



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LAURA GERALDO MARTINS MARAFANTE

**PELO BURACO DA FECHADURA:
O PERCURSO DA SOLIDÃO EM DALTON TREVISAN**

Londrina
2015

LAURA GERALDO MARTINS MARAFANTE

PELO BURACO DA FECHADURA:
O PERCURSO DA SOLIDÃO EM 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.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.

Londrina
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Marafante, Laura Geraldo Martins.

Pelo buraco da fechadura : o percurso da solidão em Dalton Trevisan / Laura Geraldo Martins Marafante. - Londrina, 2015.
137 f.

Orientador: Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.
Inclui bibliografia.

1. Dalton Trevisan - Teses. 2. Solidão - Teses. 3. Semiótica greimasiana - Teses. 4. Semiótica das paixões - Teses. I. Migliozi Ferreira de Mello, Luiz Carlos . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

LAURA GERALDO MARTINS MARAFANTE

**PELO BURACO DA FECHADURA:
O PERCURSO DA SOLIDÃO EM 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.

BANCA EXAMINADORA

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

Profa. Dra. Sueli de Jesus Monteiro
Instituto Federal do Paraná - IFPR

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 09 de novembro de 2015.

À minha mãe. (*In memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, por toda a paciência, dedicação, compreensão e confiança.

À Profa. Sueli Monteiro, ao Prof. Miguel Braga e ao Prof. Luiz Carlos Simon por contribuírem com essa pesquisa por meio de críticas e sugestões enriquecedoras.

Agradeço ao meu pai, Luciano, à minha mãe, Ana Teresa, e à minha irmã, Mariana, por acreditarem sempre nos frutos da minha dedicação e vontade, ainda que cercadas de desafios, diante dos quais sempre me incentivaram para que eu não desistisse. Agradeço por sempre valorizarem os caminhos que percorro e também por sempre compreenderem minha ausência.

Ainda que minha mãe não venha nunca a ler esta mensagem, deixo aqui, assim mesmo, meu imenso agradecimento a ela, que tanto desejou ver este trabalho finalizado. Agradeço por todo o incentivo, por todo o orgulho que sentia do meu mestrado, por toda a humildade, força e coragem que sempre me transmitiu, pela maneira que me criou, por toda a vivência que me proporcionou, pela vida que vivemos juntas e pela pessoa que foi e sempre será para mim. Todo dia é dia de saudade.

Ao meu cunhado Vinícius, por todo o companheirismo e apoio de sempre.

Aos amigos que acompanharam de perto esse processo e compreenderam a louça suja e a faxina adiada: Flávia, Camila, Felipe e Andreia. Essas e outras pessoas amadas que moraram comigo anteriormente têm provado para mim que dividir o teto, desde a graduação, tem sido a melhor escolha que eu poderia ter feito em Londrina. Camila e Andreia, obrigada por me acolherem, em todos os sentidos, todos os dias. Aos meus amores que se distanciaram geograficamente de mim, digo, por conta de tudo o que vivemos, que dói ver canecas sumirem do armário. Mas sinto sempre um alívio por saber que ao mesmo tempo continuamos tão perto, que nossa amizade continua tão intensa e verdadeira.

Ao amigo Eddie, por toda a força e compreensão durante o nosso trabalho artístico paralelo a esta pesquisa.

Agradeço também aos demais amigos que Londrina me proporcionou, os quais são responsáveis por tornar o meu sorriso fácil, mesmo em meio a dificuldades, e por me confortar com tanto carinho e apoio oferecidos. Amigos cujas moradias estão sempre de portas abertas para eu entrar, mesmo que tropeçando ou derrubando alguma coisa. Cada uma

dessas pessoas tem tornado minha caminhada mais tranquila e alegre. Muito obrigada por aparecerem e permanecerem no meu caminho.

Aos amigos de Jaboticabal que, mesmo distantes, nunca se fizeram ausentes.

Ao tio Newton, que desde o momento em que me deu o primeiro livro, sempre incentivou minha leitura e paixão pela literatura. Agradeço também pela torcida, juntamente à tia Mariza, diante de todo esse processo. Obrigada por todo o apoio constante e por vibrarem mais uma vez comigo, em uma etapa importante na minha vida.

Agradeço também aos professores e colegas do Programa de pós-graduação em Letras, por dividirem seus conhecimentos, pelas muitas discussões e reflexões essenciais para meu crescimento. Gostaria de agradecer à Camila, à Thays e ao Renan pelas dúvidas esclarecidas e materiais compartilhados. E também ao Rafael, à Layse e ao Gustavo pelo tempo dedicado em colaborar com essa dissertação.

Agradeço ainda aos funcionários da secretaria de pós-graduação pela paciência e educação de sempre.

À CAPES, pelo incentivo financeiro que contribuiu para o desenvolvimento deste estudo.

Agradeço à professora Sônia Pascolati, pelo pontapé inicial na pesquisa sobre a solidão nos contos trevisanianos, por meio da orientação da minha monografia da Especialização em Literatura Brasileira, pelo PPG da UEL, em 2012.

E, por fim, agradeço à minha professora de graduação do curso de Artes Cênicas, Adriane Maciel Gomes, responsável por me apresentar às narrativas de Dalton Trevisan. Me senti naquele momento como me sinto a cada (re)leitura de suas obras: incomodada e fascinada. A partir daí o vampiro de Curitiba me conquistou.

Abre a porta, pisa na carta e, sentando-se na poltrona, lê o jornal em voz alta para não ouvir os gritos do silêncio.

(Dalton Trevisan)

MARAFANTE, Laura Geraldo Martins. **Pelo buraco da fechadura: o percurso da solidão em Dalton Trevisan.** 137 f. Dissertação de Mestrado em Letras – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar a solidão nos contos “Às três da manhã” (1975), “Quarto de hotel” (1975), “Apelo” (2013), “O viúvo” (2010), “A corruíra azul” (1979), “Dois velhinhos” (2013) e “Pensão Nápoles” (2013), do escritor curitibano Dalton Trevisan. Essencialmente busca-se identificar de que maneira a solidão vivenciada pelas personagens dos respectivos contos se configura. A base teórica da pesquisa para tal investigação será a Semiótica francesa ou greimasiana, com ênfase no estudo da Semiótica das Paixões, que contribuirá para uma configuração patêmica da solidão. A solidão é caracterizada basicamente pelas modalidades do querer ser e não poder ser, pelo aspecto durativo e por apresentar-se como uma paixão tensa e complexa, é pautada por um estado inicial de espera. Em cada um destes contos, a solidão é abordada em diferentes contextos, sobretudo nas relações familiares e na relação conjugal especificamente. Nessas diferentes abordagens, a solidão experimentada pelas personagens aparece relacionada a outras paixões ou a outros estados de alma, que também devem ser consideradas nas análises, como a decepção, o medo, a tristeza, a saudade e a nostalgia. Algumas destas paixões geram a solidão ou são geradas por ela. Outras referências advindas de diferentes áreas do conhecimento serão incorporadas à análise semiótica dos contos, bem como algumas definições de dicionários, de modo a contribuir para a reflexão e para compreensão do sentir-se só. Esse estudo revelará, portanto, de que maneira a solidão pode ser compreendida e de que maneira ela percorre cada uma dessas narrativas em estudo, revelando-se por meio de uma escrita extremamente figurativa, com imagens bem delineadas do conflito interior que suas personagens solitárias enfrentam. Diante disso, pode-se dizer que esta pesquisa se desenvolve a fim de apontar para a elaboração de uma estética da solidão na obra de Dalton Trevisan.

Palavras-chave: Dalton Trevisan. Semiótica greimasiana. Semiótica das paixões. Solidão. Incompletude.

MARAFANTE, Laura Geraldo Martins. **Through the keyhole: the loneliness of journey in Dalton Trevisan.** 137 f. Dissertation (Master's Degree Dissertation) – Londrina State University, Londrina. 2015.

ABSTRACT

This research aims to investigate the loneliness in tales “Às três da manhã” (“At three in the morning”), (1975), “Quarto de hotel” (“Hotel Room”), (1975), “Apelo” (“Appeal”), (2013), “O viúvo” (“The Widower”) (2010), “A corruíra azul” (“The blue wren”), (1979), “Dois velhinhos” (“Two elderly”), (2013), e “Pensão Nápoles” (“Pension Napoli”), (2013), of the Curitiba writer, Dalton Trevisan. Essentially seeks to identify how the loneliness experienced by the characters of their tales is configured. The theoretical basis of the research for this research will be the French or greimasian Semiotics, with emphasis on the study of semiotics of passions, which will contribute to a pathemic configuration of loneliness. Loneliness is characterized primarily by the modalities of wanting to be and cannot be, the durational aspect and present itself as a tense and complex passion, It is guided in an initial state of waiting. In each of these tales, loneliness is approached in different contexts, especially in family relationships and marital relationship specifically. These different approaches, loneliness experienced by the characters appears related to other passions or other states of soul, which should also be considered in the analysis, such as disappointment, fear, sadness, longing and nostalgia. Some of these passions generate loneliness or are generated by it. Other references arising from different areas of knowledge will be incorporated into the semiotic analysis of the tales, as well as some definitions that come from dictionaries, in order to contribute to the reflection and understanding of feeling alone. This study will reveal, however, how loneliness can be understood and how it runs through each of these narratives in this study, revealing itself through an extremely figurative writing, with well delineated images of inner conflict that their lonely characters face. Therefore, it can be said that this research is developed in order to point to the elaboration of loneliness aesthetics in the work of Dalton Trevisan.

Keywords: Dalton Trevisan. Semiotics greimasian. Semiotics of passion. Loneliness. Incompleteness.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	Quadro de modalidades.....	50
Figura 2 -	Tipos de Manipulação.....	52
Figura 3 -	Quadro de modalidades:.....	55
Figura 4 -	Esquema de modalização veridictória.....	57
Figura 5 -	Sobremodalizações da espera.....	61
Figura 6 -	Quadrado semiótico da modalidade crer ser.....	62
Figura 7 -	Paixões de benevolência e malevolência.....	63
Figura 8 -	Paixões lexemáticas.....	65
Figura 9 -	Quadrado semiótico das paixões relaxadas e tensas.....	65
Figura 10 -	Percurso de aumento de tensão: relaxamento → intensão→ tensão.....	66
Figura 11 -	Percurso de diminuição da tensão: tensão → distensão → relaxamento.....	66
Figura 12 -	Esquema de categoria aspectual.....	69

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1 DALTON TREVISAN E SUA OBRA : OS RASTROS DO VAMPIRO DE CURITIBA	17
DALTON TREVISAN NO CONTEXTO LITERÁRIO	17
O SIGNO VAMPIRESCO.....	25
ESTÉTICA LITERÁRIA TREVISANIANA.....	30
A TEMÁTICA DA SOLIDÃO EM DALTON TREVISAN	37
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA SEMIÓTICA	47
AS FASES DA SEMIÓTICA	50
SOBRE AS PAIXÕES E ARRANJOS MODAIS	54
A ESPERA FIDUCIÁRIA.....	59
TENSIVIDADE.....	64
ASPECTUALIDADE.....	67
CONFIGURAÇÕES DISCURSIVAS DOS SENTIDOS	70
Enunciação e Enunciado.....	70
Debreagem Enunciativa e Debreagem Enunciva.....	72
Temas e Figuras	74
3 ANÁLISE SEMIÓTICA DOS CONTOS TREVISANIANOS: A PRESENÇA DE SUJEITOS SOLITÁRIOS	79
TRANSCRIÇÃO DO CONTO “ÀS TRÊS DA MANHÃ”	79
ANÁLISE DO CONTO “ÀS TRÊS DA MANHÃ”	81
TRANSCRIÇÃO DO CONTO “QUARTO DE HOTEL”	86
ANÁLISE DO CONTO “QUARTO DE HOTEL”	89
TRANSCRIÇÃO DO CONTO “APELO”	97
ANÁLISE DO CONTO “APELO”	98
TRANSCRIÇÃO DO CONTO “O VIÚVO”	100
ANÁLISE DO CONTO “O VIÚVO”	102
TRANSCRIÇÃO DO CONTO “A CORRUÍRA AZUL”	105
ANÁLISE DO CONTO “A CORRUÍRA AZUL”	108

TRANSCRIÇÃO DO CONTO “DOIS VELHINHOS”	116
ANÁLISE DO CONTO “DOIS VELHINHOS”	117
TRANSCRIÇÃO DO CONTO “PENSÃO NÁPOLES”	120
ANÁLISE DO CONTO “PENSÃO NÁPOLES”	122
A IDENTIDADE DOS SUJEITOS SOLITÁRIOS EM DALTON TREVISAN.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS.	132

APRESENTAÇÃO

A solidão carrega em si um tom de ameaça para o indivíduo que reconhece a necessidade de se relacionar com o meio em que vive. Desse modo, muitos são os que se apegam a relações frágeis ou rasas apenas para garantir companhia. É uma das principais razões pelas quais muitos casais infelizes não se separam. Falta coragem para assumir a própria companhia.

O individualismo vivenciado pela sociedade contemporânea também tem ocasionado um maior isolamento e vazio do ser humano. Embora os meios de comunicação da contemporaneidade tenham facilitado o acesso entre as pessoas, a rotina do sujeito contemporâneo abre espaço geralmente para contatos superficiais entre os indivíduos. Assim, apesar de muitas pessoas se encontrarem, elas não deixam de se sentir sozinhas.

Isso tudo demonstra que a solidão compreende não somente o fato de o indivíduo estar só, mas também de se sentir só, uma vez que é possível sentir-se solitário até em meio a uma multidão. O sentimento de insatisfação e não pertencimento ao meio em que se insere desencadeia o vazio do sujeito solitário, que, por vezes, sabe o que o completa e o coloca em harmonia com o meio, ora desconhece e perambula de olhos vendados, muitas vezes esbarrando em becos sem saída.

A solidão, com o não reconhecimento de pertencimento ao meio que a caracteriza, traz também a questão do exílio como problemática. Em *Circuitos da Solidão* (2003), encontra-se a discussão de que, desde a Antiguidade, o isolamento do indivíduo em lugares distantes, segregando-o de sua terra natal, de seu meio de convívio, de sua família, era uma forma de punição. Há os que compreendem o estar só como necessário à busca de autoconhecimento e harmonia com o meio, como propõe a Filosofia, e, por isso, não reconhecem a solidão como punição. Entretanto, compreende-se a solidão nesta pesquisa como sentimento que pode ou não estar atrelado ao estar fisicamente só. A partir do momento em que, sozinho, determinado indivíduo se sente satisfeito, não há espaço para solidão – como é compreendida nesta pesquisa.

Há uma enorme complexidade em atingir a definição de solidão, pois se nota a falta de consenso para conceituar tal fenômeno humano. Diversas definições são apresentadas, mas não alcançam a amplitude que se associa à solidão. Reúnem-se aqui algumas definições e reflexões a fim de se aproximar das diversas dimensões que recaem sobre o termo “solidão”.

Cabe ressaltar que, embora a solidão seja inerente ao ser humano, os

estudos acerca desse fenômeno recebem atenção e se difundem apenas a partir da década de 1970, conforme apontam Pinheiro e Tamayo (1984), o que revela material escasso e recente sobre o assunto. Conforme aponta Almeida (1997), o assunto da solidão somente despertou interesse no Brasil a partir de 1984, por meio de artigos que consideravam uma abordagem experimental, sendo que a solidão caracterizava-se pelo seu aspecto negativo. Almeida (1997) acrescenta que as primeiras pesquisas foram realizadas por Pinheiro & Tamayo, em 1984, e o primeiro artigo publicado sobre o assunto foi “Escala Ucla da Solidão: adaptação e validação”.

Foi na década de 1940, contexto em que se instalou a discussão filosófica em torno do existencialismo, que surgiram as primeiras manifestações de um contista que viria a ser um grande nome do conto contemporâneo, reconhecido como um renovador do gênero: o curitibano Dalton Trevisan, que trouxe, entre outras temáticas, a solidão como presente ao leitor.

Além de Dalton Trevisan, outros contistas modernos e contemporâneos o acompanharam na utilização da temática da solidão de maneira grandiosa em suas obras: Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, Luiz Vilela, Rubem Fonseca, entre outros. Uma vez que a solidão já tenha enfoque na literatura desde as tragédias gregas e se perpetue ainda nas narrativas contemporâneas, isso demonstra que essa temática é muito intrigante para o ser humano e não se esgota no universo ficcional.

Esta pesquisa partiu da necessidade de continuidade da pesquisa de monografia da Especialização em Literatura Brasileira, em 2011, pela Universidade Estadual de Londrina. Nessa pesquisa, debruçei-me sobre o estudo da solidão em Dalton Trevisan, atrelada unicamente à velhice, o que despertou meu interesse em expandir os contextos de abrangência da solidão nas narrativas trevisanianas. Nesse momento, a Semiótica francesa ainda não se fazia presente na pesquisa. Deparei-me com ela apenas quando concluía a monografia. Isso me instigou a não só ampliar o estudo da solidão em Dalton Trevisan futuramente, como despertou a minha curiosidade e interesse em me lançar em um caminho extremamente novo: o da Semiótica francesa e seu estudo sobre as paixões.

Os contos selecionados para esta pesquisa são: “Às três da manhã” (1975), “Quarto de hotel” (1975), “A corruíra azul” (1979), “Dois velinhos” (2013), “O viúvo” (2010), “Apelo” (2013) e “Pensão Nápoles” (1975). Em cada um desses contos, a solidão é abordada em diferentes configurações discursivas: a debilidade física, reconhecida principalmente na velhice, como também nas relações familiares e na relação conjugal especificamente, o que provoca nesses sujeitos a sensação de invisibilidade perante o outro,

bem como a perda de sentido da própria existência. A ordem das análises dos contos segue um critério temático: da solidão em relação à família e relacionamentos conjugais, a solidão associada à velhice, e a solidão em relação a um lugar, como a solidão de um exilado. Nessas diferentes abordagens, a solidão experimentada pelas personagens aparece relacionada a outras paixões ou “estados de alma”, conforme denominadas pela Semiótica greimasiana, como o medo, a tristeza, a saudade, a nostalgia, a melancolia, a inveja e o tédio.

O primeiro capítulo apresenta, inicialmente, uma breve contextualização do escritor Dalton Trevisan, conhecido como “o vampiro de Curitiba”, que se debruçou principalmente sobre o gênero conto.

É analisado, em seguida, o signo vampiresco, que é atrelado à própria identidade do escritor e ao seu processo de escrita, e que atua como metáfora do sujeito amaldiçoado e solitário, que perambula pelas ruas da província.

O capítulo segue com uma abordagem acerca da estética trevisaniana, a qual revela o uso da repetição como recurso da escrita, o uso da elipse, de supressão, o complexo transitar de diferentes vozes na narrativa, a linguagem predominantemente figurativa que percorre toda a obra e o processo de reescrita a cada publicação.

O capítulo traz, por conseguinte, o foco sobre a temática da solidão, que insistentemente transita pela obra de Dalton Trevisan. A fim de colaborar para a discussão e definição da solidão, bem como fornecer subsídios para a análise semiótica em torno da condição do sujeito solitário e enriquecer as análises das narrativas, são reunidas algumas referências a respeito da solidão advindas de diferentes áreas de conhecimento, como a Psicologia, a Sociologia e a Filosofia, e também alguns conceitos de solidão apresentados por dicionários variados. Dessa forma, diversos autores de diferentes áreas passarão as análises dos contos, a exemplo de Valdemar Angerami-Camon, Pinheiro & Tamayo, no que diz respeito à Psicologia; Anthony Storr, na Psiquiatria; Bauman e José Machado Pais, no âmbito da Sociologia; e alguns apontamentos referentes a Nietzsche e a Heidegger, no contexto filosófico.

Um dos assuntos abordados nesse primeiro capítulo, que não poderia passar em branco, é a famosa figura do vampiro, que dará nome a uma de suas obras mais famosas: *O vampiro de Curitiba* (1965), nome também atribuído ao próprio autor. A escolha por essa figura visa à representação negativa das relações humanas em suas narrativas, repletas de frustrações, de sofrimentos e de desastres, em que se tem como cenário recorrente a cidade de Curitiba, onde Dalton Trevisan nasceu e ainda vaga, enigmático,

pelas ruas. Além disso, o signo vampiresco também recairá sobre o processo de escrita do autor.

Em meio a esse universo frustrante e desolador, a solidão aparece como uma das temáticas que percorrem grande parte de suas obras, cujas personagens são funcionários, donas de casa, idosos, prostitutas, bêbados, solteironas e conquistadores baratos, que pertencem a um cotidiano nada heróico, repleto de mesmice, de conflitos nas relações conjugais, bebedeiras, crimes e demais casos de degradação do indivíduo e das relações humanas.

O referencial teórico nesse primeiro capítulo inclui pesquisadores como Berta Waldman, Vera Lúcia Maquêa, Miguel Sanches Neto, Nízia Vilaça, Rosse Marye Bernardi, Sueli Monteiro, entre outros críticos, que apresentam um significativo volume de publicações em torno da obra trevisaniana.

O segundo capítulo apresenta a fundamentação teórica a respeito da Semiótica das Paixões, que permitirá a configuração da solidão em Dalton Trevisan por meio de uma modalização patêmica, e a análise de outros elementos referentes ao estudo das paixões, bem como a apresentação de algumas definições de dicionários sobre o lexema “solidão”. Nesse subcapítulo, os fundamentos básicos da Semiótica francesa serão apresentados, de maneira a contextualizar o estudo das paixões. É também discutido o conceito de paixão e de outros aspectos envolvidos nas análises, como a tensividade, o aspecto, a modalização, o enunciado e a enunciação, a debreagem enunciativa e enunciativa e as figuras e temas, de modo a estabelecer associações com as narrativas trevisanianas.

O estudo das paixões, iniciado por Greimas no final da década de 1980, surge na medida em que se depara com a necessidade de trabalhar com textos que não operam sobre o fazer do sujeito, mas sobre o próprio sujeito, sobre os conflitos e transformações interiores dos sujeitos. Diante disso, a Semiótica das Paixões apresenta-se como uma interessante ferramenta de análise das personagens solitárias de Dalton Trevisan, pois os contos em questão apresentam como foco o sujeito, suas inquietações interiores, e não especificamente o fazer das personagens.

A Semiótica assume, então, o desafio de analisar os “estados de alma” do sujeito e, dessa forma, imprime a relevância da análise do sujeito em relação ao objeto e em relação a ele mesmo, com conflitos que são gerados por esses “estados de alma”, que, de acordo com Greimas e Courtés (1993), geram as paixões. De acordo com Mello (2005, p. 49), “ao estudar os valores investidos pelos sujeitos no objeto, foi possível detectar certos estados de alma desses sujeitos. É nesse momento que a Semiótica dedica-se ao estudo das

paixões”.

Para a investigação semiótica, as referências utilizadas incluem não somente Greimas, mas também demais teóricos e pesquisadores como Fontanille, Bertrand, Courtés, Barros e Fiorin, entre outros.

Por fim, o terceiro capítulo apresenta a transcrição na íntegra de cada um dos contos que constituem o *corpus* da pesquisa, seguidos de sua análise. Tais análises reúnem discussões teóricas articuladas nos capítulos anteriores, de modo a identificar, em cada um dos contos, os traços que compõem a solidão experimentada pelas personagens de Dalton Trevisan. A partir disso, é configurada uma identidade do sujeito solitário trevisaniano.

Este estudo apresenta uma reflexão sobre a condição solitária das personagens e a identificação das configurações discursivas que atuam nesse contexto. Por meio de uma literatura peculiar, sintética, objetiva e cruel, o autor curitibano coloca o leitor numa posição de quem observa as relações humanas pelo buraco da fechadura. Dalton Trevisan revela em seus contos as perversidades, as crueldades e as angústias que perpassam as relações do sujeito com o outro ou consigo mesmo, por meio de uma escrita calcada em fortes imagens criadas pelo uso da figuratização e de reflexões e provocações ao leitor, pois, como o próprio autor menciona, “um bom conto é pico certo na veia” (2002, p. 9).

1 DALTON TREVISAN E SUA OBRA: OS RASTROS DO VAMPIRO DE CURITIBA

Curitiba, portanto, torna-se metáfora espacial do projeto do autor, útero e sepultura – microcosmo que reflete um macrocosmo em decadência.
(Sueli Monteiro).

1.1 DALTON TREVISAN NO CONTEXTO LITERÁRIO

Nascido em Curitiba, em 14 de junho de 1925, Dalton Jérson Trevisan é um dos grandes nomes do conto brasileiro contemporâneo, cuja última publicação, *O beijo na nuca*, ocorreu em 2014, e conta com uma edição limitada, feita artesanalmente. O escritor curitibano dedicou-se basicamente ao gênero conto e, conforme aponta Berta Waldman (1997, p. 142), a partir de *Pássaro de cinco asas* [1994], há uma tendência também ao *haikai*, por conta da condensação cada vez maior das narrativas. Waldman coloca ainda que é importante ressaltar que os *haikas* ou as ministórias (neologismo de Dalton Trevisan) não dizem respeito à tradição literária japonesa. O termo *haikai* ao se referir à obra trevisaniana, bem como as ministórias, designam os fragmentos que o autor desloca de contos e os quais, de maneira isolada, ganham autonomia.

Embora muitos artigos e trabalhos acadêmicos apontem *A Polaquinha* (1985) como o único romance do escritor, é importante negar tal afirmativa, pois, segundo Berta Waldman, essa narrativa trevisaniana não possui traços que a caracterizem como um romance, sendo necessário considerar essa narrativa como um “conto extenso” do escritor, considerando toda a complexidade do tratamento estético dos contos trevisanianos. Desse modo, pode-se afirmar que, até o presente momento, nenhum romance foi publicado pelo autor.

A grande contribuição do escritor curitibano para o desenvolvimento do conto brasileiro recai, conforme aponta Nelson Vieira (1984 *apud* MONTEIRO, 2012, p. 85), sobre a forma narrativa. Esta, segundo Sueli Monteiro (p. 86) “repousaria sobre um mínimo de descrição e o uso de personagens e cenas auto-suficientes para dramatizar a ação”. Dessa maneira, Monteiro (2012, p. 86-87) acrescenta que, “o leitor teria a sensação

de observar em vez de ler sobre os personagens”. É sobre essa constatação que o título desta dissertação se constitui.

A origem do conto está situada na tradição oral, está ligada aos “causos”, contos e lendas familiares, de modo a incorporar práticas como *conte dévot*, *Marchen*, *lai*, *fabliau*, *exemplum*, *novella* e também o relato picaresco (LUCAS, 1989, p. 110). O termo “conto”, em português, de acordo com Massaud Moisés, varia do latim *computare*, que significa “enumeração”. Posteriormente, recebe uma especificidade em relação a “acontecimentos”. De qualquer modo, seu significado sempre coincide nesses idiomas: é a ideia de narrar, ou no dizer de Lancelotti (1965 *apud* HOHLFELDT, 1988, p. 16), “ato de referir um acontecimento”.

Na verdade, o conto não é caracterizado somente como o relato de um acontecimento, o que implicaria em uma veracidade de fatos, e, no entanto, ele abre espaço para a ficção, rompendo qualquer compromisso com o fato real: “a esta altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real” (GOTLIB, 1998, p. 12).

Os contos eram narrados ao redor das fogueiras, geralmente à noite, enquanto eram realizados os trabalhos rurais dos povos primitivos. O conto adquire um caráter fantástico e maravilhoso, elementos que originalmente o caracterizavam, e tais elementos podem ser identificados na literatura mais antiga, como, por exemplo, na Bíblia (sobretudo o Gênesis) judaico-cristã, no “Pantschatantra” hindu, nas “Mil e uma noites” árabes, o “Edda” escandinavo ou o “Beowulf” teuto-bretão (HOHLFELDT, 1988, p. 14).

Cabe ressaltar que, enquanto forma oral, o conto é tão antigo quanto a poesia, porém, Hohlfeldt aponta que a poesia, ao se apropriar da métrica, passou a exigir de seus autores certa especialidade, o que os levou a frequentar as cortes. Enquanto isso, o conto mantinha-se mais simples, plebeu, pertencendo aos aglomerados proletários (HOHLFELDT, 1988, p. 14).

Muitas mudanças ocorreram nesse gênero desde as obras de Boccaccio até as obras de Grimm, e ainda posteriormente, o conto não deixou de transformar-se. Ele se consolida no século XIX, conforme aponta Hohlfeldt (1988, p. 16), e, nesse momento, destacam-se grandes nomes, como Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e Anton Tchekov, e outros se destacam no século XX, com autores como Katherine Mansfield, Ernest Hemingway ou Franz Kafka.

É importante ressaltar que Edgar Allan Poe, que, assim como Tchekov, foi um escritor de referência para o autor curitibano, é considerado, segundo Charles Kiefer (2011), o primeiro escritor nos tempos modernos a refletir sobre a arte da contística com rigor e método. Os fundamentos a respeito da poética do gênero, segundo Kiefer, são estabelecidos nas resenhas dedicadas a *Twice-old-tales*, do escritor Nathaniel Hawthorne, contemporâneo de Poe.

No Brasil, é considerado como marco da contística o livro de contos *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. Segundo Fábio Lucas (1989, p. 113), nessa obra “há trechos de grande fluência e expressividade, diferentes da linguagem postíca e arrevesada de muitos escritores contemporâneos”. Fábio Lucas aponta ainda que o segundo marco da história do conto brasileiro é reconhecido na obra de Machado de Assis, quem muito contribuiu para a modernização do gênero, “já que foi um dos mais influentes autores de nossa literatura e emprega uma linguagem que anuncia modificações que vieram posteriormente” (LUCAS, 1989, p. 115).

O conto se popularizou graças à invenção da imprensa, uma vez que os copistas medievais não consideravam tal gênero digno de ser reproduzido. No Brasil, o grande responsável pela popularização do gênero foi o jornal, de modo que alguns estudiosos do conto brasileiro consideram seus primórdios em 1841, com a publicação de “As duas órfãs”, de Norberto de Souza e Silva (HOHLFELDT, 1988, p. 17). O jornal também foi o meio em que se propagou a crônica, sobre a qual se instalou grande confusão ao ser confundida com o conto. A pesquisadora Angélica Soares (1993, p. 64) aponta que a crônica adquire uma forma especial a partir do século XIX, que se aproximava tanto do conto quanto do poema, porém, não se classificava como nenhum deles. A respeito disso, Luiz Simon (2011, p. 49) afirma que

De fato, a crônica não se restringe a um modelo único, isto é, há crônicas que passam longe das inclinações para a narrativa, preferindo o comentário ou a digressão lírica. Este modelo específico de texto não cria uma semelhança excessiva com o conto. No entanto, a diversidade das crônicas permite que haja também textos que se instalam nas fronteiras entre esses gêneros, como ocorre em textos como os de Sabino, Ponte Preta e Veríssimo. Assim, é importante reconhecer o acentuado grau de semelhança na composição estrutural entre textos denominados como crônicas e textos identificados como contos, sem fabricar uma falsa diferença entre eles.

De acordo com Gotlib (1998, p. 55), “[...] o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio

da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário”. Fábio Lucas (1989, p. 117) acrescenta ainda que

Na verdade, a visão moderna do conto encarregou-se de despojar a narrativa curta de seu tratamento pomposo e prolixo, tratou de cortar uma floresta de verbosidade, desbastou a escrita de clichês mortos. O trabalho inicial foi o da paródia, ou seja, abandonou-se a função analógica que leva à estilização, e entregou-se à função inversa (que impõe a paródia), revertendo-se o sentido da fórmula consagrada e inserindo-a num contexto oposto. A prosa límpida de um Dalton Trevisan, de um Rubem Fonseca, de um Luís Vilela, é fruto de um longo percurso.

No período moderno, encontra-se a ficção permeada pelo metafísico, como os contos de Clarice Lispector, de Lygia Fagundes Telles, de Autran Dourado e de Murilo Rubião. Na década de 1940, Dalton Trevisan se manifesta no ambiente literário com as obras *Sonata ao Luar* (1945) e *Sete anos de pastor* (1946). Embora a autoria dessas obras tenha sido atribuída ao escritor curitibano, que no momento cursava Direito, ela foi por ele mesmo renegada (SOBANIA, 1994, p. 2). É a partir desse momento que o conto brasileiro passa a conviver com a escrita do vampiro de Curitiba.

Nessa mesma época, o autor publicava textos na *Revista Joaquim*, periódico criado por ele mesmo em abril de 1946 e que compreendeu contribuições de nomes como Otto Maria Carpeaux, Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, José Paulo Paes, entre outros. Conforme aponta Daniela Name (*apud* MONTEIRO, 2012, p. 27), Dalton Trevisan pretendia, ao lançar a *Revista Joaquim*, provocar uma oposição dos jovens escritores aos escritores tradicionais que se instalavam no eixo Rio-São Paulo. Tais escritores eram por ele considerados como uma “elite literária rançosa”. Segundo Sueli Monteiro (2012, p. 27), as iniciativas para execução do projeto eram tomadas somente pelo escritor curitibano, o qual enviava seu material literário para os amigos residentes do Rio, como, por exemplo, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Ledo Ivo, leitores e também colaboradores da revista.

O cenário da literatura paranaense, anterior à *Revista Joaquim*, era marcado tanto pelo simbolismo como por um clima de ufanismo, o chamado “paranismo”. Esse fato isolava o Paraná do contexto cultural nacional e prezava pela exaltação do Estado. A respeito disso, Luiz Carlos Soares Oliveira (2005, p. 54) aponta que

Pouco ou nenhum espaço para a reflexão crítica sobre o que se produziria no Estado desde que fosse obra de paranistas e que trouxesse “a confiança no nosso futuro e a ufania do nosso passado”. Como adotou A Novella Paranaense, na divulgação de seus livros, “pode ser mau, mas é paranense”, e como tal deve ser prestigiado.

Foi diante desse quadro que Oliveira (2005, p. 59) afirma que Newton Sampaio, Dalton Trevisan e seus colegas da revista haviam justificado a defasada produção cultural de importância naquelas décadas. O foco que recaía sobre o isolamento do Estado refletiu no desinteresse daqueles que não fossem paranaenses ou não morassem no Paraná. Desse modo, “os poucos que produziam com alguma repercussão nacional passaram a viver fora do Paraná – ou a conclusão talvez devesse ser feita ao contrário, passaram a ter alguma repercussão porque viveram fora do Paraná” (OLIVEIRA, 2005, p. 54). A revista *Joaquim* surge na década de 1940 como um meio de romper com o passado simbolista e paranista que já havia sido contestado pelos novos escritores no Congresso Brasileiro de Escritores, em São Paulo, no dia 23 de janeiro de 1945. Segundo Oliveira (2005, p. 65),

Joaquim, a revista fundada por Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antônio P. Walger, em abril de 1946, nasceu para ser polêmica, surgiu com espírito contestador. Tudo nela parecia insinuar uma tensão que trabalhava para dentro ou para fora da província e da própria revista. A tensão para fora era aquela que, com base em uma rebeldia local, contaminava o espírito dos escritores e críticos nacionais. Conseguia adeptos e entusiasmo de longe ao fazer provocações ao momento pelo qual passavam as artes no Paraná, em quase nada semelhantes ao momento que se vivia no Brasil. Buscava então exemplos de fora para tentar introduzi-los localmente. A tensão para dentro era a tensão própria dos jovens que, para construir, têm de destruir, mesmo que haja laços afetivos em jogo. Com isso, ia minando uma cultura institucionalizada local. Havia ainda outros tipos de tensão, como o de ao mesmo tempo tentar ser singular, dona de uma expressão própria, e de se pretender tão popular, compreendida e admirada a ponto de substituir uma cultura local então dominante. Outra: a tensão de diluir os discursos existentes dentro da revista, que poderiam soar estranhos, incomuns, para que passassem quase como lugar comum e, portanto, de fácil penetração popular. Mais uma: Uma revista que agregou uma comunidade local e com inúmeras adesões nacionais, mas que podia de ser tão personalista a ponto de ficar caracterizada como plataforma de lançamento artístico do escritor Dalton Trevisan.

A *Joaquim* exerceu seu papel literário de modo a transformar a cidade de Curitiba no que Monteiro (2012, p. 27) chama de “meca da vanguarda”, pois anunciou a chamada “geração de 45” juntamente à Revista Orpheu e Revista Brasileira de Poesia, bem como pelos contos de Dalton Trevisan não ocultarem o provincianismo de Curitiba, o qual é “transformado em marca de charme e mistério” (MONTEIRO, 2012, p. 27). A revista

reuniu 21 volumes, com ensaios de Antonio Candido, Mário de Andrade e Otto Maria Carpeaux, e também poemas inéditos, como “Caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade, traduções de Franz Kafka e de Virginia Woolf. Os contos de Dalton Trevisan, segundo Monteiro (2012, p. 27), “já revelariam o mestre das micro-histórias, assim como os pequenos milagres que ele seria capaz de realizar com a linguagem cotidiana”.

O principal cenário da narrativa trevisaniana é a cidade de Curitiba, que aparece mesmo antes de sua primeira obra publicada, em 1959, *Novelas nada Exemplares* (com a qual ganhou o prêmio Jabuti). A cidade de Curitiba aparecia nos textos de Dalton Trevisan, mesmo que de maneira implícita, como no caso do conto “Minha cidade”, cujo título foi alterado, em 1968, para “Em busca da Curitiba Perdida”, e publicado novamente, em 1992, no livro homônimo. A mudança do título sugere o que Roberto Nicolato (2002, p. 12) aponta como uma perda do sentimento de pertencimento por parte do autor em relação à cidade de Curitiba, revelando memórias que não mais condizem com a Curitiba que ele passa a assistir no decorrer do tempo: “o narrador não mais se reconhece na cidade onde mora, que acabou se transformando com o progresso acelerado e os planos urbanísticos”. Dessa forma, Dalton Trevisan utiliza-se da republicação dessa ironia reconhecida no texto com o título modificado, como uma estratégia para criticar a cidade de Curitiba. Sobre esse fato, Roberto Nicolato (2002, p. 13) afirma que,

conforme a pesquisa feita por Rosse Marye, além do novo título, a narrativa “apresenta alterações cujo teor evidencia a intenção de satirizar as comemorações desse acontecimento”. Será no “Guia histórico de Curitiba”, que ocorrerá a modificação do sintagma “para turista ver” para “inglês ver”, expressão que oferece o sentido de “algo enganoso”, de uma cidade que se esconde atrás do convencionalismo e das aparências. Além disso, a expressão “eu canto” será substituída por “eu viajo”, que vai servir para instaurar o texto no plano da memória. Se “cantar” estabelece o sentido de algo presente, atual, o termo “viajar” sugere o distanciamento, um deslocamento até a cidade do passado. Nesse inventário reatualizado, que se traduz numa espécie de memorial do que deve ser lembrado, o autor vai continuar negando o discurso de determinadas instâncias relacionadas com o poder que poderíamos caracterizar como a Curitiba oficial (a dos administradores e elite intelectual) em prol da Curitiba humana, povoada de loucos, rufiões, prostitutas, colonos, normalistas de gravatinha, neopitagóricos, soldados do fogo, entre outros.

As personagens de suas obras são, de maneira geral, seres infelizes e frustrados que vivem em constante conflito em um cotidiano repleto de mesmice. O universo infernal no qual vivem é, como afirma Hohlfeldt (1998, p. 164), “fruto das

relações sociais, falsas imagens e obrigações que constituem o sistema em que vivem”. Conforme aponta Ferreira (2010, p. 11), “numa visão psicológica, sua obra interessa-se, sobretudo, pela observação dos conflitos interiores do homem”. Habitam o universo de seus contos, mulheres adúlteras, homens que humilham mulheres; prostitutas, bêbados, idosos, todos aparentemente “condenados” pela sociedade a suportarem as relações (des)humanas nas quais, muitas vezes, se encontram. De acordo com Commiti (1993, p. 152 *apud* MONTEIRO, 2012, p. 90):

Dalton Trevisan se preocupa unicamente com a marginalia: seus personagens se repetem exaustivamente, tipificados; tristes casais, suburbanos com problemas conjugais, bêbados, prostitutas, gigolôs, crianças vítimas de abusos sexuais, assassinos, cafetinas, doentes mentais e velhos caducos. Com essa população, temos a criação de uma Curitiba extravagante, com uma geografia extremamente atípica, na qual existe apenas a periferia. Ou melhor, se existe algum centro, esse se restringe à parte velha da cidade, onde se localizavam casas noturnas, prostíbulos e bares populares.

A intimidade entre essas personagens, bem como a ironia nelas empregada são reveladas nos diminutivos como forma de tratamento, nos diálogos e na apresentação das mesmas. São evidentes o estranhamento e o humor presentes em sua obra, pois “Dalton Trevisan revolve as entranhas da indignidade humana nos segmentos mais desprotegidos da sociedade” (LUCAS, 1989, p. 130). Lucas aponta que as situações com as quais Dalton Trevisan trabalha são consideradas sérias, porém, são ao mesmo tempo irredutíveis à seriedade. O autor justifica, assim, um diferencial do escritor curitibano em relação a outros contistas: “o que separa Dalton Trevisan de muitos outros contistas que se enfiaram pela porta do chiste e do anedótico, é que o grotesco naquele aparece elaboradamente como ‘cultura popular do riso’, para adotar a expressão de Mikhail Bakhtine”.

Em relação à interpretação dada sobre a obra do escritor curitibano, como o de Malcolm Silverman (cuja interpretação aponta para o tema da vida como batalha) e de Wilson Martins (que reconhece o tema da miséria da condição humana em algumas das narrativas), o crítico Nelson Vieira (1984 *apud* MONTEIRO, 2012, p. 86) compreende que embora algumas das narrativas pudessem direcionar para tais interpretações restritas (que subestimam Dalton Trevisan), ao mesmo tempo revelariam um tema fundamental, que une forma e conteúdo, além de justificar a técnica narrativa de Dalton Trevisan. Esse tema, como Monteiro coloca, é a morte, presente em uma existência marcada por violência, fantasia, repetidas frustrações e depravação humana. Seria um retrato da existência como

uma morte em vida.

Pode-se dizer, então, que Dalton Trevisan aborda um submundo cujas determinantes da conduta humana apresentam-se sob o ponto de vista da destruição, da frustração e da morte. Diante disso, seus contos aproximam-se do que se chama de “literatura do mal”, que reveste as personagens de imperfeições e formam, de acordo com Lucas (1989, p. 130), uma “galeria de horrores”, a qual, a princípio, pode causar estranhamento, mas em instantes acontece a identificação do próprio leitor com esse universo grotesco.

O escritor foi alvo de muitas críticas por se utilizar de notícias de jornais como inspiração para seus contos ou mesmo de pessoas reais que observava e que passavam a compor personagens.

No decorrer da leitura dos contos de Dalton Trevisan, é possível notar uma forte recorrência de personagens, cujos nomes são João e Maria, os quais possuem traços reconhecíveis facilmente na sociedade, sobretudo por enfrentarem questões referentes às relações humanas e à própria condição humana. Tais nomes representam uma alegoria da sociedade moderna, individualizada e massificada, pois nomes próprios são, de acordo com Ian Watt (*apud* MAQUÊA, 1999, p. 45-46), representações da identidade particular de um indivíduo e, ao mesmo tempo, João e Maria são nomes comuns na sociedade brasileira, o que reforça a ideia de lugar-comum e de pessoas comuns, permitindo uma maior identificação e aproximação do leitor com a obra.

O processo de familiarização com tais nomes reforça a proposta do autor curitibano de não retratar em seus contos grandes feitos ou grandes enredos no que diz respeito a temas mirabolantes. A riqueza encontra-se justamente na simplicidade dos temas, que, da maneira como são trabalhados, exprimem detalhes de vidas comuns, com problemáticas comuns, que vêm à tona com toda a carga poética, criativa e ousada do autor. Quanto mais naturais aparentam ser a crueldade e a frustração embutidas nas relações humanas, maior é o impacto sobre o leitor, pois este se depara com a própria crueldade e frustração que busca sempre esconder aos olhos do outro e, muitas vezes, negar ou fingir a existência para si mesmo.

O SIGNO VAMPIRESCO

*Só invento um vampiro que
existe.*

(Dalton Trevisan)

Ao ser mencionado o nome Dalton Trevisan, para muitos, a primeira imagem que surge à mente é a do vampiro. Não só o autor é conhecido como “o vampiro de Curitiba”, como esse também é o título de um de seus livros mais famosos. Além disso, essa referência está em diversos outros contos, como uma metáfora atribuída à personagem denominada Nelsinho, marcada pela solidão, pelo mistério e pela sede de sexo, em incessantes buscas noturnas pelas mulheres. O signo do vampiro não é, portanto, segundo Vera Lúcia da Rocha Maquêa (1999, p. 15), “uma simples criatura noturna que tematiza a narrativa”. Ele surge carregado de signos a serem revelados no ser humano e em suas relações sociais. Ganha, então, como apelido, o próprio nome sombrio que utiliza em suas obras. Desse modo, Maquêa afirma que

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*. Assim estão definidos dois pontos fundantes da obra de Dalton: o vampiro e a cidade de Curitiba. Nunca vão se separar. Corrigirão sempre a falha do encontro. O vampiro como ser errante e a cidade como o espaço enclausurador desse ser.

A atribuição do nome “vampiro de Curitiba” dada a Dalton Trevisan ocorre diante da postura misteriosa e reclusa que o envolve. Um autor arredo e reservado que, para Maquêa (1999, p. 50), pode ainda ser considerado como uma personagem dele mesmo refletido na imagem do vampiro:

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 pesquisador Commiti, em sua tese *O trapézio e a vertigem: literatura, utopia e identidade cultural* (1993), defende uma relação metonímica entre o escritor, sua

obra e a cidade de Curitiba, em razão da extrema discrição de Dalton Trevisan. Commiti (1993, p. 151) acrescenta ainda que a reclusão do escritor teria contribuído para a construção de seu folclore e do autor como personagem, adequando-o à sua Curitiba ficcional:

Enquanto o novo projeto urbanístico abria caminho para uma metrópole, já delineada pelo aparecimento de novos bairros e grande afluxo de população rural e oriunda de outros estados, a obra de Dalton Trevisan ainda privilegiava como espaço, um cenário composto por fragmentos de uma Belle Époque tardia, somados a estilhaços esparsos e marginais de todas as décadas do século XX.

Nem verdadeiramente morto, nem verdadeiramente vivo, o vampiro segue uma trajetória trágica à qual foi condenado. Desse modo, a figura do vampiro atua como metáfora da condição humana retratada na obra trevisaniana. Esse ser, que jamais descansa, de acordo com Waldman (1982, p. 7), situa-se entre a angústia e o fascínio pela morte e pelo temor de uma sobrevivência diabólica. Seu desejo é um grande paradoxo: o de querer viver e o de querer morrer. A figura mítica e trágica assume, na obra de Dalton Trevisan, uma nova caracterização, como aponta Waldman (1982, p. 11):

O Vampiro, essa figura mítica e trágica, impulsionada para um destino que não escolheu, despe sua longa capa negra, abre mão de seus modos sofisticados e dos refinamentos da grande crueldade, pendura as asas e, vestindo roupa comum, passa a andar de ônibus pelas ruas de Curitiba. O aristocrata transforma-se em todos nós.

Tal associação pode ainda ser feita no seguinte apontamento de Marco Antônio Santos (2011, p. 85), que se utiliza da figura do Conde Drácula para representar a imagem do vampiro em geral:

Ele caminha pelos becos escuros dos desvalidos e pelos salões iluminados da burguesia sem uma meta, a não ser a de manter-se eterno, atemporal e universal, como um ser vazio de identidade. Nem mesmo possui reflexo de imagem no espelho. O Conde Drácula representa a triste metáfora de uma sociedade capitalista em busca do ideal de felicidade no consumo, na solidão, na impessoalidade.

A primeira “manifestação vampiresca” na obra de Dalton Trevisan ocorre no conto intitulado “Idílio”, presente no livro *Novelas Nada Exemplares* [1959]. Ocorre, nesse conto, um contraponto ao sentido original do termo “idílio”, que esteve sempre vinculado à imagem encantadora da vida campesina.¹ Conforme aponta Maquêa (1999, p.

7), o uso irônico do termo “idílio” demonstra justamente a oposição de sentido atribuído ao universo retratado na obra: um desencantamento diante do mundo, pois o cenário desse conto aparece permeado por sombra e por angústia, não se tratando do campo, mas sim da cidade.

A inversão de sentido pode ser identificada também em relação ao ambiente, preenchido no sentido original do termo “idílio”, por imagens diurnas, mesmo que se tratasse da noite, o que contrasta com a ambientação do conto de Dalton Trevisan, no qual a noite predomina, sugerindo um ambiente sinistro, escuro e perturbado. “É nesse ambiente embaçado, coberto de névoa, que o embrião do vampiro vai surgir” (MAQUÊA, 1999, p. 7- 8).

O termo “vampiro” aparece pela primeira vez no conto “Angústia de viúvo”, referente ao livro *Cemitério de elefantes* [1964], na seguinte passagem: “Finou-se de *leucemia*, que a família atribuiu aos beijos do *vampiro* sem alma” (TREVISAN, 1994, p. 24). Esse conto apresenta mais uma condição relacionada ao signo do vampiro: a dependência do outro, conforme aponta Maquêa (1999, p. 9):

No conto “Angústia de viúvo” [...] é narrada a história de um homem que se entrega à bebida depois que a mulher morre. Bebe para tentar esquecer o vazio em que se transformou sua vida. Existe em Dalton Trevisan essa coisa curiosa. Enquanto juntos, os casais não se entendem, experimentam o inferno, mas se um dos dois morre, o inferno é maior. Na solidão, um não sabe viver sem o outro. O outro é condição para o exercício de toda espécie de maldade ao mesmo tempo que possibilidade de libertação.

Como fora mencionado anteriormente, a figura do vampiro consagra-se, na obra de Trevisan, com a personagem Nelsinho, obcecado pelas mulheres. É chamado ironicamente de herói em todo o conjunto da narrativa. Como aponta Vera Lúcia Maquêa (1999, p. 12), “ele, o vampiro de Curitiba, é antes vítima que vilão, antes vencido que herói nestas histórias. A obsessão pelas mulheres leva Nelsinho a um equívoco seguido de outro, todos patéticos e irreparáveis”. É antes vítima pela condição a ele imposta de perambular pela vida sem descanso, oscilando diante da maldição a ele lançada, entre suas pulsões de morte e de vida. A imortalidade que o envolve é o seu fardo, e a ela está atrelada a impossibilidade de amar, pois, uma vez que isso ocorra, sua amada sofreria as consequências decorrentes da condição do vampiro: a necessidade do sangue, da morte. É por isso que o signo do vampiro em Dalton Trevisan é atribuído ao homem “caçador” de prostitutas, com as quais pode realizar seus desejos sem correr o risco de ter que abdicar de

um amor. O que se nota por detrás da imagem do vampiro, portanto, é a solidão decorrente de sua imortalidade, a qual se apresenta não como privilégio, mas, segundo Santos (2011, p. 84), como maldição:

A vida eterna pode aparentar fisicamente uma espécie de poder, ou desejo de igualar-se aos deuses, porém há um preço a pagar: a solidão. Os deuses não estão solitários porque comandam a vida terrena e têm seus amores e paixões. O homem, por sua vez, ao conquistar a imortalidade, está sozinho, fora do plano humano, não comanda nem mesmo a história que passa frente a seus olhos.

A negatividade que se atribui à prática vampiresca, logo, também na prática da personagem Nelsinho, está relacionada ao prazer. Os desejos e as ações que o vampiro almeja, e dos quais sobrevive, são os mesmos que a sociedade rejeita. O vampiro é um “instrumento erótico, embora de um erotismo não genital. O vampiro reúne em si as pulsões sexuais que são as autênticas pulsões de vida e, ainda, as pulsões de destruição e morte” (WALDMAN, 1982, p. 6). Entretanto, a figura do vampiro ultrapassa, na narrativa de Dalton Trevisan, a dimensão de um universo de sedução, de erotismo e de morte. Esses elementos se revelarão na temática da violência presente nas relações humanas. Os seres solitários que vagam pela cidade são representados por esse vampiro, em uma constante busca por esse “outro” que o alimenta. A falta desse outro, como será discutido posteriormente, é o fator primordial que acarreta a solidão que as personagens trevisanianas vivenciam. Suas personagens depositam a satisfação existencial na dependência de um outro que, ao lado ou distante, mantém-se ausente.

O vampirismo na obra trevisaniana deve ser visto não só no âmbito da ficção, nessa relação metafórica do vampiro com as personagens, mas também em relação ao processo de escrita do próprio autor. A apropriação de diversas obras para a escrita de seus contos, ou seja, uma intertextualidade evidente e persistente na narrativa de Dalton Trevisan, pode ser analisada como uma prática de vampirismo do escritor, conforme aponta Comitti (1993 p. 177-178):

É de outro tipo de sangue que se alimenta esse vampiro: ao invés de glóbulos brancos ou vermelhos, descobriremos um intenso fervilhar de textos, literários ou não, dos mais diversos períodos históricos ou procedências culturais. Há o picaresco de Cervantes, os exageros românticos, a paródia modernista, o bizarro barroco, a imprensa marrom, a música popular brasileira (especialmente em Chorinho Brejeiro e Abismo de Rosas), a revista pornográfica, os cartões eróticos da Belle Époque, a literatura popular dos cordéis nordestinos. O efeito, como já

afirmamos anteriormente, é o de um irremediável e estranho anacronismo, entendido aqui não como algo velho, de linguagem e temática relativas a um período anterior. Para a relacionar a Dalton Trevisan devemos tomar a palavra em seu sentido etimológico, ou seja, algo fora do tempo, sem marca temporal definida. Isso porque os textos do autor pairam sobre qualquer época, dizendo respeito a todas e ao mesmo tempo nenhuma.

A intertextualidade é referida nos contos e nos próprios títulos de livros, como *Em busca da Curitiba perdida* [1992], que remete à obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, publicada entre 1913 e 1927, e *Novelas nada exemplares* [1959], que faz referência a *Novelas exemplares* [1613], de Miguel de Cervantes. A intertextualidade ocorre também a partir de uma forte apropriação do conteúdo bíblico, o qual permitiria a compreensão do conteúdo erótico da obra trevisaniana, que segue marcado pelos conceitos de transgressão e culpa, conforme aponta Monteiro (2012, p. 54). Tal fato, conforme a autora, desencadearia no aprisionamento de um sujeito que se torna incapaz de realizar um encontro amoroso. Berta Waldman (1983 *apud* MONTEIRO, 2012 p. 54) descreve então essa relação amorosa:

Uma espécie de erotismo solitário, porque homem e mulher estão confinados à auto-sexualidade, presos a um cerco narcisístico de onde não conseguem sair, já que a presença do outro é instrumento impotente para desfazer o cerco autofágico de esterilidade e morte Dalton Trevisan atua como um vampiro na medida em que suga as referências e imagens não somente literárias, mas também as que permeiam a vida cotidiana e, assim, alimenta sua própria obra. E essa prática ele realiza também com a sua própria obra ao reescrever seus contos. Cada reescritura de um conto para uma nova publicação aponta para um processo de intratextualidade, em que ele então destrói, invalida a obra anterior para alimentar e validar uma nova obra, apresentando constantes modificações como a supressão de termos, acréscimo, substituição ou inversão. Bernardi (1983) coloca esse procedimento não como uma busca perfeccionista do autor, mas como levando à reflexão sobre os problemas da criação literária num mundo em que rapidamente tudo se transforma, menos o homem. Embora haja a repetição desses contos, deve-se considerar o novo a partir desse procedimento. É uma ironia em relação à originalidade.

A respeito da figura do vampiro, é possível estabelecer uma relação com o sujeito solitário, devido à sua busca incessantemente por um “outro”, que o alimenta. Além disso, o vampiro é reconhecido também como vítima da sociedade, uma vez que é visto como um ser condenado e impotente. E tudo isso não está relacionado somente à personagem solitária, mas à personagem de maneira geral na obra trevisaniana.

Um ser que caminha com a maldição nas costas e que pode ser reconhecido naqueles que são observados pelas ruas ou que passam despercebidos, aqueles que temem os espelhos não por acaso. Porém, ao contrário da história tradicional de um vampiro, a imagem deles reflete-se nos espelhos, e é isso que temem.

ESTÉTICA LITERÁRIA TREVISANIANA

*“Como Drácula, o Vampiro de Curitiba
suga e mata, ou seja, alimenta seus textos de
objetos de amor e ódio”*

(Leopoldo Comitti)

No que se refere aos traços estilísticos da narrativa de Dalton Trevisan, encontram-se, como forte marca do estilo do autor, a elipse e a repetição. São recursos que atuam na incessante busca pelo essencial e potencializam o impacto literário mediante o olhar do leitor. A busca pela concisão da narrativa, tão reforçada pelo autor curitibano, apresentam uma característica do gênero conto, como aponta Gotlib (1998, p. 35): e co

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 exatidão das palavras, que se apresenta como busca constante de Dalton Trevisan em suas narrativas, marca a força e a riqueza que se pode encontrar em poucas páginas ou mesmo em poucas palavras. Italo Calvino (2010, p. 71) aponta três definições para a exatidão na Literatura, as quais se encaixam no que se considera a escrita trevisaniana. São elas:

1) Um projeto de obra bem definido e calculado; 2) A evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis [...]; 3) Uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.

O universo ficcional da decadente Curitiba é permeado por homens e mulheres que, segundo Thomas Lask (1972), por não encontrarem outras saídas, reduziam-se a jogos sexuais, “única forma de saberem como afirmar sua individualidade e única

forma de expressarem seus desejos e mudarem o inevitável em sua existência” (LASK, 1972 *apud* MONTEIRO, 2012, p. 54). Tais encontros, na visão de Monteiro, representariam também o momento em que essas pessoas se desassociam da civilização em direção a uma quase bestialização e, ironicamente, esses encontros, da mesma maneira que a vida dessas personagens, acabavam por se converter em falências.

As narrativas de Dalton Trevisan revelam uma sociedade machista, marcada por uma tensão também no próprio universo masculino, completamente frágil e artificial, uma tensão que se efetiva principalmente na velhice. A respeito da personagem idosa e sua vivência da sexualidade, Sobania (1994, p. 117-118) argumenta que

A prática sexual mais ambicionada é a obtida fora do casamento, o que implica, via de regra, deslocamentos. Com o passar dos anos, acirra-se, na visão machista que privilegia a beleza e a juventude, a rejeição à esposa, ao mesmo tempo em que se reduz progressivamente a capacidade de o homem se deslocar. Os mesmos fatores que catalisam a perda de domínio sobre o espaço da casa – doença, viuvez, resistência da esposa, falta de autocontrole inibem os deslocamentos espaciais dos personagens idosos. Conjugados esses elementos, instaura-se uma tensão, dada a perseverança com que os personagens almejam manter, a qualquer custo, a sexualidade. Cegos pelo desejo, os protagonistas, apesar de não possuírem domínio sobre a base – o espaço da casa –, insistem em se deslocarem. Os contos mostram diferentes meios de suplantar o impasse, todos, obviamente, mal-sucedidos. Os variados recursos compreendem, por exemplo, a projeção, pelo discurso, dedeslocamentos fantasiosos, a falsa sublimação da vontade e, principalmente, desgastantes tentativas frustradas.

As personagens idosas, para enfrentarem as limitações da sexualidade, apegam-se a um imaginário repleto de situações fantasiosas bem-sucedidas, ou mesmo interpretam as situações reais de maneira falsamente positiva. Porém, esses discursos são desmentidos de maneira sutil ou explícita por outras personagens ou pelo narrador (SOBANIA, 1994, p. 140- 141). O contraste em relação aos discursos é notadamente identificado no conto “A corruíra azul”, analisado no terceiro capítulo. O que resta para os protagonistas é fugir da realidade em prol de uma autoimagem de virilidade. O machismo percorre toda a vivência dessas personagens, sejam elas masculinas, marcadas pela busca fracassada da virilidade e vivacidade fora do casamento, sejam femininas, destinadas aos afazeres domésticos e ao serviço ao marido, além da submissão e objeto de prazer também durante a relação sexual.

No cenário que não muda, a Curitiba provinciana, tanto homens quanto mulheres, jovens ou idosos, debatem-se nos mesmos temas de um cotidiano frustrante

correndo dentro de uma redoma. Desse modo, Bernardi (1992, p. 480) afirma que

É sempre a mesma Curitiba, com sua atmosfera provinciana, a refletir as dores de um mundo do qual se faz modelo; é sempre o mesmo aparato de objetos de valor duvidoso, a refletir o gosto suburbano de personagens sem grandeza. Representantes da pequena classe média, redundando seus apelos e valores, tentando equilibrar-se no vicarismo imposto por uma sociedade decadente, ‘João’ e ‘Maria’ multifacetado em jovens, adultos ou idosos, são objetos de uma contemplação circular e inclemente que os radiografa de diferentes ângulos e pontos de vista para diagnosticar sempre o absurdo da condição humana.

A repetição é também identificada na temática das situações e personagens dos contos, com abordagens semelhantes entre eles, no intuito de enfatizá-las face ao leitor, convencendo-o de que o cotidiano nada mais é que uma repetição de todas as problemáticas apresentadas nos contos: “um conto narra o outro, repete o outro, é reflexo do outro, reflete sobre o outro, se autoconsome para, através do desgaste constante, constituir-se como o resíduo básico em situação de presença plena” (WALDMAN, 1982, p. 115). De acordo com Sueli Monteiro (2012, p. 85):

A constante repetição do mesmo traço ou de traços similares em diferentes personagens ou estórias ao longo de suas coletâneas comunicaria a preferência de Dalton Trevisan por um tratamento arquetípico ou mítico ao contrário do delineamento de pessoas individuais. Este método, quando alinhado à representação de temas lascivos e situações horríveis, narrados frequentemente por uma voz onisciente com vívidos monólogos interiores a acompanhá-la, ou primeiras pessoas ofegantes, forçariam inevitavelmente o leitor a questionar a motivação ou o tema que estariam na base deste mundo exagerado e ainda assim familiar.

A crítica em torno do trabalho de Dalton Trevisan torna-se uma narrativa irônica em “Quem tem medo do vampiro?”, conto no qual se enumeram as restrições feitas e mostra-se que a insipidez refere-se à crítica, ao exprimir-se por chavões, e não do escritor curitibano (MONTEIRO, 2012, p. 25). A respeito dessa ficção que simula um tom de autocrítica, a autora descreve:

Assumindo a danação, o Vampiro temido repassa um a um seus principais crimes: falta de originalidade e imaginação, repetição, restrição vocabular, pornografia falseada de erotismo, autopromoção e vaidade, superficialidade e alienação, plagiador e ouvinte não confiável, exibicionista e ressentido. Ao desfazer-se de qualquer proposta de originalidade, cola-se à imagem que dele foi feita (e com cujo estabelecimento contribuiu) para, extraindo-lhe o sangue, devolvê-la esvaziada (como faz com o olhar alheio que o condena).

A crítica que denuncia a repetição como um defeito da escrita trevisaniana abarca posicionamentos como o de Esdras do Nascimento (1988), que, diante do livro “Pão e Sangue”, afirma que o a leitura só seria agradável caso o leitor não conhecesse o autor, pois “são tantas as repetições e tão intenso o sem-gracismo das palavras e frases de efeito, que nenhum ataque de boa vontade conseguirá vencer o tédio gerado pela literatura das monótonas narrativas” (NASCIMENTO, 1988, *apud* MONTEIRO, 2012, p. 51). Valêncio Xavier (1994) entra no embate apontando que a pior crítica que se pode atribuir ao trabalho de Dalton Trevisan seria a de que “ele escreve sempre a mesma história, e que a Curitiba que ele escreve não existe mais”.

Mário Pontes (1980), conforme aponta Monteiro (2012, p. 51), rebate, em *Perfeição Monocórdica*, a ideia de defeito atribuído à repetição ao estabelecer uma relação com os músicos barrocos, “que retomavam cem vezes o mesmo concerto, cada vez com alguma inovação. Dalton Trevisan igualmente trabalharia sobre reduzido estoque de elementos e temas igualmente limitados”.

É sobre esse raciocínio e os demais argumentos apresentados que o processo de repetição é contemplado nesta pesquisa como um recurso artístico do autor, que reforça ao leitor o reconhecimento de um universo imutável, repetitivo e, sobretudo, desgastante, trazendo para a obra um pessimismo previsível e inevitável. Desse modo, é possível reconhecer em sua obra uma escrita marcada pela ironia em relação à originalidade. Muitas vezes, Dalton Trevisan utiliza-se de uma série de contos, de personagens com o mesmo nome, geralmente João e Maria, das mesmas temáticas, ou até mesmo de repetidas expressões e palavras, como “corruíra” ou “três da manhã” etc. Desse modo, Miguel Sanches Neto (1996, p. 12) afirma que “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”. Para completar, Monteiro (2013, p. 89) afirma que

O escritor não escreveu sua obra para contar sua vida, seu tempo, seu mundo, mas para contar as obsessões, os nós, as dobradiças desse tempo. Essa busca torna sua história, seu mundo, seu tempo, artifícios, coberturas, estetizações em torno de um núcleo denso de repetições. Em volta dessas obsessões, cresce uma vegetação textual, um rizoma, uma proliferação viral, que cresceu em torno de uma tensão e criou pontes entre outras tensões e seus casulos, dando-nos a impressão de um eterno retorno ao já lido. São ilusões da repetição que se escondem na diferença. Sua meta literária é expor esses nós, é esconder esses nós, é dobradiçalizar esses nós e é desses artifícios que vem sua mágica cadeia de obsessões que não cessa, numa repetição sem fim e tão magnificamente construída.

Ressalta-se, então, que a repetição nada diz respeito à mesmice da narrativa em si, uma vez que o escritor, como no caso de Dalton Trevisan, pode se valer de uma mesma temática várias vezes e trazer diferentes e envolventes detalhes, imagens, reflexões. Sendo assim, embora haja as mesmas temáticas e personagens, são sempre diferentes narrativas. O que se repete seria “o que”, e não o “como”. A respeito da repetição em Dalton Trevisan, Arnaldo Franco Junior (2008, p. 84) aponta que

No que se refere às personagens e às fábulas dos contos, ela faz que reconheçamos em todos os sinais da estereotipia, do clichê, da previsibilidade, do automatismo, da ausência de qualquer traço de individualidade e originalidade. A repetição afirma-se, talvez à revelia do próprio escritor, para quem a última versão sempre invalida as anteriores, como procedimento capaz de questionar valores da tradição moderna, levando-a a um extremo que a expõe em crise.

Além da repetição, outro traço característico do processo de escrita de Dalton Trevisan é a reescrita dos mesmos textos. Novas publicações desmontam publicações anteriores, com uma reescrita em que alterações – como a elipse, a redução ou modificação de expressões – são identificadas. Esse retorno não implica, portanto, a uma mera repetição textual ou à falta de originalidade do escritor, mas em um processo consciente. Diante disso, Miguel Sanches Neto (1996, p. 11) afirma que “a sua estética da repetição é antes de mais nada um processo de autocolagem, em que estão sendo reorganizados e redimensionados os fragmentos de uma obra já escrita”. Conforme aponta Sueli Monteiro (2013, p. 104):

Assim é que, mesmo que seja o mesmo conto, já não é mais o mesmo, e não só pelas multileituras possíveis de diversos contempladores diferentes, mas pela diferença que essa reescrita proporcionou, uma vez que há um deslocamento não só da estrutura, da forma, mas também do efeito de sentido provocado por essa reescrita.

Um elemento frequente na estética da narrativa trevisaniana, que está atrelado ao processo de repetição da escrita, é o *kitsch*, definido frequentemente pelos teórico-críticos como “repetição, clichês, lugares-comuns, ausência de originalidade, de unicidade, objeto estético destituído de *aura*, serialização, uniformidade” (BENJAMIN, 1978, p. 13) e que pode ser reconhecido tanto na Literatura como nas artes visuais, na música e no design de objetos do cotidiano. Em contos de Dalton Trevisan, é possível reconhecer a menção a tais elementos embutidos no texto e na descrição de espaços e de

personagens. O termo *kitsch*, que se populariza na década de 1930, com as formulações dos críticos Theodor Adorno (1903-1969), Hermann Broch (1886-1951) e Clement Greenberg (1909-1994), tem origem alemã, como aponta Abrahan Moles (2001, p. 10):

A palavra Kitsch, no sentido moderno do termo, aparece em Munique, por volta de 1860, palavra bem conhecida do alemão do sul: kitschen, quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos, é uma expressão bem conhecida; verkitschen, quer dizer trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado. Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico.

Um traço comum entre os teóricos e críticos em relação ao conceito de *kitsch* é sua essência pautada no mau gosto, que, segundo Barbara Cristina Marques (2007, p. 20): “opera na vulgaridade através de clichês, mas que, ainda assim, busca se elevar à condição de obra de arte”. Segundo aponta José Guilherme Merquior (1974, p. 12), ainda que haja um embate entre as atribuições de sentido positivo e negativo ao *kitsch*, que se modifica após a Segunda Guerra Mundial, com o advento da arte *pop*, a artificialidade é um elemento de concordância na estética *kitsch*, apoiado na provocação do efeito na arte, e não na sensibilidade artística. Diante disso, Barbara Marques (2007, p. 35) afirma que

Nesse caso, o *kitsch* é a arte do paradoxo; ele é contestado por seu conformismo, pela utilização que faz de formas já existentes, não busca o original, opta sempre pelo *déjà vu*; tem a tendência de vulgarizar e deformar os objetos, o discurso e as formas estéticas; não contente com a imitação e reprodução daqueles, o *kitsch* os degrada. Eis que essa desnaturalização é essencial à lógica da estética *kitsch*.

Ao permear muitas narrativas, o *kitsch* é identificado nas relações humanas que almejam o *status* social, o fetiche e o consumo geral daquilo que as coloquem na posição superior desejada e imposta pela mídia. Diante desse fato, não só as narrativas ganham peso, mas também a própria linguagem: chula, proveniente do cotidiano e dos programas televisivos sensacionalistas, e repleta de chavões relacionados a fantasias sexuais incorporadas de filmes pornográficos e de símbolos sexuais absorvidos pela sociedade, que padronizam o ideal de sensualidade feminina. Os efeitos criados, por meio do *kitsch*, de aquisição de prazeres que se encontram no plano da ilusão podem ser considerados como uma tentativa de mascaramento da realidade marcada pelo trágico cotidiano e por relações desgastadas, que constantemente rondam as personagens. O *kitsch*, para as personagens, talvez seja a única alternativa para a aquisição daquilo que a realidade

não permite oferecer. A respeito do *kitsch* na obra trevisaniana, Sueli Monteiro (2013, p. 97), acrescenta que

Se a vida imita a arte, o faz como uma paradoxal farsa tragicômica à qual não são estranhos o mau gosto e o kitsch, signos de uma alienação tão profunda que praticamente desaparece, naturalizada pelas diferenças de classe social e estrato cultural. No entanto, o anedotário ou a ironia de Dalton Trevisan não se confina aos limites da classe social que privilegia – a classe média baixa, a gente pobre – mas remetendo, na condição de simulacro, a um modelo que integra o campo dos documentos que fundam e afirmam uma dada organização sócio-cultural e seus valores característicos, questiona simultaneamente os pobres limites de uma e outra esfera, e o faz, ironicamente, pela repetição à qual não falta, em nenhum nível, a marca da degradação: pobreza material e espiritual, extrema banalidade, vulgaridade, falta de originalidade e de liberdade, determinismo.

Outro procedimento da escrita de Dalton Trevisan é a chamada “elipse”, responsável por lacunas que condensam a narrativa e que também acabam por se tornar uma provocação por meio do silêncio que sugere a palavra. Ao comparar duas edições diferentes, notam-se palavras eliminadas. Tal recurso é apontado por Bernardi (1983 *apud* FRANCO JUNIOR, 2008, p. 84), uma das primeiras pesquisadoras a estudar diversas versões de um mesmo conto de Dalton Trevisan:

Sistematicamente suprimem-se os termos redundantes, as conjunções subordinadas, grandes partes das conjunções coordenadas e as preposições, tendendo a desaparecer do discurso os nexos explicativos e os elementos de ligação. Normativo é ainda o desaparecimento gradual de pronomes pessoais, de locuções e palavras adverbiais, de adjetivos e verbos, seguindo as diretrizes de um projeto estético onde a frase nominal, rápida e nervosa, ganha um espaço privilegiado.

Diante da incessante necessidade de modificar, aprimorar suas obras utilizando-se de tais procedimentos, é possível reconhecer o tratamento enquanto obra artística dada pelo autor à sua escrita, reconhecendo que sua obra nunca está propriamente findada, pronta de fato, direcionando um olhar para a narrativa que a faz vê-la sempre sujeita a modificações e aprimoramentos, como toda obra de arte. Pode-se dizer que Dalton Trevisan atinge tanto pelo dito quanto pelo não dito, pelo explícito e pelo implícito, pelo essencial e crucial, utilizando-se de detalhes pertinentes e certos na narrativa: “cada detalhe [é] um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna” (BOSI, 1974, p. 8). Corroborando esse

pensamento, Hohlfeldt (1988, p. 164), aponta que Dalton Trevisan não diz tudo. Ele também atua pela sugestão: “entre uma e outra frase de diálogo, na passagem do diálogo à curta narrativa, os silêncios sugerem muito mais, e a ‘tradução’ desta sugestão é feita evidentemente pelo leitor”.

A estética trevisaniana, ao trabalhar com a ideia de produção de objetos em série e seu reaproveitamento, pode ser comparada à proposta da Arte Minimal. As temáticas do cotidiano se deslocam a um universo em que recebem o estatuto de obra de arte. Desse modo, “o escritor trabalha a narrativa de modo minimalista, uma vez que seus personagens podem ser encontrados no cotidiano marginal da vida contemporânea” (MONTEIRO, 2013, p. 91). O crédito dessa afirmação é apontado por Sueli Monteiro como pertencente a Wilson Martins em seu artigo “O minimalista”, no qual ele aponta a arte minimal como um recurso utilizado por Dalton Trevisan. Segundo a autora, a tendência minimalista é reconhecida no trabalho do escritor na medida em que nele se reconhece um projeto que informa o máximo por meio do mínimo.

A escrita de Dalton Trevisan revela-se constantemente por meio da hipérbole e do eufemismo. O exagero tende ao horror, ao cruel, à dor, e a atenuação aparece enquanto ironia, o que traz o sentido pejorativo e o menosprezo. Esses exemplos serão claramente reconhecidos durante a análise dos contos, como se apontará mais adiante.

Diante de tais considerações, nota-se que, por meio da estruturação da obra e dos aspectos formais da escrita, o escritor curitibano esboça metaforicamente o universo da mesmice e do desamparo em um cotidiano no qual não há possibilidade de fuga. É essa impossibilidade o pivô da condição do sujeito solitário.

A TEMÁTICA DA SOLIDÃO EM DALTON TREVISAN

*“As pessoas, presas a esse carrossel vertiginoso,
continuarão tentando o impossível: alcançar o
outro para tornar o percurso menos solitário.”*

(Miguel Sanchez Neto)

A solidão é uma temática bastante recorrente nos contos de Dalton Trevisan e na literatura de modo geral, trabalhada desde as grandiosas tragédias gregas e mantendo-se sempre atual. Por se tratar de uma condição humana, jamais estará dissociada,

distanciada do sujeito a ponto de ser esquecida. “Simplesmente solidão. Suave ou desesperadora, simplesmente solidão” (ANGERAMI-CAMON, 1990, p. 14).

De acordo com o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, a palavra solidão refere-se a “só”, termo que vem do latim *solus* e significa tanto “desacompanhado” e “solitário” como “único” (CUNHA, 2001). Segundo a pesquisa realizada por Michel Hannoun, a palavra “só” surgiu no século XI, mais precisamente no ano de 1080. A solidão é definida por Ferreira (2009, p. 1820) como

1. Estado do que se encontra ou vive só; isolamento; [...] 2. Lugar ermo e despovoado: [...] 3. Situação ou sensação de quem vive isolado numa comunidade. Solidão a dois. Estado de casados ou amantes que, embora vivam juntos, dirse-ia viverem sós, por não haver entre eles nenhum entendimento.

Nota-se que já se apresenta a solidão experimentada na relação conjugal, definição também apresentada por Houaiss (2009, p. 1766):

1. Estado de quem se acha ou se sente desacompanhado ou; isolamento [...] 2. Caráter dos locais ermos, solitários [...] 3. Local despovoado e solitário; retiro 4 vasto espaço ermo, sem população humana [...] 5 sensação ou situação de quem vive afastado do mundo ou isolado em meio a um grupo social [...] s.a.dois. estado ou condição de duas pessoas (ger.casadas) que, não obstante viverem juntas, não se entendem nem se comunicam uma com a outra.

Conforme apontam Tamayo e Pinheiro (1984), o pesquisador D’Aboy (1973) constatou por meio de uma vasta avaliação em torno do termo “solidão” que não há uma definição consistente. “Para este autor, o uso da palavra solidão é confuso, na medida em que vocábulos como alienação, solidude criativa e isolamento culturalmente induzido, utilizados para a descrição de diferentes estados afetivos, foram encontrados descritos como solidão” (TAMAYO; PINHEIRO, 1984, p. 30). Tal fator demonstra a problemática no uso e comunicação do significado de solidão como o significado de um estado afetivo. Weiss (1982) distingue a solidão entre social e emocional. A solidão social diz respeito ao tempo dispensado no convívio social, que acarreta uma menor integração e envolvimento superficiais das relações. A solidão emocional implica o vazio da relação com o outro, em decorrência de uma falta de significado. De acordo com Kirlla Dornelas (2007, p. 263):

Observamos, então, que a solidão não significa necessariamente a ausência dos relacionamentos interpessoais, mas a ausência do sentimento de “pertencimento” e de outro que o auxilie na sua referência de ser no mundo, pois a constituição do que somos é resultante da escolha relativa entre coisas, do tipo “gosto disto e não daquilo”.

Conforme afirma Dornelas (2007, p. 263), a valorização da sociedade mediante essas relações interpessoais acentua o sentimento de solidão. Segundo o pesquisador, “esta perda de algo tão valorizado pela sociedade possivelmente seja a fonte da maior parte do descontentamento, da sensação de falta de sentido e da solidão que vemos recheiar as reportagens de revistas, programas de entretenimento e consultórios psicológicos”.

Seguindo o mesmo raciocínio, o escritor e psiquiatra Anthony Storr (2011, p. 24-25) coloca que mesmo as pessoas que não possuem intimidade, mas fazem parte do cotidiano uma das outras, como o vizinho, um carteiro, um funcionário de loja, entre outros, contribuem para esse processo de percepção do eu. Quando essas pessoas se ausentam ou são substituídas, despertam a sensação da perda, mesmo que considerada momentânea. É quando o sujeito diz que havia se “acostumado” com determinada pessoa. O que ocorre, segundo o psiquiatra, é que “na verdade sentimos falta do reconhecimento mútuo, da constatação da existência um do outro e conseqüentemente da confirmação, mesmo que superficial, de que cada um de nós contribui com algo para o padrão de vida do outro” (STORR, 2011, p.24-25).

Embora as definições em torno do termo “solidão” estejam envoltas por um “estar só”, pode-se dizer que a solidão diz respeito também a sentir-se só, independentemente se determinado sujeito está ou não sozinho, o que reúne uma complexidade maior do que a mera falta de companhia. Desse modo, pode-se dizer que a solidão “é uma reação emocional de insatisfação, decorrente da falta ou deficiência de relacionamentos significativos, a qual inclui algum tipo de isolamento” (TAMAYO; PINHEIRO, 1984, p. 35). Essa definição abrange a complexidade com a qual a solidão será encarada nesta pesquisa. A solidão compreendida pela Filosofia, sobretudo nas discussões existenciais de Sartre, Heidegger e Nietzsche, está atrelada ao estar só do ser humano, mas não ao sentir-se só que acarreta uma patologia ligada ao sofrimento do ser humano, retratado pelas personagens trevisanianas. Em *Ser e Tempo* (2002), Martin Heidegger, filósofo alemão, aponta a solidão como algo inerente à condição humana, pois a solidão acompanha o homem do momento do nascimento até sua morte. A solidão existencial,

segundo Heidegger, faz parte do processo de desenvolvimento do homem. Nietzsche reconhece na solidão um importante momento, capaz de gerar a reflexão e o conhecimento de si, criticando o cristianismo como o responsável pela concepção negativa atribuída à solidão. Desse modo, esta representa uma “condição para o seu pensar, a solidão torna possível a Nietzsche distinguir-se dos homens do presente, diferenciar-se pela maneira que têm de avaliar” (NIETZSCHE *apud* MARTON, 2000, p. 80).

O aspecto positivo atribuído à solidão diz respeito ao indivíduo que está só, mas adquire sua completude, reflete sobre sua essência e existência, o que não o coloca na situação de vazio e desamparo. Esses sujeitos solitários, estando sozinhos ou na companhia de outros e até em meio a multidões, não compreendem os pressupostos da Filosofia. A esse respeito, Moustakas (*apud* FUJIOKA, 2009, p. 29) afirma que

Em lugar de vivenciarem a solidão existencial, as pessoas apenas sentem uma forma vaga e indiferenciada de solidão, que não é a solidão propriamente dita. Isso porque, na solidão existencial, as pessoas não deveriam fugir de si nem dos sentimentos “desagradáveis”. Esses sentimentos geralmente se associam à compreensão do significado de vida das pessoas, tornando-as mais atentas aos seus reais sentimentos e aspirações. Assim, a solidão existencial, como um momento de dor, de reflexão e de silêncio, cede espaço a um sentimento vago, escamoteado pelo mecanismo de tédio e sofrimento, gerando o sentimento não apenas de estar só, mas a sensação terrificante de desamparo pessoal e social.

Os sujeitos retratados por Dalton Trevisan estão inseridos em uma sociedade cujo sociólogo Zygmunt Bauman defende como detentora de uma “vida líquida”. Essa “vida líquida” diz respeito às relações frouxas, passageiras, instáveis, com compromissos inconsistentes e revogáveis entre os indivíduos. Nesse contexto de vida líquida, Bauman (2009) afirma que o estado de felicidade foi substituído pela busca da felicidade. Desse modo, Bauman (2009, p. 42-43) afirma que

Para grande parte de nossos contemporâneos, é na verdade a condição de "estar no seu caminho" (ainda a uma certa distância do objetivo, puxado e empurrado por desejos ainda insatisfeitos, compelido a sonhar e a continuar tentando, e esperando, transformar esses sonhos em realidade) que, apesar de ser um teste enervante para a paciência, é saudada como um valor e, com certeza, um valor muito precioso. Mais provavelmente, nossos contemporâneos concordariam (se não por palavras, ao menos em seus corações) que o oposto dessa condição, o estado de repouso, não seria um estado de felicidade, mas de tédio; e para a maioria de nós "estar entediado" é sinônimo de extrema infelicidade, outro nome da condição que mais tememos. Se a felicidade pode ser um "estado", só pode ser um estado de excitação estimulado pela incompletude...

A busca da felicidade age como um motor de pensamento e ação que promove uma revolução cultural, social e econômica. Cultural, uma vez que a sociedade se encontra sempre na busca pela inovação em vez da prevalência da rotina; social, porque as regras tradicionais são modificadas; e econômica, devido à mudança de satisfação de necessidades para uma produção dos desejos, que ocorre sempre em um curto prazo, o que aponta para uma vida líquida pautada na incerteza e no consumo (BAUMAN, 2007).

As relações humanas, para o sociólogo Bauman, são nada mais do que relações de consumo, consideradas como soluções para suprir uma necessidade que não se finda: a tal da felicidade. De acordo com Bauman (2007, p. 18):

Para o habitante da sociedade líquido-moderna, toda ceia, diferentemente daquela citada por Hamlet em resposta à pergunta do Rei sobre o paradeiro de Polonius, é uma ocasião "em que ele come" e "é comido". Não há mais uma separação entre os dois atos. "E" foi substituído por "e/ou". Na sociedade dos consumidores, ninguém pode deixar de ser um objeto de consumo. E não apenas das larvas, e não somente no finalzinho da vida de consumo. Nos tempos líquido-modernos, Hamlet provavelmente modificaria a regra shakespeariana, negando às larvas um papel privilegiado no consumo dos consumidores. Provavelmente começaríamos, como o Hamlet original, afirmando que "nós engordamos todas as outras criaturas para engordarmos. E nós engordamos ..." então concluiria: "para engordar outras criaturas".

Nas relações humanas presentes nas narrativas trevisanianas, identifica-se exatamente esse consumo de afetos e prazeres (o que implica, muitas vezes, saídas extraconjugais) e essas relações recaem na insegurança e no esvaziamento do sujeito insaciável. Como saída para o drama que enfrentam, muitos optam pelo casamento, que, na visão de Miguel Sanches Neto, resulta em uma situação ainda mais dramática: “que é a do inferno conjugal”. A respeito disso, o sociólogo Pais (2006, p. 161) afirma que “acasalar solidões é pretender fazer coexistir existências que, por vezes, pouco mais têm de comum que a solidão ou a necessidade de fugir dela”.

Ao analisar *Novelas nada exemplares*, Miguel Sanches Neto aponta para a questão da espera das mulheres pelos maridos e filhos. Quando os homens saem do lar à procura de aventuras sexuais e/ou boemia (o que seria uma fuga da solidão), deixam sempre as mulheres à sua espera. “Dalton vai, assim, caracterizá-las como degradadas penélopes” (SANCHES NETO, 1994, s.p.).

É no contexto da espera que essas penélopes ocupam o tempo fazendo toalhinhas de crochê. Como melhores exemplos dessa situação, Miguel Sanches Neto (1994) menciona os contos “Ponto de Crochê” e “Penélope”. Em relação ao primeiro

conto, as imagens da vida da mulher se unem conforme ela tece a toalha. A cada imagem perturbadora, ela erra o ponto e recomeça: “O drama é que não pode manipular os fios do destino com a mesma segurança com que trabalha sua tecelagem. O crochê é o seu passatempo, a sua distração para não se entregar à solidão ou a pensamentos menos puros” (SANCHES NETO, 1994, s.p.).

O conto “Penélope” retrata a história de um casal cuja harmonia é destruída devido ao surgimento de cartas misteriosas na porta da casa, denunciando um adultério, que leva à desconfiança do velho e à morte de sua esposa Penélope, ocasionando, ao final do conto, a solidão do viúvo, tematizada na última frase do conto, ao ser representada pelo silêncio extremo: “Abre a porta, pisa na carta e, sentando-se na poltrona, lê o jornal em voz alta para não ouvir os gritos do silêncio” (TREVISAN, 1959, p. 52).

Em “Penélope”, reconhece-se a paródia que surge a partir do processo de reescritura sobre o poema épico, invertendo as principais marcas de Penélope e de Ulisses – da cumplicidade, da fidelidade, da confiança e, por fim, do amor que se concretiza pelo retorno de Ulisses. Esse enfoque negativo a partir da paródia, direcionando a narrativa para o trágico, caracteriza o estilo de escrita de Dalton Trevisan: o direcionamento do olhar do autor para os detalhes e desastres nas relações humanas. Em relação a esses dois contos, Sueli Monteiro (2012, p. 91) aponta que “ambos apresentariam em sua estrutura uma síntese do projeto estético do escritor, pela denúncia do caráter repetitivo da ação, pela inserção do documental transfigurado no imaginário e pela ideia da ação em constante refazer-se”.

Os contos “Noites de amor em Granada” e “O autógrafo” são os únicos que não possuem Curitiba como cenário. Ambos “explicitam que o insulamento permanece” (SANCHES NETO, 1994, s.p.). No primeiro conto, o protagonista sonha em retornar para casa após uma viagem infrutífera, o que acentua sua angústia de “desenraizamento”. No segundo, embora o protagonista viva no Rio de Janeiro, carrega toda sua experiência da província, marcada sempre por um caráter póstumo e, segundo Sanches Neto, “conclui que na metrópole as pessoas, *desterritorializadas*, são “náufragos na solidão das ilhas”. Sanches Neto acrescenta ainda que, “estabelecendo esta simetria entre personagens e a província, podemos ler a história desta na daqueles, e vice-versa. Já aqui, a cidade é a protagonista”. Ao fazer uso de referências históricas, como Ulisses, Penélope e Alexandre, esse livro aponta para uma “falsa epopeia” ou “uma epopeia do cotidiano. A personagem central é a cidade de Curitiba e representa “o drama de seres ilhados em vidas de horizontes restritos”.

No livro *Cemitério de Elefantes* [1964], a jovem Dorinha, personagem do conto “Coração de Dorinha”, é uma pobre menina doente que não sobrevive o suficiente para se casar, como tanto deseja, e que, por sofrer de um grave problema no coração, é superprotegida pela mãe, isolando-se dos outros e de qualquer coisa que queira fazer, por ser visto sempre como um risco à sua saúde. A superproteção materna de nada adianta, morrendo Dorinha e entregando à solidão a mãe, que, ao final do conto, desenterra a menina somente para lhe pentear os cabelos.

Cemitério de elefantes traz ainda mulheres como as personagens de “Duas Rainhas”, que saciam o seu apetite sexual com comida e tornam-se extremamente gordas, tornando-se incapazes de se enquadrar no padrão de beleza estabelecido. São rejeitadas e também rejeitam os outros pela magreza, que também estão fora dos padrões. Isoladas, mergulham cada vez mais no mundo de comilança, recheado do acúmulo não só de gordura, mas sobretudo da angústia à qual são submetidas. Encontram-se, ainda nesse livro, maridos desprezados e abandonados que, de acordo com Gomes e Vechi (1981 p. 11), “se transformam em solitários vampiros, errando de bar em bar”. A justificativa para que os bares sejam recorrentes refúgios das personagens solitárias pode ser observado na colocação do sociólogo português José Machado Pais (2006, p. 141):

Tabernas decadentes de meio urbano-popular acabam por ser um porto seguro para fragilidades da vida e quebra de laços sociais. O que algumas vezes encontramos nessas tabernas são comunidades “cabide” que de algum modo funcionam como uma rede de suporte relacional. Os laços dessa rede podem ser frágeis e transitórios mas, mesmo assim, eles permitem que muitos indivíduos pendurem nesse ‘cabide’ os seus traumas solitários

Outro livro em que a temática da solidão aparece de forma relevante é *Pássaro de cinco asas* (2002), no qual é possível identificar um texto impactante no que se refere à condição solitária na velhice: “Clínica de repouso”. Dona Candinha era uma senhora de vida ativa, cuja filha aparece certo dia com um namorado e invade a privacidade e o modo de vida de Dona Candinha. Sentindo-se incomodada pela falta de liberdade com o namorado na casa, a filha leva Dona Candinha para a clínica de repouso “Nossa Senhora de Luz”, onde é abandonada e maltratada. Entregue à solidão, Dona Candinha já não mais reage ao que está em volta, passando a depositar sua atenção e cuidados a uma mosca que pousa em sua mão. A mosca, cuja imagem é associada ao abandono e ao incômodo, não por acaso se afeiçoa à Dona Candinha. É importante destacar que o nome da personagem

origina-se de “cândido”, que significa pureza, inocência; a despeito disso, Dona Candinha é condenada a um destino infeliz, pois não há espaço para a pureza e inocência nos contos de Dalton Trevisan.

Em relação aos demais contos desse livro, Gomes e Vechi (1981, p. 34) afirmam que

Todos, sem exceção, embora levados por uma perspectiva que, muitas vezes, se lhe acena como o encontro da felicidade, acabam tornando-se vítimas de uma existência completamente destituída de méritos, recebendo como prêmio, a solidão, a morte, ou mesmo a pura e simples alienação.

Gomes e Vechi mencionam também *Virgens loucas, loucos beijos* (1985), cujas personagens aparecem destruídas pela miséria e pela solidão. Como exemplo disso, apontam o conto “O quinto cavaleiro do apocalipse”, no qual há um escritor-vampiro que se liga à imagem da solidão existencial: “este livro faz um levantamento de casos e de lugares-comuns que, pacientemente, o invisível cavaleiro vai registrando em sua ânsia da imortalidade” (GOMES e VECHI, 1981, p. 45).

A solidão, ainda, é identificada em diversos outros contos, no que se refere às relações conjugais. Mesmo quando os casais convivem no mesmo espaço, sentem-se solitários – como no conto também selecionado para este estudo, “Às três na manhã”, no qual a presença do marido é indiferente à mulher, atormentada pelo medo da solidão, medo de morrer nessa solidão e pelo silêncio absoluto que marca a ausência todo o tempo no texto.

Em “O Nojo” (1993), também é retratada a convivência conjugal em que não se reconhece a relação de um com o outro. Novamente, os ruídos mais discretos tornam-se ensurdecadores. No conto “Apelo”, presente no *corpus* desta pesquisa e apresentado como uma carta, há de fato a ausência do outro, marcada por detalhes contidos no pedido de retorno. Também sofre com essa solidão o protagonista de “Quarto de hotel” (conto também pertencente ao *corpus*), que nessa condição se encontra após se separar da mulher e da filha, com quem se encontra esporadicamente, levando uma rotina de bebedeiras e angústias. De acordo com Ferreira (2010, p. 9):

envoltos na tensão permanente do amor e do sexo, os protagonistas de Dalton Trevisan saem freqüentemente destroçados. Nesse momento, o leitor começa a perceber que o tema fundamental dos contos não é propriamente o embate entre homens e mulheres, mas a grande solidão e a perda. Dores infundas.

A solidão em Dalton, como é possível notar, aparece enfaticamente em dois contextos: nas relações familiares e, mais especificamente, nas relações conjugais. Associa-se à velhice, e à debilidade física que a acompanha, como um aspecto que acentua essa condição. A solidão permeia várias situações presentes nos contos, seja pontualmente em um curto momento, uma pequena frase, seja no conflito de um conto por inteiro: “uma vida vazia, em cuja marcha o peso de suas tragédias – a infância triste, a adolescência, a fase da iniciação, o noivado, o casamento, tudo sob o estigma da solidão” (GOMES e VECHI, 1981, p. 3).

Nos contos em que há personagens idosos, estes estão constantemente marcados pelo signo da solidão e da fragilidade, e, em alguns deles, o cenário em que os conflitos se desenvolvem é um asilo, ou casa de repouso. Em relação aos nomes que são colocados em lares de idosos, o sociólogo José Machado Pais (2006, p. 145) constata uma “predominância de alusões a santos ou lugares santificados, como os residentes desses lares pudessem incorporar uma proteção divina ou sagrada”. Como exemplo, cita nomes como “Casa de Repouso Menino Jesus”, “Santo Antonio”, “São João” etc. Também aponta para um universo celestial sugerido por nomes como “Lar do Céu” e outras moradias com analogias ao universo onírico, como “Lar do Nosso Sonho”. Há ainda, segundo o sociólogo, lares com nomes de flores – “Rosa Branca”, “Casa de Repouso a Tulipa” – que simbolizam a vitória da alma sobre o corpo, a glorificação, assim como a simbologia das flores que acompanham os mortos em seus funerais. “Ao habitarem tais lares, é como que se os velhos pudessem ter acesso imediato a essa glorificação” (PAIS, 2006, p. 145). Os nomes de lares para idosos são carregados, portanto, de simbologias associadas ao bem estar, como afirma o sociólogo:

Se alguns nomes de lares dão a estes o estatuto de apeadeiros para o “além”, outros há que se reivindicam de uma existência terrena, apelando ao conforto (Casa de Repouso e Bem-Estar, ou Jardim Bem-Estar), à tranquilidade (Descanso da Sereia, Casa de Repouso A Boa Samaritana, Cantinho da Paz), ao lazer (Casa dos Sempre Jovens, A Boa Disposição) ou à saúde (Lar o Renascer, Encosta da Saúde). Destaque também para os lares que reivindicam uma valorização da senilidade (Lar a Idade de Ouro, Casa da Sabedoria, Lar da Professora) ou a consagração de um estatuto familiar, normalmente o de avô ou avó (Refúgio dos avozinhos, Lar da Minha Vó, Lar dos Avozinhas, O Sossego dos Avós, O Lar dos Meus Velhos, Sorriso dos Avós).

Tanto nesses lares como fora deles, as personagens idosas se agarram ao passado, retratado sempre com boas memórias, para lidarem com o pessimismo diante do

abandono e do reconhecimento da mortalidade mediante um corpo frágil que se degrada. O passado é sempre visto como símbolo de vivacidade e felicidade, em forte contraste com o presente. De acordo com Pais (2006, p. 157):

As memórias são metáforas da imaginação, lembranças emolduradas pelo tempo que arrastam um efeito de encantamento. As lembranças vivem de imagens que ininterruptamente estimulam a imaginação, reavivada pela memória. Por isso a memória é um campo de ruínas emocionais entre quem vive vazios de solidão.

Diante de tais apontamentos, é possível notar como a solidão se apresenta como temática relevante e provocante na obra de Dalton Trevisan, ainda que percorra o universo literário exaustivamente. Muitos outros contos poderiam ainda ser citados, principalmente os referentes à relação conjugal e à velhice, porém, alguns serão posteriormente mencionados e outros analisados, constituindo o *corpus* desta pesquisa.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA SEMIÓTICA

Este capítulo discorrerá sobre uma ferramenta de investigação textual, que é a Semiótica francesa. Seu precursor, A. J. Greimas (1917-1992), dedicou-se ao estudo das paixões, e é a partir dos elementos que as constituem que será permitida a configuração patêmica da solidão nesta pesquisa.

A respeito da Semiótica francesa, Mendes (2011, p. 186) afirma que

Foi influenciada pela antropologia e pela filosofia. Para escrever a obra fundadora da semiótica da qual já tratamos, Greimas teve como alicerce os trabalhos de Saussure e Hjelmslev. A antropologia cultural, pelos trabalhos de Lévi-Strauss e Marcel Mauss, também influenciaram a semiótica. A conexão entre as duas disciplinas está no estudo daquilo que rege e permeia o discurso: a cultura, ou seja, como ela dá forma ao imaginário humano. A última influência é um ramo da filosofia chamado fenomenologia, principalmente através da obra de Merleau-Ponty. A fenomenologia, no entanto, preocupa-se com o parecer de um objeto empírico, ontológico, enquanto, para a semiótica, o parecer é construído como tal no e pelo discurso, quer dizer, não existe a preocupação com uma correspondência entre um referente do mundo “real” e “signo linguístico”.

O campo de atuação da Semiótica de linha francesa dirige-se à produção de qualquer tipo de texto, seja ele verbal, visual ou outra forma de expressão de determinado conteúdo. Apesar de muitos, equivocadamente, considerarem a Semiótica como uma teoria reducionista em virtude de suas raízes estarem fincadas em um contexto estruturalista, a Semiótica francesa não se limita ao estudo do texto desvinculado do seu contexto. Toda produção textual é fruto de um contexto, e este, portanto, estará inserido no texto. Dessa forma, Fiorin (2011, p. explica que

A Semiótica, ao contrário do que afirma certa vulgata, nunca repudiou a historicidade do sentido. Recusou-se, no entanto, a considerar válida uma análise linguística acoplada a uma análise histórica do momento de produção do texto, cada uma feita com um princípio metodológico distinto. Ao contrário, ao propor a incorporação da História, sob o primado da forma, o que pretendeu foi, de um lado, estabelecer um mínimo de coerência epistemológica na análise do sentido; de outro, ver a História como interna e inerente ao sentido. A História não é externa ao sentido; ele é histórico porque se constitui num processo dialético.

A Semiótica, conforme aponta Denis Bertrand (2003, p. 11), “se interessa pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas da linguagem

e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente”.

A manifestação do conteúdo só ocorre a partir do momento em que o texto assume um plano de expressão. Nesse momento, ocorre o que Fiorin (2008, p. 57) chama de “textualização”, e acrescenta:

Do ponto de vista da relação entre conteúdo e expressão, há dois tipos de texto, aqueles que têm função utilitária (informar, convencer, explicar, documentar, etc.) e os que têm função estética. Se alguém ouve ou lê um texto com função utilitária, não se importa com o plano de expressão. Ao contrário, atravessa-o e vai direto ao conteúdo, para entender a informação. No texto com função estética, a expressão ganha relevância, pois o escritor procura não apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras.

A Semiótica, ao adentrar no processo criativo de significações textuais, não somente revela o que o texto diz, mas de que maneira ele se articula para dizer o que diz. Para tanto, ele se organiza a partir da semântica defendida por Greimas como necessariamente gerativa, sintagmática e geral, conforme descreve Fiorin (2000a, p. 15):

- a) Gerativa, ou seja, deve estabelecer modelos que apreendam os níveis da invariância crescente do sentido de tal forma que se perceba que diferentes elementos do nível de superfície podem significar a mesma coisa num nível mais profundo
- b) Sintagmática, isto é, deve explicar não as unidades lexicais que entram na feitura das frases, mas a produção e a interpretação do discurso
- c) Geral, ou seja, deve ter como postulado a unicidade do sentido, que pode ser manifestado por diferentes planos de expressão.

O método de análise semiótica, também denominado de percurso gerativo de sentido, de acordo com Fiorin (2000b, p. 172), “não tem um estatuto ontológico, [...] constitui ele um simulacro metodológico, para explicar o processo de entendimento, em que o leitor precisa fazer abstrações, a partir da superfície do texto, para poder entendê-lo”. Esse percurso gerativo de sentido apresenta três níveis, que serão explicados a seguir, sendo eles: o nível fundamental, o narrativo e o discursivo. A proposta da semiótica é servir como um caminho de leitura que percorre aquilo que há de mais concreto (nível discursivo) até o mais abstrato (nível fundamental) na análise textual.

O nível fundamental é o nível mais profundo do percurso gerativo do sentido. É nesse nível que se encontram as oposições semânticas, que são postas em pares, como, por exemplo: Vida *vs.* Morte, Natureza *vs.* Cultura, Social *vs.* Individual.

Desse modo, um texto pode partir da afirmação do termo vida, percorrer o não-morte e culminar no termo morte. É o caminho que as oposições semânticas percorrem que geram o discurso.

O nível seguinte, conforme explica Barros (1995), é chamado de nível narrativo, e compreende a relação entre o sujeito e determinado objeto. É nesse nível que as ações do sujeito são analisadas, ocorrendo situações de ações e de estados. Isso gera dois tipos de sujeitos: sujeitos do fazer, que praticam determinada ação, e sujeitos de estado, que são aqueles que estão em conjunção ou disjunção com o objeto. A relação que o sujeito mantém com um objeto-valor é chamada de junção. Quando o sujeito adquire o objeto-valor, usa-se o termo “conjunção” e, ao se referir a ausência do objeto-valor em relação ao sujeito, usa-se o termo “disjunção”.

Os estados do sujeito aparecerão em uma sequência narrativa, que pode ser compreendida pela manipulação, competência, *performance* e sanção. Essa sequência compreende a análise sobre as ações do sujeito. Desse modo, estuda-se qual tipo de manipulação o sujeito sofrerá para realizar determinada ação, ou, em outros termos, para realizar a *performance*, se o sujeito tem a competência para a realização dessa *performance* e, por fim, de que modo resulta essa ação do sujeito, com uma sanção positiva ou negativa.

O nível discursivo, segundo Barros (2005), é considerado o mais concreto do percurso semiótico. É nele que são identificados os temas e figuras. Pode-se dizer que os temas são palavras mais abstratas, como violência e preconceito. Já as figuras são termos mais concretos. Desse modo, o tema da violência, por exemplo, pode ser figurativizado com armas ou bombas.

Cabe lembrar que cada um desses três níveis que constituem o percurso gerativo apresentam uma sintaxe e uma semântica. A sintaxe considera as combinações possíveis que são feitas dentro de um nível, e a semântica considera a carga de sentido no momento de análise. De acordo com Fiorin (2009, p. 21):

A distinção entre sintaxe e semântica não decorre do fato de que uma seja significativa e a outra não, mas de que a sintaxe é mais autônoma do que a semântica, na medida em que uma mesma relação sintática pode receber uma variedade imensa de investimentos semânticos.

No caso do nível discursivo, por exemplo, há uma sintaxe discursiva, que considera as categorias de pessoa, tempo e espaço. Somado a isso, há também uma semântica discursiva, na qual se encontram os temas e as figuras.

AS FASES DA SEMIÓTICA

Na primeira fase da Semiótica, dos anos 1960 aos anos 1970, ocorre a elaboração da teoria da *performance*, uma vez que a Semiótica, nessa fase, dedicava-se ao estudo da ação do sujeito na narrativa, o que permitia a análise dos conflitos entre os sujeitos que desejavam e buscavam o mesmo objeto, por exemplo. Apresentava duas relações-função: a junção, que engloba a conjunção e disjunção do sujeito com o objeto, e a transformação, que representa a mudança de uma relação-junção (FIORIN, 2008, p. 114).

Cabe ressaltar que, nessa primeira fase, a Semiótica sofreu muitas críticas: “além dessa abordagem estruturalista, as análises restringiam-se a determinados tipos de textos, a saber: verbal, figurativo e da chamada ‘pequena literatura’, como folclore, conto, etc.” (MELLO, 2004, p. 125).

A segunda fase da Semiótica passa a não incidir mais sobre a ação do sujeito, mas sobre a manipulação, que, segundo Barros (1995, p. 85), compreende o interesse sobre a competência modal do sujeito para a realização de determinada ação. A competência modal compreende os pré-requisitos que um sujeito possui para que consiga executar determinada ação. Desse modo, um sujeito só é capaz de executar uma ação se ele quer/deve fazer, sabe e pode fazer.

Conforme afirma Barros (2002), a Semiótica trabalha essencialmente com quatro modalidades: o querer, o dever, o poder e o saber. Essas modalidades, ou valores modais, determinam tanto o ser (enunciados de estado) como também o fazer (enunciados de fazer). Greimas (1976 *apud* BARROS, 2002, p. 51) “organiza-as pelo modo de existência que as modalizações atribuem ao sujeito e pelos sincretismos actoriais dos sujeitos dos enunciados modal e descritivo, [...] que se aplica tanto à modalização do fazer quanto a do ser”. Tais modalizações são apresentadas a seguir:

Figura 1 – Quadro de modalidades

MODALIDADES	Virtualizantes	Atualizantes	Realizantes
Exotáticas	Dever	Poder	Fazer
Endotáticas	Querer	Saber	Ser

Fonte: Barros (2002, p. 51).

A respeito desses dois tipos de modalidades, as exotáticas e as endotáticas, Barros (2002, p. 52) explica que “uma modalidade é chamada exotática ou extrínseca quando, na estrutura modal de que faz parte, o sujeito modalizador for diferente do sujeito modalizado, e endotática ou intrínseca quando os dois sujeitos estiverem sincretizados no mesmo ator”. A partir disso, são gerados os efeitos de sentido de subjetividade ou individualidade. No caso das modalidades endotáticas, bem como os efeitos de objetividade ou sociabilidade, referentes às exotáticas, a autora coloca que “O dever-fazer é, assim, um querer do destinador, e o querer-fazer, um dever autodestinado”.

No artigo “Modalização: da língua ao discurso”, Fiorin (2000b, p. 178) define as modalidades como predicados que sobredeterminam outros predicados. Desse modo, incidem modalidades sobre os predicados de estado (ser) e os de transformação (fazer). A respeito das modalidades, Fiorin acrescenta ainda que elas podem ser expressas de duas maneiras: por meios lexicais ou por meios gramaticais. Todas as palavras lexicais são capazes de manifestar modalidades, e Fiorin esclarece com os exemplos que correspondem ao *corpus* do projeto do *Dicionário de usos do português*, coordenado por Francisco da Silva Borba. Alfa:

a) substantivos: crer ser: Tenho certeza de que ela não o teria deixado (AC); 2 não crer ser: A incerteza pouco a pouco esmoreceu, convenci-me (MEC); não dever fazer: A novidade está na proibição de exercer cargos públicos (CPO); não dever não fazer: tinham permissão de transitar pela Avenida (ANA); poder ser: nem sempre os hospitais têm possibilidade de realizar culturas e antibiogramas (ANT); não poder ser: os industriais do açúcar alegaram a impossibilidade de conceder o aumento (AR-O); dever ser: bastariam para evidenciar a necessidade de uma educação específica na adolescência (AE); b) adjetivos, principalmente quando núcleos de uma oração principal de uma oração subordinada substantiva subjetiva: dever ser: É necessário ser funcionário público para saber o quanto é difícil suportar tudo isso (AR-O); não poder ser: os patrões dizem que é impossível pagar mais do que isso (AP); poder ser: Esse tipo de regulação só é possível num sistema circulatório fechado (FIA); poder não ser: O ponto crucial no modelo é que T3 é contingente e depende da condição posta em T2; não poder fazer: Ao atleta não é permitido usar as mãos e os braços (BF); não querer ser e dever ser.

A relação entre um sujeito e o objeto representa a existência semiótica ou a existência do sujeito. Dessa maneira, o sujeito estabelece diferentes relações com o objeto: querer ou dever estar em relação a ele, poder ou saber, ou, ainda, estar em relação a ele, em termos semióticos, estar em conjunção com ele. Diante disso, Fiorin (2008, p. 115) aponta que

Com a modalização do sujeito, a Semiótica passa a analisar também seu modo de existência: sujeitos virtuais, os que querem e/ou devem fazer, sujeitos atualizados, os que sabem e podem fazer; sujeitos realizados, os que fazem.

Nessa fase, não são consideradas apenas a competência modal do sujeito e as alterações que podem sofrer, mas também no sujeito que realiza essa alteração. Assim, do estudo da ação passa-se ao estudo da manipulação, ou seja, do fazer ao fazer fazer. As relações estudadas passam a ser, então, entre sujeitos, e não apenas entre sujeito e objeto.

A comunicação que se estabelece entre os sujeitos representa, pois, um fazer persuasivo do destinador e um fazer interpretativo do destinatário. Conforme aponta Fiorin (1988, p. 53), o primeiro dotado de um querer/saber/poder/fazer crer, e o segundo apenas do crer em relação ao discurso. A respeito disso, Fiorin (2000a, p. 52) afirma que

A finalidade última do ato de comunicação não é informar, mas é persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que se transmite. A linguagem é sempre comunicação (e, portanto, persuasão), mas ela o é na medida em que é produção de sentido. Nesse jogo de persuasão, o enunciador utiliza-se de certos procedimentos argumentativos visando a levar o enunciatário a admitir como certo, como válido o sentido produzido.

A manipulação pode ocorrer de diversas formas, como por provocação, tentação, sedução e intimidação. Esses tipos de manipulação organizam-se sobre dois critérios: o da competência do manipulador, que compreende ora o sujeito do saber, ora do poder, como também a alteração modal, a qual se opera na competência do sujeito manipulado.

Figura 2 – Tipos de Manipulação:

	Competência do destinador-	Alteração na competência do destinatário
PROVOCAÇÃO	SABER (imagem negativa do destinatário)	DEVER-FAZER
SEDUÇÃO	SABER (imagem positiva do destinatário)	QUERER-FAZER
INTIMIDAÇÃO	PODER (valores negativos)	DEVER-FAZER
TENTAÇÃO	PODER (valores positivos)	QUERER-FAZER

Fonte: Barros (2005, p. 35).

Ocorre uma manipulação bem-sucedida quando, segundo Barros (2005), o sistema de valores que compreende tal manipulação for compartilhado pelo sujeito manipulador e pelo manipulado.

Nessa fase da Semiótica, também se aprofunda o estudo sobre a sanção do sujeito, que pode ser cognitiva ou pragmática. Segundo Barros (2005, p. 60), “a sanção é a última fase da organização narrativa, necessária para encerrar o percurso do sujeito e correlata à manipulação”.

O estudo da modalização do fazer levou ao estudo da modalização do ser e ao enunciado de estado, que marcam a terceira fase da Semiótica. Conforme aponta Mello (2004), a modalização do ser marca a relação que o sujeito estabelece com o objeto. Ao compreender o “ser” como uma relação conjunta entre sujeito e objeto, investe-se um determinado valor nesse objeto. Em outras palavras, define uma “existência modal” em relação ao objeto e a si mesmo.

No caso do sujeito de estado, que estabelece uma relação de conjunção ou de disjunção entre o sujeito e um objeto, as modalizações não são então mais vinculadas ao fazer, mas ao ser: querer ser, dever ser, poder ser, saber ser e os demais desdobramentos de negação, como, por exemplo, no caso do querer ser, teríamos: não querer ser, querer não ser, não querer não ser (FIORIN, 2008).

É a quarta fase da Semiótica que se debruça sobre estudo das paixões, ou estados de alma, que são os sentimentos experimentados pelo ser humano, como a alegria, o ódio, o amor, a tristeza, o medo etc. O estudo das paixões, nas palavras de Bertrand (2003, p. 257), surge na dimensão do discurso “como um vazio a preencher, a dimensão dos sentimentos, das emoções e das paixões, que ocupam, no entanto, um lugar essencial nos discursos, sejam eles literários ou não”. Segundo Barros (2002, p. 62), “o estudo das paixões reabilita, no seio da semiótica, o sujeito do estado, posto de lado durante bom tempo”.

A partir do olhar direcionado ao exame das paixões somado à discussão do capítulo anterior, a solidão será investigada nos contos de Dalton Trevisan. Com base nisso, é possível estabelecer as configurações necessárias para definir a solidão enquanto paixão.

SOBRE AS PAIXÕES E ARRANJOS MODAIS

Greimas (1993) afirma que o universo passional é constituído por uma nomenclatura passional e acrescenta que o dicionário apresenta definições das paixões com referência às classes da vida afetiva. No dicionário francês, conforme aponta, há os seguintes tipos: “paixão”, “sentimento”, “inclinação”, “tendência”, “emoção”, “humor”, “disposição”, “atitude”, “temperamento”, “caráter”, completados por locuções adjetivas como “propenso a”, “suscetível de”. Greimas defende que o sentimento pode ser definido como um “estado afetivo complexo” e, posteriormente, que a emoção faz referência a uma “reação afetiva, em geral intensa”. A nomenclatura representaria, segundo o teórico, um pontapé inicial para o estudo da teoria das paixões, ainda muito limitado. Diante disso, afirma ainda que “a nomenclatura representa de algum modo um primeiro esboço, intuitivo e produzido pela história, de uma teoria das paixões elaborada no interior de uma cultura”.

Uma paixão é definida como um “estado de alma” que se relaciona a um “estado de coisas”. A competência modal do sujeito é caracterizada por esse “estado de alma”. A respeito disso, Mello (2004, p. 139) afirma que

A literatura sobre o assunto mostra que um estado de coisas leva a um estado de alma. Assim, se a Semiótica estuda a busca do sujeito por objetos-valores, pode-se dizer que os “estados de alma” aparecem, porque esses sujeitos, tentando entrar em conjunção com seus objetos-valores, criam “conflitos”, “polêmicas” entre si ou, então, estabelecem entre si situações de cumplicidade, “de benevolência”.

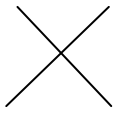
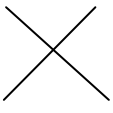
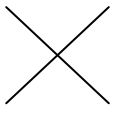
O lexema “paixão”, conforme aponta Fiorin (2007a, p. 10), adquire uma mudança de significado após o século XVIII, uma vez que, para os antigos, a paixão (o *páthos*) era vista como uma *morbus animi*, sendo assim, uma patologia. A paixão relacionava-se ao estado da loucura, do caos, da desarmonia, de tudo aquilo que se opunha à razão e à Lógica; depois, passa-se a atribuir como significado de paixão ou estados passionais aquilo que motiva a realização da ação pelo homem. Diante disso, Fiorin (2007b, p. 10) ainda aponta que

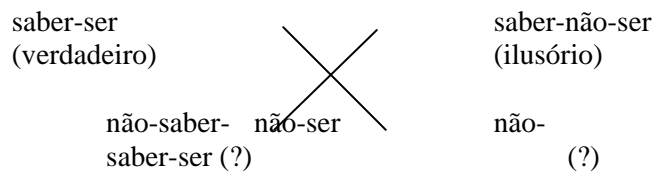
A Semiótica, ao reconhecer que há um componente patêmico a perpassar todas as relações e atividades humanas, que ele é o que move a ação humana e que a enunciação discursiviza a subjetividade, mostra que as paixões estão sempre presentes nos textos.

Compreendida inicialmente como “efeitos de sentido de qualificações modais que alteram o sujeito de estado, o que significa que é vista [a semiótica das paixões] como uma modalidade do ser ou um arranjo delas (GREIMAS, 1983, p. 225-46). A exemplo disso, “a infelicidade define-se como um querer ser aliado a um saber não poder ser, enquanto o alívio reúne um querer ser a um saber não poder não ser” (BARROS, 1990, p. 63).

Ao examinar as paixões, a Semiótica, conforme aponta Fiorin (2007a, p. 10), “não realiza um estudo sobre os caracteres ou temperamentos que se possam extrair de uma narrativa”, pelo contrário, “considera que os efeitos afetivos ou passionais do discurso resultam da modalização do sujeito de estado”. Uma paixão é, portanto, o resultado de um jogo de modalidades ou arranjos modais, relacionados ao querer ser, dever ser, saber ser e poder ser. Cada uma dessas modalidades desdobra-se em outras quatro modalidades de negação – por exemplo, partindo de querer ser, pode-se chegar ao querer ser, ao não querer ser, ao querer não ser e ao não querer não ser. As quatro categorias que modificam os sujeitos de estado e seus desdobramentos estão representadas a seguir:

Figura 3 – Quadro de modalidades:

querer-ser (desejável)		querer-não-ser (prejudicial ou nocivo)
não-querer-não-ser (não prejudicial)		não-querer-ser (indesejável)
dever-ser (indispensável)		dever-não-ser (irrealizável)
não-dever-não-ser (realizável)		não-dever-ser (fortuito, ocasional)
poder-ser (possível)		poder-não-ser (fortuito, ocasional)
não-poder-não-ser (imprescindível, vel) inevitável)		não-poder-ser (impossí



Fonte: Greimas (1979, p.15).

Considera-se, assim, a existência de relações compatíveis e incompatíveis, ou harmônicas e desarmônicas, das modalizações, em que se tem um sujeito que pode querer o que pode ser, mas também querer o que não pode ser. Essas modalidades contraditórias e incompatíveis são capazes de gerar o que Fontanille denomina como sendo um “tumulto modal”. É a partir desse estudo que se abre o caminho para o estudo das paixões.

A análise dos modos de existência do sujeito (o potencial, o virtual, o atualizado e o realizado) – que por sua vez determinam a existência das modalidades potencializantes (o crer), virtualizantes (o querer e o dever), atualizantes (o saber e o poder) e realizantes (o ser e o fazer) – é fundamental para que se compreenda a configuração da solidão, que é caracterizada por um querer ser; ou seja, um desejo pela conjunção com um objeto-valor, associado a um não poder ser, quer dizer, embora o sujeito deseje a conjunção com seu objeto-valor, ele não possui a capacidade de estabelecer essa conjunção, ela lhe é impossível. Do ponto de vista do sujeito do fazer, o sujeito solitário é, portanto, caracterizado como um sujeito virtual. Diante disso, Fiorin (2007a, p. 4) aponta que

Por isso, poder-se-ia afirmar, com mais propriedade, que a modalização do estado incide sobre o objeto, ou mais particularmente, sobre o valor nele investido e que isso repercute na existência modal do sujeito. É o objeto desejável que faz o sujeito desejoso; é o objeto necessário que faz o sujeito necessitado; é o objeto ignorado que faz o sujeito ignorante e assim por diante.

Em relação à modalização do ser, há dois ângulos a serem analisados, como afirma Barros (2005, p. 46): um referente à modalização veridictória, que se relaciona ao fazer interpretativo e determina o estatuto veridictório dos estados: verdade, falsidade, mentira e segredo, marcado por uma relação entre o sujeito e determinado objeto, e também o da modalização pelo querer, dever, poder e saber, anteriormente apresentado, incidindo

sobre os valores investidos nos objetos e alterando a existência modal do sujeito. A partir da modalização veridictória, um enunciado mostra-se como ser ou parecer ser. O esquema pode ser visualizado a seguir:

Figura 4 – Esquema de modalização veridictória



Fonte: Greimas e Courtés (s.d., p. 488).

De acordo com Fiorin (2008, p. 116), “ser é o estatuto veridictório exposto pela própria narrativa ou, em outros termos, pelo narrador; parecer é o estatuto veridictório atribuído a um estado por um personagem”. Em relação a isso, Barros (2005, p. 46) aponta ainda:

Com a modalização veridictória substitui-se a questão da verdade pela da veridicção ou do dizer verdadeiro: um estado é considerado verdadeiro quando um sujeito, diferente do sujeito modalizado, o diz verdadeiro. Parte-se do parecer ou do não-parecer da manifestação e constrói-se ou infere-se o ser ou não-ser da imanência.

É imprescindível ressaltar que, para a determinação de uma paixão, o primeiro elemento que deve ser considerado é o valor investido no nível fundamental. O valor investido compreende o modo como o sujeito se relaciona com o objeto. No nível fundamental, é possível estabelecer uma correspondência da categoria euforia/disforia com modalidades que modificam as relações entre o sujeito e o objeto. Conforme a definição de Barros (2005, p. 82), “a euforia estabelece a relação de conformidade do ser vivo com os conteúdos representados”, enquanto a disforia, em oposição, marca uma relação de desconformidade. Se for tomado como exemplo um valor eufórico no nível fundamental, ele pode ser modalizado como objeto desejável no nível narrativo. Os valores ou termos eufóricos serão assim convertidos em querer ser ou não querer não ser, e os valores ou

termos disfóricos serão convertidos em não querer ser ou querer não ser. Segundo Fiorin (2007b, p. 4):

As modalidades da dêixis positiva indicam que o objeto é desejável (no querer ser, deseja-se a conjunção; no não querer não ser, não se quer a disjunção); as modalidades da dêixis negativa apontam que o objeto é indesejável (no não querer ser, não se quer a conjunção; no querer não ser, almeja-se a disjunção). O desejo define-se por um querer ser; o desprendimento, por um querer não ser; a aversão, por um não querer ser e a sovinice, por um não querer não ser.

No caso da solidão, objeto de investigação desta pesquisa, o sujeito modalizado está em disjunção com seu objeto-valor, o que remete ao sentimento de falta, característico do sujeito solitário, que deseja entrar em conjunção com o objeto-valor, mas não pode, tornando-o incapaz de realizar essa junção. Somado ao fato de querer ser e não poder ser, que são as modalidades de base que configuram o sujeito solitário, há determinados casos em que o sujeito solitário sabe não poder ser, o que acarreta a conformidade mediante sua relação de disjunção e a falta de expectativa sobre a mudança de seu estado. Algumas personagens esboçam singelas tentativas de relação com o outro. Isso denota uma esperança na mudança do estado em que se encontram. Pode-se dizer que, nesse caso, o sujeito solitário não sabe que não pode ser, pois, do contrário, não esboçaria esperança ou expectativa de sair dessa condição.

Não se pode, contudo, cair em uma análise simplista, limitando-se a apenas analisar as paixões e esses arranjos modais, pois uma mesma sequência pode desencadear diversas outras paixões: “não querer ser, associado a um não poder não ser, pode levar o sujeito ao desespero, à angústia, ao medo, à vergonha” (MELLO, 2012, p. 2). Diante disso, Barros (1995, p. 92) afirma que

Para explicar as paixões, é necessário, portanto, recorrer às relações actanciais, aos programas e percursos narrativos. Só assim se podem determinar o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em que o outro crê, o destinador a quem o sujeito passional quer fazer mal ou bem e assim por diante. A “complexidade” das paixões depende em grande parte das estruturas narrativas. Em outras palavras, as paixões não são propriedade exclusiva dos sujeitos, mas dos discursos inteiros.

Fontanille (*apud* MELLO, 2012, p. 2) aponta dois tipos de sintaxe que regulam as paixões – a microssintaxe e a macrossintaxe:

a) uma macrossintaxe, que transforma as paixões em outras paixões. Ou seja, uma sequência modal é transformada em outra sequência modal; b) uma microssintaxe, que transforma uma posição modal em outra, no interior de cada configuração passional.

Diante dessa abordagem, é possível dizer que, para se investigar uma paixão em determinado texto, é necessária uma investigação das modalizações e sobremodalizações que as suscitam e a análise do discurso como um todo, para então fazer associações pertinentes e não equivocadas. Somado a esse processo, Fontanille acrescenta a necessidade de se considerar também a macrossintaxe e, dessa forma, investigar como uma paixão desencadeia outra paixão.

As paixões podem ser simples ou complexas. Como paixão simples, entendem-se aquelas paixões decorrentes da relação modal entre um sujeito e um objeto (BARROS, 2005, p. 48-49), sem a mediação de outro sujeito. Como exemplo, Barros apresenta possíveis paixões simples decorrentes da modalização pelo querer-ser quando o sujeito quer o objeto-valor, como no caso da cobiça e do desejo. Em outros momentos, esse sujeito não quer o objeto-valor. É o caso da repulsa, do medo ou da aversão. Em outros casos, o sujeito deseja não ter determinados valores, o que caracteriza o desprendimento e a generosidade. Por fim, momentos em que o sujeito não quer deixar de ter determinados valores, como no caso da avareza ou sovinice. Em um caso ou em outro, a relação do sujeito é medida pelo objeto, e só por ele.

Já as paixões complexas, segundo a autora, derivam de toda uma organização narrativa patêmica anterior. Essas paixões são também marcadas pelo estado inicial, denominado por Barros (2005) como estado de espera ou espera fiduciária.

A ESPERA FIDUCIÁRIA

A espera fiduciária, conforme aponta Barros (2005, p. 49), compreende um sujeito marcado pelo querer ser e crer ser. Apesar de o sujeito querer entrar em conjunção ou em disjunção com determinado objeto-valor (querer-ser), ele nada faz para consegui-lo, pois acredita (crer-ser) que outro sujeito possa realizar essa conjunção com o objeto desejado. Nesse momento, surge um contrato de confiança (fiduciário) entre esses sujeitos, o que significa uma expectativa que um sujeito cria em relação ao outro de que este deva proporcionar a junção daquele com o objeto valor desejado.

As paixões complexas, segundo Barros (1990, p. 62-63), são definidas

pelo maior ou menor grau de querer ser e pelo saber da possibilidade de realização de determinado desejo do sujeito que espera. O saber poder ser sobremodaliza o estado de espera, o que desencadeia estados de alma como a tristeza, o pesar, o tormento, a angústia, a aflição ou, então, a alegria, a felicidade, o contentamento etc. O estado de espera é um estado disfórico marcado pela disjunção.

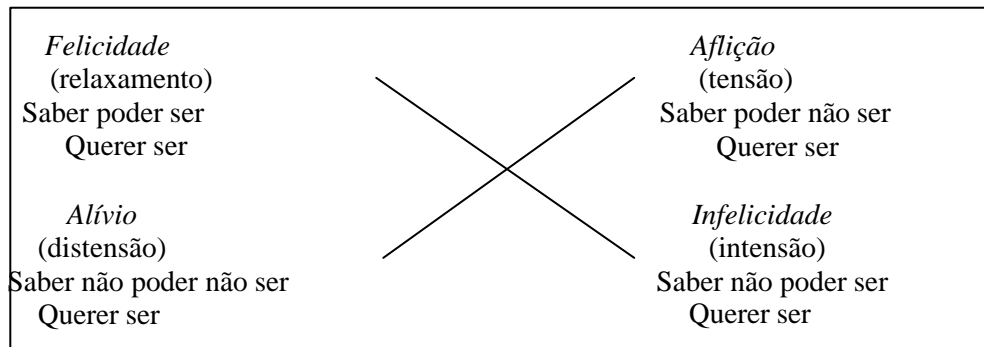
A espera, segundo Mello (2005, p. 54), também pode ocorrer por outro motivo: quando o sujeito quer entrar em junção com um valor. Essa espera é denominada espera objetal. Desse modo, Mello afirma que há de se considerar dois tipos de paixão: as que surgem quando o sujeito busca entrar em conjunção com os seus valores e aquelas que surgem a partir do contrato fiduciário entre os sujeitos. E, em relação a essas duas esperas mencionadas, observa:

Não se pode considerar espera objetal, que faz parte uma paixão complexa, como uma paixão simples. É preciso ressaltar que, se há espera, pressupõe-se um contrato fiduciário. Portanto, trata-se de uma paixão complexa. Dessa forma, não é a junção entre sujeito e valor que faz a diferença entre paixão simples e complexa, mas sim o caminho percorrido pelo sujeito para alcançar seu valor.

Quando a junção se torna impossível, essa espera fiduciária acarreta, no sujeito criador de expectativa, as paixões da insatisfação e a decepção, que, conforme Barros (2005, p. 51),

Denominam-se, em português, amargura (efeitos passionais de insatisfação e de decepção), desilusão ou desengano (efeitos passionais de decepção apenas), frustração (efeitos passionais de insatisfação) e outros. As paixões contrárias, isto é, de satisfação e de confiança, ocorrem como alegria e felicidade (efeitos da satisfação pela obtenção do objeto), esperança e ilusão (efeitos passionais da confiança no outro).

A espera é sobremodalizada pelo saber-poder-ser. Conforme aponta Barros (1990), é a partir disso que surgem paixões como a tristeza, o pesar, o tormento, a tortura, a angústia e a aflição. Tais lexemas correspondem à infelicidade, bem como ao paradigma da aflição. A diferença consistiria no grau de tensividade, elemento que será abordado posteriormente. As sobremodalizações da espera (saber-poder ser) podem ser verificadas no esquema a seguir:

Figura 5 – Sobremodalizações da espera

Fonte: Barros (1990, p. 63).

Conforme aponta Barros (1990), não basta considerar apenas a combinação do querer ser e do saber-não poder-ser para caracterizar um efeito passional como a frustração, por exemplo. Para isso, faz-se necessário considerar o percurso narrativo da felicidade/satisfação em que ocorre a espera do sujeito por certos valores desejados, bem como da própria frustração, em que o sujeito, apesar de desejar certos valores, sabe que a conjunção é impossível. A frustração, que assume um sujeito que cria e tem rompido o seu contrato fiduciário, é caracterizado por Barros (1990, p. 64) como “estado daquele que, pela ausência de um objeto ou por um obstáculo externo ou interno, é privado da satisfação de um desejo ou de uma necessidade”.

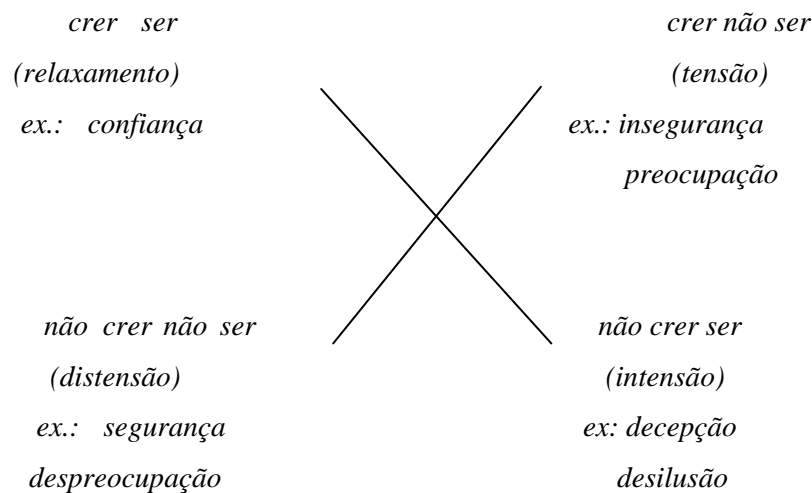
Esse contrato estabelecido entre o sujeito da espera e o sujeito do fazer atua no imaginário do sujeito da espera – seria o que Greimas denominou como “pseudocontrato”. Segundo Barros (1995), Greimas compreende o fazer cognitivo contratual entre os sujeitos como uma construção nos simulacros, a qual, embora se construa de maneira unilateral, é responsável por determinar as relações intersubjetivas: “assim, se o sujeito da espera crê que o sujeito do fazer vai transformar seu estado de junção com o objeto-valor, o sujeito do fazer passa a dever fazer. Estabelece-se, assim, o contrato fiduciário” (MELLO, 2005 p. 56). Nessa construção de simulacros, o sujeito do crer e do fazer não compreende, necessariamente, os mesmos sujeitos. Desse modo, Mello (2005, p. 56) acrescenta que “pode-se acreditar nas habilidades do outro em conseguir entrar em junção com o objeto-valor ou pode-se pensar nas próprias habilidades para tal feito”.

A partir do momento em que o sujeito do fazer demonstra não compartilhar do contrato fiduciário, ocorre a crise de confiança desse contrato. Ao saber que não é possível contar com a possibilidade do desejo ser alcançado, o sujeito da espera passa a ser modalizado pelo não crer ser. De acordo com Mello (2005, p. 57) “é nesse

momento que a espera transforma-se em decepção”. E Barros (1990, p. 65) complementa que “o sujeito crédulo, confiante, passa a sujeito cético, descrente, tanto do sujeito do fazer, quanto dele próprio, sujeito de estado que não soube bem empregar sua confiança”.

A espera fiduciária aponta para o grupo das paixões epistêmicas do crer ser, as quais derivam da confiança ou da decepção. A seguir, verifica-se o quadrado semiótico com base da modalidade epistêmica do crer ser que acompanha as suas respectivas tensividades, que serão posteriormente abordadas:

Figura 6 – Quadrado semiótico da modalidade crer ser



Fonte: Barros (1990, p.64).

Conforme explica Melo (2005), as paixões da insatisfação e da decepção desencadeiam o sentimento de falta e implicam a existência de dois tipos de falta: a de objeto- valor, que provém da insatisfação, e a fiduciária ou de falta de confiança, acarretada pela decepção. Desse modo, há também duas maneiras de programas para a liquidação da falta: uma que busca suprir a falta do objeto desejado, e outra, que tenta lidar com a ruptura do contrato fiduciário e sua eventual crise. Novos efeitos passionais são desencadeados a partir desse processo.

Segundo Barros (1990, p. 66), há três maneiras distintas de o sujeito lidar com a falta:

Pelo prolongamento da aflição e insegurança na <paixão> relaxada da resignação e da conformação; pela volta à situação de confiança e, finalmente, pela reparação. Para reparar-se a falta é necessário instaurar-se um sujeito do fazer, em geral em sincretismo com o sujeito que sofre a falta e a quem cabe realizar um programa para liquidá-la. O programa reparador liquida ora a falta de objeto – efectuam-se novas tentativas de conjugação – ora a falta de confiança.

Barros (1990, p. 66-67) acrescenta que, nas paixões tensas da falta, a falta de confiança do sujeito provocará as paixões de malevolência e, por sua vez, em casos em que ocorre a confiança, haverá as paixões de benevolência, conforme coloca Greimas (1981). Ocorre, nesse caso, a instauração do sujeito do fazer. Dessa forma, Barros explica que

A malevolência e a benevolência interpretam, para Greimas, a hostilidade e a atração de paixões definidas pelo /querer-fazer, bem ou mal, a alguém/. O /querer-fazer/ é a modalização que dá início à competência do sujeito reparador da falta, que o instaura como tal. Dessa forma, o /querer-fazer/ que instala o sujeito reparador define-se como querer fazer mal a outro sujeito, considerado responsável pela falta.

Alguns exemplos de paixão de benevolência e malevolência – que se organizam pelo querer fazer bem/mal ou pelo querer não fazer mal/bem; pelo não querer não fazer bem/mal; e pelo não querer fazer mal/bem – são apresentadas por Barros (1990, p. 68) no quadro a seguir:

Figura 7 – Paixões de benevolência e malevolência²

BENEVOLÊNCIA	MALEVOLÊNCIA
1. /querer fazer bem/ 2. /querer não fazer mal	1. /querer fazer mal/ 2. /querer não fazer bem
benevolência (1, 2)	malevolência (1,2)
benquerença (1)	malquerença (1,2)
amor (1,2)	ódio (1)
amizade (1,2)	raiva (1)
afeição (1,2)	rancor (1)
afeto (1,2)	cólera (1)
afeiçoamento (1,2)	ira (1)
simpatia (2)	indignação (1)
inclinação (2)	aversão (2)

	animosidade (1)
	fúria (1)
	execração (1)
	inimizade (1,2)
	hostilidade (1,2)
	repulsa (2)
	antipatia (2)
	repugnância

apreço	desprezo
consideração	desconsideração
estima	desdém
4. /não querer fazer mal/	4. /não querer fazer bem
indiferença	desamor
condescendência	indiferença
complacência	desinteresse
3. /não querer não fazer bem	3. /não querer não fazer mal

Fonte: Barros (1990, p. 68).

A partir de tais definições, é possível caracterizar a solidão como uma paixão complexa, o que pressupõe um estado inicial de espera, além de estar associada ao contrato fiduciário e sua ruptura. Isso significa dizer que o sujeito solitário depende de outro sujeito para entrar em conjunção com o objeto-valor, porém, a ausência ou a incomunicabilidade do outro gera a frustração sobre a expectativa criada pelo sujeito solitário. O *corpus* desta pesquisa reuniu contos em que ambas as situações estão presentes: relações em que ocorre a ausência do outro e relações em que o outro está presente, porém, mantém-se distante. Os sujeitos tornam-se também objetos e, nessas duas relações mencionadas, ocorrem espera e ruptura de contrato fiduciário.

TENSIVIDADE

O grau de tensividade de uma paixão depende de dois trajetos distintos: pode ir da tensão ao relaxamento, a exemplo de: aflição > alívio > felicidade; ou do relaxamento à tensão: felicidade > infelicidade > aflição. A partir dessa variação lexicográfica, é possível listar muitas paixões, a exemplo desta classificação organizada por

Barros:

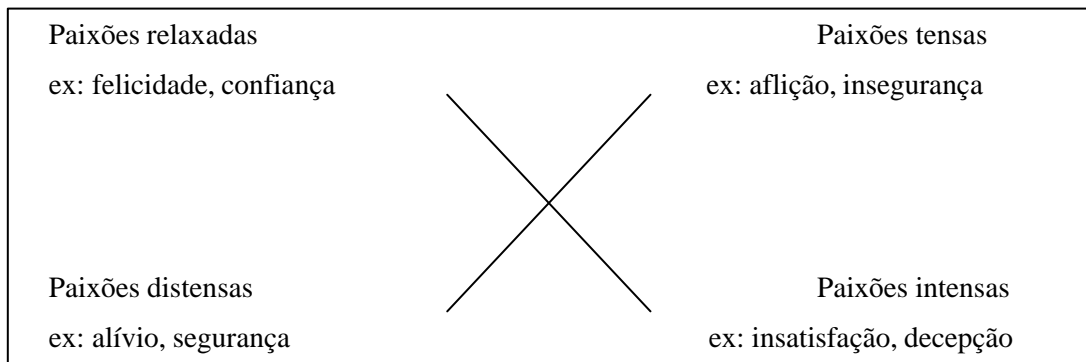
Figura 8 – Paixões lexemáticas

Felicidade	Infelicidade	Aflicção	Alívio
felicidade	Infelicidade	aflicção	alívio
contentamento	Descontentamento	pena	depressão
satisfação	Insatisfação	ansiedade	tranquilidade
Alegria	Tristeza	ânsia	desafogo
Deleite	Dor	cuidado	Paz
Júbilo	pesar	inquietação	
exultação	tormento	agonia	
Prazer	tortura		
	angústia		
	frustração		

Fonte: Barros (1990, p.63).

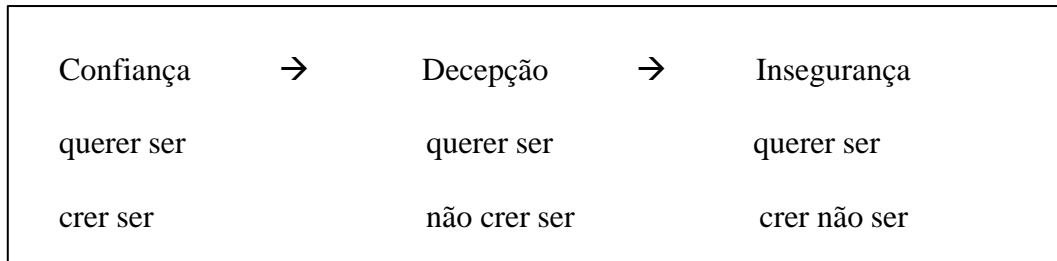
Na tabela abaixo, Barros apresenta a classificação de algumas das paixões apresentadas anteriormente, conforme sua tensividade:

Figura 9 – Quadrado semiótico das paixões relaxadas e tensas

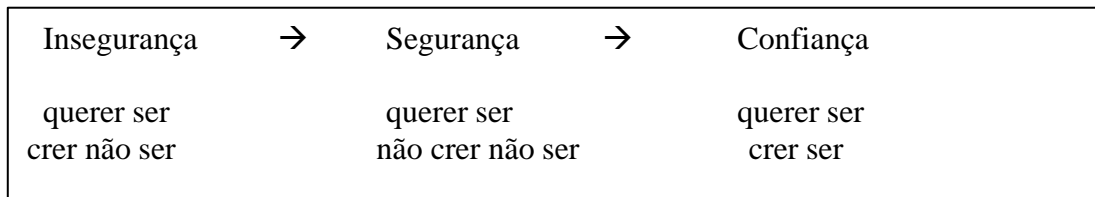


Fonte: Barros (1990, p. 63)

A seguir, Barros apresenta um percurso de variação tensiva envolvendo as paixões de confiança e de decepção, as quais se relacionam com a espera fiduciária estabelecida entre os sujeitos:

Figura 10 – Percurso de aumento de tensão: relaxamento → intensão → tensão

Fonte: Barros (1990, p. 64).

Figura 11 – Percurso de diminuição da tensão: tensão → distensão → relaxamento

Fonte: Barros (1990, p. 64).

Em outros termos, pode-se dizer que a felicidade está associada ao saber que a conjunção desejada é possível; a infelicidade associa-se ao saber que a conjunção desejada é impossível; a aflição, ao saber que a conjunção desejada é incerta, evitável, e insegura; e o alívio, ao saber que a conjunção desejada é certa, inevitável, segura (BARROS, 1990).

Conforme esclarece Barros (1990), a aflição e a insegurança são paixões tensas, também chamadas paixões de falta. A felicidade e a confiança são tidas como exemplos de paixões relaxadas. Por outro lado, o alívio e a segurança classificam-se como paixões distensas. A insatisfação e a decepção são exemplos de paixões intensas ou paixões de ausência, conforme denominou Zilberg (apud BARROS, 1990). A decepção, que pressupõe a insatisfação, é originada, então, da crise fiduciária. Dessa maneira, torna-se um “pivô” para o surgimento de paixões tensas, que “desestabilizam o indivíduo” (BARROS, 1990, p. 58). Sobre a função de “pivô”, Mello (2005, p. 58) discorre que

É preciso salientar a função de “pivô”, isto é, de termo intermediário que assume a insatisfação e a decepção entre o estado relaxado da crença, momento em que o sujeito da espera ainda cria poder contar com a ajuda do sujeito do fazer para realizar seus desejos (pseudocontrato), e a situação tensa final de falta.

Diante de tais observações, reconhece-se a solidão como uma paixão tensa, que se pauta na espera fiduciária frustrada e pressupõe uma decepção. O surgimento de um estado de alma ocasionado por outro estado de alma, como descrito anteriormente,

caracteriza o que Fontanille (1986) chamou de macrossintaxe passional.

ASPECTUALIDADE

A Linguística define o aspecto como a maneira de ser da ação ou como um ponto de vista sobre um processo no que diz respeito à sua duração (ALMEIDA, 2008, p. 1). No *Dicionário de Semiótica*, o conceito de “aspectualização” é definido da seguinte forma por Greimás e Courtés (1983, p. 28):

No quadro do percurso gerativo, compreender-se-á por aspectualização a disposição, no momento da discursivização, de um dispositivo de categorias aspectuais mediante as quais se revela a presença implícita de um actante observador. Esse procedimento parece ser geral e caracterizar os três componentes, que são a actorialização, a espacialização e a temporalização, constitutivos dos mecanismos de debreagem.

Conforme aponta Almeida (2008, p. 1), porque a Linguística define o aspecto como “ponto de vista da ação”, houve a necessidade de a Semiótica inserir um “actante observador” que terá esse “ponto de vista”, ou que avaliará o processo. Conforme apontam Greimas e Courtés (1983, p. 314): “as categorias aspectuais só se explicam pela presença do observador, que se pronuncia implicitamente sobre o fazer do sujeito no momento de sua conversão em processo”. Desse modo, Barros (2002, p. 91) afirma que

A aspectualização mantém relativa independência da enunciação, pois esta desembreia um sujeito do fazer, que faz, e um sujeito cognitivo, que observa. Observar é ler, no fazer do sujeito, os semas de duratividade, pontualidade e outros e transformar, dessa forma, a ação em processo.

Em *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, organizado por Greimas e Courtés (1986, p. 19-20), encontram-se alguns apontamentos com relação à aspectualização espacial e actorial. Como exemplo, é mencionado um registro da distância entre dois espaços por um observador. O trajeto que se forma entre um ponto de partida (aspecto incoativo), o percurso (aspecto durativo) e a chegada ao ponto final desse espaço (aspecto terminativo) pode ser compreendido como uma descrição da aspectualização espacial. Conforme afirma Gomes (2012, p. 13):

É possível também ser instaurada a partir do alcance do espaço pela visão ou pelo tato, o que permite distinguir objetos acessíveis ou inacessíveis, segundo a distância. Os obstáculos que se interpõem à visão ou ao deslocamento, constituindo divisões no espaço ou descontinuidades, também podem ser considerados na análise da espacialização.

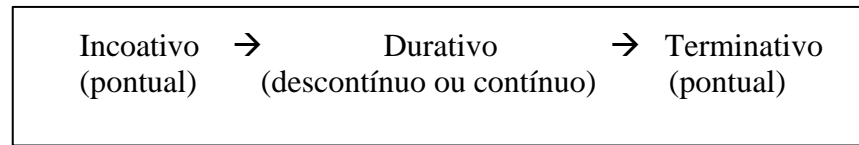
No que se refere à aspectualização actorial, considera-se, segundo Gomes, a maneira como determinada *performance* é realizada, isto é, trata-se da facilidade ou da dificuldade na execução de um fazer, ou ainda pode haver a comparação entre dois realizadores de uma mesma *performance*, de modo a qualificá-los de maneira distinta. Em relação a isso, Bertrand (2003, p. 416) explica que

Podem-se, por exemplo, analisar as formas culturais do comportamento ao volante de um carro, sob o ponto de vista do aspecto: o motorista americano se instala no durativo; já o francês, obcecado desde a partida pelo final da viagem, “vive” o percurso segundo o aspecto terminativo. Esse exemplo mostra a ligação entre o aspecto e a apreensão das paixões, que são fenômenos fortemente aspectualizados (paixões iterativas, incoativas, terminativas etc.)

Pela citação de Bertrand, pode-se perceber que a aspectualização não diz respeito apenas a elementos que circunscrevem ou descrevem, no nível discursivo, as ações dos sujeitos, mas também se estende às estruturas modais que alteram os enunciados de ser, explicando os percursos passionais dos sujeitos.

Porém, conforme Greimas e Fontanille (1979, p. 29) afirmam, “apenas a aspectualização da temporalidade permitiu, até o momento, elaborações conceptuais que merecem ser consideradas, interpretadas e completadas”. Ao considerar o estudo do aspecto a partir da temporalidade, a Semiótica aponta que os processos são caracterizados como: duratividade ou pontualidade, perfectividade ou imperfectividade, incoatividade ou terminatividade. Em outras palavras, isso significa que “distingue-se, por exemplo, uma ação que principia, como em partir, uma que termina como em chegar, uma que se desdobra, sem alusão ao início ou ao fim como andar, viajar, uma que se repete, com em saltitar, etc.” (CAMARA JR, 1977, p. 141).

Conforme aponta Almeida, os semas da incoatividade, da duratividade e da terminatividade, sintagmaticamente, compõem uma categoria aspectual, como Barros (2002, p. 91) apresenta no esquema a seguir:

Figura 12 – Esquema de categoria aspectual

Fonte: Barros (2002, p. 91).

A pontualidade, ao considerar o eixo sintagmático, pode marcar o início ou o final de um processo. Do ponto de vista paradigmático, Almeida (2008) aponta que o sema duratividade está inserido na categoria duratividade/pontualidade. Nesse eixo, ainda, situa-se a categoria perfectividade/imperfectividade. Os semas da perfectividade e da imperfectividade correspondem aos aspectos terminativo ou durativo, respectivamente. Os semas da pontualidade, perfectividade e imperfectividade esbarram, de alguma maneira, em incoatividade, em duratividade ou em terminatividade, o que permite que sejam considerados apenas os três últimos semas no que se refere à aspectualização.

De acordo com Fiorin (2000, p. 190), a aspectualização caracteriza os tipos passionais e a intensidade desses, e exemplifica:

A aspectualização caracteriza os tipos passionais: por exemplo, temos as paixões de duratividade, como o ressentimento; paixões da pontualidade, como a ira; paixões de perfectividade, como o remorso. Ao mesmo tempo, as paixões apresentam uma intensidade. A depressão exibe um andamento lento, enquanto a agitação tem um andamento acelerado.

Conforme aponta Barros (1990), as paixões como a insatisfação e a decepção definem-se pelo aspecto durativo e geram novos efeitos passionais. Diante disso, Barros (1990, p. 66) afirma:

A insatisfação e a decepção, quer ocorram juntas ou separadamente, podem, como se viu, ser determinadas aspectualmente pela duração e prolongar-se em novos efeitos passionais, de mágoa que perdura ou de resignação, por exemplo. Outra possibilidade de desenvolvimento narrativo, também já entrevista, é a da insatisfação e da decepção conduzirem à aflição e à insegurança que, por sua vez, geram o sentimento de falta.

Considera-se, com base nesses apontamentos, que a solidão, que está relacionada às paixões de insatisfação e decepção, é uma paixão de aspecto durativo, pois acompanha o indivíduo em sua trajetória, de maneira contínua, e assim perdura em seu ser. Além disso, a solidão possui um andamento lento em relação à sua intensidade, de maneira a

reunir paixões de mesma natureza, como a tristeza e o tédio.

CONFIGURAÇÕES DISCURSIVAS DOS SENTIDOS

Enunciação e enunciado

A instância em que se situam os actantes do texto é denominada pela Semiótica como “enunciação”, definida como o local em que se instaura o sujeito, ou ainda “o conjunto de procedimentos destinados a constituir o discurso como um espaço e um tempo povoados de atores diferentes do enunciador” (GREIMAS e COURTÉS, 1979, p. 127). Uma vez que os textos compreendem o objeto da Semiótica, Fiorin (2007, p. 80) afirma que “a enunciação só pode ser a instância de mediação entre as estruturas virtuais (fundamental e narrativa) e a estrutura realizada (discursiva)”.

A enunciação é, nas palavras de Greimas e Courtès (1979, p. 127), “o próprio ato da comunicação”. O enunciador apresenta-se, segundo eles, como aquele que “põe a linguagem em funcionamento, ou seja, que se designa como eu e se apropria da linguagem”.

Na Semiótica, o enunciatário é caracterizado como aquele a quem o texto é destinado, “que o decodifica e o interpreta, no outro lado do canal de comunicação, isto é, da enunciação”. Porém, conforme apontam Greimas e Courtés (1979, p. 150), o enunciatário não representa somente aquele a que se destina a comunicação, mas também é produtor de discurso, pois a leitura é considerada um ato de linguagem, um “ato de significar”. Diante disso, Cardin (2004, p. 63) afirma que

A enunciação, pressuposta pela existência do enunciado, comporta duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário. O enunciador é o destinador implícito na enunciação, ou na comunicação. Já o enunciatário corresponde ao destinatário, também implícito na enunciação.

O enunciado, por sua vez, é a concretização da enunciação, sua textualização. Em outras palavras, o enunciado compreende a enunciação posta em discurso.

O sujeito, o espaço e o tempo que se revelam no discurso enunciado não correspondem ao sujeito, ao espaço e ao tempo da enunciação. Esse procedimento, referente à enunciação enunciada, é, de acordo com Greimas e Courtés (1979, p. 148), “apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer enunciativo”. Enunciador e

enunciatório são, conforme aponta Cardin (2004, p. 63), “entidades semióticas, criadas pelo enunciado”. Por esse viés, o “autor” deve ser reconhecido como um ser implícito, produzido pelo texto, e nunca o ser real, criador da obra, conforme observa Fiorin (1996, p. 63). A essa instância, dá-se o nome de “enunciador” em substituição à imagem de autor no sentido empírico do termo.

Em relação às “paixões”, enfoque desta pesquisa, é possível dizer que elas são abordadas pela Semiótica tanto ao se manifestarem na enunciação quanto no enunciado. Ao considerar essas duas manifestações distintas, compreende-se a diferenciação entre o “discurso apaixonado” e o “discurso da paixão”, apontados por Greimas (*apud* FIORIN, 2007a, p. 11).

O “discurso apaixonado” ocorre na enunciação, quando é possível reconhecer nos elementos linguísticos um tom passional. Como exemplo, Fiorin (2007a, p. 12) menciona o final do poema “Navio negreiro” de Castro Alves, sobre o qual discorre:

Os vocativos; as apóstrofes; as invocações a Deus; a convocação da natureza e dos heróis do passado; as reticências e os travessões, que indicam as pausas dramáticas; os pontos de exclamação, que modulam a ênfase; a combinação de pontos de exclamação e de reticências ou de ponto de interrogação com ponto de exclamação; a linguagem grandiosa e forte, tudo isso leva à apreensão do sentimento de indignação que constrói esse discurso apaixonado. Esse discurso patemizado conduz-nos à apreensão éthos do enunciador (um ator da enunciação), que está tomado pelo sentimento que imprime ao produto de seu ato enunciativo.

No enunciado, ocorre o “discurso da paixão”. A paixão configura-se de duas maneiras distintas: ela pode ser lexicalizada ou representada. No primeiro caso, a paixão é colocada no enunciado por meio do lexema, como ocorre, por exemplo, no conto trevisaniano “O autógrafo”: “Noite de **solidão** como aquela, ó Rita, ó Solange, ó Helena. Saltava a palavra apagada em pagina amarela/ “Um pobre **solitário**, simplesmente dormir em paz”/ ‘Golpe velho a gente descobrir que está **só**’” (TREVISAN, 1975, p. 144, grifo nosso).

A paixão representada, de acordo com Fiorin (2007a, p. 12-13), é “figurativizada pelas ações dos ‘seres humanos’ nos discursos que simulam o mundo ou pelos atos dos indivíduos numa situação tomada *sub specie significationis*, ou seja, como texto”. A exemplo disso, compreende-se uma paixão representada da solidão no conto “Arte da solidão”, de Dalton Trevisan: “Prepara-se para a casa deserta e, ao abrir a porta, assobiará duas notas, uma breve, outra longa: aqui estou, alma irmã, a baratinha no canto escuro”

(TREVISAN, 2013, p. 40) ou ainda em “O nojo”: “Vivendo na mesma casa, nunca saímos juntos. Um não fala com o outro, um não olha para o outro” (TREVISAN, 1993, p. 78).

Um texto em que predomina a paixão representada, como no caso dos contos trevisanianos reunidos nesta pesquisa, enriquecerá muito mais a investigação do analista. A respeito disso, Mello (2012, p. 3) aponta que “torna-se, assim, possível uma análise muito mais profunda, muito mais verticalizada da paixão investigada. Nesse sentido, a Literatura, em razão de sua natureza narratológica, cria um campo absolutamente fértil para o estudo das paixões humanas”.

Debreagem enunciativa e debreagem enunciva

As categorias de pessoa, espaço e tempo são necessárias para que se instaure o discurso. Nesse processo, são utilizados os mecanismos básicos denominados debreagem e embreagem, sobre os quais Fiorin (2000a) aponta que

É o mecanismo em que se projeta no enunciado quer a pessoa (eu/tu), o tempo (agora), e o espaço (aqui) da enunciação, quer a pessoa (ele), o tempo (então) e o espaço (lá) do enunciado. No primeiro caso (projeção do eu-aqui- agora), ocorre uma debreagem enunciativa; no segundo (projeção do ele- então-lá), acontece uma debreagem enunciva.

Conforme aponta Fiorin (2000a, p. 44), a partir da debreagem enunciativa e enunciva são produzidos basicamente dois tipos de discurso: os de primeira e terceira pessoa, o que provoca efeitos de subjetividade e objetividade, pois, “na debreagem enunciativa, o eu coloca-se no interior do discurso, enquanto na enunciva, ausenta-se dele”. Desse modo, a debreagem enunciva provoca um efeito de objetividade, ou seja, de distanciamento da enunciação, enquanto a debreagem enunciativa, provoca um efeito de subjetividade, por meio de uma aproximação da enunciação.

Em relação a esse efeito de objetividade provocado pela debreagem enunciva, Barros (1990, p. 55) aponta que esses recursos “permitem fabricar a ilusão de distanciamento, pois a enunciação, de todo modo, está lá, filtrando por seus valores e fins tudo o que é dito no discurso”.

Conforme afirma Fiorin (2000a, p. 46), a debreagem pode ser também interna ou de segundo grau. Nesse caso, o enunciador concede a palavra a uma das pessoas referentes ao enunciado ou à enunciação já presentes no enunciado. Pode-se ter, ainda, uma

debreagem de terceiro grau, quando um sujeito interlocutário concede a voz a outro sujeito no discurso.

Para discorrer sobre a debreagem actancial, Greimas e Courtés (1979) alegam que é necessário insistir no fato de que o sujeito da enunciação mantém-se sempre implícito e pressuposto, ou seja, o “eu” do discurso não pode ser equiparado ao sujeito da enunciação. O que ocorre, nesse caso, é uma enunciação enunciada.

Segundo os autores, para se representar o mecanismo da debreagem actancial, é preciso insistir no fato de que o sujeito da enunciação, responsável pela produção do enunciado, fica sempre implícito e pressuposto. Ele, por exemplo, nunca é manifestado no interior do discurso enunciado: nenhum “eu” do discurso pode ser considerado como sujeito da enunciação propriamente dita, nem identificado com ele; trata-se, nesse caso, de um simulacro da enunciação, isto é, de uma enunciação enunciada, a qual se refere a uma debreagem enunciativa. Quando se instalam actantes no enunciado, constitui-se o enunciado enunciado, isto é, ocorre o processo de debreagem enunciativa.

A embreagem aparece como um processo contrário ao da debreagem, pois neutralizadas instâncias de pessoa, tempo e espaço, provocam o efeito de “retorno à enunciação” (FIORIN, 1996, p. 48). A exemplo do processo de embreagem (que sempre pressupõe uma debreagem anterior), Fiorin (1996, p. 48) utiliza-se do trecho a seguir, de “O coronel e o lobisomem”, de J. Carvalho (1978, p. 122), sobre o qual aponta para uma embreagem actancial, na qual o “tu” é substituído por “ele”:

Disto resultou que o curador de cobra quase afinou a canela de tanto levar e trazer recado. Sua caixa de peçonha andava de um lado a outro como o ventão dos agostos. E o caso ganhou substância, foi tão falado e refalado que Juju Bezerra, da intimidade de Caetano de Melo, veio ao Sobradinho em missão de harmonia:

– Que é isso amigo Ponciano? Que cobra mordeu o coronel?

No caso do vocativo “amigo Ponciano”, ocorre uma debreagem actancial enunciativa, pois o “tu” é introduzido no enunciado. Na fala de Juju, “Que cobra mordeu o coronel?”, o “coronel” não se refere a “ele”, mas a um “tu” que ocorre perante a neutralização dos termos enunciativo e enuncivo (FIORIN, 1996, p. 48).

Ao ocorrer uma enunciação enunciada, ou seja, quando estão instaurados um “eu” e um “você” no enunciado, chama-se o enunciador de narrador e o enunciatário de narratário. Por outro lado, quando há uma interlocução de segundo grau (ou diálogo), trata-se de interlocutor e de interlocutário.

De acordo com Barros (2005), aos procedimentos de debreagem e embreagem de tempo e espaço, podem-se aplicar as mesmas observações a respeito das projeções actanciais. Explica a autora que

Sujeito da enunciação instala o tempo e o espaço do enunciado segundo dois sistemas de referência: o primeiro sistema simula metaforicamente o tempo e o espaço da enunciação e tem como ponto de remissão o aqui e o agora do enunciado; o segundo sistema retoma metonimicamente o tempo e o espaço da enunciação e parte do então e do lá do enunciado. O tempo e o espaço resultantes são ditos, respectivamente, subjetivos e objetivos. Quaisquer que sejam os sistemas de referência, o tempo e o espaço determinam-se pela categoria topológica da /concomitância vs. não-concomitância/ e a /não- concomitância/ articula-se, por sua vez, em /anterioridade vs. posterioridade.

Ocorrem, desse modo, programas concomitantes, anteriores ou posteriores ao aqui/lá ou ao agora/então. Barros (2005) acrescenta, ainda, que os enunciados de estados situam-se no tempo e no espaço, e os enunciados do fazer são interpretados por meio da passagem entre esses elementos: entre um espaço e outro, entre um intervalo temporal e outro.

Temas e figuras

Os temas e figuras estão presentes no nível discursivo e se apresentam, conforme aponta Fiorin (2010, p. 24), como níveis de “concretização dos elementos semânticos da estrutura profunda”. Fiorin (2000, p. 65) caracteriza o tema como “um elemento semântico que designa um elemento não pertencente ao mundo natural”. Ao contrário do tema, a figura remete aos elementos que existem no mundo natural, construindo simulacros da realidade, a exemplo de árvore, sol, o brincar, o correr, o vermelho ou o quente (BERTRAND, 2003). O uso dessas figuras, ou a figuratividade, “faz surgir aos olhos do leitor a ‘aparência’ do mundo sensível” (BERTRAND, 2003, p. 21). Sendo assim, Fiorin (1991, p. 34) define que

Os textos figurativos servem para simular, representar, figurar o mundo e as ações do homem. Têm, pois, uma função representativa [...] Os textos temáticos têm uma função predicativa, isto é, destinam-se a explicar, a dar sentido ao mundo. [...] Muitas vezes, textos figurativos e temáticos versam sobre o mesmo assunto, um representando-o e outro explicando-o.

Cabe ressaltar que o “mundo natural” mencionado não diz respeito

somente ao mundo existente, mas também a um determinado mundo construído pela imaginação. A respeito disso, Fiorin (1991, p. 34) exemplifica: “É o caso, por exemplo, de um texto de ficção científica em que apareça um ser que em lugar dos pés tenha rodinhas [...], que não tenha carne, mas um revestimento de pedra”.

Conforme aponta Fiorin (1991), uma leitura que se fixe apenas no nível figurativo de um texto desviará o leitor de seu real valor. A essência do texto consiste em uma leitura que desvende tais figuras e alcance os temas por elas revestidos. Fiorin cita as fábulas como exemplo, pois são textos extremamente figurativos, mas que devem ser compreendidos pelo efeito filosófico e ideológico que carregam. Toda a fantasia contida revela, na verdade, pouca inocência no conteúdo temático. Dessa forma, Fiorin explica que “é preciso entender que concreto e abstrato não são termos que se opõem de maneira absoluta, mas constituem um continuum em que se vai, gradualmente, do mais abstrato ao mais concreto” (1991, p. 34).

Utilizando-se como exemplo a obra trevisaniana e um tema recorrente e comumente associado à solidão, que é a insônia, demonstra-se, a seguir, em um trecho de “Bichos da noite” (1993), como esta pode ser figurativizada:

Sentava-se pois na cadeira da cozinha, bebia um gole de água, fumava um cigarro e outro. Ou, cobrindo o rosto com as mãos, escutava o relógio do hospital, a bulha de um rato no forro, o gato a arranhar o muro. Carroça misteriosa rolava devagar nas pedras, o cavalo trôpego, havia ainda carroças no mundo? Que transportava a hora tão tardia da noite ou tão cedo da manhã? (TREVISAN, 1993, p. 100).

Enquanto linguagem temática, os lexemas da insônia – o silêncio e a solidão – seriam descritos e discutidos em termos teóricos ou definições de dicionários. A insônia, reconhecida nas figuras que anunciam ruídos da madrugada e do amanhecer, bem como uma localização temporal que revela a madrugada: “hora tão tardia da noite ou tão cedo da manhã”, em uma linguagem temática, poderia ser traduzida como uma simples definição de dicionário: “falta de sono; insonolência”, conforme indica o dicionário de português, ou ainda da seguinte maneira³:

A grande maioria dos casos de insônia pode ser caracterizada como insônia inicial que se caracteriza pelo aumento da latência do sono, ou seja, aumento do tempo que o indivíduo demora para iniciar o sono. Também é muito freqüente a insônia de manutenção onde ocorre o aumento dos despertares durante a noite. A insônia terminal é um pouco menos comum e se caracteriza pelo despertar precoce, quando o indivíduo acorda muito antes do horário que desejaria, mas não consegue voltar a dormir.

Ao se deparar com um texto figurativo, isto é, aquele no qual ocorre o predomínio de figuras, como no caso da obra de Dalton Trevisan como um todo, é necessário que se descubra quais são os temas subjacentes a essas figuras, “pois, para que estas tenham sentido precisam ser a concretização de um tema, que, por sua vez, é o revestimento de um esquema narrativo” (FIORIN, 2000, p. 65-66). Nos contos de Dalton Trevisan, a solidão, enquanto conteúdo abstrato, aparece de maneira predominantemente figurativizada, ou seja, concretizada na narrativa por meio de figuras capazes de construir imagens e sensações significativas para a compreensão da experiência do sujeito solitário.

A figurativização aparece como uma característica marcante da obra trevisaniana. As ideias camuflam-se em figuras certas que colocam o leitor diante de imagens e sentidos concretos, palpáveis e claros diante daquilo que há de mais subjetivo. É importante ressaltar, no entanto, que, ao considerar o texto como figurativo ou temático, trata-se de predominância e não de exclusividade, uma vez que todo texto figurativo estará revestido de temas.

Os esquemas narrativos, conforme aponta Fiorin (2000a), podem ser revestidos por esquemas narrativos abstratos com temas, produzindo, assim, um discurso não figurativo. Em vez disso, os esquemas narrativos podem, depois de revestir os esquemas narrativos com temas, passar ao processo de concretização desses temas por meio do revestimento de figuras: “Assim, tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido. Todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado” (FIORIN, 2000a, p. 64).

Conforme observa Bertrand (2003, p. 213), “a tematização consiste em dotar uma seqüência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais”.

A figurativização, por sua vez, apresenta diferentes etapas, conforme aponta Barros (1990, p. 72). A primeira é a de figuração, que se refere à passagem do tema à figura. A última é a iconização, que permite criar uma ilusão referencial desse investimento figurativo. Conforme aponta Fiorin (2000a, p. 69):

Na iconização, mas também nas demais etapas da figurativização, o enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer “imagens do mundo” e, a partir daí, a acreditar na ‘verdade’ do discurso. Quando ocorre uma relação fixa entre determinado tema e figura, ocorre o processo de simbolização, ou seja, nele estabelece-se para uma dada figura uma determinada interpretação temática.

A reiteração de temas e a recorrência de figuras denominam-se no discurso “isotopias”, que são responsáveis por garantir “a linha sintagmática do discurso e sua coerência semântica” (BARROS, 1990, p. 74), ou seja, permitem a coerência textual. As isotopias podem ser de dois tipos: isotopia temática, que “decorre da repetição de unidades semânticas abstratas, em um mesmo percurso temático” (BARROS, 1990, p. 74); e a isotopia figurativa, que “caracteriza-se pela redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas” (BARROS, 1990, p. 74). A isotopia figurativa, conforme aponta Barros (1990, p. 74), permite que se crie uma imagem de maneira organizada e completa do mundo por meio da recorrência de determinadas figuras.

Do ponto de vista do leitor, a isotopia, segundo Fiorin (2000a, p. 81), “oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto”, o que estabelece uma leitura a partir do que está inscrito no próprio texto, e não do fruto da fantasia do leitor. Como Fiorin (2000a, p. 81) aponta:

Inúmeras vezes ouvimos dizer que um texto é aberto e que, por isso, qualquer interpretação de um texto é válida. Quando se diz que um texto está aberto para várias leituras, isso significa que ele admite mais de uma e não toda e qualquer leitura. Qual é a diferença? As diversas leituras que o texto aceita já estão nele inscritas como possibilidades. Isso significa dizer que o texto que admite múltiplas interpretações possui indicadores dessa polissemia. Assim, as várias leituras não se fazem a partir do arbítrio do leitor, mas das virtualidades significativas presentes no texto.

Leituras diferentes podem ocorrer a partir de um “conector de isotopias”, que, de acordo com Fiorin (2000a), diz respeito a um termo polissêmico o qual possibilita que leituras diferentes possam ser feitas sobre um mesmo texto, permitindo a passagem de uma isotopia à outra. A isotopia pode ser compreendida como uma linha de raciocínio que permite a coerência de sentidos reconhecidos no texto. Para que determinada interpretação seja válida, é necessário que a leitura siga determinada isotopia, em que os elementos se ligam e reforçam um mesmo sentido durante todo o desenrolar do texto. De acordo com Fiorin (2000a, p. 86):

O conceito de isotopia é extremamente importante para a análise do discurso, pois permite determinar o(s) plano(s) de leitura dos textos, controlar a interpretação dos textos pluri-significativos e definir os mecanismos de construção de certos tipos de discurso, como, por exemplo, o humorístico. Na análise dos textos pluri-isotópicos é essencial, a partir da observação dos conectores e dos desencadeadores de isotopia, depreender as distintas isotopias que se superpõem, para que nenhum plano de leitura seja deixado de lado.

Entre as isotopias, há relações que podem ser “metafóricas” ou “metonímicas”, considerando tais termos não como figuras de linguagem, mas, como aponta Barros (1990, p. 75), como figuras de discurso. Isso significa dizer que a metáfora e a metonímia, nesse caso, não correspondem às definições da Retórica Clássica, na qual esses termos são a substituição de uma palavra por outra, mas, como aponta Fiorin (2000a, p. 86), “uma outra possibilidade, criada pelo contexto, de leitura de um termo”. Ele acrescenta ainda que a metáfora e metonímia, enquanto figuras discursivas, caracterizam-se da seguinte forma: “quando entre a possibilidade de leitura 1 e 2 houver uma intersecção de traços semânticos, há uma metáfora; quando entre as duas possibilidades de leitura existir uma relação de inclusão, há uma metonímia. Desse modo, a metáfora e a metonímia podem ser tidas como conectores de isotopia, permitindo a pluralidade de leitura sobre um mesmo texto”.

O percurso de análise traçado neste capítulo permite decifrar cuidadosamente de que maneira a solidão configura-se enquanto estado de alma e organiza-se em meio às figuras extremamente latentes na narrativa e no desenrolar do discurso, desnudando-as de modo a compreender de que modo Dalton Trevisan articula sua escrita, a fim de provocar os sentidos que se desvendam aos olhos do leitor-analista.

3 ANÁLISE SEMIÓTICA DOS CONTOS TREVISANIANOS: A PRESENÇA DE SUJEITOS SOLITÁRIOS

TRANSCRIÇÃO DO CONTO “ÀS TRÊS DA MANHÃ”

O conto “Às três da manhã” está presente no livro *Novelas nada exemplares* (1975), livro publicado originalmente em 1959 e com o qual Dalton Trevisan recebeu o prêmio Jabuti. Apresenta como protagonista uma mulher que enfrenta o medo e a solidão dentro da própria casa, ainda que na presença dos filhos e do marido.

“Ei-la que borda ao clarão do abajur. Se pudesse aquela noite acabar o trabalho... Olhos cansados, sabe que não deverá dormir. Protegida no quente círculo de luz – o nome chamado pelos retratos na parede. Retratos de mortos, as vozes cochicham na casa sonolenta. Já passou a roupa, escolheu o arroz, pôs água no filtro. E, quando as vozes se calam, escuta os pingos em surdina.

Janelas fechadas, a garrafa de leite diante da porta. Guarda na cestinha a agulha e os fios; com a sombra atrás dela, apaga as lâmpadas da sala e do corredor. Antes de extinguir a do quarto, acende a lamparina sobre a cômoda: última luz do mundo.

Reza de joelhos, as mãos no rosto, deita-se no canto da enorme cama de casal. A essa hora em que descaminhos andam o marido e os filhos? Ergue a cabeça do travesseiro para olhar o copo iluminado. Luz tão fraca e se, na penumbra do quarto, ela tivesse uma sombra, não se acharia tão só... Uns dedos na vidraça: o galho do pessegueiro que, com o vento, bate de leve. Como se o pessegueiro quisesse conversar; tem dedos descarnados e derruba as folhas, é inverno.

Quando se deita há passos na rua, apitos de trem ao longe, ainda na faces o calor do abajur. Suspende a cabeça – os seus olhos mantêm acesa a lamparina. Basta dormir (e já dorme, tão cansada) para que a chama se apague. O copo está cheio de azeite, o pavio novo, mas a chama se apaga, assim que fecha os olhos. Pode ser o vento ou o marido, o ratinho ou a morte.

Desperta no meio da noite – a hora dos ladrões e que ladrão lhe rouba a sua luzinha? -, só na cama escura. Nenhum passo na calçada, vento não há, o pessegueiro se encolheu. O marido dorme a seu lado, mas ficou só. Os filhos dormem no outro quarto, mas ficou só. Descansam em tão grande sossego, reza que não estejam mortos. Nem pode chamá-los... Era doença o aflito bater do coração? Tanto medo que se senta na cama, a

mão na boca: Por favor, Senhor. Não agora, não no escuro!

Antes de se deitar, quem sabe o marido soprou o lume. Ou o camondongo afundou o pavio, bebe gulosamente o azeite? Agora roía o silêncio: alguém alerta no mundo. Rói, meu ratinho, é a súplica da mulher. Não contarei ao homem. Ele o prenderia na ratoeira, me deixava só. Rói, ratinho. Rói, por favor...

Além do ratinho, os grossos pingos no filtro. Ribombam os pingos cada vez mais depressa: o seu coração. O bichinho para de roer, orelhinha em pé e assiste a mulher na agonia.

Ela sabe que venceu a crise ao escutar novamente o camondongo. Pode chorar, não há mais perigo. Que as lágrimas enxuguem por si – ergue-se, apalpando a treva. Risca um fósforo depois de outro, acende o pavio.

No criado-mudo está o remédio, a colher, o copo d'água. Depois que alumia a lamparina e toma as gotas, nada pode senão vigiar o clarão trêmulo e esperar os pardais. Geme sem querer, o marido resmunga:

- Não pára de gemer?
- Uma dor no coração...
- Sempre a se queixar.

A voz distante, fala de costas para ela.

- Que passasse a mão nos meus cabelos...

O marido ouve: ... “a mão nos meus cabelos”, e ressona.

Aquela noite estava salva: a luz brilhava no copo. O marido e os filhos dormiam. O galho do pessegueiro na vidraça: Estou aqui, eu também.

Mais um dia para concluir o trabalho. Fácil dar os vestidos e os sapatos, quem quer um pano bordado pela metade? Cabeceava, sentada na cama, o ratinho saciado não roía, a água não gotejava, os pardais dormiam entre as folhas. Com o inverno caem as folhas do pessegueiro, os pardais hão de voar para longe. Se eles voarem, ó Deus, quem a despertará de sua morte?”

(In: TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.)

ANÁLISE DO CONTO “ÀS TRÊS DA MANHÃ”

O horário das três da manhã, que dá título a esse conto, é recorrente nos contos em que a personagem enfrenta a solidão. A ideia sugerida é a de que se trata de um horário muito tarde para dormir e muito cedo para acordar, o que gera uma ansiedade e angústia no sujeito.

O conto é marcado pela debreagem enunciativa, o que implica em um efeito de distanciamento em relação à enunciação: “Ei-la que borda ao clarão do abajur. [...] Olhos cansados, sabe que não deverá dormir. [...] Já passou a roupa, escolheu o arroz, pôs água no filtro. E, quando as vozes se calam, escuta os pingos em surdina” (TREVISAN, 1975, p. 117). Esse início da narrativa aponta para uma atividade recorrente das mulheres nos contos trevisanianos: o bordar – bem como ações cotidianas da mulher no lar, o que mostra sua dedicação aos afazeres domésticos, que foram por ela assumidos, como ocorre com as demais personagens femininas de Dalton Trevisan. Logo em seguida, a figura do som emitido pelo pingar das gotas d’água representa todo um silêncio à sua volta, que a permite ouvir os mais discretos sons, implica a consciência da ausência e, dessa forma, de sua solidão.

Os retratos dos mortos, que emitem vozes, são figuras que provocam uma atmosfera sombria e amedrontadora, sobretudo, relacionada à morte. O escutar de vozes pode existir por conta da sonolência da personagem, sendo que o enunciador já revela que ela terá algum tipo de impedimento para dormir e que ela sabe disso: “Olhos cansados, sabe que não deverá dormir” (TREVISAN, 1975, p. 117). O fato de a mulher saber que não vai dormir aponta para uma recorrência naquilo que lhe impede o sono, que é a solidão, o que caracteriza como uma paixão durativa e também tensa, pois a solidão fará com que a mulher mergulhe em outras paixões ligadas a uma situação disfórica, a qual a impedirá de dormir.

Ao terminar de guardar os objetos de bordar, apaga as luzes da sala e do corredor, mas antes que apague a do quarto e se encontre totalmente no escuro, a mulher acende a lamparina, “a última luz do mundo” (TREVISAN, 1975, p. 118). Essa atitude aponta para o desconforto da mulher em se deitar no escuro, na “enorme cama de casal”. A palavra “enorme”, associando ao fato de o marido – mesmo quando presente – parecer ausente, como ocorre posteriormente, sugere o grande distanciamento em que vivem, ainda que sob o mesmo teto e sobre a mesma cama, que, apesar de estar comportando um outro alguém, para a mulher parece estar com um espaço vazio. Pode-se, então, ser considerada,

uma cama enorme: “o outro pode até estar próximo geograficamente, mas não há aproximação psicológica; falta interação e comunicação emocional” (MOREIRA; CALLOU, 2006, p. 69). O desconforto, portanto, não paira somente no fato de encontrar-se no escuro, mas também no de estar sozinha.

Assim que se deita, pensa a respeito de onde estaria seu marido e seus filhos, os quais se apresentam nessa circunstância como seu objeto-valor, uma vez que a relação com eles a afastaria da solidão que a amedronta. Seu sentimento de solidão surge a ponto de contentar-se com a mera companhia de sua própria sombra: “Ergue a cabeça do travesseiro para olhar o copo iluminado. Luz tão fraca e se, na penumbra do quarto, ela tivesse uma sombra, não se acharia tão só...” (TREVISAN, 1975, p. 118).

Ao longo da narrativa, são atribuídos elementos e atitudes humanas à figura de um pessegueiro, como se nele houvesse uma projeção da necessidade que a mulher tem de uma companhia naquele momento: “Uns dedos na vidraça: o galho do pessegueiro que, com o vento, bate de leve. Como se o pessegueiro quisesse conversar; tem dedos descarnados e derruba as folhas, é inverno” (TREVISAN, 1975, p. 118). A necessidade da personificação do pessegueiro aos olhos da mulher caracteriza não somente o estado de solidão, como apontado no início do conto, mas novamente o sentimento da solidão denunciado já pela sensação provocada pela cama de casal. A imaginação da mulher em relação ao pessegueiro revela também uma estratégia para tentar burlar a solidão que vivencia naquele quarto. A projeção de atitudes humanas e relações humanas com animais de estimação, plantas e quaisquer outros seres vivos é uma prática recorrente na sociedade, principalmente na carência da relação humana e no sentimento de solidão.

No trecho que sucede a imagem do pessegueiro, nota-se que a luz da lamparina mantém-se acesa somente quando ela dorme, como se a luz estabelecesse uma relação com a mulher. Assim que dorme, a chama é apagada por alguma presença. Ocorre, então, a mudança do “sabe que não deverá dormir” do início da narrativa para “e já dorme, tão cansada”, apontando para uma pequena ponta de esperança de que enfrente a noite solitária. Algumas hipóteses são apresentadas pela mulher, sobre o que teria apagado a chama: uma delas seria a morte, que não parece ser uma ideia espantosa, no sentido de surpreendê-la, pois a morte parece fazer parte de seu cotidiano – desde os quadros de mortos na parede da sala até o medo que sente:

Quando se deita há passos na rua, apitos de trem ao longe e sente ainda na face o calor do abajur. Suspende a cabeça – os olhos mantêm acesa a lamparina. Basta dormir (e já dorme, tão cansada) para que a chama se apague. O copo cheio de azeite, o pavio novo, mas a chama se apaga, assim que fecha os olhos. Pode ser o vento ou o marido, o ratinho ou a morte (TREVISAN, 1975, p. 118).

O silêncio e o escuro acentuam o sentimento de solidão da personagem e desencadeiam outra paixão além da solidão: o medo. Desse modo, a luz, que no decorrer do conto oferece a sensação de proteção, desencadeia ao se apagar a paixão do medo na protagonista, que é representado e lexicalizado no trecho a seguir:

Acorda no meio da noite – três horas é a hora dos ladrões e que ladrão lhe rouba a sua luzinha? – ficou só na cama escura. Não há passos na calçada, não há vento, o pessegueiro recolheu os galhos. O marido dorme a seu lado, mas ficou só. Dormem em sossego, não os ouve e reza para que não estejam mortos nas camas. Nem sequer pode chamá-los... Era doença o simples bater apressado do coração? Tem tanto medo que se senta na cama, a mão na boca: Por favor, Senhor. Não agora, não no escuro! (TREVISAN, 1975, p. 118).

O *Dicionário Aurélio* (2004) traz a seguinte definição para o lexema “medo”: “sentimento de grande inquietação ante a noção de um perigo real ou imaginário, de uma ameaça; susto, pavor, temor, terror”. Fica evidente a situação disfórica em que se encontra essa paixão, guiada pela ideia de ameaça. A definição do lexema “medo”, conforme aponta Mello (2012, p. 4), “permite entrever o estado de ameaça em que se encontra o sujeito. É justamente este estado de alma que faz surgir o medo. [...] o sujeito tentará estar atento para evitar tal ameaça. Nasce um novo estado passional: a desconfiança”.

O lexema “desconfiar”, por sua vez, é definido pelo *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Ilustrado* (1972) da seguinte maneira: “Duvidar; perder a confiança que tínhamos em nós ou em outros”. Diante dessa definição, é possível prever um rompimento na crença do outro, ou em termos semióticos, na quebra do contrato fiduciário (MELLO, 2012).

O lexema “medo” pressupõe, então, dois estados passionais: a ameaça e a desconfiança. Em “Às três da manhã”, a ameaça é representada pelo apagar da chama que iluminava a mulher dormindo. A desconfiança vem a seguir, para o enunciatário, ao ser colocado pelo enunciador três hipóteses para esse fato – um deles, a morte, mencionada sem nenhum alarde. A desconfiança da mulher de que a morte seria a hipótese correta está atrelada ao bater apressado do coração.

A partir desse fato é que o medo é desencadeado na personagem, sobretudo, quando se dá conta de que está no escuro e só. A oposição presente nesse conto de Luz x Escuro associa-se à oposição Segurança x Medo. Estar na presença da luz traz conforto e segurança à personagem, pois a luz é uma figura que caracteriza a vida, ao contrário do escuro, que é uma figura associada às trevas, ao desconhecido, à morte. É por esse fato que o escuro suscita tanto medo na personagem. É importante ressaltar que há um tipo de medo que recai sobre sujeitos (medo intersubjetivo), e outro tipo, o objetivo, que ocorre entre um sujeito e um objeto, como o medo de trovão ou medo de altura etc. (MELLO, 2012, p. 4-5).

No conto em questão, o medo sentido pela protagonista diz respeito a esse segundo tipo, pois se dirige a três objetos: a morte, o escuro e a solidão. O escuro acentua o estado de solidão e, também, o próprio medo, pois ambos estão atrelados ao desconhecido e pertencem, portanto, à modalidade do não saber.

Diante disso, já paira a dúvida se o que teria apagado a chama da lâmparina teria sido mesmo o marido, e não a morte. Todavia, a mulher prefere crer que talvez tivesse sido mesmo o marido, ou tenha sido um camundongo, ou um ratinho, chegando a implorar para que o ratinho roa o forro, para que possa ouvi-lo e crer, de fato, que tivera sido ele, pois ouvi-lo significaria não somente se aliviar quanto à ausência da morte, mas também fazer com que a mulher não se sentisse só.

O medo da morte que sente a mulher não está associado somente a ela, mas também aos filhos: “Descansam em tão grande sossego, reza que não estejam mortos” (TREVISAN, 1975, p. 118). É possível notar que o medo da morte, assim como o sentimento de solidão, acentua-se gradativamente durante a narrativa – é, portanto, também uma paixão durativa.

Como é possível notar, a solidão, mesmo na presença do marido, é novamente retomada: “o marido dorme a seu lado, mas ficou só” (TREVISAN, 1975, p. 118), o que reforça o sentir-se só mesmo diante da presença do outro. É interessante notar o modo como ela se dirige ao marido ao final desse mesmo trecho, chamando-lhe de “o homem”, o que dá a conotação de impessoalidade:

Antes de se deitar, quem sabe o marido soprou o lume. Ou o camundongo afundou o pavio, bebe gulosamente o azeite? Agora roía o silêncio: alguém alerta no mundo. Rói, meu ratinho, é a súplica da mulher. Nada contarei ao homem. Ele o prenderia na ratoeira, me deixava só. Rói, ratinho. Rói, por favor... (TREVISAN, 1975, p. 119).

Esse trecho, em que há a voz da mulher por meio de um discurso indireto livre, é o único momento em que ocorre a debreagem enunciativa e, dessa maneira, gera um efeito de aproximação com a enunciação.

Novos ruídos surgem, como as gotas d'água do filtro da cozinha que caem cada vez mais depressa. No entanto, o som que sobressalta é o do coração da mulher, cujos batimentos acelerados são sugestionados pela figura do pingar apressado da água do filtro, o que gera uma aflição, paixão tensa. A mulher nesse caso quer ser e sabe poder não ser. A crise só passa quando a mulher escuta o camundongo. Escutar um barulho tão sutil significa que o barulho de seu coração diminuiu, o que gera um alívio, paixão distensa: “pode chorar, não há mais perigo” (TREVISAN, 1975, p. 119). Nesse momento, a mulher passar a querer ser e também a saber não poder não ser. É quando a mulher percebe que o ratinho presta atenção no seu sofrimento que o medo (e, junto dele, a ameaça que o desencadeou) é superado.

Fica então à espera dos pardais do crepúsculo e, ao se levantar da cama para se dirigir ao criado-mudo em busca de seu remédio, passa a riscar um fósforo depois de outro durante o trajeto, devido ao medo de ficar sozinha na escuridão. Nesse momento, o marido acorda e dirige-se a ela com tom de reprovação: “– Não para de gemer?”. Em seguida, nota-se o descaso do marido com a mulher, bem como o quanto estão distantes um do outro nessa relação conjugal:

- Uma dor no coração...
 - Sempre a se queixar.
- A voz distante, fala de costas para ela.
- Que passasse a mão nos meus cabelos...
- O marido ouve: ... “a mão nos meus cabelos”, e ressona (TREVISAN, 1975, p. 119).

No trecho acima, ocorre uma tentativa de diálogo entre a mulher e o marido. A mulher, que queria a atenção e o carinho do marido, não obtém “resposta” ao seu querer, e é somente o pessegueiro que aparece novamente para se mostrar como consolo: “O galho do pessegueiro na vidraça: Estou aqui, eu também” (TREVISAN, 1975, p. 119), como se pudesse substituir a figura ausente do marido. Ocorre, no momento em que fala sobre a dor no coração, um contrato fiduciário com o marido, o qual é imediatamente rompido com a sua queixa e seguida indiferença.

A necessidade de comunicação e relação da mulher com “alguém” é o que gera a personificação de um pessegueiro e relação de afeto e proteção com ele, com a chama

da lamparina e até com um rato, comumente considerado como um bicho asqueroso pelo ser humano. A mulher é, portanto, um sujeito que quer ser e não pode ser. Conforme observa Litchenberg (*apud* BACHELARD, 1961, p. 40), “o homem tem tanta necessidade de uma companhia que sonhando na solidão sente-se menos só diante da vela acesa”. Geralmente, quem não costuma se relacionar com outras pessoas ao menos tem um animal doméstico ou uma planta, algum ser vivo com o qual estabelece uma relação antropomórfica. Ao figurativizar a solidão na literatura e nas artes, é recorrente a associação dessas figuras: um sujeito afeiçoado a um ser vivo qualquer que não um humano. Pela companhia e/ou dependência, esses seres, muitas vezes, por um período de tempo, justificam ou pelo menos alimentam a existência desse ser.

Ao final do conto, o narrador apresenta a mulher sentada na cama, pensativa e ansiosa diante do trabalho de bordar. Sons mencionados anteriormente são descritos, e o narrador, ao prever o voo distante dos pardais assim que caírem as folhas do pessegueiro, indaga-se: “Se eles voarem, ó Deus, quem a despertará de sua morte?” (TREVISAN, 1975, p. 120). Se a mulher desperta da morte quando amanhece (e os pardais anunciam o amanhecer), a morte no caso seria a própria noite, momento em que ela se sente solitária, momento em que teme a morte, mas também o momento em que se sente morta, ainda que esteja viva: momento de solidão.

Se a mulher teme que os pardais não a despertem da morte, é porque a solidão tomará conta de sua noite novamente. A noite, em virtude de toda solidão e tensão vivenciada pela protagonista, adquire nesse conto um caráter disfórico, em oposição ao dia, que, por sua vez, é eufórico. A solidão que a persegue caracteriza o aspecto durativo dessa paixão. Diante da condição que a protagonista enfrenta – de ser um sujeito que quer ser e que não pode ser –, estabelecer algum tipo de relação com determinados elementos da natureza revela apenas tentativas de fuga da solidão, as quais só a ajudam a enfrentar a noite, que incansavelmente ressurgirá trazendo a solidão à tona.

TRANSCRIÇÃO DO CONTO “QUARTO DE HOTEL”

O conto “Quarto de Hotel” situa-se também no livro *Novelas nada exemplares* (1975) e traz como protagonista um sujeito não nomeado que, após um conflito conjugal, muda-se para um quarto de hotel.

“Os pardais acordavam de manhã. ‘Malditos!’ gemia, enterrando a cabeça no travesseiro. Malditos pardais eram o dia: mais um dia. Não se mexia, mordendo o lençol para não gritar: ‘Não acordei, estou dormindo. Não são os pardais, mas os grilos...’Seria doce assassinar todos os pardais da cidade.

Cabeça nas mãos, repete sem cessar – ‘São os grilos, eis que são os grilos’. Para se vestir, em vez de abrir a janela, acendia a luz.

Onde a coragem de afrontar o espelho? Sobrevivera ao pior: já fazia a barba. Não mais avistar aquela cara e, coçando o queixo, interrogar-se: ‘Para quê?’ O espelho nunca deu a resposta. Resistia aos dias, com ódio dos pardais. Ah, não pipilassem com tanta alegria, quem sabe o sol deixasse de nascer.

Ensaboava o queixo, a injuriar-se em voz baixa: ‘Por que não morre?’ Ao frio da navalha, os dedos tremiam. Alcançava gotas de amargura, nem eram lágrimas.

O retratinho da filha no canto do espelho, única maneira de suportar o próprio rosto. Assim que terminava de se barbear vinha-lhe a tentação, nunca antes. De cara limpa, se alguém trouxesse Mariinha para vê-lo... Não sacudisse tanto a mão, abandonava a navalha sobre a pia – menor que fosse o corte uma sangueira no pescoço.

Havia meses, não sabia quantos, depois de uma discussão com a mulher, escondeu-se naquele hotel. Dia seguinte viria suplicar que voltasse...Não viera e, em vez, mandou-lhe a roupa. Ali estava e não transferia camisa e cueca para a gaveta. Não abria a janela, nem esvaziava a mala. Saía para o emprego, dele para os bares. O último a deixar o escritório, só, debruçado na mesa, a nuca arrepiava-se com as patinhas de uma aranha: o olhar de ódio da mulher.

Primeiros dias consultava a todo instante o relógio. Até que se lembrava: não tinha mais pressa. Relógio parou, não lhe deu corda, embora o prendesse cada manhã ao pulso – nada que fazer, nenhuma casa aonde ir. Esgueirava-se à sombra das árvores na direção do bar mais próximo. Tudo parecia bem, enquanto não se interrogasse: ‘Que estou fazendo aqui? Onde a minha casa, Senhor? Que é de minha filha?’ Agarrava-se aos amigos, todos tinham sua hora de ir. Para todos havia uma casa a que voltar.

Para ele, o quarto de hotel, elevador a despenhar-se no fundo do poço. Discutia com os parceiros até que mudavam de bar. Sem entender, apegava-se a um e outro. Não o deixassem só. Não ficasse só, não teria de pensar.

Bebia, e por mais que bebesse, não era menor a aflição. Nunca chegou a ler o jornal sobre a mesa, o mundo deixara de interessá-lo. Moscas pousavam-lhe na mão, sem

que as incomodasse. Fixava o retrato de Mariinha, já não podia chorar. Com muito esforço, os olhos mal se umedeciam – nem uma gota chegava a pingar. Carregava no bolso um sapatinho de tricô e, na hora do maior desespero, estreitava-o na mão. Assim que se salvou dos dias e da pena de si mesmo.

Conversava pelo telefone com a filha, às vezes a mulher atendia: nem uma palavra, um reconhecia o silêncio do outro. A ama trazia-lhe a filha na praça. Abraçava-se com Mariinha e, assustando-a, molhava-lhe os cabelos de lágrimas. ‘Lágrimas de bêbado...’ – diria a mulher. Seguiria-a uma tarde na rua (mais bonita, dona separada gosta de se enfeitar), não pôde se aproximar: dar-lhe a mão seria afagar um sapo. Já trabalhava o espírito de Mariinha contra ele, pai ingrato, desertara a casa...Perdido no banco da praça e, ao voltar-se para a menina, estava-o adorando, entre duas lambidas do pirolito: ‘Cachacinha, não é, pai?’ –olhos fechados, não sabia piscar um só – ‘De brincado, não é, paizinho?’

Noite velha, rondando a casa, namorava a janela do seu quarto. Certa vez iluminada... a filha doente? A mãe, implacável, deixava-a chorar. Não consentia que dormisse de luz acesa, o anjinho tinha medo da escuridão. Vingava-se dele na filha... No retrato, em que sorri, a expressão triste da órfã e, quando uma colega pergunta na escola – ‘Não tem pai, guria?’, aquela cara para não chorar.

Seu caminho do hotel ao emprego, dele ao primeiro bar, desse a outro bar, até que todos os bares se fechassem- estava só. Nunca mais se embriagou, a bebida o poupava para sorte pior.

Desde que perdeu o sono, fugia de se recolher. Por mais que bebesse, assim que voltava para o quarto e estendia-se na cama, os olhos se recusavam a dormir (o sono vinha de repente no bar e cochilava sentado, a cabeça na mesa). Ouvia o elevador, chinelos em direção ao banheiro. Tosse de gorducha do 42, pigarro do velho do 49, estrondo das portas. Na penumbra a mala sobre a cadeira. Gavetas do camiseiro vazias. Trocando de roupa, abria e fechava a mala, ainda de viagem. Guardasse as camisas na gaveta, abandonada a última esperança.

Se adormecia, era pior: o elevador. Ao entrar, apertado entre os hóspedes. Cada um dizia o andar e a gaiola, em vez de subir, punha-se a descer. Afrouxava o colarinho, o elevador não tinha respiradouro. Ficara só, os outros haviam saltado, sem que percebesse. Inútil o botão vermelho de alarma, a jaula não parava, baixando ao fundo negro do poço...

Acordava, a ouvir não o seu grito, mas o de Mariinha: ‘Pai! Paizinho!’ De pé, no meio do quarto, o tapete de letras verdes – Lux Hotel. Batia a cabeça na parede: a

hora em que se levantava para cobrir a filha ou dar-lhe a chupeta que, olhinho fechado, tateava sem encontrar. Acendia a lâmpada: se a menina ao longe despertasse, eis uma luzinha no mundo...

Renuncia a dormir, desde que Mariinha dormisse. Olhos abertos para não sonhar com o ascensor. Despedia-se do retratinho e, posto não tivesse fé, rezava para que morresse aquela noite, nunca mais ouvisse os pardais. Repetia uma frase como dente mole na gengiva: ‘Ilha é uma porção de terra cercada...’ Ao menos ficasse louco – as palavras substituídas por outras, repisadas dezenas de vezes: ‘Ora, direis, ouvir estrelas. Ora, direis, ouvir estrelas...’

A cambalear pelas ruas, arrastava os pés, tão cansado. Sob a chuva não interrompia a marcha, nem apressava o passo. Voltava ao hotel, sabendo o que o esperava. Encostava a cabeça no travesseiro, percebia o rangido da gaiola. Algum hóspede que chegou depois, caixeiro-viajante sozinho. Que estranhos passageiros transportava à noite, quando todos dormiam? Nem bem fechava os olhos, ouvia os pardais, mas os grilos. Não eram os pardais, mas os grilos”.

(In: TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.)

ANÁLISE DO CONTO “QUARTO DE HOTEL”

Assim como a protagonista de “Às três da manhã”, em “Quarto de hotel”, o protagonista não possui nome. A única referenciada pelo nome é sua filha, Mariinha. O conto inicia-se com o protagonista despertando pela manhã, mas desejando que fosse noite, para que pudesse continuar a dormir. Diferentemente da personagem protagonista anterior, que ansiava pela chegada dos pardais, no conto “Quarto de hotel”, o protagonista possui verdadeira aversão e ódio em relação a eles, pois anunciar o dia significa, para o protagonista, enfrentar o cotidiano, encarar a realidade frustrante em que está envolvido. Desse modo, em oposição ao conto anterior, o dia adquire, nesse caso, um caráter disfórico, em contraste com a noite, que passa a ser eufórica. Isso porque o sono, embora difícil de se efetivar, permite fugir dessa realidade, como pode ser evidenciado pela passagem abaixo:

Os pardais acordavam de manhã. “Malditos!” gemia, enterrando a cabeça no travesseiro. Malditos pardais eram o dia: mais um dia. Não se mexia, mordendo o lençol para não gritar: “Não acordei, estou dormindo. Não são os pardais, mas os grilos...”. Seria doce assassinar todos os pardais da cidade. Cabeça nas mãos, repete sem cessar – “São os grilos, eis que são os grilos (TREVISAN, 1975, p. 112).

As figuras do grilo e do pardal atuam como uma metáfora da noite e do dia, respectivamente. Dessa maneira, enquanto para a protagonista de “Às três da manhã” os pardais anunciariam o alívio do despertar da solidão noturna, em “Quarto de hotel”, os pardais anunciam o desespero do protagonista, pois o desafio não está em enfrentar a noite, mas a rotina de solidão de seu dia. Nota-se, nessa passagem, uma intertextualidade com *Romeu e Julieta* (1998), pois a menção à cotovia e ao rouxinol remete ao despertar da noite de amor que vivenciaram as personagens shakespearianas:

Julieta – Já vais partir? O dia ainda está longe. Não foi a cotovia, mas apenas o rouxinol que o fundo amedrontado do ouvido te feriu. Todas as noites ele canta nos galhos da romeira. É o rouxinol, amor; crê no que eu digo.

Romeu – É a cotovia, o arauto da manhã; não foi o rouxinol (SHAKESPEARE, 1998, p. 106).

Essa intertextualidade deixa transparecer por meio da figura do rouxinol, assim como a da figura do grilo no conto, o caráter eufórico da noite, que é almejada pelas personagens de Shakespeare e pelo protagonista de Dalton Trevisan. Já a figura da cotovia em *Romeu e Julieta* e dos pardais no conto, anunciam o nascer do dia, que desagrada a personagem do conto e da obra dramática em questão, o que revela o caráter disfórico atribuído ao dia.

Dando sequência à análise do conto, o protagonista, ao se levantar, prepara-se para fazer a barba e enfrentar o dia. Porém, a figura do espelho surge como um desafio, e a navalha como uma figura de tensão presente nas mãos desse sujeito depressivo, que, desde quando acorda, deixa claro que não tem vontade de viver. Sujeitos com esse perfil depressivo, assim como os pacientes analisados por Storr (2011, p. 91), “carecem de algo interior que outras pessoas menos vulneráveis possuem: o senso intrínseco de seu valor pessoal”.

O desafio para o protagonista está atrelado ao fato de, ao se deparar com a imagem no espelho, tomar consciência do estado em que se encontra, consciência da qual ele quer fugir o tempo todo:

Ensaboava o queixo, a injuriar-se em voz baixa: “Por que não morre?” Ao frio da navalha, os dedos tremiam. Alcançava gotas de amargura, nem eram lágrimas. Onde a coragem de afrontar o espelho? Sobrevivera ao pior: já fazia a barba. Não mais avistar aquela cara e, coçando o queixo, interrogar-se: “Para quê?” O espelho nunca deu a resposta. Resistia aos dias, com ódio dos pardais. Ah, não pipilassem com tanta alegria, quem sabe o sol deixasse de nascer (TREVISAN, 1975, p. 113).

Além da amargura, paixão lexicalizada no trecho acima, nota-se também a presença de outras duas paixões: o desânimo, representado diante das simples tarefas do cotidiano e na expressão “resistia aos dias”, bem como o ódio atribuído aos pardais, que, na verdade, recai sobre aquilo que o pardal representa, ou seja, o dia.

A amargura é definida como um sentimento próximo ao rancor, à mágoa, e isso decorre de expectativas frustradas, que, no caso, dizem respeito ao conflito com a esposa, o que será posteriormente mencionado. O desânimo concentra-se nessa indisposição em realizar as tarefas. A causa dessa indisposição é justamente a solidão da personagem.

A terceira paixão, que é lexicalizada, é o ódio, definido pelo *Dicionário Michaelis* (2014) como: “1 Rancor profundo e duradouro que se sente por alguém. 2 Aversão ou repugnância que se sente por alguém ou por alguma coisa. 3 Antipatia”. O ódio é uma paixão malevolente da ordem do poder. O ódio recai sobre sua própria existência. Esse sentimento recai como algo impulsivo: o enunciador expõe o desejo de morrer do protagonista ou de que morressem os pardais, pois assim não obrigariam o sujeito a acordar e viver. Porém, na ação de fazer a barba, é possível notar que o protagonista não deseja morrer de fato. Com a navalha na mão, tem a chance de acabar com a própria vida e não o faz. A sugestão do que resolveria os problemas do sujeito está nesse trecho, que evoca certa tensão no enunciatário. Tanto a amargura como o desânimo e o ódio são caracterizados como paixões disfóricas, malevolentes, da ordem do não poder fazer e, assim como a solidão, durativas em termos aspectuais.

No trecho seguinte, o enunciador retoma o acontecimento anterior, a fim de contextualizar o que acontecera àquele sujeito solitário e depressivo que se encontra no quarto de hotel:

Havia meses, não sabia quantos, depois de uma discussão com a mulher, escondeu-se naquele hotel. Dia seguinte viria suplicar que voltasse... Não viera e, em vez, mandou-lhe a roupa. Ali estava e não transferia camisa e cueca para a gaveta. Não abria a janela, nem esvaziava a mala. Saía para o emprego, dele para os bares (TREVISAN, 1975, p. 113).

Ao esconder-se no hotel, o protagonista criou uma expectativa sobre a mulher, de que ela o procurasse para pedir que ele voltasse para casa. Nesse momento, surge um contrato fiduciário. Contrariando a expectativa, a mulher o procura apenas para enviá-lhe as roupas. Ocorre, então, a ruptura do contrato fiduciário, que desencadeará a frustração e a decepção no protagonista.

Esse sujeito, em razão da decepção, procura nos bares o seu refúgio, ou melhor, seu caminho de fuga da realidade. A partir de então, a bebedeira vai acompanhar o dia a dia desse sujeito, que passa a experimentar a solidão. Como já mencionado, o bêbado aparece como uma característica recorrente dos homens que habitam o universo trevisaniano, justamente porque a bebida aparece como alternativa de fuga da realidade deprimente que enfrentam: “O vazio o leva a procurar a bebida e o convívio etílico para suprir, de alguma forma, a lacuna” (MATOS, 2000, p. 21).

A busca do protagonista pelos bares vai ao encontro da colocação de Pais (2006) sobre a representação desses lugares: os bares, ou tabernas, representam espaços nos quais os indivíduos se relacionam com outras pessoas e abandonam naquele lugar, por um instante, os medos, as preocupações, as tristezas, encontrando nos copos e nos companheiros de copo uma distração da realidade deprimente em que se encontram. As relações estabelecidas pela personagem nesses bares (ou tabernas, como coloca Pais) são o que o sociólogo denominou anteriormente como relações “cabide”, relações frágeis e efêmeras, mas que permitem que os sujeitos “pendurem” suas solidões ao entrar e, assim como ocorre com a personagem em questão, é possível afastar temporariamente a solidão. Desse modo, conforme afirma Pais (2006, p. 121), “as tabernas não vendem apenas bebidas, vendem também relações humanas”.

Nota-se, a seguir, que o tempo para esse sujeito já não importa, pois se acabaram as perspectivas, as expectativas, os planos:

Primeiros dias consultava a todo instante o relógio. Até que se lembrava: não tinha mais pressa. Relógio parou, não lhe deu corda, embora o prendesse cada manhã ao pulso – nada que fazer, nenhuma casa aonde ir. Esgueirava-se à sombra das árvores na direção do bar mais próximo. Tudo parecia bem, enquanto não se interrogasse: “Que estou fazendo aqui? Onde a minha casa, Senhor? Que é de minha filha? Agarrava-se aos amigos, todos tinham sua hora de ir. Para todos havia uma casa a que voltar (TREVISAN, 1975, p. 113).

O fato de não ter o que fazer e de o tempo já não importar desencadeia a paixão do tédio. O tédio é uma paixão definida pelo *Dicionário Michaelis* (2014) como: “1

Desgosto profundo, que faz que se olhem com repugnância as pessoas, as coisas ou os fatos. 2 Aborrecimento, desgosto, enfado, fastio”. As características do tédio permitem que ele possa ser equiparado à paixão do descontentamento, a qual é definida por Barros (1990, p. 69) como uma paixão intensa da ordem do querer ser e saber não poder ser. O sujeito entediado, portanto, não se sente estimulado a sair de determinada rotina, pois considera essa hipótese impossível. A consciência disso (saber não poder ser) torna-o apático e passivo: “primeiros dias consultava a todo instante o relógio, até que se lembrava: não tinha mais pressa” (TREVISAN, 1975, p. 113).

O refúgio da solidão e do tédio passa a ser o bar. Segundo a definição de Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1989), a casa é tida como espaço de proteção e de segurança, como referência do sujeito. Na última frase do trecho citado, é possível notar a perda da referencialidade do protagonista. Ainda que os conflitos das personagens trevisanianas concentrem-se nos lares, é a eles que o sujeito tem necessidade de recorrer: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1989, p. 24). O refúgio do protagonista passa a ser os bares, nos quais a solidão se afasta em virtude da presença dos amigos e da própria bebida. De acordo com Pais (2006, p. 120), “ao beber sociabilístico, feito em grupo, orientado para a distração, aparece também associado um beber solitário, feito de afastamentos: de antigos amigos, da mulher, de outros familiares, da própria vizinhança”.

O quarto de hotel, sua nova moradia, é figurativizado como “elevador a despenhar-se no fundo do poço”, imagem com a qual tinha pesadelos:

Se adormecia, era pior: o elevador. Ao entrar, apertado entre os hóspedes. Cada um dizia o andar e a gaiola, em vez de subir, punha-se a descer. Afrouxava o colarinho, o elevador não tinha respiradouro. Ficara só, os outros haviam saltado, sem que percebesse. Inútil o botão vermelho de alarma, a jaula não parava, baixando ao fundo negro do poço... (TREVISAN, 1975, p. 115).

Seguia para os bares, brigava com os parceiros e logo se apegava a outros, para não se sentir só. Ainda assim, “bebia, e por mais que bebesse, não era menor a aflição. Nunca chegou a ler o jornal sobre a mesa, o mundo deixara de interessá-lo. Moscas pousavam-lhe na mão, sem que as incomodasse” (TREVISAN, 1975, p. 114). Aqui, ocorre uma inversão daquilo que a mosca representa. Na verdade, as moscas é que incomodam as pessoas, e não as pessoas que incomodam as moscas. A figura da mosca associa-se à morbidez de um ambiente e seu abandono, e as moscas pousam justamente naquilo que as

atrai: um ser humano abandonado em uma mesa de bar, como um ser que perde a vida.

Em seguida, é possível notar a saudade da filha Mariinha na importância dada aos objetos que a trazem à memória e concedem conforto:

Fixava o retrato de Mariinha, já não podia chorar. Com muito esforço, os olhos mal se umedeciam – nem uma gota chegava a pingar. Carregava no bolso um sapatinho de tricô e, na hora do maior desespero, estreitava-o na mão. Assim que se salvou dos dias e da pena de si mesmo (TREVISAN, 1975, p. 114).

A saudade, paixão revelada pelo protagonista em relação à filha Mariinha, recebe uma definição extremamente próxima à nostalgia nos dicionários de língua portuguesa.

A saudade, conforme define Ferreira (1994), é uma “lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las; nostalgia”, como também um “pesar pela ausência de alguém que nos é querido”. Para Houaiss (2009), a saudade é considerada um “sentimento melancólico devido ao afastamento de uma pessoa, uma coisa ou um lugar, ou à ausência de experiências prazerosas já vividas”. Quanto à nostalgia, é descrita também como “distúrbios comportamentais e/ou sintomas somáticos provocados pelo afastamento do país natal, do seio da família”, e se acrescenta ainda: “saudade de algo, de um estado, de uma forma de existência que se deixou de ter; desejo de voltar ao passado”. Com base nas definições de lexemas, Renato Forin (2012, p. 3-4) discorre sobre as especificidades que diferem esses dois estados de alma:

A primeira diferença, portanto, está na consequência do afeto: a nostalgia está associada a um desalento intenso e patológico, enquanto a saudade pode manifestar-se de maneira mais tênue e de forma menos pejorativa, como uma lembrança afável. Fica evidente, a partir dessas definições de dicionário, uma outra distinção importante – a nostalgia refere-se mais especificamente à ausência de um contexto integral, ou seja, o objeto-valor é um lugar e/ou um tempo perdidos, que persistem na memória do sujeito e cujas lembranças provocam pesar pela impossibilidade ou dificuldade de regresso. É o sentimento de um indivíduo degredado, exilado de suas instâncias primordiais, a exemplo da terra natal ou da infância já passada. A segunda diferença liga-se, assim, à causa da paixão: enquanto a saudade é mais genérica e pode originar-se pela ausência de uma pessoa ou coisa, a nostalgia é provocada por uma conjectura de elementos que caracterizam uma existência ou uma vida passada intangível e/ou um presente distante, eis o motivo pelo qual é empregada quando se aborda o exílio ou a expatriação. Pode-se, assim, utilizar o lexema saudade como designativo para qualquer tipo de falta que provoque um ávido desejo de “voltar a ver/ter/viver”. Já a nostalgia

estaria relacionada especificamente à ausência saudosa (e dorida) de todo um contexto a que se não tem mais acesso. A nostalgia, em suma, seria uma modalidade de saudade, enquanto nem toda saudade poderia ser chamada nostalgia.

Semioticamente, a paixão da nostalgia “marca a persistência, na memória do sujeito, de uma conjunção terminada” (BERTRAND, 2003, p. 360). O sujeito nostálgico, assim como o solitário, encontra-se, pois, em disjunção com o seu objeto-valor, ou em uma “conjunção à distância”, segundo Tatit (2001, p. 25). Essa “conjunção à distância” manifesta-se por uma busca insistente do sujeito pela conjunção com o objeto.

A narrativa segue com a insônia do protagonista, que marca as noites solitárias de outras personagens abordadas. A bebedeira não era capaz de resolver nenhum de seus problemas assim que retornava ao hotel. Nem ao menos, era capaz de dormir:

Desde que perdeu o sono, fugia de se recolher. Por mais que bebesse, assim que voltava para o quarto e estendia-se na cama, os olhos se recusavam a dormir (o sono vinha de repente no bar e cochilava sentado, a cabeça na mesa). Ouvia o elevador, chinelos em direção ao banheiro. Tosse de gorducha do 42, pigarro do velho do 49, estrondo das portas (TREVISAN, 1975, p. 115).

O detalhamento dos ruídos denuncia o silêncio em que a personagem está envolvida. O silêncio está constantemente associado ao estado de solidão da personagem trevisaniana, que é capaz de reconhecer os sons mais sutis. Soma-se a isso o fato de que o sujeito é capaz de referenciar esses sons, o que demonstra ser uma constante no ambiente em que vive, novamente trazendo a ideia de *mesmice* e *tédio*. Na sequência, são descritas figuras importantes no quarto:

Na penumbra a mala sobre a cadeira. Gavetas do camiseiro vazias. Trocando de roupa, abria e fechava a mala, ainda de viagem. Sinal de que não enfrentava a realidade, ou não queria aceitá-la. Guardasse as camisas na gaveta, abandonada a última esperança (TREVISAN, 1975, p. 115).

Desarrumar as malas e ajeitar as roupas na gaveta representam a tomada de consciência e enfrentamento da realidade indesejada pelo protagonista. A figura das roupas na mala e o armário vazio apontam para uma negação daquela realidade, bem como para uma ponta de esperança que até então o protagonista não demonstrara ter. A ação de desfazer as malas aponta, assim, para a perda de qualquer resquício de esperança que existe nesse sujeito. No trecho seguinte, nota-se o tormento do protagonista vindo à tona enquanto pega no sono:

Acordava, a ouvir não o seu grito, mas o de Mariinha: “Pai! Paizinho!” De pé, no meio do quarto, o tapete de letras verdes – Lux Hotel. Batia a cabeça na parede: a hora em que se levantava para cobrir a filha ou dar-lhe a chupeta que, olhinho fechado, tateava sem encontrar. Acendia a lâmpada: se a menina ao longe despertasse, eis uma luzinha no mundo... (TREVISAN, 1975, p. 115-116).

Esse trecho revela um passado eufórico em contraste com o presente disfórico que acompanha o sujeito por todo o dia, o que caracteriza a solidão como uma paixão durativa. No trecho seguinte do conto, o enunciador aponta para outra possibilidade de fuga da realidade disfórica, que é a loucura:

Repetia uma frase como dente mole na gengiva: “Ilha é uma porção de terra cercada...” Ao menos ficasse louco – as palavras substituídas por outras, repisadas dezenas de vezes: “Ora, direis, ouvir estrelas. Ora, direis, ouvir estrelas...” (TREVISAN, 1975, p. 116).

Por fim, no encerramento do conto, nota-se que a solidão é esperada pelo sujeito, tornou-se uma rotina, um cotidiano de mesmice já apontado como elemento essencial da obra trevisaniana:

A cambalear pelas ruas, arrastava os pés, tão cansado. Sob a chuva não interrompia a marcha, nem apressava o passo. Voltava ao hotel, sabendo o que o esperava. Encostava a cabeça no travesseiro, percebia o rangido da gaiola. Algum hóspede que chegou depois, caixeiro-viajante sozinho. Que estranhos passageiros transportava à noite, quando todos dormiam? Nem bem fechava os olhos, ouvia os pardais, mas os grilos. Não eram os pardais, mas os grilos (TREVISAN, 1975, p. 116).

O sujeito solitário em “Quarto de hotel” mostra-se em conflito com a consciência da solidão em que se encontra, a qual se soma ao sentimento de falta de seu objeto-valor e de impotência em relação a essa condição. É, portanto, um sujeito que quer ser, pois almeja seu objeto-valor (a família, sua mulher e a filha), entretanto, não pode ser, pois não há meios nem sinais de que entre em conjunção com seu objeto-valor e, por isso, enfrenta o seu drama cotidiano. Do instante em que acorda até o momento em que retorna ao hotel para dormir, é possível reconhecer a tensão que caracteriza a paixão da solidão, bem como a presença de outras paixões disfóricas suscitadas por ela. Sem perspectiva e vontade de viver, o protagonista experimenta, assim, um cotidiano previsível e deprimente, no qual a rotina de bebedeira auxilia em um escape momentâneo da solidão, que teima em acompanhá-lo.

TRANSCRIÇÃO DO CONTO “APELO”

O conto “Apelo” está presente no livro *Quem tem medo de vampiro* (2013), cuja publicação original data de 1998. É escrito pelo protagonista no estilo de uma carta, direcionada à mulher que vai embora de casa, abandonando o marido e o lar.

“Amanhã faz um mês, ai não, a Senhora longe de casa. Primeiro dia, na verdade, falta não senti. Bom chegar tarde, esquecido na conversa de esquina. Não foi ausência por uma semana: o batom ainda no lenço, o prato na mesa por engano, a imagem de relance no espelho.

Com os dias, Senhora, o leite primeira vez coalhou. A notícia de sua perda veio aos poucos: a pilha de jornais ali no chão, ninguém os guardou debaixo da escada. Toda a casa um corredor vazio, até o canário ficou mudo. Não dar parte de fraco, ah, Senhora, fui beber com os amigos. Uma hora da noite eles se iam. Ficava só, onde o perdão de sua presença, última luz na varanda, a todas as aflições do dia?

Sentia falta da pequena briga pelo sal no tomate – meu jeito de querer bem. Acaso é saudade, Senhora? Às suas violetas, na janela, não poupei água e elas murcham. Não tenho botão na camisa. Calço a meia furada. Que fim levou o saca-rolha? Nem um de nós sabe, sem a Senhora, conversar com os outros: bocas raivosas mastigando. Venha para casa, Senhora, por favor.”

(In: TREVISAN, Dalton. *Quem tem medo de vampiro?*. 4ª edição. São Paulo: Ed. Ática, 2013).

ANÁLISE DO CONTO “APELO”

A narrativa desenrola-se como uma carta, por meio da qual o sujeito solitário pede à esposa que retorne à casa que deixara. O enunciador coloca-se como “eu”. Ocorre, nesse caso, a debreagem enunciativa, o que permite um efeito de subjetividade e aproximação com a enunciação. O sujeito não se identifica e tampouco a sua esposa, chamada a todo momento de “Senhora”. Ele se refere à esposa utilizando repetitivamente o termo “senhora”, o que designa uma formalidade de tratamento.

A carta registra o sentimento do protagonista a partir do momento em que a esposa deixa o lar, bem como detalhes do cotidiano que denunciam sua ausência e a saudade suscitada no marido. “A solidão é, assim, a configuração extremada da ausência do Outro. O Outro que se torna presente pela própria ausência configura em meu ser sua necessidade” (ANGERAMI-CAMON, 1990, p. 6).

Fica implícito na narrativa um conflito familiar que marca as relações conjugais trevisanianas, e que teve como consequência a partida da mulher, embora tal conflito não se revele de forma explícita. O sujeito está, desse modo, em disjunção com seu objeto-valor, o qual se deposita na figura da esposa.

No primeiro momento da carta, o protagonista, revela que a esposa deixou o lar há quase um mês e que, por uma semana, não sentiu a sua ausência. Primeiro, porque desfrutava de uma liberdade que lhe agradava: “Bom chegar tarde, esquecido na conversa de esquina” (TREVISAN, 2013, p. 12); segundo, por conta das marcas pela casa que acusavam uma sensação de presença da esposa. Essas marcas são identificadas em seguida por meio de figuras: “o batom ainda no lenço, o prato na mesa por engano, a imagem de relance no espelho”.

Em seguida, o protagonista descreve os sinais da ausência da esposa: “Com os dias, Senhora, o leite primeira vez coalhou. A notícia de sua perda veio aos poucos: a pilha de jornais ali no chão, ninguém os guardou debaixo da escada” (TREVISAN, 2013, p. 12). O “leite que coalhou” e a “pilha de jornais no chão” são figuras que revelam a ausência da esposa, contrastando com as figuras anteriormente mencionadas. Elas revelam também detalhes da rotina do casal, em que a presença da esposa é marcada pelas tarefas domésticas, fato que permeia o universo retratado por Dalton Trevisan.

Assim como no outros contos, o silêncio faz-se presente, denunciando a ausência e a tristeza, refletidas na perda do canto do canário: “Toda a casa um corredor

vazio, até o canário ficou mudo” (TREVISAN, 2013, p. 12). A disforia desencadeada pela solidão atinge até mesmo o canário, que, de tanta tristeza, emudece, o que caracteriza a solidão como uma paixão tensa. Em seguida, assim como o protagonista de “Quarto de hotel”, esse sujeito entrega-se à bebedeira como fuga momentânea da solidão, que, após a partida dos amigos, retornava com ele ao lar.

A casa onde deveria ser o refúgio, a paz, torna-se um inferno: “Não dar parte de fraco, ah, Senhora, fui beber com os amigos” (TREVISAN, 2013, p. 12). Nesse trecho, é possível reconhecer um traço machista da personagem, que não quer demonstrar que está sensível – o que seria para ele um sinal de fraqueza. Em vez disso, procura a bebida e o bar, que acentuam a sua sensação e imagem de virilidade. O bar aparece novamente como alternativa de fuga momentânea da solidão, conforme já apontado pelo sociólogo José Machado Pais (2006), fuga que se encerra assim que o protagonista sai do bar e pisa na varanda da casa.

A solidão vivenciada pelo sujeito aparece logo em seguida, lexicalizada no conto: “Uma hora da noite eles se iam. Ficava só, onde o perdão de sua presença, última luz na varanda, a todas as aflições do dia?” (TREVISAN, 2013, p. 12). Nesse momento, o protagonista indaga sobre a presença da esposa na casa, à sua espera, carregando toda a compreensão de que ele necessitava. Aqui, é possível reconhecer o contrato fiduciário e sua ruptura – sobre a qual se pauta a paixão da solidão. O sentido de completude desse sujeito baseia-se na conjunção com a esposa, que, ao partir, rompe o contrato fiduciário.

Mais exemplos de atividades de uma rotina de dona de casa são colocadas. A presença e importância da esposa são reveladas pelas atividades que ela exercia no lar, as quais o marido não é capaz de assumir:

Sentia falta da pequena briga pelo sal no tomate – meu jeito de querer bem. Acaso é saudade, Senhora? Às suas violetas, na janela, não poupei água e elas murcham. Não tenho botão na camisa. Calço a meia furada. Que fim levou o saca-rolha? Nem um de nós sabe, sem a Senhora, conversar com os outros: bocas raivosas mastigando. Venha para casa, Senhora, por favor (TREVISAN, 2013, p. 12).

Tais descrições revelam a falta que o protagonista sente da Senhora e a maneira como ela o completa, bem como a relação de dependência que o protagonista tem dela. A única tentativa do protagonista de assumir uma tarefa no lar é frustrada, pois as violetas murcharam. A figura da violeta murcha, mesmo sem ser poupada de água, caracteriza a tristeza e o fracasso que se desenrola na relação que ele estabelece com a

esposa e com a estrutura do lar.

No texto, o sujeito revela toda uma dedicação da esposa com o lar e com ele próprio, extremamente dependente, pois, sozinho, é incapaz de pregar um botão na camisa, tarefa destinada à esposa. Embora o marido preocupe-se em cuidar das violetas da esposa, retribuindo toda a dedicação, ele não adquire competência para isso. Ainda que tente se virar sozinho, é inútil a tentativa. É um sujeito que quer ser, mas não pode ser e sabe não poder ser.

No último trecho, revela-se o pronome “nós”, que pode se referir ao sujeito e a prováveis filhos que também moram na casa, como também pode ser referência ao canário, violeta e ele: “bocas raivosas mastigando” (TREVISAN, 2013, p. 12). Nesse último caso, o protagonista se iguala aos animais e plantas. O conflito é, então, instaurado no momento em que se reúnem, pois há dificuldade de se comunicarem amigavelmente. A presença da mulher permitia que conseguissem se comunicar uns com os outros sem conflito. A esposa coloca-se, assim, como uma pessoa apaziguadora no lar.

Ao reconhecer a incapacidade de viver sem a esposa, quer ser, não pode ser e sabe não poder ser, depois de quase um mês, o sujeito pede que a esposa, ou como diz, sua Senhora, retorne à casa. A solidão do protagonista estende-se no seu cotidiano, há quase um mês, levando-o a pedir o retorno da esposa para cessar o vazio, o que aponta para o aspecto durativo dessa paixão.

A paixão “saudade”, mais uma vez se faz presente para o sujeito solitário. Embora tivesse ocorrido algum conflito que ocasionou na partida da esposa, um novo conflito instala-se, então, com a sua ausência. Esse lar não corresponde ao aconchego e bem-estar que deveria significar. Esse paradoxo remete à colocação de Vera Lúcia Maquêa (1999) sobre um fato curioso entre os casais trevisanianos: quando estão juntos, enfrentam um verdadeiro inferno, porém, quando se separam, não conseguem viver sem o outro, enfrentando outro inferno: o da solidão.

TRANSCRIÇÃO DO CONTO “O VIÚVO”

O conto “O viúvo” está presente no livro *Desgracida* (2010), o qual é dividido em duas partes: *Ministórias* e *Mal traçadas linhas*, cujos textos são referentes a antigas cartas enviadas a Pedro Naya, Rubem Braga e Otto Lara Rezende. Esse conto, narrado em primeira pessoa, tem como protagonista seu João, um idoso aposentado e viúvo

que lamenta a solidão em que se vê cercado e resolve procurar por uma possível saída.

“A solidão é minha tristeza. Me ocupo pela manhã no quarto. De tarde eu saio. Lá na pracinha com seis ou sete conhecidos. Aposentados como eu. Ficamos conversando. Cedo me recolho.

O divertimento dos outros já não é para mim. Ao circo ainda vou. Nada é como antes.

De volta à Pensão Bom Pastor com um jornal, às vezes uma revista. Um pouco de jornal, daí o rádio, logo me chateio. Mais jornal, suspiro, os pequenos anúncios, gemido. No fim começo a falar sozinho. Sabe que faz bem?

Me bato a noite inteira. A muito custo vem o sono. Mal fecho o olho, a corruíra canta debaixo da janela. Do meu pão o miolo é para ela. Falo sozinho. Mais gemido e suspiro. Invento micagem no espelho.

Sempre o radinho ligado. De repente o anúncio da *senhora viúva quer conhecer cidadão bem-intencionado*. Molho a caneta na língua e capricho a letra.

A primeira resposta muito desconfiada. Mais uma cartinha. Era uma por semana. Com medo desistisse. Ela demorava, eu escrevia na mesma hora. Quando outra chegava, ali nos pinotes: ‘Que é isso, rapaz? Tá doidinho?’ Com o papel azul perfumado na mão. Dançando em volta da cama.

Afinal pedi um encontro: *Avise a cor do vestido, o que leva na mão. Eu te espero, sem falta.*

Se eu me descrevi? Lá sou bobo. Fosse uma bruxa, passava de viagem. Dois longos meses. Mais duas cartinhas. E veio a resposta: *Estou de vestido marrom, casaquinho verde gola branca, bolsa na mão. De óculo. No meio da escadaria da catedral.*

Três da tarde. Um calor medonho. Fazia boa figura. Óculo de grau. Na mão uma bolsa preta. Subi dois degraus. Olhei e disse:

-Sou o João. E ela:

-Eu, a Rosinha.

Mais moça e mais bonita que a finada. Olho bem azul. E loira do meu gosto.

Na mesma hora decidido. Essa me serve. Nunca mais a cama de pregos do Bom Pastor. Minha solidão, adeus.

Fique longe, tristeza.”

(In: TREVISAN, Dalton. *Desgracida*. 1ª ed. São Paulo: Record, 2010.)

ANÁLISE DO CONTO “O VIÚVO”

Esse conto é narrado em primeira pessoa por um viúvo aposentado chamado João, que, como já mencionado, é um nome recorrente nos contos trevisanianos. Ocorre nessa narrativa o processo de debreagem enunciativa, o que provoca um efeito de subjetividade e presentificação. O conto soa como um desabafo do viúvo ao enunciatário e, já no início, anuncia a tristeza que vive em virtude da solidão. Nesse momento, já é apontada pelo enunciador/protagonista a tensão que caracteriza a paixão da solidão.

A paixão da solidão aparece, já no início do conto, associada à paixão da tristeza, ambas lexicalizadas: “a solidão é minha tristeza” (TREVISAN, 2010, p. 55). Assim como a solidão, também se origina a partir do estado inicial de espera. É modalizada pelo querer ser, não poder ser e, ainda, por um saber não poder ser. Possui aspecto durativo e, diferentemente da solidão, caracteriza-se como uma paixão intensa. A tristeza, conforme aponta o *Dicionário Houaiss*, é um “estado sentimental definido pela falta de alegria ou pela melancolia. Caráter daquilo que incita esse estado. Sem alegria; falta de contentamento; esmorecimento. Circunstância em que a condição melancólica ou de desânimo prevalece”. A relação entre a solidão e a tristeza ocorre porque, embora haja casos em que o sujeito solitário não tem consciência da impossibilidade de entrar em conjunção com seu objeto-valor, há casos, como neste da personagem seu João, em que o sujeito sabe que não será possível alcançar a conjunção desejada.

O viúvo descreve algumas atividades do seu cotidiano que deveriam distraí-lo e que, porém, não são suficientes para afastar a solidão e a tristeza, paixões que são lexicalizadas na passagem:

A solidão é minha tristeza. Me ocupo pela manhã no quarto. De tarde eu saio. Lá na pracinha com seis ou sete conhecidos. Aposentados como eu. Ficamos conversando. Cedo me recolho. O divertimento dos outros já não é para mim. Ao circo ainda vou. Nada é como antes (TREVISAN, 2010, p. 55).

Ao comparar seu presente ao passado, o protagonista revela um passado eufórico em contraste com o presente disfórico, no qual a diversão não é mais viável. Tentativas de passar o tempo são frustradas, entediadas. As relações interpessoais que seu João tem não são significativas, uma vez que menciona a companhia de “seis ou sete conhecidos” (TREVISAN, 2010, p. 55, grifo nosso) em vez de “amigos”.

Assim, o cotidiano de seu João é marcado por constantes disjunções, com contratos fiduciários que são estabelecidos e rompidos, pois não preenchem o vazio do protagonista e o lançam à frustração. O falar sozinho implica em distrair-se com a própria voz, simulando uma companhia e preenchendo o silêncio:

De volta à Pensão Bom Pastor com um jornal, às vezes uma revista. Um pouco de jornal, daí o rádio, logo me chateio. Mais jornal, suspiro, os pequenos anúncios, gemido. No fim começo a falar sozinho. Sabe que faz bem? (TREVISAN, 2010, p. 55).

Do mesmo modo que as personagens dos contos “Às três da manhã” e “Quarto de hotel”, seu João sofre de insônia e, quando finalmente dorme, é despertado pelo canto de um pássaro – nesse caso, de uma corruíra: “Me bato a noite inteira. A muito custo vem o sono. Mal fecho o olho, a corruíra canta debaixo da janela” (TREVISAN, 2010, p. 55). Com a corruíra, seu João estabelece uma relação de afeto, figurativizado pelo ato de alimentá-la: “Do meu pão o miolo é para ela”.

Em seguida, seu João dá continuidade às tentativas de fuga do tédio e da solidão que o acompanham: “Falo sozinho. Mais gemido e suspiro. Invento micagem no espelho. Sempre o radinho ligado” (TREVISAN, 2010, p. 55). A micagem no espelho, além de tentativa de se distrair, ocupar o tempo e quem sabe provocar um riso, também é fruto do incômodo ao defrontar-se com a própria imagem no espelho, assim como ocorre com o protagonista de “Quarto de hotel”. Distorcer a própria imagem é uma alternativa para burlar a tristeza que revela.

O rádio ligado gera certo barulho na residência, assim como falar sozinho, disfarçar o silêncio e distrair a solidão. O mesmo silêncio que gera paz ao indivíduo traz também um incômodo, como nesse caso. Ao acompanhar o cotidiano vivido por seu João com sucessivas marcas de solidão, é possível reconhecer, mais uma vez, o aspecto durativo dessa paixão.

Lendo os jornais, seu João depara-se com um anúncio de jornal que lhe chama a atenção. A prática de procurar anúncios de relacionamentos aparece várias vezes nas narrativas de Dalton Trevisan: “De repente o anúncio da *senhora viúva quer conhecer cidadão bem-intencionado*. Molho a caneta na língua e capricho a letra” (TREVISAN, 2010, p. 55). O anúncio alimenta a esperança de se envolver em um relacionamento e modificar o cotidiano entediante e solitário, ou seja, nesse momento, estabelece-se o contrato fiduciário. Sobre esse tipo de atitude referente ao protagonista, o sociólogo Pais

(2006, p. 159) afirma que

A solidão salpica de ilusões as incertezas que caracterizam a vida afectiva de alguns viúvos. Por exemplo, a ilusão do ‘refazer a vida’. Não é raro que surjam namoricos entre alguns residentes de lares. Outras vezes, procuram-se relacionamentos através de anúncios de jornais. Raramente os resultados são os desejáveis.

Seu João passa a se corresponder com a senhora toda semana. Quando ela demorava a responder, ele tratava logo de mandar outra carta, com medo de que ela desistisse de se corresponder, o que consiste em uma insegurança da personagem: “Ela demorava, eu escrevia na mesma hora”. Em seguida, surge uma nova paixão que até então não aparecia no conto, a alegria: “Quando outra chegava, ali nos pinotes: ‘Que é isso, rapaz? Tá doidinho?’ Com o papel azul perfumado na mão. **Dançando em volta da cama**” (TREVISAN, 2010, p. 56, grifo nosso). A alegria aparece como uma paixão representada por meio da figura em destaque. Dançar em volta da cama aponta para uma euforia e vivacidade em decorrência do prazer, da satisfação, que aparecem na definição de alegria no *Dicionário Houaiss*: “estado de satisfação extrema, sentimento de contentamento ou de prazer excessivo; a condição de satisfação da pessoa que está contente”.

Em meio à ansiedade, resolve logo pedir um encontro: “Avisar a cor do vestido, o que leva na mão. Eu te espero, sem falta” (TREVISAN, 2010, p. 56). Seu João não descreve sua aparência e logo se justifica ao enunciatário: “e eu me descrevi? Lá sou bobo”. Isso aponta para outra paixão tensa, a insegurança, com a qual o sujeito é marcado pelas modalidades do querer ser e crer não ser. Seu João quer ser agradável fisicamente, mas não crê que seu desejo condiz à realidade. Da mesma maneira que considera importante sua aparência física, também é exigente em relação à senhora: “fosse uma bruxa, passava de viagem”.

Após dois meses, recebe a resposta: “Estou de vestido marrom, casaquinho verde gola branca, bolsa na mão. De óculo. No meio da escadaria da catedral” (TREVISAN, 2010, p. 56). Às três da tarde, que remete ao recorrente horário das três da manhã, o encontro realiza-se e apresentam-se um ao outro, no único diálogo contido no conto:

-Sou o
João. E
ela:
- Eu, a Rosinha (TREVISAN, 2010, p. 56).

A aparência da senhora agrada seu João: “mais moça e mais bonita que a

finada. Olho bem azul. E loira do meu gosto” (TREVISAN, 2010, p. 56). Basta vê-la para que seu João decida se envolver, o que demonstra uma despreocupação em relação ao sentimento e à preocupação com a companhia, de modo a escapar da solidão: “Na mesma hora decidido. Essa me serve”. O verbo “servir” revela uma reação de seu João que é a mesma de quem analisa e escolhe um objeto para consumo. A superficialidade nesse encontro é suficiente para que ele considere que a mulher “serve”. Há beleza e utilidade. Isso vai ao encontro de colocações do sociólogo Bauman (2007), que considera o consumo como termo-chave da sociedade líquido-moderna, que se estende e se intensifica cada vez mais no cotidiano. A relação de consumo compreende o próprio ser humano como não somente aquele que consome, mas também como objeto a ser consumido.

O protagonista encerra sua fala com uma despedida da situação em que se encontra: “Nunca mais a cama de pregos do Bom Pastor. Minha solidão, adeus” (TREVISAN, 2010, p. 56). O uso de nomes como “Bom Pastor” para as casas de repouso ocorre em virtude do que foi apontado anteriormente pelo sociólogo Pais (2006), que é a denúncia de uma aguda ironia, pois são nomes que concebem a ideia de paz, tranquilidade, conforto e acolhimento em ambientes cujo contexto é extremamente adverso.

Embora o encontro tenha ocorrido e seu João se coloque esperançoso, com fortes expectativas, não há nenhum elemento no conto que garanta a correspondência destas, ou seja, a conjunção almejada. Dessa maneira, ainda que seu João seja um sujeito que quer ser, ele demonstra por todo o conto que não pode ser.

A narrativa encerra-se em mais uma tentativa de fugir do estado de disjunção em que se encontra, o que gera uma expectativa ou um contrato fiduciário entre seu João e Rosinha. Porém, mediante um tipo de relacionamento como esse, que *a priori* não é pautado em sentimento, mas em carência – e, sobretudo, tratando-se da obra trevisaniana –, previsivelmente a relação recairia em frustração, decepção, relação conjugal conflituosa e descontentamento, traços que percorrem exaustivamente a vida de Joões, Marias e Rosinhas.

TRANSCRIÇÃO DO CONTO “A CORRUIRA AZUL”

O conto está situado no livro *A faca no coração* (1979), cuja versão original data de 1975. É a partir dessa obra que Dalton Trevisan começa a retomar temas, personagens e ambientes. Em “A corruíra azul”, a solidão aparece acentuada pela debilidade

física da personagem idosa, seu João.

“ - O velhinho do 307 passando mal.

- Muito morredor, o pobre.

Cada vez que reina com a criadinha, briga com a nora, a família vai à praia, esquecem- no ali no quartinho de hotel.

- É a perna que dói, seu João? - indaga enternecido o porteiro.

Sozinho é um corredor do albergue noturno. Um olho velado por escama leitosa da catarata, o outro mal distingue através da grossa lente. O nó inchado dos dedinhos tortos, alcança a bengala pendurada na grade da cama.

- Meu filho, perna de pau dói?

Ferozes golpes na perna direita e uma gargalhada triste. Calo arruinado ou unha encravada obrigaram-no, dez anos atrás, amputá-la acima do joelho. Cara vermelhosa costurada de rugas, farripas brancas úmidas de suor frio, a mão peluda sobre o pijama encardido:

- Uma dorzinha aqui...

Sem coragem de dizer coração. Acorda no meio da noite, o galo cego no peito bicando o milho às tontas. Medo de morrer só, sem alguém que lhe segure a mão.

- A nora é grandíssima feiticeira. Mistura vidro moído no caldo de feijão. Menino não suporta, muito menos os netos endiabrados:

Gostosa, a criança, só torradinha no espeto. Grande jogador, borracho, farrista e mulherengo.

- O senhor apostou nas corridas?

- Já não posso comer.

Surdo que se faz distraído. Muito incomodou a mulher, que, verdadeira heroína, morreu santa. Só foi para a companhia do filho depois de estropiado. Setenta e um anos irados e brigantes, implica demais com a nora. Quer só para ele o coração, a moela, a sambiquira Vez por outra, deixado pelo filho na portaria do hotel.

- Te contei do velório da mulher do Dadá?

As pompas escolhidas na funerária, todos bêbados, ele deitou-se no caixão. Os amigos carregaram-no para o meio da sala, a família ao redor da defunta. Eis a tampa que se ergue sozinha, quem surge do esquife? Escapuliu às gargalhadas, entre os urros do possesso Dadá. sangue: Já deslembado dos terrores, acende um cigarrinho, as unhas amarelas e roídas até o

- Fiz misérias no meu tempo.
- Tempo das francesas, hein, seu João?
- Em Antonina foi outra vez.

O eterno penico debaixo da cama. Sozinho o coitado mal chega ao banheiro com o risco de cair e quebrar a bacia.

- Não pense que sou inválido. Opero o olho e fico novinho, pintado de ouro.

Inseguro na marcha - olho direito cego, perna esquerda postiça. Para se deslocar do hotel ao bar vizinho, arrimado de um lado na bengala e do outro no braço do porteiro. Passo a passo, arquejante, afrontado:

- Olhe aqui a vitrina!
- Assim recobra o fôlego, sem se humilhar.

A perna de mentirinha debaixo da mesa, beberica uma batida de maracujá atrás da outra. Olho arregalado para as meninas que cruzam a porta:

- São o azul do céu, o canto da corruíra, a gota da chuva, o arpejo do vento... Ai, meus sessenta anos!

Nos peitinhos de uma corruíra azul foi que sofreu insulto cerebral, a seqüela da mãozinha gaguejante e vesga.

Apesar de arruinado e carunchoso, pobre Sansão tosquiado, olho vazio sobre o nada:

- O velhinho, mais fogoso de Curitiba!

Defeituosa, já encomendou outra maldita perna de pau, especial para corridinha atrás das meninas. Boceja, a dentadura ao léu da língua babosa:

- Não vai dormir, meu filho? Muito cansado e com sono.

Livre do outro, arrasta-se bocejando e manquitolando até o banheiro, com o rastro sinuoso na poeira do corredor.

Rubicundo da pressão alta, dispnéia e tonteira, outra vez sentado na cama do quartinho. Mão ofegante no peito, a porta aberta - tanto para respirar como espreitar alguma hóspede retardatária.

- Psiu... Psiu, mocinha.

Mesmo que velhota decrépita, tudo menos a solidão das três da manhã, quando você escuta debaixo da pele a unha crescer.

- Não quer entrar, meu bem? Acode a um velhinho sofredor? Me segure a mão. Ai, que mãozinha mais doce. Sente aqui, lugar para dois. Mais perto. Ai, sua diabinha.”

(In: TREVISAN, Dalton. *A faca no coração*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1979.)

ANÁLISE DO CONTO “A CORRUÍRA AZUL”

No conto “A corruíra azul”, a velhice e a solidão relacionam-se como são comumente associadas na vida humana – tanto pelo abandono que muitos idosos, como a personagem do conto, sofrem, como pela situação debilitada que os impedem de realizar certos afazeres, levando-os ao isolamento, bem como a consciência da proximidade da morte.

Para os idosos, de maneira geral, a solidão é um sentimento agravante em sua velhice e torna-se cada vez mais angustiante e dolorosa. “A velhice é revestida por um sentimento de angústia onde se perde o sentido de significação e aos poucos vê-se frente a um vazio existencial nunca preenchido pela essência do ser”, é o que afirma Angerami-Camon (1990, p. 76), que trata da perda dos papéis que o velho desempenhava no contexto sociofamiliar ao ser condenado ao abandono por seus semelhantes, extinguindo-se, assim, toda a significação de seus atos durante a existência. Angerami-Camon (1990, p. 76) completa esclarecendo que

Na medida em que são abandonados pelo núcleo familiar, aos poucos também se abandonam desprezando contínua e fluentemente todos os contatos com o mundo exterior vivendo quase que exclusivamente de reminiscências e promessas de um tempo bom que se perdeu no ser e no espaço.

Em “A corruíra azul”, estão presentes inúmeras tentativas da personagem protagonista, seu João, de não se mostrar abatido pela condição frágil e debilitada em que se encontra. Todavia, sua debilidade física é reafirmada a todo o momento pelo narrador, em um confronto de discursos, que revela a impotência de um indivíduo, sua fragilidade, seu medo da morte. Sozinho em um quarto, o modo como se coloca diante do olhar do outro revela que ele quer evitar o reconhecimento de sua real situação.

A análise sobre a velhice e a solidão e sobre o modo como se relacionam no conto é feita diante da análise do discurso presente na narrativa, que se articula por meio de duas vozes distintas, que se contrapõem no discurso, vozes que o enunciador atribui ao narrado, que, por sua vez, cede a voz para interlocutores (no caso, a personagem seu João e o porteiro). Os discursos divergentes que se chocam dizem respeito à voz do narrador e à fala da personagem seu João.

Ocorre em “A corruíra azul” também uma debreagem enunciativa, pois o enunciador projeta a voz para fora de si, gerando a voz do narrador em terceira pessoa, e também cede a voz para interlocutores, no caso o seu João e o porteiro, em um discurso direto:

- É a perna que dói, seu João? - indaga enternecido o porteiro. [...]
- Meu filho, perna de pau dói? (TREVISAN, 1979, p. 90).

Seu João encontra-se no quarto 307 de um hotel e, logo no início do conto, identificamos o abandono do idoso por parte da família: “cada vez que reina com a criadinha, briga com a nora, a família vai à praia, esquecem-no ali no quartinho de hotel” (TREVISAN, 1979, p. 90). Tal fato retrata a personagem idosa como um estorvo, sendo deixada em um quartinho de hotel, podendo, assim, a família se divertir na praia sem se preocupar com ele. Temos somente seu João e o porteiro como as personagens do conto, sendo as demais apenas mencionadas no discurso. A presença de poucas personagens é uma característica dos contos de Dalton Trevisan, focados mais em conflitos internos do que externos: “Os conflitos residem na fala dessas personagens, nas palavras proferidas, que são na verdade, signos de sentimentos, ideias, pensamentos e emoções e, podem construir ou destruir” (FERREIRA, 2010, p. 3).

Os únicos diálogos que aparecem são de seu João com o porteiro, que transparece sensibilidade ao se relacionar com o idoso, demonstrando interesse pela sua vida. O diálogo entre os dois aparece logo no início da narrativa, quando o porteiro pergunta se é a perna de seu João que dói, e ele responde em um tom irônico: “e perna de pau dói?”, como se antes fosse a dor na perna do que a falta dela.

Entre a pergunta do porteiro e a resposta de seu João, o narrador apresenta pela primeira vez a solidão em que seu João se encontra e retrata a aparência física da personagem: “Sozinho é um corredor do albergue noturno. Um olho velado por escama

leitosa da catarata, o outro mal distingue através da grossa lente. O nó inchado dos dedinhos tortos, alcança a bengala pendurada na grade da cama” (TREVISAN, 1979, p. 90-91). Essas figuras revelam a fragilidade e debilidade, beirando um tom de asquerosidade, características que dificultam o enfrentamento da condição solitária por parte do indivíduo.

A resposta irônica, e aparentemente bem humorada, de seu João para o porteiro é seguida pelo que o narrador traz como sendo uma gargalhada triste, com ferozes golpes na perna de pau, primeira demonstração de um sujeito que disfarça para o outro aquilo que o entristece. Seu João pronuncia-se novamente em relação à dor que sente e que foi percebida pelo porteiro: “uma dorzinha aqui...” (TREVISAN, 1979, p. 91).

A dor que seu João sente e que tenta mencionar é no coração, mas não tem coragem. O narrador imediatamente preenche a informação, denunciando aquilo que a personagem quer esconder: “Sem coragem de dizer coração. Acorda no meio da noite, o galo cego no peito bicando o milho às tontas. Medo de morrer só, sem alguém que lhe segure a mão” (TREVISAN, 1979, p. 91). Além de a dor que seu João sente no coração ser descrita por meio da figura do galo cego bicando o milho às tontas, é possível notar também o medo da morte, principalmente associado ao fato de estar solitário. A solidão experimentada pelo protagonista desencadeia, então, outra paixão, o medo, assim como ocorreu com a protagonista do conto “Às três da manhã”.

Entretanto, embora conforte a ideia de alguém segurando a mão de um sujeito que está prestes a morrer, a morte, assim como o nascimento, segundo os pressupostos filosóficos, são episódios que inevitavelmente o indivíduo enfrentará sozinho. A presença de alguém pode ofuscar a ideia de solidão na hora da morte, porém, nunca cumprirá o papel almejado, de verdadeira companhia. Ainda assim, uma companheira, não especificada, apresenta-se como objeto-valor de seu João.

No trecho a seguir, por meio da fala da personagem e pelo comentário do narrador, é apresentado o modo como seu João, consciente da situação de abandono em que vive, vê seus familiares:

- A nora é grandíssima feiticeira. Mistura vidro moído no caldo de feijão. Menino não suporta, muito menos os netos endiabrados:
- Gostosa, a criança, só torradinha no espeto (TREVISAN, 1979, p. 91).

O vidro moído no caldo de feijão aparece em outros contos, na tentativa das mulheres vingarem as traições e desamparos advindos dos maridos. Isso pressupõe que

o filho do seu João seja um marido problemático e aponta claramente para uma relação conjugal conflituosa e amarga, como já é de se esperar em um conto de Dalton Trevisan.

Antes que o enunciatário possa se compadecer da situação e condenar a nora e as crianças endiabradas pelo modo como agem e são vistos por seu João, o narrador censura o protagonista, como se justificasse o tratamento do idoso recebido pela família: “Grande jogador, borracho, farrista e mulherengo” (TREVISAN, 1979, p. 91). A bebedeira, o vício em jogos e a procura por mulheres são marcas do estereótipo machista que ronda as personagens masculinas de Dalton Trevisan. Porém, tais características parecem não pertencer mais a ele. Quando o porteiro pergunta se ele já apostou em alguma corrida, ele responde: “já não posso comer” (TREVISAN, 1979, p. 91). Em outras palavras, se já não pode nem mesmo fazer aquilo que é essencial à sua sobrevivência, quanto mais praticar algo de que não necessita, ainda que goste e tenha feito isso durante parte de sua vida. Em termos modais, seu João é um sujeito que quer ser e não pode ser. Ele deseja entrar em conjunção com um estilo de vida que já não é mais possível de ser recuperado. Em seguida, o narrador coloca-se mais uma vez julgando o modo de ser do idoso e se opondo à ideia de vitimização do protagonista:

Surdo que se faz distraído. Muito incomodou a mulher, que, verdadeira heroína, morreu santa. Só foi para a companhia do filho depois de estropiado. Setenta e um anos irados e brigantes, implica demais com a nora. Quer só para ele o coração, a moela, a sambiquira. Vez por outra, deixado pelo filho na portaria do hotel (TREVISAN, 1979, p. 91).

Assim como o filho, seu João é colocado pelo narrador como um sujeito problemático para a mulher, e o fato de ser apontado como implicante com a nora abre margem para que se pense que o vidro moído no caldo de feijão seja apenas um exagero por parte do idoso.

Ocorre, em seguida, o retorno do diálogo de seu João com o porteiro, para quem ele pergunta: “Te contei do velório da mulher do Dadá?” (TREVISAN, 1979, p. 91), momento marcado por uma boa recordação, carregada de humor, apresentando uma característica comum à pessoa idosa, de dividir boas memórias com outras pessoas, como é reconhecido pelo porteiro logo em seguida: “Tempo das francesas, hein seu João?”.

Contudo, ocorre, por parte do narrador, uma quebra com tal descrição de vivacidade, trazendo a decadência de volta à realidade do idoso: “O eterno penico debaixo da cama. Sozinho o coitado mal chega ao banheiro com o risco de cair e quebrar a bacia”

(TREVISAN, 1979, p. 92). O enunciador imediatamente coloca seu João em uma posição contrária à de vítima, que aparentemente seria a imagem atribuída a um idoso debilitado como ele: “- Não pense que sou inválido. Opero o olho e fico novinho, pintado de ouro” (TREVISAN, 1979, p. 92). Conforme aponta Sobania (1994, p. 54), “as doenças que afetam os olhos implicam, denotativamente, redução do prazer visual, tão enfatizado como compensação da irrealização da sexualidade”.

O protagonista demonstra uma expectativa em retomar o prazer visual com a operação, porém, seu discurso é imediatamente rebatido pelo narrador, que enumera outras doenças de seu João. Sobania acrescenta ainda que, “conotativamente, sofrer dos olhos se relaciona à negativa do idoso a enxergar a realidade. Tal afirmação é reforçada pela expressão ‘olho vazio sobre o nada’” (TREVISAN, 1979, p. 93). Ainda assim, enquanto caminha pela rua, seu João tem “olho arregalado para as meninas”, ou seja, segundo Sobania (1994, p.54), “o protagonista insiste em estabelecer contato lúbrico por intermédio do olhar”.

A memória sobre o passado é marcada por vivacidade, o que coloca o passado, a lembrança, como algo eufórico, contrastando com o presente, que é disfórico, assim como ocorre com a personagem seu João de “O viúvo”. A maneira como o enunciador coloca esses contrastes, de maneira brusca, atua como um choque que, abruptamente, traz o sujeito de volta àquilo que estava tentando fugir, ao menos em pensamento. De acordo com o sociólogo Pais (2006, p. 157):

As memórias são metáforas da imaginação, lembranças emolduradas pelo tempo que arrastam um efeito de encantamento. As lembranças vivem de imagens que ininterruptamente estimulam a imaginação, reavivada pela memória. Por isso a memória é um campo de ruínas emocionais entre quem vive vazios de solidão.

Seu João, na companhia do porteiro, dirige-se até um bar próximo do hotel onde se encontra, porém, caminha com dificuldades devido ao seu estado debilitado, como é descrito pelo narrador: “Inseguro na marcha – olho direito cego, perna esquerda postiça. Para se deslocar do hotel ao bar vizinho, arrimado de um lado na bengala e do outro no braço do porteiro” (TREVISAN, 1979, p. 92). Nota-se como as atividades mais simples tornam-se complicadas para o idoso, e é criada para ele uma relação de dependência.

O idoso, ao perder sua autonomia e independência para a realização de tarefas mais simples do dia a dia, necessita de cuidados e companhia ainda maiores. No entanto, a fragilidade que o atinge torna-se, muitas vezes, a principal razão do abandono,

juntamente com o esfriamento de vínculos afetivos entre o idoso e os familiares. Há de considerar, contudo, o modo de enfrentamento de cada pessoa diante de uma situação: “isso significa dizer que uma mesma situação pode ser motivo gerador do sentimento de abandono para uma pessoa e não o ser para outra. Depende das circunstâncias objetivas e subjetivas de cada indivíduo” (HERÉDIA; CORTELLETI; CASARA, 2005, p. 309).

Seu João, durante o trajeto, pronuncia-se: “olha aqui a vitrina” (TREVISAN, 1979, p. 92) – isso se coloca, diante do que é apresentado pelo narrador, como um pretexto para que ele possa descansar um pouco, sem ter que dizer isso ao porteiro: “Assim recobra o fôlego, sem se humilhar”. Aí é possível compreender o sentimento de humilhação que se pode atribuir ao idoso, que está dependente e frágil diante das dificuldades surgidas em um momento simples do cotidiano.

Ao chegar ao bar, Seu João demonstra brevemente sua característica de mulherengo, apontada pelo narrador anteriormente, reparando em todas as mocinhas que passavam por ele, e é também envolvido novamente pela nostalgia: “- São o azul do céu, o canto da corruíra, a gota da chuva, o arrepio do vento... Ai, meus sessenta anos!” (TREVISAN, 1979, p. 92). É interessante apontar a expressão “ai meus sessenta anos”, que demonstra que até essa idade seu João se apresentava como um velhinho muito ativo, marcado pelo querer ser e poder ser, como se essa idade representasse toda uma juventude já perdida em tão pouco tempo, pois agora ele é um sujeito que quer ser e não pode ser. As figuras “azul do céu”, “canto da corruíra” e “arrepio do vento” representam boas sensações, que são atribuídas ao que proporcionavam os sessenta anos de idade de seu João.

Esse momento é marcado pela nostalgia, paixão que surge em decorrência da solidão, de maneira a se entregar ao passado eufórico para distrair o sujeito da realidade que o deprime. Após o momento nostálgico de seu João, o narrador apresenta outra memória que quebra com euforia da lembrança do passado: “Nos peitinhos de uma corruíra azul foi que sofreu insulto cerebral, a seqüela da mãozinha gaguejante e vesga” (TREVISAN, 1979, p. 92). A corruíra azul é um pássaro de canto alegre e forte, porém, sua cor não é azul, e sim parda. Desse modo, o pássaro ora contrasta e ora se aproxima da própria imagem da personagem seu João, que aparece nesse trecho como a metáfora de uma mulher da qual também é feita tal associação, e com a qual teve uma doença desencadeada.

A figura do narrador sempre se opõe a uma lembrança boa de seu João com a descrição de algum elemento que denote a realidade frágil, debilitada e cruel do protagonista. Mesmo que seu João tente rebater, o narrador traz o seu olhar depreciativo, como na fala seguinte a esse trecho, em que a personagem pronuncia em tom de

rememoração “- o velhinho mais fofinho de Curitiba” (TREVISAN, 1979, p. 93), o que é sucedido pela colocação irônica do narrador: “Defeituosa, já encomendou outra maldita perna de pau, especial para corridinha atrás das meninas”. Miguel Sanches Neto (1994, s.p.) afirma que “as menções à doença são bastante numerosas, quase monopolizando o conto. Isso restringe a possibilidade de o protagonista idoso transmitir falsa imagem, embora tente”, e completa o raciocínio: “como o discurso é integralmente controlado por um implacável narrador em terceira pessoa, as fraudes são desmontadas”.

As figuras que aparecem nas descrições do idoso, como em "arrasta-se bracejando e manquitolando até o banheiro, com o rastro sinuoso na poeira do corredor" (TREVISAN, 1979, p. 93), e adjetivações como "cara vermelhosa costurada de rugas", "arquejante", "afrontado", "estropiado", "mão gaguejante e vesga", "língua babosa" são apontadas por Sanches Neto como um recurso do autor, que as utiliza como contraponto à imagem de lubricidade que o idoso tenta afirmar (SOBANIA, 1994), afinal, todas essas figuras reforçam a velhice, a debilidade física e aspectos nada atraentes da aparência do idoso, que, em outros tempos, dizia fazer sucesso com as mulheres.

O retorno de seu João ao hotel não é mencionado no texto, mas é possível ser reconhecido pelo que vem a seguir. Há uma tentativa de diálogo de seu João com o filho, no momento em que se dirige a ele: “Não vai dormir meu filho, muito cansado e com sono” (TREVISAN, 1979, p. 93); porém, trata-se de uma tentativa de diálogo, porque ele, de fato, não ocorre, pois o filho não responde seu João, o que demonstra a falta de relação entre os dois, o descaso reconhecido no silêncio. A expectativa diante da tentativa de comunicação é frustrada, ou seja, há um rompimento do contrato fiduciário estabelecido entre pai e filho, criando a ambiência adequada para o surgimento da solidão.

Antes que se possa reconhecer o envolvimento emocional de seu João com o filho, o narrador diz: “Livre do outro, arrasta-se bocejando até o banheiro” (TREVISAN, 1979, p. 93), o que demonstra, além da má relação entre os dois, o sentimento de desprezo também por parte de seu João, que, ao se dirigir ao filho, dissimula o que realmente pensa e sente, conforme é apresentado pelo narrador ao usar a expressão “livre do outro”.

O tom cômico aparece novamente na espreita de seu João por alguma hóspede que possa passar eventualmente pela porta. Essa atitude está longe de ser o que parece: não é pela característica de ser mulherengo atribuída à personagem, mas ao fato de sentir medo diante da solidão em que se encontra no momento em que se sente ofegante, ou seja, com a possibilidade de morrer. Nota-se também a necessidade de seu João utilizar do bom humor que lhe resta para distrair a solidão diante da morte, apegando-se à companhia

de uma mulher qualquer, somente para que não se sinta sozinho, tal como é narrado a seguir:

Mão ofegante no peito, a porta aberta - tanto para respirar como espreitar alguma hóspede retardatária.

- Psiu... Psiu, mocinha.

Mesmo que velhota decrépita, tudo menos a solidão das três da manhã, quando você escuta debaixo da pele a unha crescer (TREVISAN, 1979, p. 93).

Seu João mantém a porta aberta tanto para respirar quanto para espiar uma eventual hóspede, o que aponta uma insistência em manter alguma relação, mesmo, ou principalmente, por se sentir mal, independentemente de como seja essa hóspede. Nas palavras de Sobania (1994, p. 117), isso revela uma “equivalência entre a importância de respirar e a de manter a sexualidade, numa imagem do postulado perda da virilidade igual a perda da vontade de viver”. A necessidade de ter uma companhia, qualquer que seja ela, revela a tentativa de fuga do sentimento da solidão, além do medo da morte. O sujeito estabelece novamente um contrato fiduciário com a hóspede.

A figura contida na expressão “quando você escuta debaixo da pele a unha crescer” traduz a sensação da solidão, acentuando o enorme silêncio que marca a ausência, a falta de qualquer coisa ao redor que possa emitir o menor som possível. O único som que seu João poderia ser capaz de ouvir é de algo que provém dele mesmo, um som imperceptível que intensifica a sensação de solidão da personagem, recorrendo a qualquer coisa que não a faça ouvir aquele som que denuncia que o vazio e o ninguém estão demasiadamente presentes ao redor. É nesse momento que a solidão se evidencia, bem como a tensão que a caracteriza e suscita o medo.

Assim como em “Às três da manhã”, o ápice do sentimento de solidão aparece associado ao medo de morrer só. A condição solitária de seu João o acompanha do início ao fim da narrativa, momento em que se acentua e, dessa forma, adquire um aspecto durativo. Embora seu João tente estabelecer contato com a hóspede retardatária, o conto encerra-se sem esboçar a possibilidade de reversão dessa situação, o que aponta para a modalização do querer ser associado ao não poder ser do protagonista.

Em “A corruíra azul”, é possível notar a solidão e a debilidade física por conta da velhice, disfarçadas pela ironia e sarcasmo, chegando a uma sutil comicidade ao final, que, na verdade, nada tem de cômico. A fragilidade, o desprezo e a impotência do ser humano solitário apresentam-se de maneira muito intensa na personagem do conto em

questão, sobretudo, porque se soma ao sentimento de solidão o fato de a personagem ser idosa, o que acentua a fragilidade do sujeito.

A velhice, nesse caso, relaciona-se à solidão de duas maneiras: uma atrelada ao descaso, ao abandono, levando esse indivíduo à solidão; outra, a um fato inevitável ao indivíduo idoso: o reconhecimento da mortalidade. A velhice traz, inevitavelmente, a noção de que a morte está próxima, e é um momento em que estaremos inteiramente sós: ninguém nos acompanha em nossa morte, e o medo da solidão concomitante atinge todos. O medo não está somente nessa solidão que a morte exige, mas também em querer companhia para que não se veja morrendo só – além da necessidade do homem idoso em manter a imagem viril. A personagem tem a consciência de sua solidão e da perda da vivacidade, e seu medo é reconhecer isso até o último momento em que viver.

TRANSCRIÇÃO DO CONTO “DOIS VELHINHOS”

Assim como “Apelo”, o conto “Dois velhinhos” também está presente no livro *Quem tem medo de Vampiro* (2013). O conto relata um ambiente desagradável de um asilo, onde se encontram dois velhinhos debilitados, deitados em suas camas.

lá fora.

“Dois pobres inválidos, bem velhinhos, esquecidos numa cela de asilo.

Ao lado da cela, retorcendo os aleijões e esticando a cabeça, apenas um podia olhar

Junto à porta, no fundo da cama, o outro espiava a parede úmida, o crucifixo negro,

as moscas no fio de luz. Com inveja, perguntava o que acontecia.

Deslumbrado, anunciava o primeiro:

- Um cachorro ergue a perninha num poste. Mais tarde:

- Uma menina de vestido branco pulando corda. Ou ainda:

- Agora é um enterro de luxo.

Sem nada ver, o amigo remordia-se no seu canto. O mais velho acabou morrendo, para alegria do segundo, instalado afinal, debaixo da janela.

Não dormiu antegozando a manhã. Bem desconfiava que o outro não revelava tudo. Cochilou um instante – era dia. Sentou-se na cama, com dores espichou o pescoço: entre os muros em ruína, ali no beco, um monte de lixo.”

(In: TREVISAN, Dalton. *Quem tem medo de vampiro?*. 1ª edição. São

Paulo: Ática, 2013.)

ANÁLISE DO CONTO “DOIS VELHINHOS”

Trata-se de dois velhinhos inválidos, esquecidos em uma deprimente cela de asilo: “Junto à porta, no fundo da cama, o outro espiava a parede úmida, o crucifixo negro, as moscas no fio de luz” (TREVISAN, 2013, p. 69). Tais figuras usadas para descrever o ambiente constroem uma sensação de morbidez, apresentando um símbolo religioso, o crucifixo negro, que traz a conotação irônica da vã esperança e do luto, representado na única imagem de apego e fé presente no quarto.

A figura da mosca, recorrente nos contos de Dalton Trevisan, manifesta a ideia do incômodo, bem como da sujeira, da podridão sob a qual costumam circular, sugerindo até um mau cheiro. Tanto podem atribuir tais características ao espaço em que os velhinhos se encontram, como também construir uma imagem profética do que os espera. A figura do fio de luz sugere uma singela e quase insignificante esperança aos que ali se encontram.

O velhinho colocado embaixo da janela descreve para o companheiro as imagens que observa. Ocorre, nesse conto, um efeito de objetividade, ou distanciamento, entre o enunciador e a enunciação, o que implica no uso da debreagem enunciativa, como na descrição das imagens do velhinho que vem a seguir:

- Um cachorro ergue a perninha no poste. Mais tarde:
- Uma menina de vestido branco pulando corda. Ou ainda:
- Agora é um enterro de luxo (TREVISAN, 2013, p. 38).

Esse velhinho, que observa pela janela e descreve imagens estimulantes para o companheiro, adquire a capacidade de preencher o vazio do estar só, como propõe Nietzsche ao afirmar que o ser humano deveria procurar a completude no próprio ser, que estar só deveria ser uma oportunidade para alcançar tal princípio, tão desafiador para qualquer ser humano. Ao encarar-se só, como está, segundo a filosofia, todo homem do instante que nasce até morrer, esse velhinho tenta amparar-se na sua forma de ver ao seu redor. No entanto, nas narrativas trevisanianas, não há espaço para esse tipo de sujeito. Esse velhinho, que enfrentava a proximidade da mortalidade, como todo idoso, enfrenta imediatamente o encontro com a morte.

A respeito do uso da imaginação ou fantasia, Storr (2011, p.65) menciona o posicionamento de Freud sobre esse fenômeno: “Freud encara a fantasia como algo fundamentalmente escapista, um afastamento da realidade em vez de preâmbulo de uma alteração do real na direção desejada”. O psiquiatra acrescenta ainda que, segundo Freud, a fantasia originar-se-ia nas brincadeiras, e que tais atividades diziam respeito não só ao período da infância como também ao processo de negação da realidade: “A criança em crescimento, ao parar de brincar, desiste apenas do vínculo com os verdadeiros objetos; em vez de brincar, agora cria fantasias. Constrói castelos no ar e cria os chamados devaneios” (STORR, 2011, p.65).

O segundo velhinho deseja poder ver pela janela também e, ao se deparar com a morte do companheiro mais velho, comemora e anseia pela manhã, quando ocupará o lugar dele: “Não dormiu antegozando a manhã. Bem desconfiava que o outro não revelava tudo” (TREVISAN, 2013, p. 39). A inveja, que o velhinho da janela desperta no outro, é uma paixão definida pelo *Dicionário Michaelis* (2014): “1 Desgosto, ódio ou pesar por prosperidade ou alegria de outrem. 2 Desejo de possuir ou gozar algum bem que outrem possui ou desfruta. 3 O objeto que provoca esse desejo”. Como é possível notar, a inveja é uma paixão modalizada pelo querer ser e não poder ser. Com a morte do velhinho da janela, o outro passa a querer ser e poder ser, o que desencadeia uma expectativa nesse velhinho. Contudo, instalado sob a janela depois de muita ansiedade, o velhinho tem pela manhã uma decepção, pois se depara com imagens contrastantes em relação àquelas que eram descritas pelo companheiro de quarto: “sentou-se na cama, com dores espichou o pescoço: entre os muros em ruína, ali no beco, um monte de lixo” (TREVISAN, 2013, p. 39). A expectativa diante da oportunidade de ver as imagens descritas através da janela acarreta na criação de um contrato fiduciário que é imediatamente rompido, desencadeando paixões disfóricas que vão acompanhar esse sujeito juntamente com a solidão. Essa disforia atrelada à solidão revela a tensão provocada por essa paixão.

Além do convívio com a solidão que ficou destinada ao segundo velhinho, ele terá de conviver juntamente com a falta de esperança com que se deparou ao olhar pela janela. Ao percorrer asilos e entrevistar os idosos, uma das constatações feitas por Pais (2006, p. 147) que vai ao encontro da situação da personagem em questão é a de que “cada dia que passa é um dia a menos a que se podem agarrar. O pior é quando surge a convicção de que não vale a pena alimentar a esperança”.

O conto encerra-se na falta de perspectiva, o que caracteriza a sintaxe modal da solidão: querer ser, mas não poder ser. Agora, o velhinho necessita criar suas

próprias distrações de solidão e motivações para ali se manter vivo. Diante disso, Miguel Sanches Neto (1996, p. 16) aponta que “o relacionamento inter-humano acaba se revelando uma ilusão para os que fogem da solidão. Todas as ruas são sem saída. E cada um se apega a alguma coisa para enfrentar essa condição órfica”.

A solidão está impregnada no quarto de asilo, sobretudo para o segundo velhinho, que se mantém vivo para contemplar o vazio, a tristeza e a falta de perspectiva que o cerca – do início da narrativa, com as figuras de uma parede úmida, de crucifixos negros e moscas, até a figura do lixo contida na sua espiada pela janela, o que caracteriza a paixão da solidão como durativa, bem como uma paixão modalizada pelo querer ser e não poder ser. A respeito da situação apresentada nessa narrativa, Norbert Elias (2001, p. 8) afirma que

Isso é o mais difícil – o isolamento tácito dos velhos e dos moribundos da comunidade dos vivos, o gradual esfriamento das relações com pessoas a que eram afeitos, a separação em relação aos seres humanos em geral, tudo que lhes dava sentido e segurança. Os anos de decadência são penosos não só para os que sofrem, mas também para os que são deixados sós.

O conto, embora curto, é denso e impactante, como se caracterizam os contos de Dalton Trevisan, sejam eles curtos ou longos. Há, na linguagem sintética, a intenção justamente de desprender daquilo que se julga desnecessário, concentrando a atenção e o envolvimento do leitor em determinado recorte, assim, afirma Franco Júnior (2009, p. 87): “quanto mais sintético o conto, mais intenso tende a ser o conflito dramático ali expresso, mais despojado de elementos acessórios e inúteis, produzindo um maior impacto sobre o leitor”.

A experimentação da solidão como penitência maior que a morte é um traço característico do herói trágico, o qual recebia como punição não a morte, mas o fato de se deparar com uma verdade cruel e acabar solitário. Como aponta Sayre (2000 *apud* TANIS, 2003, p. 33): “um dos piores castigos para um cidadão grego é o exílio, ser posto para fora da polis, longe da família, dos amigos, tornando-se nômade sem proteção ou habitante de outra polis, sem os mesmos direitos que os outros cidadãos”.

A morte do idoso, que ocorre no conto, não recebe o tratamento de tensão e de tristeza como recebe a solidão apresentada no final da narrativa. Sempre a mesma deprimente realidade para onde quer que olhe, seja dentro ou fora da cela do asilo, onde se divide espaço com a solidão, condenado a suportá-la.

TRANSCRIÇÃO DO CONTO “PENSÃO NÁPOLES”

O conto “Pensão Nápoles”, assim como “Às três da manhã” e “Quarto de hotel”, também está presente no livro *Novelas nada exemplares* (1975). A solidão, nesse conto, diferencia-se da dos outros na medida em que foge do âmbito familiar ou especificamente da relação conjugal e se pauta na solidão do protagonista em relação a uma pátria distante, para a qual deseja fugir, no caso, a cidade de Nápoles.

“Desde que aportou em Curitiba, Chico vivera às margens do Rio Belém e queixava-se de que tinha as unhas sujas de seu barro amarelo. Para ser feliz deveria, em menino, ter pescado um lambari de rabo vermelho. Sonhava então em fugir para outra cidade – ah, Nápoles!

Auxiliar de escritório, noivo, de bigodinho, morou em tôdas as pensões: Primavera, Floriano, Bagdá. Definhava ora na sórdida espelunca de nome pomposo, ora na salinha escura do escritório, onde espirrava entre o pó dos papéis. A eterna promessa era de aumentarem-lhe o salário no ano seguinte – não podia esperar mais um ano. Distraía-se perseguindo o vôo das môscas, contava as rugas da testa do gerente, errava nas contas e, ao receber a correspondência, perguntava ao carteiro:

– Alguma carta de Nápoles?

Sabia o que era – o chamado das janelas. Em vez de partir, mudava de emprêgo, de noiva, de pensão. Respondia ao primeiro anúncio de – ‘Precisa-se de môço para lugar de futuro.’ O Futuro era outra rua de Curitiba, com seus plátanos antigos na calçada, as solteironas à janela, o Rio Belém dos quintais miseráveis e os piás atrás dos lambaris de rabo vermelho.

A salvação era casar, transferir-se para o outro lado da cidade, lá onde a água do rio não chegasse – com as chuvas, alagava os quintais, cobria de lama os sapatos e os sapos coaxavam dentro da cozinha. Irrompia, sem aviso, rio de nascente oculta, sob os pés dos amantes distraídos. A prefeitura ignorava-lhe o curso subterrâneo; rio de pobre, não fôra o Belém, com que água as mães dariam nos piás o banho do sábado?

Aos trinta anos, magrinho, de bigode bem prêto, Chico fugia do rio. Era môço triste. Naufragara com seus trastes na Pensão Nápoles, não a escolhera pelo nome. Fôra condenado às pensões baratas que margeiam o rio, partilhando o quarto com estranhos. Consumira-lhe as economias o tifo prêto do Rio Belém e agora perdera o emprêgo. Diante de uma janela, o vento da viagem arrepiava-lhe os cabelos do peito magro.

- Imagine o que na minha idade Alexandre Magno havia feito! – dizia ao colega de quarto.

O outro olhava-o com espanto.

– Se ao menos não fôsse o rio...– repetia, deitado em cuecas na cama, limpando sob as unhas uma sombra de barro.

Com o tifo até a noiva perdera, êle que fôra sempre noivo! Não conseguia dispensar uma noiva na sua solidão. Após breve namôro, entrava na sala, elogiava o café com rosquinhas. Já podia então almoçar com vinho aos domingos. Tinha casa para se abrigar à noite, em vez de correr pelas ruas sob a garoa. Môço sem futuro, a noiva devolvia-lhe o anel.

Depois do tifo prêto foi a pneumonia. Nas tardes alucinadas de febre, Chico lembrava-se do pai. Homem severo, não admitia riso na sua presença. Quando fugiu de casa imaginou que o outro nem lhe desse pela falta. Nunca escreveu, informando seu enderêço, na ronda das pensões. Tarde demais, soube que o velho não deixara retirar sua cadeira da mesa. A mãe dispunha mais um prato, como se Chico viesse, todos aquêles anos, almoçar e jantar em casa. De noite, o pai subia ao quarto do rapaz, batendo na porta: ‘Chico, Chico, você voltou para casa, meu filho?’

Morreu de tristeza, antes que Chico visitasse a família. Agora sonhava com o pai, a escutar sua voz rouca de velho, ao lado da cama: ‘Chico, você veio pra casa, meu filho?’ Êle (que matara o próprio pai) não fizera mal às suas noivas. Ah, as noivas de Chico! Não era volúvel, como elas o acusavam – a tôdas amou. Nem uma gostou dêle para entender que não queria ser enterrado com os pés no Rio Belém. Propunha que fugissem e se casassem noutra cidade. Qual das ingratas confiou no seu amor? À noite rondava-lhes as casas, tôdas dormiam, esquecidas dêle a errar na garoa fria.

Em junho a garoa é o céu de Curitiba. Sob a janela de uma das ex-noivas, havia começado a espirrar. A dona da Pensão Ali Babá não o quisera no quarto com aquela tosse. Escondido dos hóspedes, foi retirado de padiola para a enfermaria coletiva. Sobreviveu e aquecia-se ao raio de sol atrás da vidraça, fingindo não ver os serventes que abandonavam uma cama vazia no pátio – que significa um estrado sem colchão ao sol? Depois do tifo prêto e da pneumonia foi a vez da Pensão Nápoles. O nome não o deixava dormir.

– Vamos nos engajar como marinheiros no primeiro navio?

– Não tem mar, Chico, na tua Curitiba.

Êle cuspiu lá da janela, cuspiu sangue contra o rio.”

(In: TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.)

ANÁLISE DO CONTO “PENSÃO NÁPOLES”

Pode-se identificar um contrato fiduciário rompido a partir do momento em que a expectativa do protagonista de estar em conjunção com a cidade de Nápoles não se efetiva.

O protagonista, Chico, anseia por esse dia e, para fugir da solidão em que se encontra, investe em vários casamentos, que se desfazem, em mudanças de emprego e de moradia, alternativas que em nada suprimem a solidão que sente. Ironicamente, o que resta ao fim do conto é a moradia em uma pensão chamada Nápoles. Nesse caso, o sentido não está atribuído a uma pessoa, como nos demais contos, mas sim à cidade de Nápoles, sendo que esta, como um todo, atua como objeto modal para o protagonista.

Chico demonstra uma sensação de pertencimento a uma terra que não é a sua. Diante disso, é possível dizer que Chico se sente um exilado em sua própria terra. É o sentimento de exílio que o condena à solidão. Conforme aponta Tanis (2003, p. 33), “desde os tempos bíblicos, certos crimes eram punidos com o exílio. Forma extrema de se isolar o indivíduo de seu meio, do convívio com os semelhantes”.

O protagonista viveu às margens do Rio Belém assim que chegara a Curitiba. Suas queixas sobre o local em que se encontra e o desejo pelo acesso à Nápoles já aparecem logo no início do conto: “Desde que aportou a Curitiba, Chico viveu às margens do Rio Belém, sempre nas unhas o barro amarelo. Para ser feliz deveria, menino, ter pescado um lambari de rabo vermelho. Sonhava então em fugir para outra cidade – ah, Nápoles!” (TREVISAN, 1975, p. 38). Esse trecho mostra que a narrativa se utiliza da *debreagem* actancial enunciativa, recurso utilizado para causar o distanciamento da enunciação e um efeito de objetividade da narrativa. A condição desfavorável pela qual passa nas pensões em que morou e no emprego de auxiliar de escritório são em seguida mencionadas, bem como a expectativa criada sobre notícias de Nápoles, ainda que não tivesse motivo para esperar:

Escrituário, noivo, bigodinho, morou em tôdas as pensões: Primavera, Floriano, Bagdá. Definhava ora na sórdida espelunca de nome pomposo, ora na salinha escura do escritório, a espirrar entre o pó dos papéis. A eterna promessa de aumentarem-lhe o salário no ano seguinte – não podia esperar mais um ano. Perseguiu o vôo das moscas, contava as rugas da testa do gerente, errava as contas e, ao receber a correspondência, indagava ao carteiro:

– Alguma carta de Nápoles? (TREVISAN, 1975, p. 38-39).

A falta de resposta de Nápoles revela a falta de perspectiva em escapar da solidão, o que faz com que o contrato fiduciário estabelecido entre Chico e seu objeto-valor, a cidade de Nápoles, seja rompido.

A figura das moscas, presente em outros contos, novamente aparece na mesma circunstância de tédio, denunciando também o ambiente sórdido e distraindo a solidão do sujeito. Para fugir da solidão, Chico, em vez de partir da província e buscar a conjunção com seu objeto-valor, Nápoles, toma atitudes mais acessíveis e superficiais que nada resolvem: muda de emprego, de pensão e até mesmo de noiva. Como não representam o objeto-valor de que necessita, tais atitudes não trazem a completude para o sujeito solitário que se encontra em disjunção, e são sempre tentativas frustradas. Desse modo, pode-se dizer que diversos contratos fiduciários são estabelecidos e rompidos a todo instante. As alternativas superficiais são, em seguida, expostas e envolvidas pela precariedade da cidade provinciana:

O Futuro? Outra rua de Curitiba, plátanos antigos na calçada, solteironas à janela, rio Belém dos quintais miseráveis, os moleques atrás dos lambaris de rabo vermelho. A salvação era casar, escapular para o outro lado da cidade, onde a água do rio não chegasse – com as chuvas, alagava os quintais, cobria os sapatos de lama, os sapos coaxavam na cozinha... Irrompia, sem aviso, sob os pés dos amantes distraídos. A prefeitura ignorava-lhe o curso subterrâneo; rio de pobre, não fora o Belém, com que água as mães dariam nos piás o banho do sábado? (TREVISAN, 1975, p. 39).

A narrativa segue adjetivando Chico como “moço triste”, “peito magro” e “magrinho”, sendo que o diminutivo acarreta um sentido pejorativo à condição física desse sujeito. O percurso deprimente e disfórico de Chico é revelado:

Nafragou com seus trastes na Pensão Nápoles, não a escolheu pelo nome. Condenado às pensões baratas que margeiam o rio, partilhando o quarto com estranhos. Consumiu-lhe as economias o tifo preto do Rio Belém e agora sem emprego. Diante de uma janela, o vento da viagem arrepiava os cabelos do peito magro (TREVISAN, 1975, p. 39).

Chico menciona a figura histórica de Alexandre Magno ao colega de quarto: “– Imagine o que na minha idade Alexandre Magno havia feito!” (TREVISAN, 1975, p. 39), o que demonstra a atração de Chico pelos acontecimentos grandiosos da Europa. Isolado na província, não participava de nada que não fosse o cotidiano banal. Diante disso, Miguel Sanches Neto (1994, s.p.) discorre que “o seu drama é o do jovem que anseia pela vastidão do mundo e acaba ligado à estreiteza da cidade pequena. A sua solidão é a de toda uma geração que se sente desligada dos acontecimentos”.

O enunciador segue retomando as doenças e intercorrências na trajetória de Chico, bem como a necessidade de uma relação conjugal como refúgio da solidão, paixão que aparece lexicalizada no trecho a seguir:

Com o tifo até a noiva perdeu, ele sempre noivo! Não conseguia dispensar uma noiva na sua solidão. Breve namoro, entrava na sala, elogiava o café com rosquinha. Domingo era certa a galinha com vinho. Uma casa para se abrigar à noite, em vez de correr na garoa. Moço sem futuro, a noiva devolvia o anel (TREVISAN, 1975, p. 40).

Chico não conseguia dispensar a noiva em virtude da necessidade de fugir da solidão. Nesse momento, a companhia de uma noiva é o objeto que almeja para suprir o vazio que sente, porém, não atinge a verdadeira completude que busca. A solidão se apresenta como uma paixão tensa, de forma que Chico tem medo de dispensar sua noiva e ter de encarar-se só, “correndo na garoa”. Desse modo, prefere dedicar-se a relacionamentos pautados em uma superficialidade para garantir a comodidade e companhia qualquer.

O enunciador retoma uma memória disfórica do protagonista. Após o tifo, Chico sofre de pneumonia e, nos momentos em que alucinava de febre, lembrava-se do pai. Chico fugiu de casa sem imaginar que o pai, sério e severo, notaria sua ausência. Nunca mandou notícias e, tarde demais, descobriu que o pai não permitira que sua cadeira fosse retirada da mesa, chamando pelo filho na porta do quarto todas as noites, ao passo que a mãe colocava-lhe um prato na mesa na hora do jantar. A figura da cadeira vazia mantida, o chamado pelo filho na porta do quarto e a figura do prato colocado à mesa denunciavam, além da ausência de Chico, a esperança ou expectativa dos pais de que o filho fosse retornar, assim como ocorria com o protagonista de “Quarto de hotel”, que se recusava a desfazer as malas. Ocorre, então, entre os pais e o filho Chico, um contrato fiduciário que se frustra e leva o pai a adoecer. A solidão em decorrência da ausência de Chico é fatal para o pai: “Morreu de tristeza, antes que Chico visitasse a família” (TREVISAN, 1975, p. 39). Tal

memória não deixa de persegui-lo no presente: “agora sonhava com o velho, ao lado da cama: ‘Chico, veio pra casa, meu filho?’ Se matou o próprio pai, não fez mal às noivas” (TREVISAN, 1975, p. 40).

A garoa, figura comumente associada às paixões disfóricas, como a melancolia, a tristeza, o tédio e a solidão, toma conta do céu de Curitiba e se torna responsável por Chico adoecer em uma das pensões:

Em junho é a garoa o céu de Curitiba. Sob a janela de uma ex-noiva, começou a espirrar. A dona da Pensão Ali Babá não o quis com aquela tosse. Escondido dos hóspedes, retirado para a enfermaria coletiva. Aquecia-se atrás da vidraça no raio de sol, os serventes abandonavam uma cama vazia no pátio – que fim levou o doente? (TREVISAN, 1975, p. 40).

A resposta vem em seguida, com a mudança de Chico para outra pensão, ironicamente chamada “Pensão Nápoles”. A ida para a “Pensão Nápoles” é mencionada pelo enunciatador como uma nova doença na vida de Chico, “depois do tifo preto e da pneumonia a Pensão Nápoles. O nome não o deixava dormir” (TREVISAN, 1975, p. 41). A referência à cidade para a qual deseja ir acarreta problemas no sono. Novamente uma personagem solitária a enfrentar a insônia.

No diálogo que vem a seguir, entre Chico e um provável companheiro de quarto, nota-se a momentânea fuga da realidade de Chico, que fantasia: “– Nos engajar marinheiros no primeiro navio?” (TREVISAN, 1975, p. 41). A perspectiva de Chico sobre a possibilidade de mudança para a cidade de Nápoles, ou seja, da possibilidade de entrar em conjunção com seu objeto-valor, desaparece junto à sua miragem do mar. O mar, nesse caso, é a figura da perspectiva, da possibilidade do acesso à cidade que almeja, a chance de Chico de se livrar da solidão. No entanto, a resposta do companheiro é um “balde de água fria”, que traz Chico de volta à realidade, pois: “– Não tem mar, Chico, na tua Curitiba”.

O conto encerra-se com a raiva desencadeada pela realidade posta à frente de seus olhos, figurativizada a seguir: “Cuspia lá da janela, cuspi sangue contra o rio” (TREVISAN, 1975, p. 41). Chico não conseguia escapar de Curitiba, estava preso a ela. De acordo com o *Dicionário Houaiss*, a raiva é definida como “sentimento de irritação [...]; frustração; sentimento de aversão ou relutância”. A paixão da raiva, que é caracterizada como uma paixão de malquerença (querer fazer mal) decorrente da frustração, e de aspecto pontual, é representada pelo ato de cuspir e, sobretudo, cuspir sangue, figura que ao mesmo tempo remete às doenças que acompanharam a vida do escriturário.

A raiva de Chico deve-se à impossibilidade de escapar da cidade de Curitiba, pois tal fato desencadeia a solidão que o consome. “A culpa é de Curitiba, que está isolada do resto do mundo. Não tem mar (ou seja, não tem vias de acesso) e sofre o insulamento sufocante simbolizado pela irrelevância do Rio Belém, que só traz doenças aos moradores” (SANCHES NETO, 1994, s.p.). Chico é, portanto, um sujeito que quer ser, não pode ser e, nesse momento, ele sabe não poder ser, o que o revolta. Ao contrário da raiva, que, em termos de aspecto, é pontual – como ocorre na impulsividade do ato de cuspir –, a solidão, mais uma vez, mostra-se como uma paixão durativa, que tem atormentado o protagonista sem previsão de se findar.

A IDENTIDADE DOS SUJEITOS SOLITÁRIOS EM DALTON TREVISAN

A personagem trevisaniana, de um modo geral, é um sujeito insatisfeito. “O âmago da solidão é a insatisfação em relação ao nosso relacionamento pessoal” (FELIX NETO, 1989, p. 66). É a sensação de desamparo pessoal e social que habita o universo solitário das personagens de Dalton Trevisan. A paixão da solidão é sempre revestida pelo sentido negativo e vivenciada pelas personagens de maneira depreciativa. Isso porque a solidão é uma paixão da falta, cujo sujeito que a vivencia é aquele que se encontra em disjunção com o seu objeto-valor. O objeto-valor é a completude do ser, o sentido e o prazer em existir. É esse objeto-valor que desencadeia toda a complexidade da existência do ser humano, pois esse objeto-valor está concretizado de maneira extremamente pessoal, subjetiva. Assim, cada experiência de um indivíduo vai determinar a representação do seu objeto-valor. Desse modo, o objeto-valor do sujeito solitário não pode ser generalizado, pois há diferentes atribuições para o sentido de completude do sujeito, sentido este que geralmente se deposita em relações afetivas.

Como é possível identificar nos contos em questão, o objeto-valor do sujeito solitário trevisaniano – algo tão abstrato, complexo e subjetivo – não é buscado em si mesmo, como propõe a Filosofia, mas está concretizado em um “outro”. Desse modo, esses sujeitos acreditam que alcançar esse “outro” é sair do estado de disjunção e entrar, portanto, em conjunção com seu objeto-valor e, dessa maneira, extinguir o sentimento de solidão. Esse “outro”, como os contos em questão mostram, pode ser uma pessoa específica, por exemplo, a esposa, como no caso de “Apelo”, pessoas desconhecidas que possam promover companhia, como em “A corruíra azul” e “O viúvo”, ou até mesmo

um lugar, como em “Pensão Nápoles”. Os sujeitos solitários trevisanianos são constantemente marcados pelo contrato fiduciário rompido, o qual desencadeia todo o conflito interior da experiência da solidão. É, portanto, o sujeito que quer ser, ou seja, quer entrar em conjunção com o objeto-valor, mas não pode ser. A solidão, conforme Perlman & Peplau (1982 *apud* FELIX NETO, 1989, p. 66), ocorre nessa discrepância entre o tipo de relação social desejada e a que de fato ocorre. No decorrer da vivência desses sujeitos solitários, outros contratos rompidos acontecem: sempre que o sujeito cria a esperança de que haverá uma modificação do seu estado, surge a frustração, que acarreta a solidão.

A presença da solidão, paixão de falta, pressupõe uma macrossintaxe que reúne estados de alma como a tristeza, o tédio, o medo, a saudade e a nostalgia. Desse modo, é possível dizer que o sujeito solitário encontra-se sempre em um meio disfórico, marcado, sobretudo, pela insatisfação. O modo como esses sujeitos encaram a insatisfação em que se encontram é que determina as paixões que se desenrolam e, não importando quais sejam, essas paixões serão, para esses sujeitos trevisanianos, sempre disfóricas. Os elementos eufóricos, quando estão presentes nas narrativas, dizem respeito às lembranças desses sujeitos, ou seja, a momentos já vivenciados ou que desejam vivenciar.

Esses sujeitos estão constantemente incomodados pelo silêncio que os envolve em todas as narrativas, o qual é figurativizado de diferentes maneiras. O incômodo advém de um silêncio que nunca é acolhedor, um silêncio que não traz paz, mas sim uma enorme perturbação, medo e desconforto. Isso porque a solidão perambula por esse silêncio.

Outra característica desse sujeito é a perda do referencial do lar. Não há sequer uma casa para onde voltar. Quando há, ela não oferece o conforto do qual se necessita, pois nela a solidão também habita.

Ao surgir a figura do espelho nesses lares, os sujeitos solitários de Dalton Trevisan mostram-se temerosos, pois esses vampiros trevisanianos contradizem uma característica essencial do vampiro tradicional: eles veem suas imagens refletidas. Desse modo, são obrigados a encarar o “valor da mercadoria que carregam” e que não lhes agradam. Olhar no espelho é ter de encarar a realidade que enfrentam, estampada em uma fisionomia deprimida. Evitar encarar o reflexo de si mesmo é também uma fuga da condição em que se encontra.

A evasão é elemento característico desse sujeito. Ele tenta buscar diferentes maneiras de burlar a solidão. Na busca desenfreada por aquilo que preencha o

vazio que a solidão provoca, o sujeito trevisaniano procura a felicidade em meio ao consumo de relações efêmeras – aventuras amorosas ou amizades de bar, ou mesmo nas relações que aparentemente eram consistentes, mas que já se afrouxaram, como em uma relação conjugal, cujo amor já não existe, mas na qual ainda se consome a ideia do prazer embutido na figura do outro. Em cada conto, portanto, há uma tentativa do sujeito de despistar a solidão que o persegue. No entanto, por mais que o sujeito consiga burlar, por alguns momentos, essa sua condição, a solidão teima em persegui-lo e o encontra na saída do bar, no vazio da cama, na vista da janela, no corredor vazio, na mudez do canário ou onde quer que seja.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões teóricas e críticas sobre a solidão, somadas às análises literárias dos contos, permitiram que se constatassem alguns pontos em relação à configuração da solidão enquanto paixão e sua articulação na obra de Dalton Trevisan. A primeira constatação é a de que o sujeito solitário é alguém em disjunção com o objeto-valor, que busca sua completude no outro ou em algum outro lugar. A companhia do “outro” atua, portanto, como um objeto modal, caracterizado como um meio de atingir o objeto-valor, que é a completude. Como a solidão é compreendida, muitas vezes, como a mera falta de companhia, busca-se qualquer tipo de companhia que estiver ao alcance. É por isso que a mera presença do outro não elimina a condição solitária do sujeito. De uma maneira ou de outra, todos os contos entram em um acordo a respeito do objeto modal: a interação com o meio em que se vive. Estar em relação a algo ou alguém que desperte interesse.

O sujeito projeta um simulacro no qual espera contar com a cumplicidade e a parceria do outro sujeito para a realização de seus planos. Em termos semióticos, ocorre o contrato fiduciário. Quando não há ruptura nesse contrato, ou seja, há correspondência das expectativas do ser em relação à sua existência perante o “outro”, é possível dizer que o sujeito se encontra em conjunção com seu objeto-valor. Com a ruptura do contrato, perde-se a “troca”, e o sujeito apenas se esvazia. É quando surge a solidão.

Nota-se que, nessa sociedade, retratada como ambiente de “consumo” de relações, o “outro” é, ao mesmo tempo, objeto e sujeito, que, por sua vez, terá outro sujeito como objeto modal. O prazer atribuído à companhia do outro é o grande objeto de consumo. Quando se tem a companhia, mas ela não desperta o prazer, instala-se o desejo de descartar o outro. É nesse momento que surge o sujeito da falta, que funciona como um “pivô passional” para o surgimento da solidão.

Essa expectativa sobre o outro é extremamente subjetiva. Não há um elemento específico que caracterize o que se espera do outro de fato. Essencialmente, compreende-se que se espera prazer e sentido na existência do sujeito, que geralmente vem associado à companhia do outro. A partir do momento em que o outro não tem condições de corresponder a essa espera fiduciária, instala-se o estado de solidão. Mediante a quebra da expectativa depositada no outro, outras paixões são desencadeadas, como a tristeza, a insatisfação, a decepção, a frustração, o tédio ou a saudade, paixões que compreendem a macrossintaxe da solidão.

O aspecto da solidão é caracterizado como durativo, pois esta é contínua

na trajetória do sujeito e o acompanha do início ao fim do dia, do início ao fim da narrativa, de modo que perdurará como um conflito interior do sujeito. Essa impressão de uma solidão que não esvai transmite a ideia do ininterrupto e a sensação do tempo que não passa. O sujeito, por vezes, sente que o tempo parou e que nada a que tente se agarrar é capaz de gerar sentido e de preencher o vazio, fato que desencadeará também a paixão do tédio.

Os silêncios ecoam em praticamente todos os contos, seja ao descrever o ambiente em que o protagonista se encontra, seja na incomunicabilidade com o outro. O silêncio denuncia a solidão do sujeito.

Em relação à modalização do sujeito solitário, pode-se dizer que as modalidades que marcam esse sujeito são o querer ser e o não poder ser. A partir do conflito de modalidades é que ocorre o conflito dos sujeitos. Assim, o sujeito solitário que vivencia o sentimento de falta por estar em disjunção com seu objeto-valor deseja entrar em conjunção com o objeto-valor, mas não pode, tornando-se incapaz de realizar essa junção.

Mediante essa situação, como alternativa para burlar a solidão acarretada pela disjunção, o sujeito busca relacionamentos amorosos superficiais, interação com elementos ao redor ou fugas para os bares; porém, a fuga é apenas temporária. A conjunção com o objeto-valor não se efetiva, o que não resolve o conflito. Sendo assim, mesmo que o protagonista aponte para uma tentativa de saída da situação, como no caso de “A corruíra azul” e “O viúvo”, a narrativa se encerra em um suspiro de expectativa, mas que não é suficiente para fazer crer na mudança de rumo na vida do protagonista, pois se encerra sem sinalização de concretização daquilo que os protagonistas almejam, apenas na expectativa que criam e, dado o histórico desse sujeito, será mais uma que se tornará decepção.

A temática da solidão, apesar de ser extremamente comum na literatura universal, não se esgota em virtude das peculiaridades no modo de narrar de escritores como Dalton Trevisan. Assuntos ou detalhes do corriqueiro dia a dia, que passam despercebidos ou exaustivamente reconhecidos, encontram na literatura um tratamento estético e poético que os desloca do banal ao fascinante.

A escrita do autor curitibano se utiliza do mínimo de descrições e personagens, com poucos mas preciosos detalhes que merecem ser minuciosamente desfrutados, pois a escolha das palavras, sobretudo as figuras criadas, tem muito a dizer. É uma leitura que exige um olhar atento para extrair o máximo que ele sugere por meio do mínimo que ele oferece.

A Semiótica apresentou-se, neste trabalho, como uma metodologia de

análise textual, sobretudo na configuração da solidão enquanto estado de alma. A leitura dos contos percorre uma escrita extremamente figurativa, por meio da qual Dalton Trevisan permite desenhar aos olhos do leitor a solidão, paixão esta que habita os sujeitos e os espaços cotidianos por onde circulam e, dessa maneira, os esvaziam de sentido.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R.S. *A Significação Afetiva da Solidão: um estudo com migrantes na cidade de São Paulo*. 1997. Dissertação de Mestrado- Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 1997.
- ALMEIDA, Dayane Celestino. Semiótica e aspectualidade nos poemas de Manoel Bandeira. *Revista CASA*, Vol.6, n.2, dez. 2008.
- ANGERAMI-CAMON, Valdemar Augusto. *Solidão: a ausência do outro*. São Paulo: Pioneira, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARROS, Diana. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. – São Paulo: Humanitas / FLLCH / USP, 2002.
- _____. *Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos*. Cruzeiro semiótico, Porto, n. 11/12, p. 60-73, 1990.
- _____. *Teoria semiótica do texto*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. *Sintaxe narrativa*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; LANDOWISKI, Eric (orgs). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995.
- BAUMAN, Z. *Vida líquida*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. *A arte da vida*. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BERNARDI, Rosse Marye. *Dalton Trevisan: A trajetória de um escritor*. 1983. Tese de Doutorado - Faculdade de Filosofia, Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo. 1983.
- BERTRAND, Dénis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução: Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CARDIN, Mauro. *O ato da enunciação: semiótica e produção de texto*. 2004. 282 fls. Dissertação de Mestrado - UNESP (Campus de Assis), Assis. 2004.

- COMITTI, Leopoldo. *O trapézio e a vertigem: literatura, utopia e identidade cultural*. 1993. 235 fls. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.
- CORTAZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad.: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CUNHA, Antonio. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.
- DORNELAS, Khirla Cristhine Almeida. A solidão feminina e suas delicadas relações a partir dos romances de Clarice Lispector. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, SC. v.1, n.3, 2007.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de "envelhecer e morrer"*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zagar, 2001.
- FELIX NETO. Avaliação da solidão. *Psicologia Clínica*. Lisboa, N.2, 1989.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 4. Ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.
- FERREIRA, Stael Moura da Paixão. Uma leitura dos contos de Dalton Trevisan: sexualidade, ironia, conflitos e desastres amorosos. *Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura da UNIGRAN*. Dourados, v.2, n.11. 2010.
- FIORIN, José Luiz. *As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário*. Revista Alfa. São Paulo: Unesp, 1988.
- _____. Tipologia dos textos. In: SÃO PAULO (Estado) Secretaria da Educação. Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas. *Língua portuguesa: o currículo e a compreensão da realidade*. São Paulo: SE/CENP, 1991.
- _____. *As Astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2000a.
- _____. *Modalização: da língua ao discurso*. Alfa, São Paulo, 44, p. 171-192, 2000b.
- _____. *Semiótica das paixões: o ressentimento*. Revista Alfa. São Paulo: 51 (1): 9-22, 2007a. Disponível em: <<http://www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v51-1/01-Fiorin.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2014.
- _____. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. *Revista CASA*, v.5, n2, dez. 2007b.
- _____. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Linguagem e ideologia*. 8ed. São Paulo: Ática, 2010.

_____. Semiótica e História. *Cadernos de Letras da UFF- Dossiê: Linguagens em Diálogos*. n.42, p.15-34, 2011.

FORIN, Renato. Saudade e nostalgia: configurações passionais da falta no show Rosa dos Ventos, de Maria Bethânia. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v.10, n.1, julho. 2012.

FONTANILLE, Jacques. Le tumulte modal: de la macro-syntaxe la microsyntaxe passinelle. *Actes Semiotiques*. Paris: Institut National de la Langue Française, 1986.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Texto, intertextualidade e autoria nas obras de Dalton Trevisan e Valêncio Xavier. *XI Congresso Internacional do ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, 2008.

FUJIOKA, Thais Ribari. *A solidão na relação conjugal: um estudo fenomenológico*. 2009. Dissertação de Mestrado - Universidade Católica de Goiás (UCG), Goiás. 2009.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *Dalton Trevisan*. São Paulo: Abril Educação, 1998.

GOMES, Regina Souza. Aspectualização e modalização no jornal: expectativa e acontecimento. *Revista Estudos Semióticos*. v.8, n.2. 2012. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 2 set. 2014.

GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

Grande Dicionário Larousse da língua portuguesa. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986.

_____; COURTÉS, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad.: José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Dicionário de Semiótica*. Trad.: Alceu Dias Lima. São Paulo: Cultrix, 1979.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Trad.: Marcia Sá Cavalcante Schuback. Vol I e II. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da Língua Portuguesa elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de dados da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: objetiva, 2009.

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges - um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

LUCAS, Fábio. Do barroco ao moderno: vozes da literatura brasileira. In: _____. *O conto no Brasil moderno: 1922-1982*. São Paulo: Ática, 1989.

MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. *O vampiro habita a linguagem: a narrativa de Dalton Trevisan*. 1999. 103 fls. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 1999.

MARQUES, Barbara Cristina. *A estética do kitsch em Onde andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. 156 pgs. 2007. Dissertação de Mestrado em Letras- Universidade Estadual de Londrina. Londrina. 2007.

MARTON, Scarlett. Silêncio, Solidão. *Cadernos Nietzsche*, vol. 9. São Paulo: GEN, 2000.

MATOS, Maria Izilda Santos de. O lar e o botequim. *Cadernos CERU*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2000.

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. Da semiótica da ação à semiótica das paixões. *Revista Moara*. Belém, n. 22. 2004.

_____. Sobre a semiótica das paixões. *SIGNUM: Estud. Ling.*, Londrina, n. 8/2, p. 47-64, 2005.

_____. A configuração patêmica no conto “A escola da noite”, de Rubens Figueiredo.

Estudos Semióticos. São Paulo, v. 8, n.1, jun. 2012. Disponível em:

<<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

MENDES, Conrado. Da lingüística estrutural à semiótica discursiva: um percurso epistemológico. *Revista Raído*. No 05. Vol. 9. Dourados (MS), 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/975>>. Acesso em 15 jun. 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. Kitsch e antikitsch (arte e cultura na sociedade industrial). *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, São Paulo:EDUSP, 1974.

Michaelis moderno dicionário da língua portuguesa. Versão Eletrônica. Editora Melhoramentos Ltda, 2014.

MOLES, Abraham A. *O Kitsch: A arte da felicidade*. Trad.: Sérgio Micelis. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

MONTEIRO, Sueli de Jesus. *A crítica de jornal e o dilema da repetição na obra de Dalton Trevisan*. Tese (Doutorado). USFC: Florianópolis, 2008.

- _____. *O vampiro não tem medo de crítica*. Curitiba: Instituto memória, 2012.
- _____. *O vampiro não lê jornal...ah, é?*. Curitiba: Instituto memória, 2013.
- MOUSTAKAS, C. *Loneliness*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1961.
- NICOLATO, Roberto. *Literatura e Cidade: o universo urbano em Dalton Trevisan*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná. 105 pgs. Curitiba, 2002.
- Novo Dicionário Aurélio*. Versão 5.0 Eletrônica – Edição Revista e Atualizada. São Paulo: Positivo Informática, 2004.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares. *Joaquim contra o paranismo*. 2005. 227 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2005.
- PAIS, José Machado. *Nos rastros da solidão: deambulações sociológicas*. Lisboa: Ambar, 2006.
- Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Ilustrado*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- Perlman, & Peplau. *Loneliness: a sourcebook of current theory, research and therapy*. New York: John Wiley & Sons, 1982.
- SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.
- _____. O labirinto da solidão. *Gazeta do povo*, Curitiba, 16 de junho de 1994. Disponível em: <<https://litteraturabr.wordpress.com/2013/03/13/o-labirinto-da-solidao-por-miguel-sanches-neto-2/>>. Acesso em: 03 dez. 2014.
- SANTOS, Marco Antonio. Drácula: a eternidade é solidão. In: Maria Cristina Batalha. (Org.). *Insólito, mitos, lendas crenças – Anais do VII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional. O insólito como questão na narrativa ficcional- Simpósio 1*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad.: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1998
- SIMON, Luiz. *Duas ou três páginas despreziosas*. Londrina: EDUEL, 2011.
- SOBANIA, João Correa. *O personagem idoso e a sexualidade na obra de Dalton Trevisan: momentos finais de um tenso itinerário machista*. 174 fls. 1994. Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 1994.
- STORR, Anthony. *A conexão com o eu*. São Paulo: Benvira, 2011.
- TAMAYO; Álvaro; PINHEIRO, Angela de Alencar Aripe. Conceituação e definição de solidão. *Revista de Psicologia*, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, v.2. 1984.
- TANIS, Bernardo. *Circuitos da solidão: entre a clínica e a cultura*. São Paulo: Casa do

Psicólogo; FAPESP, 2003.

TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 1965.

_____. *O Rei da Terra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *A faca no coração*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *Novelas nada exemplares*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Virgens loucas, loucos beijos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *Desastres do amor*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. *Desgracida*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Quem tem medo de vampiro?* 1ª ed. São Paulo: Ática, 2013.

_____. *Pico na veia*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *A mão na pena*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

VIEIRA, Nelson. *Narrative in Dalton Trevisan*. *Modern Language Studies*, XIV, 1, winter, 1984.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*. 2.ed. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1989.

_____. *Vampiro entre as mulheres*. *Correio popular*, Campinas, 20 fev. 1983.

_____. *Mínimo múltiplo: do conto ao haicai de Dalton Trevisan*. *Letras: Revista do Mestrado em Letras da UFSM(RS)*, janeiro/junho, p. 139-149. 1997.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. *A ascensão do romance*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WEISS, R. S. *Issues in the study of loneliness*. Em: L. Peplau & D. Perlman (Eds.), *Loneliness: A sourcebook of current theory, research and therapy*. New York: Wiley, 1982.

XAVIER, Valêncio. Dalton Trevisan e a Curitiba de Aqui Agora. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 08 de março de 1994.