

“A visita”: construção da linguagem e desconstrução da narrativa em Dalton Trevisan¹



Joaquim Adelino Dantas de Oliveira
Mestrando/Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Andrey Pereira de Oliveira²
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Resumo: O conto “A visita”, presente no livro *Cemitério de elefantes* (2009), de Dalton Trevisan, é uma narrativa que versa sobre a vida banal de um grupo de personagens medíocres. No entanto, essa existência corriqueira, não-heróica, desses personagens, ganha tons de estranheza e poeticidade graças ao incessante, meticuloso e minimalista trabalho trevisaniano com a linguagem. Analisando os recursos linguísticos de composição narrativa utilizados nesse conto, como as elipses, as rupturas da linearidade temporal, a ambiguidade nas vozes do texto, o nosso trabalho pretende revisitar, de maneira minuciosa, a composição estética trevisaniana, estudando a manifestação do elemento da modernidade em sua obra.

Palavras-chave: Dalton Trevisan; estética narrativa; “A visita”.

Abstract: The short story “A Visita”, present in the book “Cemitério de elefantes” (2009), by Dalton Trevisan, is a narrative that deals with the humdrum life of a group of mediocre characters. However, this mundane, non-heroic existence of these characters gains a poetic and surprising tone thanks to the relentless, meticulous, minimalist “trevisanian” work with language. Analyzing the linguistic resources of the narrative composition used in this story, such as ellipses, the disruption of temporal

1. Recebido em 1 de julho de 2011. Aprovado em 7 de setembro de 2011.

2. Doutor em Letras (2005) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), é professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

linearity, ambiguity in the text's voices, our work aims to revisit, so thorough, the aesthetic "trevisanian" composition studying the manifestation of the modernity element in his work.

Keywords: Dalton Trevisan; narrative composition; Short story.

Resumen: La historia de "A visita", presente en el libro *Cemitério de elefantes* (2009), Dalton Trevisan, es una narración que se ocupa de la vida cotidiana de un grupo de personajes mediocres. Sin embargo, esta existencia mundana, no heroico, de estos personajes, gana tonos peculiares y poéticos debido al continuo, minucioso y minimalista trabajo trevisaniano con el lenguaje. El análisis de los recursos lingüísticos de composición narrativa utilizada en esta historia, con 'elipses', la interrupción de la linealidad temporal, la ambigüedad en las voces del texto, nuestro trabajo tiene como objetivo revisar, de manera minuciosa, la composición estética trevisaniana, estudiando la manifestación del elemento de la modernidad en su trabajo.

Palabras clave: Dalton Trevisan; narración; Modernidad.

Revisitando algumas idéias sobre estética e literatura moderna: uma visão sobre a voz de Dalton Trevisan

Grande parte dos estudiosos e críticos de literatura, ao se debruçarem sobre os autores e as obras modernas, embora tenham posicionamentos e pontos de vista, por vezes, contrários, parecem chegar a uma conclusão similar quando se trata de refletir sobre os rumos que tomou a arte literária nos tempos atuais: uma quantidade significativa deles percebe que há uma tendência ao rebaixamento dos grandes temas e da linguagem grandiloquente clássica ao nível do banal cotidiano. Heróis deram lugar a funcionários públicos, donzelas em perigo a donas de casa sem perspectiva, viagens à monotonia, e toda a riqueza das descrições e narrações submeteu-se a uma narrativa esvaziada de ações. Walter Benjamin já enxergava, em seu tempo, que no centro da nossa sociedade moderna, esse "[...] campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano" (Benjamin 1994:114), "empobrecido" diante dos horrores trazidos e traduzidos pela guerra,

destituído do sensível que lhe era tão natural, embebido em uma sociedade que não permite mais a literatura e a arte em seu sentido mais tradicional: o sublime. Não há espaço para a voz. Morreu o narrador e, com ele, toda a magia se foi, como que amputada da percepção humana. Lukács, ao comparar o texto épico clássico com o romance, produto literário da modernidade, percebe que a comunhão harmônica entre o homem (interioridade) e o mundo que o cerca (exterioridade), entre sujeito e realidade, comum às narrativas do mundo clássico, se desfaz, cinde na sociedade moderna, tornando-se uma tensão entre o “eu” e o universo, transmutando-se em desarmonia, em desacordo, em crise. Não existem mais “o destino” e os deuses, perdeu-se o herói que representava toda uma nação, acabaram-se as grandes lutas. Ulisses não atravessa oceanos, transita nas ruas de uma cidade qualquer.

Bakhtin, deslocando essa reflexão sobre romance e epopéia para um ponto de vista mais voltado à linguagem, à materialidade linguística, à composição dos gêneros, ao discurso, percebe que a completude, a harmonia, a definição fechada dos gêneros clássicos, gradativamente, ao longo dos séculos, se reconstruiu (ou desconstruiu) num indefinido formal que é a narrativa “romancizada”. A poética do popular, do cômico, se infiltrou na sisudez do grande cânone. Aquilo que Lukács chamou, em sua *Teoria do romance*, de “culturas fechadas”, transcodificou-se numa cultura aberta e mutável. Se antes as poéticas conseguiam descrever e normatizar a forma de uma epopéia ou mesmo de uma tragédia, hoje nós temos o romance como gênero “em desenvolvimento”, inacabado, e também como força motriz que espelha e se reflete nos outros gêneros literários, “romanizando-os”, para usar aqui os termos de Bakhtin. Um gênero que se define justamente por sua indefinição, por sua oposição ao clássico e sua natureza intensa de autocrítica, portanto, um texto em eterna mutação. Para ter essa liberdade de contínua auto-reformulação constituída, a obra moderna aproxima sua zona de contato e se relaciona diretamente com o contemporâneo, destitui o passado absoluto da lenda, tema típico da narrativa clássica, para se constituir a partir do tempo impreciso, desordenado e inacabado da contemporaneidade. A voz unificante do poeta dá lugar aos múltiplos discursos, ao plurilinguismo dos

homens comuns, narradores de suas vidas medíocres. A linguagem grandiosa, o verso clássico, dá lugar às páginas em branco, às ausências de pontuação, o discurso moralizante às histórias sem enredo. Ao invés do anacoluto, a oração simples e sem sujeito, ao invés da busca pela perfeição para o molde formal, a experimentação. A eloquência dos guerreiros e reis sai, entrando em cena o silêncio dos bêbados e o conflito dos solitários. Pensando a linguagem literária moderna, é possível chegar à seguinte conclusão: já não importa tanto “o que” se diz, a mensagem que percebemos ao término da leitura de uma obra, e sim o “como” se está dizendo.

Como comentado anteriormente, os teóricos nem sempre concordam nos julgamentos que fazem dessa tendência da literatura moderna. Alguns condenam essa amorfia e esse deslocamento dos temas, como se a literatura tivesse se contaminado da prosaicidade, da mecanicidade, do mundo moderno, tornando-se por demais anti-poética, anti-literária; outros enxergam nesse renovar-se eterno, nessa autocrítica reconfigurante, o elemento que mais enriquece a poética da moderna produção de literatura. O raciocínio daqueles que defendem a moderna literatura parece ser o seguinte: uma sociedade que é moldada pela prosa, caótica, problemática, necessita de uma literatura que se infiltre, drene, e se transforme através das possibilidades prosaicas dessa sociedade, configurando-a, problematizando-a. Nossa postura aqui não se volta para o valorativo, não sendo importante para o momento a carga de julgamento que fizeram e fazem os críticos literários. No entanto, é um fato que essa tendência da obra de arte moderna vem sendo estudada e descrita como um elemento fundador da literatura contemporânea, e nesse ponto os grandes estudos “concordam”, de certa forma. Portanto, não podemos falar em estética ou literatura moderna sem refletir sobre as composições temáticas e estruturais que engendram esse texto que já não se quer clássico, que já não se pretende conclusivo, definido. Se cada novo texto se produz através de uma nova fórmula, também se exige uma nova minúcia teórica para ler e analisar cada uma dessas novas produções.

Dalton Trevisan, escritor que objetivamos estudar nesse artigo, é um autor que se insere fortemente nesse espírito de modernização das formas

literárias, dos gêneros, de reinvenção da linguagem, de apreço ao detalhe na composição dos textos. Alfredo Bosi afirma que a narrativa trevisaniana “nasce não do cuidado de documentar, mas sim de uma violenta tensão entre o sujeito e o mundo [...]” (Bosi 1978:473). Nízia Villaça afirma que o texto do famoso “vampiro de Curitiba” “trabalha a crise por dentro sem injetar-lhe nenhum tipo de solução ou ideal” (Villaça 1984:11). A maioria dos prefaciadores e comentaristas que se debruçam sobre a obra de Dalton Trevisan atentam para as suas personagens degradadas, anti-heróicas, para a falta de ética de seu universo ficcional, para a sua linguagem estranha e seca, sua preferência por representar vidas rudes, suas narrativas sem clímax, suas histórias vazias de significado maior que o próprio fato, ou mesmo a sua insistência na ausência de fatos narrativos. Esses comentários nos remetem de imediato ao que foi discutido anteriormente sobre a literatura moderna. O homem da experiência empobrecida de Benjamim, o homem fragilizado e sufocado diante da imensidão da sociedade, apresenta-se como personagem central na prosa trevisaniana; a desarmonia entre o ser e o mundo ecoa em toda a obra desse autor, como variações sobre um mesmo tema; e os “silêncios” da linguagem também estão ali como marcas desse discurso literário. Ao invés do guerreiro, o tarado, ao invés do vasto mundo e seus mares, Curitiba. Parece haver em Trevisan uma forte influência das tendências artísticas que viemos comentando até agora em nosso texto. Mas, por ser essa uma questão já largamente desenvolvida nas pesquisas que versam sobre a produção desse autor, não nos caberá reafirmar e definir a obra trevisaniana como produto da literatura moderna.

No entanto, justamente por esse seu caráter latente de arte inovadora, de reformulação, de representação do humano problemático e inacabado, torna-se importante estudar não o “fato” da modernidade em Trevisan, mas o “modo” singular como esse escritor se insere e se apropria dessa realidade de tensões entre homem e vida, entre sujeito e mundo. Se para cada nova arte surge uma nova teoria, esse artigo pretende revisitar e discutir, a partir da leitura crítica do conto “A visita”, a estética trevisaniana, focalizando alguns elementos estruturais de sua obra. Trata-se de uma proposta que está inserida

numa tradição de estudos maior que analisa e discute a produção desse famoso escritor curitibano. Estudando a composição desse conto em específico, seus processos de (des)construção da linguagem e da narrativa, estamos também melhor compreendendo a obra de Dalton Trevisan como um todo, e ainda, partindo do elemento mínimo para o entendimento do complexo, estamos estudando alguns modos de composição da narrativa moderna. Passemos então à análise do texto.

As elipses na linguagem (ou A linguagem das elipses)

“A visita” faz parte do livro *Cemitério de elefantes*, segundo volume de contos lançado por Trevisan, originalmente publicado em 1964. Assim como grande parte da obra trevisaniana, esse texto se apropria e configura uma narrativa da banalidade, trazendo para o âmbito da construção artística os elementos cotidianos mais ínfimos, miúdos, mais, aparentemente, desimportantes. O olhar do autor então se projeta sobre a vida de três personagens principais, ou, melhor dizendo, sobre um momento na vida desses, uma visita que Ema e sua filha, Verinha, fazem ao adoentado Alceu, em sua casa. O conto é curto e se estende por cerca de quatro páginas, onde os dois amantes se deitam e conversam na cama (e talvez façam algo mais, mas o texto não nos autoriza a ter essa certeza), enquanto a garotinha fica trancada no banheiro lendo uma revista e ouvindo os “queixumes de amor” do casal. Ema é casada, mas tem um caso com Alceu, típico “solteirão”. Grande parte do texto é uma espécie de transcrição dessa conversa que os dois têm na cama, quase não se dedicando o narrador à descrição da cena em si, das personagens ou do ambiente em que se passa a história. Esse “diálogo”, em verdade, fundamenta-se quase que totalmente num “monólogo” de Ema, um *flashback* em que ela se recorda da relação amorosa que presenciou na infância entre sua mãe e Nestor, seu amante. Essa é uma fala que, por sua natureza e extensão dentro do texto (cerca de uma página e meia), configura-se como uma narrativa interna a essa outra narrativa maior. A uma primeira leitura, “A visita”, por tratar de uma cena tão corriqueira, sem grande apelo dramático ou clímax que prenda a

atenção do leitor, pode passar despercebido, mas é a linguagem escolhida e lapidada para a representação dessa cena que primeiro nos salta aos olhos, que nos causa o estranhamento tão precioso ao texto literário.

Começemos nossa análise a partir da seguinte citação:

Alceu não saiu dois dias, de cama com gripe. Terceiro dia Ema foi visitá-lo, acompanhada da filha.

— Por que trouxe a menina?

— Não ficar falada. (Trevisan 2009:119)

A frase que abre o conto já carrega em sua base formal o embrião da linguagem que irá reger estruturalmente todo o texto: a elipse como elemento fundamental na composição literária trevisaniana. É possível perceber, entre as “orações” que compõem o primeiro período da narrativa, uma relação de subordinação e causalidade, da segunda em função da primeira. Parafraseando, poderíamos obter a seguinte construção: Alceu não saiu *havia* dois dias, *pois estava* de cama com gripe. Notemos que o autor subtrai não somente o elemento coesivo que demarca a relação subordinativa causal entre as partes do período (a partícula “pois”), o que já gera por si uma nítida desautomatização da linguagem, forçando o leitor a perceber a coerência do texto através das idéias encadeadas de maneira desamarrada no corpo do conto, mas também apaga, e essa talvez seja uma questão ainda mais contundente, dois verbos que caracterizariam o estado da personagem. Desse modo nós temos uma estranha construção de período simples, mas que, elípticamente, funciona como um período composto por orações subordinadas. Se a informação em si não gera nenhum grau de estranhamento, o arranjo dos elementos na sintaxe desorganizada, ou melhor, elíptica, do período, é que nos apresenta o tom literário do texto. O mesmo movimento acontece com a fala “Não ficar falada” recortada da citação acima. O elemento coesivo que demarcaria a justificativa, e o que explicitaria de quem se está falando, ambos presentes na resposta (“*Para — ela ou eu — não ficar falada*”), não aparecem, forçando o próprio leitor ao exercício de construção da coerência textual, e deixando,

ainda, que algumas informações fiquem perdidas no caminho entre o texto e o receptor (de quem se está falando, afinal?).

Ainda nos referindo à citação transcrita acima, podemos nos ater a segunda frase, que diz: “Terceiro dia Ema foi visitá-lo, acompanhada da filha”. Normalmente, esse período poderia ser escrito da seguinte maneira: “No terceiro dia, Ema foi visitá-lo acompanhada da filha” e a informação permaneceria a mesma, ou é isso que poderíamos pensar sem uma observação mais minuciosa do texto. O acréscimo dessa vírgula tem um efeito de desconcerto do uso tradicional da língua, e, por mais estranho que pareça à primeira vista, adiciona muito mais interpretações possíveis a essa frase do que uma simples vírgula pareceria estar adicionando. Quando o narrador separa o trecho “acompanhada da filha” do que se vinha dizendo antes, parece-nos que ele está demarcando e dando a devida importância a esse fragmento de oração. Portanto, não se trata simplesmente de uma parte da informação geral da frase, mas sim da indicação de uma possível condição determinante daquela visita retratada: a condição de que, daquela vez, especificamente, Ema estava acompanhada da filha, diferentemente das outras vezes, quando ela foi de encontro ao amante sozinha. Essa informação é reforçada pela reação de espanto de Alceu ao ver as duas a sua porta: “Por que trouxe a menina?”. A vírgula não esclarece, mas esconde, oculta, em sua condição mínima de significação, uma série de dados importantes para a construção do enredo da história. Dessa forma, percebemos a minúcia linguística com que Trevisan constrói seu texto, precipitando-se não para a verbosidade elucidativa sobre todos os elementos da cena, mas para o minimalismo da construção narrativa, que amplifica as possibilidades de leitura, sem fazer opção por nenhuma delas, deixando ao leitor a difícil tarefa de compor em sua própria mente os elementos da história que se está contando.

Ao cortar, Trevisan nos diz mais do aparenta estar dizendo. A dubiedade e a multiplicidade de significados de seu texto brotam desse processo de enxugamento dos elementos narrativos, esse movimento de redução ao mínimo textual, que configura uma obra literária minimalista, se assim podemos dizer, onde cada partícula, por menor que seja, possui importante

carga de sentido para a construção do complexo textual. A figura da elipse não se manifesta somente através do apagamento de estruturas sintáticas, mas, através mesmo dessa supressão, ficam elípticas também idéias, descrições, expressões que trariam maior clareza ao universo narrado, se essa fosse a intenção do texto. Não se trata de uma série de elipses inseridas na linguagem do conto, mas sim do processo elíptico como movimento básico de construção da linguagem do texto. Esse tipo de trabalho é muito mais próximo da minúcia do poeta do que da do prosador, tradicionalmente. Mas o fato é que não estamos falando aqui de uma narrativa tradicional, e sim de narradores modernos, inventivos por natureza, experimentais, escritores que primam pelo detalhe estético de seus textos. Sobre esse procedimento linguístico da prosa trevisaniana, gostaria ainda de comentar duas passagens do conto: a primeira retoma o que se vem dizendo sobre o estilo elíptico das incertezas e da pluralidade de significâncias na obra do autor, e a segunda nos remonta à própria caracterização dos personagens que é possível extrair a partir desse construto específico de linguagem. Seguimos então com nossa análise.

Em dois momentos durante o grande monólogo de Ema, ao recordar a perigosa relação que a mãe mantinha com Nestor, um acordo de submissão marcado pelo machismo (“Mamãe lavava-lhe a cueca e engomava a gravata”, “[...] era sua escrava”), Ema comenta a possibilidade de assassinio da mãe se utilizando de duas estranhas estruturas: “(corta o pescoço dela, eu pensava, ainda corta o pescoço dela)” e “Pensei de mamãe morrer [...]”. A voz de Ema é incerta, imprecisa, não determina as tensões e intenções da fala, apresenta-nos a possibilidade de morte da mãe, mas deixa um ar de dúvida sobre qual era a sua visão sobre essa possível morte. Essa indefinição na fala da personagem apresenta-se, novamente, por meio do movimento de elipse de partículas da oração. Deliberadamente, o autor faz opção por eliminar os comentários do narrador (nesse caso, Ema, narrando seu passado) que poderiam demarcar as sensações sentidas pela personagem no momento. Se fossem reescritas adicionando-se os adjetivos “apavorada” ou “eufórica”, por exemplo, após o verbo que indica o pensar, estaria dito qual a percepção que figurava na mente da pequena Ema, se de medo ou de desejo, se de temor ou de vontade. Em

ambos os casos, o narrador opta pela utilização do verbo “pensar” que indica certa neutralidade em sua ação, e, desse modo, deixa o leitor sem ter certeza de como ler aquela expressão, aquele pensamento. Movimento similar é o que ocorre com a fala “Não ficar falada”, já comentada anteriormente. Nos dois casos não está determinado pelo texto a o que ou a quem a fala se remete, ficando perdida essa informação como um elemento dêitico, que os personagens conhecem, por fazerem parte da enunciação, mas ao qual o leitor não tem acesso, devido à restrição minimal de linguagem que constitui o texto.

No entanto, não podemos nos enganar de achar que esse recurso utilizado por Trevisan na composição de sua obra é somente uma maneira mais “realista” de apropriação do mundo, recortando literalmente as falas da vida e transcrevendo-as sem as devidas referências para o corpo do conto. Nem, por outro lado, podemos descartar essa tendência, em Dalton Trevisan, ao realismo, ou “neo-realismo”, como já a caracterizou Alfredo Bosi. Parece-nos que seria válido considerar essa intenção como marca estilística, e também perceber que há nessa imprecisão formal uma maneira específica de construir a expressão dos próprios personagens e do mundo ficcional que se está engendrando.

Falaremos agora da questão da prosa rítmica trevisaniana, comentando também como essa problemática se insere na composição do mundo e das personagens em “A visita”.

Por saber que existem dois narradores que constroem o conto (questão que comentaremos melhor no ponto 4. *A voz, as vozes*), o de terceira pessoa e Ema, como narradora personagem, o que poderia também significar uma distinção entre duas formas estilísticas de construir o discurso, iremos transcrever aqui dois enxertos do texto, cada um retirado de uma das vozes narrativas, para que possamos desenvolver uma análise condizente com a estrutura dessa peça trevisaniana:

Entrei no quarto sem bater, lá estavam os dois. Já desconfiava de tudo. Quando chegava, ele tinha o cabelo molhado. Ah, o senhor por aqui? Mamãe não conseguia se conter e gemia de noite. Eu, no sofá da sala, perguntava o que era. Dor de dente, dizia ela, sem abrir a porta. (Trevisan 2009:120)

Antes de dormir, o marido alinha os sapatos. Na mesa-de-cabeceira o relógio, a carteira, as chaves, sempre na mesma ordem. Se ela esbarra no sapato ou desloca o relógio, ele põe a mão na cabeça: *Viu o que fez? Agora não posso dormir.* (Trevisan 2009:121)

O primeiro fragmento faz parte das recordações de Ema, o segundo é uma fala do narrador. Comparando os dois trechos e atentando para a questão do ritmo de leitura, percebemos que o arranjo sonoro de ambos se assemelha por causa da utilização de uma mesma estruturação das orações e do encadeamento dos períodos. Notemos que, tanto em um quanto no outro, a voz narrativa se manifesta ou por orações muito curtas ou através de períodos entrecortados por vírgulas. Esse uso da pontuação, como se fosse a forma transcrita da respiração e da entonação da voz, como uma representação física das falas do narrador e de Ema, atribui ao texto um ritmo marcadamente quebrado, súbito. As orações mal começam, se findam, são rompidas por vírgulas, interrogações, reticências, pontos finais. O movimento elíptico, descrito anteriormente, serve também para construir esse tom narrativo, essa ruptura brusca das falas no momento em que começam a se projetar.

As vozes que projetam o mundo de “A visita” foram enxugadas ao máximo, cortadas, limadas de excessos e pontuadas sistematicamente, quase como uma partitura do mundo de Dalton Trevisan. No entanto, esse ritmo, de orações que não se desenvolvem soltas, deslocadas, nos remete a duas idéias diferentes quando aplicados na fala do narrador e na de Ema. O ditar da voz narrativa de terceira pessoa nos remete a uma cortada, rompida por pausas de respiração que indicam indiferença, uma voz do desinteresse, da desimportância, e, conseqüentemente, o mundo manifestado por essa voz se constrói dentro dessa tônica do vazio, do cansaço. Por outro lado, a voz de Ema, mesmo estando construída seguindo um padrão rítmico similar, remete-nos muito mais a um discurso agressivo, emocionalmente marcado, como a fala de alguém que perde o controle do que está dizendo, tornando-se confuso. É inegável que as frases curtas atribuem agilidade à leitura do texto, mas também concernem esse tom ora indiferente ora intenso à construção do mundo e das personagens trevisanianas. Interessante perceber como, a

partir de um mesmo processo, o texto consegue chegar a dois rendimentos distintos, modificando-se apenas o enfoque semântico que é dado à construção rítmica das vozes em “A visita”.

Quem silencia e quem fala: o discurso das e sobre as personagens

Inseridos nesse universo ficcional temos os três protagonistas e mais quatro personagens (a mãe e o marido de Ema, Nestor e Eulália) que são apenas citados ou vagamente comentados. Vale salientar que esses três primeiros fazem parte da narrativa maior, enquanto os outros quatro se apresentam na narrativa encaixada (as lembranças de Ema), restando apenas a figura de Ema como participante direta das duas histórias. Passemos então à análise da composição desses personagens.

Verinha, a filha, só aparece dentro dos discursos dos outros, manifestando-se apenas em uma fala, “*Mãe, é você, mãezinha?*”, sendo essa ainda através de citação por discurso direto inserido no parágrafo, ou seja, não destacado como fala. Escondida no banheiro no início do conto, trancafiada atrás de uma porta que lhe permite ouvir os “queixumes” da mãe e do amante, Verinha aparece novamente só no pensamento de Alceu, que imagina a menina “sentadinha na tampa da privada, molhando o dedo e folheando a revista”. Descrita também como “Verinha doentia”, caracteriza-se justamente por seu apagamento, sua diminuição, seu isolamento participativo, de quem não age, mas ouve. O olho machucado, a camisa roída, o silêncio, são elementos que nos remetem à construção da imagem de uma criança traumatizada, excluída. O próprio recurso de apagar o discurso de Verinha, e de só mostrá-la através de citações mínimas ou de pensamentos alheios, reforça o caráter de angústia da personagem. Presa num espaço mínimo, emudecida e participando, sem querer, da deturpada relação de sua mãe com Alceu: eis Verinha.

Alceu, por sua vez, possui uma descrição mais detalhada. Um homem desorganizado, a barba por fazer, fumante, as roupas sujas amontoadas no canto do quarto, joga as pontas de cigarro no chão da casa. Metonimicamente,

ele é o quarto bagunçado, ele é o pijama molhado de suor. Em dois momentos o narrador veicula pedidos de desculpas, por parte de Alceu, pelo desleixo com a própria aparência e com a casa, mas são falas somente citadas através de um discurso indireto da voz que narra. O que nos chama atenção é que, justamente as desculpas não se configuram como discurso direto, e todas as outras falas de Alceu são sempre curtas, impositivas, rudes, grosseiras. Dessa forma, surge a questão: que natureza poderiam ter essas desculpas? Que intenção, que entonação o personagem estaria usando nesse desculpar-se? Alceu dita (“jure”, “confessa”), não pede, põe em questão (“Por que trouxe a menina?”, “Que você faz?”), não se deixa questionar. É essa sua natureza tão marcadamente ditatorial que nos faz perceber que na fala, citação formalizada em discurso indireto livre, “Que repetisse entre beijos – *Alceu, Alceu*” está oculta a ação da ordem, “(mandou) que repetisse...”. Durante o monólogo de Ema, percebemos a presença dele nas falas responsivas interiorizadas no discurso daquela: “Você não sabe de nada”, “Se fui ao enterro?”, “Como ele era?”. Novamente temos o silêncio, a supressão da voz como característica das personagens, mas, diferentemente de Verinha, o silêncio de Alceu é impositivo, exige resposta. É como se o personagem fosse tão grosso, tão rude, se achasse tão superior aos outros, que preferisse não se desgastar numa comunicação direta com sua interlocutora, optando por uma expressão facial de desagrado ou menosprezo. Alceu não parece questionar por interesse, mas sim pela vontade de por em dúvida, por em questão o outro, tirando-lhe o chão.

A mãe de Ema é a típica mulher submissa, Nestor, o típico machista. Caso extraconjugal desse, vive sob seu julgo, lavando-lhe as roupas e lhe fazendo o café enquanto ele passei com “a outra”. Quando, por acidente, a filha presencia o ato sexual entre ela e o namorado, deixa de querê-la em casa aos domingos, abandonando-a no colégio interno. E se resolve visitar a filha na escola, é sob o olhar dominador do outro. Nestor, personagem da segunda narrativa, é quieto e bruto, como Alceu, da primeira. Vem quando quer, usa a amante e, quando finalmente a abandona, não lhe deixa nada, “[...] até um rádio velho levou com ele”. A comunhão do casal é um típico

exemplo das relações amorosas problemáticas presentes na obra de Trevisan. A mulher que se dá ao homem, que a esgota, que a consome. Caso fora do casamento, submissão e machismo, esse é o tipo de par que forma a mãe e Nestor. São personagens emudecidos, que só agem, citados apenas na voz de Ema ao se recordar do passado. Como todos, estão dispersos nas entrelinhas do texto, representados mais pelos silêncios e apagamentos do que por suas descrições e falas.

Eulália, personagem que aparece somente na segunda narrativa, quando se está falando do colégio interno, liga-se diretamente a desconcertante experiência erótica de Ema enquanto garota. Seu nome só é citado uma vez, e está ligado a sugestiva imagem do bombom “grudento no papelzinho prateado” que é dado por ela à menina nos domingos em que fica abandonada na escola. Assim como o dedo molhado de Verinha, os bombons grudentos nos remetem ao órgão sexual feminino quando excitado, e ao medo de Ema (de ser surpreendida ou do ato?) quando beijada na boca. Do mesmo modo, o marido de Ema, embora tenha uma descrição substancial no conto, quase não age enquanto ser na narrativa. Podemos lê-lo como uma representação da opressão sofrida pela protagonista em seu casamento. Ele só existe nas vozes do narrador e de Ema, e, assim como Verinha, estranhamente, tem uma fala transcrita em citação por discurso direto (*“Viu o que fez? Agora não posso dormir.”*) Sabemos que ele é metódico, beirando a compulsão, pois sua imagem está ligada à da mesa-de-cabeceira organizada “sempre na mesma ordem”. Se lido por oposição, também atua na narrativa como o contraponto à personagem de Alceu, possuindo uma descrição similar à desse, mas às avessas. Ao invés do copo que serve de cinzeiro, o relógio, símbolo da pontualidade, da contagem do dia; ao invés das roupas sujas amontoadas no canto, uma organização impecável na arrumação de seu universo. O marido tanto nos remete à opressão impositiva da ordem, talvez remetendo a própria imagem do casamento como instituição que subjuga os homens, quanto contrasta com a figura de Alceu, construindo-lhe a imagem em reverso. O marido é ordem, o amante é desordem.

Por último, comentaremos a construção da personagem Ema a partir da análise de uma oração aparentemente curta e desimportante, destacada da seguinte citação:

Ema chorava: grande olho verde rolando pelo rosto. Enxugava-o, não parava de cair. No aniversário a filha de Nestor apontou com o dedo: *Aquela é...* Por isso fazia... (Trevisan 2009:121)

Antes de tudo, é importante percebermos a escolha dos tempos verbais da narrativa. Tanto a narradora interna, que está contando passagens de sua infância, quanto o narrador de terceira pessoa, que narra o episódio da visita, utiliza-se da conjugação verbal no tempo passado, engendrando assim uma história toda compostas por ações já acontecidas. Há um passado que é o presente da narrativa, e um passado ainda mais antigo, representado pela memória da personagem. Mas a questão é que, embora sejam duas instâncias temporais distintas, a conjugação dos verbos é a mesma, gerando, em alguns momentos, uma confusão no tempo do conto. O fragmento acima referenciado é um exemplo de como essa imprecisão temporal funciona estruturalmente na constituição das personagens.

Vamos nos ater à oração “Ema chorava”, buscando compreender o seu rendimento na narrativa. Quando essa frase aparece, ela está inserida na voz do narrador de terceira pessoa, que vem comentando o tempo da visita dos amantes, no entanto, faz parte de um parágrafo onde podemos perceber possíveis referências ao passado de Ema (a filha de Nestor). O apagamento de alguma informação que demarque essa temporalidade no corpo do texto, e a confusão entre as vozes narrativas e os momentos aos quais elas estão se remontando, recodificam essa, aparentemente, desimportante oração em três possíveis leituras: Ema chorava – naquele momento do presente da narrativa, deitada na cama com Alceu, recordando-se do passado; Ema chorava – no passado, quando ainda era criança e tinha de conviver com a doentia relação de sua mãe com o amante; ou Ema chorava – sempre, pois era a sua condição de ser, sua natureza, constituindo assim uma atemporalidade nesse discurso

sobre a personagem. Não é possível determinar a qual dessas cenas o narrador está se referindo, e, mesmo por essa impossibilidade, parece-nos que todas são válidas em simultaneidade. A personagem Ema é a que mais possui voz na narrativa, definindo-se não pelo discurso sobre ela, mas pelo seu próprio discurso, e essa sua fala é sempre um falar de lástima, um desconforto com a infância, um descontentamento com o matrimônio. A mesma incerteza temporal está presente na fala “Não aguentava mais um dia”, onde não se sabe se Ema está falando de sua mãe com relação a Nestor, de si mesmo em relação ao marido, ou referindo-se ao caso que tem com Alceu. Mais uma vez, a imprecisão dos tempos verbais define Ema por três vias indissociáveis: é de sua natureza comportar todos esses erros, é de sua condição viver todas essas infelicidades.

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

A voz, as vozes: narradores confusos, enunciadores perdidos

Como tudo na teoria literária, os conceitos que definem os elementos básicos da narrativa vêm sendo discutidos durante décadas sem que se tenha chegado a uma definição rígida até hoje, uma formulação normativa do que cada um desses elementos seria. Mas tentativas são constantemente elencadas, e não de maneira inútil, pois, dando continuidade às reflexões sobre a composição das narrativas, cada nova tese, artigo ou dissertação, mesmo que não categorize com precisão, contribui para que melhor possamos compreender as engrenagens do texto literário. “O narrador” é um tópico importantíssimo nessas discussões, principalmente no que concerne a sua natureza na tradição moderna literária. Adorno, quando reflete sobre a questão do narrador, diz que “ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração” (Adorno 2003:55). Essa contradição se constrói porque há, no desenvolvimento da história dos gêneros literários, uma tendência à impessoalidade da narração, a tornar a voz narrativa o mais distanciada, fria, imparcial com relação ao que se está contando.

Norman Friedman, em seu ensaio “O ponto de vista na ficção”, comenta essa intenção de neutralidade que, com o passar das décadas, vai se infiltrando nos textos literários. O crítico constrói sua explanação através de uma categorização dos tipos de narrador, partindo do mais tradicional e ativo, que ele chama de “autor onisciente intruso” (que nesse ensaio iremos chamar de “narrador onisciente intruso” para que não confundamos a figura biográfica do autor com a criatura ficcional que é o narrador), até chegar ao extremo oposto, “a câmera”, que se pretende um modo narrativo completamente objetivo, direto, sem nenhum envolvimento por parte daquele que conta a história. Friedman vai nos mostrar que esses vários tipos de narrador foram se desenvolvendo com o passar do tempo, na história da literatura, e que cada novo passo dado nesse campo da construção estética foi feito em função dessa imparcialidade no ponto de vista, esse narrador como mecanismo somente. Sendo assim, ele entende que a mais moderna das narrativas tenciona o

apagamento total da voz que conta, o que nos leva ao paradoxo defendido por Adorno: como narrar sem narrador?

Desse modo, compreendendo que a onisciência está para a narrativa clássica, assim como o vazio narrativo está para a moderna, era de se esperar que num texto de Dalton Trevisan a opção se fizesse pelo tipo mais apagado de narrador. No entanto, esse não é o caso do conto “A visita”, e de grande parte dos textos de *Cemitério de elefantes*. É fato que nós temos a presença de um narrador personagem, Ema relatando suas lembranças, que se aproximaria de um tipo de narrativa mais contemporânea, onde o mundo é visto por uma voz que se insere nele, e não por alguém que compreende todas as suas instâncias, como um Deus. No entanto, comportando a fala desse narrador personagem, tem-se também a existência de um narrador de terceira pessoa externo à ação narrada (uma espécie de “narrador onisciente neutro”, para usar os termos de Norman Friedman). Estranhamente, o conto “A visita” se constitui a partir do diálogo entre esses dois narradores, engendrando-se a partir de uma típica estrutura tradicional, clássica. Mas a questão é que a maneira e as possíveis interpretações tiradas do uso desses focos narrativos em Dalton Trevisan, não soam, de modo algum, tradicionalistas.

Como tudo em “A visita”, a voz narrativa se constrói de maneira minimalista, recorrendo à micro-estruturação dos elementos, e esse já é um ponto de divergência entre a forma comum de utilização do narrador onisciente, que tende a ser uma voz grandiloquente, cheia, justamente por ter uma natureza de plenitude de conhecimento. Se a onisciência neutra possibilita o aprofundamento nas várias instâncias do mundo narrado (consciência dos personagens, descrição dos ambientes até as minúcias etc.), não é esse o uso feito por Trevisan. Em poucos momentos o narrador entra na psicologia das personagens, e quando o faz não se alonga, é somente para comentar um pensamento corriqueiro, como uma fala comum que não foi expressa. Temos várias razões para relacionar a voz narrativa do conto aqui analisado com a categoria, proposta por Friedman (2002) do narrador onisciente neutro, como, por exemplo, o fato do narrador não fazer parte da história como ser ativo, conhecer a realidade de todos os personagens, seus pensamentos e

ações, e de ser neutro, não se posicionando de modo favorável a nenhum dos personagens. No entanto, ponto a ponto, esse modo tradicional de compor o narrador onisciente se vai desconstruindo na estética trevisaniana, até que se tenha configurado o estranho ser que nos apresenta os episódios em “A visita”.

Num geral, os parágrafos do conto, espaço de manifestação do narrador, são muito curtos, compostos por quatro ou cinco linhas e constantemente cortados para a inserção de uma fala. O foco narrativo ora recai sobre a personagem de Ema, como no começo do conto (“Deitou-se com ele, que se desculpava [...]”), ora sobre a perspectiva de Alceu, (“Desculpou-se da desordem no quarto, ela adorou.”), mas em nenhum dos casos se desdobra em reflexões mais substanciais sobre a natureza dessas personagens. Constrói o seu discurso quase como uma colagem de citações de falas, direta ou indiretamente, e de recortes mínimos de descrição e narração, tornando sua voz um emaranhado confuso de citações. Difícil capturar a fala do narrador de “A visita”, complicado analisá-la em sua diminuta ressonância. Para tanto, vejamos o seguinte fragmento:

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

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

— Não aguentava mais um dia. (Trevisan 2009:122)

Um primeiro procedimento ao qual devemos nos ater diz respeito à inconstância do foco narrativo como se apresenta no conto. Como dito, a onisciência aqui recai basicamente sobre o olhar de Alceu ou de Ema, mas a definição nítida nessa troca de perspectivas de um para o outro não existe enquanto marca linguística, embrenhando-se, assim, a visão de ambas as personagens na voz do narrador. O que nós temos, na verdade, é um narrador que transita entre os múltiplos olhares da narrativa, preocupando-se, antes de tudo, com a construção de um discurso que tende ao confuso, ao indissociável.

Nota-se, com um pouco de atenção na leitura, que de um parágrafo para o outro o ponto de vista muda de enfoque, no entanto, é difícil delimitar essa passagem de modo nítido: onde acaba a visão de Ema? Onde começa a de Alceu? O discurso parece querer nos confundir, misturar esses dois olhares num só: o confuso narrador. Ao lermos “Não quis dizer, chorando no seu peito” vemos a mulher se configurando no discurso do narrador, do mesmo modo percebemos que em “Ele pensava na menina [...]” se manifesta o psicológico do homem. Mas um período como “Desculpou-se da desordem no quarto, ela adorou”, seguido a uma citação direta da fala de Ema, de início pode nos confundir por ocasião do uso desse verbo com sujeito oculto. O narrador vai mudando seu enfoque e, devido ao processo elíptico da linguagem geral do texto, o faz de maneira confusa, sem marcas, tendendo a um entrelaçar-se das perspectivas. Se pensarmos, por exemplo, no fragmento, “Uma noite, ao chamar o marido, diria o seu nome”, não temos como determinar de quem é essa fala, de que ponto de vista parte essa idéia. Não sabemos se essa é uma reflexão feita por Ema, se é uma fala, que poderia representar um desejo, de Alceu, ou se é uma constatação por parte do narrador. As três vozes, então, se embarçam, o que nos faz pensar que talvez seja essa a intenção do texto: mostrar o quanto as perspectivas desses dois personagens se misturam e se entrecortam de maneira desigual, disforme, como se um entrasse na voz do outro, como se um não tivesse certeza de até aonde vai o outro.

Continuando o comentário sobre as confusões do foco narrativo, chegamos à questão dos enunciadores perdidos no texto de “A visita”. Como já dito, a voz narrativa desse conto parece ser um mosaico de citações e comentários das vozes das duas personagens, mas, tendo sido ressaltada a problemática das indefinições das perspectivas no conto, chegamos à conclusão de que as linhas que desenham esse mosaico estão por demais apagadas, perdendo-se, assim, a referência de quem está dizendo o quê. Para além disso, temos ainda, como já comentado no ponto 2, sobre a construção da personagem Ema, a questão da utilização específica dos tempos verbais como engrenagens da problemática textual. Pensando a última fala da citação recortada acima, o que primeiro nos chama a atenção é a falta da demarcação do enunciador

antes do travessão: quem disse isso? Durante todo o texto temos esse mesmo recurso se repetindo, e percebemos os donos dos discursos graças à oposição que fazemos entre um e outro no diálogo, à natureza do discurso de cada personagem e etc., mas nesse caso a questão se torna mais complicada. Não se trata de uma fala responsiva, portanto não se pode estabelecer oposição que a defina; parece ser uma fala de Ema, por conta da condição de lamento da personagem, mas é uma fala que aparece seguida ao discurso do narrador sobre o pensamento de Alceu em relação à garotinha trancada no banheiro, o que poderia nos indicar que quem não aguentava mais um dia era ele, nessa relação, ou a menina, naquela situação na qual a mãe lhe colocava; e ainda, se for mesmo a voz de Ema, ela está se referindo a si mesma em voz alta (nesse caso, por que a utilização do verbo no passado?) ou à mãe? Ou ainda, essa fala pode ser uma reflexão de Ema pensando em voz alta: “se ela estivesse no lugar da mãe, naquela situação do passado, *não aguentava mais um dia*”. Embora concordemos que existem mais indícios de que seja essa uma fala de Ema, não podemos ter certeza sobre o que ela está falando, ao que ela está se referindo, e talvez seja mesmo essa confusão latente que o texto pretende impor ao leitor.

Voltando-nos agora para o outro foco narrativo, o do narrador personagem, temos ainda que considerar uma outra questão, além das já demonstradas acima: a intromissão dos silêncios de Alceu nas memórias de Ema. Esse ponto já foi discutido no que concerne à construção do discurso do personagem masculino, mas tem ele ainda um outro rendimento quando pensado dentro da sistemática das vozes narrativas no conto. A narrativa construída por Ema é uma espécie de sumário das memórias que ela tem da relação entre sua mãe e Nestor, construído a partir de recortes de cenas do passado. Não percebemos uma cronologia bem definida nesse relato, posto que em algumas passagens Ema se reporta à época em que a relação ainda existia, depois de já ter determinado o abandono de Nestor a sua mãe. Além da desorganização própria do discurso de Ema, sempre tão emocionalmente envolvida com o que está dizendo, temos ainda as quebras no ritmo narrativo das memórias criadas pela “presença” da perspectiva de Alceu na voz da sua amante. Vejamos o seguinte enxerto:

A mulher dele morreu, mamãe não podia ir ao enterro. Domingo não me queriam em casa, desde que surpreendi os dois no quarto. Mamãe deixou de ir me buscar no colégio. Se fui ao enterro? Eu tinha de ir, meu bem. (Trevisan 2009:120)

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

Outro fato que nos chama atenção nesse discurso é a pergunta que surge como quebra da “linearidade” narrativa do passado da personagem. Podemos pressupor, pela natureza impositiva e questionadora de Alceu, que esse se manifesta como gerador da pergunta, mesmo em seu silêncio textual. Além do que, quando Ema responde, conclui sua fala com o vocativo “meu bem”, o que confirmaria essa nova hipótese. No entanto, as possibilidades não podem ser demarcadas tão facilmente nessa obra trevisaniana, cabendo a nós, leitores críticos, um pensar que vá além da aparente superfície do texto. Outra leitura que podemos ter é a de que essa pergunta, assim como outras dentro desse mesmo discurso, não seja mais do que um questionamento retórico, utilizado por Ema para dar continuidade às idéias que quer expor. O vocativo teria assim a mesma função retórica da pergunta. Mas vale salientar que nem mesmo assim podemos dizer que a voz de Alceu está completamente excluída da engrenagem narrativa das memórias, pois, se Ema tem de utilizar tal recurso de oratória para construir sua fala, é porque sente que essas seriam questões que deveriam ser feitas, e as responde, mesmo que elas não tenham sido elaboradas pelo seu interlocutor. Alceu apareceria então não como um questionador que põe

em dúvida as verdades da mulher, mas sim como um ouvinte desinteressado, que ignora os relatos desenfreados da amante, chegando à conclusão final de que Ema “parece louca”, como ele mesmo diz na fala seguinte ao monólogo das memórias. O fato é que tanto em um caso quanto em outro a função do interlocutor é a de romper com o discurso que se vem instaurando, o que acaba por gerar certa confusão na narrativa.

Concluimos, desse modo, nossos apontamentos sobre a construção estética trevisaniana, tendo demonstrado assim, segundo nossa proposta, alguns indícios do elemento moderno na narrativa de Dalton Trevisan.

Referência bibliográfica

ADORNO, Theodor. 2003. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34. (Coleção Crítico)

_____. Engagement. 2001. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectivas.

BAKHTIN, Mikhail. 1998. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: —. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Benadini et AL. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP.

BENJAMIN, Walter. 1994. Experiência e pobreza. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: —. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

CANDIDO, Antonio. 2000. Crítica e sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz.

FRIEDMAN, Norman. 2002. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53.

LUKÁCS, Gyorgy. 2000. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.

_____. 1965. O romance como epopéia burguesa. In: _____. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

TREVISAN, Dalton. 2009. *Cemitério de elefantes*. Rio de Janeiro: Editora Record.

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