



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL de LONDRINA

---

CAMILA GOUVEIA PRATES DE PAIVA

**O MODO TEATRAL DE NARRAR EM CONTOS DE DALTON  
TREVISAN**

---

Londrina  
2014

CAMILA GOUVEIA PRATES DE PAIVA

**O MODO TEATRAL DE NARRAR EM CONTOS DE DALTON  
TREVISAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Pascolati.

Londrina  
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

P149m Paiva, Camila Gouveia Prates de.  
O modo teatral de narrar em contos de Dalton Trevisan / Camila Gouveia Prates de Paiva. – Londrina, 2014.  
83 f.

Orientador: Sonia Pascolati.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014.  
Inclui bibliografia.

1. Trevisan, Dalton, 1925 – Teses. 2. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 3. Ponto de vista (Literatura) – Teses. 4. Modo dramático – Teses. I. Pascolati, Sonia. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.  
CDU 869.0(81)-34.09

CAMILA GOUVEIA PRATES DE PAIVA

**O MODO TEATRAL DE NARRAR EM CONTOS DE DALTON  
TREVISAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Pascolati  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory  
Universidade Estadual de Maringá – UEM

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 11 de dezembro de 2014.

Aos meus amores: mãe, pai e irmão.

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha orientadora *Sonia Pascolati* por me aceitar tardiamente e por toda a paciência, compreensão e ajuda.

Ao professor *Luiz Carlos Migliozi* pelo processo inicial.

À *Rosangela*, minha mãe, pela vida e por nunca desistir e sempre acreditar que seria possível.

Ao meu pai e meu irmão, *Luiz Fernando* e *Marco Antonio*, que sempre estiveram caminhando ao meu lado, mesmo na distância. E a minha cunhada *Angelina Marastoni*.

Aos professores que me acompanharam desde a graduação com toda dedicação, em especial ao professor *Jaime dos Reis Sant'Anna*.

Aos meus queridos amigos: *Karen Dib*, *Marcos Melo*, *Maycon Silva* e *Nathalia Silva*.

E aos meus colegas de curso e de vida: *Ana Paula Bortolotto*, *Alexandre Ranieri*, *Camila Mossi*, *Denis Martins*, *Enrique Nuesch*, *Flávia Mantovani*, *Jhony Skeika*, *José de Arimathéia Custódio*, *Regina Gallo* e *Volmir Pereira*.

As meninas: *Kellen Silva*, *Letícia Cardoso*, *Luana Kelsen*, *Luana de Oliveira* e *Mariana Kotelak*.

As duas amigas que as Letras me proporcionaram: *Adriana Ribeiro* e *Dayane Pereira*.

Meus maiores agradecimento ao *Cassiano Fernandes* e a *Laura Marafante*: sem vocês eu teria enlouquecido.

Aos professores *Alexandre Flory*, *Maria Carolina de Godoy* e *Sueli Monteiro* que contribuíram para a finalização desta dissertação.

As secretárias da pós-graduação *Rosely Fernandes* e *Rosemeri Francisquini*, por serem sempre tão atenciosas.

E a todas as pessoas que passaram pela minha vida durante este processo, contribuindo de alguma forma.

Obrigada!

*Quando ela mente  
Não sei se ela de veras sente  
O que mente para mim  
Serei eu meramente  
Mais um personagem efêmero  
Da sua trama*

Chico Buarque, *Ela faz cinema.*

PAIVA, Camila Gouveia Prates de. **O modo teatral de narrar em contos de Dalton Trevisan**. 2014. 76 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

## RESUMO

Esta dissertação analisa catorze contos de Dalton Trevisan, de quatro livros do início da década de 1980: *Lincha tarado* (1980), *Chorinho brejeiro* (1981), *Essas malditas mulheres* (1982) e *Meu querido assassino* (1983). A escolha dos contos pautou-se pela recorrência das personagens Maria e João, participantes de uma intriga financeiro-amorosa que se desenrola temporalmente ao longo dos livros. Maria é uma moça vinda do interior, noiva de um sargento ciumento, André, e posteriormente namorada de um jovem de nome Nando. João é um homem mais velho que goza de boa reputação e situação financeira confortável; é através da relação deles que se conhece a totalidade da trama. Nos contos, a construção da narrativa é regida pelo uso do diálogo e da cena, expedientes característicos do foco narrativo nomeado “modo dramático” por Norman Friedman (2002) em *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Portanto, esse é o principal aspecto explorado na pesquisa, além do quase apagamento da figura do narrador; da presença de marcas gráficas que remetem a elementos dramáticos; do tempo centrado no presente; e do discurso reportado. A análise dos contos exige paralelos entre elementos da teoria da narrativa e da teoria do drama a fim de dar suporte à compreensão dos elementos estruturais tais como a supressão do narrador, as funções do diálogo na narrativa, a predominância da cena como técnica narrativa e a assimilação de recursos dramáticos como rubricas (indicações cênicas) e signos teatrais (gesto, expressão facial, figurino, etc.) à estrutura narrativa.

**Palavras-chave:** Dalton Trevisan. Modo dramático. Foco narrativo.



PAIVA, Camila Gouveia Prates de. **The theatrical mode of telling Dalton Trevisan's tales.** 2014. 76 p. Dissertation (Master's Degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

### ABSTRACT

This dissertation analyzes fourteen Dalton Trevisan's tales from four books of early 80's: *Lincha tarado* (1980), *Chorinho brejeiro* (1981), *Essas malditas mulheres* (1982) and *Meu querido assassino* (1983). The tales' choice was judged by criteria of Maria and João characters recurrence, the highlights of a financial-loving thriller that unrolls temporally over the books. Maria is a lady from countryside, a fiancé of a jealousy sergeant called André. Later she became the girlfriend of a young man called Nando. João is an older man who has good reputation and comfortable financial status. And we can comprehend the whole story through their relationship. In tales, the story structure is scripted by dialogues and scenes, story focus peculiarities named "dramatic mode" by Norman Friedman (2002) in *The point of view in fiction*: the development of a critic concept. Therefore, this is the main aspect observed in this research besides the practically invalidation over narrator icon; the presence of graphic marks referring to dramatic elements, the present focused time and the reported speech. The tales analysis demands connection between elements of the story theory and the drama theory in order to support the structural elements comprehension such as narrator inhibition, the functions of the dialogue in the story, the scene prevalence as a story technique and assimilation of dramatics resources such as marks (stage directions) and theatrical signs (gesture, facial expression, costume, et cetera.) to the story structure.

**Key-words:** Dalton Trevisan. Dramatic Mode. Story focus.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 O VAMPIRO DE CURITIBA E SUA OBRA</b> .....	12
1.1 DALTON TREVISAN: COMO NASCE A PERSONALIDADE LITERÁRIA .....	12
1.2 O ESTUDO SOBRE A OBRA TREVISANIANA .....	14
<b>2 DRAMA NARRATIVO OU NARRATIVA DRAMÁTICA? NEM UM NEM OUTRO</b> .....	20
2.1 SOBRE OS TRÊS GÊNEROS E O HIBRIDISMO PRESENTE NOS CONTOS DO CORPUS .....	20
2.2 TEORIA DA NARRATIVA E TEORIA DO DRAMA .....	23
2.3 TRAÇOS DO ESTILO DRAMÁTICO NO CONJUNTO DA OBRA DE DALTON TREVISAN .....	35
<b>3 A INVESTIGAÇÃO DO MODO DRAMÁTICO</b> .....	39
3.1 APRESENTANDO JOÃO E MARIA .....	39
3.2 ASPECTOS DO MODO DRAMÁTICO NOS CONTOS .....	47
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	70
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	72

## INTRODUÇÃO

Dalton Trevisan é um contista contemporâneo consagrado que conta com uma legião de leitores e a quem a Academia vem dedicando vários estudos. Dos seus mais de trinta livros publicados, contos extraídos de quatro deles serão estudados aqui: *Lincha tarado*, *Chorinho brejeiro*, *Essas malditas mulheres* e *Meu querido assassino*, publicados nos anos de 1980, 1981, 1982<sup>1</sup> e 1983, respectivamente. Estes livros foram selecionados para compor o *corpus* da pesquisa porque contém algumas particularidades, como os mesmos nomes para referir-se à personagens distintas – quase sempre João e Maria, o predomínio do diálogo como forma de interação entre as personagens, enredos com temas cotidianos, presença de relações conjugais, extraconjugais e sexuais. A seleção do *corpus* iniciou-se com a leitura de *Essas malditas mulheres*, o que despertou o interesse pela história de uma das Marias.

Esta Maria, especificamente, aparece nos quatro livros, justificando sua seleção. Além da presença da personagem feminina, contamos também com uma personagem masculina: João. Sabemos que essas personagens são comuns a todos os contos devido ao desenvolvimento da narrativa. Os conflitos amorosos e sexuais, a dependência financeira, os recursos gráficos, o diálogo, são elementos recorrentes que tornam reconhecíveis os mesmos Maria e João em todos os contos, assim como permite organizar uma progressão narrativa em termos temporais.

Após a leitura dos livros, percebemos um aspecto recorrente: o uso do foco narrativo nomeado “modo dramático”, terminologia proposta por Norman Friedman (2002). O conceito de modo dramático será desenvolvido nos capítulos subsequentes, contudo, podemos definir sumariamente que o modo dramático “caracteriza-se pelo uso exclusivo da cena, logo, pelo predomínio quase absoluto do discurso direto.” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 43), o modo dramático é caracterizado pelo diálogo e pelo apagamento do narrador, permitindo uma analogia ao texto teatral, que é exclusivamente dialogado.

Compõem o *corpus* desta dissertação catorze contos: “A mecha prateada”, “Que vida, João”, “Espadas e bandeiras”, “Esse mundo engraçado”, “Beijos vendidos”, “Pobres meninas”, “O sonho é azul”, “A letra do assobio”, “Modinha chorosa”, “O fantasma do dentinho de ouro”, “O confessor”, “Bombom de licor”, “Lição de anatomia” e “Nem te conto, João”. A escolha não se justifica somente pela composição da narrativa, mas porque é

---

<sup>1</sup> Como há variação entre as versões publicadas, nesta dissertação utilizamos o livro *Essas malditas mulheres* publicado em 2008 pela editora Record.

possível depreender dos contos elementos que os liguem aos estudos teatrais, por meio do modo dramático, possibilitando a abordagem de um aspecto pouco estudado na obra de Dalton Trevisan.

A principal base teórica utilizada é a proposta de classificação de focos narrativos (focalização) de Norman Friedman (2002), mas o autor não é o único a estudar tal aspecto. O precursor do estudo da focalização é Henry James (1948), seguido de nomes como Percy Lubbock (1976), Wayne C. Booth (1980), Jean Pouillon (1974), Maurice-Jean Lefebvre (1980), Gérard Genette (19-), que serão abordados brevemente no capítulo teórico.

Para o estudo do tempo na narrativa utilizamos, principalmente, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1974, 2002) e Benedito Nunes (1988). Monique Borie e Martine Rougemont (1996) contribuem com excertos de Platão e Aristóteles que auxiliam o trabalho com o hibridismo de gêneros aparente dos contos. Sobre o estudo da personagem contamos com trabalhos de Antonio Candido (2000), Renata Pallottini (1989), Décio de Almeida Prado (2000) e Beth Brait (1987). Aspectos gerais da obra de Dalton Trevisan são tratados por Berta Waldman (1982), Miguel Sanches Neto (1996), Márcio Renato Pinheiro da Silva (2007), Sueli Monteiro (2012, 2013) e Vera Lúcia Maquêa (1999). Os fundamentos sobre o gênero conto são extraídos de Alfredo Bosi (1974) e Nádía Gotlib (1988).

Os signos teatrais são abordados por Tadeusz Kowzan (1977), ao passo que Jean-Jacques Roubine (1998) colabora com a linguagem da encenação. Para a compreensão da dimensão teatral, utilizamos Peter Szondi (2001), Emil Staiger (1975), Anatol Rosenfeld (1997, 2000) e Jean-Pierre Ryngaert (1995). Lionel Abel (1968) contribui com o conceito de metateatro, nas análises da personagem Maria, e Anne Ubersfeld (2005) nos ajuda a compreender o conceito de teatralidade.

Este estudo se divide em três capítulos. O primeiro “O vampiro de Curitiba e sua obra” conta com uma breve explanação sobre a vida de Dalton Trevisan e as características do conjunto da obra trevisaniana, juntamente com algumas das publicações mais relevantes acerca da obra do autor e as abordagens temáticas e teóricas escolhidas por seus estudiosos, a fim de estabelecer o critério de escolha o objeto deste estudo.

O segundo capítulo “Drama narrativo ou narrativa dramática? Nem um nem outro”, propõe uma breve discussão sobre os gêneros textuais e o hibridismo presente em contos de Dalton Trevisan, com a finalidade de situar o posicionamento adotado de se trabalhar com aspectos dramáticos em textos narrativos. Bem como apontar e esclarecer as teorias que suportam as análises e traz exemplos de aplicação teórica em outros contos do curitibano, pois o modo dramático não é exclusividade do *corpus* da pesquisa.

O terceiro capítulo, chamado “A investigação do modo dramático”, contém a apresentação do enredo depreendido a partir da leitura conjunta do *corpus*, o que permite compreender os diferentes momentos da relação de João e Maria, e principalmente, qual é a relação de João e Maria, seguido das análises dos contos selecionados, entremeando narrativa e recursos dramáticos.

A obra de Dalton Trevisan é uma fusão entre diversos aspectos, formas, conteúdos, temáticas, personagens, locais curitibanos, ou seja, é uma imbricação de ideias, aqui desenvolvidas pela relação entre texto dramático e texto narrativo, ou num campo mais amplo e geral entre o dramático e o narrativo, contribuição específica desta dissertação. Como disse a professora Sueli Monteiro no momento da qualificação deste trabalho “O que acontece com Dalton Trevisan? Ele é um ‘mito’? Ele é um cânone? Quem o estuda e quem o lê?”. Não nos propomos a resolver a problemática em torno de Dalton Trevisan, mas evidenciamos que sua obra é um misto de complexo e simples, de canônico e popular.

## 1 O VAMPIRO DE CURITIBA E SUA OBRA

*No fundo de cada filho de família dorme um vampiro.*

(TREVISAN, 2004, p. 10)

Iniciamos este capítulo com uma apresentação do autor cuja obra é estudada nesta dissertação a fim de discorrer, mesmo que brevemente, sobre quem é Dalton Trevisan, as origens do epíteto de “vampiro” e as principais características de sua produção literária. Para tanto, recorreremos a trabalhos acadêmicos representativos de sua vasta fortuna crítica, a qual abarca muitos temas e procedimentos de escrita, mas dentre os quais não encontramos estudos que priorizem as relações entre técnicas narrativas e elementos do drama na obra do paranaense. Apresentamos, ainda, as justificativas de escolha do tema e de seleção do *corpus*.

### 1.1 DALTON TREVISAN: COMO NASCE A PERSONALIDADE LITERÁRIA

No ano de 1925, no mês de junho, no dia 14, na cidade de Curitiba – capital do estado do Paraná, nascia Dalton Jérson Trevisan. Pouco se sabe sobre a sua vida, o autor é reservado, não gosta de aparições públicas, raras são as fotos e entrevistas publicadas sobre ele. Sua reclusão lhe rendeu a alcunha de Vampiro de Curitiba e sobre a qual a professora Vera Lúcia Maquêa (1999, p. 6) faz a seguinte afirmação: “Quando se fala em Dalton Trevisan, a primeira e mais rápida imagem que ocorre é a do vampiro. E quando se pergunta sobre a obra do autor, qualquer leitor leigo é capaz de dizer que já ouviu falar num *Vampiro de Curitiba*.”.

Este comportamento afastado não atrapalhou sua trajetória como escritor, sendo reconhecido pela mídia, pela crítica e pela comunidade acadêmica como um dos maiores mestres contistas brasileiros. No ano de 2012 foi consagrado com o maior prêmio da Literatura de Língua Portuguesa, o “Prêmio Camões”, e como esperado não compareceu à premiação, sendo representado, na época, por sua editora Sônia Jardim, agradecendo em nota o recebimento do mesmo.

Quando jovem, cursou a faculdade de Direito e começou sua produção literária através da revista *Joaquim*, que editou entre os anos de 1946 e 1948, o marco de uma geração de críticos, escritores e poetas. Renegou suas duas primeiras obras: *Sonata ao luar*, de 1945 e *Sete anos de pastor*, de 1946, sendo *Novelas nada exemplares*, de 1959, sua primeira obra considerada e publicada. Expoente na produção de contos da literatura brasileira

contemporânea publicou mais de trinta livros ao longo de seus cinquenta anos de carreira, seu único romance é *A polaquinha*, de 1985.

O autor registra de forma exímia as relações humanas e o cotidiano por meio de uma linguagem clara e concisa. A linguagem é o trunfo literário do vampiro, pois é através dela que ele rompe com o padrão estabelecido. A narrativa trevisaniana é marcada pela repetição, fato comprovado pela leitura de seus livros, no sentido de buscar sempre o novo dentro do mesmo, porque as palavras para Dalton Trevisan se renovam. A repetição em Dalton Trevisan é um projeto estético e não falta de criatividade (MONTEIRO, 2013). Além da repetição, encontramos em sua obra a elipse, que consiste na supressão de termos e ideias a cada nova revisão/edição de suas publicações. O ideal elíptico de Dalton vai ao encontro de uma das principais características do “gênero conto”, segundo Nádya Gotlib (1988, p. 35):

[...] uma característica básica na construção do conto: a economia dos meios narrativos. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido.

A concisão e a elipse exigem do leitor trevisaniano uma maior atenção durante a leitura, pois mudanças significativas podem ocorrer de uma revisão/edição para a outra. É importante, no entanto, frisar que no campo sintático as variações são pouco expressivas, mas no campo semântico são relevantes mudanças tais como o aparecimento de uma vírgula, uma palavra a mais ou a menos, alterações que provocam variações de sentido.

Outra marca presente em sua obra é a questão da originalidade, ou da “não originalidade” uma vez que sua obra é marcada pela repetição, seja ela temática, de nomes, de contos, de expressões, etc., não pela falta de originalidade ou por um processo comercial de “mais do mesmo”, mas porque o cotidiano é a repetição. Dalton Trevisan propõe com a repetição uma constante releitura de um universo imutável, no sentido de que a necessidade humana é sempre a mesma, “o que está em jogo não é causar uma impressão de novidade no espírito do leitor, mas fazê-lo perceber as várias dimensões de um universo que, em essência, permanece inalterado” (SANCHES NETO, 1996, p. 12).

Por abordar questões do cotidiano, a linguagem e a construção das histórias de Dalton Trevisan tendem a se repetir, porque, como na própria vida, tudo acontece ciclicamente: os dramas humanos são, de alguma maneira, invariáveis. A linguagem é o instrumento utilizado para a criação do universo do curitibano, são as marcas linguísticas que determinam a intenção de sua obra, como figurar o homem “carente de heróis e de qualquer solução que o salve do marasmo do cotidiano” (GOMES; VECHI, 1981, p. 97).

Para Joaquim Dantas de Oliveira e Andrey Oliveira (2011, p. 140) os que se debruçam sobre a obra de Dalton Trevisan atentam para as suas personagens anti-heroicas, para sua falta de ética, para a linguagem seca, e isso que se depreende da obra é o que o caracteriza como um autor moderno.

Os escritos de Dalton Trevisan retratam a realidade do cotidiano, da vida e suas personagens são, geralmente, pessoas comuns e populares, de lugares nada sofisticados, gente do povo: a prima, o sobrinho, a sogra, o vigia noturno, o chefe, etc. Márcio Renato Pinheiro da Silva (2007, p. 17) faz a seguinte afirmação:

Restritos à mesmice e à pequenez de um cotidiano nada heroico, funcionários públicos, donas de casa, bêbados, solteironas, prostitutas, idosos, conquistadores baratos e *moças de família* que *caem em tentação*, quase todos chamados João ou Maria, debatem-se entre adultérios, brigas conjugais, bebedeiras, degeneração física, crimes e abusos sexuais de toda ordem. (grifo do autor).

Dalton Trevisan explora a alma humana por meio do diálogo porque há no homem a necessidade de comunicação e, no diálogo, o fingimento mistura-se à confissão, aflorando as verdades e as mentiras das convenções sociais (SANCHES NETO, 1996). Pode-se dizer que Dalton Trevisan é um observador da sociedade e das relações sociais e imprime em seus contos uma criatividade capaz de condensar e expandir o universo do “normal”.

A obra de Dalton Trevisan reúne a concisão e a repetição às banalidades e frivolidades numa única frase, como observa Sueli Monteiro (2013, p. 89):

Há na obra de Dalton Trevisan várias obsessões como mulheres, ciúmes, prostituição, velhos, cafajestes, traição, morte: sem os contextos, sem as articulações, sem as consequências, sem a interpretação. Na sua obra, a repetição é quase sempre de palavras, de expressões, que ficam em volta como moscas, indo e vindo. Cada fragmento dessas obsessões é minuciosamente repetido em círculo até se espatifar completamente e se tornar outra coisa.

Quando se “espatifa” e se torna outra coisa, ou se torna o mesmo melhorado é que compreendemos o real intuito de Dalton Trevisan, a capacidade de renovação de algo que parecia esgotado e finalizado, mostrando o ciclo das ideias.

## 1.2 O ESTUDO SOBRE A OBRA TREVISANIANA

A obra de Dalton Trevisan tem sido estudada a partir de diversos aspectos como a repetição temática, a recorrência de personagens, o uso constante dos mesmos nomes



nas personagens, a violência, a cidade de Curitiba como espaço da ação, a utilização do espaço urbano, o mito do vampiro, dentre outros. Em meio a inúmeros estudos da obra de Dalton Trevisan, alguns ocupam uma posição relevante, sendo aqui elencados.

A professora Berta Waldman publica em livro sua tese de doutoramento, intitulada *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan* (1982), versando sobre a metáfora do vampiro nas histórias trevisanianas, visto que “o vampiro ocupa lugar de destaque nas narrativas de Dalton Trevisan” (WALDMAN, 1982, p. viii). Vera Lúcia Maquêa defende a tese *O Vampiro habita a linguagem* (1999), na qual também discute o sentido do vampiro na ficção de Dalton Trevisan e as confluências da linguagem para a criação da imagem vampiresca. Virgínia Magda Munhoz, para obtenção do título de mestre, elabora *Nelsinho, o vampiro de almas femininas* (2008), utilizando a Estilística e a História Social para analisar a “figura” do vampiro. Ainda sobre o estudo do vampiro temos a dissertação de Lilian Nunes da Silva Carvalho, *Dupla metamorfose: O Vampiro de Curitiba de Dalton Trevisan* (2009), abordando o tema da perspectiva da Psicanálise de Sigmund Freud e Carl Gustav Jung.

O mito do vampiro está presente na obra de Dalton Trevisan, sendo o próprio Dalton chamado de vampiro, principalmente por sua imagem reclusa, avessa a entrevistas e eventos literários e por dar título a uma de suas mais famosas obras, *O vampiro de Curitiba*. Por sua postura, o autor é muitas vezes apontado com uma personagem de si mesma.

O vampiro de Curitiba seria uma espécie de morto-vivo que, escondendo-se de todos, parece querer evitar que tomem conhecimento de seus hábitos. A cidade transforma-se no seu esconderijo e dessa maneira ele pode observar comportamentos e acontecimentos e assim escrever sobre a cidade e suas personagens. O próprio Dalton Trevisan tem se colocado ao longo de sua obra como sendo, ele próprio, o vampiro. Mas esse é apenas mais um de seus artifícios para desviar a atenção do leitor sobre a verdadeira função do vampiro na sua narrativa, em que há a ficcionalização da própria *persona* do autor. (MAQUÊA, 1999, p. 50).

O vampiro é, para a literatura moderna, a representação de uma figura ambígua, ora sedutor ora repulsivo, atraente e aterrador, forte e poderoso ou decrépito e fraco. O vampiro é mais que humano, é “imortal”, possui a juventude eterna, a experiência de séculos de vidas e o poder de transformar mortais em vampiros (MUNHOZ, 2008). O signo do vampiro na obra de Dalton Trevisan representa aquele ser que não está nem morto e nem vive, mas segue a existência como um condenado, servindo assim de metáfora para a

condição humana retratada em sua obra, uma condição irreparável. Vera Lúcia Maquêa (1999, p. 16) afirma sobre a figura do vampiro:

O narrador, que vai se afastando cada dia mais de suas narrativas, dá lugar à vivência direta das experiências das personagens, tornando as arrelias de seu cotidiano cada vez mais trágicas. Isto torna a narrativa mais dinâmica e dramática, demonstrando que o vampiro vai dissolvendo-se enquanto tema e concentrando-se em outros aspectos de sua criação.

A ideia do vampiro na obra trevisaniana vai sendo sempre mais mundana e presentificada no cotidiano, habitando as muitas facetas da realidade. A imagem do vampiro é a da criatura que “suga” a vida de alguém, metáfora usada por Dalton para suas personagens que estão em busca de algo que não encontram nelas mesmas, necessitando fazer uma busca em outrem.

O professor Miguel Sanches Neto, estudioso e amigo de Dalton, publica em 1996, *Biblioteca Trevisan*, livro que reúne artigos do suplemento de cultura da Gazeta do Povo, de Curitiba, escritos entre 1994 e 1995. Esses artigos são breves comentários significativos sobre a obra de Dalton Trevisan. *Biblioteca Trevisan* é um livro importante para o contato inicial com a obra do escritor porque reúne pequenas explicações sobre cada um dos livros publicados até então. Além de Sanches Neto, outra professora tem se dedicado a estudar a fortuna crítica de Dalton Trevisan: Sueli de Jesus Monteiro reuniu, para sua tese de doutoramento, grande parte das críticas de jornal sobre a criação literária de Dalton, publicando, assim, *O Vampiro não tem medo de crítica* (2012).

A violência é também tema de estudo na obra de Dalton Trevisan. Rodrigo Gomes de Araújo disserta em *Pão, sangue e jornal: apropriação e violência na obra de Dalton Trevisan* (2009) sobre a violência doméstica presente nos contos do livro *Pão e sangue*, de 1988, e os possíveis diálogos entre o livro e sua época de publicação. Ainda sobre a violência doméstica, Carlos Alberto Rodrigues Messias defende, *Guerra e relação conjugal: a construção da alegoria em três contos de Dalton Trevisan* (2011), mostrando o lar como arena de embate entre homem e mulher e os conflitos desencadeados pelo sexo. Na tese de Geraldo Majella de Souza, *Repetição, crueldade e trauma: reflexos dos confrontos suburbanos na narrativa de Dalton Trevisan* (2009), a violência é estudada através dos traumas de determinadas personagens e a cidade/espço urbano está presente na formação e na perpetuação das cenas de crueldade. Um artigo de Jaime Ginzburg (2000) soma-se a esse conjunto – “*Violência e literatura: notas sobre Dalton Trevisan e Rubem Fonseca*” – com o

intuito de demonstrar que a violência não se justifica pelos problemas sociais, mas parece justificar-se a si mesma.

A partir de 1994, com a publicação de *Ah, é?*, torna-se recorrente na obra de Dalton o uso de minihistórias ou minificções. A tese *A poética da minificção: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* (2007) de Pedro Gonzaga, segundo quem “mesmo com economia extrema, um autor pode manter, e inclusive desenvolver, elementos básicos de seu estilo, alcançando um alto poder de realização literária mesmo trabalhando com forma tão exígua.” (GONZAGA, 2007, p. 5). Para corroborar esta afirmação podemos citar um artigo – “*Dalton Trevisan: um minificcionista por excelência*” (2012) – de Miguel Heitor Braga Vieira no qual o autor discute os procedimentos adotados por Dalton para a criação de minificções, como a linguagem concisa, o minimalismo de recursos, um olhar mordaz para a existência humana e a pouca variação temática.

A repetição é um dos temas mais recorrentes nos estudos de Dalton Trevisan. Algumas das obras citadas acima trabalham paralelamente com a questão da repetição. Para Berta Waldman (1982, p. viii),

[...] a reprodução do mesmo é marca distintiva da obra de Dalton Trevisan. Verifica-se tanto no nível das personagens que se repetem (João e Maria), das situações vividas, das narrativas que retomam o mesmo fio, como também no nível da construção da linguagem onde a voz do narrador e das personagens vão se interpenetrando, forjando a construção de um espaço híbrido a partir do qual o leitor já não distingue quem é que fala.

Algumas obras se pautam especificamente pela repetição com a finalidade de garantir que as histórias comuns não sejam esquecidas e também com a intenção de demonstrar que os dramas humanos são invariáveis. Arnaldo Franco Junior (2009, p. 82) tem trabalhos publicados sobre a reescritura e a repetição na obra de Dalton Trevisan, como o artigo “*Dalton Trevisan e Valêncio Xavier: repetição e montagem como problematização da autoria*”, em que as causas e consequências da reescritura de Dalton são abordadas, concluindo que:

De versão para versão, a extensão do texto diminui significativamente em razão dos procedimentos de condensação (elipse, supressão de elementos, etc.) e, se acompanhadas cronologicamente, as versões revelam uma constante atualização de referências a fatos, espaços, personagens da cidade de Curitiba. Lidas em conjunto, as várias versões contam, também, a história das transformações vividas pela cidade entre as datas da primeira e da última versões do conto.

Já no texto “*Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de*

*Dalton Trevisan*” (2004), o autor debruça-se sobre o valor da repetição na criação literária de Dalton Trevisan.

Rosse Marye Bernardi também estuda a reescritura de Dalton, e alega que essa é a forma de se manter atual, tornando seu texto sempre contemporâneo. Juntamente ao estudo da repetição na obra trevisaniana, encontramos estudos sobre a intertextualidade, como o de Márcio Renato Pinheiro da Silva, *A aporia do sentindo: uma leitura da intertextualidade nos contos de Dalton Trevisan* (2007). Este livro contribui para o processo de análise de duas características de Dalton Trevisan: a repetição e a constante reescritura de seus textos, com destaque para a intertextualidade como processo capaz de produzir sentido no texto retomado e reescrito.

Por tratar das relações familiares, *Guerra conjugal* (1969) é tema de um artigo – “*Direito e Literatura: o retrato do direito de família, nos contos de Dalton Trevisan*” (2011) – sobre a relação direito-literatura, publicado no simpósio de Direito e Literatura em Florianópolis por Ricardo Reis Messaggi e Ana Cecília Parodi. Pelo viés dos estudos bakhtinianos, Marcius Fabiani Barboza de Souza investiga a relação da mulher adúltera e do marido traído em sua dissertação de mestrado, nomeada *A representação do adultério feminino em Dalton Trevisan* (2011).

Alfredo Bosi (1974), importante nome da crítica literária nacional, faz breves apontamentos sobre Dalton Trevisan em “*Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*”, explicitando a violência (que pode ser encontrada nas relações familiares da classe média de uma capital provinciana: Curitiba), a brutalidade da linguagem e o quociente brutal nas cenas de violência e degradação. Destaca também a concisão nas histórias e a obsessão pelo essencial, o que leva seus contos a aproximar-se da crônica, mas dela se distanciando pelo pungente ou pelo grotesco que preside a sucessão das frases. Bosi (1974, p. 17-18) contrapõe – sucintamente – autores intimistas como Ligia Fagundes Telles a Dalton Trevisan:

Não é assim o conto de Dalton que aponta, duro, para o objeto, pois a sua poética não quer desnudar os refolhos do sujeito narrador, mas o fundo da miséria comum. A força dessa prosa está em recortar tão cruamente situações exemplares que o leitor acaba sem saber ao certo se tem pela frente o mais imediato dos realistas ou o mais sombrio e frenético dos expressionistas.

A escrita do curitibano agrega as propostas realistas e as características expressionistas. A força da prosa trevisaniana concentra a crítica social, a temática urbana, as

personagens humanas – com defeitos e virtudes – presentes na estética realista, e a linguagem dinâmica, concisa e sintaticamente disforme da estética expressionista.

Como vimos acima, são numerosas as possibilidades de abordagem da obra trevisaniana. O trabalho minucioso do autor com a linguagem, a repetição que cria um novo texto, a construção narrativa original e repetida, a temática comum que se combina ao uso da linguagem, tudo isso é materialidade para o autor. Como disse Alfredo Bosi (1974), Dalton recorta cruamente seus textos. E dentre as possíveis abordagens para a obra de Dalton Trevisan, o estudo da junção entre narrativa e drama e a utilização do drama como complemento de análise se tornam úteis e válidos. Esta dissertação escolhe como foco o “modo teatral de narrar” em Dalton Trevisan, evidente nos contos selecionados para a composição do *corpus*.

## 2 DRAMA NARRATIVO OU NARRATIVA DRAMÁTICA? NEM UM NEM OUTRO

*Talvez atirando para todos os lados consigamos  
atingir, mesmo que de raspão, o alvo.  
(SANCHES NETO, 1996, p. 12)*

Este capítulo é dedicado à fundamentação teórica que sustenta e embasa as análises do objeto de estudo. Vale ressaltar que se trata de um estudo do campo da narrativa, porque o texto trevisaniano é escrito em prosa e condizente com as características do gênero conto. O modo dramático é um recurso narratológico, contudo, as teorias do drama podem contribuir para a análise e compreensão da estrutura e da composição dos contos em razão de usos específicos do diálogo, da cena e do modo de apresentação das personagens. O conjunto da obra de Dalton Trevisan não é construído e/ou embasado na tipologia do modo dramático de narrar, mas reconhecemos a importância deste modelo nos catorze contos selecionados.

### 2.1 SOBRE OS TRÊS GÊNEROS E O HIBRIDISMO PRESENTE NOS CONTOS DO *CORPUS*

Os gêneros literários são uma maneira de classificação, e de certo modo, de produção dos textos. Entendemos por classificação o conjunto de características que determina e/ou predomina numa obra, a exemplo do conto: estrutura narrativa que difere do romance em sua extensão, sendo um texto curto e cujo desenvolvimento da narrativa deve ser mais rápido e instantâneo, centrado num episódio específico. E entendemos por produção a livre escolha de um autor no momento de criação de seu texto, no caso do autor aqui estudado prevalece o favoritismo pelo gênero conto, tendo ele produzido um único romance.

A história dos gêneros se inicia na Antiguidade com as reflexões acerca dos gêneros poéticos (literários), exemplo da necessidade humana de classificar e reunir em grupos as obras produzidas. Um texto-chave para compreender as diferentes formas do fazer poético é a *Poética*, de Aristóteles, um apanhado de notas sobre a tragédia e a epopeia. Aristóteles (1993) diz que tanto a epopeia quanto a poesia trágica e também a comédia acontecem por formas de imitação que diferem entre si de três maneiras: ou imitam por meios diferentes, ou de modos diferentes ou a objetos diversos. Ele afirma que as artes imitam através do ritmo, do discurso e da harmonia, sendo esses os meios diversos de imitação. A diferenciação criada pelos objetos acontece quando se imitam homens que podem ser medíocres ou respeitáveis; a epopeia e a tragédia imitam os homens de respeito e a comédia

os homens medíocres. No que consiste ao modo de imitação, temos o poeta quando fala com sua própria voz, ou quando fala com sua própria voz e com a voz das personagens e, numa terceira situação, temos as personagens agindo diretamente. A distinção de Aristóteles sobre os modos de imitação resultou no que conhecemos hoje como os três grandes gêneros: o lírico, o épico e o dramático.

Horácio (1993), ainda na Antiguidade, crê que não deve haver mistura entre os gêneros, desqualificando o hibridismo. Segundo ele, o poeta deveria relacionar o assunto respeitando o tom e o gênero, adequando o metro, o ritmo e deve ter em seu caráter a função de moralizar, sendo assim, didática. Horácio, dessa forma, concebe os gêneros como entidades distintas, sem qualquer possibilidade de hibridismo.

A Idade Média é marcada pelo rompimento com os conceitos clássicos e a sistematização das poesias trovadorescas. Dante Alighieri (1993), no medievo, classifica os gêneros da seguinte maneira: nobre – a epopeia e tragédia, médio – a comédia (pela diferença que carrega em seu final) e humilde – a elegia (poesia lírica melancólica, triste). Percebe-se que a distinção criada no período medieval diz respeito mais ao conteúdo do que à forma.

O Renascimento é marcado por duas diferentes tendências estéticas. De um lado, há na França setecentista uma proposta de caracterização dos gêneros que propõe uma divisão rigorosa e imutável: na poesia dramática não há intervenção do poeta, nas poesias líricas somente as reflexões do poeta e na poesia épica uma alternância entre poeta e personagens. Percebe-se que a tripartição dos gêneros proposta por Aristóteles permanece como base para a reflexão sobre as formas poéticas durante séculos, com a diferença de assumir, no contexto do Classicismo francês, um caráter prescritivo, erigindo como modelo de composição poética a incomunicabilidade entre os gêneros, dentre outras recomendações para a boa construção literária. De outro lado, temos a ruptura com esse mesmo modelo que se quer impor como norma na figura de William Shakespeare, poeta dramático para quem a mistura do sério com o jocoso, do elevado com o rebaixamento, em vez de demérito torna-se não só uma marca de sua dramaturgia como também será inspiração para os românticos europeus em sua busca pela libertação em relação a modelos clássicos de composição literária.

O século XVIII marca o início do Romantismo e os pré-românticos alemães dão força à ideia da variabilidade dos gêneros. A individualidade e a autonomia levam a uma valorização da obra única, condenando todo tipo de classificação. A palavra-chave desta época é o hibridismo; da mistura dos gêneros surgiam subgêneros como a tragicomédia. Vejamos uma pequena explicação sobre a época:

Uma proposta bastante representativa da rebeldia romântica contra o pensamento clássico foi a do já famoso “Prefácio” do Cromwell (1827), de Victor Hugo, onde se faz a defesa do hibridismo dos gêneros, com base na observação de que na vida se misturam o belo e o feio, o riso e a dor, o grotesco e o sublime, sendo, portanto, artificial separar-se a tragédia da comédia. Ao contrário, a diversidade e os contrastes deviam estar juntos em nova forma. (SOARES, 1993, p. 14).

O cientificismo e o evolucionismo do século XIX atingem as artes. De um lado as propostas darwianas de evolução passam a servir também para os gêneros. Ferdinand Brunetière (1993) via os gêneros como instâncias vivas, algo que nasce, cresce e morre. Do outro lado, o filósofo Benedetto Croce (1993), “que nega a substancialidade dos gêneros, mas admite sua instrumentalidade para a construção da história literária, cultural e social” (SOARES, 1993, p. 16).

No século XX, muitas são as teorias sobre os gêneros. Os formalistas russos, na figura de Boris Tomachevski (1985), consideram que existam traços principais na caracterização de uma obra e propõe aos gêneros uma dimensão histórica. Roman Jakobson (2003) utiliza a teoria das funções da linguagem para o trabalho com os gêneros, dizendo que na literatura há o predomínio da função poética sobre as demais.

Nesta dissertação, o hibridismo é relacionado à nova possibilidade de construção e de leitura de um texto. As transformações sofridas pelo homem foram modificando as necessidades literárias e os gêneros, e conseqüentemente os subgêneros foram se configurando de maneira a atender às necessidades da criação. Mudanças na literatura implicam mudanças na reflexão teórica, considerando tanto as mudanças do homem em sociedade quanto à assimilação delas pelas formas literárias.

A possibilidade de leitura do texto narrativo como texto com características teatrais e a releitura de recursos narrativos como recursos do drama remetem ao caráter híbrido da obra de Dalton Trevisan. Devemos notar que mesmo os três grandes gêneros não se mantiveram estáticos ao longo da história da literatura, ora tendo sua forma restrita e imutável, ora sendo completamente maleável; por se apresentar desta maneira, o que hoje entendemos da obra trevisaniana poderá se modificar. O caráter híbrido do *corpus* está em sua forma, que pode ser vista pelo ângulo da literatura dramática.

A teoria sobre os gêneros que melhor dá suporte à proposta desta dissertação é a concebida por Emil Staiger (1975). Para ele não há o caráter rígido e fechado das propostas clássicas, tampouco o caráter mutável e as tantas classificações modernas. Para



Staiger, independentemente do gênero, traços épicos, dramáticos e líricos podem estar presentes em todas as obras. Vejamos a explicação:

Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente. (STAIGER, 1975, p. 15).

Toda obra contém uma combinação dos gêneros, não só porque não há absolutismo de formas, mas porque toda obra apresenta, em diferentes escalas, marcas estilísticas dos três gêneros. Esse pressuposto teórico fundamenta nossa abordagem dos contos de Dalton Trevisan, pois explica o hibridismo entre narrativa e drama na ficção do autor, afinal, a imbricação dos gêneros possibilita a criação de novas formas poéticas, narrativas e dramáticas, tornando-se uma força de renovação artística. Não podemos afirmar que houve em Dalton Trevisan a intenção de produzir um gênero misto, mas não podemos negar o caráter misto da obra.

Os contos são formalmente pertencentes ao gênero narrativo, são textos em prosa, curtos, que contêm as estruturas necessárias para sua classificação como narrativa curta: enredo, personagem, tempo, espaço, focalização; são, formalmente, textos narrativos, permitindo uma análise “exclusiva” dentro desta classificação. Todavia, contêm elementos ou traços estilísticos pertencentes ao drama, como o uso quase exclusivo do diálogo, a ausência de mediação ou ausência do narrador (no *corpus* tomado como simulação de indicações cênicas), os signos teatrais presentes por meio de sinais gráficos. Esta possibilidade dupla de análise coloca os contos do *corpus* num patamar híbrido.

## 2.2 TEORIA DA NARRATIVA E TEORIA DO DRAMA

O estudo da narrativa é organizado por diferentes vieses. Vítor Manuel de Aguiar e Silva em *Teoria da literatura* (2002, p. 255) define as seguintes categorias de análise da narrativa: a “personagem”, elemento estrutural indispensável da narrativa. É a personagem uma implicação de propriedades psicológicas, morais e socioculturais, preexistentes à ação narrativa; “nos textos literários narrativos, quer nos textos da literatura *kitsch*, quer nos textos da chamada ‘grande’ literatura, as personagens nunca são ‘formas vazias’ ou ‘puros operadores’”.

Seguindo nas categorias de Aguiar e Silva, aparecem a “diegese” e o discurso narrativo, já todo texto se constrói e se comunica por meio de uma ação ou um processo ou uma sequência de eventos produzidos e suportados pelas personagens. A diegese é dividida<sup>2</sup> em fábula – “que compreende os acontecimentos ou fatos comunicados pela narrativa, ordenados, lógica e cronologicamente, numa sequência nem sempre correspondente àquela por meio da qual eles são apresentados, no texto.” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 36), trama, que é correspondente ao modo como a história é narrada, respeitando a ordem cronológica de aparição na obra, e a intriga, conceito que:

[...] difere dos da fábula e trama, embora seja intrinsecamente vinculado a eles. A intriga diz respeito ao conflito de interesses que caracteriza a luta dos personagens numa determinada narrativa. [...] A intriga está relacionada, portanto, com a noção de conflito dramático, que é desenvolvido a partir das ações das personagens. (FRANCO JUNIOR, 2002, p. 37).

A “descrição” é outra categoria de análise para Aguiar e Silva, porque partes importantes da informação sobre as personagens, os objetos, o espaço, o tempo são exclusivamente decorrentes das descrições, são elas quem fornecem elementos para que se conheça o enredo e/ou a personagem. O “tempo” funcionando para diegese “como sucessão de eventos, comportando um ‘antes’, um ‘agora’ e um ‘depois’, é inconcebível fora do fluxo do tempo. O “discurso narrativo”, que institui o universo diegético, existe também [...] no plano da temporalidade.” (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 283). A “voz”, outra categoria, é a mediação e/ou presença de um narrador. A voz do narrador tem como função primária produzir o universo diegético e como função secundária interpretar o mundo narrado, sendo participante ou não da ação.

Para esta dissertação, o principal elemento de estudo é o “foco narrativo”, “focalização” ou “ponto de vista” – a última categoria proposta por Aguiar e Silva. A focalização é entendida como a posição adotada pelo narrador para narrar a história, já o que determina as informações que o leitor receberá acerca dos fatos ficcionais é nomeado foco narrativo, conforme conceituação de Aguiar e Silva (2002, p. 293-294).

Um dos elementos mais importantes da estruturação da diegese é constituído pelo ponto de vista, ou foco narrativo, ou focalização. A focalização compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico), o que equivale a dizer que representa um fator de relevância primordial na constituição do texto narrativo.

---

<sup>2</sup> Segundo estudo formalistas russos, mais precisamente o de Boris Tomachevski (1976).

A classificação do foco narrativo que embasa esta dissertação é proposta por Norman Friedman, em 1955. No entanto, outros teóricos já haviam desenvolvido questionamentos acerca da focalização.

Henry James, em 1907, foi o primeiro a trabalhar com a questão da focalização, pois se dizia obcecado com o problema de encontrar um centro ou foco para suas histórias; havia a necessidade da história do romance ser coerentemente focalizada através de uma personagem e a solução encontrada foi limitar o enquadramento da ação na consciência de uma das personagens da trama para dar ao leitor a impressão de que a história se conta sozinha. “Dá-se aí o desaparecimento estratégico do narrador, disfarçado numa terceira pessoa que se confunde com a primeira” (LEITE, 1985, p. 13), desaparecendo a onisciência estoica do narrador, substituída pela visão limitada e falível de uma personagem.

Seguindo o percurso estabelecido por James, Percy Lubbock, em 1921, aponta que a narração pode ser feita de maneira direta pela consciência de uma personagem, ou indiretamente pela voz do narrador, resultando, portanto, em dois diferentes modos narrativos, cena e sumário, assim definidos: na cena, os acontecimentos são mostrados sem a mediação de um narrador, a ação da cena é próxima ao leitor, apresentando-se num tempo presente, predominando o discurso direto, enquanto no sumário as ações narradas necessitam da mediação de um narrador, distanciando a história no tempo e distanciando o leitor da narrativa. No entanto, os trabalhos de James e Lubbock não se aplicavam a todos os textos narrativos, apresentando-se parciais, uma vez que o narrador deveria se manter inalterado ao longo de todo um romance, numa única focalização.

E. M. Forster, em 1927, discorda das afirmações de Lubbock, alegando que a manutenção de um único ponto de vista não é o expediente fundamental na ficção. Para ele, um romancista poderá mudar seu ponto de vista para obter o resultado esperado. É Wayne C. Booth, em 1961, quem rompe com o modelo estabelecido por Lubbock, dizendo que há inúmeras maneiras de se contar uma história; para ele, ao contrário de James e Lubbock, não há o desaparecimento do narrador, “porque [...] o autor não desaparece, mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa.” (LEITE, 1985, p. 18). É Booth quem cria a terminologia “autor implícito”, entendida como a representação do autor real através da escrita, entidade que comanda o narrador, as personagens, os acontecimentos, o tempo e a linguagem desenvolvida na história.

Para Jean Pouillon, 1946, havia três possibilidades na relação narrador-personagem: “a visão com”, segundo a qual o saber do narrador é limitado ao saber da própria personagem tanto sobre outras personagens quanto sobre os acontecimentos; “a visão de

fora”, em que o narrador não tem qualquer conhecimento sobre os pensamentos, emoções e intenções da personagem, limitando-se em descrever os acontecimentos e os ambientes exteriores; e a “visão por trás”, na qual o narrador tem pleno conhecimento sobre a personagem, a que se dá o nome de narrador onisciente.

Aproveitando-se das “visões” de Pouillon, Maurice-Jean Lefebve (1980) em seu livro *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, cria uma distinção entre diegese ou história e discurso ou narrativa. Para ele, a “visão por detrás” seria típica do romance clássico, principalmente do romance do século XIX, equilibrado entre diegese e discurso; a “visão com” seria comum aos romances do século XX, aqueles em 1ª pessoa (monólogos e fluxos de consciência) e aos romances epistolares do século XVIII, nos quais a narração predomina sobre a diegese; já a “visão de fora” é influenciada pelo cinema do século XX, sendo típica de romances policiais e do *nouveau roman*, em que predominam o uso da diegese. Lefebve diz que toda visão é uma convenção, que todo narrador finge, mais ainda quando se limita a expressar coisas que só a personagem veria.

Para Norman Friedman (2002, p. 171), a transmissão da história ao leitor de modo eficiente envolve algumas questões:

- 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?);
- 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?);
- 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor, ou palavras e ações do personagem, ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vem?; e
- 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (próximo, distante, alternando?).

A tipologia do foco narrativo de Friedman procura fornecer elementos para responder a todas essas perguntas, baseando-se na distinção entre sumário narrativo (contar) e cena imediata (mostrar). O sumário é uma apresentação ou relato de uma série de eventos, que abrange um período de tempo e uma variedade de locais, efetuados por meio do discurso indireto. Já a cena é a representação do diálogo das personagens; as informações são passadas para o leitor quase exclusivamente pelas falas das personagens, por meio do discurso direto (predominante); a narração acontece de um ângulo frontal e fixo. Friedman diz que nos textos modernos predominam a cena já que o sumário é recorrente nos textos tradicionais e ressalta ainda que toda a classificação está baseada na principal característica de um foco narrativo e não na sua exclusividade, pois não existe na literatura um texto puro.

Norman Friedman propõe oito classificações de foco narrativo. O primeiro é o “‘autor’ onisciente intruso” em que o narrador adota um ponto de vista além dos limites do tempo e do espaço; esse narrador sabe tudo da história, suprimindo ou minimizando a voz das personagens através do uso do sumário. O segundo foco é o “narrador onisciente neutro” que se distingue do primeiro foco pela ausência de instruções e comentários gerais do narrador e pela presença de pequenas cenas para a dinamização da ação e do conflito dramático. “‘Eu’ como testemunha” é o terceiro foco narrativo, no qual a narração é feita pela 1ª pessoa do discurso, mas a personagem é secundária, sendo sua visão dos acontecimentos limitada, por isso, uma testemunha; tal narrador pode utilizar tanto cena quanto sumário em sua narração. “Narrador protagonista” é necessariamente um foco em 1ª pessoa, limitando as percepções da história à sua própria existência, aproximando ou distanciando o leitor através das cenas ou sumários. “Onisciência seletiva múltipla” é o quinto foco narrativo, marcado pelo predomínio da cena e pela utilização do discurso indireto-livre, que:

cria um efeito de eliminação da figura do narrador, [que é] substituída pelo registro de impressões, percepções, pensamentos, sentimentos, sensações que remetem à mente das personagens. Como tais [...] ganham o primeiro plano da voz narrativa e estão ligados a várias personagens, não há mais um centro fixo como responsável pela articulação da história narrada, mas uma multiplicidade de ângulos (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 43).

A “onisciência seletiva”, diferentemente do foco anterior, se restringe a uma única personagem, todas as ações são apresentadas ao leitor sem mediação, este é o foco do fluxo de consciência. O último foco é chamado de “câmera”, uma tentativa radical de eliminar a presença do narrador e do autor na narrativa; “esta categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente.” (LEITE, 1985, p. 62). O sétimo foco narrativo classificado por Friedman é o correspondente aos contos aqui analisados, o “modo dramático”. Este ponto de vista caracteriza-se pelo uso da cena, as informações disponíveis ao leitor são passadas através das ações e falas das personagens. Friedman (2002, p. 178) faz a seguinte afirmação: “suas aparências [das personagens] e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena”, pode-se ver a personagem olhando para uma janela, mas sem que ela verbalize tal situação não se saberá o que há através da janela. Contudo, isso não impossibilita que os estados mentais da personagem não possam ser inferidos a partir da ação e do diálogo.

Narrativas construídas com predominância do modo dramático podem ser lidas com o instrumental teórico de análise do texto dramatúrgico – motivação para a análise dos contos trevisanianos que compõem o *corpus* desta dissertação – mas existem diferenças

cruciais entre eles: a ficção é lida e o drama é visto e ouvido, havendo assim, uma diferença de escopo, sutilezas, amplitude, fluidez; e é importante ressaltar ainda que “teatral” e “dramático” não significam a mesma coisa, que o dramático não é necessariamente um texto adaptável para o palco (STAIGER, 1975). Mas as semelhanças entre o drama e a narrativa são procedentes uma vez que o leitor pouco ouve a voz do narrador e presencia as personagens, que se movimentam como se estivessem em um palco. O modo dramático aparece nos textos de teatro, nos roteiros de cinema e de telenovelas e seu uso é predominante em textos curtos, como os contos.

As diferenças entre as categorias de análise do texto narrativo e do texto dramático podem ser descritas da seguinte maneira: o “enredo” na narrativa permite a multiplicidade de núcleos e pode se desenvolver em muitos episódios, já no drama se concentra numa ação nuclear. As “personagens” podem ser variadas e numerosas e podem ser descritas e analisadas intimamente; em contrapartida, as personagens de uma peça são reduzidas ao mínimo necessário e retratadas precisamente através do diálogo. O “tempo” no drama também é reduzido ao necessário para o desenvolvimento de um conflito, focado numa situação específica e o tempo narrativo pode ser distendido de maneira indefinida; finalizando as categorias com o “espaço”: na narrativa, ele é amplo e variado e pode ser descrito minuciosamente, enquanto no drama ele deve ser preciso e organizado em função das necessidades da ação (PASCOLATI, 2009).

De posse das diferenças entre ambos os gêneros e com base nos contos selecionados neste estudo, podemos perceber que a obra de Dalton Trevisan, mesmo sendo uma forma narrativa (conto), apropria-se de elementos dramáticos. Primeiro porque concentra toda sua ação de maneira nuclear, sempre João e Maria, em episódios curtos, e de tempo e local específicos (os encontros são marcados e quase não há interação entre as personagens fora dessa delimitação do local e da hora). O conto “A letra do assobio” retrata uma breve conversa telefônica e a necessidade de um encontro de última hora e João deixa claro que não pode encontra-se com Maria sem um planejamento, pois espera clientes, reiterando a especificidade do tempo e do espaço na narrativa:

— É o João?  
 — Quem mais?  
 — Preciso de dinheiro.  
 — Hoje não tenho.  
 — Não minta. E não seja ruim. Preciso de qualquer jeito. Senão, como é que vou para casa?  
 — Onde você está?  
 — Aqui pertinho. Só subir.  
 — É que vem um cliente.  
 — Não faz mal. Nem olho para ele. Depressinha, João. Você dá o dinheiro e vou embora.  
 Logo ali, afogueada e ofegante.  
 — O cliente está?  
 — Ainda não chegou.  
 Estende uma nota pequena. (TREVISAN, 2008, p. 71-72).

O tempo da ação dramática é sempre o presente. Para Anatol Rosenfeld (1997, p. 31), “a ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico”, isso porque qualquer intervenção, retorno ou interrupção na cena para um tempo passado necessitaria da manipulação de um narrador, e como sabemos a característica da obra dramática é aquela “dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.” (ROSENFELD, 1997, p. 17). Peter Szondi (2001, p. 32) também afirma que a ação dramática se dá no presente, o que não equivale a dizer que o tempo é estático, mas “[...] somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. [...] O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos”.

Para a narrativa existem instâncias temporais distintas, conforme a classificação de Benedito Nunes (1988): o “plano da história” – pluridimensional, conta a história através de seu conteúdo; o “plano do discurso” – o tempo é linear, e o “plano da narração” – é o plano do ato de narrar. Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2002) as nomeia da seguinte maneira: “tempo da diegese” – que é objetivo: semanas, dias, horas, etc.; “tempo do discurso narrativo” – que não é objetivo: número de páginas, velocidade da leitura, etc.; e “tempo da instância narrativa”, que é o tempo em que se processa a escrita do romance.

Arnaldo Franco Junior. (2007), em “Operadores de leitura da narrativa”, facilita a compreensão do conceito do tempo na narrativa. O tempo na narrativa é dividido em tempo da diegese, que é o tempo da história narrada; e o tempo da narração ou discurso narrativo, que é o tempo dos acontecimentos, fatos e ações apresentados. O tempo da diegese pode ser objetivo/cronológico (passagem dos dias, estações do ano, datas, etc.) e

subjetivo/psicológico (emoções, sensações, sentimentos, memórias das personagens). Já o tempo do discurso narrativo é dividido em três: ordem, duração e frequência.

A respeito da ordem podemos dizer que se trata da relação entre a disposição dos acontecimentos da história e a apresentação destes acontecimentos; isso recebe o nome de anacronias que podem ser: narrativa *in media res*, na qual o discurso se inicia com um acontecimento do decorrer da diegese; narrativa *in ultima res* acontece quando o final da narrativa é apresentado no início; analepses, ou *flashback*, que é a recuperação de um fato passado, fora da história, para a narrativa; e prolepses, ou *flashforward*, caracterizadas como antecipação de um fato que acontecerá mais tarde no plano da diegese.

A duração é um desencontro entre os acontecimentos no plano da diegese e o relato desses acontecimentos no plano do discurso narrativo. E são cinco: cena, sumário, elipse, pausa descritiva e digressão. A primeira é a coincidência entre os acontecimentos da diegese e os relatos dos acontecimentos na narração, seu tempo é o presente; a segunda é o distanciamento da história, o narrador resume os acontecimentos da diegese; a terceira consiste na exclusão de acontecimentos da diegese no plano do discurso narrativo; a pausa descritiva é composta de “descrições” que aumentam a temporalidade da narração; e a última é a inserção de comentários por parte do narrador, pausando a diegese e fazendo progredir o discurso narrativo.

A relação quantitativa entre os acontecimentos da diegese e as menções desses acontecimentos no nível do discurso é a frequência. O modo como se estruturam produz a narrativa singulativa em que se equivalem os acontecimentos no discurso e na história; a narrativa repetitiva, como o nome já diz, é aquela que apresenta um mesmo acontecimento várias vezes; e a narrativa iterativa, “aquela que apresenta uma única vez, no plano narrativo (narração), um acontecimentos que aconteceu várias vezes no plano da diegese”. (FRANCO JUNIOR, 2007, p. 48).

A mediação de um narrador permite um passeio no tempo. Já os contos produzidos por Dalton Trevisan carregam a marca temporal da ação dramática, ou seja, sua ação é localizada num presente, postos em cena no momento do agora, como se acontecessem pela “primeira vez” no momento de sua leitura. Mesmo os momentos em que Maria ou João se recordam de algum acontecimento passado, isso se dá de modo presentificado pelo diálogo, com a personagem que narra reproduzindo o discurso daquela que participou da ação do passado. Segue exemplo retirado de “Esse mundo engraçado”:



- 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 está fazendo? Com esse pano? Matando abelha. Tenho medo de enxu. Quer deixar recado? Não carece. Depois eu falo.*
- E os presentes? Ele devolveu? (TREVISAN, 1981, p. 23).

O diálogo principal acontece entre Maria e João, sua marca é o uso do travessão. Maria é quem começa dizendo que foi para a casa da mãe; o texto em itálico “*O sargento esteve aqui. Veio deixar os trens*” é enunciado por Maria, mas quem o pronuncia é a mãe de Maria. Já no parágrafo “— Só devolveu. E disse: *O que a senhora está fazendo? Com esse pano? Matando abelha. Tenho medo de enxu. Quer deixar recado? Não carece. Depois eu falo*”, novamente é Maria quem pronuncia o diálogo, mas reportando algo que aconteceu no passado entre sua mãe e o sargento. Desse modo, a personagem assume a entonação típica do falar do outro e a reproduz, por vezes até de modo satírico, algo perceptível apenas quando consideramos o contexto da enunciação. Esse recurso provoca a presentificação de fatos do passado, assim como revela a desdobramento da personagem Maria em outros papéis, o do Sargento e o da Mãe.

A problematização do foco narrativo está diretamente ligada à figura do narrador, por meio de quem conhecemos o enredo e o desenvolvimento da história e a partir de quem podemos compreender as outras personagens do texto, pois ele é a consciência do que está sendo narrado. Beth Brait (1987, p. 53) assim define a entidade narrador,

[...] o narrador pode apresentar-se como um elemento não envolvido na história, portanto, uma verdadeira câmera, ou como uma personagem envolvida direta ou indiretamente com os acontecimentos narrados. De acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens.

Os contos pertencentes ao *corpus* desta dissertação trazem um narrador neutro, que se revela como uma câmera ou como um observador isento de qualquer interferência. Segundo a classificação de Gérard Genette (19-), o narrador empregado por Dalton Trevisan é chamado de heterodiégetico, isto é, aquele que pode se manifestar como um eu explícito ou como um narrador apagado. Esta postura permite uma aproximação do texto trevisaniano ao texto teatral já que a função estabelecida por Dalton Trevisan para o narrador dos catorze contos é semelhante à função da rubrica nos textos dramáticos, pois

O simples fato de que o “autor” (narrador ou eu-lírico) parece estar ausente da obra ou confundir-se com todos os personagens de modo a não distinguir-se como entidade específica dentro da obra – implica uma série de consequências que definem o gênero dramático e seus traços estilísticos em termos bastante aproximados das regras aristotélicas. (ROSENFELD, 1997, p. 30).

No texto dramático, o elemento que corresponde aproximativamente ao narrador dos contos de Dalton Trevisan são as didascálias – “instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo) para interpretar o texto dramático.” (PAVIS, 1999, p. 96), também chamadas de indicações cênicas ou rubricas, que são “todo o texto não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou modo de apresentação da peça.” (PAVIS, 1999, p. 206). A aproximação entre os gêneros é possível porque as indicações cênicas não correspondem somente às questões espaço-temporais da personagem, mas a interioridade e ambiência da cena. Segue um trecho do conto “A mecha prateada”, exemplo de como o narrador exerce uma função semelhante à rubrica: “**Na ponta do sofá, pezinho cruzado, mecha prateada no cabelo castanho.** — Por que essa mecha? — Na outra vez eu já tinha.” (TREVISAN, 1980, p. 24, grifo nosso). É o narrador quem nos diz como é a mecha que a personagem Maria traz nos cabelos, porque o diálogo entre ela e João não alcança tal detalhe, assim como mostra a posição da personagem “em cena”, como se informasse uma marcação cênica, as características físicas e gestuais da personagem foram indicadas pelo narrador, porque em termos de palco, o ator que encenaria a peça deveria saber como se posicionar no palco.

O narrador do texto de Dalton Trevisan desempenha algumas funções durante o percurso narrativo, tal como caracterizar as personagens, descrevendo detalhes físicos, psicológicos, as roupas, expressões faciais, etc.. É importante para a compreensão do texto que essas sutilezas estejam descritas porque, contrário ao texto dramático, que é concebido com a intenção que se encene futuramente, o texto narrativo só se realizará na ordem da escrita, não sendo possível visualizar detalhes. Além disso, no texto dramático, a rubrica traria informações sobre figurino, penteado, expressão facial; no texto narrativo, o narrador desempenha essa função, mas de um modo tão econômico, objetivo e direto quanto num texto dramático. Do conto “Esse mundo engraçado”, retiramos a seguinte passagem:

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. (TREVISAN, 1981, p. 29).

Além da descrição de como está vestida a personagem, o narrador, seguindo o mesmo padrão da indicação cênica, ressalta a pressa de Maria neste encontro, afirmando que ela está aflita ao olhar para o relógio. No entanto, é importante ressaltar que algumas vezes a própria personagem descreve a si mesma, negando ao narrador sua função, como neste momento do conto “Pobres meninas”:

- Fiquei bem chique. Lavei o cabelo.
- Chique assim quem vai a um baile?
- Quem encontra um ingrato pela última vez. Sem pintura. Com blusinha branca de renda. A calça de veludo que ele mais gostava. Subi correndo os degraus da faculdade. Fui espiando sala por sala. (TREVISAN, 2008, p. 14).

Em textos dramáticos é comum que a fala da personagem revele a maioria das informações, inclusive seu estado de espírito, desejos e intenções; o trecho acima demonstra como a fala da personagem é importante para as narrativas de predomínio do modo dramático.

Ao longo de todos os catorze contos, dois sinais gráficos são extremamente recorrentes, as reticências (...) e o asterisco (\*)<sup>3</sup>, os quais podem ser lidos de diferentes maneiras. Os asteriscos separam temporalmente os encontros entre João e Maria. Todas as vezes que aparecem grafados no texto sabemos que se trata de um novo encontro, de um novo momento no tempo-espaço da narrativa; utilizamos um trecho mais longo do conto “Espadas e bandeiras” para demonstrar a passagem temporal marcada pela utilização do asterisco:

\*

- Levei um susto. Dei uma risada nervosa. O sargento perguntou: *Do que está rindo? Ora, não posso?*
- Ele te beijou?
- Um beijinho aqui. Já pesou aquela mão no meu ombro. Me deixou na pensão. E foi tudo.

\*

- No feriado viajei para casa. Fiz penitência. Confessei e comunguei.
- Quem te confessou?
- O padre Tadeu.
- Contou o que nós dois fazemos?
- Credo, João. Conte que disse nome feio. Que desobedeci a minha mãe.
- E o que ele disse?
- *Isso não é nada, minha filha.*
- Ah, se ele soubesse... Ainda garante que é virgem?
- A moça que não se cuida, a moça fácil, está perdida. Se for para cama com um homem... triste de mim. Esse Paulo me disse: *Você é fria. Não é de*

<sup>3</sup> Por questões de edição, a obra *Essas malditas mulheres* apresenta o asterisco com o seguinte sinal gráfico (★).

*nada*. Sou fria, não sou de nada. Bem que vive atrás de mim. Homem é bicho sem-vergonha.

\*

— E o teu grande amor? O tal Lúcio.  
 — Ih, tão enjoado. Só falava na santa mãezinha. Não me queria na pensão. Que ficasse no pensionato de freiras. Já viu, não é?  
 — ...  
 — Ele não é como os outros.  
 — É uma das loucas?  
 — Nossa, João. Você não tem sentimento.

\*

— Hoje estou nervosa. Sem graça. De beijo não gosto.  
 — Não gosta? Ou será que tem nojo?  
 — Beijo de cuspo, ui.  
 — De biquinho, anjo, não é bom?  
 — Só unzinho.  
 — O que você é, sabe? Uma enjoada. Cada vez mais chique, hein? Todo dia uma blusa, uma calça.  
 — Presente do sargento. Se ele dava, eu era boba de enjeitar?  
 — Não tire a botinha. Quero você de botinha.  
 — Viu meu sutiã novo?  
 — Bonito.  
 — Está pinicando. É áspero.  
 — Agora o peitinho.

\*

— Sabe da última, João? No feriado fui para casa. Desci do ônibus, e quem estava na praça? Todo humilde, batendo continência.  
 — Fizeram as pazes?  
 — É o que parece. Mas não pense que gosto dele. (TREVISAN, 1980, p. 51-53).

No princípio da citação, Maria e o seu noivo estão juntos, houve beijos e um nervosismo não explicado. Após este encontro de João e Maria, sabemos que houve um feriado, e a moça foi à casa dos pais (que não vivem na cidade de Curitiba, como ela e, após a volta do feriado, ela e o sargento estão brigados). De maneira implícita, em todos os contos, é assim que vemos a passagem do tempo nos encontros entre João e Maria. Neste trecho dos contos podemos depreender a passagem do tempo.

As reticências têm múltiplas funções no texto trevisaniano. A princípio servem como indicação da ausência de falas, a marca do silêncio da personagem, além de transparecer a corporeidade das personagens. No entanto, trazendo para os contos as possibilidades de análise do texto teatral, podemos compreender as reticências como signos teatrais. Tadeusz Kowzan (1977) define treze signos teatrais, que são: a palavra, o tom, a

expressão facial, o gesto, a marcação, a maquiagem, a indumentária, o penteado, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o som. Podemos vislumbrar estes signos no palco de maneira mais clara e concreta. Contudo, é possível retirar do texto narrativo de Dalton Trevisan – pelas das reticências – situações narrativas semelhantes ao gesto e a expressão facial, assim como compreender a entonação da fala da personagem mesmo sem haver qualquer palavra a respeito.

Analisamos os catorze contos selecionados através do estudo da narrativa e de suas aproximações com o texto dramático. A característica mais proeminente para a união da narrativa e do drama é o uso do diálogo, por meio das cenas. O diálogo é parte fundamental do estudo do *corpus* desta dissertação, pois é pelo diálogo que a história principal é formada, e também através do diálogo, que conhecemos quem são as nossas personagens.

### 2.3 TRAÇOS DO ESTILO DRAMÁTICO NO CONJUNTO DA OBRA DE DALTON TREVISAN

Nos quatro livros utilizados, outros contos, que não pertencem aos analisados, contêm algumas características que permitem a utilização dos conceitos estudados. Toda a obra de Dalton Trevisan possibilita a abordagem teórica utilizada nesta dissertação, mas para fins didáticos, foi necessário um recorte.

A repetição dos nomes das personagens é uma característica marcadamente trevisaniana. Muitos de seus contos apresentam Joãos e Marias, porque estes nomes concedem uma condição de anonimato, uma vez que funcionam como representação de nomes comuns. Para Roseli Bodnar Rosalino (2002), os nomes João e Maria refletem várias e diferentes personagens; são reflexos de um espelho em que Dalton Trevisan multiplica as personagens. As figuras representadas pelos nomes João e Maria são estereótipos de toda uma sociedade vislumbrada pelo autor; são apenas dois seres simbolizando todos os infelizes, todos os destinos, sejam velhos ou jovens, ricos ou pobres, bons ou maus.

Esta repetição possibilita a reescritura, conhecida na obra de Dalton Trevisan, porque Maria e João seriam a repetição do diferente. É importante ressaltar que, embora não estejam presentes no objeto de estudo desta dissertação, as figuras do vampiro e de Nelsinho – protagonista de *O vampiro de Curitiba*, que percorre a cidade de Curitiba caçando mulheres para satisfazer suas taras sexuais, também são repetições da criação trevisaniana. Um exemplo de como são representados estes João e Maria foi retirado do livro *Essas malditas mulheres* (2008), do conto “O nome do jogo”

- A Maria passou a tarde comigo. Tão desgraçadinha, a pobre.  
 — Já viu o João como está encolhendo? Cada dia mais pequeno.  
 — Sabe o que aconteceu com ela no táxi? No meio da viagem não sabia quem era nem para onde ia.  
 — ...  
 — Esteve lá em casa. Tive o cuidado: a levei até o carro, entreguei ao chofer o endereço escrito, pus o dinheiro na mão dela. Vá com Deus, Maria. Esse dinheiro aqui – e fechei a palma da mão – é para você pagar a corrida. Ela me olhou alegrinha, quem tinha entendido tudo.  
 — ...  
 — Já avisei: Não quero a Maria à tarde lá em casa. Depois eu não durmo. De peninha dela. (TREVISAN, 2008, p. 29-30).

Nesse trecho selecionado, percebemos que não se trata do João e da Maria apresentados no *corpus*; primeiramente porque não estão postas em cena as personagens João e Maria, ou seja, elas não compõem o plano mimético da história. Nas falas das personagens entendemos se tratar de um casal de idosos. A personagem Maria, do excerto acima, não tem mais uma boa memória e a personagem João está sofrendo a degradação da idade, não tendo vigor físico. As personagens Maria e João deste conto são um casal retratado de maneira fragilizada pela velhice, outro tema constante na obra trevisaniana. Aliás, a velhice é trabalhada por Dalton Trevisan junto a outro aspecto: o abandono. Velhos retratados pelo autor estão sempre na condição de solidão e abandono, experimentando a sensação de impotência e fragilidade.

Outro exemplo da repetição dos nomes acontece no conto “Quarto separado”, ainda do livro *Essas malditas mulheres* (2008). Neste conto, João e Maria são um casal vivendo problemas conjugais, após o nascimento dos filhos, a falta de desejo sexual do marido gera uma crise e a separação do casal.

- Na sala enfrenta a mulher e a sogra.  
 — Graças a Deus. Minha filha livre de você.  
 — Onde? Lá no hospício?  
 — Credo, João.  
 — Maria, você é louca. Deve ser internada.  
 — Agora você acabou para mim.  
 — Então já vou. À noite pego minha mala.  
 — Leve tudo. Não quero mais te ver.  
 — Depois não se queixe. (TREVISAN, 2008, p. 114).

Importante observar que, ao contrário do primeiro casal, que se mantém unido na velhice, suportando a degradação e a solidão, este casal aparenta ser mais jovem. Os mesmos nomes, João e Maria, servem para nomear três distintos casais, que em nada se parecem e em nada podem ser comparados: um senhor de idade e uma jovem ambiciosa (João

e Maria, do *corpus*), um casal de velhos sendo renegados na velhice (“O nome do jogo”) e um casal em processo de separação (“Quarto separado”).

O uso reiterado de diálogos, como forma de interação das personagens, é outra característica presente na obra de Dalton Trevisan. O texto trevisaniano apóia-se na relação entre as suas personagens e a maneira encontrada de relevar e estabelecer esta relação é o uso do diálogo. A linguagem, muito concisa e sedutora, é uma das marcas registradas de Dalton Trevisan. “Tudo que é vivido, experimentado ou imaginado pode se converter em escrita, num movimento de pura sedução, que se exerce por meio da linguagem que conta.” (MAQUÊA, 1999, p. 46). A narrativa do curitibano é composta com a força dos diálogos, enquanto seu narrador exprime uma linguagem teatral. Esta linguagem teatral é observada pelo predomínio de cenas, isto é, a representação da interação das personagens pelo uso do discurso direto, que é o diálogo. Abaixo segue um exemplo, retirado do conto “Feliz natal”, de *Chorinho brejeiro* (1981), de como o autor utiliza o recurso da cena, mesclando o narrador e as falas das personagens:

— Gosto quando você vem. Me distrai.

Retorcida na velha cadeira de embalo. Roupão de seda manchado e desbotado. O jornal disperso no chão. Chinelo de feltro gasto no calcanhar – nervuras azuis na canela branquíssima. Tossindo violentamente, o cigarro na mão.

— E a mocinha – saiu?

— Não é domingo? Me apresentou o namorado. Um mulatinho de calça amarela. Com uma rosa vermelha na mão. Já imaginou?

— Posso baixar o rádio?

A eterna careta da fumaça no olho raiado de sangue. Na mesinha, ao lado do rádio, ele suspende o óculo.

— Você nunca limpa essa lente? (TREVISAN, 1981, p. 66-67).

Não podemos afirmar se tratar de idosos; só podemos compreender que o narrador aparece para uma pequena descrição da cena e que tudo o mais é transmitido pelas próprias personagens.

Além de visualizar o uso da cena, o trecho acima mostra outra característica abordada por Dalton, que é o cotidiano e o minimalismo em sua obra, uma pequena conversa sobre a empregada, sobre os óculos, temas banais.

Nos contos do *corpus*, as reticências servem como recurso de indicação cênica ou rubrica; outros contos também se utilizam do uso gráfico das reticências, mas não é possível afirmar, sem análise aprofundada, que seja mesma a função cênica das reticências. Contudo, não podemos deixar de notá-las. O conto “A gargalhada de Lili”, de *Essas malditas mulheres* (2008), contém mais de um trecho em que a “fala” é substituída pelas reticências.

Vejamos um exemplo: “— Queriam dar dois comprimidos. Ela não engoliu. Vieram com injeção na veia. Mas não deixou. O doutor ameaça choque elétrico – uma série de nove. — ... — É tudo o que a Maria não é.” (TREVISAN, 2008, p. 130). Nesse trecho selecionado, é possível inferir que as reticências substituem um olhar perplexo, talvez pela necessidade de choques elétricos ou pela quantidade de choques propostos, ou mesmo pela dificuldade no cuidado com a paciente internada.

O recurso do uso do itálico nos momentos de discurso reportado é encontrado em outros contos além daqueles selecionados pelo *corpus*. Ainda em “A gargalhada de Lili”, existe uma conversa sobre a personagem internada e a personagem (qual?) reporta um discurso passado, como nos contos de João e Maria:

— Eu sei. Não é isso. Eu sei. No asilo querem fazê-la de louca. Lá quietinha no banco do pátio. Uma enfermeira de óculo escuro: *Esse rapaz tem outra. Mais moça. Não se iluda.* Combinada com o marido e os médicos. (TREVISAN, 2008, p. 129).

Com estas observações afirmamos que o contexto geral da obra de Dalton Trevisan aponta para um uso de recursos estilísticos característicos, sinal do mérito inegável do Vampiro de ser inédito a cada livro ao mesmo tempo que se repete em cada conto, provocando no leitor uma ambiguidade: “isto já foi lido?”, “parece que li uma história assim?”, “são histórias diferentes.”.



### 3 A INVESTIGAÇÃO DO MODO DRAMÁTICO

*Menino caçando passarinho é cego para o que não for passarinho.*  
(TREVISAN, 2004, p. 89)

A finalidade deste capítulo é elencar, sistematizar, analisar, compreender e comprovar – através de exemplos – que é possível o estudo do *corpus* sob a perspectiva da teoria do drama em combinação com a teoria da narrativa, através do modo dramático. E apontar no texto trevisaniano os momentos de fusão entre características teatrais e narrativas. Por se tratar de um *corpus* recortado de quatro livros, primeiramente, serão apresentadas as personagens e o enredo. No subcapítulo seguinte acontecerão as análises dos elementos encontrados nos contos.

#### 3.1 APRESENTANDO JOÃO E MARIA

As análises dos catorze contos do *corpus* foram elaboradas respeitando a ordem de publicação dos livros. O primeiro livro *Lincha tarado* (1980), contém dezoito contos, dos quais doze têm como personagens um João ou Nhô João; três destes contos pertencem ao *corpus* desta dissertação: “A mecha prateada”, “Que vida, João” e “Espadas e bandeiras”. No segundo livro, *Chorinho brejeiro* (1981), podemos contar onze Joãos e sete Marias, num conjunto de treze contos dos quais dois fazem parte deste estudo: “Esse mundo engraçado” e “Beijos vendidos”. De *Essas malditas mulheres* (2008), quatro de quinze contos apresentam o João e a Maria analisados aqui: “Pobres meninas”, “O sonho é azul”, “A letra do assobio” e “Modinha chorosa”. O último livro do *corpus* é *Meu querido assassino* (1983) com cinco contos para a análise: “O fantasma do dentinho de ouro”, “O confessor”, “Bombom de licor”, “Lição de anatomia” e “Nem te conto, João”.

O que nos permite afirmar a unidade dos contos selecionados para análise do *corpus* são os pequenos detalhes presentes nas catorze narrativas escolhidas. Com a intenção de montar uma unidade narrativa, faremos uma paráfrase dos contos, apresentando as personagens e o enredo. É necessária esta breve retomada dos contos, uma vez que eles são propostos de maneira fragmentada por Dalton Trevisan, sendo assim, segue-se nos parágrafos subsequentes uma espécie de reconto da história de Maria.

O *corpus* tem a seguinte configuração: duas personagens principais compõem o plano mimético dos contos, são elas João e Maria – entende-se por mimético

aquilo que se desenvolve no plano da ação, que está sendo posto na cena, as personagens que efetivamente “aparecem” na história. Segundo Gérard Genette (19-), mimética é a narração feita pela “imitação” dos diálogos das personagens. Toda a narrativa, e todo conhecimento da história, advém dos diálogos entre João e Maria. As demais personagens são postas em cena pelos diálogos entre elas, isto é, em termos teatrais, correspondem ao espaço diegético, pois não são colocadas em cena, mas apenas reportadas. Existe uma marcação gráfica que permite ao leitor identificar o diálogo dentro do diálogo: nos momentos em que Maria reproduz aquilo que fora dito no plano diegético, as frases vêm grifadas em itálico, ou seja, o itálico é a simulação do discurso do outro, como no exemplo: “— A catanga do nosso medo. Me deu ânsia. Tossi e comecei a fungar. Um colega me disse: *Não chore, sua boba. Esses aí foram bêbados e vagabundos. A ninguém fizeram nada de bom. Agora valem para alguma coisa.*” (TREVISAN, 1983, p. 31).

Os contos apresentam uma mesma situação narrativa e/ou dramática configurada da seguinte maneira: Maria quer falar sobre sua vida, principalmente as questões afetivas e precisa de dinheiro; João quer sexo ou contato sexual, ao menos. Maria é uma moça de aproximadamente 22 anos, vinda do interior para a capital, Curitiba, noiva de um sargento ciumento, André, e posteriormente namorada de um jovem de nome Nando. João é um homem mais velho, provavelmente com mais de 50 anos, que goza de boa reputação e situação financeira confortável; não podemos afirmar qual sua ocupação, mas é chamado de doutor. Todo o plano mimético da história se passa no escritório de João, onde Maria se dirige para os encontros. João e Maria conheceram-se em um manhã. Pouco é esclarecido sobre este encontro, mas sabemos que ele conhecia o pai da jovem e lhe havia oferecido seu cartão. A partir daí, começa o relacionamento de ambos. Segue abaixo o relato do primeiro encontro:

- Já esqueceu a manhã do nosso primeiro encontro.
  - Faz tanto tempo.
  - De calça branca. Blusa azul. Era linda nos dezoito aninhos. Corri atrás: Moça, espere um pouco.
  - Você me cantou.
  - Eu disse: Não lembra de mim? O doutor João. Amigo de seu pai. Quer ir ao meu escritório? Uma oportunidade para a moça. Vi que ficou assustada. Vá sem medo, eu disse. Sou bonzinho e respeitador. Dobrei o canto do cartão.
  - Bobinha, eu peguei. Parece tão longe,
  - Quatro anos. Sou o mesmo, não mudei. O coração, ao menos.
- (TREVISAN, 2008, p. 73-74).

Dentre os detalhes que interligam e garantem a unidade do *corpus*, cita-se o domínio da imagem máscula do sargento por meio da descrição, por exemplo, de suas mãos. No conto “A mecha prateada”, de *Lincha tarado* (1980), é nítida a percepção de que a função das mãos é a de exercer domínio sobre Maria.

— Me beija sem parar. Mas eu não beijo. **Sempre com a mão no meu ombro.** Bem que ela pesa. Me da ânsia de gritar. Só implica. Não quer que eu fume. Me pinte. Nem mecha prateada. (TREVISAN, 1980, p. 26, grifo nosso).

No segundo momento em que surgem as mãos do sargento, no conto “Que vida, João”, de *Lincha tarado* (1980), elas não indicam apenas poder sobre a moça, mas também carregam a simbologia da dependência: Maria depende emocionalmente do envolvimento com André; nesse momento do conto, Maria diz para João que o sargento a quer exclusivamente para si.

— Credo, João. Ele me respeita. **Só aquela mão pesada. Sempre no meu ombro.** Quer que chegue, bem juntinho. Às vezes meu braço até amortece. Não posso olhar para o lado. Sabe que o exibido me beija guiando? Daí foi engraçado. No meio de um beijo abri o olho. Ainda deu tempo. Já estava subindo no barranco. (TREVISAN, 1980, p. 38, grifo nosso).

No terceiro livro, *Meu querido assassino* (1983), a figura das mãos do sargento retorna, mas de maneira diferente: o que antes era um símbolo de poder e autoridade passa a ser um sinal de vergonha, vinculando um único símbolo, as mãos, a diferentes presenças nos contos.

— **A eterna mão no meu ombro.** Aquela mão peluda de unha negra. Me sentia envergonhada. Uma hora ele disse: *Você está lá em cima. No morro. Eu aqui embaixo, no pó.* Andamos a esmo. Com medo de ser vista. A moça de calça branca e sandália dourada a par de um andrajoso, assim que se diz? Olhamos os cartazes, entramos no cinema. (TREVISAN, 1983, p. 55, grifo nosso).

A autoridade do noivo é um pequeno detalhe que permite a compreensão de que estamos abordando uma mesma Maria além da presença, nos contos, da irmã de Maria, Rosinha, com quem Maria divide os quartos de pensão por onde passa. “— Agora numa pensão de japoneses. **Eu e a Rosinha.** Um quartinho, o banheiro comum. Direito ao café da manhã. Aguado com pão de ontem, margarina rançosa.” (TREVISAN, 1981, p. 60, grifo nosso).

Outra minúcia nos contos que prevê a unidade entre eles são os cigarros. Entre um momento de conversa Maria pede: “— Me dá um cigarro, João.” (TREVISAN,

1980, p. 23). A relação de João e Maria é marcada por um acordo financeiro-sexual. Maria precisa da ajuda financeira de João, enquanto João busca na moça uma satisfação para a velhice. A evidência de um “contrato” entre eles está no conto “Espadas e bandeiras”, de 1980, e aparece da seguinte forma:

- Estou quase louca. Tenho de pagar hoje o colégio. Três dias que não vou. Eles não deixam entrar. Com multa e juro. Você me empresta, João? Te dou um cheque.
- Começa que não tenho.
- João, não finja. Tal será você não ter – um doutor!
- Não tenho mesmo. **E se tivesse não emprestava. Nosso trato você sabe qual é. Eu dou, não empresto. Faço a minha parte e você a sua.**
- ...
- Tenho feito bem a minha, não é?
- Você não entende, João. (TREVISAN, 1980, p. 51, grifo nosso).

Isoladamente cada um dos livros apresenta seu enredo. O primeiro livro *Lincha tarado* (1980), pode ser considerado aquele com maior apelo sexual entre os quatro. Isso porque, nele, João tem mais lascívia. Nesses primeiros contos, João é mais insistente na necessidade de um contato sexual entre ele e Maria. Como exemplifica o conto “A mecha prateada”, João começa pedindo que a moça lhe faça carícias, carinhos, masturbação, beijos, etc., o que não é exclusivo de *Lincha tarado*, só é mais evidente nesse volume de contos.

- Agora você sozinha.
- Ela senta-se, olhando e sorrindo.
- Quero ver o barulhinho.
- Instala-se ao lado.
- Abra a perna. Agora sou eu.
- E prende-lhe o dedinho.
- Então venha.
- Ela inclina o pescoço, as madeixas cobrindo o rosto.
- Só a linguinha.
- Com elas brincando no lindo rostinho. (TREVISAN, 1980, p. 25).

Em “A mecha prateada”, é possível perceber que Maria não se sente à vontade durante as relações com João, inclusive sentindo nojo do homem, mas se trata de um sentimento mal definido, uma vez que João consegue satisfazê-la sexualmente.

- Agora um beijinho.
- Ela não retribui, dentinho apertado.
- Beijar não sabe?
- Afasta a cabeça.
- Cuidado, o batom.
- Ah, traidora. A boca limpinha, só pinta na saída. Outro beijo, a que não responde.
- Tem nojo de mim?
- Para ela não passa de um velhinho sujo. (TREVISAN, 1980, p. 24-25).

“Que vida, João” é um dos poucos contos acontecidos em uma única cena. Nele Maria chega pedindo dinheiro e cigarros, e João se aproveita do momento para iniciar o ato sexual. Nesse conto, observar-se o primeiro gozo de Maria. No nono parágrafo, a menina expressa seu prazer, situação rara em todo o conjunto.

— Agora não fale.

— ...

— Veja como é quentinho.

Sem que mandasse, primeira vez ela falou.

— Assim não.

— ...

— Aí. Bem no ossinho.

— ...

— **Ai, que bom.**

— Sua cadelinha. Não é um abismo de rosas? Um turbilhão de beijos? Uma tropa galopante com espadas e bandeiras?

— ...

— Já aconteceu antes?

— Nunca.

— Jura?

— Por Deus do céu.

Uma cruz na boquinha molhada. (TREVISAN, 1980, p. 36-37, grifo nosso).

No conto “Espadas e bandeiras”, existe a repetição da situação de “A mecha prateada” e “Que vida, João”, pois novamente há um contato sexual entre eles, levando Maria ao prazer. Nos três contos acima, durante o contato sexual, João indaga Maria perguntando se ela sente nojo dele, Maria nunca afirma sentir nojo, ela só revelará seu sentimento de repulsa no último livro, no conto “Bombom de licor”, atribuindo o nojo ao asseio de João:

— Dá um beijinho.

— ...

— Tem nojo?

— Você é caprichoso.

— Em que sentido?

— O talquinho que usa. (TREVISAN, 1983, p. 55).

Os próximos livros contêm cenas de sexo entre João e Maria, mas *Lincha tarado* (1980) é o que melhor evidencia a sensação de prazer e gozo de Maria. *Lincha tarado* é, além do livro mais sexualizado, o livro do ciúme. Maria é noiva de André, o sargento, que é possessivo, ciumento e violento com a menina; eles estão noivos há quatro anos, fato revelado por Maria durante uma conversa: “— Agora eu faço questão. Nem que me separe depois. **Quatro anos** esse fulano me fez perder. Está certo me deixar na estrada?” (TREVISAN, 1980, p. 53, grifo nosso); esse “fulano” é o sargento. No decorrer das leituras, descobrimos que Maria não só é noiva do sargento e se encontra com João, mas também mantém pequenos

namoricos com outros rapazes, sempre em busca de presentes e atenção. Entre esses rapazes existe um dentista, causa de diversas brigas e de um rompimento do noivado. O ciúme de André pelo tal dentista se estende ao segundo livro, *Chorinho brejeiro* (1981).

*Chorinho brejeiro* (1981) é um livro de lamentações. A crise causada pelo dentista no primeiro livro ainda repercute neste. O sargento desaparece dias após uma briga e depois retorna para Maria, como se nada entre eles tivesse acontecido. “Esse mundo engraçado” inicia-se com Maria contando ao João uma discussão:

— 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. Acho 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?* (TREVISAN, 1981, p. 22).

No decorrer do conto, situações, como a descrita acima, acontecem mais vezes; Maria liga e o sargento a destrata. E no momento em que se encontram pessoalmente há uma briga: “— 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?” (TREVISAN, 1981, p. 32). Com o sumiço de André, Maria precisa recorrer mais vezes ao auxílio financeiro de João, ela o procura com histórias: mudança de pensão, dor de estômago, dor de cabeça. João está sempre pronto a oferecer a ajuda de que Maria necessita, mas questiona a moça a respeito da amizade entre eles e do real motivo que a leva a encontrar-se com ele, dizendo que ela sempre o encontra pelo dinheiro e não pelos sentimentos. Em “Beijos vendidos”, Maria e o sargento reatam o noivado.

*Essas malditas mulheres* (2008), o terceiro livro, é o livro da cumplicidade. Maria confia suas histórias a João, numa relação positiva. Ela está mais aberta a falar sobre seus problemas e pedir ajuda a João, não só financeiramente, mas como um amigo; o acordo sexual-financeiro ainda existe, mas é mantido de forma flexível.

Em “Pobres meninas” novamente após uma discussão, André abandona Maria. Esse abandono é agravado pelo tempo de separação entre eles – “são cinquenta e seis dias que ele não me vê. Que não fala comigo.” (TREVISAN, 2008, p. 12) – e porque Maria admite estar apaixonada por André. Em tom de confissão, ela diz a João “— Sabe o que é gostar de alguém? Esse maldito sargento me ocupou quatro anos. Não quero que ele volte, me entenda. Só que diga: *De você não gosto mais. Enjoei de você. Tenho outra. Mais bonita.* Não aguento é esse silêncio. Sinto gana de matar.” (TREVISAN, 2008, p. 8). Na tentativa de animá-la, João pede que ela esqueça o sargento e lhe conte sobre outros namoradinhos.

Mesmo estando envolvida com outros homens, ela não é capaz de esquecer o sargento, ficando indignada com o término.

- Entre ele [**homem casado e namorico de Maria**] e o sargento com quem ficaria? Esse usa terno. E o sargento, calça engraxada. Qual é o melhor?
- Certo que o sargento. Tenho chorado tanto, João. Agora com mania de ver retrato. Meu velho álbum. Monte assim de fotografias. Uma tirada no campo, a que dói mais. Minha irmã bateu. Nós dois deitados, rindo felizes. No canto aparece até a fumacinha do churrasco. Por que será, meu Deus, isso foi acontecer? (TREVISAN, 2008, p. 48, comentário nosso).

O conto “A letra do assobio” encerra o relacionamento de Maria e André, dando a entender que o sargento se casou com outra. Maria pede que João ligue para a casa de André “— Que um amigo telefone para a casa dele. Saber se é casado.” (TREVISAN, 2008, p. 78) e João aproveita para perguntar se ela voltaria para o sargento, caso esse ainda não estivesse casado, e Maria responde “— Eu aceitava. Tudo como antes.” (TREVISAN, 2008, p. 78).

“Modinha chorosa” apresenta o próximo relacionamento sério de Maria, que será explorado no livro *Meu querido assassino* (1983). Fernando, ou Nando, é um rapaz oposto à figura do sargento, fisicamente mais fraco: rapaz alto, magro, sem boniteza e atencioso com Maria. Maria conta a João que o esnobou e, por isso, ele a trata tão bem. Vejamos como Maria conta sobre ele, para João:

- E o nome?
- Fernando. Homem procura, João, quando a mulher não quer. Nada mais certo para reduzir o homem do que ser ruim.
- ...
- Com esse eu fui má. Por isso é que voltou. Não gosto de beijo, e pronto – eu disse. Nosso caso está terminado. Fique com as tuas negras.
- Que bobagem.
- Jurei que não voltava mais. E quando eu juro... Ficou trinta dias sem me ver. Eu, quieta. Eu, esperando. [...] Sei me valorizar. [...]. (TREVISAN, 2008, p. 99).

*Meu querido assassino* (1983) é o livro que marca as mudanças na vida de Maria, que agora se dedica mais aos estudos, chegando ao vestibular no penúltimo conto do livro, “Bombom de licor”: “— Dá um beijinho bem aqui. Passei no vestibular.” (TREVISAN, 1983, p. 53). João elogia e incentiva Maria a progredir na vida, lembrando-a de seu sucesso:

- Eu me suicido. João. Essa fossa do Natal.
- Não tem dois braços, duas pernas? Você fala. E enxerga. Esquece do teu progresso? Sou testemunha. Uma pobre caboclinha, quase analfabeta. Soletrar contexto não sabia. E agora? Fez o ginásio, completou o cursinho, se inscreveu no vestibular. O que mais quer? (TREVISAN, 1983, p. 53).

Além da melhora de vida, Maria passa a se relacionar com a família, indo mais ao interior visitar seus pais, passa a participar de eventos sociais com os irmãos e Nando. Mas a presença do sargento ainda não foi totalmente neutralizada, pois em algumas conversas com João ela se lembra dele, da austeridade e da força de sua presença. A comparação entre Nando e André é a seguinte para Maria:

- Afinal o que sente pelo Nando?
- Ele é sequinho. Aquelas perninhas dão pena. Não é o meu tipo, você sabe.
- A saudade do outro?
- O sargento, esse, era homem. A sombra na calçada cobria a minha. Ah, desgracido. Escapuliu pelo vão do meu dedo.
- ...
- Bem sentado, era aquele volume, estalava o sofá vermelho.
- ...
- O Nando, quando chega, é na pontinha do pé.
- ...
- Ah, se me lembro. O bruto nariz do sargento. O bigodão. Cheirando a cigarro. Aquele peito peludo. Ainda hoje, toda derretida. (TREVISAN, 1983, p. 38-39).

Só é possível depreender todo o enredo da história porque existe confiança entre João e Maria. João se denomina amigo da moça, chegando a dizer que eles são almas irmãs, num momento de depressão de Maria:

- Palavra, João. Não sei o que fazer.
- Devia cultivar otimismo.
- Inteligente você não parece. Cultivar o quê? Entre dentro de mim, João. E veja se você pode. Essa vida desgraçada. Preciso de alguém que me entenda. Já cansei de mim mesma.
- Não sou tua alma irmã? (TREVISAN, 1983, p. 72).

Se, para João, Maria é uma amiga, para Maria, João é seu confessor, aquele a quem tudo ela poderia falar.

- Noivando com o Nando, não deixe de vir, hein?
- Casada, sou mulher séria.
- ...
- Venho, sim. Só para conversar. Você é meu confessor. Meio safadinho. Mas não tenho outro. (TREVISAN, 1983, p. 39).

Podemos concluir com a leitura dos contos que o verdadeiro relacionamento de Maria é com João, não só porque são eles quem compõe o plano mimético da história, mas porque João é o único homem que se mantém na vida de Maria; todos os outros rapazes são passagens pela vida dela e nenhuma outra pessoa sabe tanto dela quanto João.



### 3.2 ASPECTOS DO MODO DRAMÁTICO NOS CONTOS

Nos contos selecionados, a escrita trevisaniana lança mão de vários expedientes que possibilitam aproximá-los de elementos característicos da escrita dramática e de recursos teatrais, dentre os quais destacamos o diálogo como motor da narrativa; o quase apagamento da figura do narrador; a presença de marcas gráficas como reticências que remetem a gestos, expressões faciais e movimentos das personagens, numa similitude com a presença dos signos teatrais; uso sistemático do tempo no presente e a utilização de cenas para o desenvolvimento da diegese. Por mais próximas que sejam as semelhanças entre o texto narrativo de Dalton Trevisan, no conjunto dos catorze contos, com o drama, estes contos ainda pertencem ao gênero narrativo.

Abaixo seguem duas conversas entre João e Maria como forma de apoiar as afirmações anteriores; a primeira do conto “A mecha prateada”, de *Lincha tarado* (1980) e a segunda de “O sonho é azul”, de *Essas malditas mulheres* (2008).

O eterno pedido, ainda de pé.

— Me dá um cigarro, João.

(1) Na ponta do sofá, pezinho cruzado, mecha prateada no cabelo castanho.

— Por que essa mecha?

— Na outra vez eu já tinha.

— Tire isso. Teu cabelo é bonito. Mecha vulgariza.

— Nossa, João. As mocinhas estão usando.

— Por que veio tão tarde?

— Antes não deu. Ih, uma dor de cabeça.

E torce a cabecinha. Olha de soslaio e sorri – um pivô? Tão branco, só pode ser postiço. (TREVISAN, 1980, p. 23-24).

— Não é ciúme do dentista. Só pretexto. Pensa que não sei? Tem outra, o sargento. Ai, que ódio. Aposto que mais bonita.

(2) \*

— Sabe o que me aconteceu no Dia dos Namorados? O hominho me convidou para ir à Praça Osório. Ficamos perto do repuxo. Ele, poético. Falando na mãe. Por que será, João, que todos os meus namorados têm mãe?

(3) — ...

— De repente num carro quem eu vi?

— Não me diga que o ...

(4) — Bem ele. O puto. Me deu uma tremedeira. Com vontade de chorar. O hominho perguntou: *O que você tem?* Não repare. Preciso ir até em casa. Minhas mãos tremiam. Ele disse: *A revista é aqui pertinho. Tua casa é longe.* Eu tenho de ir. Queria me desviar do hominho. Deixei-o de pé na praça. Com a mão estendida. Fingi que subi a primeira quadra. E voltei. O carro estava ali na esquina. (TREVISAN, 2008, p. 42).

São quinze as frases do excerto, dentre as quais apenas três não são diálogos, o que comprova, em termos quantitativos, a predominância da forma do diálogo, pois visualmente ao longo dos catorze contos encontramos situação parecida com a citada acima, muitos parágrafos iniciados pelo travessão. O narrador (1) se apresenta apenas para pequenas definições, podendo ser compreendido como uma indicação cênica; ele está ali para revelar detalhes que a personagem não alcança ou para complementar informações sobre a personagem e a cena – neste caso reiterar o pedido de cigarros e apresentar Maria. Vale lembrar que “A mecha prateada” é o primeiro conto do conjunto. O uso do asterisco (2) é a representação gráfica da passagem do tempo. Sempre que encontramos este sinal, sabemos que se encerra um momento narrativo e se inicia outro: um novo dia, um novo encontro, um novo contexto, logo, em termos teatrais, o asterisco seria uma nova cena. As reticências utilizadas em (3) têm função de remeter a signos teatrais; no caso acima, podemos prever um arqueamento de sobrancelha por parte de João, como que dizendo a Maria “não sei” ou “óbvio”. A expressão facial, um dos treze signos teatrais segundo Tadeusz Kowzan (1977), é o recurso que se aproxima do uso das reticências. É recurso trevisaniano o uso de itálico (4) para dar voz a alguém de fora do plano da ação, para que o leitor saiba aquilo que é do plano diegético e aquilo que está sendo trazido de fora da ação. Neste caso, Maria está relatando a conversa entre ela e um homem que lhe deu trechos da Bíblia.

Maria e João estão empenhados num intercurso sexual no decorrer dos contos. Durante as cenas em que há contato sexual (felação, masturbação, penetração) ou há carícias e beijos, Maria procura manter-se indiferente, ora para evidenciar a imagem de virgem, ora por sentir nojo do João, ou mesmo para não transparecer que sente prazer no contato sexual, a recusa de Maria não lhe isenta de sentir prazer. Durante esses momentos, o autor do texto utiliza as reticências que ganham significado equivalente ao do signo teatral, como exemplificado no parágrafo acima. No trecho inicial de “Que vida, João” temos sete usos de reticências com significados variados:

- Levante a blusa. Me dá o peito.
- Não aperte tanto. Está mordendo.
- Tire a calça.
- (1) — ...
- Agora a calcinha.
- (2) — ...
- Ajoelhe-se
- Inferiorizada, como deve ser.
- Sabe que é meio estrábica? Do olho esquerdo.
- Desde pequena.
- Não se acanhe. Acho até bonito.

- Outro dia eu ...  
 — Diga: Ai, que bom.  
 (3) — ...  
 — Diga.  
 — Ai, que bom.  
 — Diga: Quero mais.  
 — Quero mais.  
 Não é que o lindo rostinho afogueado?  
 — Outro dia eu chorei tanto.  
 — Chorou, anjo? Por quê?  
 — Da vida, João. Passei a manhã chorando. Sabe que ...  
 — Agora não fale.  
 (4) — ...  
 — Veja como é quentinho.  
 Sem que mandasse, primeira vez ela falou.  
 — Assim não.  
 (5) — ...  
 — Ai. Bem no ossinho.  
 (6) — ...  
 — Ai, que bom.  
 — Sua cadelinha. Não é um abismo de rosas? Um turbilhão de beijos? Uma tropa galopante com espadas e bandeiras?  
 (7) — ...  
 — Já aconteceu antes?  
 — Nunca.  
 — Jura?  
 — Por Deus do céu. (TREVISAN, 1980, p. 35-36).

As reticências numeradas em 1 e 2 podem indicar a obediência de Maria, o ato de despir-se e seu silêncio, pois ela nada fala no momento porque está tirando a calcinha. Podem significar um silêncio resignado de alguém que não quer tirar as roupas, como também serem marcas da sensação de inferioridade, como o próprio narrador diz – “inferiorizada, como deve ser”. As reticências também permitem inferir um ato mecânico de Maria, deixando transparecer uma relação que é artificial e forçada. Cada uma das personagens preocupa-se com seu ponto de vista, com sua situação: ela quer dinheiro, ele quer prazer.

No número 3, Maria dissimula, fazendo-se de desentendida diante do que está acontecendo, podendo ser seu comportamento interpretado também como a falta de ação de Maria diante do ato sexual. As reticências marcam a resistência de Maria em seguir o *script* proposto por João, assim como possibilita compreender que a frase “Ai, que bom” pronunciada por Maria não atinge o tom esperado por João, qual seja, a da demonstração de volúpia. No número 4 é possível entrever uma expressão contrariada de Maria, afinal, ela quer desabafar com João, mas ele se recusa a esse papel, nesse momento, fazendo-a concentrar-se no ato sexual.

Até aqui temos marcações que indicam como Maria se comporta, sugerindo quais são suas vontades, desejos, percepções. Na reticência de número 5, há uma inversão das

personagens. É João quem deixa de se comunicar com Maria e seu silêncio pode ser interpretado como momento de prazer e satisfação, pois mesmo com as reclamações de Maria ele continua a acariciá-la e a masturbar-se. A fala de Maria, seguinte ao silêncio de João no número 6, é a afirmação do prazer, pois ela diz que está gostando do momento. A finalização do exemplo acontece no número 7, após o gozo sexual, em que João pede que Maria diga que gostou e novamente as reticências funcionam como uma dissimulação da personagem feminina.

Ao longo de toda análise dos contos encontramos situações narrativas como as descritas aqui. Maria dissimula porque precisa dos recursos financeiros de João e não só isso, mas também podemos analisar a dissimulação de Maria como a tentativa de ser escutada por João.

Os sinais gráficos, presentes nos contos, assumem a função de signo, no que se refere ao seu significado – lembrando que signo é formado por dois conceitos: significante, parte concreta do signo, imagem sonora, letras, fonemas e representações gráficas, e o significado, parte abstrata do signo, seu conceito, aquilo que ele representa. Ou seja, as reticências são para o texto analisado signo, repleto de significado, podendo ser interpretadas como gestos, pensamentos, atitudes, falas, expressões faciais, completando a ação dramática das personagens para além do mundo “falado” (diálogo).

A personagem exerce um papel fundamental tanto para a narrativa, quanto para o drama. Enquanto na narrativa, em particular no romance, a personagem divide a atenção com outros elementos presentes nas descrições, no drama a personagem é fundamental e imprescindível, porque ação dramática, no âmbito da dramaturgia, só pode se desenrolar no texto a partir das personagens ou por meio de delas. Citando Anatol Rosenfeld (2000, p. 31):

Isso é possível porque no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam as objectualidades puramente intencionais, não as personagens. É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer “vazio”.

Ao menos isso é verdadeiro para a imensa maioria da dramaturgia ocidental, pois a dramaturgia contemporânea e seus experimentalismos têm colocado em crise muitos dos elementos do drama, em especial o diálogo e a configuração da personagem. Peter Szondi (2001) escreve sobre Tchekhov, analisando a peça *Três irmãs*, que apresenta em sua composição diálogos semelhantes ao que faz Dalton Trevisan. Na peça do russo as

personagens aparecem reunidas no mesmo espaço e em constante conversação, mas o contexto nos permite dizer que não há interação significativa entre os diálogos. Peter Szondi (2001, p. 50) assim define a situação: “As palavras são pronunciadas em sociedade, não no isolamento. Mas elas mesmas isolam o que expressam.”. Isso é chamado de “diálogo dos surdos” e é o que fazem João e Maria que, em determinados momentos, estão juntos, participando de uma mesma ação dramática, mas cada um deles está falando para si mesmo. Vemos isto no conto “Lição de anatomia”:

- (1) — Hoje foi aula de Anatomia. O meu primeiro cadáver. Coberto por lençol imundo. De fora só o pé descalço. Alguém o descobriu: *Com medo, menina?* “Estou com pena.”
- (2) — Quer dar um beijinho?
- (3) — Eu o vi inteiro. Era um velhinho. Todinho nu. De relance olhei a coisinha dele. Depois a barba por fazer, o bigode grisalho, um corte feio no pescoço.
- (4) — Assim, não.
- (5) — Estava meio cinzento. Cheirava a formol. Já sentiu? Uma catanga doce.
- (6) — Mais um pouco. Bem assim.
- (7) — A catanga do nosso medo. Me deu ânsia. Tossi e comecei a fungar. Um colega me disse: *Não chore, sua boba. Esses aí foram bêbados e vagabundos. A ninguém fizeram nada de bom. Agora valem para alguma coisa.*
- (8) — Veja como é quentinho.
- (9) — “Pensa que o velhinho é uma barra de chocolate? Tenho pena dele, e pronto.”
- (10) — Não pare.
- (11) — Engraçada a barbinha, João. Não há formol que derreta. Parecia ter feito a barba no último domingo. E deixado crescer segunda, terça e quarta. Se eu passo a mão? Só pensar, todinha arrepiada.
- (12) — Ouça como bate as horas.
- (13) — Não posso ver no velhinho um resto de carniça. Por ele tenho respeito. Não adianta me dizer que presta serviço.
- (14) — Agora não fale.
- (15) — Vejo o velhinho vivo. Abrindo o olhinho vermelho. Chupando a boquinha torta. Nem um dente, o pobre: *Que é isso, minha filha?*
- (16) — Me beije, amor.
- (17) — Ali servido na mesa. Me olhando e cheirando. Um grande peixe cinzento. Sabe, João?
- (18) — Ai, anjo. Ai, ai.
- (19) — Da unha encravada. Só me lembro. No dedão direito. (TREVISAN, 1983, p. 74-75).

Os números ímpares correspondem às falas de Maria. Ela está contando sobre uma aula da faculdade e sobre sua experiência com o primeiro cadáver. Enquanto os números pares são as falas de João que só se preocupa com o envolvimento físico e sexual com Maria, como se nem ao menos a estivesse ouvindo. As personagens estão juntas, a ação entre elas é conjunta, mas não há ligação entre seus diálogos.

A presença de signos teatrais, a comunicação por meio do diálogo, o “apagamento” do narrador, o tempo centrado no “aqui e agora” são elementos que permitem a correspondência entre o texto narrativo produzido por Dalton Trevisan e os elementos teatrais, porque o modo dramático é uma categoria de análise da narrativa e a presença dos signos teatrais gera uma duplicação de abordagens, o modo dramático no âmbito da narrativa e alguns dos signos no âmbito teatral.

A cena enquanto técnica narrativa possibilita uma coincidência entre os acontecimentos da história narrada (plano da diegese) e o relato dos acontecimentos na forma de diálogo (plano mimético), porque a ação dramática acontece no agora e não no passado (ROSENFELD, 1997). Toda vez que Maria repete para João uma conversa, esta reprodução une o diálogo do tempo presente ao diálogo da representação, como no conto “Beijos vendidos”, de *Chorinho brejeiro* (1981): “— A proposta dele foi engraçada. *Hoje à noite vamos a Curitiba. Você muda de roupa, assiste à aula e voltamos.* Isso é loucura, eu disse. *Não é. Tudo certo.*” (TREVISAN, 1981, p. 53). Ambos os diálogos (diegético e mimético) estão presentes na cena. Trevisan utiliza o itálico como recurso visual para as falas que não pertencem a Maria; se a personagem Maria estivesse encenada num palco, as falas em itálico seriam ditas, por exemplo, com um efeito na voz.

Os contos do *corpus* apresentam o diálogo dentro do diálogo, para reproduzir integralmente/fidedignamente uma conversa fora do plano diegético. Maria confere veracidade à sua história e também diferencia o que fora dito e pensado por ela, do que fora dito e pensado pelo seu interlocutor. Em “Espadas e bandeiras” Maria diz o seguinte: “Ontem vi um anúncio de dentista. Eu telefonei. Sabe o que a cadela me disse? *Já preenchi a vaga. O que você quer que eu faça?*” (TREVISAN, 1980, p. 51); essa frase é dita durante uma breve discussão em que João acusa Maria de estar sempre precisando de dinheiro e nunca trabalhar. Ao ler a frase é praticamente possível visualizar Maria imitando a secretária com desdém. Outro exemplo da intenção de verdade acontece no conto “Pobres meninas”, quando após uma briga Maria vai procurar o sargento na faculdade: “[...] Chamei assim: Venha cá. Ele se ergueu: *Que é que você quer? Não vê que tenho prova? E você não vê que eu existo? Se estou aqui é para falar com você. Então espere. Agora não dá.*” (TREVISAN, 2008, p. 15), trecho no qual a reprodução da fala do sargento é a presentificação do que se passou no momento e sobre o tom impresso por Maria, é possível, que ela o tenha imitado de maneira áspera e rude.

Além da reprodução da fala de uma personagem, que não está presente no momento da ação, o uso do itálico é empregado como forma de representação de bilhetes para

que possamos saber o que estava escrito, afinal não existe a mediação de um narrador para se saber qual é o conteúdo do bilhete, sendo necessário que a própria personagem faça a leitura, como acontece no conto “Beijos vendidos”, em que Maria comenta com João sobre um bilhete deixado pelo sargento: “— Deixa que eu leio: *Meu amor. Tive de ir embora. E ontem estava de serviço. Não quero que saia por aí. Amanhã venho te buscar. Beijos de quem te ama e sempre amou – André.*” (TREVISAN, 1981, p. 51). A frase “Deixa que eu leio” é a solução encontrada para resolver a questão de como explicar ao leitor o conteúdo do bilhete.

Quando Maria retoma as conversas passadas, ela quer provar a João que não está contando uma mentira ou inventando uma história. Isso porque João sabe que Maria é mentirosa e dissimulada, como revela sua insistência em alegar ser virgem, quando Maria diz para qualquer namoradinho que ele é o único, e mesmo quando Maria diz não ter dinheiro para suas contas básicas, João sabe que não são verdades. João sabe que Maria mente. Primeiro, porque mantém relações com ela, segundo porque tem conhecimento de todos os “casos” de Maria. No conto “A letra do assobio”, João contradiz Maria:

- Vivíamos aos tapas. Ele não tirava da cabeça o dentista. *Você me traiu, sua cadela. Aproveitou minha viagem para namorar o dentista. Chegou a dizer que eu tinha marcado dois encontros. Isso é mentira, João. Maior mentira do mundo. Tudo obra de algum intrigante.*
- Um namorinho houve. Você me confessou. (TREVISAN, 2008, p. 77).

Maria defende que alguém inventou mentiras ao noivo, ao dizer “maior mentira do mundo”, mas, sabendo da verdade sobre o acontecido, João rebate a “mentira” afirmando que a moça já confessou encontros. E ele sabe que não só ele, mas também o sargento e o irmão de Maria lhe dão dinheiro, muitas vezes forçando a menina a confessar que recebe mais dinheiro do que precisaria.

- E o sargento pagou?
- Acha que eu posso? Sei que minha vida está complicada. Agora me vence a pensão. Mais o colégio. Não fosse meu irmão não sei de mim o que seria. Ele não pode com tudo. Já ajuda a mãe. Foi quem valeu a minha irmã para casar. (TREVISAN, 1980, p. 47).

No trecho acima, assim como em outros, Maria cria uma história, um pequeno *show*, para validar o dinheiro que irá receber de João.

Numa leitura inicial e despreziosa, podemos caracterizá-la como uma moça ingênua, enganada por seu noivo e por todos os homens que a procuram em busca de algum consolo. Mas, ao nos aprofundarmos nas leituras, descobrimos que Maria é ardilosa e

dissimulada. A moça tem consciência de seu poder de sedução e de domínio das paixões masculinas.

Uma questão que permeia todo o universo dos contos é a virgindade de Maria, afinal, é a moça virgem ou não? Há indicações narrativas claras de que ela e João consumaram o ato sexual, algumas já descritas acima, mas o discurso de Maria é sempre o da virgem. O primeiro questionamento de João, acerca desta pureza, acontece após Maria voltar de um feriado, anunciando que se comungou e confessou.

- No feriado viajei para casa. Fiz penitência. Confessei e comunguei.
- Quem te confessou?
- O padre Tadeu.
- Contou o que nós dois fazemos?
- Credo, João. Conte que disse nome feio. Que desobedeci a minha mãe.
- E o que ele disse?
- *Isso não é nada, minha filha.*
- Ah, se ele soubesse... Ainda garante que é virgem?
- A moça que não se cuida, a moça fácil, está perdida. Se for para cama com um homem... triste de mim.(TREVISAN, 1980, p. 52).

Quando João diz “se ele soubesse”, temos uma indicação da mentira de Maria. Sua dissimulação é tanta que em determinada conversa ela chega a fazer uma brincadeira com sua virgindade, relevando-se uma moça nada ingênua. O narrador ressalta que ela está caçoando de João:

- Me diga, Maria. Mas não minta. É mesmo virgem?
- Caçoando** e sorrindo.
- Às vezes **tenho minhas dúvidas**. Um estudante de medicina que me adora. Peço um exame das partes baixas.
- ...
- Depois te conto o resultado. (TREVISAN, 1981, p. 62, grifo nosso).

No conto “A letra do assobio”, o narrador diz que Maria é a última virgem, de onde podemos supor algo proposto por Rosalino (2002), que é a comparação da moça de Dalton Trevisan com a mãe de Jesus, figura histórica conhecida como o filho de Deus, criando a ironia da utilização do nome de uma mulher santa para representar mulheres mundanas e pecadoras. A Virgem Maria, mãe do filho de Deus, é conhecida também como Nossa Senhora Imaculada e no conto “Modinha chorosa” João pede: “— Deixa pôr nas coxas da mocinha. Que bom, **a coxa imaculada de uma virgem**. Mexa.” (TREVISAN, 2008, p. 97, grifo nosso), passagem que pode ser interpretada com uma mistura do sagrado e do profano na obra de Dalton Trevisan.



Maria representa papéis durante toda a narrativa para manipular os homens, “mas todos eles [os papéis] buscam confirmar uma visão inocente que pretende imprimir de si mesma” (MAQUÊA, 1999, p. 32). Um fato importante para a compreensão de quem é Maria acontece no conto “O sonho é azul”. Durante todo o percurso dos livros *Lincha tarado* (1980) e *Chorinho brejeiro* (1981), observamos o ciúme de André em relação ao dentista e notamos Maria negar qualquer envolvimento com o mesmo. Em “O sonho é azul” João insiste que Maria conte sobre o dentista e ela lhe faz a seguinte revelação:

- Só um namorico. Ele foi lá em casa duas vezes.
- De dia ou de noite?
- Uma vez de dia. Outra de noite.
- Onde vocês ficaram?
- No carro. O banco de trás.
- Então houve bolina.
- Ficamos de mãozinha. Me deu um beijinho quando chegou. Dei outro quando saiu.
- [...]
- O sargento bem tinha razão.
- Isso foi inocente. E aconteceu depois de uma briga.
- Mas aconteceu.
- Você é um chato, João. (TREVISAN, 2008, p. 46).

Assim como afirma enganosamente ser virgem, Maria manipula a verdade sobre o relacionamento com o dentista. Esta negação de qualquer envolvimento com o dentista a põe numa posição de vitimização, fazendo com que as reações do sargento não passem de uma crise de ciúmes infundada. Mais adiante falaremos sobre outros aspectos do comportamento da personagem Maria e da personagem dentro da personagem, isto é, dessa tendência dissimulada de Maria.

Com o predomínio da cena, a presença do narrador é “apagada” e/ou diminuída, mas isso não diminui sua importância para a arquitetura do texto e condução da narrativa. Na narrativa, em particular no romance, na novela e no conto, de modo geral o narrador se encarrega de nos contar a história. Vítor Manuel de Aguiar é Silva (1974, p. 26) afirma que o narrador “constitui a instância produtora do discurso narrativo, não devendo ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem.”. Embora seja possível questionar essa afirmação, pois que a instância produtora do discurso, de acordo com teorias do discurso, é o autor empírico, responsável por dar vida às vozes de narrador e personagens, o que nos interessa nessa afirmação teórica é afirmar que o narrador é tão fictício quanto quaisquer outras personagens. Nos contos aqui abordados, a figura do narrador cede espaço para as demais

personagens, criando um efeito semelhante ao observado por Bakhtin (1981) quando ele analisa a ficção de Dostoiévski, qual seja, a de que as personagens são entidades que se constituem com a menor interferência possível do narador, como vemos em “O fantasma do dentinho de ouro”, em que Maria conta para João como foi o encontro com o namorado Nando, depois de uma briga.

— Nem que visse. Só na minha volta. Almocei mais cedo. Desci a pé, daquela lonjura. A sacola na mão, e uma fúria dentro de mim. Dobrei a rua e vi o carrinho azul. Devagar na minha direção. Era ele, João.

— E você?

— Cuspi na calçada. Parou a par do meio-fio. Buzinou de mansinho. Continuei andando. Ele não teve coragem de descer. Atravessei o carro por trás, fui para a outra calçada. Cabeça erguida, no meu caminho. O puto, decerto, olhava pelo espelhinho. Já chegando na praça da estação, a toda ele voltou. Só para se exibir. Dobrou uma esquina e eu, a outra. Não olhei para trás. Juro que não olhei, João. (TREVISAN, 1983, p. 22).

A ausência da figura do narrador é utilizada como estratégia, pois se encontra presença na ausência. O narrador não está ali, mas poderia estar; essa é uma peculiaridade do narrador, sua intervenção é diminuída, mas não apagada.

O narrador dos contos selecionados, segundo Gérard Genette (19-), é chamado de heterodiegético, aquele que não participa da história narrada, pois não sendo nenhuma das personagens, pode se manifestar na obra como um “eu-explicito”. Por se constituir desta maneira, o narrador dos contos permite a abordagem dramática no *corpus*. Anatol Rosenfeld (1997, p. 30) classifica como traço estilístico fundamental da obra dramática a ausência do narrador:

O simples fato de que o “autor” (narrador ou Eu-lírico) parece estar ausente da obra – ou confundir-se com todos os personagens de modo a não distinguir-se como entidade específica dentro da obra – implica uma série de consequências que definem o gênero dramático [...]. Estando o “autor” ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada ação.

Devemos esclarecer que a presença do narrador, mesmo que pequena, é necessária nos contos, pois as personagens são capazes de dar vida à ação, mas algumas mediações só são possíveis por meio da intervenção do narrador.

As características físicas e psicológicas das personagens são descritas de maneira concisa ou precária; as descrições podem partir tanto do narrador – que aparece em pequenas doses para suprir a necessidade de informação ou indicar algo, ou então partir das

personagens elas mesmas. O início do conto a “A mecha prateada” é um bom exemplo de como o narrador intervém para descrever as personagens:

**Na ponta do sofá, pezinho cruzado, mecha prateada no cabelo castanho.**  
 — Por que essa mecha?  
 — Na outra vez eu já tinha.  
 — Tire isso. Teu cabelo é bonito. Mecha vulgariza.  
 — Nossa, João. As mocinhas estão usando.  
 [...]  
 — Eu também. Então comece. Tire a calça.  
 — Com o sapato não dá.  
**Antes o sapatinho vermelho, a meia desbotada. Depois a calça comprida azul.**  
 — Agora a calcinha.  
 — Não me olhe, João. Que tenho vergonha.  
**Creme pálido. Ele ergue a blusa, ela o sutiã. O peitinho rosado, bico pequeno.**  
 [...]  
 — Seja boazinha, anjo.  
 Nem anjo nem boazinha. Um pouquinho arfante. Estremece o pobre corpinho. **Ele sem paletó, gravata frouxa. Óculo aberto na mesa.**  
 (TREVISAN, 1980, p. 23-25, grifo nosso).

Algumas manifestações do narrador não mantêm qualquer relação com o andamento da história, portanto, suas colocações podem ser interpretadas das seguintes maneiras: com a mesma função que as rubricas do texto teatral, ou como no exemplo retirado de “Espadas e bandeiras”, em que a inferência do narrador assume uma posição de sarcasmo, visto que sua voz se confunde ao que pensa João sobre Maria, numa manifestação de discurso indireto livre.

— Tão doente, João. Uma gripe daquelas. Da chuva de ontem. Molhei os pés.  
 — Então fique de longe.  
 — Dói a garganta. Cada vez que você engole.  
 Ai, putinha querida. **Doí cada vez que você engole** – isso não é o amor?  
 — Injeção não tomo. Eu sou boba? Quanta gente morre na farmácia.  
 (TREVISAN, 1980, p. 58, grifo nosso).

Sobre as personagens, podemos dizer que o casal João e Maria é fundamental e ambos possuem o mesmo grau de importância para a história, não só porque desenvolvem a ação do texto, mas porque coexistem: uma personagem funcionando em combinação com a outra. A questão da personagem é importante porque toda a ação da trama acontece por meio de Maria e João. Décio de Almeida Prado (2000, p. 84-85) faz a seguinte afirmação sobre as personagens teatrais e romanescas:

No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. [...] No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. [...] A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade.

Maria e João, no contexto estudado, apresentam-se sem mediação, contando e/ou encenando suas próprias histórias. Segundo Almeida Prado (2000), o texto produzido por Dalton Trevisan, e aqui estudado, não se assemelha ao texto dramático somente pelas características formais e estilísticas, mas também pela composição das personagens.

A história dos contos é relatada a partir da ótica de uma única personagem: Maria, narradora das histórias de que participa como protagonista, sempre dizendo para João expressões como: “Se te conto, João”, “Já te conto”, “Te contei” e alguém que acredita não ter sorte ou sucesso na vida, sempre em crise ou dúvida, como ela mesma diz nos contos “Lição de anatomia” e “A mecha prateada”:

- Devia cultivar otimismo.
- Inteligente você não parece. Cultivar o que? Entre dentro de mim, João. E veja se você pode. Essa vida desgraçada. Preciso de alguém que me entenda. Já cansei de mim mesma? (TREVISAN, 1983, p. 72).
- Passou a cabeça? Não será miopia?
- Acho que é fraqueza. Não tomei café. Saí apressada. Ai, minha vida, se você soubesse. (TREVISAN, 1980, p. 28).

Por ser “a dona da história”, Maria tem liberdade para dizer qualquer coisa e, por isso, não há credibilidade na história. Além de João não existe outra personagem “em cena” que possa confirmar a veracidade do que fora dito por Maria. O principal ponto de dúvida na credibilidade de Maria é seu noivado com o sargento André, pois sabemos que eles mantêm um caso já que Maria sempre ganha presentes, porque ela tem dinheiro, mas o casamento nunca acontece, levando João a fazer o seguinte comentário “— **Casamento engraçado, esse. Que nunca sai.** — Eu é que me pergunto. Se ele paga meu estudo. E a minha pensão. Será para jogar fora?” (TREVISAN, 1980, p. 27, grifo nosso), criando assim a dúvida do verdadeiro relacionamento que Maria mantém com João, fato confrontado por ele mesmo no conto “Espadas e bandeiras”

- Não venho mais aqui, João.
- Por que, anjo?
- Você contou ao sargento que me conhecia.
- Foi encontro casual. No café. Ele disse: *Me chamo André*. Daí me lembrei: Sou amigo do Carlito. A filha não é sua noiva? Ele respondeu: *A vesguinha? Conheço de vista*.
- Disse isso? Ah, bandido. Ele disse, teve coragem, a vesguinha? (TREVISAN, 1980, p. 43, grifo nosso).

Quando João diz que o sargento conhece Maria de vista, a dúvida é plantada. Um fato muito relevante para Maria dizer que é noiva é a necessidade de se casar manifestada em diversos momentos, como em “Beijos vendidos” – “— É. **Eu preciso casar.**” (TREVISAN, 1981, p. 64, grifo nosso), e em dois momentos de “Modinha chorosa”: “— Dele está gostando? — Amor, não. Afeição, sim. E **vontade de casar**. Basta de andar a pé. E não é ciumento. Isso é bom.” (TREVISAN, 2008, p. 100, grifo nosso) e “— Já não quero saber. Agora sou moça séria. **Estou a fim de casar.**” (TREVISAN, 2008, p. 103, grifo nosso). É válido ressaltar que, para Maria, o casamento é sinal de estabilidade e conforto, pois uma vez casada ela não andar­á a pé, por exemplo, mas o casamento, é também, sinônimo de respeitabilidade e seriedade, como ela afirma no conto “O confessor”: “— Casada, sou mulher séria.” (TREVISAN, 1983, p. 39). Ainda sobre o casamento, Maria relata um sonho a João cujas descrições parecem se tratar de algo mórbido:

- Hoje tive um sonho. Ainda de cabeça pesada. O modo que aconteceu. De repente me vi lá em casa. Diz que eu estava casando. Na mesa da sala cinco travessas de maionese. Uma a par da outra. “O que está acontecendo, mãe? (1) Por que esse desperdício?” *Você vai casar, menina. Então não sabe?*
- E o noivo, quem era?
- Não quem você pensa. Nem o sargento nem o magriço.
- Seria o viúvo da cicatriz? O negrinho da calça rosa? O hominho da Bíblia seria?
- Ali o exagero de maionese. Com a mesma salsinha de enfeite. A mãe (2) disse: *Apure. Os convidados vão chegar. O sargento e o Nando já estão aí*. Fiquei na maior aflição. Do noivo quem sabia?
- Não olhe para mim.
- Os convidados eram só eles. Vi os dois descendo de um táxi. O magriço de testa franzida. Com aqueles pendões balançando.
- ...
- (3) — Sabe que eu estava de preto? Uma noiva de preto, já viu?
- De luto pelo teu amor perdido.
- Seja bobo. Um deles falou: *Casar com esse traje é certo? Antes a visita para a mãe do noivo*.
- Quem disse?
- Sei lá. Isso é com o sonho. Arre, tudo quer saber. Daí me vi entrando na casa.
- Essas mães te perseguem até em sonho.
- (4) — Foi cena de angústia. Era casa enorme. **Um labirinto**, é isso? Erguendo o vestido com a mão esquerda...

- Não arrastar no pó? Ou não pisar na barra?  
 — ... com a outra eu segurava no corrimão. E subia. Subia e não chegava.  
 — O noivo apareceu?  
 — Cruzei com minha irmã. *Sabe que morar com a sogra não presta?* Foi então que vi...  
 — Não era eu?  
 — Que convencido. Só o vi de relance. Sentado de costas perto de uma janela. Usava meia azul e outra verde. O pobre decerto se vestiu no escuro.  
 — ...  
 (5) — Sei que a lugar nenhum cheguei. **Era a moça sem destino.** Daí entrei no banheiro. Parecia um salão de baile. Me sentei, a porta meio aberta. Alguém – seria ele? – estava me frestando. Eu ali, sem calcinha. Ele já ia entrar. Eu não tirava o olho da porta.  
 — Será que...  
 — Daí a mãe disse: *Corra. Teu irmão está chegando.* Todo de negro, descia (6) do carro. A modo que **o noivo era ele.** Então acordei de cabeça a amortecida.  
 — Não é para menos. (TREVISAN, 1983, p. 68-70, grifo nosso).

Em uma breve análise dos elementos presentes no texto que descreve o sonho, podemos depreender que Maria se encontra perdida entre seus sentimentos por André e por Nando. O trecho marcado com número 1 pode indicar tanto uma estranheza da noiva não saber de seu casamento quanto o desejo, a vontade de Maria, de se casar. O mundo onírico revela-se estranho à Maria novamente, pois seus únicos convidados são os dois relacionamentos mais significativos da noiva, que são mencionados no trecho número 2: Nando e o sargento. O sublinhado de número 3 sugere o luto, a noiva do sonho está vestida de preto e na nossa cultura essa cor tem um significado de morte, de perda; a cor preta tem uma conotação negativa. Como o próprio João registra, ela estava de luto pelo amor perdido, por não estar se casando com nenhum de seus noivos. Ainda no mundo dos sonhos, Maria se vê perdida em um labirinto, símbolo da confusão, da falta de visão e do desespero; as representações de labirintos tanto na literatura quanto no cinema são de pessoas em desespero pela saída: quanto mais a pessoa busca se encontrar, mais ela se perde. É a situação de Maria destacada no negrito de número 4: além de presa no labirinto dos sonhos e desejos, ela está tentando alcançar um topo que não consegue e, por isso, sobe e não acha fim. A constatação de Maria, marcação número 5, dentro de seu sonho, e fora dele também, é que não houve qualquer caminho que pudesse ser seguido, não houve no mundo real a possibilidade de concretização de seu sonho: casar. Maria está tão perdida e tão presa a certos valores que seu sonho termina de maneira incestuosa, podendo ser interpretado como a pressão familiar para o casamento.

Além do sonho do casamento, Maria discute com João outros de seus sonhos. Mais do que provocar uma análise freudiana do sonho da personagem, tal índice

permite revelar detalhes sobre ela. Podemos inferir, assim, que o sonho é um recurso narrativo para a composição e a compreensão da personagem. No conto “Esse mundo engraçado”, Maria relata um breve sonho com o dentista.

- Esta noite sonhei com o dentista. O 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? (TREVISAN, 1981, p. 25-26).

Maria é acusada pelo sargento de ter um caso com o dentista, caso que ela confirma para João e nega para André. No sonho, ela é a azeitona, que está “nas mãos” do dentista, porque ele tem conhecimento e poder de revelar ao sargento seu envolvimento com Maria. O conto “O sonho é azul” revela o desejo sexual de Maria; contida quando está com João e ainda mais recatada com o sargento. O sonho revela o desejo de Maria de se expor sexualmente para um homem desejado, como aponta a descrição do sonho e a conclusão de João sobre os desejos de Maria, interpretado por ele como vontade de “ser comida”.

- Sonhei que estava numa cama de casal. Só de calcinha. Um homem comigo.
- Como ele era?
- Assim não conto mais. No sonho não deu para ver.
- Bonito pelo menos?
- Como é teimoso, João. Já te disse. Não pude ver. Ele me dava uma vontade louca.
- Vontade de quê?
- De ser comida.
- Em que posição vocês estavam?
- Ele por cima. Às vezes meio de lado. De repente – sonho, não é, João? – o tipo sumiu. Sabe quem no lugar dele?
- Não me diga. O...
- Ele mesmo. Nessa hora eu estava nuazinha. O pobre gemia: *Eu não posso, Maria. Ai, me ajude.* Fui ficando aflita. A cama ali no meio da sala. Uns homens entravam, olhavam e saíam. Já viu que engraçado? E mais vergonhoso? Eu, nuazinha, perna aberta. Ele me beijando. E eu dizia: Esta louco, André? Não vê essa gente passando?
- E você tinha desejo?
- As duas coisas: tesão e angústia. Até que dei um grito.
- Me conte da cama.
- O sonho já acabou, João.
- ...
- Era preta. De guarda alta. O travesseiro, um só. Fofa, alto. E a colcha, como em todos os sonhos, era azul.
- Sabe o que significa?
- ...
- Que o sargento está na tua cabeça. (TREVISAN, 2008, p. 50-52).

João e Maria nada querem senão ser ouvidos; repetindo-se, conto a conto, as personagens vão suprimindo verbalmente as suas necessidades, “por isso, é importante contar sempre, mesmo quando parece que já não se tinha mais o que contar.” (MAQUÊA, 1999, p. 26). É no contar das histórias que ambos vão ficando íntimos ao ponto de se tornarem confessor e confessada, terapeuta e paciente, amigo e amiga. João e Maria se relacionam de diferentes maneiras: financeira, sexual, amigável, mas a relação verbal é a principal, por isso Maria está sempre dizendo nos contos: tenho uma coisa para te contar, te contei João.

Vera Lúcia Maquêa (1999) diz que é mais prazeroso para as personagens falarem sobre o sexo do que se realizarem sexualmente. Podemos entender este fenômeno oral como modalização, que nada mais é do que a marca deixada pelo sujeito no momento em que produz o discurso.

Outra possibilidade de interpretação, para o prolongamento das conversas entre eles, é adiar um acontecimento, como em *As mil e uma noites*, clássico da literatura árabe. Nesta história, o Sultão da Pérsia Shariar, traído por sua esposa, decide que a cada noite tomará uma nova mulher e a matará na manhã seguinte, evitando a traição. A filha de um dos Chefes do Sultão elabora um plano para acabar com a morte de tantas outras moças, e se casa com Shariar. No quarto nupcial, Sherazade pede ao marido que a deixe contar uma história para a irmãzinha antes de morrer, e começa uma envolvente narrativa que dura até o raiar do dia, mas não é concluída. Para conhecer o final da história, Shariar poupa a moça que, noite após noite, começa uma história ainda mais envolvente, livrando-se da morte a cada manhã, até que ao fim das mil e uma noites eles estão apaixonados.

Maria é a Sherazade de Dalton Trevisan, que prolonga seus diálogos a fim de evitar o sexo, prendendo a atenção de João pelo maior tempo possível, mas nem sempre Maria convence João a apenas escutar suas histórias. Miguel Sanches Neto (1996) diz que Maria tenta ganhar mais tempo e que suas histórias são sempre pessoais e expressam um valor de curiosidade para seu parceiro. Abaixo temos um excerto retirado de “Espadas e bandeiras”

- Ele não pode mais. Sabe que está devendo?
  - Teu caso com ele acabou?
  - Para sempre. Tenho uma coisa para te contar, João.
  - Essa não, pequena vigarista.
  - Veja como é quentinho.
  - Estou em dificuldade. Ate mudei de pensão. Eu e minha amiga.
- (TREVISAN, 1980, p. 50).



Maria adia qualquer pedido de João, dizendo que tem uma coisa para contar; até mesmo o narrador parece compartilhar da opinião de João quando, por meio do discurso indireto livre, a chama de “pequena vigarista”, pois João, o narrador e até mesmo o leitor sabem que, na verdade, o que se seguirá é uma desculpa para que Maria alcance algum objetivo, no caso deste trecho acima, dinheiro e também a fuga de masturbar João. No conto “Que vida, João”, Maria tenta mudar o foco da conversa e as investidas de João dizendo que havia chorado, mas não obtém sucesso. A expressão “veja como é quentinho” é usada por João inúmeras vezes e está sempre se referindo ao seu pênis; é assim que João começa, quase sempre, o ato sexual com Maria. A primeira vez que a expressão aparece é no conto “Que vida, João” e se repete outras treze vezes nas narrativas com a exata expressão “veja como é quentinho”.

Maria é, na verdade, alguém sempre atuando, uma personagem dentro da personagem. Maria mente, dissimula sobre suas histórias, encena a própria vida, manipula a história criando para cada um com quem se relaciona uma personagem: para o dentista, Maria é a moça que sofre nas mãos de um homem possessivo e opressor; já para o sargento, Maria é uma pobre moça sem instrução e sem condições, necessita de abrigo e cuidado; para Nando, ela é uma mulher decidida e forte que tem certeza do seu querer; e João é aquele que conhece Maria e sabe que ela não mede esforços para conseguir seus desejos, em particular, Maria deseja uma posição social que o casamento pode trazer, mas também dinheiro – homens solitários e carentes como João podem lhe dar – e atenção, que consegue quando é ouvida por João.

A personagem Maria se mostra capaz de manipular seus namorados, o noivo e até mesmo João através da reação do outro, percebida por ela. Em “Que vida, João” ela diz saber que, ao chorar, seu noivo muda de atitude, agindo assim de maneira premeditada durante uma discussão:

— Cheguei atrasada ao encontro. Ele disse: *Você parece louca*. Respondi: Louca é tua mãe. Ai, por quê? Me cobriu de soco. Me defendi e acertou pontapé no joelho. **Se começo a chorar, João, ele muda**. Me pede desculpa. E diz, o cachorro: *O que tem o meu benzinho?* **Basta que eu chore, pronto**. Já se arrepende. (TREVISAN, 1980, p. 37, grifo nosso).

Ao dizer que, chorando, consegue o que deseja, Maria deixa claro que sabe o que deve fazer para converter situações desfavoráveis a seu favor. A palavra “pronto”, do exemplo acima, é carregada de convencimento e cinismo. Pensando em termos gestuais – logo, dramáticos – “pronto” é uma levantada de ombros ou uma cara de desdém. Noutro

encontro entre João e Maria, pressupõe-se que ele lhe havia pedido algo e que ela se recusara a fazer, levando João a uma tentativa de chantagem, contornada por Maria com uma ameaça de não ir mais ao encontro de João:

\*

- Não te dou mais cigarro. Nem bala azedinha.
- Ah, é?
- Você não merece.
- Olhe, João. Não venho mais aqui. (TREVISAN, 1983, p. 38).

“Não venho mais aqui” é uma fala repetida por Maria todas as vezes que se sente contrariada por João. Quando diz “não venho mais”, Maria passa a fazer com João um jogo de poder, para avisar ou mostrar a João que, apesar de ser financeiramente dependente, é ela quem determina os rumos da relação. No conto “Modinha chorosa”, temos um exemplo duplo: o narrador nos avisa que Maria está ameaçando chorar, fazendo uma cara de choro, e João, irritado com as recusas de Maria, pede que ela não volte, mas revoga o pedido, porque Maria diz que não voltaria mais:

★

- Assim não faço.
- Ele oferece o dobro.
- O que pensa que eu sou?
- Vista-se. Raspe-se. **Não me apareça mais aqui.**
- Acha que a tudo sou obrigada?— Nem você nem eu.
- De beicinho lacrimejante.**
- O que você quer mais? Não te satisfaço?
- Só pela metade.

★

- (1) — Se você não chamasse, **nunca mais eu voltava**. (TREVISAN, 2008, p. 97-98, grifo nosso).

A fala “nunca mais eu voltava”, de Maria, é marca da linguagem informal, coloquial, que explicita o jogo de poder acima comentado, afinal João é quem chama Maria para um novo encontro. A linguagem (número 1) cria um efeito de ação futura, ou seja, a presentificação de uma ação futura, que nada mais é do que o modo dramático. O uso dos tempos verbais cria a presentificação, já que Dalton Trevisan utiliza o verbo “voltava” no pretérito imperfeito, tempo verbal que indica uma incerteza, dúvida ou probabilidade, quando na verdade deveria usar o futuro do pretérito, tempo verbal utilizado para expressar ações que podem ou não ocorrer, dependendo de determinada condição.

Por conta da dissimulação revelada de Maria, os conceitos da teatralidade podem ser empregados para interpretar a personagem, uma vez que, ao dissimular Maria está representando um papel:

A teatralidade envolve diversos elementos, e em cada momento varia a utilização que se faz de cada um deles. São três os elementos básicos sobre os quais ela é construída: ação, vontade de exposição e olhar externo. Combinando esses elementos, diríamos que a teatralidade é a qualidade que um olhar aplica a uma pessoa que pratica uma ação, consciente de estar sendo observada. (CORNAGO, 2008, p. 22).

Maria sabe que está sendo observada e, baseada nisso, executa suas ações. Tudo o que a moça faz é premeditado para um resultado futuro. Desde as roupas que usa – ela sabe que chamará atenção dos homens na rua, que despertará o ciúme dos namorados e, mais ainda, sabe que com suas vestimentas é capaz de ganhar um pouco mais de João. Vejamos alguns exemplos retirados de “Modinha chorosa” e “O sonho é azul”:

— Seguiu meu conselho?  
 — Qual?  
 — Não sair como da última vez. A calça branca, justíssima. E a blusa transparente, deixando ver a barriguinha. Só pode dar cantada.  
 — Na rua eles fazem assim.  
 Estalido de língua seguido de assobio. (TREVISAN, 2008, p. 41).

João tenta evitar que Maria vá para a rua vestida de maneira sensual, dizendo que os homens vão lhe paquerar e, como resposta, ela imita os assobios que recebe na rua; podemos inferir que Maria gosta da sensação de ser desejada pelos homens.

— Briguei com ele. Um ciúme desgraçado. Deus o livre. Pintura, não dá. Unha, só ao natural. Reinando com a blusa de crepe. Toda moça usa. O que tem de mais?  
 — É um monstro moral.  
 — Sábado chegou lá em casa. Eu com a blusinha azul. Ele disse: *Não gosto disso*. E foi puxar, quase rasgou. Fiquei tão braba. Bati a porta com toda a força na cara dele. Passei o domingo chorando.  
 — De amor?  
 — De raiva. Isso é vida?  
 — Ciúme é assim mesmo. (TREVISAN, 1980, p. 27).

O excerto acima é Maria contando a João uma briga entre ela e o sargento. André não aprova as roupas que a noiva usa, nem que ela se enfeite, podemos inferir que o sargento saiba que Maria se aproveita de sua beleza e a queira menos enfeitada e sensual, para evitar as traições. Cynicamente, Maria o recebe no encontro após a briga a mesma blusa, a fim de provocá-lo e resultando numa nova briga. Maria tem conhecimento do ciúme do sargento e se vale de todos os recursos para provocar crises no rapaz.

Um sábado, meu irmão lá em casa, pela janela eu vi o carrinho verde. Corri para o quarto. Meu irmão atendeu. Pensa que apareci? Demorei, me enfeitei. Tinha lavado o cabelo. Pus uma blusa vermelha de seda, uma calça justa, preta. Abri a porta assim uma princesa. Foi aquele susto. Ele não sabia onde se esconder. Fumava sem parar. Eu, rindo. Gostosona. (TREVISAN, 2008, p. 99).

Neste momento do conto, Maria se veste para seduzir, para se sentir segura e confiante, a roupa funciona aqui como uma arma de sedução, quando ela diz que estava “rindo gostosona” temos novamente uma marca de sua manipulação ante a situação e novamente podemos inferir que há por parte dela o conhecimento/consciência da situação, ela sabe a roupa escolhida deixará o sargento sem reação. No trecho abaixo ela promete a João uma roupa especial, uma saia, João a deseja vestida assim e ela alimenta a imaginação dele descrevendo como é o saiote, novamente utilizando a vestimenta a seu favor. A roupa utilizada pela garota é uma fantasia de João. Alguns diálogos depois, sabemos que Maria não usou a saia.

— Próxima vez, amor, venha de minissaia. Você vem?  
 — Tenho um saiote. Dá por aqui.  
 — Que beleza.  
 — Branco e plissado.  
 — Ó maravilha. Branca que te quero. Na volta do banheiro, não de calcinha, mas de saiote. Só com ele. Nada por baixo. Faz isso por mim, amor?  
 — Quem sabe? Não custa. (TREVISAN, 2008, p. 95).

Como já mencionado nesta dissertação, os signos teatrais podem aparecer nos contos, não porque Dalton Trevisan tenha escrito seus contos pensando na semiologia teatral, mas porque alguns dos signos teatrais se encaixam em sua obra. Tadeusz Kowzan (1977, p. 71) define a indumentária como oitavo signo teatral, e sobre ela diz:

A indumentária transforma o ator X ou o figurante Y em marajá hindu ou em *clochard* parisiense, em patrício da Roma antiga ou em capitão de navio, em pároco ou cozinheiro. [...] A indumentária assinala o sexo, a idade, a classe social, a profissão, uma posição social ou hierárquica particular (rei, Papa), a nacionalidade, a religião e determina às vezes a personalidade histórica ou contemporânea.

A vestimenta utilizada por Maria serve para demonstrar o domínio que ela tem sobre o próprio corpo e a própria vontade. Quando se veste especialmente para receber André ou quando não veste a saia, fantasia de João, Maria está estabelecendo relação com o próprio corpo, ela conhece o poder que tem quando está bem vestida e sabe que a roupa tem influência na ação dos homens.

Fazendo um pequeno adendo sobre a indumentária, é a roupa quem caracteriza a decadência do sargento. Vejamos como ele se apresenta: “— Entre ele e o sargento, com quem ficaria? Esse usa terno. E o sargento, calça engraxada. Qual é o melhor? — Certo que o sargento.” (TREVISAN, 2008, p. 48). Interpelada por João sobre qual homem Maria escolheria, se o sargento ou um namoradinho, João diz que o oficial usa calças engraxadas e Maria opta por ele. O segundo momento em que as roupas caracterizam o sargento acontece quando ele some durante dias, por ciúme do dentista; ele chega para encontrar Maria no cursinho completamente mal vestido, como se suas roupas transparecessem seus sentimentos.

— Custou, mas chegou a hora. Quando ele saiu, fomos andando lado a lado. Sentamos no carro, eu disparei a falar. Ele parecia um peregrino. Coturno sujo, um cordão solto. Calça desbotada não ligo. Mas a dele tinha graxa. Camisa meio amarela, de não lavar. Barba de dois dias. E as unhas, João, eram tão limpas, agora pretas por dentro. Quem tinha saído de um buraco. (TREVISAN, 2008, p. 15-16).

A figura prepotente do sargento se afunda e depois do término do noivado, quando Maria o encontra uma última vez, a decadência em forma de vestes: “— Parecia um mendigo. A mesma jaqueta dos velhos tempos, descosturada no ombro. Uma calça cheia de graxa. Não estou mentindo. A mesma botina. Me convidou para sair. Mal ele sabia.” (TREVISAN, 1983, p. 54).

Maria é uma personagem com consciência dramática, isto é, ela tem consciência de que é uma personagem. O termo é proposto por Lionel Abel (1968, p. 88), no livro *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*, segundo quem “só pode ser tornada interessante no palco aquela vida [personagem] que reconheceu sua teatralidade inerente”. Note que estamos lidando com um conceito teatral – texto dramático + encenação e, por isso, alguns cuidados devem ser tomados: Maria é uma personagem dos contos trevisanianos, mas seu modo de agir é semelhante ao de personagens dramáticas que, conscientes do papel a representar, desdobram-se no decorrer da ação dramática – em nosso caso, da ação composta pelo conjunto dos textos que compõem o *corpus*. Abel elege Hamlet como grande exemplo de personagem com consciência dramática, protagonista da peça homônima de Shakespeare exatamente porque ele age de acordo com as exigências do momento, como quando finge (= personagem representando outro papel) estar louco a fim de investigar a culpa do tio na morte de seu pai. Em Dalton, usaremos um exemplo de indicações do narrador a respeito do caráter enganoso de Maria, retirado do conto “A mecha prateada”:

- (1) Sorri, encabulada.  
 — Responda. Você gosta?  
 (2) Baixa mais a cabeça.  
 — Gosta ou não?  
 (3) Quando mente, o olhinho meio vesgo. Lá do fundo da alma:  
 — Gosto.  
 [...]
 — Agora um beijinho.  
 Ela não retribui, dentinho apertado.  
 — Beijar não sabe?  
 (4) Afasta a cabeça.  
 (5) — Cuidado, o batom.  
 (6) Ah, traidora. A boca limpinha, só pinta na saída. Outro beijo, a que não responde.  
 — Tem nojo de mim?  
 Para ela não passa de velhinho sujo. (TREVISAN, 1980, p. 24-25)

Quando o narrador diz que Maria sorri encabulada (1), ele evidencia a primeira mentira e a primeira prova da dissimulação de Maria, pois ela não está encabulada, mas sabe que deve parecer envergonhada, porque assim pode negar a João qualquer carícia. No número 2, o ato de baixar mais a cabeça funciona como um disfarce. Imaginando Maria no palco, certamente a cabeça baixa seria um recurso de disfarce. Pela expressão “Quando mente” (3) o narrador deixa evidente que Maria é enganadora, mas que é possível perceber, pela expressão facial, sua dissimulação. Os números 3, 4 e 5 são uma mesma sequência do domínio de Maria sobre a situação: primeiro, ela nega o beijo e afasta a cabeça, alegando usar batom, mas o narrador lembra que ela só se pinta na saída. Em todo o trecho, o narrador é a voz que pode revelar ao leitor a verdadeira face de Maria, o que fica evidente em particular na última linha, quando a voz narrativa revela o nojo que sente por João, apenas um “velhinho sujo”.

João é o senhor mais velho que se relaciona com a mocinha, a fim de recuperar os idos da juventude, de se manter sexualmente jovem, de se sentir atraente para alguém. Enquanto Maria manipula João para conseguir o dinheiro ou prorrogar o ato sexual, João se fazendo de ouvinte vai conseguindo o que quer (com alguma dificuldade, mas sempre conseguindo). Esta é a ambiguidade da relação entre João e Maria, como se percebe no conto “Espadas e bandeiras”:

— Aí, não.

Os dois de pé. As mãos agarradas na doce bundinha.

(1) — Aí, não. Machuca, João.

— Me dá o seio.

(2) Ela deu.

— Agora o outro.

— ...

(3) — Não tenha vergonha. Faça o que eu digo.

— Aí, não. Tenho cócega.

— É aqui, amor?

Em turbilhão de beijos a tropa galopante com espadas e bandeiras lá no abismo de rosas. (TREVISAN, 1980, p. 46).

Num primeiro momento, Maria reclama, diz que “machuca” (1), mas ele consegue o que quer. O narrador é quem avisa (2) que ela aceita oferecer o seio, pois seria descontextualizado se partisse de uma das personagens a informação. Ao dizer para Maria fazer o que ele diz, podemos inferir duas coisas sobre João: a primeira, que ele pode dominar Maria pela força e ela deve ceder para evitar; e a segunda, e mais plausível ao contexto, que aqui a experiência de João conta mais que o “capricho” de Maria.

Na necessidade de contar sobre a sua vida, na teatralização da sua história, Maria precisa de um público, que encontra na figura de João. A figura de João é para Maria sua plateia. Maria sabe o que fazer no seu “espetáculo” de encontros, sabe quando deve ser chorona, quando deve ser ameaçadora e tudo isso por conta de conhecer seu espectador.

O que se retira de todo o percurso narrativo é a capacidade de Dalton Trevisan, no que consiste ao uso da linguagem, que é fria e sintética, e ao mesmo, tempo carregada de sentimentos e sensações, Dalton tem domínio e controle do texto, mesmo conciso, e a capacidade de trabalhar a personagem que, na verdade, não é uma mais várias. Se retiramos, exclusivamente, Maria do texto temos um conjunto de personas: a virgem, a estudante, a noiva, a confidente, a amante, a sedutora, a filha, a amiga, então o trabalho de Dalton Trevisan é incrível por ser capaz de condensar em poucas linhas e numa única figura todas estas personagens.

O modo dramático, enquanto recurso, permite uma exploração diferenciada do texto trevisaniano. As entrelinhas podem ser exploradas se nos atentamos para aspectos teatrais do texto, o que seria um recurso gráfico passa a significar, reticências exercem função e tem significado como numa longa frase. Esta capacidade de criar algo diferente, de permitir que sejam feitas leituras diversas de seus textos põe Dalton Trevisan num patamar elevado na Literatura nacional e na Literatura de língua portuguesa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura permite um amplo campo de significações, interpretações e perspectivas. O homem é um dos objetos da Literatura. Para alguns autores, um clichê; para outros, um ser extraordinário; e para Dalton Trevisan, apenas um homem. Ele é o escritor de tipos comuns, daqueles com as quais nos encontramos diariamente, indo e voltando na vida.

O cotidiano mostra-se como verdadeiro celeiro da criação trevisaniana. Podem “figuras” tão comuns servir de modelo para a criação literária? Para Dalton Trevisan isso é possível. A pequena seleção de contos, catorze em mais de trinta livros publicados, consegue revelar a capacidade de criação, de invenção e de recriação de Dalton.

Juntamente ao cotidiano, temos a repetição – para o autor curitibano, o cotidiano é a própria repetição, suas personagens estão em um mundo banal e cíclico. Metaforicamente, podemos dizer que Dalton Trevisan constrói seus novos castelos de areia com as ruínas de velhos castelos, pois encontramos em sua obra personagens de nome Maria que nos fazem pensar em novas possibilidades sobre quem seriam elas, ou se suas histórias em dado momento se cruzam, ou se existem nestas outras Marias algum resquício da Maria de nosso *corpus*.

A obra de Dalton Trevisan dá a ilusão de se manter na superfície, trabalhando o cotidiano de maneira displicente e desavisada, mas quando atentamos para sua produção, descobrimos profundidade, pois o autor, por meio da linguagem trabalhada de modo bastante específico, utilizando as palavras certas e em poucas frases todo um mundo é criado.

As marcas da poética de Dalton Trevisan são criadas a partir de sua linguagem concisa e seu foco no cotidiano, que é repetitivo. Não são os elementos isolados da criação que permitem falar no estilo trevisaniano, mas sim a maneira como o autor os agrupa quando está produzindo. Além dos recursos acima (repetição, retrato do cotidiano, linguagem concisa e direta), o modo dramático pode ser verificado como marca do estilo trevisaniano, em particular pelo predomínio de cenas e diálogos – por meio do uso do discurso direto – deixando as personagens mais livres no texto e também menos influenciadas pela interferência de um narrador, que é construído de maneira apagada no modo dramático de narrar. Este conjunto de características transforma a obra trevisaniana e é através dele que podemos indicar que se trata de um “texto de Dalton”.

A técnica de construção dos contos é fragmentada, um leitor mais desavisado sobre as características de Dalton Trevisan poderia não perceber que se trata da



mesma personagem feminina no conjunto dos contos, porque eles não se apresentam de maneira linear. Uma Maria, ainda tímida, de apenas quatro contos ganha força e vigor se reunida em seus catorze momentos.

Foi Maria e a energia da escrita trevisaniana quem determinaram como seria realizado este trabalho. Desde as leituras iniciais, o *corpus* apontava para a produtividade de um estudo sobre o foco narrativo e a presença de técnicas de construção dramática no texto narrativo. Os contos selecionados, porque compunham um todo, mostraram que, em sua construção, havia a assimilação de uma linguagem dramática, de elementos que destacavam a teatralidade do *corpus*. Os contos mostraram qual seria o caminho teórico pertinente para a abordagem da ficção de Dalton Trevisan.

A ideia que nos chega como conclusão após as leituras e análises do uso do modo dramático por Dalton é sua capacidade de criação e o domínio que o autor tem sobre sua linguagem, construindo o que se pode chamar de um universo ficcional trevisaniano. É evidente que as narrativas possuem tom eminentemente dramático porque temos tanto um narrador que indica pontualmente o que deve ser feito para além do diálogo, assim como o próprio diálogo, o dizer das personagens, revela gestos, expressões, sentimentos.

Nos contos aqui visitados, as inúmeras narrações de brigas entre Maria e o Sargento são um plano de fundo para a verdadeira história, que é a relação João e Maria, relação que se cruza à crise do drama moderno, no momento em que ambas as personagens estão juntas cenicamente, parecem interagir, mas permanecem isoladas em seus diálogos, como se não interagissem de fato, cada uma preocupada como seu próprio querer e com as estratégias para conseguir do outro o que querem.

Encontramos no escopo da pesquisa o casamento entre as teorias narrativas e as teorias dramáticas, por meio do uso do modo dramático, e é inegável a força de cada um dos gêneros no *corpus* desta dissertação. Exploramos a criação híbrida de Dalton Trevisan em termos de gêneros literários, por isso o modo dramático foi o principal instrumento de análise dos contos, mas contamos também com os signos – primariamente utilizados nos textos teatrais, mas que serviram de suporte para análise dos contos. O modo dramático de focalização permitiu que o texto trevisaniano fosse visitado a partir de um novo viés, o que foi possível pela análise do modo como é construído o diálogo das personagens.

Este trabalho não se encerra aqui. Outros contos, outras personagens e outros livros podem ser visitados a fim de que se verifique o uso o modo dramático na obra trevisaniana, tendo em vista a importância de Dalton Trevisan para a literatura brasileira contemporânea, bem como para os estudos dos hibridismos possíveis entre drama e narrativa.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *A estrutura do romance*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.
- ALIGHIERI apud SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- ANTUNES, Letizia Zini. Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa. In: \_\_\_\_\_. *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- ARAUJO, Rodrigo Gomes de. *Pão, sangue e jornal: apropriação e violência na obra de Dalton Trevisan*. 2009. 34f. Monografia (graduação) – Curso de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. In: LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1985.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução Helena Barbas. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1996.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 7-22.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- BRUNETIÈRE apud SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 51-80.
- CARVALHO, Lilian Nunes da Silva. *Dupla metamorfose: O vampiro de Curitiba de Dalton Trevisan*. 2009. 73f. Dissertação (mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- CORNAGO, Óscar. Teatralidade e ética. In: SAADI, F.; GARCIA, S. *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itáu Cultural, 2008. p. 20-31.

CROCE apud SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de Dalton Trevisan. *Acta Scientiarum Human and Social Sciences*. Maringá. v. 26, n. 2, 2004. p. 201-208.

\_\_\_\_\_. Dalton Trevisan e Valêncio Xavier: repetição e montagem como problematização da autoria. In: MOTTA, S.; BUSATO, S. (orgs.). *Fragmentos do contemporâneo: leituras* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. p. 81-104.

\_\_\_\_\_. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-58.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo, n. 63, p. 166-182, mar./maio 2002.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [19-].

GINZBURG, Jaime. Violência e literatura: notas sobre Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. *Ciência e Letras*. Porto Alegre, n. 28, jul./dez. 2000. p. 277-282.

GINZBURG, Jaime; COELHO NETTO, Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *Dalton Trevisan: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

GONZAGA, Pedro. *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?*. 2007. 117f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988. p. 5-65.

HORÁCIO apud SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

JAMES, Henry. *Art of Fiction and Other Essays*. Nova Iorque: Morris Robert, 1948.

KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Editora Globo, 1977. p. 57-83.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1985.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 23-96.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1991.

MAQUÊA, Vera Lúcia de Rocha. *O vampiro habita a linguagem: a narrativa de Dalton Trevisan*. 1999. 94f. Dissertação (mestrado) – Curso de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

MESSAGI, Ricardo Reis; PARODI, Ana Cecília. Direito e literatura: o retrato do direito de família, nos contos de Dalton Trevisan. In: Simpósio de Direito e Literatura, I., 2010, Florianópolis. *Anais I Simpósio de Direito e Literatura*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011. p. 53-77.

MESSIAS, Carlos Alberto Rodrigues. *Guerra e relação conjugal: a construção da alegoria em três contos de Dalton Trevisan*. 2011. 91f. Tese (mestrado) – Mestrado em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

MONTEIRO, Sueli de Jesus. *O vampiro não tem medo da crítica*. Curitiba: Instituto Memória, 2012.

\_\_\_\_\_. *Vampiro não lê jornal... Ah, é?*. Curitiba: Instituto Memória, 2013.

MUNHOZ, Virginia Magda. *Nelsinho, o vampiro de almas femininas*. 2008. 126f. Monografia (mestrado) – Curso de Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Joaquim Dantas de.; OLIVEIRA, Andrey Pereira de. A visita: construção da linguagem e desconstrução da narrativa em Dalton Trevisan. *Revista Investigações*. v. 24, n. 1, p. 135-158, janeiro 2011.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PASCOLATI, Sonia. Em busca de uma poética pirandelliana. *Olho d'água*. São José do Rio Preto. v. 3, n. 1, 2011. p. 89-106.

\_\_\_\_\_. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009. p. 93-112.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jaime Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo, Cultrix, 1974.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 81-101.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teorias da narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.

ROSALINO, Roseli Bodnar. *Dalton Trevisan e o projeto estético minimalista*. 2002. 127f. Dissertação (mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 09-49.

\_\_\_\_\_. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 15-36.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

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

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade*. Seguido de *Brecht em processo* e *O jogo dos possíveis*. Apresentação e tradução Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.

SEIXO, Maria Alzira. Romance, narrativa e texto: notas para a definição de um percurso. In: ROSSUM-GUYON, Françoise. et al. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, 19--.

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

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

SOUZA, Geraldo Majella de. *Repetição, crueldade e trauma: reflexos dos confrontos suburbanos na narrativa de Dalton Trevisan*. 2009. 154f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SOUZA, Marcius Fabiani Barbosa de Souza. *A representação do adultério feminino em Dalton Trevisan*. 2011. 108f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.  
TOMACHESKI apud LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1985.

TREVISAN, Dalton. *A polaquinha*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

- \_\_\_\_\_. *Ah é?*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Chorinho brejeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Essas malditas mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Guerra conjugal*. Rio de Janeiro: Record, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Lincha tarado*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Meu querido assassino*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.
- \_\_\_\_\_. *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Pão e sangue*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. Dalton Trevisan: um minificcionista por excelência. *Guavira Letras*. Três Lagoas-MS. n. 15, ago./dez. 2012. p. 322-337.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.