção não é procurar o leitor e o autor, como agentes históricos individuais, e sim localizá-los nos processos de recepção e produção da linguagem.

Na metaficção atual reaparece o artista escritor, já não mais visto como tocado pelos deuses, mas como o fabricante de um produto social que tem potencial para participar em mudanças sociais por seu leitor. O autor não aparece como pessoa e sim se torna uma posição a ser preenchida, um papel a ser deduzido, pela leitura que se faz do texto. Quando a autora fala de produtores e receptores de linguagem literária, ela se refere a posições de subjetividade. Em alguns textos metaficcionais há recados diretos ao leitor, comandos, diálogos. O discurso provoca e aponta para duas posições: o de leitor e produtor. Estas posições são sutis em alguns textos e mais claros em outros. O jogo narrativo usa vários jogos e dispositivos: narrações diretas, analogias, estruturas complexas, insinuações intertextuais, conduzindo o leitor em uma posição onde o significado do texto é designado por ele.

Metaficção é ficção sobre ficção. A metaficção cria um heterocosmo (um cosmo criado dentro da ficção) um mundo fictício completo e coerente. Na metaficção, este fato é explícito, enquanto o leitor está lendo, ele reside num mundo onde é forçado a reconhecer como fictício, por outro lado, o texto pleiteia que ele participe como co-produtor deste mundo.

O texto expõe o artifício e reflete a si mesmo, usando diferentes estratégias textuais para chamar atenção sobre sua forma. A autora reforça que este é o caráter narcisista da narrativa, e evidentemente se refere ao texto e não ao autor.

Para Linda Hutcheon o que a metaficção tem de novo é a consciência do leitor. A concepção do leitor como colaborador e cúmplice no processo de criação. O leitor passa de destinatário passivo a um destinatário completamente elaborado. A metaficção observa o efeito que o texto tem sobre o leitor, salientando que este faz parte do processo literário. Segundo a autora há várias formas em que a metaficção busca atingir seus propósitos, apelando ao leitor diretamente e introduzindo o leitor na esfera textual demonstrando que ele está diante de uma ficção²².

A hipótese dessa dissertação foi comprovar como os contos seriais, a repetição de um universo pré-concebido, as personagens João e Maria e a temática, apontam para uma autoria de um projeto estético trevisânico. São vários os artifícios usados por Dalton Trevisan para compor esse projeto estético minimalista: a repetição de personagens, temas, cidade; a metaficção ou narrativa narcisista; e os artifícios minimalistas (erótico, kitsch e grotesco). A análise que propus do projeto estético de Dalton Trevisan aborda a narrativa minimalista como parte integrante e importante na composição desse projeto.

Percebe-se claramente que Dalton Trevisan apresenta influências do minimalismo em sua literatura, visto que, possui uma obra baseada em repetições e em progressões. A ficção minimalista, cujos modelos podemos encontrar em vários autores como Borges, Beckett, John Barth, tem uma forma concisa, realista, com um enredo escasso, extrospectivo e frio. Segundo Wilson Martins, o estilo minimalista é côncavo e despojado. Ele aponta como grandes mestres do minimalismo: Tchekov, Dickens, Raymond Chandler e Jean Cocteau²³.

Dalton Trevisan vem trabalhando, há vários anos, o seu projeto de redução: a síntese. O autor é um adepto da estética minimalista, no que se refere às técnicas narrativas. Suas primeiras obras, como já citado no início desta dissertação, foram editadas em forma de literatura de cordel, apontando já na década de 40 para um trabalho minimalista. O escritor é um revisor e re-elaborador confesso de sua obra. Dalton admite que nunca termina um conto. Confessa tanto a re-escritura como também a eterna insatisfação diante da obra.

^{22 23} MARTINS, W. Um minimalista. *Jornal da tarde*, 10 de setembro de 1988.

É importante ressaltar que faz parte do projeto estético de Dalton Trevisan essa eterna revisão de si mesmo. Sua obra monta um grande painel ou quebra-cabeça que constantemente é desfeito. Alguns contos são tirados de obras já constituídas e remanejados para uma nova obra ou nova edição. Com esses deslocamentos dos contos ele mistura contos novos e antigos em novos trabalhos. Portanto, a obra de Trevisan poderia ser chamada de desmontável e não rígida, daí a idéia de quebra-cabeça.

Outra característica significativa do autor é a eliminação da distinção teórica dos gêneros, já que Trevisan mescla romances, novelas, contos, mini-contos, historietas, haicais, aforismos, cartas, poemas-cartas, bilhetes suicidas. Algumas de suas obras não podem ser classificadas impositivamente, pois se correria o risco de um lamentável equívoco. Seus últimos trabalhos não podem ser denominados simplesmente de haicais, de mini-contos ou de contos. Há muito mais por detrás dessas meras definições de estruturas. Sua intencionalidade em trabalhar o gênero narrativo de forma transgressora é peculiar. Dalton Trevisan transita no seu projeto estético fazendo justaposições e remanejamento do já existente, se apropriando não só da linguagem de outros autores como dele mesmo. A narrativa de Dalton Trevisan é narcisista, ou seja, ele usa a narrativa para escrever sobre o ato de escrever, sendo a escrita o tema e a personagem principal.

A narrativa em Dalton Trevisan possui um estilo cinematográfico, outra grande marca registrada do minimalismo: a narrativa de forma direta, enxuta, as cenas descritas são flashes do cotidiano. A linguagem usada nos contos é coloquial, beirando ao chulo e o vocabulário restrito, ou seja, minimal. Entretanto, a economia vocabular e o texto enxuto não representam falta de riqueza na obra, ao contrário, manifestam o poder que cada palavra detêm quando bem escolhida e alocada. A narrativa minimalista do autor é certamente fruto de acurada elaboração. O minimalismo é considerado uma arte de economia de meios, que não quer dizer absolutamente economia de trabalho. Ao contrário, a pureza de formas e de materiais requer intensa elaboração pelo artista.

No minimalismo, às vezes, as formas mais neutras e mais anônimas se convertem em obras marcantes e inconfundíveis. Dalton Trevisan criou em sua

ficção um microcosmo que é uma réplica do macrocosmo, ou seja, ele criou um universo particular dentro do universo ficcional onde há auto-referencialidade, já que constantemente se reporta a suas próprias obras ou a personagens que já fazem parte do seu inventário literário.

O autor transita em um universo ficcional fechado e circular. Faz parte do seu projeto estético trabalhar os mesmos temas, a mesma cidade, os mesmos dramas, as mesmas personagens, deixar as lacunas abertas na narrativa para que o leitor funcione como co-autor e co-produtor do texto.

A narrativa de Dalton Trevisan é narcisista principalmente por dois aspectos: muitas vezes tem como tema a própria narrativa e também porque apela diretamente ao leitor, convertendo-o em cúmplice. Alguns contos invadem o espaço do leitor e em outros contos é o leitor que é transportado para dentro da narrativa, sendo questionado, induzido a responder perguntas e a preencher lacunas. As repetições incessantes das situações levam o leitor a prever o final da narrativa, mas o leitor sempre é surpreendido com um detalhe inovador ou uma nova maneira de contar.

As décadas de 60 e 70 presenciaram uma expansão do conto brasileiro contemporâneo. O conto passou a ser cultivado e divulgado em grande escala atingindo excelente grau de qualidade e aceitação. O conto apresenta-se na atualidade multiforme, isto é, vem assumindo as mais diferentes formas, seja em relação à variedade temática, seja em relação à riqueza da linguagem e estilo. Dalton Trevisan é um dos grandes responsáveis por essas mudanças, já que vem trabalhando ao longo dos anos com o gênero híbrido e com os deslocamentos, seja no ato de narrar, no discurso que oscila entre direto, indireto ou ainda indireto livre, na mesma narrativa.

Dalton Trevisan tem várias narrativas polifônicas onde há várias vozes e vários pontos de vista no mesmo conto. Essas são características experimentais adotadas por muitos escritores contemporâneos na narrativa, mas Dalton Trevisan leva o experimental as últimas conseqüências, através de um projeto de síntese absoluta da linguagem, em que seus contos se transmutam em haicais. Um dos meios recorrentes usados pelo autor é a repetição, através da qual exercita o seu

estilo narrativo e a modernidade lingüística do seu mundo ficcional. As palavras são trabalhadas como obras artesanais por suas mãos habilidosas, que convertem os seus contos em grandes obras primas, tanto pela economia de palavras, como pelo uso de elipses, que atribuem ao leitor papel fundamental como co-produtor da obra.

O narrador de Dalton Trevisan é o mestre de cerimônias e é ele quem faz um convite explícito ao leitor para participar ativamente da narrativa, seja respondendo a perguntas diretas, completando lacunas ou ainda atuando na elaboração do imaginário da cidade ficcional de Curitiba. Se o leitor for um iniciado na obra trevisânica, perceberá claramente o acordo ficcional entre o autor e ele, de que se trata de uma obra ficcional, de uma cidade ficcional e as temáticas podem até ser retiradas do cotidiano, mas, no universo trevisânico, estas serão ressignificadas. O leitor assíduo apreenderá o projeto estético da repetição, não sendo para ele novidade ou surpresa, ouvir da crítica, que a cada lançamento o autor se repete.

Dalton Trevisan é um contista minimalista, repete interminavelmente seu projeto estético. Por meio do casal símbolo da obra, João e Maria, ele constrói um enigma, que cabe a nós os seus leitores desvendarmos. João e Maria repetem-se *ad infinitum*, e essa repetição não é obra do acaso, e sim faz parte de um projeto muito bem elaborado e coeso, que começa a aparecer já nos seus primeiros escritos na Revista Joaquim. Inclusive o nome da revista já nos faz pensar, já que o autor revela ser uma homenagem a todos os “Joaquins” do Brasil. Então, qual seria o enigma por detrás desses seres aparentemente anônimos, denominados de João e Maria? O escritor desenvolve o seu projeto estético com profunda dedicação e fidelidade, que perdura há décadas. Entretanto, a cada novo trabalho publicado, há sempre algo inovador, ora a ótica sob a qual o tema é conduzido, a construção das personagens com pequeníssimas variações, ou o desfecho já esperado, mas, mesmo assim, de alguma forma surpreendente. Dalton Trevisan trabalha com a repetição, contudo, com a repetição do diferente.

Gilles Deleuze aborda a questão da repetição do diferente. O filósofo explana sobre o conceito de diferença isolando-a do domínio da representação. Segundo o autor, a diferença só pode ser pensada, mediada por um conceito de identidade. A diferença é sempre pensada em oposição ou contradição. A diferença pura, ou seja, a diferença que difere de si mesma, esta diz Deleuze: “o pensamento

clássico não dá conta”. Ele se refere também ao pensamento moderno, a falência da representação, e a perda da identidade, esboçando que: “...o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é dos simulacros.”²⁴ O simulacro em Deleuze é descrito como sendo sistemas com séries contraditórias e, ao mesmo tempo ressoantes. Ele nos lembra que Platão fazia a distinção entre o original e a imagem, o modelo e a cópia. Deleuze colhe do platonismo uma distinção, não entre modelo e cópia, mas entre duas formas de cópias, a cópia verdadeira ou semelhante a original e a cópia chamada por ele de bastarda, que vem a ser o simulacro. Contudo, o simulacro não é simplesmente uma cópia da cópia, uma semelhança atenuada de um ícone degradado.

Segundo Deleuze, nos encontramos na vida moderna diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas. Abordando a diferença, ele se refere à identidade como sendo apenas simulada, produzida por jogos de efeitos óticos da diferença e da repetição. O autor nos induz a pensar na diferença e nas relações do diferente com o diferente. Deleuze aborda dois tipos específicos de diferença: a) o primeiro tipo diz respeito ao conceito de diferença sem negação, b) o segundo reporta-se a um conceito de repetição, tal que as repetições físicas, mecânicas ou nuas (repetição do mesmo) encontrariam sua causa nas estruturas mais profundas de uma repetição oculta, em que se dissimula e se desloca um diferencial.

A partir dessa tese paradoxal, para Deleuze, o grau máximo da diferença é o que existe na repetição de algo idêntico. Sua análise parte das concepções entre pensar e reconhecer algo num conceito, desde os preceitos de Platão e Aristóteles. Para o filósofo, confunde-se o conceito de diferença com uma diferença meramente conceitual. Portanto, o ato de pensar seria um jogo entre o conceito e a multiplicidade das suas referências, entre o idêntico e a multiplicidade das suas repetições. Há duas repetições em Deleuze: “a repetição do mesmo, que não tem

²⁴ DELEUZE, G. Diferença e repetição, p. 16.

diferença a não ser deduzida ou transvasada; e a outra é a repetição do diferente e envolve essencialmente o deslocamento e o disfarce.”²⁵

Deleuze cita em sua obra que “o objeto da arte, talvez seja fazer com que atuem simultaneamente todas estas repetições, com diferenças de natureza e ritmo, seu deslocamento e seu disfarce respectivo. Encaixá-las umas nas outras e de uma a outra, envolvê-las em ilusões, cujo efeito varia em cada caso. A arte não imita, mas isso acontece porque ela repete todas as repetições.”²⁶ Para Deleuze, a imitação é uma cópia, mas arte é simulacro. Ela reveste as cópias em simulacros. Para o autor, até mesmo a repetição mais mecânica, estereotipada e cotidiana encontra seu lugar na obra de arte.

Aplicando a teoria de Deleuze, ao Minimalismo, pode-se pensar que a arte minimal incitou a cópia, a cópia da cópia, até o ponto extremo, até a cópia se tornar simulacro. Deste modo, em Dalton Trevisan, a repetição é a repetição do diferente. O autor trabalha com as personagens João e Maria e suas cópias não idênticas, ou seja, seus simulacros. O simulacro em Dalton Trevisan produz um efeito de semelhança mas, é um efeito exterior, produzido apenas pela união e repetição das duas personagens-símbolo da obra. Para a obtenção do simulacro, os meios são diferentes dos que criam um modelo, pois não têm o grau de fidelidade do modelo. João e Maria produzem uma ilusão de que são iguais e se repetem, entretanto, somente a impressão é de semelhança. Num estudo mais profundo e apurado da obra observam-se as diferenças. Entre as personagens que se repetem há muitas semelhanças e contrastes. Por isso, a teoria deleuziana é perfeita para a abordagem do projeto estético de Dalton Trevisan.

Este trabalho se dividiu em três capítulos através dos quais foi abordado o projeto minimalista de Dalton Trevisan. Na primeira etapa, foi dada ênfase ao enigma criado pela repetição das personagens, as quais pela multiplicação se tornam multifacetadas e muito diferentes. Na segunda etapa, foi abordada a metaficção na narrativa de Dalton Trevisan, sendo a narrativa narcisista um dos meios recorrentes usados pelo autor para compor o seu heterocosmo auto-referencial, fazendo parte também do projeto minimalista. Na terceira etapa, foram

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 451.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 453.

analisados três dos principais artifícios usados pelo escritor para compor seu projeto estético, que são o erótico, o kitsch e o grotesco. Esses três elementos são minimalistas, pois se repetem e a cada repetição assumem valores específicos nas narrativas. Também são minimalistas, na medida em que são encontrados e tirados do cotidiano, para na obra assumirem papel alegórico e perpetram um importante diálogo com a cultura de massa. Dalton Trevisan é um cronista da vida urbana, lança um olhar, percebe e registra o mundo moderno. Por meio desse olhar, estabelece entre o capitalismo, o progresso e a urbanização várias alegorias.

Apresentada a abordagem do projeto estético que foi a repetição e a diferença da obra daltoniana, a atenção do trabalho incidiu-se na análise de alguns contos que considerei representativos do seu projeto estético. Os contos foram transcritos e possuem estudos comentados no corpo da dissertação.

1 PERSONAGENS EM REPETIÇÃO NA NARRATIVA MINIMALISTA

As personagens João e Maria refletem condições minimalistas de existência. São multifacetadas, representam vários e diferentes personagens. São reflexos de um espelho que em Trevisan multiplica as criaturas. Seria um foco tridimensional dessas personagens que, dependendo do conto, podem sofrer variações de idade e de caracterização.

O autor usa o mito João e Maria como a suma criativa de sua arte. Eles representam a depuração formal, a auto-referencialidade, um trabalho estético ainda não experimentado na ficção nacional, tornando os contos peças exemplares da literatura minimalista. Assim sendo, João e Maria representam um quadro formado por uma tradição mitológica. Eles são símbolos da linguagem transformada em mito. Sua nomeação condiciona a atividade da linguagem enquanto expressão artística. João e Maria são rótulos que escondem um radical anonimato.

Na coletânea de contos *Chorinho Brejeiro*, João e Maria aparecem multiformes em cinco contos. Para o estudo das personagens em repetição foram escolhidos dois textos-base para análise. Já que os dois contos utilizam as personagens com o mesmo nome, mas com idades, personalidades e tipos físicos muito diferentes. Para análise foram propositalmente escolhidos os textos mais longos, para denotar o projeto de síntese que o autor foi adotando ao longo dos anos, até chegar aos haicais. Estas narrativas citadas da obra *Chorinho Brejeiro* em comparação com os últimos livros de haicais ou mini-contos, demonstram os experimentos estilísticos do escritor e sua trajetória em busca da síntese já por mais de 50 anos de escrita ininterrupta.

Transcrevo o primeiro conto, para a abordagem das personagens que se repetem com os mesmos nomes.

O prisioneiro

Dona Maria cumprimenta o doutor, sem olhar para o homem ali sentado.

- Confirmando tudo. Menos a pensão.

Agitada, não aceita a cadeira. Na mão esquerda esconde a boquinha murcha.

- Quero o litígio.

Joga a bolsa na cadeira e gesticula com a destra.

- Eu quero a guerra.

- A senhora se acalme. Só um instante. Me deixe explicar.

- Mais do que a pensão que ele me oferece...

- Tenha respeito, mulher.

- ...eu ganho pedindo na porta da igreja.

- Essa briga é bobagem. Seu direito é um terço da aposentadoria.

- Não interessa. Eu quero a guerra.

Sempre uma nota mais alta, esganiçada.

- Meu genro já me disse. Ele gasta o que for preciso. Com bandido não tem acordo.

Quanto a senhora quer?

- Três mil ou nada.

- Como é, João?

Olhinho perdido, franze a testa, cicia um calculo difícil. Abre os braços, patético:

- Que seja. Me sacrífico.

- Então estamos de acordo. Só queria esclarecer o seguinte: Vinte anos o João foi prisioneiro. E o seu ciúme era doentio.

- Eu? Ciúme de um caco? De um velho reumático?

- Fosse lá fora, mulher, você teria a resposta.

- Nada de discussão. Por exemplo, o João me disse que a senhora guardava no travesseiro a chave do quarto. É verdade?

- Quando precisava ir ao banheiro, meu remédio era acordá-la.

- Guardava, sim. Mas por medo de ladrão.

- E não tinha um homem no quarto?

- Isso é homem?

- E muito homem. Se quer provar...

Exibindo o muque no bracinho magro.

- ...olhe aqui.

- Prisioneiro então ele foi.

- Que prisioneiro. Fugiu dez vezes de casa.

- Como é, João? Você não me contou.

- Exagero dela, doutor. Só quatro.

- Arrumava a mala e saía de fininho. Até dois meses fora.

- E se voltei, mulher, bem me arrependi.

- Uma qualidade ele reconhece. O virado com torresmo, o soalho encerado, o botão na camisa, não tem queixa. Certo, João.

Antes que ele confirme.

- Também pudera. Agora não sou mais boba. Depois do dentista...

De relance o único incisivo na boquinha pintada em coração.

- ...e periga de arranjar um broto. Bem melhor que esse caco.

- Outro desgosto. De cabelo comprido até quatro meses. Cobria o colarinho. E a senhora o proibia de cortar.

- Que luxo. O barbeiro ali na frente. Não ia porque...

- Você não deixava, mulher. Uma coisa esqueci, doutor. As cartas, que eu recebia e mandava, ela queria ler.

- É verdade. Tenho a carta do pai dele me chamando de diaba.

- O que diz a carta?

- "Por que não escreve, João? A diaba da tua mulher não deixa?" Viu só, doutor? Ela

trazia o envelope rasgado. Aqui a última do velho desgracido.

- E a cortina presa com alfinete? A senhora nem permitia chegasse à janela.

- Claro. Andava de olhares com uma sirigaita.

Cabeça baixa, ele estrala o nó do dedinho torto.

- Isso é desconfiança. A senhora tem prova?

- Prova, não. Tenho certeza. E essa pressa agora de se apartar? Depois de vinte e um anos não pode esperar quinze dias? Deve ser alguma vigarista. Uma tipinha de rua. Não bastou a vergonha do meu pai?

- Que houve com o sargento?

- Aos setenta e seis anos casou com menina de dezoito. E o que ela fez? Fugiu no terceiro dia.

- Com o peludo do circo.

- Peludo, não. Artista de trapézio.

- Então a senhora confirma o ciúme. Que não era amor. Só mania.

- Já sei, doutor. Esse aí alega tudo. Agora me responda, João.

Primeira vez olha para ele.

- Cadê a caderneta, João?

Indignado fica de pé.

- Bem sabe que não tenho. Nunca levo no bolso.

- Será que ganha tão pouco?

- Sente-se, João. A senhora se acalme. Esse assunto está encerrado.

- Olhe, doutor. Que sou diabólica. Tudo eu descubro.

- Você não tem segredo. Tem, João?

- Tudo gabola. Acha que está mocinho, será que não se enxerga?

- A causa, doutor...

- Depois de vinte anos me joga fora? E fica por isso mesmo?

- Já sei, Foi enteado.

- Um trapo, doutor, Bêbado como o pai.

- Que seja. Bêbado mesmo. Chegou lá em casa. Muito doente. Bom de pôr a vela na mão. E sabe o que esse aí fez? Arrumou a malinha e nem despediu.

- Fui embora para não voltar.

- Sem dó de um pobre coitado.

- Não bastava ser prisioneiro? Quando ela recolheu o farrapo, achei demais.

- Então tudo acertado?

- Eu quero a metade da pensão.

- Essa não. Começa tudo outra vez? A senhora concordou com um terço. Três mil. Nada de metade. Nesse caso é a guerra.

- Está bom. Vá lá. Só não ver esse aí.

Tão grande alívio o homem suspira fundo.

- Mais uma pergunta. E se ele morre? Ainda recebo a pensão?

- Decerto. A senhora está agourando o João? Qual de nós três vai primeiro? Só Deus sabe.

- Sou um caco, sim. Mas não sofro do fígado. De quem essas olheiras?

- Esta vendo? Não é hora de falar em morte.

- Até a próxima, doutor. Para assinar os papéis.

Apanha a bolsa, sorri da porta o último dente amarelo.

- Tiau, ô coisa.

O homem só ergue a cabeça depois de ela sai.

- Que mulher, João. Barbaridade. Sabe que tinha razão?

- É para o doutor ver.

- Como é que pode casar? Já foi bonita?
- O sedutor foi ela. Que tanto procurou e conseguiu. Isso há vinte anos, eu na flor dos quarenta e cinco. O marido, um trapo, Mesmo que confiasse, era manso. Minha mulher, a pobre, entrevada na cadeira. Sete anos de encontros furtivos. O marido no boteco. Minha dona imprestável na cama. O bêbado morreu, ela pouco depois. Livres, a Maria com um par de filhos, casamos – esse o meu grande erro. Outro maior foi me aposentar. Daí começou a perseguição doentia e o ciúme louco.
- Eu sou testemunha.
- Trancada a porta, chave na fronha. Sem poder abrir a cortina. Nem atravessar a rua até o barbeiro.
- E para receber a aposentadoria?
- Nunca olhei para trás, não dar o gosto. Única vez que me virei, quem estava rente ao muro? De tanto sofrer, descobri que era uma vítima. E aquela vida um inferno. Filho de homem brioso e valente, eu mesmo altaneiro, agüentei o castigo dos sete anos de traição à minha dona e ao bêbado. E quando achei que era prisioneiro, resolvi fugir.
- Isso não me contou.
- Conteí, sim. O doutor não se lembra.
- Quantas fugas?
- Quatro. Ela discutia aos berros. Daí emburrava, dia e noite sem uma palavra. Eu não podia mais e fugia mesmo. Uma das vezes...
- Para onde ia?
- Sabe a Travessa Itararé? Lá na Pensão Bom Pastor.
- E como é que te achava?
- Essa mulher não é diabólica, doutor. Ela é o diabo. De repente, não sei como, o enteado aparecia. Eram agrados e promessas. Uma vez entrei com o desquite. Na audiência ela fazia assim do corredor. De bobo eu fui. Mais uma hora jurando por tudo. Nada de chave no travesseiros. Cortina sem alfinete. O doutor voltou? Eu também. De manhã acordei com a megera na cama.
- E as outras? Não foram dez?
- Eu juro, doutor. Só quatro. A última voltei por causa de uma crise.
- De que?
- Das partes baixas.
- E esse reumatismo?
- Nunca tive. Meu problema é de circulação. A mão fria.
- Isso passa, João. Se era ciumenta, algum motivo havia. Nem uma sirigaita? E as tipinhas da Pensão Bom Pastor? Não minta para mim, João. Faceiro, refulge a branquíssima dentadura dupla.
- O doutor me conhece.
- A causa da separação é mesmo aquela mulher?
- Só aquela mulher?
- Como é que foi?
- Ali na pensão, solitário e triste, sempre o radinho ligado. De repente o anúncio da senhora viúva quer conhecer cidadão bem-intencionado. Molhei a caneta na língua e caprichei na letra. A primeira resposta muito desconfiada. Mais uma cartinha. E na terceira eu pedi: Avise a cor do vestido, o que leva na mão, lá estarei. Sem falta.
- E você não se descreveu?
- Lá sou lobo? Fosse uma bruxa eu passava de viagem. Mais duas cartas. Até que respondeu: “Estou de vestido marrom, casaquinho verde de gola branca, bolsa na mão. De óculo. No meio da escadaria da catedral”.
- E a hora?

- Três da tarde. Um calor medonho.
- Não decepcionou?
- Fazia boa figura. Óculo de grau. Na mão uma bolsa preta. Subi dois degraus, olhei e disse: Sou o João. E eu a Rosinha.
- E daí?
- Dali fomos a um bar na praça.
- Mais moça que a diaba?
- Mais moça e mais bonita. Olho bem azul. E loira como eu gosto.
- Já entrou em casa?
- Uma vez por semana. No domingo.
- Ela vive só?
- Com a criadinha. Viúva há dois anos. Uma filha casada, mora longe.
- Carinhos vocês trocam?
- Dona de respeito, doutor. Ficamos de mão dada. Perto do fogão.
- E você não abusa?
- No sorriso de maior gosto.
- Ela não deixa. Serve cálice de vinho doce. E broinha de fubá mimoso. Quando anoitece eu me despeço.
- Não se sente só?
- E como, doutor. A solidão é minha tristeza.
- Dorme bem?
- Me bato a noite inteira. A muito custo vem o sono. Mal fecho o olho, a corruíra canta debaixo da janela. Do meu pão o miolo é para ela. Falo sozinho. Gemo e suspiro. Faço careta no espelho. Me chamo de amigão velho. De tarde eu saio. Lá na praça com seis ou sete conhecidos. Aposentados como eu. Ficamos conversando. Me recolho cedo. O divertimento dos outros já não é para mim. Ao circo ainda vou. Não é como dantes. Chego na pensão com um jornal, às vezes uma revista, aquela agonia. Um pouco de jornal, daí o rádio, me chateio. Mais jornal, gemido e suspiro. No fim começo a falar sozinho. Sabe que faz bem?
- Todos falam.
- O doutor não imagina. O início do namoro com Rosinha. Era uma carta por semana. Morria de medo que não respondesse. Ela demorava, eu escrevia na mesma hora.
- Sabendo o endereço não foi rondar a casa?
- Estava curtindo o idílio. Gosto de mistério.
- Não fosse o amor, João, de nós o que seria?
- Dois longos meses, ela marcou o encontro. Quando chegava uma carta, aos pinotes: Que é isso, rapaz? Ficou doidinho? Com o papel azul perfumado na mão. Dançando em volta da cama.
- Já fez o pedido?
- Agora estamos tratados. Só aceita um homem sem compromisso.
- Ao seu pai, o velho desgracido, já contou?
- Conteí. Ele bateu palmas. Sabe o que disse?
- ...
- Até remoçou, João. Parece um noivo de vinte anos.

(*Chorinho Brejeiro*, Dalton Trevisan)

Esse conto traz João e Maria idosos, prestes a completar bodas de prata, mas em guerra conjugal, “eu quero a guerra”, “quero o litígio”. O narrador usa a

terceira pessoa, mas aparecem fragmentos de diálogos em primeira pessoa. O narrador apenas observa sem fazer comentários ou tomar partido na “guerra”. O conto é todo dialogado e narra o encontro do casal João e Maria na sala de um advogado. O casal trevisânico apesar de já estar bem idoso, demonstra que ainda perdura a incompreensão e o desamor. Nos fragmentos selecionados, nota-se a aparência física das personagens: “alisa as pontas do cabelo grisalho”, “(...) e periga de arranjar um broto. Bem melhor que esse caco”. Observa-se nos diálogos agressivos das personagens, a caracterização física delas, bem como no vocabulário usado a retomada das gírias ou expressões usadas nos anos 60 e 70.

A figura feminina aparece como a megera da vida de João e assim que esta sai do escritório, o advogado e João aproveitam para trocar confidências e relembra os velhos tempos, quando eram jovens e viris. Fica claro que João não aceita a chegada da velhice e como forma de prolongar a juventude, acaba se separando de Maria e indo morar numa pensão. Numa retomada da juventude, a personagem masculina arruma uma namorada chamada Rosinha, com quem troca cartas e namora como nos velhos tempos, apenas de mãos dadas. Outro foco interessante do conto é a solidão. A personagem masculina demonstra a sua imensa solidão falando sozinha, ou comprando jornal, revista para apaziguar e preencher seu tempo. Os encontros de João com os amigos aposentados na praça para a conversa diária e a volta para a pensão, nos dão a impressão de que João mesmo rodeado de pessoas é solitário e carente de afetividade. A solidão e a carência podem ser traduzidas nas cartas escritas diariamente para Rosinha, e a delonga em marcar o encontro como uma possibilidade temerosa em não ser aceito. A solidão também pode ser vista na figura feminina, que coloca um anúncio no rádio para arrumar um namorado (uma amenização para sua solidão). Rosinha destaca no anúncio que é viúva e quer conhecer um homem bem intencionado, porém João é casado e é aceito da mesma forma. A aceitação incondicional de Rosinha a João demonstra que ela necessita de uma companhia, não importando as condições.

A linguagem usada no conto é coloquial e há várias elipses e vazios, onde o leitor deve completar as lacunas. Por exemplo, no final do conto há reticências no

lugar do diálogo, onde cabe ao leitor completar a idéia de que o pai de João não aprovava o casamento do filho com Maria ou ainda que o pai também com a crise da idade aprecie o poder de conquista e sedução do filho.

Transcrevo o segundo conto, que têm como personagens João e Maria, para análise comparativa, das semelhanças e diferenças entre as personagens em repetição.

Esse mundo engraçado

- Domingo eu estava na janela. Passou um carro, era o dentista, que acenou alegre. Ao lado um homem que não vi direito. Eu também acenei. Durante a semana que fim levou o sargento? Liguei para o quartel. Já sei do sinal para o dentista. Acha que sou corno manso? Quer saber do quê? Vá para o inferno, você. Bati o telefone com tanta força, a moça olhou assustada. Me diga, João. O que é corno?

Ele explica direitinho.

- Ah, é isso? Puxa nunca pensei.

*

- Sábado volto para casa, a mãe na janela: O sargento esteve aqui. Veio deixar os trens.
 - Que é que ele deixou?
 - Três discos. A almofada do carro. Um cabide.
 - Ele explicou à tua mãe?
 - Só devolveu. E disse. O que a senhora esta fazendo? Com esse pano? Matando abelhas. Tenho medo de enxu. Quer deixar recado? Não carece. Depois eu falo.
 - Os presentes? Ele devolveu?
 - Que nada. Duas gravatas. Uma água-de-colônia. Bem dizem: perfume para namorado dá azar. E uma camisa azul de bolinha.
 - Conte a verdade. Do teu caso com o dentista

*

- Preciso demais, João. Você me acode?
 - Não sou teu namorado nem teu amante. Nem sei o que sou.
 - Nossa, que mão fria.
 - Veja como é quentinho.
 - Mudei de pensão. Foi um custo. Mil pacotes.
 - Então não cabiam no táxi.
 - Uma viagem só. Sabe, João? Falei com o dentista. Negou tudo ao sargento. Nunca houve caso, ele disse. E, se houvesse, o que tinha com isso? Por acaso é tua mulher?
 - ...
 - Acha que o dentista é meu amante? Então vai ser. Marco encontro com ele. E caio na orgia.
 - Tem coragem?
 - Pouco estou ligando. Sabe que o bandido esteve ontem no colégio?

- Essa não.
 - Quero ver se tem outro, ele disse. Do adeus na janela já sei. Eu estava de botinha. Se ele me batesse eu acertava um pontapé. Bem naquele lugar.
 - Terceira vez te pergunto: Você tem caso com o dentista?
 - Não chateia, João. Está vendo este pregador? Presente do Paulo. E quem eu vi ontem? O Tito dos olhos verdes. O Lúcio, esse, vive atrás de mim.
 - Não disse que é bicha?
 - É delicado. Respeitador.
 - Queria te internar com as freiras. De quem você gosta é do sargento. E amanhã ele te procura. Com um presentinho.
 - Que bom era antes. Eu, ele e minha irmã. Passeando no campo. Mesmo depois de velha, dele não esqueço.
- Enxuga no lençinho uma sombra de lágrima.
- Seja boba. Ele não merece. No fim da tudo certo. Quer um beijinho?
 - Hoje não, João. Sabe o que, saindo daqui, eu faço? Chega lá no dentista. Se tem gente, eu espero. Quando ele aparece, eu digo: A nossa conversa é particular. Assim que a filha do Tavico sair da sala: E agora, seu tratante? O que anda falando de mim? Sem que eu deva?
 - E como explica o adeusinho?
 - Foi o outro. Que estava no carro com ele. É o espião do sargento. Como soube tão depressa? Então uma moça na janela não pode dar adeus?

*

- Ele me convidou para o baile. Como é que faço com o vestido?
- Você não tem roupa?
- Será que não entende, João? Preciso um vestido longo, especial. Não tenho é dinheiro.
- ...
- Será que eu vou, João?
- Por que não?
- Depois desse baile tudo vai melhorar. Também o pobre anda nervoso. Sempre ocupado em manobra. Não sei como ele agüenta.
- Por que não quer me beijar? Antes não era assim.
- Não gosto mais de beijo.
- Depois de tudo o que houve entre nós?
- Estou em crise, João. Não entende, você? Em crise.
- Sei, amor. Esse vazio existencial. Por que não vem nua do banheiro? É mais excitante.
- Isso não faço.
- Ora, por que?
- Não faço, e pronto.

*

- Esta noite sonhei com o dentista. Lugar não me lembro. Apareceu de calça escura e camisa branca. Com uma azeitona entre os dentes. Sabe o que disse? Estou esperando o sargento para almoçar.
- E daí?
- Acordei assustada. Engraçado, João. Azeitona é o que eu mais gosto.
- Azeitona e dentista. Como era no sonho?
- Lindo.

- E ainda nega o que há entre os dois?
- Até falou para um conhecido.

*

- Na rua não repare se não te olho. Quem olha na cara de homem casado é amante.

*

- Chorei a noite inteira, João. Chorei tanto que o namorado da Rosinha, lá na sala, perguntou: Que é que essa moça tem?
 - Puxa, a noite inteirinha?
 - Não vê meu olho inchado?
 - E por quê?
 - De raiva. O desgraçado acha que sou escrava. Sexta me levou até em casa. Sabe o que fez? Me deixou sozinha no fim de semana. Saiu para o campo em manobra. E eu perdia naquela solidão.
 - Se distraiu passando roupa?
 - Na casa do pai nem luz não tem.
 - E como é que se arranja?
- Quem não tem luz dá um jeito. Você só faz pergunta boba. Sabe que ninguém fica no escuro.
- ...
 - Este sábado o sargento vai ver. Se chegando todo mansinho: Vim te buscar, meu bem. olhe aqui para ele. Já falei para a Rosinha: Agora só nós duas. Tomar uma caipirinha. Ir ao Passeio Público. Ver cada homem lindo.
 - Não esqueça o trapezista do circo.
 - Homem não presta. às vezes me dá vontade de arranjar uma mulher.
 - Você já foi cantada?
 - Duas vezes. Uma delas me disse: quer morar comigo, meu bem? Ali na frente da Rosinha, já viu. Será que elas fazem? Hein, João?
 - Eu é que sei?
 - Quero uma bem rica. Meu medo é que elas têm ciúme. Dizem até que matam.
 - Cuidado, você. Bem que elas perseguem, judiam e matam.

*

- Segunda telefonei para o quartel. O sargento deixou recado que liga na quarta. Se você soubesse, João, o ódio que me deu.
- E com razão.
- Quarta sem expediente no quartel. Esperei a tarde inteira. Andando de um lado para o outro. Com fome. Você telefonou? Nem ele. Eu sozinha e ele reinando com as putas.
- Até que tem ciúmes, hein?
- E não posso? Ele não tem de mim? Não me deixa nem trabalhar. Eu sei o que é chefe, ele disse. Não me fio em chefe de moça. Ainda mais bonita.
- Duas vezes foi cantada?
- Duas, não. Uma.
- Me lembro que falou duas.
- Não foi bem cantada, a primeira. É a moça do cartório. Grandalhona. Fui lá de manhã pegar um documento. O funcionário atendeu, ela não me tirava o olho azulão. Achei

esquisito. Quando o rapaz se virou, espiei sem querer – ela fazia biquinho de beijo. Baixei a cabeça, encabulada. Ela se ergueu e na passagem estalou mais um beijinho. E disse: Você é um amor. Minha mão tremia, João, tanto susto.

- E a outra? Como foi?

- Estava numa lanchonete. Com a Rosinha, comendo uma pizza. A tal sentou-se ao meu lado.

- Também grandalhona?

- Baixa e gordinha. Bem vestida.

- Não tinha buço?

- Você tem cada pergunta. Até bonita. Foi dizendo: Nossa, teu corpo é bacana. Achei que era só conversa. Mas não desgrudava um bruto olho subindo e descendo. Onde é que você mora? Aí por perto. Não quer ficar comigo, meu bem? Não respondi. De graça. Só quero você. A Rosinha ouviu, me bateu no braço: Estou atrasada, Maria. Vamos embora. E lá fora: Viu o jeito dela? A tal pensou que sou bobinha. Já sei o que ela quer.

*

- Curitiba está diferente. Na pensão tem uma bicha louca. Chama-se Lu. Usa calça bem justa. Tamanquinho.

- Tem barba?

- Que barba. Faz até sobancelha. O maior gosto é ajeitar o cabelo da gente, pintar as unhas. Outro dia estive lá no quarto, pedi emprestada uma fôrma de bolo. Convidou a Rosinha para curtir um som. Ela foi. O amiguinho abriu a porta, coçando o peito cabeludo: A Lu não está. Não estava, heim? Engraçado esse mundo, João.

*

Casaco azul-marinho, blusa creme, calça cinza. Quanta saudade, meu amor.

- Estou com pressa. Não posso demorar.

Aflita para o relóginho de pulso.

-Daqui a pouco devo ligar para o sargento.

- Se é assim, pode ir.

- Puxa, você não entende, João. Com dor de garganta. Se eu passo a gripe?

- Fique de longe, você.

- Foi o maldito chuveiro. Banho frio em Curitiba, já viu. Conhece algum remédio?

- Cama, leite. Nada de sereno.

- É fácil dizer. Não sabe que estudo à noite?

- Como vai o sargento?

- Tudo Bem.

- Como tudo bem? Outra vez chorou a noite inteira. Furiosa, queria se amigar com mulher.

- Agora tudo bem. Passamos o fim de semana com a sogra.

- E o baile?

- Ele quer que eu vá. O diabo é o vestido. Será que...

Depressa a interrompe.

- Você vai?

- Preciso, não é?

- Uma valsa e um beijo?

- Isso mesmo.

- Desse beijo você gosta.

- Não é beijo. Só delicadeza, João.
 - Eu já sou de outras valsas.
 - ...
 - Como é? Você quer?
 O longo cabelo no olho
 - Diga
 Sempre a cabecinha meio torta.
 - Gosto que você diga.
 - O que vim fazer aqui? Hein, João? Estou com pressa.
 Ele chaveia duas vezes a porta.
 - Tire a calça.
 Só de blusa, calcinha, salto alto.
 - Agora se vire.
 - Aí, dói a garganta.
 - Essa bundinha, que vontade de morder.
 - ...
 Saudado por trombetas e clarins, o tropel de corcéis relinchantes com bandeiras de sangue estremece na parede o diploma de grande cidadão benemérito.
 - Já que não fala...
 - ...
 - ... se está gostando aperte a mão.
 Ligeiro toque de três dedinhos frios.
 - Agora sente. Aí não.
 Reclina-se aos poucos no estreito sofá de couro.
 - Deixa eu ver.
 Afogueada, o cabelo no olhinho vesgo.
 - Ó doce pombinha. Ó jardim das minhas delícias.
 Reboia no peito o clamor de gritos selvagens.
 - Mexa, você.
 Babujando e gemendo – ai, como é bom gemer – e suspirando.
 - Não fale assim, João. Que me encabula.
 Agora o ritmo de uma rumbeira do famoso Xavier Cugat.
 - Eu te mato, sua putinha.
 Contorcionista sem osso? Terceira motociclista do Globo da Morte?
 - Credo, João.
 Gloriosa engolidora de fogo? Olho vendado, atiradora de sete facas? Ele geme e suspira. Ela, quieta – ao rufar dos tambores, a trapezista no salto suicida sem rede?
 De súbito o uivo lancinante – dela, não dele -, mais alto que mil buzinas de carros, que soluça e morre ao longe na última pancada do relógio da catedral.

*

- Agora, sim. É o fim de tudo. Briguei com o desgraçado.
 - Espere aí. Me conte do baile. Do vestido novo.
 - Longo preto, João. Aplicações de flor, negra e fosca. Veja a nota. Ele me pagou.
 - Sandália dourada?
 - Preta, seu bobo, Assim posso usar noutros dias.
 - Que chique, hein? Tua família foi?
 - Só meu irmão. Meu pai é um capiau. Minha irmã, a pobre, nem vestido tinha.
 - E do sargento?

- Estavam a mãe, a tia, uma irmã.
- Então por que a briga?
- Já te conto, João. Depois da formatura, ele queria a todo custo que voltasse com ele. Não vou de jeito nenhum. Já perdi as aulas de hoje. Já sei que aula não é. Teu macho é que vai encontrar. Tem que ir comigo. E me jogou à força no carro. Fui gritando e chorando daqui até lá. Quanto mais eu gritava, mais ele abria o volume do rádio. Pare senão me atiro. E punha a mão no trinco. Se atire. Se tiver coragem, se atire.
- Você é doida. E se abre a porta? Se você cai? Se ele te empurra?
- Daí você lia no jornal: A pobre da Maria morreu na estrada.
- ...
- Chegando lá em casa ele me avançou no cabelo. Me beliscou. Agarrou pelo braço, me sacudiu, bateu sem dó. Ainda tenho a marca – quer ver?
- Levanta o braço direito, procura o sinal, não acha. Daí o esquerdo, e aponta:
- É aqui, João. Bem aqui. Está vendo?
- Que judiação.
- Isso é coisa que um noivo faça?
- Horas depois, sem dormir, ela pega o ônibus de volta.
- Não tenho mais sossego, João. Com tanto sono andei de olho fechado. Se você soubesse a dor de cabeça que estou.
- Também, pudera.
- Quero mostrar para esse bicho. Quem manda em mim.
- ...
- Sabe o que é uma mulher condenada, João? Uma mulher que fez o maior crime do mundo? Assim eu me sinto na rua. Parece que tem alguém atrás de mim. Em cada esquina eu paro. Imagine se, por azar, ele me vê entrar aqui.
- Nem brincando. Isso não é vida. Ou você casa ou começa a trabalhar.
- Se arranjo emprego, ele não deixa. Chefe eu sei para que serve.
- Então que case.
- Diga isso para ele.

*

- Como é? Acabou o noivado?
- O fingido voltou.
- ...
- Tire essa boca daí, eu disse. Longe de mim boca que puta beijou.
- Viu como é ciumenta? E se ele tem outra? Você não vem aqui?
- Meu caso é diferente.
- Por que?
- Só venho porque preciso. Sabe, João, Todo sargento é meio louco.
- Louquinha você também é.
- Ele anda sempre armado. Sabe que estou com medo?
- Não há perigo.
- Esta calça ele não gosta que use.
- Nem eu. Muito justa.
- Ele mandou tirar.
- E você?
- Não tirei, já viu. Só remexe na minha bolsa. Escarafuncha, até as notinhas ele abre. Imagine se acha o teu telefone. Ele me esgoela, João. Imagine se...
- Agora não fale.

*

Vestido creme, botão amarelo, sandália branca.

- Não tire. Esse vestido ninguém tira.

- Se não...como é que...

- Fique com ele. Eu só levanto. Devagarinho.

Erguer o vestido, ó que delícia, no tempo de vestido.

- Assim você me amassa, João.

- Ai, que coisa boa. Mulher de vestido.

-...

- Por que não me beija?

- Não gosto, já disse.

- Tem nojo, não é? Então só o biquinho.

Ao manso beliscão do elástico na calcinha responde o arrepio fulgurante no céu da boca.

-Mostre o seio.

Ela solta um botão.

- Puxa, que você é fria.

- A perna eu não abro, João. Tenho vergonha.

- Então deixe eu.

- Assim me machuca.

- Não tenha medo. Bem devagar. É aqui?

Já vesguinha, mas não fala. Ele babuja o pescoço e, sob o vestido, eriça a doce penugem da coxa.

- Pegue nele. Agrade ele.

Um tantinho intrigada, só olha.

- Cochiche no meu ouvido. Palavra bem feita. Ah, não fala, sua...Não gosta de beijo, é?

- Ai, João. Tenho cócega.

- Abra essa boquinha mais linda.

-...

- Com as duas mãos.

- Você me encabula, João.

E não é que obedeceu?

- João, você é louco.

Delicadamente baixa o vestido. Ainda ofegante, alisa as dobras.

(Chorinho Brejeiro, Dalton Trevisan)

Nesse segundo conto transcrito, Maria é jovem e linda. Tem como um de seus amantes João. O conto é narrado por Maria e ela aparece como uma narradora não confiável, pois vemos tudo através de sua ótica, e percebe-se no conto que ela se vitimiza. Há algumas interrupções de um narrador onisciente, por exemplo quando o narrador comenta saudoso: “Erguer o vestido, ó que delícia, no tempo do vestido.” Ou ainda “Já vesguinha, mas não fala. Ele babuja o pescoço e, sob o vestido, eriça a doce penugem da coxa.”

Maria tem muitos amantes e de todos ela pede favores financeiros e presentes em troca de sexo. Cada asterisco denota que o diálogo é com outro interlocutor ou ainda um outro encontro da narradora. Alguns diálogos são travados entre Maria e João, outros fragmentos de diálogos entre Maria e a mãe, também aparecem alguns diálogos entre Maria e seu noivo, denominado apenas de “sargento”.

As figuras femininas na obra de Trevisan são aparentemente conformadas com sua rotina de guerra conjugal e prostituição. Outrossim, é somente aparência. Em alguns momentos, se rebelam e se deparam com o sem sentido de suas vidas, buscando no sexo uma forma de melhorar a sua vida financeira ou simplesmente para rebelar-se contra o sufocante poder masculino que insiste em tratá-la como objeto sexual. Neste conto especificamente Maria tenta tirar proveito financeiro das relações com seus amantes, mas também pode-se verificar que ela usa os amantes como uma “espécie” de vingança, contra o noivo e seu ciúme.

O conto é dialogado. A linguagem é coloquial, com muitas elipses e vazios. Uma grande parte dos vazios denota o silêncio proposital diante de um pedido de Maria que João não quer atender, ou ainda deixa implícito que os vazios se referem as relações sexuais. Há o uso de chiste quando a mãe da narradora usa a palavra “*enxu*” para referir-se a um enxame de abelhas e vocabulário pouco comum, usando a palavra “trens” para significar objetos variados (discos, almofada, cabide).

Os encontros entre Maria e João são entrecortados por felação. Ela fala e conta seus problemas para retardar o ato sexual. “Preciso demais, João. Você me acode?”, “Veja como é quentinho”. Os encontros entre eles são marcados por asteriscos, a cada novo asterisco, novo encontro.

Há muitas semelhanças e diferenças nos dois contos. Nos contos transcritos acima, repetem-se as personagens, os temas e os enredos, mas eles não são idênticos e sim muito diferentes. São iguais às esculturas minimalistas: repetem-se os temas, os materiais, contudo, na medida em que mudam as posições já não

são iguais. A personagem masculina (João) no primeiro conto é idoso e casado com Maria. Rosinha é uma viúva que conhece João e começam a namorar. No segundo conto a personagem masculina (João) é jovem e amante de Maria. Rosinha no segundo conto, aparece como uma amiga de Maria.

Como já citado, os vazios e elipses aparecem em ambos os contos. Dalton Trevisan privilegia o leitor como peça importante para compor seu projeto estético. O papel do leitor é crucial para preencher os vazios da narrativa e dialogar com as múltiplas vozes que aparecem nos contos. O universo ficcional de Trevisan é infinito e circular. As personagens desdobram-se ao infinito, os enredos, as temáticas, as finalizações das narrativas. São cópias das cópias, das cópias que se tornam simulacros.

Outro aspecto importante dos contos é o narrador . Nos contos de Dalton Trevisan não se posiciona diante dos fatos, simplesmente vai narrando numa linguagem cinematográfica à medida que os fatos vão acontecendo. Mas este narrador não deixa de retratar as ansiedades e as reações das personagens diante da grande aventura cotidiana de miséria e desamor. O narrador dos contos de Trevisan enuncia os discursos, assume diversas vozes, sem, contudo, interferir na narrativa.

Há repetição do casal trevisânico na obra daltoniana, porém eles são muito diferentes. Um João: vários Joões. A figura masculina é representada de várias maneiras: como conquistador, avaro, manso, jovem, idoso, saudável e doente. João não representa poucos indivíduos e sim uma grande coletividade: são os galãs, os velhinhos que ainda sonham com os bons tempos de juventude.

As figuras femininas representadas na obra trevisânica também são multifacetadas. Uma Maria, várias Marias. Cabe primeiramente observar a posição social a qual pertencem estas mulheres. As figuras femininas são de classe média baixa, sendo apresentadas na obra de duas maneiras distintas: na primeira, as mulheres confinadas ao lar, aos problemas domésticos, a doença dos maridos; na segunda, as mulheres são megeras, adúlteras, prostitutas, traem os maridos ou os

namorados, como forma de demonstrar que estão no controle da situação.

O João do conto “O prisioneiro” vive sob os desmandos de Maria, é um covarde, que jamais se libertará do poder da megera. O conto já começa informando que João não era feliz no amor. Todos os Joões cada um ao seu tempo e ao seu jeito encontrará a infelicidade e a guerra conjugal, a eles destinados, não há escapatória.

No conto “Esse mundo engraçado”, as personagens demonstram que não possuem projetos que ultrapassem a sobrevivência imediata, como é caso do conto onde Maria implora ajuda financeira a João em troca de favores sexuais. No texto-base, aparece um enredo muito explorado na obra do autor, que é de uma moça jovem e bonita que, desesperada com problemas financeiros, busca auxílio junto ao amante. O conto explora o feroz egoísmo masculino diante dos problemas da amante, em contrapartida trabalha com a dissimulação feminina e o discurso vitimado.

Ao abordar temas como sexo e adultério, são denunciados dogmas sociais e morais, entrando em conflito com a moralidade hipócrita que é ditada pela sociedade.

João e Maria sem nomes e sem faces definidas perambulam pelo heterocosmo. Sem identidade, sem discurso, cabe a eles se apropriarem de modelos feitos. Sua linguagem marca a sua inserção na marginalidade. Todas as personagens têm existência medíocre, se contentam com migalhas, materiais e amorosas. Quando possuem algum dinheiro são avarentas, não gastam, tornando-se alvos fáceis de gananciosos. Na narrativa de Dalton Trevisan, cada pormenor do conto, surge carregado de significações implícitas. Os contos denunciam uma guerra letal entre os sexos, não importando se são jovens ou idosos, travando constante luta. Não há vitorioso nessas guerras, só rancor, ódio, solidão.

Outra faceta que merece destaque é a alternância do poder de um conto para outro, entre o homem e a mulher: a mulher é submissa ou megera e o homem é o dominador ou o manso. O discurso das personagens é carregado de significações.

O homem, mesmo idoso, não se deixa vencer pela idade, finge, ainda que só na imaginação, ser um grande conquistador. A mulher aparece como objeto de desejos dos homens, tira proveito de sua beleza e juventude. Geralmente manipuladora e dissimulada, adota o discurso vitimado e interesseiro.

As figuras masculinas e femininas vestem máscaras que a sociedade propõe e se apresentam como estereótipos. Portanto, João e Maria aparecem de forma minimalista. São apenas dois seres simbolizando todos os infelizes, todos os destinos e todos os seres, sejam velhos ou jovens, doentes ou saudáveis.

Parece claro que na obra os casais se caracterizam pela oposição ou contraste entre os elementos masculino e feminino. Não há casais perfeitos ou que se completam e sim elementos distintos que sobrevivem, cada qual com suas razões. As análises dos tipos femininos que aparecem na obra se tornam extremamente importantes, pois revelam os conflitos modernos do sexo feminino. Pela análise dos contos pode-se perceber as relações entre homens e mulheres, vinculando a existência feminina aos modelos sociais. Esta leitura pode limitar a análise da obra por um lado, porém, iluminar outros aspectos desse suposto modelo social imposto às personagens. De fato, na temática observa-se um modelo de mulher completamente insatisfeita com suas relações amorosas, depositando todas as suas esperanças no casamento ou na relação com o amante.

João e Maria são a repetição do diferente. Desta forma, podem constituir um disfarce. As personagens são personagens que atuam no cosmo ficcional trevisânico. Atuam simultaneamente repetindo todas as semelhanças e todas as diferenças. Possuem diferenças de idade, de profissão, de aparência, mas jamais serão diferentes no nefasto destino e na desventura de viver. Essas personagens vão sendo encaixadas na obra, deslocadas, disfarçadas. A repetição de João e Maria cria ilusões de efeitos diferentes em cada caso de multiplicação. Ao mesmo tempo em que as personagens se repetem elas se deformam, distanciando-se de suas cópias, tornando-se simulacros.

Os contos descrevem as limitações e tiques desses seres

desconcertantes que se esforçam para pertencer à burguesia. Geralmente vivendo à margem da sociedade, sofrem miséria material e afetiva. Combatem diariamente numa intensa guerra conjugal, sem trégua. O sexo é desprovido de prazer e as personagens atuam num circo de miséria e violência, tornando-se espetáculos públicos para toda a população. Os pobres Joões e Marias se multiplicam, na sua insignificância de seres marcados, estigmatizados, predestinados às tramas no labirinto do cotidiano. Uma das principais características do casal trevisânico é a impossibilidade de comunicação. O diálogo entre João e Maria se apresenta na economia lingüística da comunicação, já que as personagens explicam monocordicamente na narrativa o porquê de suas tragédias. Não há delongas na narrativa, sempre o tom contido, mesmo nos momentos de clímax. Somente é revelado o necessário para a compreensão do leitor e sua participação na história.

O conformismo das personagens diante do imutável é revelador, pois são sempre trágicos seus destinos. Essa mitologia apresenta as figuras masculinas como anti-heróis, cheios de brilhantina e frases melosas. Em algumas situações, são mostrados como condescendentes e em outras, violentos e cruéis. Quando casados, são carrascos ou mansos. As figuras femininas aparecem em duas versões: a sofredora e a megera. É interessante observar que a guerra entre os sexos perpassa pelo sadismo masculino e pelo masoquismo feminino.

As tramas envolvendo João e Maria são relativas à busca de um suposto amor e à morte. O amor é o objeto de desejos tanto das personagens femininas como masculinas. As personagens buscam encontrar o amor, mas acabam descobrindo que são apenas objetos sexuais. A morte e a infelicidade são os finais perfeitos para os contos daltonianos. Há duas espécies de morte na obra: a física e a morte simbólica. A física é a morte do corpo ou da matéria e a morte simbólica representa a perda total dos sentimentos, ou seja, da inspiração para viver. A morte simboliza a impotência diante das forças incontroláveis e da vida irrealizada. Por este motivo, o conformismo é revelador: denuncia a alienação dos indivíduos e a passividade. A temática explorada é o trágico, a violência, a morbidez e a infelicidade. As personagens trevisânicas transferem ciclicamente para sua prole a

impossibilidade de redenção ou de final feliz. Contudo, Trevisan não se interessa por problemas metafísicos. Para ele só interessam os recortes do cotidiano, onde brota a violência, o sexo, o desprezo, o desamor. João e Maria são os protagonistas símbolos do trágico.

O palco das desgraças do casal trevisânico é sempre a cidade de Curitiba. A cidade que é representada ficcionalmente não é a metrópole da atualidade e sim a cidade provinciana das décadas de 40 a 60. Como já foi frisado, a cidade apresentada ao leitor é uma pequena capital provinciana, de ruas estreitas e escuras, quase uma cidade interiorana, bem ao contrário da cidade de Curitiba descrita pela mídia, com seus projetos urbanísticos, já delineada pelo aparecimento de novos bairros e pela crescente expansão que vem sofrendo nos últimos anos, com a invasão imigratória. De tal modo, a cidade da obra trevisânica privilegia como espaço um cenário composto por fragmentos de uma “*belle-époque*” tardia, somados a estilhaços de violência, marginalidade, enfim, todos os problemas do período contemporâneo.

No heterocosmo trevisânico, o casal João e Maria vive num labirinto que é representado pela cidade de Curitiba. Trevisan despreza o luxo e a riqueza trabalhando com a escoria da humanidade. Suas personagens são seres provincianos que têm suas vidas cíclicas e sem solução. Vagam solitárias, perdidas num labirinto com seus problemas existenciais e sociais. Este labirinto é habitado por esses Joões e Marias, Nelsinhos “os vampiros”, Polaquinhas “as prostitutas”.

João e Maria vivem num espaço mítico onde cabem “todos os Joões e todas as Marias” (grifo meu). As personagens habitam um heterocosmo e são auto-referenciais. Primeiramente, cabe investigar e pensar na nomeação de João e Maria. Qual seria a intenção de Trevisan em nomeá-los com nomes tão comuns? Seria uma homenagem a todos os brasileiros e brasileiras, como no caso da *Revista Joaquim*, uma homenagem a todos os Joaquims do Brasil? Um nome de forma tão comum? Ou João e Maria do conto infantil? Ou ainda, Maria, mãe de Cristo e João, o batizador?

A cultura popular é muito trabalhada na obra de Trevisan e ela poderia nos proporcionar uma resposta possível, à questão dos nomes dos principais personagens da obra. Portanto, neste caso, a escolha de nomes tão comuns e banais seria proposital, ao passo que eles nomeiam, também indeterminam a nomeação, pelo grande número de pessoas com o mesmo nome. Conseqüentemente, João e Maria seriam todos os miseráveis e infelizes do Brasil e do mundo, ao mesmo tempo, seriam multifacetados, diferentes e anônimos pela nomeação comum. Assim sendo, seria também uma homenagem a brasileiros e brasileiras marginais, que, de outra forma, não teriam voz e certamente não seriam lembrados.

Outra possibilidade possível seria a nomeação representar a apropriação do conto infantil “João e Maria”. Quando eles se perdem na floresta, vão deixando pedacinhos de pão para encontrarem o caminho de volta. No caso, a floresta seria a narrativa e os farelos de pão representariam todas as alusões dos contos ao casal trevisânico. Também seriam marcas, as personagens e as temáticas repetitivas, deixadas na narrativa para o leitor não se perder na obra. Outra possibilidade de interpretação da nomeação e talvez a menos provável seria o diálogo da obra com os escritos sagrados. Maria foi a mãe de Jesus, uma personagem histórica conhecida e citada no mundo todo.

O conto “O grande deflorador” começa assim: “-Maria é meu nome. O mesmo da mãe do nosso Senhor (...)”. Então, o uso do nome “Maria” seria uma ironia da parte do autor, nomeando mulheres não tão “santas” e religiosas, evidenciando uma outra versão de Maria como “mulher fêmea”. Como é uma constante o diálogo bíblico na obra de Trevisan, no caso da figura masculina, esta poderia ser uma abordagem possível também, pois foi João quem batizou Cristo, abrindo caminho para o cristianismo. Dalton, em vários momentos de sua obra, se reporta a Bíblia, mas, neste caso, a escolha do nome também seria com o intuito de demonstração da humanidade de João (pecados, defeitos, perversões).

As personagens João e Maria são os referentes da obra de Dalton Trevisan, eles são criaturas ficcionais e não reais. O escritor não se refere a seres

humanos e sim a personagens que só existem no mundo da escrita. Dalton Trevisan, ao compor a obra cria um heterocosmo. No entanto, é o leitor que vai construir esse outro cosmo durante o ato da leitura. Este universo fictício é criado e experimentado pelo leitor. Os enredos narrativos são ego-reflexivos, ou seja, eles se auto-refletem, criando um mundo ficcional ordenado e coeso. Contrariando todas as opiniões formadas sobre sua produção, inclusive de parte da crítica, o autor continua com seu projeto estético minimalista e auto-referencial.

Mestre minimalista, ele vem desenvolvendo um projeto que a cada volume vem se acentuando. Sua obra é experimental, e para fazer jus ao nome ele experimenta novas formas de expressão, porém sempre usando a repetição e a concisão. As pequenas inovações que vão surgindo na obra do autor e a acentuação do projeto estético, acabam sendo ignoradas, tanto pelos leitores apressados, assim como também pela crítica não especializada, que desconsidera as mudanças lingüísticas e estruturais que definem a existência do seu projeto. Os volumes de Dalton não podem ser pensados como uma reunião inconseqüente de peças soltas, elas têm cada uma o seu lugar definido, e quando remanejadas vão fazer parte de um outro projeto. Portanto, as mudanças não são aleatórias ou ao acaso. Não existe uma única obra sua que não tenha um projeto bem definido, que lhe dê unidade e coerência. Cada conto está naquela coletânea fazendo parte da temática central do livro. Embora sejam peças móveis, quando removidas mexem na obra como um todo.

Por trás da multiplicidade de Joões e Marias, há um projeto minimalista bem definido e duradouro. Dalton Trevisan trabalha com a repetição temática, de personagens e elementos. A repetição é só aparente, já que, numa análise mais cuidadosa e profunda, observa-se a diferença. São personagens minimalistas, iguais: nos nomes e no fim trágico, e diferentes na sua essência, na aparência, na idade, no comportamento.

Na obra de Dalton Trevisan, há repetição de duas outras personagens “A Polaquinha” e “Nelsinho”. Estas duas personagens também são minimalistas, são singulares e plurais. Tanto a figura feminina como a figura masculina repetem-se

com constância (cada figura é abordada separadamente em cada conto), aparentemente iguais em muitos contos, todavia, numa análise apurada se revelam dessemelhantes. Ambas as personagens são aparentemente figuras que se repetem, no entanto são muitas ‘Polaquinhas’ e ‘Nelsinhos’ representados pelo mesmo nome. A figura feminina representa a prostituta na obra “a polaca” e a figura masculina o vampiro “o obsessivo sexual”. Estas personagens aparecem na obra, denominados da mesma forma, porém multifacetadas. A medida que eles vão se repetindo nos contos percebe-se claramente as diferenças entre “as várias polaquinhas e os vários vampiros.” O vampiro aparece na coletânea de contos homônima “O vampiro de Curitiba”, e a prostituta é protagonista do romance “A Polaquinha”. Contudo, a figura da “polaca prostituta” já havia ocorrido em vários contos, sendo até adaptada ao teatro. Pode-se detectar e reconhecer em Dalton Trevisan a existência de um infalível instinto dramático, implícito em muitos contos. Esta circunstância por certo facilitou a recente transposição para o teatro de alguns de seus contos e romances. Com sucesso incontestável de crítica e de público ficou durante muitos anos em cartaz uma peça baseada em uma narrativa de Dalton. Transcrevo abaixo uma propaganda da peça:

Dalton Trevisan, o criador das polaquinhas de Curitiba:

Sucesso - De 4 a 8 de fevereiro, chega a São Paulo um espetáculo mais que visto pelos curitibanos: O Vampiro e a Polaquinha, peça baseada em texto do escritor misantropo Dalton Trevisan, que está a cinco anos em cartaz no Teatro Guaíra de Curitiba. Só no Paraná a montagem já foi vista por mais de 100 mil espectadores em 25 cidades.

Dirigida no início pelo veterano Ademar Guerra, morto recentemente, a peça é baseada em 11 contos de Trevisan passados nos anos 40. Escritor de estilo original e considerado o maior contista brasileiro vivo, Trevisan baseia sua escrita quase minimalista no tripé sexo-violência-traição. Ele é extremamente rigoroso na administração de sua obra, checando pessoalmente todas as adaptações - o que credencia bastante essa montagem¹.

Dalton Trevisan é o criador não só das ‘polaquinhas como também dos vampiros’ de Curitiba. Ele trabalha com um mito da literatura universal, fazendo uma

¹ MEDEIROS, J. Mostra de Artes Cênicas. O Estado de São Paulo. 12 de jan. de 1998.

releitura desta figura noturna. O vampiro nos contos é um ser obsessivo sexualmente, atormentado pelas mulheres. Ele vaga pelas ruas atrás das normalistas. Sente-se eternamente preso a esta condição e repete interminavelmente a sua rotina sádica e imutável. O vampiro também aparece como metáfora do discurso trevisânico.

Berta Waldman fez um estudo sobre “o discurso vampiro” na obra de Dalton Trevisan. A proposta da autora do discurso vampiro parte das opções temáticas e estruturais do autor, como parte da composição de seu projeto estético. Segundo Berta “o vampiro é conteúdo e recurso formal, ao mesmo tempo, que se refere a ele, a linguagem se autovampiriza.”²

O discurso-vampiro é um recurso estilístico que, no exercício de concisão e síntese acaba alcançando o silêncio. A obra do contista é um exercício de concisão, uma verdadeira obsessão pela síntese. Dalton é um assumido vampiro de almas, seguindo à risca a conduta dos mais remotos vampiros da história, como uma criatura noturna sai à caça de sangue para se alimentar, assim também metaforicamente o autor sai às ruas da cidade em busca de “sangue novo” que representaria a inspiração para escrever. O escritor “vampiriza” notícias de jornal, conversas alheias em cafés, bilhetes suicidas. Valoriza em sua obra o prosaico para trazer para dentro de sua ficção o cotidiano, feito de coisas simples, pessoas comuns e grandes tragédias. Pois as coisas mais banais e macabras para autor são passíveis de tornarem-se grandes temas artísticos.

O narrador na obra de Dalton Trevisan não obedece a uma tipologia comum na maior parte das narrativas. O narrador da Curitiba ficcional permanece escondido atrás da sombra de sua imagem desconhecida. Não se posiciona diante do que narra, simplesmente narra acontecimentos supostamente reais, tramados com a mais bela e perfeita ficção sobre a metrópole. As vozes do narrador e das personagens vão sendo tramadas, de maneira tal que já não sabemos mais quem fala. A narrativa passa a ser polifônica e híbrida. As diversas vozes aparecem na narrativa sem preparar o leitor para a mudança do narrador.

A narrativa de Dalton Trevisan é concisa, seca e curta. Reside na concisão da cena, no árduo trabalho de fazer a síntese mais precisa da história narrada. A Dalton Trevisan interessa apenas retratar as vidas cíclicas de suas personagens, da pequena burguesia de Curitiba e jamais se preocupar com seus problemas metafísicos.

Perfeitos exemplos desta concisão são os haicais trevisânicos, construídos com apenas algumas palavras e cenas. Alguns deles contêm um lirismo sutil e outros um lirismo grotesco. Os haicais trevisânicos lembram os haicais clássicos japoneses. Digo clássico porque os modernos sofreram evoluções, assim como os trabalhadors no Ocidente. O título no haicai clássico é totalmente dispensável, pois confunde a sua leitura e projeção mental, forçando uma interpretação limitada, e também não tem rima. O haicai deve produzir imagens. Dalton Trevisan retoma o haicai japonês com muitas semelhanças e algumas diferenças, como é o caso da pontuação. O haicai japonês não possui pontuação. Os períodos são demarcados por palavras de corte. Já Trevisan, trabalhando com o gênero híbrido, usa e abusa da pontuação para criar efeitos dos mais variados. Os haicais trevisânicos são instantâneos imagéticos. Dalton Trevisan alimenta-se de imagens fugazes do cotidiano e transforma em arte.

Outro paranaense, que privilegiou o haicai como projeto estético em sua obra foi Paulo Leminski (1944-1989). Os primeiros poemas de Leminski foram publicados na Revista Invenção, do grupo concretista do qual fazia parte. Assim como Trevisan que publicou *A Polaquinha* (1985), Paulo Leminski também publicou um romance experimental *Catatau* (1976). A poesia de Leminski é um trabalho artesanal, crítico e transgressivo. O poeta usa vários recursos para dotar seus poemas de equilíbrio (forma e conteúdo), e, às vezes, em sua poesia, a *forma* é o *conteúdo*. A poesia de Leminski, como os haicais de Trevisan, são feitos de concisão e síntese. Igualmente possui reflexão metalingüística, cheia de humor e questionamentos, fazendo sempre amplo uso de neologismos³.

² WALDMAN, B. Do vampiro ao cafajeste, p. 122.

³ RUIZ, A.; LEMINSKI, A.(orgs) Paulo Leminski. Ensaio e Anseios Críticos, p. 01 a 07.

Por essa rápida explanação sobre as características de Paulo Leminski, pode-se notar que sua obra influenciou e recebeu grande influência de Dalton Trevisan, não somente por ser adepto de haicais, como também por escrever uma obra experimental.

Os haicais de Dalton Trevisan são minimalistas. Para compor os seus haicais, o autor se volta para suas próprias narrativas, e dela pinça fragmentos. Estes haicais apresentariam uma síntese da obra e ao mesmo tempo uma produção nova. Os haicais apresentam várias formas de repetição. Repetem-se as estruturas, os temas, as elipses. João e Maria também circulam pelos haicais. Nos haicais poucas palavras delineiam situações variadas e complexas. Um exemplo dessa complexidade é apresentado no livro *111 Ais*. O título é ambíguo. Pode referir-se a “Ais” como abreviação da palavra “haicais”, aludindo ao projeto estético que passa pela síntese. Entretanto, uma outra possibilidade seria pensar como referente em “ais” às dores da humanidade. O livro traz cento e onze haicais que revelam as tristezas e dores dos seres provincianos, pobres e cíclicos, que não têm outra alternativa a não ser vagar e sofrer por Curitiba afora.

“- Pobre João, pescocinho fino e olho apagado. Não tem pena, Maria?
- Peninha de mim. Esse aí morre, um vestido vermelho eu compro.” (p. 16)

“Pendura o barbante no teto. Amarra na ponta um pequeno prego. Com a força do pensamento balança-o pra cá, pra lá. O poder dos seus olhos apaga a chama de uma vela. Só não consegue, ai, calar a maldita bruxa.” (p. 64)

“Assustada, a velha pula da cadeira, se debruça na cama:
- João. Fale comigo, João.
Geme lá no fundo, abre o olhinho vazio:
- Bruuuxa...diaaaba...
- Ai, que alívio. Graças a Deus.” (p. 18)

(*111 Ais*, Dalton Trevisan)

Nestes haicais o tema é a guerra conjugal entre o casal trevisânico. No primeiro haicai, João é apresentado velho e moribundo e Maria espera sua morte

para começar a viver. O vestido vermelho pode revelar a cor da paixão, o desejo erótico e também a cor da alegria. A voz do narrador comenta sobre o estado decrépito de João e questiona Maria quanto aos sentimentos alimentados por João. Embora possua somente duas frases, este haicai é um conto completo, com personagens, enredo e narrador. Uma perfeita síntese narrativa. No segundo haicai, o narrador usa a terceira pessoa, o perfil de uma personagem masculina (João) aparentemente com poderes paranormais, porém nem mesmo estes poderes são suficientes para que consiga calar a figura feminina (Maria). O contista ironiza a questão de poder tão referida em sua obra. Nos contos de Dalton Trevisan, a personagem é a dominadora ou a dominada. Não há meio termo. Outra questão abordada neste haicai expõe a passividade e o conformismo diante da vida das personagens, mesmo não suportando mais a vida em comum eles continuam juntos em eterna guerra. No terceiro haicai o narrador apresenta a figura feminina (Maria) revelando que ela já está em idade avançada, que cuida de João também idoso. É risível a forma como ambos se relacionam. João chama-a de bruxa e diaba, mas ainda assim ela se sente imensamente feliz porque ele respondendo, demonstra que ainda está vivo. Na guerra entre João e Maria não há descanso, mesmo em face da morte a luta continua.

Na literatura precisa de Dalton, não se produz nada que não seja estritamente necessário, porém, como esse exercício de criação é guiado sempre pela força do enxugamento, ele aponta para um paradoxo. Ao perseguir obstinadamente a concisão, seu destino é o desaparecimento do próprio meio que usa para sua criação artística, que é a linguagem.

O livro *Ah, é?*, contém 187 haicais. Nesta coletânea de haicais, observa-se o enxugamento da linguagem chegando a extremos. Num primeiro momento, já é evidente a síntese do título do livro. Pode ser uma demonstração de desafio do autor, o uso provocativo da linguagem coloquial, ou quando demonstramos pouco interesse em algo que nosso interlocutor nos está dizendo, simplesmente respondemos com um “ah, é?”

“Doente, quem te dava banho?” (p. 05)

“Faça de mim tudo o que. Pode vir. A porta aberta.”(p. 8)

“Se não vier, morro de tristeza. Bebo formicida como guaraná. Ateio fogo às vestes. Me atiro da janela.” (p.18).

“Mal a pobre se queixa:

- Ai, que vida infeliz.

Ele a cobre de soco e pontapé:

- E agora? Está se divertindo?

Apanha ela (grávida de três meses) e apanham as cinco pestinhas. Uma das menores fica de joelho e mão posta:

- Sai sangue, pai. Não com o facão, paizinho.

Com o facão, dói.” (p. 23)

(*Ah, é?*, Dalton Trevisan)

Dalton prova que a construção, por mais sucinta que seja, não está necessariamente vinculada a uma forma pobre de narrativa. Pelo contrário, o trabalho baseado no enxugamento contínuo do texto pode produzir uma fórmula cada vez mais instigante de criação. A procura pelo menor e mais completo texto persegue seu próprio desaparecimento, caça o silêncio e aponta para a página em branco. O haicai transcrito da página 23 do livro *Ah, é?* é um fragmento de um conto com o título “Com o facão, dói” do livro *Em Busca de Curitiba Perdida*. Percebe-se claramente que Trevisan recolhe fragmentos de contos já existentes para formular alguns de seus haicais. A coletânea *Ah, é?* é basicamente composta por esses fragmentos retirados de outros contos.

A batalha cotidiana do lar, as cobranças e as chantagens são muito exploradas nos haicais. O amor é um combate sangrento entre a sensualidade da mulher e os sentimentos brutais do ódio masculino. A figura feminina dissimulada e teatral tenta através de chantagens convencer o “amado” a retornar, em atitude melodramática e cômica. Incapazes de lutar ou de defenderem-se da violência ou abandono masculino, essas mulheres recorrem a suicídios melodramáticos, enforcando-se, ateando fogo nas vestes. Quando desejam matar os homens recorrem a vidro moído, creolina, formicida. Também o uso de frases feitas denota a falta de originalidade e competência em produzir um discurso próprio. Outra

característica que impressiona são as elipses e cortes abruptos nas frases.

São haicais cheios de sangue, violência, dor da traição e o fracasso total da relação amorosa. Dalton escreve sobre a síntese da língua. Expondo pela ótica da síntese, as dificuldades das relações humanas, os conflitos e fantasmas que povoam as famílias. Num formato minimalista, cruel e elaboradíssimo. Os mini-contos de Dalton Trevisan são como uma pancada surda no ouvido de seus leitores e da crítica. Seus livros são uma seqüência de desfechos súbitos e rudes, passam a idéia de gesto expressivo que é, inesperadamente, interrompido.

João e Maria são minimais de várias formas diferentes. Primeiro, pode-se pensar na repetição, pois eles se repetem infinitamente. Estruturalmente, são os mesmos nomes, no entanto, representam seres bem diferentes. Segundo, como observado nos contos, há precisão técnica no ato de narrar. Dalton Trevisan é conciso, ele escreve em poucas linhas grandes tragédias e muitas vidas. Terceiro, repete-se o seu projeto estético, mas em formas narrativas diferentes. Às vezes ele usa a estrutura de cartas, haicais, mini-poemas, mini-contos, romances, monólogo interior. Desta forma, repete-se o projeto em formas estruturais múltiplas.

A estética trevisânica do minimalismo trabalha essencialmente com a repetição e a diferença. Na obra do contista, há uma falsa variabilidade que tenta esconder a estrutura repetitiva que sustenta o projeto minimalista. Sucedem-se “os Joões e as Marias”, mas eles são imensamente diferentes. As velhas temáticas e os enredos tornam a aparecer, com pequenas variações. A narrativa varia pouco. Os fatos são apresentados sempre como inéditos. Embora repetitivos, são revestidos com alguma inovação. Esta novidade, apesar de ser, em muitos casos, apenas externa e superficial, tem um fim específico para o autor, que é trabalhar com as várias possibilidades do mesmo.

2 A METAFICÇÃO MINIMALISTA NA OBRA TREVISÂNICA

A narrativa de Dalton Trevisan é metaficcional na medida em que tem como tema principal dos contos o próprio ato de narrar. O enfoque deste capítulo se dirige aos efeitos estéticos da metaficção e à forma como esta pode ser pensada como minimalista no projeto estético de Dalton Trevisan. A metaficção que compõe o minimalismo será abordada nos seguintes textos chaves: “Quem tem medo de vampiro”, “O punhal na garganta”; “Em busca de Curitiba Perdida”. Como esses textos serão esmiuçados para demonstrar o projeto estético de Dalton Trevisan, tornam-se oportunas as suas transcrições.

A metaficção é evidente no conto “Quem tem medo de vampiro?”, publicado no livro *Dinorá* e, posteriormente, na obra *Em Busca de Curitiba Perdida*.

Quem tem medo de vampiro?

Há que de anos escreve ele o mesmo conto? Com pequenas variações, sempre o único João, a mesma bendita Maria. Peru bêbado que, no círculo de giz, repete sem arte nem graça os passinhos iguais. Falta-lhe imaginação até para mudar o nome dos personagens. Aqui o eterno João: “Conhece que está morta”. Ali a famosa Maria: “Você me paga, bandido”.

Quem leu um conto já viu todos. Se leu o primeiro já pode antecipar o último - antes mesmo que o autor. É a sua família de barata leprosa com caspa na sobancelha, rato piolhento com gravata de bolinha, corruíra nanica com dentinho de ouro. Trincando broinha de fubá mimoso e bebendo licor de ovo?

Mais de oitenta palavras não têm o seu pobre vocabulário. O ritmo da frase, tão monótona quanto o único tema, não é binário nem ternário, simplesmente primário. Reduzida ao sujeito sem objeto, carece até de predicado-todos os predicados.

Presumindo de erótico, repete situações da mais grosseira pornografia. No eterno sofá vermelho (de sangue?) a última virgem louca aos beijos com o maior tarado de Curitiba. Explica-se: não foi ele fabricante de tradicionais vasos de barro? E seus contos, o que são? Miniaturas de bispotes em série, com florinha e filete dourado.

Um talento não se lhe pode negar: o da promoção delirante. Com falsa modéstia, não quer o retrato no jornal - e o jornal sempre a publicá-lo. Nunca deu entrevista - e quantas já foram divulgadas, com fotos e tudo? Negar o retrato ao jornal é uma forma de vaidade, a outra face diabólica do cabotino. Mestre, sim, no plágio descarado: imita sem talento o grafite no muro, a bula de remédio, o anúncio da sortista, a confissão do assassino, o bilhete do suicida. Sinistro espião de ouvido na porta e olho na fechadura. Não é o pasticho a falsa moeda desse mercador sovina de gerúndios?

Exibicionista, ai desgracado, quer o nome sempre em evidência. Já ninguém fala ou escreve sobre os seus livros - e quem os suporta, um por ano, todo ano? Na fúria do ressentido, busca atingir as nossas glórias sacrossantas: Emiliano, a poesia, Mossurunga, a música, De Bona, a pintura. Tudo em vão: a grotesca imagem do vampiro já desvanecida aos raios fulgidos da história.

Pérfido amigo, usará no próximo conto a minha, a tua confiança na secreta mesa de bar. Cafetão de escravas brancas da louca fantasia, explora a confiança da nossa gente humilde. Ó maldito galã de bigodinho e canino de ouro, por que não desafia os poderosos do dia: o banqueiro, o bispo, o senador, o general? (Os sete segredos de Curitiba, a sair)

(*Em busca de Curitiba Perdida*, Dalton Trevisan)

Esta é uma narrativa onde o escritor exercita a metaficção. O título do conto é uma clara colagem da crítica que considera o escritor Dalton Trevisan “um vampiro”. Este vampirismo tem duas conotações: A primeira pela sua personalidade fugidia e reclusa. Ele não dá entrevistas, não aparece em público, não comparece a premiações. A segunda pelo fato de vampirizar a linguagem: “o discurso vampiro” conforme termo cunhado pela crítica Berta Waldman. Já no título do conto, podemos perceber a metaficção. Neste caso ele pratica a metaficção, ao comentar já na abertura da narrativa a questão da repetição dos contos e os vários questionamentos que muitos leitores empíricos se fazem, a respeito de sua obra.

A metaficção ocorre através do emprego da intertextualidade ou intratextualidade duas vezes. Primeiro, ao referir-se ao escritor Dalton Trevisan e, segundo, ao transcrever parte de notas críticas de sua obra.

Já na abertura do conto observa-se a transcrição do discurso de João e Maria entre aspas. Portanto é intenção do contista usar fragmentos não só de crítica literária, mas sim também uma autocitação de sua obra. O texto se constrói a partir de um agrupamento de críticas literárias sobre o autor Dalton Trevisan e o fato dele ser considerado um vampiro que não suporta a vida literária, cheia de flashes e hipocrisia. Outra faceta abordada é a obra propriamente dita e a polêmica em torno do projeto estético da repetição do diferente. São usados recortes da crítica e referências a personagens e fatos reais. Todos esses aspectos são de um novo fazer literário dentro da literatura brasileira. A metaficção neste conto revela a multiplicidade de leituras possíveis de um mesmo texto, e de como se pode transformar um texto em vários textos. Também chama a atenção para o caráter intertextual da literatura de Trevisan e para o entendimento de que toda narrativa traz marcas e diálogos com outros autores e obras.

O conto esmiúça e explica o projeto estético de Dalton Trevisan e sua recepção pela crítica. Narrado em terceira pessoa, o conto é um mosaico de citações e alusões. O narrador pergunta em tom zombeteiro se há anos “ele” escreve o mesmo conto. Ele se questiona, não afirma. Pode-se perceber já no início do conto a referência ao casal trevisânico João e Maria. O narrador relata em tom irônico que falta ao autor imaginação até mesmo para mudar os nomes das personagens, que seu vocabulário é pobre e repetitivo, o ritmo dos contos é primário, sem nenhum talento, necessitando de todos os predicados. Essas são as características da narrativa do autor: enxuta, sem rodeios, com muitos cortes e elipses. Outro ponto do projeto estético que o conto aborda é o erotismo na obra, que parte da crítica confunde com pornografia.

Nesse conto o narrador instaura uma clara paródia dos artigos de jornais que são publicados nos lançamentos e ensaios sobre a obra trevisânica. A postura irreverente e, ao mesmo tempo, amarga do narrador cola com acidez várias observações que a crítica faz de suas principais formas de repetição, que são: a repetição do tema e do casal João e Maria.

O conto usa como recurso a autocitação quando transcreve os clichês lingüísticos usados por João e Maria na guerra conjugal. É a repetição do eterno discurso feminino e masculino na obra. As colagens no conto do discurso habitual de João ameaçando Maria de morte e o discurso de Maria retrucando que haverá resposta oportuna. Geralmente para afrontar o marido a figura feminina trai ou tenta matá-lo com venenos caseiros: “vidro moído e veneno de rato”.

O personagem - narrador usa uma metáfora para simbolizar o cíclico na obra do autor “peru bêbado que, repete no círculo de giz sem arte e nem graça os passinhos iguais”. O peru bêbado é uma metáfora usada pelo autor para denotar a circularidade na obra, simbolizando que não há salvação, seus personagens repetem e circulam sem direção no heterocosmo. Também o uso da ave “peru” pode representar o destino fatal de suas personagens, onde não há escapatória. Tal como a ave, a personagem já nasce destinada a morrer, a ser sacrificada.

Além de o narrador reforçar a questão da repetição, que é o cerne do projeto estético de Dalton Trevisan, ele desfila as personagens marginais abordadas na narrativa. Frisa o deslocamento no tempo onde são abordados personagens de vida interiorana, bigodinho e dentinho de ouro. O narrador refere-se à família de personagens trevisânicas como “barata leprosa, corruíra nanica, e rato piolhento”. Esta designação grotesca denota o caráter marginal de suas personagens, que ele trabalha como detritos da humanidade. Estas três denominações representam a humanidade grotesca, pois barata já é um inseto nojento e repulsivo, por viver nos bueiros e lixos. Contudo, o narrador ainda piora o seu estado, acrescentando outra característica, a lepra. O “rato piolhento com gravata de bolinha” refere-se ao homem aproveitador de boas moças (donzelas) nos contos. É aquele personagem masculino que apresenta falta de caráter, de moral e escrúpulos. O rufião bêbado, violento, que judia da família e explora as mulheres. A “corruíra nanica, com dentinho de ouro” é uma comparação da corruíra com o homem de baixa estatura na obra. Corruíra é uma ave pequena, mas a do escritor é ainda nanica. A corruíra refere-se ao homem galã, de estatura pequena, que gosta de seduzir mulheres mais altas para massagear o ego. O galã com o dentinho de ouro situa o conto no tempo das décadas de 40 a 60 do século passado, onde as pessoas usavam dente de ouro para demonstrar riqueza e requinte, de caráter duvidoso, uma demonstração do kitsch na composição da personagem. Este adorno de usar dentes ou fragmentos de ouro entre os dentes estabeleceu-se principalmente entre os poloneses, abundantemente citados na obra daltoniana.

No texto há uma comparação dos contos de Trevisan com artesanato de barro, feitos em série e decorados de modo kitsch com florinha e filete dourado. Seus contos também são feitos em série e enfeitados de modo kitsch. Tanto os ambientes como as personagens. O narrador compara os contos a “bispotes”, que são urinóis, ou seja, objetos usados para defecação do ser humano. Neste caso, há mais uma vez paródia do texto bíblico que diz que há vasos com fim honroso e vasos sem fim honroso. Neste aspecto, podemos pensar no aspecto literário. Há obras canônicas e há obras marginais. Muitas vezes, recebem essa classificação

devido ao autor trabalhar com temas que mexem com questões sagradas e em outras, por trabalhar com obras experimentais e vanguardistas.

Outro aspecto da obra abordado no conto é a autocitação e a intertextualidade com autores, obras e paródia de materiais lidos ou ouvidos no cotidiano. O narrador refere-se ao “vampiro” como mestre do plágio descarado, que imita bula de remédio, anúncio de jornal, anúncio de sortista, bilhete suicida, confissão de assassino.

Os bons escritores trabalham com materiais encontrados e usados na vida diária, corriqueiros e banais, transformando-os na mais bela e perfeita arte. Trevisan, assim como os grandes mestres minimalistas deslocam o objeto, manipulando-o até transformá-lo num objeto ou numa obra de arte. Trevisan parodia *flashes* do cotidiano, acontecimentos banais, livros de outros autores, transformando-os em obras literárias. Por meio da paródia, o escritor demonstra toda a sua visão enquanto esteta e artista.

O narrador no conto citado, usa o termo “pastiche” de obra alheia para referir-se à intertextualidade e paródia, que o autor faz de modo constante e fiel em toda a sua obra. A polifonia intertextual em Dalton Trevisan, se estabelece desde a citação direta a autores e obras, até a ironia e a sátira.

Abordando a questão do pastiche, Fredric Jameson, partindo de um ponto de vista marxista, no que diz respeito a fragmentação que caracteriza a estética pós-moderna, tem sobre ela uma ótica negativa, traduzindo-a por mero pastiche. Para Jameson o pastiche nada mais é que a canibalização de todos os estilos do passado. Jameson acredita também que o homem está condenado a um eterno presente, por isso empreende essa volta nostálgica ao passado¹.

Já Linda Hutcheon não distingue paródia de pastiche. Porém, ela faz uma ressalva: que a paródia procura a diferenciação com o modelo e o pastiche opera por semelhança e corresponde ao modelo. A paródia é transformadora e o pastiche imitativo. Linda Hutcheon diz que o pastiche tem geralmente de permanecer dentro do mesmo gênero que é o seu modelo, ao passo que a paródia permite adaptação.

A paródia pode conter pastiche. A autora faz a seguinte abordagem: pastiche: imitação; paródia: alusão ao texto parodiado, com distanciamento crítico; e sátira: referência ao texto com humor jocoso².

Dalton Trevisan é um assumido “vampiro” que em vez de não poder olhar o sol, não suporta o brilho dos flashes fotográficos e da badalação literária. Não aparece em público, não recebe pessoalmente prêmios, não dá entrevistas. Essa sua personalidade fugidia não espanta os jornalistas sensacionalistas, que mesmo assim, arquitetam entrevistas imaginárias com o escritor publicando inclusive fotos.

O escritor Dalton Trevisan é acusado de ser amargo e ressentido com os seus conterrâneos, e o narrador também aborda esta questão no conto. Acusado de atacar os nomes santificados como o do poeta parnasiano Emiliano Pernetá, o autor do hino do Paraná Mossurunga e do pintor De Bona. Essas personagens paranaenses ilustres são figuras sagradas que Dalton apresenta como românticos, que só conseguem ver romanticamente a cidade de Curitiba como sagrada, bela, e perfeita. Não revelam em nenhum momento de suas obras o outro lado de Curitiba, aquela marginal trabalhada por Trevisan.

No conto, o narrador refere-se ao estereótipo das figuras femininas da obra, que são em sua grande maioria “polaquinhas”, retratadas como escravas brancas. O narrador cita um dos grandes problemas do nosso século: o tráfego de mulheres brancas que são iludidas com propostas de bons empregos e acabam caindo nas teias da prostituição. Porém, na obra trevisânica, a prostituta não é vítima, antes ela se vitimiza. Usa a prostituição como uma forma de conseguir dinheiro, status social e até mesmo pagar pequenos favores, concedidos por um homem da lei. Os homens da lei são representados por três figuras centrais: o sargento (polícia), o advogado (que nem sempre é nomeado) e delegado de polícia (chamado de Doutor). O cafetão da mulher trevisânica não consegue dinheiro dela, pois na maioria das vezes ela cobra muito pouco. O benefício que o cafetão obtém é as relações sexuais (sem pagamento).

¹ JAMESON, F. Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio, p. 44 a 51.

² HUTCHEON, L. Uma teoria da Paródia, 01 a 68.

Neste conto, Trevisan usa a narrativa para desmembrar o ato de escrever, como se estrutura e se compõe o seu projeto, como ele propositalmente usa certos artifícios para a composição de sua obra, como o erótico, o kitsch, o grotesco.

A metaficção, neste caso, suga o projeto estético de Dalton Trevisan e a recepção dele por parte da crítica literária e leitores empíricos. Todos esses elementos trabalhados de modo metaficcional dão origem a um novo trabalho, ou seja, neste caso específico serve como temática para um novo conto.

A auto-reflexividade na obra de Dalton Trevisan se mostra por apropriar-se da cidade real, com seus pontos turísticos, patrimônios históricos e personalidades oficiais (com nome na história) e personagens marginais (personagens sem nome na história, conhecidos somente pelos habitantes da cidade). Essa auto-reflexividade vai depender do olhar de quem olha e da reflexão que ele faz dos acontecimentos.

A autocrítica pode ser enfocada por diversos aspectos. Neste conto de Trevisan especificamente, percebe-se que o texto narrativo enfoca principalmente as convenções literárias que Trevisan desconstrói, bem como as relações intertextuais e a temática usada nos contos pelo autor. O narrador explora principalmente o ato de escrever contos e a produção da obra. Parece que o narrador estuda o ato de escrever. Este conto trabalha um jogo intertextual entre Trevisan e a crítica.

O narrador assimila vários discursos diferentes, representando o diálogo entre o autor e a crítica. Cria ficção partindo de textos pré-existentes que nos dão a ilusão de estar ouvindo a voz do autor e, assim, elabora uma teoria sobre o texto literário e sua criação.

Dalton Trevisan adota uma postura enquanto escritor de rompimento com todas as regras ditadas e aceitas, tanto na sua vida pessoal, quanto como sujeito autorial, por meio da metaficção. Ele usa a crítica para formular novos trabalhos. Na escrita irônica, ele revela toda a acidez da difícil vida dos escritores que passam os seus dias reclusos a criar e recriar o seu mundo imaginário, onde as personagens construídas por eles, em muitos casos, são consideradas medíocres e sem valor

pela crítica.

Transcrevo o conto “Punhal na garganta” que trabalha a metaficção com deslocamento de foco narrativo.

O punhal na garganta

Naquela tarde, lá pelas duas, o negão bateu na porta, era o negócio do som. O João ainda deitado, o cara entrou no quarto. Risonho, me olhou feio, um jeito que não gostei. Entretida na cozinha, não ouvi a conversa. A gente acaba de se mudar, a louça, os móveis, a roupa na maior bagunça. Uma vizinha se ofereceu para vir depois da janta. Garçom do Foquinho Vermelho, nove da noite o João saiu, como de costume. Mais tarde, arrumava roupa no armário, ouvi batidas na porta. Achei que a vizinha e fui abrir. Com o punhal na mão, já dentro da sala. Não gritasse, nem um pio, degolada duas vezes. Chaveou a porta, me arrastou para o quarto. Lá no colchão sem fronha nem lençol. Fez comigo o que bem quis. Todas as maldades, meu Deus.

Não me sujeito, sangrava o filhinho ali no berço. Medo que acorde, eu quieta e caladinha. Me forçou três vezes, cada uma em posição diferente. Só me deixou pela meia-noite. Ainda foi pouco: bebeu todo o licor de ovo. Comeu até a ultima broinha de fubá mimoso.

Fez questão de tirar a minha roupa, devagar, de mansinho. Me elogiando o tempo inteiro: como você é toda branca, que cabelo mais loirinho. A calcinha preta de renda, o bandido rasgou em sete pedaços. Nem protestar eu podia, tadinha de mim, o bruto punhal na garganta--aqui os sinais e arranhões.

Já na porta, eu no quimono vermelho de seda, falou com raiva que era a tentação da vida dele. Solto botão por botão e, de pé contra a parede, me obrigou mais uma e quarta vez--ao me soltar, fraca e tonta, não cai no chão, esfolei o joelho?

Depois que saiu, me vi perdida. Gemendo baixinho--ai triste, pensa que não dói? Tremia de bater os dentes. Meia hora sentada na cama, sem força de levantar. Uma ducha fria com bastante espuma, a catunga do negão debaixo das unhas. Na porta, me fez repetir--queria te ver, o punhal no pescoço--aquelas bobagens. Tinha gostado muito, voltava outras vezes e, se eu aceitasse, da cabeça aos pés coberta de jóias.

As luzes acesas, o rádio ligado, esperei pelo João. Chegou de manhã, esse vício do baralho. Eu não podia mais, abraçada ao anjinho, chorando falei toda a verdade. Maldito negão barbudo.

*

O tal negão me procurou no Foquinho Vermelho. Se queixando da crise, ofereceu um conjunto de som, roubado não era. Com pena lhe dei três notas, devolvia quatro numa semana. Na tarde seguinte quem bateu na porta? Nem sei como descobriu o endereço. A Maria atendeu, mandou que entrasse no quarto, eu ainda dormia. Aflito, estalando o nó dos dedos, a mãezinha com fome, por mais duas notas fechado o negócio. Peguei o dinheiro no bolso da calça, ele se foi, um brilho no dente de ouro.

Lá pelas nove saí para a boate, deixei a Maria toda alegrinha de casa nova. Botava a louça na prateleira e arrumava a roupa no armário. Entre as mesas, corri a noite inteira, de volta as seis da manhã. Estranhei na sala a garrafinha vazia do meu licor. Epa, toda a broinha quem comeu?

A menina encolhida no canto, bem tristonha. No rosto duas olheiras pintadas. Baixei a gola do quimono, fui beijar, um arranhão só. Nem perguntei, contava do negão que

apertou a campainha. Certa que a vizinha, abriu a porta. O barbudão já de punhal na garganta. Entrou à força, fez o que bem quis. Sempre jurando sangrar o filhinho no berço.

O que merece um negão barbudo? Só matando o desgraçado. Já viu a calcinha de renda, o que reinou. Degolava, ela e o filho, contasse para mim ou desse parte à polícia. Por que agora, tudo bem com a gente, havia de acontecer? Bailarina já foi, do Foquinho Vermelho. Doce companheira de cinco anos. Não sei o que: mato o maldito, largo a Maria na rua, o que será do anjinho? Me diga, doutor. Como é que eu fico?

*

Isso aí, doutor. Uma grande injustiça. É direito ser acordado, oito da manhã, na própria casa, com um revólver na cara? O que esse garçom pensa? Tem carteira de cagueta? Uma de valentão, ao lado do tira.

A faquinha ali no travesseiro? Só para picar fumo. O susto da minha santa velhinha, já viu. Filho único e arrimo de família. Sofre do coração, a pobre. Se ela me falta, nem sei o quê. Esse panaca ainda me paga.

Estive, sim, com a baixinha. Mas a convite dela. Velha conhecida da Mil e Uma Noites e do Foquinho Vermelho. A hora que o fulano sai, quem me falou? E das três batidas na porta?

Ah, os arranhões no pescoço. De quem mais? As unhas dela. É das que gostam de tirar sangue. Olhe aqui as minhas costas, doutor. A calcinha preta de enfeite, essa eu rasguei, cada vez rasgo uma-assim ela pede.

Sou forte; violento, nunca. Do amor chorado, caprichadinho. O garçom vai e vem, na canseira. A bebida, sei lá, o carteado. Lhe dá na fraqueza. Como não consegue, ainda judia. Invento arte e jura de morte a infeliz. Me esfregou na boca o revólver, não que o tira se incomodasse.

Mulher é para a gente se servir. Essa aí sempre mansinha e pronta. Dentro dos conformes. Nessa hora, doutor, quem segura o punhal? Com que mão? Me trouxe licor de ovo na bandeja, tanto se agradou. Até broinha especial de fubá.

O aparelho de som eu comprei, com papel passado. Cinco notas não pagam a metade. Um toque maneiro para a gata, certo? Aqui do distinto. E o João é bobo? Bem que aceitou. Só não entendo brabo de repente. Furioso, por quê? Perdeu no jogo, sei á. Estranhou a baixinha rindo à toa? Briga de marido e mulher, quem sabe por quê. O doutor sabe? Nem eu.

(Pão e Sangue, Dalton Trevisan)

Este conto é dialógico e polifônico, na medida em que apresenta várias vozes e pontos de vistas diferentes. Ocorre, neste caso uma pluralidade de visões das personagens: múltiplas percepções sobre um mesmo tema.

No conto trevisânico nota-se a polifonia. O teórico que criou o termo foi Bakhtin. O escritor considera o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Para Bakhtin o discurso não é individual, porque constrói entre interlocutores (seres sociais) um diálogo entre discursos, ou seja, mantém relações com outros discursos. O dialogismo define o texto como uma

trama de muitas vozes, ou muitos textos, que se entrecruzam, se completam. O dialogismo é entendido como princípio constitutivo da linguagem em que defrontam-se várias vozes sociais². O dialogismo aborda as diferentes maneiras de como a voz do outro está presente no discurso de todo e qualquer falante. Assim, ele pode ser apresentado através da intertextualidade, da interação verbal e da polifonia. O conflito de vozes na interação verbal caracteriza a ocorrência de polifonia nos textos literários. Segundo a escritora Diana Luz Barros, existe uma distinção entre dialogismo e polifonia. Para a teórica, o termo dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem e do discurso. E polifonia caracteriza um certo tipo de texto. Aquele em que se pode perceber muitas vozes. Portanto, a polifonia abarca um dos temas da teoria dialógica de Bakhtin da linguagem³. No livro *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*, já no ensaio de abertura do escritor Boris Schnaiderman, há uma referência a obra de Dalton Trevisan. Schnaiderman observa que Trevisan sempre foi considerado pela crítica como um ficcionista monológico, mas em livros posteriores a década de 70, vão surgindo mudanças. Por exemplo, o narrador se dirige, freqüentemente, a um interlocutor desconhecido. Outro caso é quando o narrador ataca o autor, chamando-o de vampiro de Curitiba, fazendo ressoar a voz da crítica que ataca o escritor. Schnaiderman comenta que Dalton Trevisan está sensível nas últimas décadas ao diálogo com outras obras e autores, através dos séculos. O escritor cita o conto “A noiva do diabo”, do livro *A Guerra Conjugal*. No conto há três vozes bem definidas e marcadas, mas na fala dos três, repercutem as vozes de outras personagens⁴.

O conto polifônico, usado como texto-chave é proposto por três narradores diferentes, dividido por três asteriscos, cada um deles denotando a narração de uma personagem, o que nos dá a idéia de depoimento policial. O primeiro asterisco é a versão da figura feminina, Maria, que conta que foi estuprada por um negro. O segundo asterisco é a versão de João que conta que tinha negócios com o negro. João depois do incidente afirma no seu depoimento a

² BRAIT, B. (org.) Bakhtin, dialogismo e Construção do sentido, p. 27 a 36.

³ BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (orgs.) Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin, p. 1 a 10.

intenção de matar o negão. O último asterisco é a versão do negro (este não é nomeado). Ele conta a sua versão, que realmente esteve com Maria, mas a convite dela. Segundo ele, não foi estupro e sim uma noitada de amor, regada a licor de ovo e broinha de fubá mimoso.

A narrativa é composta de três interrogatórios policiais, que investigam o suposto estupro. Nesse interrogatório cada personagem dá a sua versão.

Neste conto não há um único narrador que relata fatos e acontecimentos, como já dito. O relato tem três versões sobre o mesmo tema, mas, ao mesmo tempo, muito diferentes. Os relatos são iguais quando nos referimos à temática e diferentes no desenvolvimento do enredo, pois são três enredos (depoimento de três personagens, com pontos de vista muito diferentes sobre o mesmo fato). Nesse sentido, a metaficção é minimalista.

Os contos podem ser lidos em partes separadas. Cada asterisco dá início a um conto independente. Na versão de Maria, pode-se observar o discurso dissimulado e vitimado: “nem protestar eu podia (...)”. A figura feminina na obra trevisânica assume dois papéis: vítima ou agente de opressão, usando como meios: o adultério, maus tratos ao marido, violência doméstica, principalmente violência psicológica e greve sexual. Neste conto ela é agente de um triângulo amoroso, mas dissimula, se fazendo de submissa, boazinha e impotente diante da força bruta do homem. Ela adota essa postura de vítima para disfarçar a sua culpabilidade, adultério ou sedução, pois ela pode adotar esse discurso para seduzir o homem. No imaginário masculino, a prostituta vitimada é altamente sedutora, e permeia nas fantasias masculinas, onde ela representa um papel de uma pobre mocinha que se prostitui, por necessidades financeiras. Dalton Trevisan possui outra obra, onde aborda essa questão, o romance *A Polaquinha*, em que a prostituta adota esse discurso inocente e vitimado.

A personagem Maria começa a narrar as cenas de estupro, e o leitor vai percebendo que ela conta detalhes que insinuam sedução e não estupro. Sedução

⁴ BRAIT, B. (org.) Bakhtin, dialogismo e construção do sentido, p. 15 a 22.

que ocorre tanto por parte de Maria como do Negão. “Fez questão de tirar minha roupa, devagar, de mansinho. Me elogiando o tempo inteiro (...)”. Nenhum estupro se daria nessa demonstração de charme e sensualidade. Pode-se perceber que Maria começa a se contradizer quando ela revela que “Já na porta, eu no meu quimono vermelho (...)” Além de Maria acompanhar o “suposto” estuprador até a porta, num gesto de muita cordialidade, ainda ela foi sedutoramente vestida com um quimono “vermelho” que indica paixão ou sedução.

Depois da saída do negão, Maria cai na real e pensa no casamento e no marido que fatalmente saberia do adultério “depois que saiu me vi perdida (...)”. Uma das possibilidades de análise seria pensar que Maria aterrorizada com a possível descoberta de João do seu caso amoroso tenha inventado a história do estupro. Mas, a versão da figura feminina é ambígua, não se podendo afirmar, se houve estupro ou não.

No discurso de Maria nota-se que ela relembra das cenas de amor com o negão em detalhes. Ela detalha minuciosamente as cenas, mas afirmando que foi forçada por um punhal e pelas ameaças contra a vida do filho que dormia no berço.

Outra característica marcante nas versões é a construção da linguagem de cada personagem. Maria usa linguagem coloquial e inclusive uma gíria, “cara”, muito comum nos anos 60 e 70. Também são freqüentes as elipses. A função da elipse na obra daltoniana é enxugar o texto. Suprimindo termos, preposições, adjetivos, pronomes pessoais, etc. Com o enxugamento da narrativa vão desaparecendo do texto narrativo todos os elementos que são considerados “excessos” pelo escritor. Com as supressões, surge o estilo daltoniano: enxuto e conciso, que dá a sua obra uma marca inconfundível de sua autoria. Outra razão, em relação a função das elipses no texto, refere-se ao importante papel do leitor na obra trevisânica. É o leitor o co-produtor do texto, portanto cabe a ele preencher as lacunas e os implícitos na trama narrativa.

Na versão da figura masculina, vamos construindo um perfil de João, a partir de suas declarações. Garçom, trabalhador, de boa índole, aparentemente

ingênuo, mas, já no começo do conto temos uma informação importante “O tal negão me procurou no Foquinho Vermelho. Se queixando da crise, ofereceu um conjunto de som, roubado não era...” Observamos na versão de João, o descaso afrontoso ao se referir a ele como “o tal negão”. Antes do incidente com Maria, João tinha relações de certa amizade com o negão, até mesmo emprestando dinheiro a ele com juros altos “(...) lhe dei três notas devolvia quatro”. Este fato demonstra que João não era tão ingênuo, quanto ele quer parecer. Outra contradição importante na versão de Maria e João, sobre como ela teria atendido a porta, segundo Maria ouvindo batidas na porta, e tocando a campainha, segundo João. Parece um fato insignificante, porém, é altamente significativo, demonstrando que João não conhece ou não quer conhecer todos os fatos do que se passam em sua casa, pois, no depoimento, quando João diz que desconhece como o negão descobriu o seu endereço, permite que o leitor desconfie de que foi através dele mesmo.

Maria contradiz João. Ela informa na sua versão que o marido era viciado em jogo de cartas e que jogava depois do término do trabalho. João, em sua versão, diz que depois do serviço foi direto para a casa. Isso denota que ele dissimula um possível vício, a jogatina. Em seguida, é a vez de João fazer uma importante revelação sobre Maria “(...) bailarina já foi, do Foquinho Vermelho (...)” Ele revela que Maria antes de ser dona de casa era bailarina de uma boate noturna e vida fácil. E como na obra de Trevisan não há recuperação ou salvação, ela jamais se redimirá da velha vida.

No final do conto, temos as últimas informações sobre o caráter duvidoso de João. Ele pergunta ao delegado se mata o negão ou se larga Maria na rua. Algumas linhas antes, ele havia afirmado que antes do incidente, estava tudo bem entre eles. E que Maria era a “doce” companheira de cinco anos. E o último questionamento de João revela todo o seu egoísmo e egocentrismo “ (...) Me diga, doutor. Como é que eu fico?”. Se realmente a esposa tivesse sido estuprada ele não se preocupa em nenhum momento com ela. Ao contrário, ainda quer abandoná-la. Talvez seja essa a maior pista de que nem João acredita na versão de Maria.

O personagem “negão” que é o último a depor se diz inocente e seduzido

por Maria. Em sua versão, ele relata que foi acordado pelo garçom e policiais. E afirma que esteve com Maria, porém a convite dela. Chama-a intimamente pelo apelido “baixinha” e revela que ela é sua velha conhecida das boates “Mil e Uma Noites e Foquinho Vermelho”. Temos duas importantes pistas na versão do negão. A primeira é o apelido carinhoso pelo qual a chama denotando intimidade entre eles. A segunda é a acusação de que Maria trabalhava em mais de uma boate. João cita o Foquinho Vermelho, talvez até por desconhecer que ela havia trabalhado em outra boate e o negão melhor informado, ou talvez conhecendo-a anteriormente, acrescenta mais uma boate. A versão do negão completa as lacunas deixadas vazias nas outras versões. É por meio da sua versão que o leitor consegue montar o painel completo do enredo do conto.

O negão faz duas perguntas intrigantes ao delegado “(...) a hora que o fulano sai, quem me falou? E das três batidas na porta? (...)” A versão do negão confere com a versão de Maria, as batidas novamente voltam a ser batidas na porta e não campainha. No seu relato a respeito da calcinha, ele diz que é um pedido de Maria “(...) cada vez, rasgo uma - assim ela pede (...)”. Por meio deste fragmento o leitor pode completar lacunas no texto como co-autor, talvez supondo que aquele não teria sido o primeiro encontro entre eles, ou ainda que o negão criou uma situação de intriga e mentiras para incriminar Maria. Outro fato que fecha o depoimento do negão com o de Maria são os arranhões. Ele diz que ela gosta de tirar sangue e Maria depois que ele vai embora diz que tem o cheiro dele debaixo das unhas. O negão refere-se ao vício de João no carteadado, fato que Maria também confirma, isso aliado a cansaço do trabalho e a bebida, segundo o negão, deixam João com impotência sexual. O negão ainda questiona ironicamente se na hora do amor há mão para segurar punhal, ou estariam as duas muito ocupadas. E a denúncia final do negão sobre o som ser um presente dele para Maria. Observa-se no conto que Maria espera João para contar do suposto estupro ouvindo o rádio, fato incomum para alguém que acabou de sofrer violência sexual. O negão usa linguagem coloquial, gírias e expressões comumente usadas na fala, como “Isso aí (...)”. Pelo discurso defensivo do personagem podemos perceber que ele se faz de

palerma, como se não soubesse o que realmente acontece. Diz que tem uma faquinha somente para “picar fumo” que não ameaça ninguém e que das brigas de marido e mulher ninguém sabe quais são as verdadeiras razões.

Depois dos depoimentos, duas histórias diferentes se delineiam para o leitor. No entanto, o leitor não tem acesso aos fatos na sua totalidade, apenas consegue ter um panorama geral dos fatos depois de ler todos os relatos das personagens. Não há desfecho. Cabe ao leitor encontrar subsídios na própria narrativa para concluir que a verdade está descentrada. O problema para a conclusão não é a falta de informações e sim a credibilidade das personagens. Podemos perceber que se contradizem em suas versões, dissimulam fatos e sentimentos, dando margem para análises ambíguas e plurissignificativas.

Dalton Trevisan trabalha explicitamente com a co-autoria do leitor que deve dar um desfecho plausível ao conto. Neste caso, o leitor fará o papel de detetive para procurar nas várias versões fragmentos que possam ajudá-lo a desvendar o enigma. O conto é um exemplo de minimalismo e metaficção. O minimalismo está na estrutura do conto. Cada conto poderia ser um conto isolado, pois tem começo, meio e fim. Portanto, é um conto, porém dividido por asteriscos pode transformar-se em três contos diferentes. O que difere é a versão de cada narrador. Cada personagem relata a sua história, pelo seu ângulo particular. O minimalismo está na repetição dos contos, mas, cabe frisar que é a repetição do diferente.

O leitor terá sobre cada relato as semelhanças e os confrontos. Dependendo do ângulo de visão que o leitor adotar ele poderá encontrar subsídios para montar o seu parecer a respeito dos três contos. Pode-se perceber que nas três partes da narrativa, as personagens estão dissimulando a verdade. Todos eles sem exceção se vitimizam. Cada qual por sua razão e à sua maneira.

O minimalismo também aparece nas personagens João, Maria e o negão. Eles são tridimensionais, aparecendo de um jeito específico, em cada conto. Por exemplo, na versão da figura feminina ela se vitimiza, afirmando que foi estuprada.

Na visão de João, Maria aparece de um modo santificado, como boa dona de casa, boa mãe, estando alegre com a casa nova e a vida de casada. Na visão do negão, Maria é descrita como antiga prostituta que não consegue largar a vida fácil. A figura feminina é descrita nesta visão como “fogososa” e “mal amada” por João. Seduzindo o negão e o tratando como a um “amante”.

João também é tridimensional nos contos. No primeiro relato, ele aparece como um homem trabalhador, mas viciado em baralho. No segundo asterisco, que é o seu relato, comenta que é garçom e que havia trabalhado a noite inteira. Não relata nada sobre o jogo de cartas. Na visão do negão, João é impotente e viciado em carteados. Diz que João sabia do seu relacionamento com Maria e que então não compreende porque de repente se zangou.

Portanto, a narrativa é minimalista, já que possui três lados diferentes de uma mesma personagem e três lados diferentes de um mesmo conto. Trevisan escreve uma mesma história em versões variadas. O enredo é o mesmo, as palavras, frases, que são usadas nos contos é que vão sofrendo pequenas alterações, onde o autor exercita todas as experiências possíveis, tornando os contos peças minimalistas.

A metaficção está na versão dos relatos. No conto de Trevisan temos uma história de estupro dentro de uma outra história que é o próprio conto. Trevisan usa o conto para falar de teoria literária, para demonstrar ao leitor que ângulos diferentes de uma mesma história podem acabar como uma história nova. Esta narrativa é um desafio ao leitor, dando a ele o papel de detetive. Os narradores-personagens de cada versão vão dando pistas durante a leitura, onde cabe ao leitor tirar conclusões e fazer acareações entre as versões.

Como esse conto é metaficcional o tema principal do conto não é o estupro de Maria e sim as particularidades do ato de narrar. Podemos perceber que Dalton Trevisan faz vários experimentos na narrativa. Obsessivamente reescreve e reedita seus contos, testando mudanças, algumas implícitas e outras explícitas. É o mesmo enredo com pequenas modificações e muitos artifícios. Desta maneira, ele

consegue o efeito de diferença mudando algumas peças-chaves nos contos. No texto analisado ele muda o foco narrativo.

A temática abordada nos contos é sugada da vida cotidiana e corriqueira, sendo trazida para dentro da ficção. Um conto alude a outro conto, quer pelo enredo ou pela presença das mesmas personagens (João e Maria), quer pela repetição de situações (violência, desamor, pobreza, final infeliz), ou, ainda, pela estruturação contínua dos contos (um conto tem continuidade em outro conto).

Esses jogos produzidos pelo autor refletem perfeitamente o minimalismo na obra. A obra pode ser vista como uma única peça, coerente e interligada, podendo também ser vista pela ótica fragmentada, onde cada peça é autônoma e, ao mesmo tempo, auto-referencial. Um jogo de espelhos poderia ilustrar perfeitamente o projeto minimalista do autor, uma peça refletida no espelho pode reproduzir várias imagens, dependendo do ângulo de visão do observador. Uma peça refletida pode nos dar a ilusão de várias peças. Isso ocorre na obra de Dalton Trevisan. Quando lemos um conto, temos a ilusão de que já o lemos ou que ele é igual a todos os outros. Esse efeito de familiaridade ocorre pela repetição. Porém, numa leitura minuciosa verificamos que cada conto apresenta as suas diferenças.

A auto-referencialidade dos contos, onde um conto refere-se ou alude a outro conto ou ainda tem continuidade em outra narrativa, tem como resultado um trabalho minimalista por meio da metaficção. Ao mesmo tempo em que ele escreve um conto ele denota a repetição. A repetição é o ponto-chave da narrativa minimalista do escritor, podendo ser abordada por diversos ângulos diferentes.

Transcrevo o conto “Em busca de Curitiba Perdida”, que será o texto-chave da análise da metaficção historiográfica

Em Busca de Curitiba Perdida

Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo. Curitiba, onde o céu azul não é azul, Curitiba que viajo. Não a Curitiba para inglês ver, Curitiba me viaja. Curitiba cedo chegam as carrocinhas com as polacas de lenço colorido na cabeça-- galiii-nha-óóó-vos-- não é a protofonia do Guarani? Um aluno de avental branco discursa para a estátua do Tiradentes.

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

Curitiba, não a da Academia de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes no 14, que é a Sociedade Operária Internacional Beneficente O 14 De Janeiro; das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que envelhecem de pé no balcão, mas gostariam de chupar bala Zequinha e bater palmas ao palhaço Chic-Chic; dos chás de Engenharia, onde as donzelas aprendem de tudo, menos a tomar chá; das normalistas de gravatinha que nos verdes mares bravios são as naus Santa Maria, Pinta e Niña, que viajo que me viaja.

Curitiba das ruas de barro com mil e uma janelas e seus gatinhos brancos de fita encarnada no pescoço; da zona de Estação em que a noite um povo ergue a pedra do túmulo, bebe amor no prostíbulo e se envenena com dor-de-cotovelo; a Curitiba dos cafetões - com seu rei Candinho - e da sociedade secreta das Tulipas Negras eu viajo.

Não a do Museu Paranaense com o esqueleto do *Pithecanthropus erectus*, mas do templo das Musas, com os versos dourados de Pitágoras, desde o Sócrates II até os Sócrates III, IV e V; do expresso de Xangai que apita na estação, último trenzinho da revolução de 30, Curitiba que me viaja.

Dos bailes familiares de várzea, o mestre-sala interrompe a marchinha se você dança aconchegado; do pavilhão Carlos Gomes onde será HOJE! SÓ HOJE! Apresentado o maior drama de todos os tempos - A Rê Misteriosa; dos varredores na madrugada com longas vassouras de pó bem os vira-latas da lua.

Curitiba em passinho floreado de tango que gira nos braços do grande Ney Traple e das pensões familiares de estudantes, ah! que se incendeie o resto de Curitiba porque uma pensão é maior que a República de Platão, eu viajo.

Curitiba da briosa bandinha do tiro Rio Branco que desfila aos domingos na rua 15, de volta da Guerra do Paraguai, esta Curitiba ao som da valsinha Sobre as Ondas do Iapó, do maestro Mossurunga, eu viajo.

Não viajo todas as Curitiba, a de Emiliano, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira do céu azulíssimo; a de Romário Martins em que o índio caraíba puro bate a matraca, barquilhas duas por um tostão; essa Curitiba merdosa não é a que eu viajo. Eu sou da outra, do relógio na Praça Osório que marca implacáveis seis horas em ponto; dos sinos da igreja dos Polacos, lá vem o crepúsculo nas asas de um morcego; do bebedouro na pracinha da Ordem, onde os cavalos de sonho dos piás vão beber água.

Viajo Curitiba das conferências positivistas, eles são onze em Curitiba, há treze no mundo inteiro; do tocador de realejo que não roda a manivela desde que o macaquinho morreu; dos bravos soldados do fogo que passam crispando no carro vermelho atrás do incêndio que ninguém não viu, esta Curitiba e a do cachorro-quente com chope duplo no Buraco do Tatu eu viajo.

Curitiba, aquela do Burro brabo, um cidadão misterioso morreu nos braços da Rosicler, quem foi? Quem não foi? Foi o reizinho do Sião; da Ponte Preta da estação, a única ponte da cidade, sem rio por baixo, esta Curitiba eu viajo. Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é - província, cárcere, lar -, esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo.

(Mistérios de Curitiba, 1968)

(*Em busca de Curitiba Perdida*, Dalton Trevisan)

Em algumas edições do livro *Em Busca de Curitiba Perdida*, há

reprodução do “Hino oficial de Curitiba” na página de rosto ou orelha do livro. É interessante observar que na edição de 1992, o hino encontra-se na página de rosto do livro. Juntamente com o hino, aparece a lei municipal nº 2993 (11/05/1967) que o torna oficial. Também inclui o nome dos autores da letra, Ciro Silva e música de Bento Mossurunga. Transcrevo o hino para trabalhar os diálogos entre o hino e os contos trevisânicos.

Hino Oficial de Curitiba

I

Cidade linda e amorosa
Da terra de Guairacá.
Jardim luz, cheio de rosa
Capital do Paraná.

Pela ridente paisagem
Pela riqueza encerra,
Curitiba tem a imagem
Dum paraíso na terra

II

Viver n'ela é um privilégio
Que goza quem n'ela está.
Jardim luz, cheio de rosa
Capital do Paraná.

Pérola d'este planalto
Toda faceira e bonita.
Na riqueza e na opulência
Viver, resplande, palpita.

III

Subindo pela colina
Altiva sempre será.
Jardim luz, cheio de rosa
Coração do Paraná

Salve! Cidade querida
Glória de heróis fundadores.
Curitiba, linda jóia
Feita de luz e de flores.

A metaficção historiográfica aparece no conto “Em Busca de Curitiba Perdida”, onde o autor cita personagens históricos da cidade de Curitiba,

personagens oficiais e marginais. Encontramos inúmeras referências a personagens históricos e a descrição da cidade de Curitiba. O título do conto nos dá uma pista da temática desenvolvida no conto. A “busca” é uma viagem de resgate a uma cidade que se perdeu no tempo e o narrador quer resgatá-la. O narrador trabalha com a desconstrução da Curitiba oficial, mostrando na narrativa uma outra Curitiba, sem pinheiros, sem personagens ilustres, tendo os anônimos e incógnitos Joões e Marias como protagonistas.

Dalton Trevisan tem como uma de suas principais personagens a cidade de Curitiba. Embora a cidade de Dalton Trevisan seja ficcional, ela tem como referente a cidade real, e suas personagens refletem a população pobre e anônima, das ruas da cidade. Dalton Trevisan não explora o momento presente da cidade e sim faz um resgate do passado. As décadas de 40 e 60 foram muito influenciadas, pelos meios de comunicação de massa, principalmente o cinema. As personagens de Trevisan, impossibilitadas de viver uma vida glamorosa copiam modelos, não com perfeição, modelos equivocados e deturpados. A broa de fubá Mimoso, o licor de ovo e o dente de ouro são características marcantes da população polonesa, que colonizou abundantemente o Paraná.

O narrador no conto se refere a duas “Curitibas”. Em uma, o narrador viaja e na outra não. Ele viaja na Curitiba que descreve a cidade com todos os defeitos e qualidades e a Curitiba utópica que ele chama de “merdosa”, esta ele despreza.

Esse conto é uma verdadeira declaração de amor do narrador pela cidade. Uma cidade que não precisa ser uma utopia de perfeição para merecer o seu amor. Sua cidade descrita poeticamente não precisa ter pinheiro ou céu azul.

O personagem-narrador usa o termo “vosmecê” em português arcaico para demonstrar que a Curitiba da viagem não é a atual e sim a da sua saudade, da sua memória. Ele usa uma metáfora para criar uma imagem da cidade “cárcere e lar”. O narrador refere-se a cidade real, como um lar, mesmo com dificuldades, com pobreza, violência, e todos os problemas que as grandes metrópoles sofrem. A

cidade do cárcere é a província do passado, de suas lembranças. O cárcere se refere ao heterocosmo ficcional criado pelo escritor que aprisiona, condena ao eterno retorno. A cidade ficcional está encarcerada no passado. Junto com ela, o narrador e as personagens trevisânicas que têm vida somente neste universo.

A citação de personagens “oficiais e reais” é outro fato marcante (Mossurunga e Pernetá). Bento Mossurunga musicou o hino oficial de Curitiba que mostra uma cidade próxima a perfeição de beleza e ideais. Mossurunga no hino canta uma cidade comparada a “(...) um paraíso na terra (...)”, “(...) linda e amorosa (...)”, “(...) jardim luz, cheio de rosa (...)”. Esta é uma visão romântica e ingênua da cidade, com um nacionalismo ufanista e utópico. Muito diferente da visão do conto trevisânico que mostra uma outra versão dessa mesma cidade. O narrador desconstrói a imagem da cidade de cartão-postal de qualidade de vida e prosperidade. A cidade dele é a noturna e permeada de marginalidade, com um desfile de criaturas noturnas como o vampiro, bêbados, rufiões, prostitutas. Não é uma cidade amorosa com seus pobres Joões e Marias. Ao contrário, é sufocante e sem perspectiva. Ela não demonstra amor, evidencia ódio contra as criaturas marginais, que estragam e poluem a paisagem. Esses marginalizados existem, mas os defensores do discurso e da cidade oficial, não os ouvem ou vêem, sendo completamente ignorados.

Sua viagem é pelo labirinto sem fim de sua cidade marginal, que aprisiona as personagens e as faz repetir-se infinitamente em suas misérias materiais e existenciais. Essa cidade não tem rosas como canta o hino. Tem espinhos que ferem e sangram as personagens que a percorrem. Não é uma jóia. É grotesca e macabra.

A ironia de Dalton Trevisan na transcrição do hino na página de rosto de seu livro é explícita dentro da obra ele vai desconstruir cada verso do hino. A sua obra é um hino à outra cidade de Curitiba, a não oficial, feia, pobre, suja, marginal e além de tudo sangrenta. Seus habitantes são zumbis que, anestesiados, embrutecidos pela vida, não vivem, apenas sobrevivem, pasmados e imutáveis. O hino canta a Curitiba como “paraíso na terra”, “linda jóia de luz e flores” e Dalton

exalta a cidade como o “inferno na terra”, um “labirinto com criaturas marginais como Nelsinho, as prostitutas, os pobres (miseráveis materiais e existenciais), os bêbados”.

Dalton Trevisan revê o discurso oficial da cidade criando um outro discurso, com uma outra visão dos fatos e acontecimentos. A história trabalha com o discurso oficial feito por uma classe dominante, e passa para a história a versão de como os fatos se passaram, mas para ela só importa os grandes acontecimentos e as grandes personalidades. O escritor faz um resgate do passado de sua memória, do observado, do sentido. Por meio de sua narrativa ele dá nomes a personagens que jamais seriam conhecidos, dá voz a esses seres marginais que, de outra forma, não teriam o seu discurso ouvido. De certo modo, ele demonstra que há uma outra possibilidade, há uma outra visão.

Enquanto a cidade oficial gaba-se de seus filhos ilustres como grandes poetas, pintores, músicos, políticos, também dos locais que já fazem parte do patrimônio histórico, na contramão, surge Dalton Trevisan, dando vida em sua obra a personagens anônimos e comuns.

Nesse conto de Trevisan “Em Busca de Curitiba Perdida” é nítido o diálogo com a obra de Proust *Em Busca do Tempo Perdido*, principalmente na tentativa do narrador em resgatar o passado por meio de imagens e personagens que lhe deixaram fortes traços na memória. O volume *No caminho de Swann* da obra de Proust, consta três romances: O primeiro *Combray*, o segundo *Um amor de Swann*, e o terceiro *Nomes de terra: o nome*⁴.

Na obra *No Caminho de Swan* as “madeleines” são o ponto de partida para todo um resgate da memória do narrador e em Trevisan são as “broinhas de fubá mimoso”, que perpetuam na memória do narrador e fazem um resgate no tempo da Curitiba que é revisitada. No texto trevisânico, a memória é remontada como se fosse um quebra-cabeça, não se referem nunca ao vivido e sempre ao observado. Essa memória é construída a partir de um olhar sobre a paisagem

⁴ PROUST, M. *No caminho de Swann*, p. 11 a 161.

urbana, Proust enfoca em sua obra a alta burguesia parisiense e Trevisan privilegia as personagens pobres e marginalizadas, sendo estes nomeados, na maioria das vezes, de João e Maria.

Ao transpor para a narrativa as contradições do mundo baseado na experiência, é revelada a necessidade de levar o leitor a refletir sobre a história, suas relações com a ficção e a tendência do homem de procurar a “realidade” no texto ficcional, conforme teoria discutida no texto de Eco. É conveniente observar o sentido da inclusão desses registros históricos no universo ficcional, pois a referência histórica não é utilizada com a simples finalidade de conferir verossimilhança à narrativa, e sim especialmente com a finalidade de ressaltar a ficcionalidade do texto e a fragilidade dos registros históricos. Entretanto, o leitor deve estar atento para reconhecer a metaficção historiográfica como um texto ficcional, que usa os registros históricos como pano de fundo da obra, porém abarrotado de ficção e fantasia.

Esse conto nos dá a impressão que o narrador está fazendo um resgate da cidade de ontem, com a memória trazendo as cenas lembradas em *flashes*. Ele vai relatando as cenas resgatadas e saudosas. O narrador resgata as feiras onde as polacas enfeitadas com seus lenços coloridos vinham do subúrbio vender seus produtos. Um aluno discursando para a estátua de Tiradentes. Os conquistadores de chapéu coco e bengalinha, que rondam as normalistas da Escola Normal de Curitiba.

Com esses flashes o narrador faz um levantamento memorialístico das grandes cenas da Curitiba de ontem, onde ainda as jovens tinham como única opção cursar a Escola Normal (normalistas). Na época em que homens bem vestidos e chiques andavam munidos de chapéu e bengala.

A viagem do narrador destina-se ao passado, que saudosamente tenta resgatá-lo. É uma viagem no tempo e no espaço, já que o narrador volta a Curitiba das décadas de 1940, 1950, 1960, descrevendo como era a cidade provinciana de outrora. Essa viagem tem início na observação da cidade atual pelo narrador e da

não aprovação do que ela se tornou.

Neste sentido, a metaficção historiográfica é altamente auto-reflexiva na obra de Dalton Trevisan. Como um jogo de espelhos a narrativa reflete a cidade e as pessoas, mas dependendo do olhar estas ficam disformes e grotescas. Um dos apontamentos da cidade como imperfeita é o relato de “Gigi” o maior pidão de Curitiba. Historicamente conseguimos perceber já naquelas décadas gloriosas da província, a existência da mendicância e dos meninos de rua. É clara também a referência ao anúncio de jornal que pode confundir o leitor empírico e levá-lo a querer procurar nos jornais da época alguma referência a Gigi e o pedido desesperado de sua mãe. Contudo, jamais confundirá o leitor modelo, que identifica a ficção verossimilhante com a realidade.

O diálogo com o leitor é explicitado no fragmento, diz “ao crepúsculo você e eu somos dois rufiões de François Villon”. Este *você* é o leitor e o *eu* é o narrador. Neste fragmento fica clara a importância do leitor como co-produtor da obra trevisânica e o diálogo constante entre narrador versus leitor. O leitor desempenha um papel fundamental nos cortes, nas elipses, nos diálogos explícitos e no preenchimento de lacunas, abertas com intuito de fazer o leitor participar ativamente. A obra trevisânica tira o leitor de seu papel passivo e lhe dá um novo e atuante papel dentro da ficção. Por exemplo, no fragmento anterior o narrador compara a si mesmo e ao leitor aos rufiões do poeta lírico francês Villon, que marcou sua época por ser considerado um vagabundo aventureiro, romântico e turbulento, marginalizou-se da sociedade em que nasceu por adotar esse estilo de vida.

Como já dito, o narrador-personagem usa a primeira pessoa do singular para narrar o conto, podendo, dessa forma, equivocar o leitor incauto que poderá ler o conto como se fosse a voz do escritor. O leitor modelo sabe que nunca é a voz do escritor e sim do *eu lírico* ou *eu do autor*. Nada passa despercebido ao narrador no passado retomado. Ele faz uma montagem com literatura, história, crítica literária, notícias de jornais, etc.

O narrador cita no conto pessoas, personagens da cidade de Curitiba das

décadas retratadas, fazendo um recorte com passagens e personagens reais, para dar suporte e uma proposital aparente veracidade ao texto ficcional.

Os recursos usados para compor a metaficção historiográfica são “cópias” de pessoas reais, personagens históricas, personagens fictícias, lugares oficiais, lugares comuns. Ele recorta e cola vários discursos: o discurso oficial sobre a cidade, o discurso histórico, o discurso bíblico de condenação, a paródia e o pastiche.

Por esse viés analítico, da metaficção historiográfica, temos uma identidade da marginalia da cidade na obra daltoniana. A visão do autor se volta para a Curitiba do passado e suas principais características, desse tempo passado é que se resgata a maioria dos contos. Intencionalmente há uma inter-relação entre ficção e história.

A relação que o autor estabelece entre a cidade oficial e a ficcional, as personagens reais e as personagens ficcionais denotam uma evidente opção estética na expressão das versões dos fatos históricos como desacreditados. A história ficcionalizada no texto literário e a autoconsciência da narrativa enquanto ficção. A verossimilhança não deixa dúvidas que podemos identificar personagens e pontos turísticos da cidade, mas eles são trazidos para dentro da ficção e revistos. Fica evidente que embora os fatos e personagens representadas sejam referencializadas historicamente, o discurso do narrador é irônico e desconcertante. Através de vários artifícios o narrador reescreve a história, tomando os elementos do discurso oficial para criar o oposto ficcionalmente. Estes dois discursos se fundem na voz do narrador, produzindo um novo discurso que não esconde o seu desejo de demonstrar que o discurso oficial não é a única possibilidade e que existe outro na boca dos marginais, a quem não é dada voz ativa.

A metaficção historiográfica trouxe à tona uma discussão levantada pela história da apropriação de um passado histórico, de seus documentos, de suas personagens, fatos, cidades, inserindo-os na ficção. O século XX abordou a questão da narrativização da história sendo a metaficção historiográfica uma das

características mais marcantes da narrativa contemporânea. A metaficção historiográfica se apropria dos discursos do passado histórico revestido com um olhar contemporâneo. Cabe frisar que a metaficção historiográfica não contém os elementos da narrativa histórica ou do romance histórico. Quem criou este termo foi a autora Linda Hutcheon que define metaficção historiográfica como sendo uma forma narrativa auto-reflexiva e que também se apropria de personagens históricos e acontecimentos da vida real.

Ao constituir um diálogo entre presente e passado, ficção e história, verdade e mentira, pode-se lembrar novamente da obra de Umberto Eco que nos adverte que são tênues as fronteiras entre o real e o imaginário. O olhar que a metaficção lança ao passado é provocador, pois depende da ótica pessoal de quem olha. Como já citei, toda a metaficção historiográfica tem por características ser auto-reflexiva, mas não se consegue constituir um modelo para instituir essa chamada auto-reflexividade. Essa auto-reflexividade depende do olhar lançado e da reflexão sobre o observado, de maneira atenta e pessoal. A reflexividade em Trevisan denota sarcasmo e ironiza a história oficial.

Trevisan neste conto pratica tanto a intertextualidade como a intratextualidade por citar sua própria obra. Com esses elementos ele vai montando o texto usando a metaficção historiográfica, ou seja, vai recheando a história oficial com a ficção, poesia, ironia, sarcasmo, através do resgate de locais reais (praças, bares, clubes, Academia Paranaense de letras e outros) são lembrados com saudade da cidade de ontem.

Dalton Trevisan faz remanejamento do discurso oficial e politicamente correto sobre a cidade, o personagem narrador que aparece nos contos, faz questão de oficializar um outro discurso que mostra a outra faceta da cidade, social, moral e histórica. Dalton Trevisan monta um contra-discurso que questiona a versão oficial da Curitiba perfeita, feliz, rica e próspera. É um recurso intertextual que ao mesmo tempo resgata e desconstrói essa visão. A auto-reflexividade se dá de diversas maneiras, por fazer parte de uma estética contemporânea, pode manifestar-se em níveis diferenciados.

Na obra de Dalton Trevisan, a metaficção historiográfica pode ser usada como uma forma intencional de resgate do passado e a presença de personagens e a fidedignidade na descrição da cidade podem ter o intuito de legitimar o seu heterocosmo ficcional. Mas com uma grande diferença. Esse passado em Dalton Trevisan é revisto com a ótica de um observador contemporâneo e a cidade do autor é anômala, pois ela só possui os elementos marginais (os bairros pobres, os seres marginais, provincianas, bêbadas, vagabundas e prostitutas). Essa releitura do passado paranaense é uma proposta crítica do passado histórico oficial, desafiando o leitor a repensar o passado e, de certa forma, relendo o passado ele terá uma outra visão do presente oficial. É como se Trevisan tirasse o poder da classe dominante que escreve a história oficial e deslocasse para a classe marginal o poder de voz e de relato desse mesmo passado, como se demonstrasse que não é bem assim, que há outras múltiplas possibilidades. É importante reforçar que a metaficção historiográfica não é a única possibilidade de leitura do passado, poderia haver muitas outras.

Portanto, a obra possui o olhar crítico de Dalton Trevisan. Ele pode ser considerado um arqueólogo, pois criou uma cidade imaginária, com personagens que representam e personificam uma outra Curitiba que não aparece nos cartões postais, fazendo um resgate de seres que de outra forma não seriam vistos ou ouvidos, ficariam certamente esquecidos ou propositalmente esquecidos.

Os contos de Dalton Trevisan se caracterizam por sua temática realista, a autoreflexividade, e a autocrítica. A autocrítica aparece em vários contos e é enfocada por vários aspectos diferentes como sobre o que está escrevendo, os procedimentos e o próprio estilo de escrever, a quebra das convenções literárias que é o trabalho do autor em trabalhar com gênero híbrido, as relações intertextuais com outras obras e autores.

Enfoca o processo de criação literária questionando pelo menos indiretamente a relação entre a vida e arte, entre realidade e mundo ficcional. O conto metaficcional não representa a realidade externa, e sim enfoca o ato de escrever. Como consequência deste novo enfoque, o leitor deve ter consciência de

que o que está lendo é um simulacro da realidade, ou seja, é ficcional. É neste sentido que os textos de Dalton Trevisan requerem um leitor modelo, que participe ativamente como co-criador do texto ficcional. Usando diferentes estratégias textuais chama atenção sobre si mesmo (o texto) ou reflete-se. Intencionalmente o conto se transforma em um conto que elabora e expõe uma teoria sobre o texto narrativo e a sua criação, uma narrativa onde personagens distintos contam seus relatos, idealizam ou inventam, muitas vezes, repetem as histórias dos outros personagens e em outras, arquitetam relatos totalmente diferentes.

3 OS ARTIFÍCIOS MINIMALISTAS: KITSCH, ERÓTICO E GROTESCO, NO PROJETO ESTÉTICO DE DALTON TREVISAN

O projeto estético de Dalton Trevisan é minimalista e para compô-lo o escritor usa alguns artifícios como o erótico, o kitsch e o grotesco. Esses três elementos são minimalistas, pois se repetem e a cada repetição assumem valores específicos nas narrativas. Esses artifícios também são minimalistas, na medida em que são encontrados e tirados do cotidiano, para na obra assumirem papel alegórico¹.

Dalton Trevisan é um cronista da vida urbana, lança um olhar, percebe e registra o mundo moderno². Por meio desse olhar, estabelece entre o capitalismo, o progresso e a urbanização várias alegorias. O escritor lança um olhar para trás (passado) e para frente (modernidade). Esse movimento faz com que leia o passado com olhos modernos e a modernização com olhos de censura. Através da retomada do tempo, tenta resgatar uma cidade provinciana, pessoas interioranas, e um modo de vida mais humano, para demonstrar de que forma junto com a modernidade essas relações também se alteraram.

O escritor, como um arqueólogo, desenterra o passado e, ao mesmo tempo, insere suas personagens no processo de modernização, através de seus temas e enredos. Porém, Dalton Trevisan não é apenas um cronista, no sentido de apenas fotografar o momento presente ou passado. Ao contrário, o escritor denuncia a transformação do mundo e do homem diante da modernização, por meio das alegorias. Trevisan acerca-se dos artifícios -- erótico, kitsch e grotesco, como meios para despertar o leitor de seu sono passivo, para ler nas entrelinhas de sua obra a denúncia contra a indústria de consumo. Através de seu projeto de repetição, repete interminavelmente a denúncia contra o mundo capitalista, tornando claro que esse gesto é carregado de intencionalidade. Os três elementos representam numa esfera

¹ Alegoria: literalmente, a partir da origem grega do termo, significa falar ou dizer o outro. Na linguagem literária se manifesta quando a representação do todo se caracteriza através das partes dessa totalidade.

² Os termos: moderno e modernidade estão sendo usados neste capítulo como processo de industrialização decorrente da invenção da máquina, do surgimento das grandes cidades, do aumento populacional, da baixa qualidade de vida e de valores no mundo moderno.

maior a mesma alegoria: a modernidade. Como são minimalistas, aparecem aparentemente multifacetados, mas internamente iguais.

A alegoria é vista como uma figura de linguagem, assim sendo como parte da retórica. No entanto, seu meio de representação não precisa ser somente a linguagem verbal. Pode ser também as artes plásticas, a escultura, a publicidade, o cinema, a televisão. A retórica, quando estudada de modo atento e profundo, torna-se cada vez mais estranha e enigmática. Para tal estudo alegórico, é necessário que se repense a questão da retórica, dos estudos literários e estéticos. Se a alegoria, por sua etimologia, significa “dizer o outro”, nela cada elemento representa outra coisa que não o seu sentido literal e imediato. Partindo desse conceito, pode-se dizer que a alegoria aponta para o núcleo da obra de arte e de sua análise. Fazer uma análise alegórica do texto significa relacionar alegoria e modo de produção do texto. Trata-se não só de examinar a natureza da alegoria enquanto construção, mas também de desconstruí-la. A alegoria leva a uma alegorização da própria alegoria, por meio de uma leitura crítica alegórica³.

Desse modo, pode-se pensar na alegoria como um estratégico instrumento ideológico usado por Dalton Trevisan. A literatura é um produto social e humano, desta forma, sofre as influências da época em que é elaborada, da concepção de arte vigente, da evolução do mundo, do estilo do autor, da ideologia e da intencionalidade do escritor. Sendo assim, pode-se perceber na obra daltoniana alguns traços dessa ideologia ou dessa intencionalidade crítica, pois o autor trabalha os três elementos minimalistas, representando alegoricamente a modernidade e seus efeitos.

A modernidade tem como principais características o processo de industrialização e o capitalismo. Com a industrialização, tornou-se possível a concentração dos trabalhadores num mesmo local, surgindo, deste modo, as grandes cidades modernas. Junto com o acúmulo de pessoas surgiram os grandes problemas sociais, existenciais e econômicos. Com o grande número de pessoas, a cidade foi inchando e não suportando a demanda começaram a aparecer no cenário urbano as favelas e as pessoas pobres que se tornam marginalizadas. Os seres

³ KOTHE, F. R. A Alegoria, p. 5 a 89.

humanos se dão conta por meio do capitalismo de que há um abismo entre ricos e pobres. O homem no mundo moderno é um ser imerso nos seus medos, inseguranças, recalques e solidão. O homem sente-se solitário na multidão que o cerca, e para sua identificação é necessário o uso de números (identidade). Ele passa a perceber que o capitalismo vigora também como moeda de troca nos relacionamentos entre o seres humanos.

Os marginalizados, na obra daltoniana, alegorizam o destino cultural prometido aos pobres. Sendo apenas um número na multidão e recebendo o desprezo das classes dominantes, essas personagens representam aquelas pessoas que não têm vez e voz no mundo capitalista moderno, restando-lhes apenas o conformismo e o silêncio. Essa perda da identidade manifesta-se principalmente pela mesma nomeação das personagens. Elas não são únicas e sim múltiplas, denotando a perda total de sua unicidade e identidade.

O capitalismo industrial traz à tona vários defeitos dos homens como violência, ganância, engodo, prepotência, o uso da autoridade, do domínio e da influência para explorar outros. A exploração do homem pelo próprio homem aumenta as diferenças sociais, culturais e materiais. Essas temáticas da modernidade e do capitalismo selvagem são largamente exploradas por Dalton Trevisan em toda a sua obra, desde os primeiros escritos na *Revista Joaquim* até suas publicações atuais.

Dalton Trevisan usa no seu projeto estético o kitsch, o erótico e o grotesco como artifícios dissimulativos ou alegóricos de sua crítica a modernidade. Cada elemento tem um outro significado que não o seu literal, se tornando alegoria. Esses elementos são usados pelo escritor com uma outra funcionalidade. Ao mesmo tempo, em que são ornamentais são também dissimulativos, ou seja, disfarçam a crítica.

A alegoria da modernidade perpassa uma travessia na obra tanto de denúncia como de ridicularização das normas ditadas pelo capitalismo. Dalton Trevisan faz críticas sutis e corrosivas ao mundo contemporâneo, onde o capitalismo chegou a um apogeu e ao mesmo tempo uma profunda crise. Apogeu onde praticamente tudo assume o papel de mercadoria ou valor de troca e crise porque as relações humanas se tornaram capitalistas. Essa visão desencantada marca

profundamente o projeto estético de Dalton Trevisan, que possui um diálogo explícito entre a sua narrativa minimalista e os meios de comunicação de massa. No mundo contemporâneo tudo é produzido em série, inclusive a literatura. Essa crítica de Trevisan à modernidade se manifesta por meio do minimalismo, afinal, como Batchelor afirma “a modernidade não precisa mais ser descrita: pode ser exemplificada pelos desenvolvimentos da indústria ou os refugos da vida cotidiana”.⁴ No império capitalista nada é único e que não possa ser reaproveitado ou movido para outra função. Essa é justamente a proposta da Arte Minimal: trabalhar com objetos em série e reaproveitá-los para um novo trabalho, ou, ainda, retirar temas do cotidiano e deslocá-los para assumir papel de obra de arte.

Um dos meios mais usados por Trevisan para compor sua narrativa minimalista é a paródia. Linda Hutcheon fez um estudo sobre o fenômeno da paródia. A paródia não é uma novidade, porém o que surpreende é sua aparição freqüente em todas as artes neste século XX. A paródia tem funcionado como um processo que obriga o leitor a conhecer o jogo paródico ou a alusão. Neste sentido, Linda Hutcheon afirma que esse fato, faz com que o leitor adquira ou readquira (pela releitura) toda a herança literária ocidental. Outro ponto importante citado pela escritora sobre a paródia, refere-se a sua importância na moderna auto-reflexividade, como uma forma de discurso interartístico. A paródia, às vezes, é vista como parasitária e derivativa, porém ela deveria ser vista como auto-reflexiva das formas artísticas modernas, fornecendo desta forma, um novo arquétipo para a arte. Dalton Trevisan apropria-se dos temas veiculados pela cultura de massa. Parodia e trabalha esses temas criticamente, devolvendo a sociedade como produto cultural. Linda Hutcheon não aborda a paródia, somente como imitação ridicularizadora do texto e sim a paródia como uma forma de imitação que tem a repetição com diferença crítica, em vez de semelhança. Neste contexto, a paródia ganha um contexto novo, ou seja, uma abordagem criativa ou produtiva de uma obra já existente. Assim sendo, a paródia não é imitação de modelos passados, e sim é uma confrontação de estilo entre duas obras, dois autores, formas artísticas diferentes, momentos históricos e literários distintos. Nesta visão, a paródia sofre um deslocamento na atualidade, que aponta a diferença e não a semelhança. A

⁴ BATCHELOR, D. Minimalismo. p. 38.

escritora afirma no seu estudo que a paródia estabelece uma relação formal ou estrutural entre dois textos. Essa relação entre textos é denominada por Bakhtin como dialogia textual. Na arte moderna a paródia é uma fonte de crítica cultural séria e criativa. Há um paradoxo na paródia, ao mesmo tempo é uma repetição conservadora e uma diferença revolucionária⁵.

Dalton Trevisan é um escritor que assume a paródia satírica e o jogo da criação literária resulta em uma leitura crítica e alegórica do mundo que o rodeia. A obra de Trevisan não é simples imitação dos meios de comunicação de massa, mas uma versão irônica de transcontextualização ou de paródia estilística.

É exatamente por essas características descritas acima, que o projeto estético de Dalton Trevisan pode ser considerado minimalista. O escritor trabalha a narrativa de forma minimalista, seus temas e personagens podem ser encontradas no cotidiano marginal da vida contemporânea. Os temas daltonianos são extraídas da vida diária e aparentemente banal, para virar obra de arte. Também os três elementos explorados neste capítulo possuem forma minimal: se repetem, porém sempre de maneira diferente ou com uma outra intenção. A televisão recorre a um processo idêntico explorando à exaustão certos temas que garantem audiência como os programas “Linha Direta, A Hora da Verdade, Programa do Ratinho”, entre outros, onde os relatos dos participantes são recheados de casos passionais, crimes, uso de drogas lícitas e ilícitas, enfatizando os casos adúlteros e o sexo. O cinema e os jornais também exploram esses temas. Os meios de comunicação de massa podem ser considerados vitais para esse mundo das mercadorias e para angariar e seduzir consumidores.

O minimalismo dá uma feição popular à obra de Dalton Trevisan, até mesmo no aspecto gráfico dos livros, através da utilização de capas chamativas. Um grande número de obras do autor têm como capa “cartões eróticos” de uma *belle-époque*, onde se podem observar prostitutas sendo aliciadas por cafetinas e imagens de homens bem posicionados socialmente, inspecionando a mercadoria (prostituta). Desta forma, o minimalismo concentra no seu projeto um contorno popular, cotidiano e alegórico. A alegorização do passado no presente, e a

alegorização do presente por meio do passado. Por exemplo, as prostitutas da *belle-époque* são alegorizadas no presente com as mesmas características físicas e capitalistas do passado. Em Dalton Trevisan, pode-se fazer uma síntese alegórica de sua obra, da seguinte maneira: o presente torna-se passado e o passado torna-se presente.

A leitura alegórica acompanha a particularidade da economia de mercado (mercadoria por dinheiro e vice-versa). Tentar ler o texto no contexto e o contexto no texto não significa nem a eliminação do texto nem a eliminação do contexto, mas um diálogo que supera a ambos. Essa é a intenção desse capítulo: ler a relação do texto de Dalton Trevisan com os processos de modernização e com os meios de comunicação de massa.

No período contemporâneo percebe-se que a literatura, e os meios de comunicação de massa têm dado uma feição massificada a seus produtos. Dalton Trevisan não fica imune a isso. Faz uma apropriação dos temas e personagens dos meios de comunicação de massa, principalmente cinema e televisão. Sabe-se que os meios de comunicação de massa se organizam através de grandes e lucrativas empresas, intimamente ligadas ao capitalismo, que têm como objetivo alimentar o desejo de ascensão social do povo comum. Esse desejo pode manifestar-se pelo kitsch, ou seja, na impossibilidade de comprar objetos originais, o homem comum acaba comprando cópias. Também pela impossibilidade de uma imitação perfeita, seja pelas roupas, cabelos, as cópias acabam ficando grotescas.

A sexualidade também sofre influência dos meios de comunicação de massa, pois as personagens se espelham nos heróis e mulheres fatais dos programas televisivos. Porém, Trevisan não termina seus contos como os programas de televisão, novelas e filmes. No seu caso, não existem os finais felizes, ao contrário, as suas personagens são cíclicas, repetindo interminavelmente o seu destino grotesco, e, no final dos contos, tudo continua exatamente igual ou foram infelizes para sempre.

Por essas e por tantas outras características, parte-se da premissa de que o autor trabalha em seu projeto com uma visão singular da modernidade, motivo

⁵ HUTCHEON, L. Uma teoria da Paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX, p. 11 a

pelo qual o autor pode ser considerado um autêntico modernista antimoderno. Percebe-se na obra do autor uma crítica implícita ao mundo moderno, tanto na escolha das personagens como dos temas abordados. Uma das maneiras observadas dessa não aceitação do mundo contemporâneo, se manifesta pelo saudoso resgate do passado (*belle-époque*). Porém, já na *belle-époque*, o cinema explorava a transformação sofrida pelas relações humanas, tornando-se frias, calculistas e interesseiras. Com o capitalismo, o mundo sofreu uma mutação ainda mais generalizada, com praticamente todos os relacionamentos humanos sendo firmados em contratos antecipados, inclusive as relações amorosas.

Pode-se perceber na literatura de Dalton Trevisan um canal de denúncia e reflexão da chamada cultura de massa e seu comprometimento na modernidade. A cultura de massa produz esses bens de consumo cultural e são voltadas para as massas. São bens fabricados em série e reforçam valores já constituídos, como no caso da arte e tem apelo imediato as emoções. O escritor Umberto Eco estudou os fenômenos da comunicação ligados à cultura de massas, como histórias em quadrinhos, telenovelas, e cartazes publicitários. O autor também analisou nos seus ensaios o significado estético do mau gosto, o chamado *kitsch*. Segundo Umberto Eco, há dois modos de se encarar a cultura de massa. Dois modos que o teórico chamou de Apocalípticos e Integrados. Umberto Eco explica que o *apocalíptico* entende que a cultura de massa tenta eliminar as diferenças regionais e sociais, massacra os valores da cultura popular e impede uma visão crítica e reflexiva da sociedade. Já o *integrado* entende que a cultura de massa pode democratizar alguns bens que seriam inacessíveis à maioria das pessoas do povo comum (das massas). Por exemplo, a televisão transmite programas de forma superficial e sensacionalista para angariar expectadores e subir nas pesquisas de ibope. Esses programas atingem um grande público, aquele público que talvez a leitura jamais alcance. A televisão tem um longo alcance e em termos monetário é muito acessível, o que facilita a sua propagação.

Dalton Trevisan, em seu projeto minimalista desloca estilemas⁵ consagrados pela cultura erudita, fazendo uma releitura popular dela, provocando o desgaste e o questionamento das consagradas formas literárias e contribuindo para a divulgação de formas de arte consumidas junto à chamada *midcult*⁶. Eco chama de *midcult* à cultura média, pequeno-burguesa. Como exemplo, cita a *midcult* como representadas por obras que parecem possuir todos os requisitos de uma cultura procrastinada e que de fato constituem uma paródia, um empobrecimento cultural, uma falsificação realizada com fins comerciais. O autor diz que uma das principais características da *midcult* é desfrutar as descobertas de *vanguardas* e torná-las banais, reduzindo-as a elementos de consumo. Eco chama o *midcult* de “corrupção da alta cultura” a que está ligado o gosto e desejo do público⁷.

Portanto, como exposto, pode-se dizer que a obra de Dalton Trevisan possui características da *midcult* ao tomar de empréstimo elementos que adapta a sua literatura para constituir o seu projeto estético. A linguagem coloquial é permeada de clichês e é usada para compor a obra: é um exemplo de *midcult* pois usa uma mensagem acessível e possível de ser fruída por todas as pessoas. Emprega processos já conhecidos, gastos, consumidos.

Dalton Trevisan usa, com recorrência, os estereótipos e os chavões. Estes aparecem desde os seus primeiros escritos. Esses estereótipos e chavões que se repetem ao longo da obra são constituintes do projeto estético de Dalton Trevisan. O uso de chavões é muito comum no mundo contemporâneo, desde os escritos intelectuais até os textos de revistas e jornais. Não quero dizer com isso, que isso é um problema exclusivo da contemporaneidade, pois eles já vêm sendo usados há muitos séculos.

O escritor Cláudio Tognolli fez um estudo crítico de nossa sociedade, da mídia e dos chavões usados. Tognolli percorreu um longo caminho: de Borges, para a lingüística, a psicanálise e a filosofia da linguagem até os ícones da cultura pop, sempre no encalço do mapeamento dos chavões em diferentes épocas. Segundo o

⁵ Estilemas são elementos de modo, de formação de uma obra. Ou seja, o modo de formar da obra é que constitui o estilo do escritor, em que se manifestam a personalidade do autor, as características do período, o contexto cultural e outros.

⁶ ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. p. 80 a 88.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 80 a 84.

escritor, se denomina lugar-comum à condição intrínseca de um nível de fala universalmente popular, operações pelo folclore, dessimbolização trivial pelo uso e desgaste pela repetição sistemática. Para o escritor, o lugar-comum deixou de ser sinônimo de trivialidade ou de prosaísmo. Os chavões perpassam as mais diversas esferas do idioma e estão ligadas desde às conversas de rua até às altas rodas de intelectuais. O chavão se reproduz em todos os grupos e níveis de fala.

Quando abordam-se os chavões tratamos de formas fixas que prescindem de pensamento e simbolização. Os chavões são expressões, geralmente oriundas das falas populares ou saídas de alguns termos técnicos usados em algumas profissões. Platão abordou a separação do modelo, da cópia e do simulacro. O pensamento de Platão visa expulsar os simulacros das cópias, feitas de modelos imitados e simulacros como modelos pervertidos e afastados. Os chavões vistos por essa ótica são simulacros, ou seja, perversão ou modelos desviados. Para o escritor, usamos chavões quando inconscientemente e, de modo automático, não conseguimos expressar algo, então o fazemos por meio de chavões. O percurso dele esforça-se em destacar que os chavões denotam a sobrevivência da linguagem reduzida. Também devido a vida moderna, temos soluções rápidas para quase todos os nossos desejos e problemas. Por exemplo, conseguimos nos locomover de um lugar a outro rapidamente, e isso não nos dá tempo de desenvolvermos longas conversas, deste modo, quando falamos com as pessoas na correria da vida moderna, nossas conversas são rápidas e cheias de clichês. A velocidade e falta de tempo da vida moderna seria na visão do escritor um facilitador para a apropriação dos clichês. O escritor faz um estudo dos clichês não para demonstrar que configuram uma patologia, e sim que fazem parte de uma sociedade pós-industrial. Tognolli conclui sua pesquisa afirmando que os clichês não são momentâneos, pois são ingredientes do processo de produção e legitimação do mundo moderno, também dos meios de comunicação de massa⁸.

A obra de Dalton Trevisan, como já exposto, faz uma crítica à modernidade, fazendo largo uso dos clichês em todas as narrativas. Ao mesmo tempo, os clichês são minimalistas, pois, como num mosaico, ligam-se uns aos

⁸ TOGNOLLI, C. J. A sociedade dos chavões: presença e função do lugar-comum na comunicação, p.11 a 214.

outros dando forma a um conto. Os clichês são articulados e têm ação combinada na obra trevisânica e são usados em cada conto com uma intenção estética diferente. Os clichês fazem parte do projeto estético de Dalton Trevisan e são adotados como um jogo de palavras usados com um jogo de situações diferentes, ou seja, são usados clichês em quase todas as narrativas onde as circunstâncias se repetem, com pequenas variações de dramas conjugais, crimes e violência. Em cada narrativa, os clichês são usados com procedimentos estéticos diferentes. Para Dalton Trevisan o chavão não é usado somente pelas personagens marginais, e sim por todas as personagens, para denotar o discurso resumido, servil e repetitivo.

Faz-se necessário este pequeno percurso para a compreensão do diálogo estabelecido neste capítulo entre os elementos que compõem o projeto estético de Dalton Trevisan e os meios de comunicação de massa (também chamada cultura de massa). Também para estabelecer as teias de influência e diálogos dos meios de comunicação de massa (rádio, televisão, cinema, imprensa) com os elementos do projeto estético trevisânico. A alegoria disfarça a crítica do escritor e perpassa o mundo moderno onde se banalizam cada vez mais alguns bens culturais como: novelas de TV, propagandas, músicas, programas policiais, informativos, filmes, programas de auditório, humorísticos e outros.

Antes de se iniciarem as análises é necessário ressaltar que os elementos erótico, kitsch e grotesco são termos de definição problemática e contraditória. Desta forma, não se entrará neste campo de aplicabilidade do termo, por ser vasto e delicado, já que não faz parte da preocupação central desse capítulo.

Primeiramente, serão abordados o erótico e o kitsch na obra e nada mais relacionado a estética kitsch do que a tentativa de cópia servil das personagens trevisânicas. Esses dois elementos se repetem ao longo da obra do autor, das personagens ao cenário, passando pelas relações amorosas. Tudo parece estar carregado de uma inerente representação fútil da realidade. Até a noção de moderno empregado pelo autor padece de uma extrema banalidade, já que surge associada a modismos passageiros e pouco consistentes. A sexualidade em Dalton Trevisan também é kitsch, o sensualismo presente em suas obras banalizado pela luxúria e pelo amor devasso da prostituição, condimentos eróticos que dão a

Trevisan uma característica contemporânea de arte popular ou cultura de massa. O obsceno e o degradante estão sempre presentes nas personagens femininas e masculinas.

Na representação da prostituta, há uma alegorização arquitetada que significa uma espécie de denúncia da condição de objeto que a mulher vive na sociedade capitalista.

Quase todos os contos trevisânicos são trabalhados com os artifícios do erótico, kitsch e grotesco. Em algumas narrativas, o escritor usa apenas um elemento de forma isolada, mas o mais comum é que eles apareçam juntos. Devido a isso é um difícil empreendimento trabalhar de forma isolada o erótico, o kitsch e o grotesco, uma vez que são inúmeros os contos que usam esses recursos artificiosos ao mesmo tempo. Desta forma, os elementos serão abordados juntos nas narrativas escolhidas para análise.

Dalton Trevisan é singular nesse sentido, luta por fazer do erótico, do kitsch e do grotesco, os paradigmas estéticos de sua época. Transforma seus contos na mais perfeita metáfora da vida e vice-versa. O erótico, o kitsch e o grotesco promovem uma visão singular do fenômeno da modernidade, retirando desses elementos o que direta ou indiretamente possa significar desenvolvimento e progresso, deixando apenas o que contenha na sua base sólido sentimento de pesar e de perda pelo mundo moderno.

Neste recorte, serão objetos de estudo o erótico, kitsch e o grotesco, principalmente nas figuras femininas daltonianas. As várias “Marias” , representadas como fingidoras que adquirem um ar ingênuo de boas moças para povoar as fantasias masculinas, sendo verdadeiras damas da noite: dissimuladas, interesseiras e kitschs.

Uma das personagens mais eróticas e kitsch da obra, com certeza é a Polaquinha. A Polaquinha, no início do romance, aparenta ser uma moça ingênuo, desinformada sobre sua sexualidade e apaixonada por um personagem grotesco chamado João. Porém, como pode-se perceber claramente nos fragmentos abordados, é ela a narradora do romance e, portanto, uma narradora não confiável e dissimulada.

“ Bobinha de mim já não falo. Me enxugava no banheiro...” “...eu no pijama de pelúcia. Ele calça de lã e japonsa marrom...” (p. 05 e 08)

“ - Tem tanto para me emprestar?

- Para que você quer?

- Umas cautelas na caixa. Vencem hoje. Se não tiro eu perco. Meu pagamento não saiu. Sabe da greve não é? Empréstimo no banco só na outra semana”. (p. 115)

(A *Polaquinha*, Dalton Trevisan)

Observa-se que se trata de uma personagem que aparenta inocência, mas que usa seu corpo para conseguir dinheiro e quitar pequenas dívidas. A personagem começa dizendo que é “bobinha”, essa personagem representa uma característica do autor em trabalhar com o mito da prostituta vitimada, aquela que povoa a fantasia masculina “que se prostitui por necessidade” e infelizmente acabou caindo nas garras de uma aliciadora” (grifos meus). O mito da pobre e inocente prostituta também aparecerá nos próximos contos que foram escolhidos para análise neste capítulo.

A prostituta retratada como uma mocinha ingênua é uma alegoria, representa o capitalismo, onde tudo se vende, tudo se compra. Às vezes, de forma ludibriosa, disfarçada sob uma máscara de normalidade. Há um preço para quase tudo no mundo moderno e percebe-se no romance que a prostituição assume várias formas distintas: física, intelectual, moral.

A *Polaquinha* é kitsch. A personagem é caracterizada no fragmento com um pijama bem ao gosto popular “flanela”. Os objetos e as atitudes no romance também têm essa conotação kitsch: “Bebemos vinho quente. Mil carícias no sofá vermelho da sala”, “Domingo na praia. Galinha com farofa, a descoberta do mar, o rosto em fogo do sol”, “Bem comido e bebido. Palitando o dente com a unha. Coçando a orelha, se espicha na cama”. Ao mesmo tempo em que esses fragmentos confirmam o kitsch aparece também o grotesco no modo de representação da personagem masculina, sem nenhuma educação ditada pelas convenções sociais. Como são personagens marginais não possuem o nível de educação da classe burguesa, sendo suficiente estar alimentado e ter um relativo descanso físico para o corpo de trabalhador operário. Também as oportunidades de recreação são limitadas para a classe proletária, onde a classe burguesa vê em seu piquenique na praia uma afronta a seus delicados conceitos de diferenças sociais.

Outra faceta da figura feminina retratada no romance é a fêmea fatal. É nessa percepção da figura feminina, a partir de uma ótica estetizante que Trevisan vai consolidar sua ligação com a arte contemporânea como comprovam as descrições oníricas e estilizadas de suas inúmeras figuras femininas dissimuladas e fatais que habitam seus contos. “É a paixão da minha vida. Minha loira fatal”. “...tua coxa brilha no escuro”, “Vestidinho verde-água bem curto. Boquinha pintada. Cabelo solto. Óculo escuro no alto da cabeça”.

Como uma mercadoria que está a venda, a Polaquinha vende o seu corpo e cobra por seu “serviço”. Aprendeu a pedir e pechinchar com seus amantes antes de ser uma profissional do sexo, porém a mercantilização fica exposta com o conselho da cafetina Olga: “É uma boba. Deve exigir. Logo você faz vinte e cinco. Daí te acha velha. E não quer mais”. Fica claro neste fragmento uma outra característica importante da modernidade: a fugacidade. A beleza é fugaz, a moda, a juventude, os negócios, as oportunidades. Trevisan usa a idade da personagem para evidenciar como ficamos velhos e superados cedo demais no mundo contemporâneo.

Não há como dissociar essa personagem feminina a Polaquinha na obra de Trevisan, tanto da visão do capitalismo como de sua representatividade nos meios de comunicação de massa.

Transcrevo o conto, que será analisado como texto-base:

Orgia de Sangue

“- Trouxe a revistinha.
 - Quem te deu?
 - Aquele senhor. Já te falei. Quer ver?
 - Bem juntinho.
 Admirando página por página.
 - Veja que delícia.
 Beberica o uísque e aprecia as belezas.
 - Essas posições eu conheço todas.
 - Olhe só. Barbaridade. Mãezinha do céu.
 - Você nunca fez? Com duas é tão bom. Nem imagina.
 - Você tem uma amiga?
 - Credo agora sou casada.
 - Puxa, veja. Que confusão. Como é que pode?
 - Me dá um golinho.
 Primeiro bebe, depois responde.

- Que pena. Acabou.
- Ela mordisca-lhe o pescoço.
- Agora é nossa vez.
- Já corre o fecho da calça.
- Espere aí.
- Duas voltas na chave. Cerra a cortina. Abre o sofá.
- Assim é melhor.
- Pelado e de meia preta.
- Virgem. Esqueci a calcinha.
- De malha branca, embola e joga debaixo do sofá.
- Fique de sapato. Gosto de salto alto.
- Todo branquinho, hein?
- Melhor não, o perigo do medonho bico negro.
- Deixe o sutiã.
- Pronto, o beijo furtivo na boca--um só.
- Quero ver essa lingüinha de lagartixa.
- Por entre a roupa dispersa ela alcança a revistinha.
- Vá espiando.
- Espere. Minha cabeça fora do sofá. Mais para lá, você.
- Nossa. Igual o velho dragão de São Jorge.
- Um olho na revista, outro olho nela.
- Por quê?
- Espirra fogo.
- Qual das duas você gosta mais?
- Só duas? Bem mais que duas. Quer ver?
- Exibe-se de frente, sentada, de costas, de joelho, sei lá.
- Ai, que mão boa. Abençoada.
- Pare. Pare com isso.
- ...
- Mais devagar.
- Esquecida no chão, a revistinha.
- Agora, anjo?
- Ela é dama e valete do famoso Kama Sutra.
- Veja como é quentinho.
- Agora, bem.
- É aqui? Já tiro sangue.
- Babuja o pescoço para se defender do beijo na boca.
- Pisque, anjo. Ai, que beleza.
- Mais um pouco. Seu puto. Me rasgue.
- ...
- Mais. Ponha tudo. Você me mata.
- ...
- O que puder. Tire sangue. Bata. Arrebente. Mais. Ai, que eu morro.
- ...
- De joelho, ela cata debaixo do sofá.
- Só? Nem mais uma?
- Todo vestido, estende duas notas por sobre a mesa.
- Não tenho. Como é que aprendeu?
- Por aí. Na vida.
- Foi com o André?
- Esse não. Acho que tem vergonha. Me viu menina. Só me desconta cheque. Sabe, o de dois milhões? Dei para um. Ele passou para outro. E caiu na mão do agiota.
- Agora está perdida.
- Não quer ser meu avalista?
- Pobre de mim. Tem algum amor?
- Quem eu tive já morreu.
- Em menina ninguém te agarrou?
- Me lembro que tinha cinco anos. A mãe ia buscar água.
- Não tinha na casa?

- Só de poço. Para beber ela trazia da bica. Me deixava sentada na cadeirinha. Eu ficava abanando o avô. Com uma ventarola de papelão. Ele tinha falta de ar. Estava nas últimas.
- O que ele fazia?
- Afogado usava a bombinha, que era a minha inveja. Sofria por não ser asmática, já viu? Quando morreu deixou essa bombinha para mim. Até hoje tenho.
- Não foi isso que perguntei.
- Só pensa nisso, hein?
- Conte, vá.
- Paixão foi a do velho Pedrinho. Era aposentado. Me perseguia pela cidade. De cada esquina saía atrás de mim.
- Onde eram os encontros?
- Na pensão da Tetéia.
- Dele você gostava?
- Me dava tudo que eu pedia. Setenta e três anos. Eu, na flor dos dezessete. Casado com uma mulher sem queixo. A filha doida fechada no sótão.
- Tua mãe nunca desconfiou?
- Só uma vez ela disse: Seu Pedrinho é um velho sujo.
- O que ele fazia?
- Era gordo, sempre bufando. Não chegava a ...Me pedia: Conte. Quando era menina, conte. Você com a Ditinha. Conte, anjo. Eu repetia o que ele ensinava. De repente, aos gritinhos: Agora, anjo. Agora. Tão cansadinho que precisava dormir—até roncava. Não podia se abaixar. Eu que lhe calçava o sapato. Tadinho do meu avozinho, sabe que morreu?
- E o da revistinha? Quem é?
- Senhor muito distinto. Atiçadinho. Viúvo.
- Gosta de velho?
- Sempre que preciso ele me ajuda.
- Teu marido não desconfia?
- Deus me livre.
- E os filhos são dele?
- Quem sabe melhor que eu? Depois do segundo eu voltei a sair. Antes não podia arriscar.
- Não há perigo?
- Quem falou de mim bem que pagou. Se a mãe começa, eu digo: Pare, mãezinha> Mas você pára? Nem ela. Com um dente só.
- Aqui na frente?
- Já disse: Não se queixe, mãezinha. É dor aqui, dor ali. Me faz passar cada vergonha. Quando ela mastiga...
- Com o último canino.
- ...eu viro a cara. Uma porque não sai da janela. Outra que ela se pinta demais. Isso a senhora enxerga, não é? Ainda se queixa que está cega. Olhe que Deus castiga.
- Que tipo você gosta?
- Mocinho não. Só de homem feito.
- Como eu?
- Você é muito querido. Sabe que Deus castiga? Todas que falavam de mim. Veja a filhinha do doutor. Me desprezava. E no que deu? O marido não sai do boteco. O filho com uma pedrada no olho. Lembra-se da Odete? Tanto falou, agora, veja. Correndo atrás do guarda-chuva. Existe maior cafajeste? E a Lili? Toda pura. E agora? Nos braços do sargento. Lá no banco da praça. Nua debaixo do casaco. Viu como falar não presta?
- E teu marido na cama?
- Triste de mim. Cada um no seu canto.
- Mais nada?
- Sou perseguida por uma doutora.
- Não diga.
- De paletó. Cabelo curto. Voz grossa. Deixou crescer o bigode.
- E o maridinho, ele sabe?
- Agora vou encontra-lo. Ai, já me atrasei. Os filhos no colégio. Três beijinhos na face. De aflição até a revistinha esqueceu.

(*Virgem louca, loucos beijos*, Dalton Trevisan)

Esta narrativa é construída em discurso direto, com pequenas interrupções do narrador. O narrador faz o papel de mediador entre o leitor e o texto, pois é ele que nos revela pequenos detalhes ou nos faz entender algumas cenas, que sem suas interferências não nos seria possível. Como por exemplo no comentário do narrador: “Admirando página por página (...) Beberica o uísque e aprecia as belezas”. Esse narrador *voyeur* representa um observador onisciente que representa um mestre de cerimônias entre o leitor e o encontro amoroso das personagens.

O título do conto faz uma clara referência à linguagem kitsch e aos clichês usados pelas personagens para descrever as cenas de sexo. As personagens num jogo erótico referem-se a termos como “tirar sangue, rasgar e arrebentar”. Entretanto, na verdade, é apenas um jogo de erotização por palavras, pois a personagem masculina dá mostras de dificuldade de ereção e ejaculação precoce. Portanto, o cliente da prostituta é um audaz atleta sexual somente na imaginação dele e em palavras. As personagens são patéticas na tentativa de concretizar um encontro erótico e prazeroso. Na seqüência do conto temos a informação de que a figura feminina é casada e tem filhos. A personagem feminina demonstra a sua infelicidade conjugal e sua fuga das atividades cotidianas com os casos amorosos e a tentativa, mesmo que temporária, de voltar à velha vida, cheia de encontros amorosos e festas. O local do encontro é o escritório, denotando falta de tempo e facilidade de transformar uma sala comercial num prostíbulo em algumas ocasiões. Como o escritório do advogado é trabalhado na narrativa alegoricamente, este passa a ser um mercado. Esse local que esconde um bordel e ao mesmo tempo esconde a face de um sórdido comprador de prazeres. O escritório (vira o kama-Sutra) e o advogado (num aliciador de prostitutas).

A prostituição no conto é uma alegoria do capitalismo, para ambas as personagens o encontro amoroso também é um encontro comercial, onde o homem tenta satisfazer os seus instintos e a mulher tirar algum proveito material. O erotismo é usado pelo autor como uma forma de deslocar a atenção do leitor do dinheiro para o erotismo e de criticar o aspecto mercadológico das relações amorosas e a banalização que elas sofreram. As cenas e os diálogos são hilários entre os dois,

enquanto ele procura chamar atenção para o sexual ela tenta tirar proveito financeiro do encontro. O erotismo das primeiras cenas é provocado, primeiramente, pela revistinha pornográfica que abre o encontro amoroso.

A personagem feminina se vitimiza, tanto na questão financeira, familiar e sexual. Por exemplo quando o cliente pergunta: “- E teu marido na cama?” “ - Triste de mim. Cada um no seu canto.” A figura feminina representa uma mulher infiel e dissimulada. Ela tenta mascarar o adultério com hipotéticos problemas conjugais e a infelicidade da vida de casada.

O kitsch permeia todo o conto. Também evidencia-se na própria estrutura da narrativa, com interrupções causadas pela relação sexual. Quando as personagens interrompem a fala e aparecem as reticências, saem de cena as palavras e entra em cena o sexo. Há utilização de frases de efeito e chavões como “barbaridade, mãezinha do céu, credo, dama e valete do Kama Sutra, veja como é quentinho?, pisque anjo, seu puto, me rasgue (...)”.

Também o kitsch aparece na composição das cenas burlescas, com a personagem masculina parcialmente nua, vestida somente com meias pretas, também no pedido dele, para a moça ficar de sapato de salto e no aparente esquecimento dela em tirar a calcinha branca de malha. A figura feminina sem sucesso tenta parecer uma fêmea fatal “(...)exibe-se de frente, sentada, de costas...”. Nesse fragmento, temos uma construção alegórica da figura feminina ao tentar imitar as revistas pornográficas. As revistas eróticas ou pornográficas (ditas de nu artístico) ao repetirem mulheres nuas em todas as posições e ambientes, acabam padronizando-as. Os editores conseguiram deixar essas mulheres sem efeito, conferindo-lhes um estilo recorrente e vazio. Também a figura feminina torna-se kitsch, na ridícula tentativa de imitação das posições desempenhadas pelas mulheres retratadas nas revistas, demonstrando a sua incapacidade de agir com autonomia.

A alegoria se estabelece igualmente na relação que a personagem feminina faz entre o órgão sexual masculino e o velho dragão de São Jorge, que espirra fogo (esperma). A luta entre São Jorge e o dragão é uma alegoria do bem contra o mal. Sendo um tipo de identificação que podemos estabelecer entre a figura feminina (São Jorge) e o membro sexual masculino (o dragão). Ela representaria a

Santa que entra em luta com o dragão. A luta seria o embate sexual. Talvez, além disso, a comparação da figura feminina se dê na possibilidade de comparar o dragão (pré-histórico, réptil, lança-chamas) com o órgão sexual (velho, vulgarmente chamado de cobra, jorra esperma) e pelo embate “como o dragão negou fogo ao São Jorge”, assim como o advogado demonstrou dificuldade de ereção e rapidez no término da relação.

São Jorge e o dragão, ao mesmo tempo, alegorizam o embate entre o civilizado e a barbárie, entre o esclarecimento e a regressão da mulher. O civilizado e esclarecido seria o advogado, que intelectual e profissional cobra honorários de seus clientes para consultas e processos jurídicos, ao mesmo tempo em que ele é cliente da prostituta e a remunera pelos favores sexuais prestados. A barbárie e a regressão seria da mulher. A possibilidade dessa leitura se faz mediante o conjunto da obra trevisânica em que a prostituta é “polaca”, ou seja, oriunda de povos imigrantes. E, desta forma, selvagem, sem civilização, no sentido de se prostituir por interesses financeiros e benefícios. E regressão porque nos primórdios da civilização a mulher era caçada, domada e arrastada pelos cabelos. Sofria abusos sexuais em nome de uma continuação da espécie e para satisfazer os desejos animais dos homens. Com a evolução histórica, as mulheres ganharam reconhecimento, galgaram conquistas e direitos. A prostituição seria um retrocesso na conquista desses novos e importantes direitos atuais.

As alegorias estabelecidas pela personagem denotam sua ligação com os objetos de decoração kitsch do lar e a lembrança da religião numa hora aparentemente imprópria. Essa é uma invocação costumeira das personagens trevisânicas como: mãezinha do céu, meu Jesus Cristinho, e invocação a Santos. Essa seria uma alegorização de personagens bíblicas e o discurso religioso transformado em alegoria. Mãezinha do céu (Maria a mãe de Jesus), Jesus Cristinho (Jesus menino ainda terreno). Maria, por ser mãe de Jesus, é considerada alegoricamente a mãe da humanidade. Jesus sendo o filho sempre vai ser um menino na manjedoura (símbolo do presépio e de um cordeiro).

A figura feminina neste conto é minimal. Na narrativa, ela é multifacetada ou tridimensional. Em Freud, por exemplo, a mãe freudiana divide-se em três: a mãe uterina (amante, prostituta), a mãe oral (nutrição) e a mãe edipiana (castidade e

punição). Nesse caráter multifacetado da representação feminina, pode-se verificar no conto as três mães na mesma mulher.

A figura masculina também é minimal e tridimensional: representa o marido (esposa e filhos), o amante (que procura a prostituta para a satisfação sexual), o advogado (representando o homem da lei, moralmente correto). No conto temos uma personagem masculina, representando diferentes aspectos da representação do masculino.

Outro enfoque proeminente no conto “Orgia de Sangue” é a intertextualidade com os meios de comunicação, em especial as novelas televisivas. O adultério é assunto muito explorado pela mídia, tendo íbope garantido no horário nobre. Geralmente, os triângulos amorosos são o enfoque do núcleo central e junto a ele se desenvolvem outros enredos que também buscam focar casos amorosos, traições e romances. Como exemplo, é possível citar três novelas globais do ano de 2002. Primeiramente, a novela “O clone”, com os protagonistas que protagonizaram um triângulo amoroso até os últimos capítulos: Jade (brasileira com descendência marroquina), Said (milionário marroquino), Lucas (empresário brasileiro). Desenvolvendo-se paralelamente outros triângulos amorosos com Said, Maysa e Lucas. A novela “Coração de estudante”, tem como protagonistas: Clara (advogada), Pedro (promotor) Edu (professor universitário) Amelinha (filha rica de um fazendeiro). Os quatro protagonistas das novelas vivem inconstantes casos amorosos, estando, muitas vezes, envolvidos entre dois amores ao mesmo tempo. Outra novela “Esperança” traz no enredo principal triângulos amorosos: Toni (imigrante italiano), Maria (Imigrante italiana) e Camille (judia rica). Igualmente, o adultério é foco de inúmeros filmes nacionais e estrangeiros, sendo também enredo de muitas obras literárias.

A seguir, transcrevo a narrativa “Querida amiga”, que será também objeto de estudo.

Querida amiga

Essa vida ainda me leva à loucura
Que Deus me livre
Não basta a mãezinha acabou no asilo
Aquela mania de botão dourado conchinha
Carretel vazio
Já te contei da última surra
Esse maldito João

Murro no olho pontapé na barriga
Chorei me descabelei pobre de mim
Dona Rosinha acudiu
Queria chamar a Policia
Assim não pode continuar
Bem sabe que casei obrigada
Aquele bandido meu cunhado Tito
Desde criança abraçada por ele
Menina começou a beijar com mais força
Na boca e no corpo
Uma vez até rasgou o biquíni
A minha honra ameaçada
Eu não quis ceder aos loucos beijos
Sem dó me atirou nos braços de João
Juro que desde a primeira vista
Só nojo e ódio
Esse não foi o moço que sonhei
Tudo fiz para amá-lo
Você conseguiu comadre
Não conseguiu? Nem eu
Os filhos que me ajudaram bastante
A agüentar todos esses anos
Ele cada vez mais assassino
Mais cainho e bruto
Só eu e Deus sabemos
Cansei de fingir que o amava
Ser a escrava a mulher a mãe
Chega de apanhar
Sempre rastejando aos pés
Sofri todos os horrores
Bêbado queria fazer de tudo
Até o que uma mulher de rua tem vergonha
De mim tirava sangue
Ah não pede mais? é polaca fria
Antes de deitar esfreguei no corpo
O repelente contra mosquito
Pensa que adiantou?
Hoje estamos separados na mesma casa
Eu num quarto ele noutro
Perdeu toda a honra de homem
E o respeito de pai
Cada vez que falamos é para discutir
Então fiz uma cruz na boca
Lá no corredor um bicho nu pelado
Espumando o dentinho de ouro
Dois inimigos
Sirvo pó de vidro e barata
Na sopa de feijão
O fim de tudo
Quebrou na pia o elefante vermelho
E para beber
Roubou as moedinhas da filha
Vida mais desgraçada
Meu coração dá gritos
Derramo álcool no vestido boto fogo
Pelada me afogo no poço
Chorei as ultimas lágrimas
Com dois buracos no rosto
Ele está chegando ouço a chave na porta

Começa tudo de novo

(*Pão e sangue*, Dalton Trevisan)

Neste texto, pode-se verificar a incorporação de técnicas narrativas modernas pelo autor. Esta narrativa é de difícil classificação, pois tem traços de uma carta, de um poema em prosa, ou até mesmo um diário íntimo, podendo ser denominado como um texto de gênero híbrido. Talvez o que mais chama atenção, é que temos neste texto narrativo a focalização da consciência da personagem feminina, onde o leitor conhece a vida de Maria, suas percepções, sentimentos e pensamentos por meio do fluxo de consciência. Há uma dramatização da consciência de Maria. Através de seu ponto de vista, o leitor é transportado para dentro de sua casa, para dentro de sua vida conjugal. Seu mundo é restrito ao mundo do lar, seu pequeno universo doméstico violento e infeliz. Também a construção do texto lembra um texto cortado em várias tiras, em que foram sendo colocados os cliclês de forma aleatória para compor o enredo.

Esta narrativa apresenta uma figura feminina, que não é nomeada, mas que, pelo projeto estético de repetição de personagens, fica implícito ser umas das várias Marias. Essa personagem desabafa as agruras e sofrimento de seu casamento desajustado a uma amiga, também não nomeada, referenciada apenas como “comadre”. Neste texto, Maria é narradora, portanto, ela só relata o seu ponto de vista, tornando-se uma narradora não-confiável para o leitor.

A temática trabalhada é a aparente desavença da protagonista com o marido. Ela descreve o marido como um inimigo e causador da ruína do lar. O texto nos sugere que a figura feminina vive um drama e, mesmo assim, continua a conviver na mesma casa com o marido. Aponta para a existência de uma relação de luta pelo domínio da casa, ou pelo poder no matrimônio, deixando claro que as fronteiras entre a vítima e o carrasco são por demais imprecisas. O drama apresentado é dramático-cômico. Ao mesmo tempo em que a mulher não suporta mais o marido, tenta matá-lo com receitas caseiras, acrescentando na comida pequenas doses de veneno. O universo da figura feminina é restrito ao lar, tornando uma troça a sua tentativa de assassinar o marido, com elementos ao alcance de suas mãos.

O enredo do conto esboça a aturdida compreensão de que a vida errada de Maria nunca será melhor. Obviamente parece que a personagem se vitimiza e aceita a situação. Em poucas linhas, a narradora nos deixa conhecer toda a dimensão de sua vida amarga e frustrada.

O conto tem como enredo a guerra conjugal, a vida a dois que, no universo trevisânico, é permeada pelo conflito. Não há lugar para o amor no casamento. Em seu lugar aparecem o ódio, a bebida, o veneno. O casal retratado é de classe média baixa e simboliza o desencontro amoroso e a impossibilidade de felicidade. As personagens estão presas a uma vivência cíclica, onde estão destinadas a sofrer.

A personagem feminina se vale de um vocabulário composto de vazios, repetições, questionamentos e clichês. Desprovida de uma linguagem própria, ela escreve copiando um modelo tradicional. Maria começa a carta com uma saudação “Querida amiga”. Isto nos revela uma mensagem artificial. O conteúdo do texto beira o cômico porque as palavras saem de forma atropelada, denotando um fluxo de desabafo quando a personagem diz:

“Já te contei da ultima surra”

“(...) Murro no olho pontapé na barriga”

No lugar de clareza e simplicidade, Trevisan indica que traz condenação e desconforto na descontinuidade dada pela falta de pontuação. No título do conto o uso do clichê: *querida amiga* indica que o discurso da personagem pode ser apenas um pretexto para que o texto convença o leitor do seu sofrimento. Sabe-se que o discurso inserido pela personagem não é neutro, é intencional, tende a legitimar posições e justificar escolhas. Quando o escritor usa a oralidade, a dramaticidade emocional e a linguagem coloquial, faz uso destes artifícios com uma intenção.

A personagem do texto citado, torna-se risível pela apropriação de uma linguagem e procedimento epistolar, já que ela tenta escrever uma carta a sua comadre. Esta personagem marginalizada representa um grupo social não privilegiado intelectualmente, que vive somente da cópia alheia e servil. Esta impossibilidade tanto de uma vida autônoma como de uma escritura própria, faz as personagens trevisânicas copiarem modelos dos meios de comunicação de massa. Neste texto específico aparecem como recursos de composição do texto, a paródia e

o kitsch, para demonstrar essa aparente impossibilidade discursiva das personagens.

Ao examinar a experiência estética do kitsch e do grotesco, como Dalton Trevisan o usa como artifício em sua obra, observa-se que ele é como um mecanismo de reação controlada. O kitsch é usado como alegoria, é a estética do agradável que não reclama raciocínio e, ao mesmo tempo, pode somente superficialmente parecer não querer tirar os humanos da alienação. Pode-se pensar no kitsch como um narcótico, que funciona como um excitante e ao mesmo tempo um anestésico, ou seja, distrair e alienar ao mesmo tempo os zumbis sonâmbulos do nosso capitalismo selvagem. Também pode através do excitante da estética kitsch tirar as pessoas do torpor e levá-las a refletir sobre o que as cerca. Certamente, o kitsch como alegórico é uma via de mão dupla nesse sentido.

O kitsch opera tanto dentro da sociedade abastada como dentro daquela que aspira tornar-se abastada, que aspira ao modelo capitalista do Ocidente. O kitsch não está presente somente na classe baixa. Pode ser visto também nas altas rodas sociais. Mas, na classe baixa, o kitsch aparece de uma outra forma, consumido vorazmente para dar a impressão de que aquele indivíduo está prestes a ser inserido no modelo padrão do capitalismo Ocidental: “Comprar, comprar, comprar, mesmo que não se necessite do objeto, mas ele dá status, diz a propaganda”. (grifo meu)

O autor esboça, através do kitsch, os principais mecanismos psicológicos da alienação, do condicionamento do homem pelos objetos que o cercam, dentre os quais o *gadget*⁹ e o jogo publicitário constituem os melhores exemplos. Trevisan usa o kitsch de várias formas diferentes em sua obra, como o kitsch lingüístico, os objetos de decoração, as características bregas e de mau gosto das personagens, etc. Todas as formas de kitsch usadas pelo autor têm a função de denotar a cópia servil das personagens. Elas copiam, por almejar pertencer a um grupo ao qual não pertencem que é o da burguesia.

Pela ótica do grotesco, manifesta-se nesta narrativa uma relação de ódio que a personagem estabelece com João já no primeiro encontro. Dessa relação

⁹ O *gadget* estabelece um contato *kitsch* entre o universo das situações, o dos atos e dos objetos. O *gadget* é uma palavra americana que significa artigo engenhoso. E por meio dos *gadgets* que podemos captar a alienação consumidora.

grotesca, ela dá luz filhos (filhos da dor e do ódio). Também são grotescos os espancamentos e o abuso sexual, sofridos pela figura feminina, por parte tanto do cunhado como do marido. A sexualidade da personagem masculina é marcadamente animalesca para a figura feminina e esta expressa o horror sexual através de palavras grotescas para descrever o companheiro: bicho, rastejante, mosquito que se mata com inseticida.

Observa-se também a presença dos elementos no conto abaixo transcrito:

O beijo puro na catedral do Amor

- Sou a Maria.
 - Que Maria?
 - A Mariinha, ora.
 - Ó senhor, não sou digno - Mariinha é isso?
 - Não me acha um pinheirinho de Natal?
 - Pulseira prateada, brinco azul, colar vermelho.
 - Assim que eu gosto.
 - Mais o famoso dentinho de ouro.
 - Você sabe...
 - Isso eu fiz. Já não me lembro. Eu não era de rua. Menti para o pai que tinha um emprego. Não sabia nada e meu emprego foi esse.
 - Quanto tempo ficou na vida?
 - Uns dois anos. Só com homem sério. Escolhido.
 - ...
 - Até um velho. Caindo aos pedaços. Era bom para mim.
 - ...
 - Um moço bonito que me pediu. Queria mais uma mulher. Ele trazia um amigo.
 - Estende a mãozinha fria por sobre a mesa:
 - Só que o amigo era para ele. Chega de falar de mim. Conte de você.
 - Que fica de pé. Tira o paletó.
 - Comece.
 - A moça olha bem:
 - Que engraçado. Com talquinho.
 - Não tenha medo.
 - Ainda sentada, inclina-se:
 - Já me esqueci.
 - A sombra da pedra a lagartixa dardeja a lingüinha.
 - Que tal ele?
 - Ele quem?
 - ...
 - É bonitinho.
 - Olhe para mim. Fique olhando.
 - Sem deixar de, sem piscar, sempre a falar:
 - Gosto de revistinha suja. Você tem?
 - Aqui não.
 - Mais uma coisa. Quero ser efetiva.
 - Nada de efetiva. Sou casado. E bem casado.
 - Tua mulher não precisa saber.
 - Como você prefere, anjo? Vamos de pé?
 - De pé não. Melhor deitada.
-

- Onde é que ...Tem cadeira demais.
 Tilintar frenético de pulseira. Depressa livra-se de uma e outra calça.
 O primeiro beijo na boca.
 - Quer ser...
 Gostinho danado de velha bagana catada no cinzeiro e acesa outra vez.
 - ...meu avalista?
 - ...
 - Não responde, bem?
 - Agora não fale.
 - Ai, não agüento mais.
 - Deitada, estende os braços. Ele, de calça, colete e óculo, vai por cima.
 - Ponha.
 - Não entrou. Espere um pouco.
 - Está no lugar?
 - Ponha tudo. Tudo o que puder.
 - ... (óculo turvo.)
 - Mais. Tudo. Mais.
 Em delírio sacode a cabeça:
 - Ai, que bom. Como é bom. Quero por baixo.
 - Depois por cima. Seu puto. Quero tudo.
 Tão pequetita, não lhe alcança a boca.
 - Me dá um carrinho vermelho, bem?
 - ...
 - Quero mais. Continue. Que é bom. Não pare. Você não fala? Meu marido...
 Ele sente os rodopios da barriguinha, o redemoinho da concha nacarada.
 - ...não presta mais. Que falta eu sinto. Faço tudo. Poxa, por que não fala? Peça...
 - Ai, amor. Pisque. Agora.
 - ...o que quiser. Grande puto. Rasgue. Mais. Quero tudo. Tire sangue. Mais.
 - Eu já.
 - Ah, não. Já? Tão ligeiro?
 Pingo de suor na pálpebra. O coração aos berros da corrida louca. Uma veia na testa a ponto de explodir. E ela? De pobrezinha, choraminga.
 - É aqui?
 - Bem ai. Que mão boa. Abençoada. Ponha a mão inteira. Ai, como é bom. Quero ir por cima.
 Com ataque rola o branco do olho—que tal se essa bichinha morre?
 - Agora se vista.
 Já arrumadinho, óculo um tanto embaçado.
 - Depressa. Pode ter gente na sala.
 Mão no bolso, dá-lhe as costas.
 - O primeiro que foi?
 - Meu noivo. Mais a velha ralhava, eu mais sapeca. Até que aconteceu.
 Tinido de pulseira, colar, brinco. Ai, desgracido, não olhe.
 - O relógio bateu bem na hora. Duas da tarde. Atrás da porta da cozinha. De pé.
 - Era menor?
 - Dezoito anos, já viu?
 - Foi bom?
 - Doeu. Mas não muito. Como arrancar um dente mole.
 - ...
 - Não achei emprego. E caí na maldita vida.
 Ele apanha a bolsa vermelha, insinua duas notas dobradas: olhinho amarelo de cobiça.
 Sabe o que ela pensa—quantas são?
 - Já enganou teu marido?
 Lá fora pode abrir e ver. Tarde para reclamar que é pouco.
 - O doutor é o primeiro.
 Três anos casada. Bancário, forte, bigodão.
 - Sempre uma criança chorando entre nós. Sábado ele é o pajem. A vez de fazer a mamadeira. Conhece que é bom.
 A menina de dois anos, o pequeno de alguns meses.

- Cansada de lavar roupa. Saudosa das festinhas do passado. No salão cuida da beleza. Com tapinha na barriga. Ela é japonesa, a massagista. E—já pensou?—ceguinha. Sem tirar a carteira, o doutor alcança um cigarro.
- Não me oferece?
- Que pena. O último.
- E faço umas comprinhas.
- Como a de hoje.
- Ele perdeu o interesse. Se queixa de fraqueza.
- ...
- O que pode ser, doutor?

(*Virgem louca, loucos beijos*, Dalton Trevisan)

O título do conto faz menção já no início da narrativa ao erótico. O clichê *catedral do amor* refere-se ao órgão sexual feminino e masculino. O beijo puro é usado com ironia, pois não tem nada de puro e sim de prostituído e pago.

A narrativa é construída em discurso direto, com pequenas interrupções de um narrador onisciente, que oscila entre a primeira pessoa e a terceira pessoa do singular. Como, por exemplo, quando o narrador parodia o texto bíblico: “Ó senhor, não sou digno” (primeira pessoa), “Estende a mãozinha fria por sobre a mesa” (terceira pessoa).

O erótico, o kitsch fazem parte desse conto desde o início. Esses dois elementos unidos na narrativa dão uma feição de consumo de massa, uma vez que têm as cores do kitsch. Também os enfeites usados pela figura feminina ressaltam a condição precária e de mau gosto da personagem. O kitsch e erótico neste conto são usados como elementos alegóricos. A crítica ao mundo moderno nesse conto é explícita, também aos seus vãos e frágeis conceitos de moralidade e de beleza.

A personagem Maria também se vitimiza “de pobrezinha, choraminga”, de forma idêntica a Polaquinha, diante do cliente, apresentando o mesmo discurso dissimulado. Outro fato marcante é o ardil proposital afirmando ao cliente que este é o primeiro, pois a Polaquinha ao receber cada cliente replica que é o primeiro e Maria informa seu amante que este é seu primeiro “caso” depois de casada.

A narrativa tem como enfoque principal a atmosfera furtiva de um encontro amoroso. A personagem feminina é caracterizada como “árvore de natal” devido ao grande número de enfeites, o colorido e o dentinho de ouro. A mistura de cores: pulseira prateada, brinco azul, colar vermelho, bolsa vermelha, dão a Maria um visual kitsch. Esses enfeites da personagem e o erotismo são usados como artifícios alegóricos de despiste das relações amorosas contemporâneas. O amor prostituído:

interesseiro e efêmero. Enquanto Maria tem relações, ela interpela o doutor com perguntas como: “Quer ser meu avalista?” e “Me dá um carrinho vermelho, bem?”

A personagem masculina não é nomeada, somente é chamada de “doutor”. Como o rápido encontro acontece num escritório, provavelmente ele é um advogado. A personagem masculina é caracterizada como vestida de forma impecável, mas o impecável neste caso, também é kitsch. O doutor está vestido com paletó, calça, colete e óculo.

A relação amorosa é entrecortada por felação. As reticências indicam que Maria não pode falar. Também Maria fala para retardar o momento da relação sexual. Contudo, essas questões são trabalhadas de forma implícita no conto. Por exemplo, o doutor questiona Maria “Você sabe (...)” O doutor implicitamente está perguntando se ela sabe fazer sexo oral, e ela responde: “Isso eu já fiz. Já não me lembro (...)”. O doutor a interrompe e diz “Comece”, e a ordem do advogado demonstra a passividade dele, bem como também da exigência como cliente. Ao longo do conto, percebe-se que Maria tenta conversar para desviar e atrasar o sexo, como quando ela pergunta: “Não responde, bem?” e ele responde: “Agora não fale”.

Outro fato marcante é a linguagem kitsch muito próxima da linguagem usada nos filmes pornográficos. Nesse conto, as cenas são permeadas de luxúria e futilidades. Dalton Trevisan explora e re-elabora frases feitas na relação amorosa “o coração aos berros da corrida louca”, “Ai amor. Pisque. Agora.”

A figura feminina, cansada da vida doméstica, se rebela contra as convenções sociais institucionalizadas, através da prostituição. Essa atitude da personagem perfaz o perfil da personagem feminina detentora do poder no lar. Ela usa os casos amorosos como uma forma de se refugiar da vida rotineira de mulher casada e a maternidade imposta pelo cuidado com os filhos, “sempre uma criança chorando entre nós. Sábado ele é a pajem. A vez de fazer a mamadeira. Conhece que é bom”. Nestas frases, fica clara a não aceitação do papel de dona de casa, mulher casada e mãe, pela personagem.

Também uma faceta consumista pode ser observada no texto. A personagem feminina não tendo condições de consumir por não ter dinheiro, vende ou ganha dinheiro, com o corpo. As compras ou o consumismo seriam uma compensação pela prostituição. A crítica de Dalton Trevisan, por meio de sua personagem a civilização de consumo que o mundo moderno se tornou. A

personagem Maria revela o que fará com o dinheiro do programa ao doutor: “E faço umas comprinhas”. A lógica da crítica trevisânica é trabalhar e não muito, comprar objetos fúteis e inúteis, imitar as personalidades da televisão e do cinema. Dalton Trevisan ironiza por meio das alegorias o mundo moderno, as pessoas e situações do nosso cotidiano.

Transcrevo fragmentos da narrativa, “Virgem Louca, loucos beijos”, que dialoga com o programa televisivo “Linha Direta”.

Virgem louca, loucos beijos

(Início do namoro)

“- Minha mulher não me compreende. Mais nada entre nós. Fez da minha vida um inferno. Só de pena dos filhos não me separo.

O primeiro beijo roubado.

- Tão carente de amor. Estou perdido por você. Teu futuro é ao meu lado. Aqui na firma. Não atrás de um balcão.

No segundo beijo com a mão direita no pequeno seio. De tanta pena – não sofre demais com a mulher?—a menina começa a gostar de João.

- Ninguém pode saber. Tudo será diferente. Um segredo de nós dois.

Daí ela chora muito. João tem mulher—ai, que antipática—e quatro filhos, de um a sete anos.

- Você é a moça que eu quero. Amanhã vamos a praia. Leve o maiô...”

(Início do caso)

Beijo molhado de língua. Como foi a toalha parar no chão? De mim o que fazendo? Ele abre o fecho da saia. Só de calcinha...”

(Aborto)

“- Meu Deus, me ajude. Que eu não morra.

O médico diz bom dia. Ela nem mesmo pode responder. Acorda às cinco da tarde no sofá viscoso. Dói muito, sente-se imunda, entupida de algodão e gazes.”

(Mirinha é expulsa de casa)

“- Vagabunda. Vá atrás do teu macho. Vá.”

“Chorando corre para o quarto. Abre a porta: vazio. Sem cama, sem guarda-roupa, sem cortina. Na parede a mancha dos quadrinhos sumidos. Lá fora o colchão queimando...”

(Mirinha vai morar com João)

“- Sem nada, João. Faz dois meses.

Até que enfim:

- Veja um joguinho de quarto. E um fogão. Ela escolhe um lindo fogãozinho azul. Na falta de cortina o velho pano suspenso com grampo de roupa.” ...

“No aniversário ele entra com a radiola e o disco de Carlos Gardel.

“Nem assim a moça pára de chorar.

- Que tal uma tevê pequena?”

(Separação)

- Se quiser pode quebrar tudo.

- Você não presta. Não merece o que fiz. Bobo, ia deixar minha família.

Sai batendo a porta. Uma semana sem aparecer. No escritório só bom-dia e boa-tarde.

(Tentativa de assassinato)

“Não é o caminho do apartamento.

- Para onde vai?

- Dando uma volta.

Estranha, mas não se assusta. Quando vê, uma estrada deserta.

- Onde está indo?
 - Só passeando.
 Acende os faróis. De um lado, mato e, de outro, arame farpado. Ele sai do asfalto. Buracos na estradinha de barro. Olha para ele. Não são bolhas de espuma no canto da boca? Sem aviso a esbofeteia.
 - está louco?
 Sobe e desce aos solavancos.
 - Você não presta. Uma puta. Me enganou. Traidora.
 - Me deixe explicar.
 Olho de bicho que brilha no escuro.
 - Assim que dormiu nos pés de tua mãe?
 - Você me obrigou.
 - Já tinha um macho te esperando.
 Outro bofetão. Mais outro que rebenta a alça do vestido. dirigindo aos pulos e batendo. Ela arranha-lhe o pescoço.
 - Tua família não presta.
 Aí ela se ofende.
 - Não fale da minha família.
 Dá um pequeno soco no rosto. Ai, por quê? Ele pára o carro.
 - Hoje é o dia. Que eu te mostro. Acha que sou manso, acha?
 Ela chora e retorce a mão.
 - Olhe o que fez. O meu vestido novo.
 - Não é só o vestido. Vou te fazer em pedaço.
 Já não precisa de roupa.
 Ainda quer defender o lindo vestidinho vermelho. Em vão: ele rasga em tiras. Deixa-a de calcinha.
 - Vagabunda. Nem usa sutiã.
 Lá se vai a calcinha em dois farrapos.
 - Por que mentiu, sua puta?
 Livra-se do paletó, a camisa -- é branca, isso ela nunca esquece--ensopada de suor. Quando bate, ela se arrepia com a mão viscosa.
 - Você me obrigou. Esqueceu de mim. Me deixou passar fome. Humilhou a minha irmã.
 - Não te perdôo. Jamais eu te perdôo. E desce já do carro. Sua cadela.
 Sem nada no corpo mais lindo do mundo.
 - Não desço. Veja como me deixou.
 - Desce. É é já. Sua bandida. Hoje é o teu fim. Você fica aqui. Nunca mais ninguém te vê.
 Já não precisa de roupa.
 Grande olho fosforescente de cachorro louco.
 Espuma no dente de ouro. Uma pedra rola nos dentes. E tapa e soco e bofetão.
 - Chega de me bater.
 - então desce do carro. Ah, não desce?
 Abre o porta-luva e saca o facão de bainha.
 Ela pensa: É agora. Deus, ó Deus, me ajude. Que esse homem me mata.
 - Eu errei. Me perdoe. Está bem. Se acalme. Você parece doido. Eu desço. Faça o que quiser.
 - Nojo de você. Te odeio até a morte. Nunca esperei isso. Hoje é o teu fim. Ninguém vai saber.
 Ela desce cobrindo-se com os trapos. João guarda o facão. Dá a volta e abre o porta-mala.
 Ela pensa: agora me mata e esconde ai dentro.
 - Pegue aqui.
 Traz na mão uma pá e uma enxada.
 - Não pego.
 - Venha aqui, desgracida.
 Obrigada a se arrastar debaixo do arame farpado, o joelho sujo de terra. E ali o buraco já esperando. Bem fundo, no tamanho dela ..."

(*Virgem louca, loucos beijos*, Dalton Trevisan)

Este conto de Dalton Trevisan “Virgem louca, loucos beijos” representa uma exceção na obra do autor quanto a extensão, uma vez que possui cinquenta páginas ao todo. Esse conto está dentro da antologia homônima, que possui um conto longo e cinco breves. Segundo José Paulo Paes, o conto citado é uma espécie de novela ou micro-romance e possui um jogo intertextual com o livro bíblico de Mateus 25: 1-13 sobre as virgens loucas e as prudentes¹⁰.

O título do conto, como aponta Paes, parodia o discurso bíblico na parábola das virgens discretas e as tolas ou loucas. As virgens loucas na parábola não tem paciência em esperar a chegada do noivo para entrar no casamento, acabam dormindo e gastando todo o óleo para as lamparinas, ficando, desta forma, fora da festa de casamento.

Os títulos que iniciam os fragmentos não existem na versão do livro. Foram inseridos por necessidade de demonstrar a seqüência dos acontecimentos na narrativa. E como um fato leva a outro acontecimento, também para demonstrar a deteriorização do relacionamento. Há um elo interessante que pode-se estabelecer entre esse conto de Trevisan e os programas televisivos, como o Programa Linha Direta, apresentado pela Rede Globo de televisão. É claro que o livro é bem anterior ao programa (1980) e o programa foi ao ar no ano (2000), mas o diálogo explícito que se estabelece é na temática escolhida e da forma como o enredo se desenvolve. No programa Linha Direta são abordados crimes acontecidos que não foram solucionados ou em que o assassino encontra-se foragido. O programa explora de forma sensacionalista temas que envolvem crimes passionais e entrevista familiares ou amigos da vítima que choram de modo copioso durante os depoimentos. É um programa que possui a fachada de auxílio a comunidade, porém sua audiência é conseguida pelo sensacionalismo barato, pelo apelo ao sentimentalismo barato, ao grande uso de estereótipos e clichês.

Como o projeto estético de Dalton Trevisan é, sem dúvida, retirado e voltado para as massas, pelo uso do erótico, do kitsch e do grotesco, esse pode manifestar-se num rico diálogo comparativo com os meios de comunicação de

¹⁰ PAES, J. P. Da fatia de vida ao Koan. Orelha do livro *Virgem louca, loucos beijos*, de Dalton Trevisan.

massa, em especial, o cinema e a televisão. Sendo a narrativa de Dalton Trevisan contemporânea, pode-se perceber que a sua opção temática e a construção das personagens montam o circo dos horrores da cômica tragédia da vida diária. O diálogo desses programas com a obra trevisânica se dá na medida que esses programas, que atingem a massa, exploram a emoção barata e trivial, aproximando-se, desta maneira, dos enredos dos contos do autor. Portanto, na atualidade, podemos verificar a ocorrência do grotesco não só na literatura como também na televisão, nas artes e no cinema.

Dalton Trevisan apropria-se e repete em sua obra as várias versões das tragédias da vida moderna, com casos passionais violentos e eróticos. O diálogo se estabelece entre Trevisan e os programas televisivos, na medida que o grotesco nos seus contos é marcante e chama atenção para o uso de temática retirada de jornais e revistas sensacionalistas. Como a obra de Dalton Trevisan é um espelho da marginália, um ponto forte de sua narrativa é a presença do erótico, do kitsch e do grotesco chocante em quase todos os enredos. Fato semelhante ocorre na programação popular da televisão brasileira atual, com muitos programas empreendendo enfoque nos perfis eróticos, sangrentos e grotescos, como o já citado Linha Direta e o Programa do Ratinho do SBT. Um programa altamente erótico é “Noite Afóra” com Monique Evans, da Rede TV. Outro programa que merece destaque é o Programa do Ratinho. Esse baseia sua programação no espetáculo de pessoas deformadas, aleijadas ou, então, na investigação de suposta paternidade por meio do DNA. O programa faz dos casos adúlteros grandes circos grotescos, já que por meio de cenas teatraliza os enredos amorosos, de pessoas humildes e escandalosas. Esses programas da mídia são uma resposta ao gosto popular em que histórias grotescas são revistas e reconstituídas como no Programa Linha Direta (Rede Globo) e O Programa do Ratinho (SBT). É primordial citar que essas histórias são oferecidas ao público, como suposto trabalho social, para ajudar mães desesperadas a ganhar pensão, pessoas com doenças raras a conseguir tratamento, ou, ainda, ajudar na resolução de crimes e captura de criminosos.

No conto citado, o enredo trabalhado por Trevisan, tem como protagonistas Mirinha e João. Um caso passionai entre um homem casado e uma

jovem donzela. Com o início do caso, Mirinha é expulsa de casa pelos pais, indo morar em um colchão no escritório. João em momento algum deixa a família e promete viver com Mirinha. Depois de uma briga, Mirinha resolve viajar para São Paulo. João, enlouquecido de ciúmes, tenta matar Mirinha com requintes de sadismo e crueldade. Inclusive fazendo com que ela carregue a pá que servirá para cobrir a sua cova.

Porém, o grotesco não é somente um fenômeno ditado pelo mercado consumidor ou pela cultura de massa, antes, é um recurso estético. Como recurso estético, o grotesco já foi mencionado por Aristóteles “(...)temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como as figuras dos animais ferozes e dos cadáveres”¹¹. Baseados nesta concepção de Aristóteles podemos pensar no grotesco como uma deformação estética. O grotesco pode manifestar-se pelo horror, riso e nojo.

O grotesco em Dalton Trevisan é usado como um recurso crítico alegórico. Sua dimensão crítica abarca toda a sua obra. Trevisan critica o capitalismo da vida moderna que transforma quase tudo em mercadoria de compra e venda, produzindo um cruel espelho do real. Através de suas personagens são exploradas as misérias íntimas da vida conjugal. Ele transforma em arte as cenas patéticas da existência humana.

Na literatura brasileira, Dalton Trevisan não é adepto dos finais felizes. Contrariando os finais felizes, a narrativa termina com a morte da protagonista, com o fim do relacionamento, ou ainda com a situação cíclica, ou seja, se repetindo infinitamente. A contestação aos valores contemporâneos tematiza o grotesco, por meio dele se desvendam os absurdos de uma sociedade repressora e injusta.

Como observado nas narrativas analisadas, os elementos kitsch, erótico e grotesco funcionam como alegorias. O foco principal desse capítulo se dá via figura feminina e o destino cultural imposto à mulher numa sociedade patriarcal. Dalton Trevisan aborda na obra os dois tipos de mulheres: as submissas e não submissas. A submissa é representada na narrativa “Querida amiga” em que, mesmo em situações de violência, é esperado dela um comportamento dócil e amável.

¹¹ ABRÃO. B. A poética de Aristóteles, p. 40.

Devendo estar paciente e feliz a serviço do marido e dos filhos, inclusive na exploração sexual de seu corpo pelo marido. Para esse tipo de mulher representada só cabe a resignação. E a personagem não submissa é aquela que se rebela contra todos os padrões estabelecidos, inclusive maternos. Em sinal de rebeldia, trai, engana, cobra, dissimula. Para ela também só compete a resignação diante da impossibilidade de mudança.

A alegoria do kitsch, do erótico, grotesco, representa a denúncia, o questionamento dos conflitos da modernidade. Ao colocar como protagonistas as personagens com a mesma nomeação estas simbolizam o destino cultural de todos os marginalizados. As personagens trevisânicas representam os diferentes papéis que a sociedade impõe. Como essas personagens são excluídas socialmente, elas procuram formas de sobrevivência mediante satisfação substitutivas como a prostituição e a violência.

Em Dalton Trevisan, o lar é uma alegoria do mundo moderno, onde as pessoas digladiam num ringue onde acontecem todos os embates: físicos, sexuais, comerciais, morais. Os elementos artificiosos têm uma função de choque, de riso, de sátira. Têm a função de choque e de sátira quando as representações grotescas tem o intuito de despertar o leitor da sua posição confortável de espectador do mundo moderno. Também de sátira porque o grotesco faz uma deformação hilária das personagens e das situações. O kitsch tem uma função ao mesmo tempo de riso e de sátira. De riso pela impossibilidade de cópia das personagens marginais e de sátira ao mundo contemporâneo onde as fronteiras entre o kitsch e o erudito são às vezes imprecisas.

Os meios de comunicação de massa são os grandes responsáveis pela propagação da arte das massas, informações de massa, principalmente a massificação intelectual e o letargia diante do mundo moderno. O comando através dos gadgets e dos jogos publicitários dos meios de comunicação é um só: Resigne-se você não pode fazer nada. Não pense, nós pensamos por você. Consuma...Consuma...Consuma...este é o mundo moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objeto de estudo proposto nesta dissertação de mestrado foi o projeto estético de Dalton Trevisan, que possui amplo e interessante diálogo com a estética minimalista. Primeiramente, foi feita uma abordagem sobre o Minimalismo na arte, seus principais autores e obras. Desta forma, com a coletânea que reuniu as características da estética minimalista, essa foi relacionada com o projeto estético de Dalton Trevisan. No entanto, é necessário ressaltar que o início da obra de Dalton Trevisan é anterior ao Minimalismo. Dalton Trevisan iniciou sua carreira (aos 20 anos de idade) com a revista *Joaquim*, em abril de 1946, que teve seus números publicados até dezembro de 1948. E o Minimalismo surgiu como uma tendência artística na pintura e na escultura, nos Estados Unidos, na década de 50.

O percurso da dissertação foi dividido em três capítulos, por meio dos quais foram abordados o projeto minimalista de Dalton Trevisan. Em cada capítulo foram selecionados textos-base para a abordagem da narrativa minimalista.

No primeiro capítulo deu-se ênfase no enigma criado pela repetição de personagens, as quais se comprovou que tem apenas a aparência de igualdade, sendo que pela multiplicação se tornam multifacetadas e muito diferentes. Dalton Trevisan como um contista minimalista, repete a acurada elaboração do casal símbolo da obra: João e Maria. João e Maria representam todos os personagens marginais não nomeados pela aparente banalidade que a sociedade lhes impõe. Principalmente, por meio dessas personagens que se repetem, Trevisan forma o emaranhado de personagens, ainda que muito diferentes são nomeados com nomes e tragédias idênticas.

Uma das facetas do minimalismo na dissertação é a repetição do diferente. Foi estudada essa questão com base no filósofo Gilles Deleuze, que esmiúça a questão da repetição do diferente em sua obra, explanando sobre o conceito de diferença e isolando-a do domínio da representação. Segundo Deleuze a diferença só pode ser pensada, mediada por um conceito de identidade.

Na obra trevisânica a nomeação não dá as personagens um estatuto de identidade, ao contrário, pelo uso desgastado dos mesmos nomes as personagens

perdem a identidade. Porém, ao mesmo tempo com a repetição de nomes comuns as personagens ganham uma identidade múltipla, elas acabam representando todos os marginais, que vivem a margem da sociedade brasileira e universal. Na obra de Trevisan as repetições são planejadas, por meio dos clichês, estereótipos, personagens, temas, etc.

As personagens se repetem e juntamente reproduzem-se as temáticas e as tragédias. A cidade de Curitiba é o palco onde se desenrolam o circo de horrores trevisânico, onde as deformações das personagens, o grotesco, o kitsch e o erotismo, criam uma atmosfera cíclica, ao mesmo tempo predestinada.

Outro traço minimalista que foi desenvolvido no primeiro capítulo foi a bricolage. Evidenciou-se que a bricolage em Trevisan monta um grande painel ou quebra-cabeça que constantemente é desfeito, remanejado, para que com esse efeito surjam novos trabalhos ou sejam apenas deslocados para outros conjuntos que serão ressignificados ou farão parte de uma nova seqüência de contos.

Portanto, a obra daltoniana pode ser denominada de desmontável, são peças avulsas que compõe um todo, e o todo pode ser desmontado para nascer um novo trabalho. Neste sentido, a obra trevisânica é genuinamente minimalista, pois trabalha com resíduos e fragmentos de sua obra, bem como intenso aproveitamento intertextual com muitos autores nacionais e universais.

É por meio, também, da bricolage que nascem muitos dos haicais, são frases de efeito que são selecionadas e pinçadas de um conto para transformar-se em haicai. No ano de 2002 Trevisan lançou dois livros de contos (haicais): *99 Corruíras nanicas* (L&PM Pocket) e *Pico na Veia* (Record). Geralmente, os livros de Dalton Trevisan são publicados pela Record e com capa do Poty. É interessante observar que alguns tem saído pela L&PM Pocket, com ilustrações de Ivan Pinheiro Machado, talvez esteja nascendo uma nova parceria. O livro *99 corruíras nanicas* possui 99 mini-contos ou haicais, com ilustrações minimalistas. Como exemplo pode-se citar o de número 26: “A chuva engorda o barro e dá de beber aos mortos.” Como ilustração pingos de chuva preenchem a página. Outro exemplo minimalista é o de número 42: “como dormir se, para os mil olhos da insônia, você tem só duas

pálpebras?” Como ilustração da página temos 48 olhos repetidos, com pequenas variações na direção do olhar.

O livro *Pico na Veia* é uma coletânea composta por cerca de 200 contos ou miniestórias ou ainda haicais. Os temas recorrentes do projeto estético aparecem: o amor infeliz, a guerra do sexo, os lares infernais, as cenas da vida cotidiana. Sobre o livro *Pico na Veia*¹ foi publicada a manchete Dalton Trevisan tem livro novo na praça. O artigo (que não tem autoria, só a informação que é do especial@parana-online.com.br) diz que mais uma vez Trevisan lança seu olhar certo sobre a condição humana, em contos curtos e secos, construídos com ironia e humor cáustico. O artigo diz que o autor curitibano é considerado pela crítica especializada como o escritor que soube dar dignidade aos sentimentos humanos. O artigo enfatiza o trabalho de Trevisan com haicais, numa clara referência ao trabalho com a narrativa mínima, dizendo que o escritor mostra que menos é mais, que poucas palavras e alguns sinais gráficos transmitem as dores da humanidade.

No segundo capítulo, a abordagem foi através da metaficção como mais um dos meios recorrentes usados pelo autor para compor o seu heterocosmo auto-referencial, como comprovado a metaficção também é um elemento minimalista no projeto estético de Dalton Trevisan.

A metaficção é uma chave importante no projeto minimalista. Linda Hutcheon faz um estudo sobre os modos, formas e técnicas da narrativa narcisista ou metaficcional. Também, a escritora observa em sua obra como se processa a co-autoria do leitor na obra do escritor. Leitores de metaficção não são leitores passivos e sim ativos. Seu papel é de colaborador do autor no texto ficcional. Outro ponto importante, que foi abordado neste estudo é com referência a metaficção como processo de recepção e produção da linguagem. Os textos metafissionais possuem diálogos diretos com leitor, perguntas a serem respondidas, lacunas intencionais. O texto narrativo metaficcional passa a ser um labirinto plurisignificativo, onde o leitor é que decide que destino tomar. A metaficção foi

¹ Jornal O Estado do Paraná, Dalton Trevisan tem livro novo na praça, domingo, 10 de nov. de 2002. Almanaque, p. 1.

pensada como minimalista, por quatro características principais: a) colagem e paródia (jogos intertextuais com outros autores, também a intratextualidade), b) várias vozes no discurso literário e pontos de vista de narradores diferentes, c) a auto-referencialidade (um conto alude a outro conto), d) a metaficção historiográfica (que usa registros históricos e personagens históricas reais, como pano de fundo da narrativa, porém esses relatos e personagens vêm para a literatura ficcionalizados).

Uma peça chave no texto trevisânico é o leitor. Faz parte da intencionalidade do escritor privilegiar o leitor como peça importante na narrativa. O outro ponto forte é a auto-referencialidade da obra. DT trabalha com a metaficção e pode-se perceber que estes recursos são utilizados para compor algo maior que é o seu projeto estético. O leitor possui um papel relevante e crucial na complexa teia de relações que o texto trevisânico estabelece, se o leitor não for um leitor iniciado na obra daltoniana, provavelmente grande parte dos artifícios não serão percebidos por ele.

No terceiro capítulo foram analisados os elementos artificiosos usados para a composição do projeto, como o erotismo, a estética do kitsch e do grotesco. Estes elementos citados também são minimalistas, principalmente por dois motivos, primeiro, por serem tirados do cotidiano para transformarem-se em obra de arte e segundo, pela repetição por modos e motivos críticos diferentes. Esses elementos minimalistas são alegorias criadas pelo grande cronista da vida urbana que dissemina seu olhar irônico e crítico sobre a sociedade burguesa curitibana na sua obra.

Dalton Trevisan pelo viés do minimalismo se apropria dos meios de comunicação de massa para produzir a sua trama ficcional, usando desde notícias de jornais, programas televisivos, telenovelas, filmes, cinema, teatro de horrores, até depoimentos policiais para compor sua obra ficcional.

A proximidade da narrativa com as artes visuais, constitui um paralelo em relação aos recursos usados pelo escritor para compor seu projeto estético minimalista. Dalton Trevisan revoluciona a narrativa ao aproximar-se dos meios de comunicação de massa, para usar seus temas, personagens, bem como o apelo ao erotismo, ao sangrento, ao kitsch para alegorizar o mundo contemporâneo.

Comprovou-se neste estudo que a narrativa de Dalton Trevisan é minimalista, por muitas e variadas abordagens do projeto estético. Dalton Trevisan pode ser considerado como cronista do cotidiano urbano, filtra por meio do minimalismo as cenas mais grotescas, hilárias e as personagens mais anônimas para compor sua trama, registrando o cotidiano embrutecido e desvairado na cidade de Curitiba. Trevisan concentra na sua obra uma visão irônica e pessimista do mundo moderno, ou seja, do mundo tecnológico, industrializado e capitalista.

Ao trabalhar com a narrativa curta, Dalton Trevisan, legitima a pluralidade de gênero numa mesma obra (gênero híbrido) bem como também incorpora nos contos o fluxo de consciência, paródia, paráfrase, polifonia, gênero híbrido, o monólogo, etc. O estilo daltoniano exprime uma linguagem reduzida (projeto de síntese); traços críticos de uma análise social, onde o escritor desnuda personagens e situações, que a sociedade mascara, como preconceito, diferenças sociais, marginalização de indivíduos.

Em síntese, uma das tendências contemporâneas ao analisar uma obra literária é situá-la num outro contexto, como: filosofia, sociologia, antropologia, artes visuais, música, psicologia, história, cinema, e outros. São diálogos que enriquecem e possibilitam uma análise múltipla e plurissignificativa do texto literário. Esta dissertação teve como foco principal estabelecer analogias entre o texto trevisânico e as artes minimalistas. A obra de Dalton Trevisan foi deslocada para um outro contexto que é o das artes plásticas, para ser analisada.

REFERÊNCIAS

_____. *Apocalípticos e Integrados*. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. *Uma Revista irreverente e heróica*. Gazeta do Povo, 03 de junho de 1996.

ARGAN. Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BATCHELOR. David. *Minimalismo*. Trad. Célia Euvauldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BERNARDI, Rosse Marye. *Dalton Trevisan: A trajetória de um escritor*. Tese de doutoramento. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras Clássicas e Vernáculas, 1983.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e Construção do sentido*. In: Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. Trad. Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*. Trad. Maria J. V. Figueiredo, Lisboa: Ed. Presença, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luis Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Editora Veja, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative - The Metafictional Paradox*. New York, London: Methuen, 1985.

_____. *Uma teoria da Paródia. Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KOTHE, Flávio C. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento Selvagem*. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1990.

MARTINS, Wilson. *O conto literário*. Jornal do Brasil, 03 de março de 1984.

MARTINS, Wilson. *Um Minimalista*. Jornal da Tarde, 10 de setembro de 1988.

MEDEIROS, Jotabe. *Mostra de Artes Cênicas*. O Estado de São Paulo, 12 de janeiro de 1998.

MOLES, Abraham A. *O Kitsch: A arte da felicidade*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

MONTEIRO, Sueli de Jesus. *Dalton Trevisan – Fragmentos e Críticas*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2000.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. 2. ed. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1957.

RUIZ, Alice; LEMINSKI, Áurea. *Ensaio e Anseios Críticos*. Curitiba: Editora Pólo Editorial do Paraná, 1997.

SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

TOGNOLLI, Cláudio Júlio. *A sociedade dos chavões: presença do lugar-comum na comunicação*. São Paulo: Editora Escrituras, 2001.

WALDMAN, Berta. *Do Vampiro ao Cafajeste. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Editora Hucitec, Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Paraná, 1982.

REFERÊNCIAS DE DALTON TREVISAN

- TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefante*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. *111 Ais*. Porto Alegre: Editora L&PM, 2000.
- _____. *A Faca no Coração*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *A Polaquinha*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.
- _____. *Ah, é?* 2. ed.. Rio de Janeiro: Editora Record 1994.
- _____. *Chorinho Brejeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.
- _____. *Em Busca de Curitiba Perdida*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992.
- _____. *Lincha tarado*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. *Meu querido assassino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. *O grande deflorador e outros contos escolhidos*. Porto Alegre. L&PM, 2000.
- _____. *O vampiro de Curitiba*. 9 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. *Pão e Sangue*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.
- _____. *Virgem louca, louco beijos*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1980.
- _____. *O rei da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1972.
- _____. *Abismo de Rosas*. 2. ed., Rio de Janeiro, Record, 1979.
- _____. *99 Corruíras nanicas*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.
- _____. *A trombeta do anjo vingador*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1977.
- _____. *Morte na praça*. 5. ed.. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984.
- _____. *Desastres do Amor*. 6. ed.. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. *Mistérios de Curitiba*. 4. ed.. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *A guerra conjugal*. 9. ed.. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *O pássaro de cinco asas*. 5. ed.. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *Essas malditas mulheres*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____. *Contos eróticos*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Quem tem medo de vampiro?* Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Dinorá*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- _____. *2 3 4*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamim. *Introdução á análise da narrativa*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. *A ausência lilás da Semana da Arte Moderna*. O olhar pós-moderno. Florianópolis: Coleção Ensaios, Editora Letras Contemporâneas, 1998.

ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis: passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Ed. Grifos, 1999.

ATAÍDE, Vicente de Paula. *Aspectos do conto de Dalton Trevisan*. Tese de doutoramento. Curitiba: Universidade Católica do Paraná, 1970.

BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. *Crônica: história e prática*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

BOSI, Alfredo (org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. 22. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33. ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1994.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Editora AnnaBlume, 1996.

CURI, Simone Ribeiro da Costa. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Editora Argos, 2001.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

GIMENEZ, Alaíde. *Contos brasileiros II*. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettini. Trad. do prefácio de Cromwell de Victor Hugo. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

LECHTE, John. *50 Pensadores Contemporâneos Esenciais*. Trad. Maria Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Editora Cátedra S.A, 1996

MAFRA, Taciana de Melo. *A estrutura na obra lacaniana*. Rio de Janeiro: Editora Companhia de Freud, 2000.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1996.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Editora Pioneira Thomson Learning, 2002.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. *Normas para apresentação de documentos científicos*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.

VILASBOAS, Manoel dos Santos. *Trevisan: Revisão*. Tese de livre-docência. Rio Grande do Sul: Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1977.

VILLAÇA, Nízia Maria. *Cemitério de mitos: abordagem Semiológica da palavra mítica em Cemitério de elefantes*. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1981.