UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PPGL
Linha: Crítica Literária Dialética

# REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA E POLÍTICA DA NAÇÃO NO UNIVERSO LOCAL DE *CEMITÉRIO DE ELEFANTES*, DE DALTON TREVISAN

Isabela Chaves Silva

Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas

Brasília - DF
2017

**ISABELA CHAVES SILVA**

# REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA E POLÍTICA DA NAÇÃO NO UNIVERSO LOCAL DE *CEMITÉRIO DE ELEFANTES*, DE DALTON TREVISAN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.
**Área de concentração:** Literatura e Práticas Sociais
**Linha de Pesquisa:** Crítica Literária Dialética
**Orientador:** Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas

Brasília - DF
2017

**ISABELA CHAVES SILVA**

# REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA E POLÍTICA DA NAÇÃO NO UNIVERSO LOCAL DE *CEMITÉRIO DE ELEFANTES*, DE DALTON TREVISAN

**Banca Examinadora**

_____
Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas – TEL/UnB
(Orientador e Presidente da Banca)

_____
Prof. Dr. Bernard Herman Hess – FUP/UnB
(Membro Externo)

_____
Prof. Dr. Alexandre Pilati – TEL/UnB
(Membro Interno)

_____
Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo – TEL/UnB
(Membro Suplente)

*Aos Bentos, Santinas, Cecílias, Lilis, Josés, Sofias, Migueis e Elviras deste país.*

## AGRADECIMENTOS

Expresso aqui meu sincero agradecimento:

*À minha mãe, Izabel*. Sem você, eu não chegaria até aqui. Meu maior exemplo, minha amiga, companheira e mestra. Muito obrigada, mãe! Por tudo!

*Ao meu filho, Enrico*, pela paciência e carinho com que me esperou enquanto eu escrevia... Pela amizade, companheirismo, aprendizado e amor!

*Ao meu orientador, prof. Rafael*, pelo enorme aprendizado, compromisso, paciência e preocupação. Meu muito obrigada, professor, por tudo!

*Aos professores Alexandre, Bernard e Edvaldo*, que aceitaram participar, de última hora, da banca examinadora, por tudo que me ensinaram até aqui e pelas contribuições riquíssimas que deram a este trabalho no dia da minha defesa.

*À querida mestra Ana Laura*, pela paixão com que sempre falou da Literatura e do ser humano. Por ter me ensinado que a nossa luta deve ser sempre por uma vida autêntica! Muito obrigada, professora, você sempre foi um dos meus maiores exemplos!

*Ao professor Hermenegildo*. Mestre! Pelas aulas incríveis, por todo o aprendizado.

*À Universidade de Brasília*, por ter me recebido em 2002 e ter me revelado todo um mundo desde então. Pela minha formação e humanização, obrigada!

*Ao antigo grupo "Os candidos"*, com quem dei os primeiros passos.

*Aos professores e colegas do grupo "Literatura e Modernidade Periférica"*, pela caminhada e militância.

*À amiga Marcela*, pela amizade, pelas conversas e pelo apoio.

*Ao tio Manoel*, por sempre ter acreditado em mim, por todo o suporte, carinho e amor.

*À amiga Joyce*, que sempre se preocupou em saber sobre o andamento da dissertação. Pela amizade, pelo apoio e pelas conversas tão divertidas, agradeço.

*À amiga Kênia*, que se dispôs a ir comigo a Curitiba em busca de material sobre a obra do Dalton Trevisan. Pela viagem, pela amizade, por todos os bons momentos, obrigada!

*À amiga Isabela Aysha*, que me ajudou a pensar sobre um dos contos mais difíceis da coletânea que é objeto de análise deste trabalho. Obrigada pela amizade, pelos papos agradáveis, pela militância.

*À amiga Lucilene*, pelo apoio sem igual para que eu fizesse o mestrado e pela preocupação com o andamento e conclusão da dissertação.

*Ao Dalton Trevisan*, por tornar possível este trabalho. Pela obra sem igual! Pelo potencial humanizador de seus contos! Pela tomada de posição em favor da integridade do ser humano! Pela transformação que a leitura e estudo de sua obra gerou em mim, humanizando-me mais. Obrigada, hoje e sempre!

*A Curitiba*, por possibilitar ao Dalton criar um universo mítico tão pequeno e, ao mesmo tempo, tão grande.

*No teu labirinto a única saída é o ventre do Minotauro.*
*(Dalton Trevisan)*

*Todo documento de civilização é também um documento de barbárie.*
*(Walter Benjamin)*

# RESUMO

Este trabalho objetiva mostrar como a coletânea de contos *Cemitério de elefantes*, de Dalton Trevisan, publicada em 1964, alcança representar, estética e politicamente, as contradições da formação nacional através da figuração de seu universo local, Curitiba. Em um primeiro momento, o foco recairá sobre as contribuições do escritor russo Anton Tchekhov para a configuração da poética trevisânica. Após, buscar-se-á situar o contista curitibano no sistema literário nacional, refletindo-se sobre as conexões e as rupturas estabelecidas por ele no cenário artístico paranaense e brasileiro. Por último, passaremos à análise dos contos, que apresentam uma Curitiba ocupada por dois universos, em teoria, distintos. De um lado, temos as narrativas rurais, marcadas por valores arcaicos e patriarcais. Por outro, as que se passam em um ambiente mais urbano, em que marcas da modernidade podem ser vistas, como o cinema. A coexistência conflituosa desses dois mundos na mesma cidade aponta para a impossibilidade da consumação do processo de modernização de Curitiba e, por extensão, do Brasil.



**Palavras-chave:** Dalton Trevisan. Conto. *Cemitério de elefantes*. Modernidade. Representação estética e política.

## ABSTRACT

This work aims to show how the collection of tales *Cemetery of Elephants*, by Dalton Trevisan, published in 1964, is able to represent, aesthetically and politically, the contradictions of the national formation through the figuration of its local universe, Curitiba. At first, the focus will fall on the contributions of the Russian writer Anton Chekhov to the configuration of Trevisan's poetics. Afterwards, one will seek to situate the artist from Curitiba in the national literary system, reflecting on the connections and ruptures established by him in the artistic scene of Paraná and in the one of Brazil. Finally, we will turn to the analysis of the short stories, which present a Curitiba occupied by two universes, in theory, different. On the one hand, we have the rural narratives, characterized by archaic and patriarchal values. On the other hand, those that take place in a more urban environment, in which marks of modernity can be seen, like the cinema. The conflicting coexistence of these two worlds in the same city points to the impossibility of consummation of the process of modernization of Curitiba and, by extension, of Brazil.



**Keywords:** Dalton Trevisan. Short story. *Cemetery of Elephants*. Modernity. Aesthetic and political representation.

**SUMÁRIO**

**APRESENTAÇÃO** ..... **11**

**1 TCHEKHOV: A IMPRESSÃO DE UMA NOVA FEIÇÃO AO CONTO** ..... **15**

1.1 A narrativa tchekoviana e a situação russa ..... 17

1.2 Filiação ao conto tchekoviano: diálogo entre periferias ..... 24

**2 A POÉTICA TREVISÂNICA: CONEXÕES E EMBATE COM A TRADIÇÃO** ..... **37**

2.1 Conto no Brasil: a formação de uma tradição ..... 37

2.2 A dialética do local e do universal ..... 46

2.3 Revista *Joaquim*: atitude iconoclasta e a renovação do cenário literário paranaense ..... 52

**3 O REVERSO DA MODERNIDADE: ECOS DE UMA CURITIBA PROVINCIANA**.... **65**

3.1 “Noiva de grinalda sem ter direito”: expressões de uma Curitiba arcaica e patriarcal ..... 66

3.2 “Questão de família”: um casal, dois desconhecidos ..... 78

3.3 Um universo sob o signo do mesmo ..... 83

**4 O INCANSÁVEL RETORNO DO MESMO** ..... **89**

4.1 “Todo filho é uma prova contra o pai” ..... 90

4.2 “Medonhas rosas negras” ..... 100

4.3 O imobilismo de “Os botequins” ..... 106

**CONSIDERAÇÕES FINAIS** ..... **111**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** ..... **115**

**ANEXOS** ..... **118**

## APRESENTAÇÃO

*"Só a obra interessa. O autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor que o contista."*

*(Dalton Trevisan)*

Inconfundível! Esta é, sem dúvidas, uma das melhores palavras para se referir a Dalton Trevisan. Com um estilo muito único de enxergar o mundo, as relações humanas, é impossível confundir sua linguagem com a de qualquer outro escritor. Além disso, é o "Vampiro de Curitiba", alcunha que recebeu devido ao seu comportamento recluso: não dá autógrafos, não tira fotos, não dá entrevistas, não participa de eventos literários. O seu isolamento criou uma aura em torno dele: efeito contrário ao que deseja, que é ser esquecido sem que qualquer jornalista, leitor ou estudioso lhe importune.

Entre os amigos e ele há um código de conduta que deve ser respeitado. Se eles falarem qualquer coisa sobre a sua vida a jornalistas ou pessoa pública, a amizade deixa de existir. Exigente quando se trata de manter seu anonimato, os amigos respeitam e não falam nada sobre ele a ninguém. Um caso engraçado foi o do escritor e crítico Miguel Sanches Neto, com quem Trevisan rompeu há uns 17 anos. O contista atribuiu a ele o fato de informações suas terem sido repassadas a um jornalista. Sanches Neto começou a escrever algum tempo depois *Chá das cinco com o Vampiro*, romance publicado em 2010. Em resposta, Trevisan escreveu o poema *Hiena papuda*, em que chama o crítico de "delator premiado".

No início de sua carreira, há décadas, achavam que esse tipo de comportamento era uma estratégia para ganhar os holofotes. Então, passaram-se quase cinco décadas e ele continua fugindo e se escondendo de todos. Arredio!

Como nunca aparece publicamente – as poucas fotos que temos dele foram tiradas bem no início de sua carreira como escritor ou às escondidas e as pouquíssimas entrevistas são de muito tempo atrás, o público preencheu o vazio de sua imagem pública com base nos seus personagens. Até entrevista imaginária foi feita, com respostas que foram criadas

levando-se em conta sua produção literária. A alcunha de “Vampiro de Curitiba” não poderia, assim, lhe cair melhor.

Nascido em 14 de junho de 1925, Trevisan é filho de família de imigrantes italianos. Seus pais, de classe média alta, eram proprietários de uma fábrica de vidro e cerâmica. Aos 15 anos, Trevisan liderou um jornal na escola, o “Tingui”, e escrevia sonetos. Estudou Direito na UFPR, mas exerceu a advocacia por pouco tempo. Dizem que ele saiu de Curitiba apenas uma vez, na década de 1950, em uma viagem à Europa. Depois, nunca mais. Mas, em se tratando do contista curitibano, é difícil ter certezas quanto à sua vida pessoal.

Com vasta obra – são mais de 40 títulos, Trevisan é um escritor ativo. Sua última publicação é de 2014, *O beijo na nuca*. Fiel ao conto, escreveu apenas um romance, *A polaquinha*. Com tantas coletâneas – uma retomando a outra, criou uma mitologia de Curitiba, chegando a ser impossível pensar sobre a capital paranaense sem lembrar a Curitiba mítica de Dalton. Como disse um amigo seu, sob anonimato, “nunca um escritor tão grande esteve tão presente por tanto tempo em um universo literário tão pequeno como acontece com Dalton e Curitiba.”[1]

É famoso pela repetição. Obstinado, reescreve seus contos incansavelmente. De uma edição para a outra, de um livro para o outro, retoma contos passados e os reescreve, diminuindo-os. Suas narrativas se tornaram menor com o passar do tempo até chegar às micronarrativas, que se assemelham a haicais. Sua obra é como peças de um jogo de montar: terminada a criação, ele desmonta e monta tudo novamente. Cada conto é sempre muito frágil, pois sempre pode ser desfeito e feito de outra forma.

Há quem diga que a repetição empobrece sua produção. Mas não se trata de falta de criatividade: a reescritura infinita abarca um projeto estético, como veremos nos próximos capítulos. A riqueza de sua obra deve-se, entre outras coisas, ao retorno das situações, dos personagens, da estrutura da narrativa, da linguagem. É um princípio de construção.

Neste trabalho, investigaremos seu segundo livro, *Cemitério de elefantes*, publicado em 1964. Sua estreia ocorreu em 1959, com *Novelas nada exemplares*. Quando Dalton se lançou no circuito nacional, ele já era um escritor maduro. Após dirigir a revista *Joaquim*,

[1] Esta citação é de um amigo do autor cuja identidade não foi revelada pelo jornalista. Segue a fonte em que ela pode ser encontrada: MOSER, Sandro. O autor não vale o personagem. *Gazeta de Povo*, Curitiba, 13 jun. 2015. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/especiais/dalton-trevisan-90-anos/o-autor-nao-vale-o-personagem-eq9sw6wvmahoz4762tsme0r4q.> Acesso em: 10 jul. 2017.

entre 1946 e 1948, ele se dedicou nos dez anos seguintes a publicar seus contos em edições artesanais e distribuí-las entre os contatos que havia feito no tempo de revista pelo Brasil. Portanto, quando lançou sua segunda coletânea, já tinha um estilo bem definido.

Examinaremos em *Cemitério de elefantes* como o escritor alcança representar esteticamente as contradições sociohistóricas de seu universo local e, a partir de uma figuração bem-sucedida de Curitiba, a nação como um todo. O autor exibe dois cosmos em *Cemitério de elefantes*: um rural, marcado pela violência física e por valores patriarcais, e outro com traços mais urbanos, que, embora apresente menos atos de agressão física, é constituído de relações sociais tão degradadas quanto o primeiro.

A possibilidade de coexistência de dois universos, em teoria, opostos em um mesmo espaço – um com características rurais, patriarcal e arcaico, e outro urbano, com traços mais modernos – aponta para as contradições do processo de modernização de Curitiba. A coletânea traz o signo do mesmo, ou seja, as situações, os temas, a linguagem, os objetos usados para cometer os atos violentos, se repetem no decorrer do livro. O signo do mesmo aparece ainda sob a forma dos filhos que, identificando-se com os pais, reproduzem as situações degradadas da geração anterior. Retomando os romances cor-de-rosa e ressignificando seu discurso amoroso, Trevisan coloca como protagonistas de alguns de seus contos moças solteiras que acreditam na felicidade conjugal. Todas essas manifestações do "mesmo" na coletânea indicam a repetição, a ausência de mudança no cotidiano apequenado da província e o caráter reificado da vida no mundo administrado: é a contramão do caminho da individuação. Essa retomada incansável do mesmo mote e o imobilismo que acompanha a vida dos personagens alcançam dizer o caráter repetitivo, brutesco e provinciano não apenas da história de Curitiba, mas também da história do país.

Esta pesquisa está dividida em quatro partes. No primeiro capítulo, trataremos da importância de Anton Tchekhov para a renovação do gênero conto ainda no século XIX e tentaremos estabelecer um diálogo entre o contista curitibano e o contista russo, ambos periféricos. No segundo capítulo, buscaremos situar Trevisan no sistema literário brasileiro, apontando de que forma se conectou e de que forma se afastou da tradição literária paranaense e nacional. Nos terceiro e quarto capítulos, voltaremo-nos para a análise da obra especificamente, investigando no primeiro os contos que se passam na zona rural de Curitiba e, no segundo, as narrativas com traços mais urbanos.

Dada a obsessão de Trevisan por reescrever continuamente seus contos, é fundamental pontuar que a edição de *Cemitério de elefantes* aqui utilizada é a décima-segunda. Há pequenas diferenças entre esta edição e as demais, pois o autor empreende uma redução das narrativas na medida em que as coletâneas vão sendo republicadas. Os contos analisados vêm em anexo ao final da dissertação para a leitura e apreciação do leitor.

## CAPÍTULO 1

## TCHEKHOV: A IMPRESSÃO DE UMA NOVA FEIÇÃO AO CONTO

> *O gênio literário precoce, entende-se. Dom divino ou capricho da natureza. Como explicar porém a sabedoria. A ciência do coração humano, misérias e grandezas. Onde aprendeu? Com quem? [...] E tudo sabe de amor. Sabe tudo sobre criança, raposa, mujique, nobre, jovem, cão velho. [...] Entre duas hemoptises, enxuga o sangue do bigode, e quase brincando, até assobiando, concebe como ninguém histórias iluminadoras - o som de mil vozes na única mão que escreve.*
>
> *(Dalton Trevisan – Até você, Capitu?)*

*Cemitério de elefantes*, segundo livro constante da bibliografia oficial de Dalton Trevisan, foi publicado em 1964, cinco anos após a estreia oficial do contista paranaense. Seu primeiro livro em circuito comercial foi *Novelas nada exemplares*, de 1959. Já nas suas duas primeiras obras, Trevisan estabelecia as bases sobre as quais se daria sua posterior produção literária: a cidade de Curitiba é eleita o cenário onde se desenrolaria o entrechoque entre a gente simples e comum – donas de casa, amantes, funcionários públicos, trabalhadores da terra, pais, filhos, bêbados, marido e mulher, gordas e gordos, magros e magras, visto pelo prisma de um narrador que não apenas conta sobre um universo de extrema violência e hostilidade, mas que também agride o leitor através de uma linguagem concisa e direta.

Esse modelo narrativo trevisânico teve uma trajetória de formação que se iniciou com a *Joaquim*, revista fundada e editada por Dalton Trevisan em Curitiba, entre 1946 e 1948. O Paraná de então era dominado por uma produção simbolista, que impedia a entrada de ideias novas. A revista representou um marco no panorama literário paranaense ao atacar esse beletrismo reinante e renovar a literatura produzida na província, colocando-a em contato,

pela primeira vez, com os ideais modernistas. Ademais, a revista foi o espaço que Trevisan utilizou para suas experimentações com o conto, em busca de uma dicção literária própria, e para sua autopromoção. Após o fim do veículo e até a publicação de *Novelas nada exemplares*, em 1959, tem-se um espaço de uma década, em que o artista curitibano publicou seus contos em edições populares, financiadas por ele mesmo, que se assemelhavam a cadernos de cordel. Estes folhetos eram distribuídos entre amigos e contatos que Trevisan havia feito em escala nacional através da *Joaquim*.

Sobre o momento de publicação da primeira coletânea de contos de Trevisan, Antonio Candido aponta que os escritores cuja estreia ou fase de amadurecimento se deu durante aquela década, a de 1950, "promoveram uma consolidação da média",[2] referindo-se às conquistas da vanguarda artística e literária dos anos de 1920 que, de "exceção", passaram a ser "rendimento normal".

A obra de Trevisan, portanto, está inserida em uma tradição literária brasileira que, embora tenha no Modernismo um de seus pontos mais altos e fecundos, tem seu início – pensando-se no gênero conto especificamente - em Machado de Assis, como o escritor que primeiro conseguiu dar uma forma consequente à narrativa curta em solo brasileiro.

Após Machado de Assis, surgem outros nomes bastante representativos do gênero no país, mas o conto só ganha o mercado editorial nacional na década de 1960, consolidando-se nos anos 1970. Quando Trevisan estreia oficialmente, portanto, em 1959, o romance era a forma narrativa dominante. Essa circunstância, assomada aos novos temas e à linguagem transgressora do contista paranaense - que, conforme Candido adverte, só foi possível graças à liberdade alcançada e experimentada pelos modernistas de 1920,[3] coloca-o como um dos reconhecidos renovadores do conto no país.

Considerando-se a história do conto a partir de um processo de acumulação literária não apenas brasileiro, mas também entre as periferias do capitalismo, é importante refletir sobre a influência decisiva de Anton Tchekhov sobre a narrativa de Trevisan. O escritor russo é reconhecido mestre da contística moderna, cujo protagonismo das banalidades e vulgaridades do cotidiano de pessoas simples, acrescido de uma alta condensação de elementos formais, constitui seu traço peculiar. Além disso, os dois provêm de uma realidade

---

[2] CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A Educação pela Noite*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 248.
[3] Ibid., p. 248.

marcada pelo atraso, em que o processo de modernização se deu tardiamente, gerando situações de impasse nacional. O contista paranaense filia-se a Tchekhov tanto no nível formal quanto temático, a quem, inclusive, faz referências diretas em sua obra.

Porém, apesar dos pontos de contato entre os dois, que ligam o artista curitibano ao escritor russo, a obra de Trevisan carrega consigo as marcas de seu tempo, de sua cidade e seu país, o Brasil.

Passemos, então, primeiramente, ao contista russo.

## 1.1 Tchekhov: a impressão de uma nova feição ao conto

O conto como forma literária é relativamente recente. O americano Edgar Allan Poe (1808-1849) – que, além de contista, foi o que lançou as bases do conto, tal como o conhecemos hoje - desenvolveu princípios estéticos que permanecem como referências para críticos e contistas, mesmo quando o intuito é questionar ou rejeitar o modelo construído por ele.[4]

Como indica Ana Maria de Mello, a teoria desenvolvida por Poe na primeira metade do século XIX preconizava o efeito único ou a impressão total que a narrativa deveria causar sobre o leitor, alcançada através da economia dos meios narrativos e da unidade entre as partes, fazendo com que tudo convergisse para o conflito único. Era categórico o crescimento gradual da tensão em direção ao desfecho da trama, que deveria ser interessante para o leitor.[5]

Guy de Maupassant (1850-1893) apareceu no cenário literário na segunda metade do século XIX e produziu cerca de 300 contos no decorrer de dez anos. Sua capacidade de criar estórias que enlaçam o leitor até a resolução do conflito é notável. Enquanto Poe, apontado como o criador do gênero ficção policial, cria histórias voltadas para o fantástico e o misterioso, Maupassant não trespassa os limites da verossimilhança[6], mas, ainda assim, suas narrativas têm como cerne um episódio envolvente ou singular. Seus personagens não são seres pacatos cujas vidas nos desinteressariam: muito pelo contrário, acompanhamos seduzidos e magnetizados suas peripécias.

---

[4] MELLO, Ana Maria Lisboa de. Caminhos do conto brasileiro. *Revista Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 34, p. 9-21, jul./dez. 2003. Disponível em: <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art01>. Acesso em: 5 jan. 2017.
[5] Ibid, p. 9.
[6] MARIA, Luiza de. *O que é conto*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 35.

O americano Edgar Allan Poe e o francês Guy de Maupassant são reconhecidos mestres do conto de acontecimento, ou seja, aquele que "tem o que contar", cujo encadeamento de eventos "constitui sua espinha dorsal, centro irradiador de todo poder de atração".[7] Neles há sempre algo de extraordinário e interessante a ser narrado, que instiga o leitor mediante a técnica do suspense, levando-o a acompanhar com curiosidade e atenção cada passo da trama, com vistas ao desvendamento do conflito. Nas suas narrativas, os fins são conclusivos, isto é, fecha-se a história e sabemos que fim teve o personagem.

Anton Tchekhov (1860-1904), dez anos mais novo do que o escritor francês, surge também na segunda metade do século XIX. Contudo, Tchekhov lançou-se em caminhos diversos dos dois colegas contistas e, influenciado pelas novas tendências modernistas que apontavam, liberou o conto de um dos seus alicerces mais firmes, o do acontecimento.[8] Enquanto Poe "joga com categorias de irrealidade e sobrenatural"[9] e Maupassant escolhe personagens que têm experiências curiosas e intrigantes, Tchekhov seleciona aqueles que nada de surpreendente têm a contar, movidos por uma vida sem sentido e monótona. Os seres que povoam os contos de Tchekhov são, em sua maioria, infelizes e solitários, que vivem um dia após o outro numa total fixidez e apatia, sem esperança de qualquer mudança ou acontecimento inusitado em seus mundos. Daí a nossa impressão, ao lê-lo, de que nada realmente importante acontece.

Luzia de Maria, referindo-se a essa ruptura estabelecida por Tchekhov, enuncia que:

> Enquanto o contista francês elege em seus textos o ser humano detentor do fato curioso, interessante, quando não, extraordinário, Tchekhov se interessa pelo mais comum dos mortais, aquele cuja apatia monótona da vida é a única e mesma estória. Como, então, do mais comum dos homens, sofredor e solitário, daquele que não vive nenhum drama insólito, nem qualquer experiência fulgurante, "ter o que contar"? Pois é deste material aparentemente estéril e insosso que Tchekhov consegue extrair o que pode ser considerado o "modelo" do conto moderno.[10]

Retratando seres humanos simples em sua pasmaceira cotidiana, o contista russo também quebra com a tradicional construção apoiada em uma única ação, com desenvolvimento, clímax e desenlace. Poe, com seus contos de terror e policias, e

---

[7] Ibid., p. 36.
[8] GOTLIB, Nádia Battella. 6 ed. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1991, p. 46.
[9] MARIA, op. cit., p. 35.
[10] Ibid., p. 37.

Maupassant, com seus contos de acontecimento simples,[11] uma vez representantes máximos dessa configuração clássica do conto, assentada no princípio da causalidade, estruturavam suas estórias de forma a ter um início, meio e fim, construindo "enredos que projetam sempre para a frente o recurso de uma surpresa bem armada, que causará o espanto ou maravilhamento do leitor no desfecho da estória".[12]

Em Tchekhov, não existe o crescimento rumo a um ápice, que caracteriza o conto estruturado em torno da unidade dramática com início, conflito, culminância e desfecho. Por vezes, mantém-se o mesmo tom no transcorrer de toda a narração ou, então, dá-se uma "curva descendente",[13] como explicita o próprio Tchekhov ao se referir à sua peça *A gaivota*, em correspondência com Alekséi Suvórin, diretor de um jornal de São Petersburgo: "Bem, terminei a peça. Eu a comecei forte e acabei pianíssimo – contrariamente a todas as regras da arte dramática".[14]

Em consonância com Poe, Tchekhov também julgava importantes a brevidade do conto e a condensação dos elementos artísticos. A fim de que se alcançasse a concisão, fazia-se indispensável deixar de lado o que não fosse essencial. O autor teria que conter a propensão aos "excessos e supérfluos". Objetividade é indispensável: "Quanto mais objetivo, mais forte será o efeito.",[15] atesta o contista em uma carta à escritora L. A. Avílova. A obtenção de um efeito único sobre o leitor era um procedimento igualmente sustentado por Tchekhov.[16] No entanto, segundo Ítalo Ogliari, o artista russo elabora uma outra solução estética para o expediente da impressão total:

> Desenvolveu uma nova 'fórmula' para a narrativa curta, diluindo essa impressão total pelo decorrer da narrativa. As histórias intrigantes, de desfechos inesperados, como *O gato preto* [de Poe], que predominavam entre os praticantes do gênero inspirados por Poe, foram – assim credita o estudo sobre o conto e é possível perceber através do cotejo entre os dois autores – modificados por Tchekhov, que preferiu criar atmosferas,

[11] Entenda-se por "acontecimento simples" aquele que não é de caráter sobrenatural ou fantástico, como os escritos por Poe, mas que, ainda assim, apesar de seu caráter verossímil, magnetiza o leitor devido ao seu grau de inventividade. O termo, próprio da teoria do conto, pode gerar confusão porque pode se considerar como acontecimento simples aquele típico do enredo de Tchekhov, em que nada de relevante se sucede. Contudo, para o nosso uso aqui, seguiremos a acepção utilizada pelos teóricos do conto. Destarte, o modelo narrativo de Poe tinha como base acontecimentos extraordinários, enquanto que o de Maupassant caracterizava-se pelo acontecimento simples.
[12] MARIA, op. cit., p. 36.
[13] GOTLIB, op. cit., p. 47.
[14] TCHEKHOV, Anton. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics.* New York: Dover Publications, 1966, p. 146. Apud GOTLIB, op. cit., p. 47.
[15] Ibid., p. 43.
[16] GOTLIB, op. cit., p. 42-43.

> registrando situações abertas, que não se encerravam no fim dos relatos. Com uma visão de mundo ora humorística, ora poética, ora dramática, Tchekhov joga com os momentos ocasionais dos conflitos humanos, fatias de vida, pequenos flagrantes do cotidiano e do estado de espírito do homem comum, como no conto *O beijo*, em que o protagonista, no escuro, recebe um beijo inesperado, passando o restante da narrativa tentando encontrar, sem sucesso, quem lhe fizera aquilo, transformado uma série de incidentes laterais e aparentemente insignificantes da existência individual em debate sobre o homem.[17]

A tensão crescente que resulta no desfecho inesperado característico do modelo de conto teorizado e praticado por Poe já não é possível na mesma intensidade em Tchekhov porque neste o término das estórias não apresenta uma resolução. Fica em aberto o que acontecerá aos personagens. A respeito disso, Boris Schnaiderman avalia que "o não-desfecho, ou melhor, um desfecho diferente do consagrado, sugerindo continuidade, afastava o leitor do enclausuramento no determinismo causal do século XIX".[18] O drama dos personagens não finda ali com a conclusão do conto. A vida continua e, também, as questões que afligem os homens. O desfecho tchekoviano compõe-se, assim, de uma ácida ironia.

Embora não seja este o foco deste trabalho, vale indagar rapidamente sobre por que e como Tchekhov conseguiu renovar o gênero conto, alterando radicalmente o que vinha sendo produzido até então – com base nos princípios de Poe, e diferenciando-se de Maupassant, seu contemporâneo.

Maupassant produz na segunda metade do século XIX, quando o capitalismo já estava em seu estágio de decadência ideológica. Em 1848, com a derrota dos trabalhadores nas várias revoluções ocorridas em países europeus, o capitalismo entrou em uma nova fase de sua evolução, a apologética. A burguesia, de revolucionária, passa a reacionária, afastando-se das classes trabalhadoras e aproximando-se da aristocracia, que ela havia derrotado. Nesta fase, a luta de classes fica evidente e a burguesia se torna a classe dominante, não representando mais os interesses dos trabalhadores, mas os do capital.

Lukács ressalta que o triunfo da literatura russa e escandinava se deu exatamente quando o realismo europeu entrava em seu período decadente. Abordando os motivos de tal acontecimento, ele aponta que o desenvolvimento do capitalismo nesses países começou mais

---

[17] OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 65. Apud ESTEVES, op. cit., p. 72.

[18] SCHNAIDERMAN, Boris. Pósfacio. In: TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 335.

tarde do que na Europa Ocidental, assim, consequentemente, a luta de classes entre a burguesia e o proletariado continha uma importância menor. Entre 1870 e 1890, sua ideologia não era ainda apologética. Os pressupostos do grande realismo que estiveram na base da evolução da literatura europeia ainda existiam na Escandinávia e na Rússia, mesmo que em condições diferenciadas.[19]

Tchekhov e Maupassant escrevem no momento da decadência do realismo europeu. Esta fase, entretanto, corresponde também ao período do triunfo da literatura russa. As possibilidades que se colocam para a produção do artista russo diferem das do escritor francês, conforme visto acima. Portanto, Tchekhov encontrou as condições para renovar o gênero conto nas próprias circunstâncias históricas e sociais peculiares da Rússia.

A respeito da transformação da arte de contar que o escritor russo operou, Boris Schnaiderman declara:

> Esta subversão do consagrado, no gênero conto, impressionou profundamente os contemporâneos e os estudiosos de Tchekhov em geral. Para convencer-nos disso basta ler o que escreveu sobre ele Virginia Woolf no ensaio "Russian Point of View". Na realidade, esta subversão tinha muito de russo, pois na Rússia os padrões ocidentais de gênero eram aceitos, mas ao mesmo tempo havia uma resistência que acarretava flutuação e afastamento, e isto marcou a literatura russa desde os seus inícios como uma das grandes literaturas modernas, pelo menos a partir da obra de Púchkin no começo do século XIX. (Essa resistência foi defendida com ênfase por Tolstói a propósito de *Guerra e paz*.)[20]

Essa resistência a que se refere Schnaiderman pode ser melhor compreendida a partir das relações que Roberto Schwarz estabelece sumariamente entre as literaturas brasileira e russa.

Roberto Schwarz ressalta que há algo de comparável entre a literatura russa e a literatura brasileira no tocante às questões essenciais que ambas levantam e à formação história e social dos respectivos países.[21]

As ideias burguesas de universalidade da lei, liberdade e ética do trabalho, autonomia da pessoa, destoavam da realidade brasileira do século XIX, em que o sistema econômico

---

[19] LUKÁCS, György. Tolstoi y la evolución del realismo. In: _____. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965, p. 175- 176.
[20] SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 334.
[21] SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Cultura e política*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 59-83.

agrário era fundado no latifúndio de base escravocrata e cujo nexo ideológico estava na prática do "favor" entre os proprietários de terra e os chamados "homens livres". Estes tinham acesso aos bens e à vida social por intermédio de um "favor" dos proprietários, o que reproduzia "a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais."[22] Em se tratando de práticas claramente incompatíveis com os ideais liberais, estes não correspondiam, portanto, nem mesmo à aparência da sociedade brasileira. Daí serem chamados ideologias de segundo grau.

Contudo, apesar do antagonismo aparente entre o pensamento liberal e o Brasil do século XIX, aquele foi utilizado para justificar, de forma racional, o arbítrio e o favor. Na era da razão, legitimar práticas tão atrasadas a partir de princípios tidos como tão modernos, era marca de progresso e relevância social. Assim, os opostos conviveram de forma estabilizada, o que levou ao ceticismo dos mais conscientes frente ao ideário burguês.

Com a derrota dos trabalhadores nas revoluções de 1848 na Europa, as ideias burguesas que foram antes revolucionárias e representativas das duas classes, indo contra o privilégio feudal, agora entravam em sua fase apologética. Percebeu-se que elas eram uma farsa também no continente europeu ao mascarar o antagonismo de classes e a exploração do trabalho. Como nota Schwarz, "nosso discurso impróprio era oco também quando usado propriamente".[23]

Machado de Assis foi mestre na captação e representação artística consequente de todo esse labirinto de questões. Ele foi capaz de fazer conexões e plasmar como o nosso atraso não era, em verdade, o oposto da professada modernidade europeia, mas, sim, o outro lado da mesma moeda. As nossas singularidades históricas e sociais eram a manifestação local de um mecanismo mundial. Não havia ilusões nele, portanto, quanto ao suposto progresso europeu.

De modo parecido, não obstante sua pretensão universal, o ideário burguês não era visto e posto em prática de forma natural na Rússia. Lá era sentido como um conjunto de valores estrangeiros e, por conseguinte, circunscritos e pertinentes a um determinado lugar. O atraso russo submetia o romance burguês a um panorama mais intricado. Assim como no Brasil, o processo de modernização tardio na Rússia esbarrava na instituição servil e seus resquícios, conflito que gerava o sentimento de humilhação e constrangimento em uns e levava à consideração do progresso e do egoísmo racional, apregoado pelo Ocidente, como

[22] Ibid., p. 66.
[23] Ibid., p. 71.

loucura por outros. O choque entre o embaraço e mal-estar que o atraso provocava e a percepção lúcida do progresso como um revés é uma das chaves para se compreender a literatura russa. O conjunto de ambivalências ligado ao emprego dos ideais burgueses na Rússia é comparável ao que se passava no Brasil. Dados esses pontos de encontro, Schwarz afirma que "há em Machado um veio semelhante, algo de Gogol, Dostoievski, Gontcharov, Tchekhov, e de outros talvez [...]".[24]

Nessa perspectiva, a resistência de que fala Schnaiderman se relaciona a esse "efeito de uma ideologia 'estrangeira'" que os princípios do liberalismo tinham na Rússia, conjunção que determinava um painel social mais embaraçado e reivindicava novos modelos de representação da realidade. No Brasil, a sensação que os valores burgueses passavam era o mesmo, de alheamento à nossa realidade, o que também demandava formas singulares de plasmar artisticamente as contradições sociais. Machado, assim como os russos, escrevia a partir de um país que não conheceu o apogeu do capitalismo, mas compartilhou de suas antinomias e de seu declínio. Nesse sentido, as colocações de Lukács para explicar o triunfo do realismo russo e escandinavo também servem para a situação de Machado.

Retomando Tchekhov, é mister considerar que sua produção também se deu diante do impasse russo aqui colocado. Sua obra, escrita posteriormente a 1848, coloca em questão a chegada contraditória da modernidade à Rússia, através de seus personagens cindidos que vivem uma vida isolada e decadente, em que a separação entre público e privado se evidencia. Essas vidas disjuntadas e ocas, em choque com o atraso e provincianismo, reclamam um modo narrativo outro, esvaziado, caracterizado pela alta concentração de meios expressivos - em que cada palavra ou frase desnecessária é eliminada, de modo que permaneça somente o essencial - e pela supressão da ação dramática. Dessa maneira, a renovação estética do conto empreendida por Tchekhov é um reflexo dos dilemas russos e do desenvolvimento capitalista daquele momento.

Se Brasil e Rússia apresentam pontos em comum em suas literaturas devido às razões sociohistóricas exibidas de grosso modo, podemos pensar em uma acumulação literária que se dá na periferia do capitalismo. Se a literatura de Machado e a dos russos se assemelham em alguns aspectos, cada um captando à sua maneira a História mundial desde suas realidades provincianas e locais, é procedente falar em uma tradição que se forma entre escritores que estão fora do centro e buscam representar o capitalismo em seu sentido trágico.

[24] Ibid., p. 79.

A literatura de Dalton Trevisan, que tem em sua base a problemática da modernidade vista a partir da periferia da periferia, traz muitas marcas de Tchekhov em si. O contista russo, enquanto fundador do conto moderno, estabeleceu princípios que ressoaram e se radicalizaram no artista curitibano, um dos reconhecidos pais da narrativa curta moderna no Brasil.

## 1.2 Filiação ao conto tchekoviano: diálogo entre periferias

Trevisan e Tchekhov provêm de realidades sociais distintas. Além de um ser brasileiro e ainda estar na ativa, publicando seus livros, e o outro ter produzido durante a segunda metade do século XIX, do outro lado do mundo, existem dessemelhanças entre a formação sociohistórica do Brasil e a da Rússia.

Vimos anteriormente que, conforme Schwarz indica, Machado de Assis se aproxima dos escritores russos do século XIX devido às ambiguidades geradas pelo choque entre o emprego local dos ideais burgueses e o atraso histórico dos dois países. Entretanto, a despeito das semelhanças entre as realidades histórico-sociais das duas nações, há uma diferença fundamental entre elas: diferentemente do Brasil, a Rússia teve um passado feudal, que estava vivo na sua memória e que era negado pelos russos. O Brasil, ao contrário, em concordância com o que ressalta Schwarz, não foi propriamente feudal, visto que a "colonização é um feito do capital comercial".[25] Isto é, enquanto país agrário e dividido em latifúndios, aqui a produção necessitava da mão de obra escrava e também do mercado externo, constituindo o lucro, desde sempre, a sua base.[26] O Brasil nasceu, assim, capitalista e não tínhamos a memória de um período feudal.

Contudo, apesar das diferenças geográficas, temporais e de formação da nação, observamos características comuns entre os dois escritores. Tchekhov colocou no centro de sua literatura personagens cuja vida é apática, desinteressante, solitária e marcada pela fixidez; ele preconizou e praticou a economia dos recursos expressivos, atendo-se ao indispensável; evitou a descrição do estado de espírito dos seus "heróis", fazendo com o que leitor o percebesse por meio de suas ações; e subverteu a clássica progressão dramática, baseada em desenvolvimento, clímax e desfecho. Filiando-se ao escritor russo, a contística

[25] Ibid., p. 66.
[26] Ibid., p. 61-63.

trevisânica encontra nas pessoas e situações triviais a sua matéria narrativa; leva ao extremo a condensação dos meios narrativos; revela-nos o estado emocional dos personagens por meio de seus atos e rompe com a construção dramática tradicional.

Entre os dois escritores há ainda outro importante vínculo: os dois produzem a partir da periferia do capitalismo. Assim, considerando-se o fato de que sua produção não se dá desde uma posição hegemônica, tanto em termos culturais quanto econômicos, algumas das contradições sociais que podem ser encontradas em um também podem ser identificadas no outro – de acordo com o que vimos no tópico anterior ao nos referirmos às literaturas brasileira e russa do século XIX. Entretanto, embora ambos produzam a partir da periferia do capitalismo, cabe pontuar que não se tratam de periferias iguais dadas as diferenças, já colocadas acima, na formação histórica dos dois países.

Em cada um, a seu modo, existe uma negação da modernidade, que é percebida da perspectiva de quem não está no centro. Essa negação, entretanto, não se resume a uma perspectiva anticapitalista romântica, mas antes a uma representação crítica e profunda das contradições inerentes à ideologia do progresso.

Vejamos a esse respeito dois contos dos escritores referidos.

No conto "Angústia do viúvo",[27] o quinto da coletânea *Cemitério de elefantes*, temos a descrição de um dia comum do protagonista - cujo nome não nos é revelado, entremeada a trechos de descrição de seus hábitos antigos e trechos de narração em que se contam acontecimentos passados, a partir dos quais conseguimos compreender um pouco mais sobre sua angústia e sua relação com a família. Ele mora com a mãe e os filhos, mas leva seu dia a dia de forma solitária: vai para o trabalho, volta para o almoço sem ver as crianças que estão no colégio, não estabelece contato com as pessoas no trabalho e, à noite, ao chegar em casa, não vê nem se relaciona com os familiares. Seu trabalho é marcado pela repetição: preenche fichas e calcula porcentagens.

Descobrimos após alguns parágrafos que, depois da morte da mulher, ele deixou os filhos com a mãe, dona Angelina, e se entregou à bebedeira, até que, um dia, a caixa d'água transbordou e o vizinho comunicou o incidente à dona Angelina que o levou para a sua casa. Então, o viúvo deixou o vício de lado e agora já "repetia o desafio" de não beber.

[27] TREVISAN, Dalton. Angústia do viúvo. In: _____. *Cemitério de Elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997. A transcrição deste conto pode ser encontrada nos anexos.

Ao final da narrativa, mais uma revelação nos é feita: as pessoas atribuíram a morte da esposa ao viúvo, “aos beijos do vampiro sem alma”.

Utilizando-se das mesmas frases e vocábulos, o último parágrafo do conto é narrado similarmente ao primeiro, o que evidencia o caráter repetitivo de sua vida. No primeiro tem-se:

> Ele acorda, tosse e resmunga: “Essa bronquite...” Ainda na cama, dedo trêmulo, acende o primeiro cigarro e o segundo enquanto faz a barba. Espirra com o chuveiro frio. Bebe o café preto servido por dona Angelina, sai sem ver os filhos adormecidos. São sete horas e entra no emprego às oito. A rotina de preencher ficha e calcular porcentagem.[28]

No último, aparece o seguinte:

> As lágrimas secando na face, espera a manhã. Encolhido, tosse e resmunga: “Essa bronquite...” Dedo trêmulo, acende o primeiro cigarro ainda na cama e o segundo enquanto faz a barba. Chuveiro frio. Sai sem ver os filhos. Na rotina de preencher ficha e calcular porcentagem, debaixo das telhas espiam-no as aranhas de ventre cabeludo.[29]

Além da similitude destes parágrafos, há outras marcas no texto que indicam a circularidade de sua vida. O narrador nos conta sobre um de seus dias especificamente, mas as ações não são narradas como se já tivessem acontecido, isto é, no passado. Esse dia é narrado no presente do indicativo porque todos os outros se equiparam a ele, as suas ações se repetem. Ademais, já não bebe porque “repete o desafio”. O terno que usa é sempre o mesmo, afinal tem apenas um. Não acha gosto na comida da mãe e “abusa da pimenta”, mas, mesmo assim, “come tudo”, por hábito, automatismo. Uma vez por semana, entrega-se ao prazer solitário “com método”, isto é, masturba-se de forma mecânica. Quando dorme, escuta “o eterno grilo debaixo da janela”.

Descrevendo seus costumes de antes, o narrador fala de seu pavor ao ver as aranhas de ventre peludo se desprendendo das teias no teto, o que fazia com que se escondesse debaixo do cobertor. As aranhas e o pânico que elas geram nele simbolizam a repreensão social que sofre por ter provocado a morte da mulher. Ao final, quando se fala do momento presente, as aranhas aparecem novamente indicando uma situação que não se alterou.

---

[28] Ibid., p. 21.
[29] Ibid., p. 24.

A rotina do viúvo é, pois, caracterizada pela imobilidade. Seus gestos e ações diários são sempre os mesmos, o que aponta para uma padronização e uma invariabilidade da vida, que aparentemente não têm saída.

O narrador não nos conta diretamente como o protagonista se sente. Por meio da descrição de sua rotina sempre igual e da sua solidão, é que podemos presumir seu estado de alma. Em termos de caracterização física, só há menção aos "dentes manchados de sarro" e às "unhas amarelas", o que atesta o seu estado de degradação.

Esse quadro monótono ainda traz em si a ausência de relações autênticas com a mãe e os filhos. Ele toma o café que a mãe serve pela manhã, mas há um silêncio do narrador quanto à existência de uma interação entre os dois. Quando volta à noite, todos já estão adormecidos. Sabe que estão ali, mas inexiste o contato. A ausência da família em sua vida é tanta que praticamente nada nos é dito a respeito dela: não sabemos quase nada sobre as crianças a não ser o fato de que uma dorme com a avó e a outra na cama de grades e, acerca de dona Angelina, tomamos conhecimento de que ela ronca e do que ela já fez e faz pelo filho.

Nenhum dos personagens é nomeado, com exceção de dona Angelina. Embora mãe e filho quase nunca se encontrem – ele somente vê a mãe pela manhã, quando bebe o café, existe o rastro de seus sentimentos pelo filho no decorrer do conto: ela serve o seu café preto, já dorme sossegada sem se preocupar se ele chegará bêbado, deixa o jantar pronto em um prato para quando ele retorna e escova e passa o seu terno todas as manhãs. Antes, após a morte da mulher, ao descobrir os buracos da brasa de cigarro no colchão, dona Angelina levou o filho para sua casa.

Curiosamente, o nome "Angelina" significa "pequeno anjo" ou "pequena mensageira". Não obstante a sua presença no conto seja silenciosa, pois a ela não é dada a voz e o narrador não fala sobre sua vida especificamente, ela deixa suas pegadas na estória e na forma de um anjo: suas ações para com o filho manifestam carinho e amor.

Quanto aos filhos, ele sabe que eles podem ser uma fonte de amor, mas evita o envolvimento: "Embora a porta aberta, ele se afasta sem voltar o rosto: uma gaiola o amor dos filhos, dourada quem sabe."[30] O viúvo consegue se passar por indiferente a eles devido a um processo de desumanização: ele sabe que as crianças podem ser uma fonte de amor e até talvez tenha, por um instante, a curiosidade de vê-los, mas o medo de se criar vínculos é

[30] Ibid., p. 23.

maior. Ele acredita que os filhos representam um limite à sua liberdade, mas esta crença só encobre, na verdade, o receio de se relacionar verdadeiramente.

A relação com sua mulher não era menos decaída. As pessoas o responsabilizaram por sua morte: "Finou-se de leucemia, que a família atribuiu aos beijos do vampiro sem alma."[31]

Berta Waldman aponta que o vampiro fez parte da tradição do romance gótico como uma figura erótico-assassina. Contudo, ao aparecer em *O Capital*, de Marx, ele perdeu seu erotismo ao ser lançado na esfera social: "O Capital é trabalho morto que como um vampiro se reanima sugando o trabalho vivo e quanto mais o suga mais forte se torna. O tempo em que o trabalhador trabalha é o tempo durante o qual o capitalista consome a força de trabalho que comprou."[32] Nesta passagem, o vampiro caracteriza uma forma de relação capitalista em que o algoz suga a vítima, rebaixando-a à peça de um modo de produção baseado no valor de troca que leva à reificação das relações humanas.[33]

O vampiro, que é uma importante figura na obra de Trevisan, perde sua capa e asas, suas maneiras e crueldade refinadas no universo curitibano. Em seus contos, ele desce das alturas e circula entre todos nós, assim como o viúvo. Ao sugar, o vampiro se reproduz, transformando o outro à sua imagem e semelhança. Fica indicado neste ato a busca pela sobrevivência e também a impossibilidade de conviver com o diferente, a alteridade. A existência fica circunscrita a um espaço onde somente o "eu" é admitido.[34]

A atribuição da morte da esposa ao viúvo, na condição de "vampiro sem alma", pode ser uma das chaves para se ler o conto. Levando-se em consideração toda a coletânea *Cemitério de elefantes*, temos relações marcadas por hostilidade e crueldade, em que o outro não é aceito e, portanto, deve ser anulado. Quando a indiferença em relação ao outro não é o suficiente para acalmar os ânimos, parte-se para a violência física, que geralmente leva à morte de uma das partes.

---

[31] Ibid., p. 24.
[32] MARX, Karl. *O Capital*. Vol. 1, p. 263. Apud WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. 2 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1989, p. 6.
[33] WALDMAN, id. Entenda-se por "reificação" o conceito dado pelo *Dicionário do pensamento marxista*, a saber: "é o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso 'especial' de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista." Fonte: REIFICAÇÃO. In: BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 494-495.
[34] Ibid., p. 6-11.

O viúvo não matou a mulher literalmente, mas contribuiu para a deterioração de sua saúde, através da relação degradada que provavelmente mantinham. A sua dificuldade de conviver com o outro, o diverso, advém da crença de que este outro representa uma limitação à sua liberdade, da mesma forma como ele pensa a respeito dos filhos. Não se percebe o outro como parte do gênero humano.

Também é importante destacar que o vampiro possui um lado trágico: ele é impelido a levar eternamente uma vida que não escolheu. Ele tem que beber o sangue dos vivos a fim de sobreviver, no entanto, ele não possui a alternativa de não sobreviver. A sua condição é a de morto-vivo: com efeito, não está nem morto nem vivo.[35] O protagonista, em seu cotidiano sempre igual, desprovido de sentido, é alguém sem vida, embora ainda mantenha suas funções fisiológicas, e que segue, apesar da aparente falta de significado em tudo.

No entanto, apesar da suposta falta de saída neste mundo circular, os filhos e dona Angelina configuram brechas, em seu mundo decaído, para uma vida mais autêntica.

Os gestos de cuidado da mãe para com ele, a consciência do protagonista de que "está perdendo a festa da vida" ao evitar as crianças, e suas lágrimas na cama realçam a não-absolutização da reificação. Ele próprio sabe que uma relação verdadeira com os filhos pode ser parte da saída para a ressignificação de sua vida.

Indo para a Rússia agora, em seu conto intitulado "Angústia", de 1886, Tchekhov traz questões em alguma medida parecidas, mas a partir de São Petersburgo.

Temos em cena o cocheiro Iona Potapov, que perdeu seu filho e precisa falar sobre aquela ausência, que tem lhe gerado tanta tristeza, com alguém. Ele tenta iniciar uma conversa com os passageiros, o zelador e outros cocheiros da casa onde vive, mas ninguém quer saber, ninguém lhe dá ouvidos.

O narrador não faz uma análise psicológica ou uma descrição de seu estado de espírito no início. As sugestões de como ele se encontra emocionalmente nos são dadas através da sua indisposição a agir e de seus gestos no decorrer do conto. Inicialmente, tem-se a descrição da neve que cai e de sua inação diante disto: ele permanece imóvel e nem sequer retira a neve que se acumula nos ombros e no dorso do cavalo. O animal também não se mexe. Quando surgem os viajantes, ele dirige seu animal com dificuldade e lentamente pela cidade; é

[35] Ibid., p. 7.

xingado pelos transeuntes e pelas próprias pessoas que conduz, mas não consegue sentir ou reagir aos “impropérios”.

Com o primeiro passageiro, sua dificuldade de comunicação fica evidente. Ao tentar interagir com ele, “faz ruído com os lábios”, “move os lábios”, na tentativa de dizer algo, “mas apenas uns sons vagos lhe saem da garganta”. Em seguida, “faz um esforço e cicia” que seu filho morreu, mas o militar “parece pouco disposto a ouvir”. Enquanto dirige o cavalo, ele sente-se deslocado, sem compreender o que faz ali. O cavalinho também parece estar perdido: “desloca-se com indecisão”.

Após deixar o viajante em seu destino, permanece imóvel novamente e, até que novos clientes apareçam, leva algum tempo. Quando surgem, ele aceita transportá-los por apenas vinte copeques. Já não importava que o dinheiro fosse pouco, contanto que houvesse passageiros. Ergue-se, então, e “agita o chicote com uma graça pesada”.

Um dos rapazes que conduz lhe bate no pescoço para que andasse mais rápido, mas ele “ouve, mais que sente, os sons de uma pancada”. Está anestesiado, como se não tivesse vida.

Com a presença dos moços, mesmo sendo maltratado, o sentimento de solidão diminuíra. Uma vez que atingem o lugar aonde iam, descem e Iona se sente só novamente.

Já fazia uma semana que seu filho havia morrido, mas, até aquele momento, não tinha discutido sobre aquilo com ninguém. Não havia explicado como tudo aconteceu, como o rapaz adoeceu, como morreu, sobre o enterro: nenhuma palavra a qualquer pessoa. Ele só queria alguém que desenvolvesse um diálogo autêntico, que se surpreendesse e o indagasse sobre a morte do filho. Neste momento, então, o narrador fala diretamente sobre o estado de espírito de seu herói:

> Os olhos de Iona correm, inquietos e sofredores, pela multidão que se agita de ambos os lados da rua: não haverá, entre essas milhares de pessoas, uma ao menos que possa ouvi-lo? Mas a multidão corre, sem reparar nele, nem na sua angústia... Uma angústia imensa, que não conhece fronteiras. Dá a impressão de que, se o peito de Iona estourasse e dele fluísse para fora aquela angústia, daria para inundar o mundo e, no entanto, não se pode vê-la. Conseguiu caber numa casca tão insignificante, que não se pode percebê-la mesmo de dia, com muita luz...
> [...] Vai fazer uma semana que lhe morreu o filho e ele ainda não conversou direito com alguém sobre aquilo… É preciso falar com método, lentamente… É preciso contar como o filho adoeceu, como padeceu, o que disse antes de morrer e como morreu… É preciso descrever o enterro e a ida ao hospital, para buscar a roupa do defunto. Na aldeia, ficou a filha Aníssia… É preciso falar sobre ela também… De quantas coisas mais

> poderia falar agora? O ouvinte deve soltar exclamações, suspirar, lamentar…[36]

Ao final, apenas o cavalo não lhe dá um coice e se coloca à disposição para ouvi-lo.

A imobilidade de Iona, seus gestos automatizados, sua apatia diante dos xingamentos e dos maus tratos, a dificuldade de pronunciar as palavras salientam sua fixidez. Seu sentimento de não-pertencimento e de deslocamento em meio àquela multidão é explicado pelo narrador no primeiro parágrafo. Contando sobre sua inércia e a de seu cavalo enquanto a neve caía, ele afirma que ele está meditando, afinal "não pode deixar de meditar quem foi arrancado do arado, da paisagem cinzenta e familiar, e atirado nessa voragem, repleta de luzes monstruosas, de um barulho incessante, e de gente correndo...".

Iona era um camponês e foi obrigado a migrar para a cidade em busca de melhores condições de vida. O verbo "arrancado" revela que não fora uma escolha, mas uma imposição do próprio desenvolvimento histórico e social do país. A servidão foi abolida na Rússia em 1861 e o país passou por um processo de modernização na segunda metade do século XIX. O progresso gerado, entretanto, se chocou com os restos da instituição servil. Os camponeses não receberam terra suficiente para o seu sustento e de sua família e continuaram a experimentar todo tipo de privação, o que ocasionou a migração de muitos do campo para a cidade.

Iona passa horas até que apareça um novo passageiro. Seu cavalo não vale muito e é pequeno. Eles sentem fome. Na casa onde vive com outros cocheiros, todos dormem em péssimas condições, sobre o fogão grande e sujo, no chão e sobre os bancos.

A cidade é referida pelo narrador como um espaço infernal: Iona fora atirado em uma "voragem", na qual as luzes são "monstruosas", o barulho é "incessante" e há "gente correndo". O narrador fala repetidamente de uma "massa escura de gente", de uma "multidão", que se choca a todo tempo na carruagem. São as marcas da modernidade que chega à Rússia e que é negada por ele, como uma promessa de felicidade falsa.

A repetição e fragmentação do conto de Trevisan também estão ligadas a um universo provinciano em que a tônica dos anos 1950 era a ideologia do progresso. Nesta década, esperava-se superar "o atraso – brasileiro e paranaense – mediante um projeto de efetiva

[36] TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. Angústia. In: _____. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 136-138.

integração modernizadora". O primeiro governo Lupion (1947-1951) objetivava libertar o Paraná de seu provincianismo e incluí-lo entre os grandes do país, o que, em certa medida, ocorreu devido à expansão da cafeicultura no mundo que transformou o estado em maior produtor nacional de café. Como resultado, uma euforia tomou os intelectuais locais.[37]

O conto nega essa modernidade tão almejada e sonhada na medida em que espelha a desagregação da vida e das relações humanas, esvaziando-as.

Waldman frisa que o processo de fragmentação a que se subordinam os modelos de representação artística se vincula ao progresso técnico que remonta ao final do século XIX.[38] Ainda segundo ela, o movimento impressionista é a primeira arte urbana por excelência porque enxerga o mundo com olhos urbanos. A agilidade, o ritmo rápido, as impressões breves, fugazes e profundas, a imagem se transmutando em processo, a duração em momento, o perfeito em inacabado, a metáfora em metonímia. O fragmento se apresenta. Porém, mantém o vínculo de proximidade com o encadeamento maior do qual faz parte. Embora fosse vista positivamente, pois o que estava por trás era a ideologia do progresso, a parte era consequência da desarticulação do mundo.

É com esse cenário que Iona se confronta: ele se sente desorientado e confuso diante da rapidez com que as pessoas e outras carruagens circulam e se esbarram nele, com a quantidade de informação que a cidade apresenta, tudo ao mesmo tempo. Embora tudo esteja tão próximo dele, é como se ele não fizesse parte daquilo. Afinal de contas, sua aflição não tem lugar naquele mundo.

Referindo-se à voga do folhetim no século XIX, D'Angelo afirma que:

> O interesse despertado pelo tipo de romance explorado pelo folhetim, que privilegia os aspectos sentimentais, psicológicos e privados, está relacionado ao processo de acomodação à separação empreendida pelo Estado burguês entre o homem e o cidadão, o privado e o público. As fronteiras entre esses espaços apresentaram inúmeras alterações no decorrer do século XIX. No início do processo revolucionário, ainda no século XVIII, "privado" é sinônimo de conspiratório ou suspeito, a ele sobrepondo-se sempre o interesse "público". A redefinição burguesa do espaço privado e dos direitos

[37] IPARDES – Fundação Édison Vieira. *O Paraná reinventado*: política e governo. Coordenação por Marionilde Brephol de Magalhães. Curitiba, Ipardes, 1989, p. 26. Apud FREITAS, Arthur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, vol. 8, n. 2, 2005, p. 88.
[38] WALDMAN, op. cit., p. 26-27.

> individuais resultou na despolitização da vida doméstica, no fechamento do indivíduo em si mesmo e na família.[39]

Tanto Iona quanto o viúvo vivem essa experiência da disjunção entre o público e o privado. Vivem em seus mundos, enclausurados. A diferença que existe entre eles é o fato de que, enquanto o viúvo evita qualquer vínculo afetivo com sua família – embora ela esteja lá, vivendo sob o mesmo teto, Iona quer e busca "o outro" a fim de compartilhar o que lhe mortifica, mas fracassa porque sua vida não desperta o interesse das pessoas à sua volta. No entanto, embora o viúvo evite relacionar-se, ele não é menos atingido que Iona pela desumanização que a separação entre o público e privado gera. Os dois são afetados da mesma forma por essa perda da totalidade. Não é à toa que o viúvo chora.

A nova forma de representação artística que Tchekhov preconizou e praticou está ligada a esses novos tempos, de exaltação do desenvolvimento. Como Lukács aponta, novas formas de expressão artística são fruto de uma necessidade histórico-social. São o resultado da evolução social.[40]

Consoante o que foi colocado anteriormente, o fragmento mantém um elo de ligação com a sucessão mais longa da qual é parte.[41] Ele mesmo é, pois, o todo. Portanto, uma vez que a modernidade traz em seu bojo a desarticulação do mundo e, como consequência, o esfacelamento da vida, esta desagregação passa do nível do enunciado ao nível da construção de linguagem.

Tanto no contista curitibano quanto no contista russo, é narrada uma realidade esvaziada de forma concentrada. O esvaziamento não se dá apenas no plano temático – vidas banais cujas relações interpessoais são hostis, fracionadas e até inexistentes. Ele é construído também, e principalmente, através do nível formal, em que Tchekhov inicia uma tradição do conto caracterizada por um processo de fragmentação, no qual se condensa a linguagem e se subverte a construção dramática tradicional - desenvolvimento, clímax e desfecho.

Em "Angústia", a linguagem tende à concisão. A economia de meios expressivos é aqui um princípio de construção. Em Trevisan, radicaliza-se a concentração de recursos

---

[39] D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. *Estudos avançados*, São Paulo: vol. 20, n. 56, jan./apr. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000100016>. Acesso em: 5 fev. 2017.

[40] LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaios sobre literatura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965, p. 57.

[41] WALDMAN, op. cit, p. 27.

narrativos e encontra-se uma narrativa elíptica, nervosa e que golpeia a todo momento a linguagem. Com um narrador em terceira pessoa, o viúvo permanece no silêncio e Iona, embora intente se comunicar, é impedido. Esse silêncio provavelmente se deve ao mundo administrado em que o primeiro vive e que, em Tchekhov, já despontava com o início da modernização capitalista russa.[42] A estrutura dos contos é um caminho para o silêncio, que, conforme já dito, chega ao extremo em Trevisan.[43]

Walter Benjamin[44] apontou que a arte de narrar está em vias de extinção porque as ações da experiência estão em declínio. Este é um processo que se desenvolve simultaneamente à evolução das forças produtivas. O primeiro sinal deste avanço teria sido o romance que surgiu no início do período moderno e teve sua origem ligada ao indivíduo isolado, que não mais comunicava suas aflições aos demais nem recebia conselhos. Era a experiência coletiva que começava a ser substituída pela experiência individual. Benjamin ressalta que a guerra mundial teria evidenciado esse movimento de dissolução da arte narrativa, uma vez que os combatentes retornavam do campo de batalha mudos e mais privados de experiências comunicáveis. Afinal o que pensar e narrar após a barbárie? Ele atribui ainda à difusão da informação - que se destacou com a consolidação da burguesia – o desaparecimento da narrativa. A informação é incompatível com a arte de narrar porque ela é verossímil, acessível, e vem acompanhada de esclarecimentos, enquanto "metade da arte narrativa está em evitar explicações", de modo que o leitor tenha mais espaço para a interpretação. Dessa forma, embora tenhamos acesso a notícias do mundo inteiro diariamente, não possuímos histórias interessantes a contar.

A respeito da perda da experiência, D'Angelo destaca que:

> A perda da experiência pelo bombardeio da informação, pela mecanização e divisão do trabalho industrial se traduz em automatização. Transformado em autômato, o operário lida melhor com a máquina. Os

[42] Segundo Viana, a expressão "mundo administrado" foi utilizada por Theodor Adorno para dar conta da ampliação que a sociedade capitalista faz do processo de mercantilização e burocratização das relações sociais, bem como da competição em todas as esferas sociais, produzindo uma sociabilidade e mentalidade adequadas e reprodutoras deste processo. Portanto, utilizaremos a expressão "mundo administrado" neste sentido. Fonte: VIANA, Nildo. Universo psíquico e reprodução do capital. In: QUINET, Antonio e outros. *Psicanálise, Capitalismo e Cotidiano*. Goiânia: Edições Germinal, 2002a. Apud VIANA, Nildo. Adorno: educação e emancipação. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/viewFile/5478/4585>. Acesso em: 20 ago. 2017.

[43] Em seus últimos livros, o autor tem escrito contos em forma de haicai, minúsculos. Trata-se de um projeto estético. Ele já declarou que existe o preconceito de que, depois do conto, o escritor deve escrever novela e então romance, mas que o caminho dele seria diferente: do conto para o soneto e deste para o haicai.

[44] BENJAMIN, Walter. 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, 1994, p. 197-203.

> mesmos gestos mecânicos são encontrados entre os transeuntes das ruas e as multidões que circulam nas grandes cidades. As condições de vida nas sociedades modernas obrigam os indivíduos a concentrarem suas energias protegendo-se dos *choques*, onipresentes na realidade. Absortos na vivência do presente, eles vão perdendo a memória, se isolando, adquirindo assim uma nova sensibilidade. Essa nova sensibilidade surge da necessidade de sobreviver ao impacto produzido pelos choques; um dos seus traços essenciais é não possibilitar mais as sinestesias e metáforas que aludem à harmonia do homem com a natureza. O reconhecimento do perfume de uma flor, por exemplo, torna-se impossível.[45]

A redução da linguagem está ligada a essa não-experenciação do mundo. Como a diversidade diminui e encontra-se em seu lugar a automatização e a repetição dos gestos e ações, o que há para se contar é sempre o mesmo. Assim, o nível da linguagem incorpora o mesmo vazio do dia a dia.

A narrativa sintética cujo tom se mantém mais ou menos o mesmo do início ao fim, sem tensão, é expressão do que acontece na vida do viúvo e de Iona. O vazio e a fragmentação de suas vidas não são apenas matéria narrativa: eles estão na maneira como os contos estão estruturados, em que os narradores se atêm ao indispensável. Esse silêncio como forma de expressão é resultado da modernidade.

Nesse modo, os contos giram em torno das contradições do mito do progresso capitalista. Tchekhov percebe a ilusão contida na promessa de felicidade da modernidade através da representação de um processo social russo – a migração do camponês para a cidade após a abolição da servidão. A repetição e a mesmice em Trevisan remetem ao provincianismo curitibano – e, em extensão, brasileiro - para também falar de uma euforia do desenvolvimento que se apresenta, em sua obra, como desencanto.

Todavia, a desumanização resultante da fragmentação da vida moderna não é absoluta. Sentimos empatia por dona Angelina porque vemos humanidade em seus pequenos gestos invisíveis do dia a dia, cuidando do filho. Os filhos também são uma possibilidade de o viúvo desenvolver vínculos reais que vão na contramão da coisificação humana. Não chegamos a ver um monstro no viúvo, apesar de sua indiferença em relação à família, porque ele aparece como uma unidade contraditória: foi culpado pela morte da mulher, distancia-se dos filhos e da mãe, mas, lá no fundo, sabe o que o amor dos filhos pode significar em sua vida. Além

[45] D'ANGELO, op. cit.

disso, ele sente e chora pela morte da mulher e, provavelmente, pelo relacionamento degradado que tinham, o qual a levou a óbito.

Iona não encontra ninguém que o escute além do próprio cavalo, mas ele é extremamente humano. Ele se angustia com a perda do filho, quer contar sobre sua morte e sobre a filha que ficou na aldeia. Preocupa-se com o cavalo. Ele sente profundamente, o que nos leva a nos identificarmos com ele. Talvez aí também esteja uma brecha no mundo que supostamente não aponta saídas para a reificação das relações.

Retomamos as significativas contribuições de Tchekhov ao gênero conto para mostrar como ele estabeleceu uma ruptura com o seu modelo clássico e fundou uma vertente moderna da narrativa curta na segunda metade do século XIX. Trevisan, considerado um dos renovadores do gênero no Brasil, estabelece um diálogo com o escritor russo ao levar ao extremo princípios preconizados e praticados por ele. Os dois contistas produzem a partir de uma realidade periférica – ressalvadas as diferenças histórico-sociais entre Brasil e Rússia, e, por meio do esvaziamento da expressão artística, problematizam, cada um a seu modo, o caráter contraditório do processo modernizador tardio e excludente de seus países, conforme pudemos perceber através da comparação dos seus contos.

# CAPÍTULO 2

# A POÉTICA TREVISÂNICA: CONEXÕES E EMBATE COM A TRADIÇÃO

*"Não cabe aos moços comprar valores garantidos."*

*(Jean Cocteau)*

## 2.1 Conto no Brasil: a formação de uma tradição

Em concordância com o que vimos anteriormente, Trevisan é tributário de uma vertente do conto moderno, iniciada por Tchekhov. Com uma expressão literária que reinventa os moldes clássicos da arte do contar, ele é um dos renovadores do conto no Brasil. Como veremos no próximo tópico, ainda neste capítulo, antes de ser um dos atualizadores da contística brasileira, ele teve que se voltar contra o que era produzido artisticamente em seu estado, o Paraná, e lutar para que se abrisse espaço para o novo.

Luiz Rebinski, em seu ensaio "Os brutalistas",[46] relembra que, quando Trevisan e Rubem Fonseca fizeram suas estreias em 1959 e 1963, respectivamente, o conto não era um gênero dominante, sendo preterido em função da narrativa mais longa. Isso, assomado à proposta de novos temas e à transgressão da linguagem efetuada por Trevisan e Fonseca, levou-os a serem considerados os renovadores do conto brasileiro. Eles estabeleceram um novo padrão estilístico na produção do conto através de estórias curtas, narradas por meio de uma linguagem seca, direta e precisa, cujo foco era a realidade violenta e degradada de pessoas vulgares. Os dois artistas foram, assim, fundamentais para que o conto se reinventasse na literatura brasileira durante a década de 1960.

Contudo, os modelos de conto construídos por Trevisan e Fonseca só se tornaram possíveis graças a uma tradição literária anterior. Antes deles, existiram outros grandes escritores nacionais, sem os quais não haveria ocorrido o acúmulo de temas e formas artísticas necessário para que eles pudessem desenvolver suas dicções literárias inovadoras.

[46] REBINSKI, Luiz. Os brutalistas. *Cândido*, Curitiba, 12 jun. 2015. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=909>. Acesso em: 01 fev. 2017. Luiz Rebinski é um jornalista curitibano que escreve para o *Cândido*, jornal literário mensal mantido pela Biblioteca Pública do Paraná. O jornal *Cândido* foi criado em agosto de 2011 como parte do projeto de revitalização da BPP, que visa a transformá-la em um centro de difusão da cultura.

Uma das grandes contribuições de Antonio Candido foi a elaboração da noção de sistema literário, segundo a qual, manifestação literária não é o mesmo que literatura. Esta se caracteriza por um conjunto de obras interligadas entre si que possuem características internas em comum, como língua, temas e imagens. Além disso, para que o sistema se consolide são essenciais um grupo de produtores literários, um público permanente, e um código linguístico em comum.[47]

Se a produção dos escritores de uma determinada fase é incorporada a tal sistema, então forma-se uma continuação literária, uma tradição, através da qual são transmitidos elementos entre os homens. Esta transferência forma "padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar".[48]

Portanto, é fundamental compreendermos um pouco a tradição do conto no Brasil e os paradigmas instituídos a que os artistas devem se reportar a fim de situarmos Trevisan na literatura brasileira.

Conforme já colocado anteriormente, o conto enquanto gênero literário é recente. Tchekhov é considerado o grande precursor deste gênero no mundo, estando sua influência presente no trabalho de Trevisan. Contudo, o modo inovador de representação da realidade do contista curitibano traz em si as conquistas e avanços – tanto no nível temático quanto da forma estética - realizados por escritores nacionais que o antecederam. A ideia de continuidade literária pressupõe um processo de retomada, aproveitamento, crítica e superação do legado que é passado para a frente por um grupo de artistas de um determinado período. Vejamos, então, brevemente, os principais nomes à frente da formação de uma tradição do conto no Brasil.

O primeiro marco contístico nacional deu-se com *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo (1831-1852), publicado em 1855. Devido à sua estruturação, trata-se da primeira manifestação realmente literária do conto brasileiro. Tem-se ali uma coletânea de narrativas dividida em sete partes, em que jovens reunidos em uma taverna se embriagam e narram estórias excêntricas definidas por um romantismo acentuado, em que a atmosfera misteriosa, sinistra, diabólica e o ceticismo quanto à vida dão o tom dos relatos. Devido à sua composição, *Noite na taverna* se filia à forma oral do conto, assim como *Decamerão*, do

[47] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000, p. 23.
[48] Ibid., p. 24.

escritor italiano Giovanni Boccaccio, publicada em 1353. Em ambas as obras, temos um grupo de pessoas que escuta e um indivíduo que narra. As estórias relatadas pertencem a um imaginário popular e não foram necessariamente criadas pelos escritores Boccacio e Azevedo. No entanto, eles as reuniram e lhes deram traços estilísticos específicos, resultando disso as suas autorias. O conto literário, na sua primeira manifestação no Brasil, por conseguinte, conserva reminiscências da tradição oral do contar.[49]

Machado de Assis (1839-1908) é o segundo marco da história do conto no Brasil, construindo uma forma da estória curta muito robusta e firmando, deste modo, os rumos do gênero no país. Teve extensa produção: escreveu cerca de duzentos contos em dez anos aproximadamente. Segundo Mello, ele experimentou diversos procedimentos narrativos, desde os mais clássicos aos considerados mais modernos, sendo difícil identificar nele uma tendência exclusiva ou prevalecente.[50]

Em seu estudo sobre os contos machadianos, França assinala que, em muitos deles, aparentemente não há um enredo na narrativa, passando a impressão de que nada acontece.[51] É o caso de "Missa do galo", "Teoria do medalhão", "Ideias de canário". Já nos contos em que há maior profundidade psicológica, o "desfecho" é inconclusivo ao não apresentar respostas ou soluções que esclareçam toda a trama para o leitor. Nesses relatos, não é obrigatória a presença de algo a ser desvendado ou uma confissão a ser feita. Ao contrário, as questões dos personagens mantêm-se em aberto, sem qualquer conclusão ou saída aparente. O conto "Missa do galo", por exemplo, termina deixando apenas sugestões, sem nos dar respostas definitivas. O próprio narrador inicia a história declarando que: "Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta."[52] O narrador-protagonista não sabe, ao certo, o que se passou naquela noite e nós, leitores, também terminamos a leitura sem saber o que de fato aconteceu entre Nogueira e Conceição.

Machado também rompe, em alguns de seus contos, com a tradicional construção focada em uma única ação com desenvolvimento, clímax e desenlace, para fazer recortes de

---

[49] MARIA, Luiza de. *O que é conto*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 54.
[50] MELLO, Ana Maria Lisboa de. Caminhos do conto brasileiro. *Revista Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 34, p. 14, jul./dez. 2003. Disponível em: <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art01>. Acesso em: 5 jan. 2017.
[51] FRANÇA, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurecimento?* Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008, p. 38.
[52] ASSIS, Machado de. *A cartomante e outros contos*. São Paulo: Moderna, 2015, p. 107.

momentos ou episódios significativos da vida dos personagens que dão conta da totalidade da realidade. Esses flagrantes reunidos formam uma sequência de quadros. Em "O esqueleto" temos o registro de uma sucessão de ocorrências que revelam a ânsia de Dr. Belém de amedrontar e aterrorizar sua esposa. Em "D. Benedita", a inépcia da personagem de fazer qualquer atividade nos é representada através de um encadeamento de quadros.

França ressalta ainda que outro grande trunfo de Machado diz respeito à presença excessiva do narrador em contos como "O espelho", "Primas de Sapucaia!", "Ernesto de Tal", "O anjo das donzelas".[53] Nestas narrativas, há uma introdução, em que o narrador faz um julgamento e uma avaliação do que será narrado. Ele explica o contexto em que surgiu o conto e o seu objetivo, organizando e dando sentido à anedota, além de esclarecer sua relevância e vivência. Ele se coloca numa posição superior em relação ao conto. Assim, "é o próprio conto machadiano que se anuncia e (supostamente) se define".[54] Segue abaixo uma dessas espécies de introdução, que encontramos no conto "O anjo das donzelas":

> Cuidado, caro leitor, vamos entrar na alcova de uma donzela.
> A esta notícia o leitor estremece e hesita. É naturalmente um homem de bons costumes, acata as famílias e preza as leis do decoro público e privado. É também provável que já tenha deparado com alguns escritos, destes que levam aos papéis públicos certas teorias e tendências que melhor fora nunca tivessem saído da cabeça de quem as concebeu e proclamou. Hesita e interroga a consciência se deve ou não continuar a ler as minhas páginas, e talvez resolva não prosseguir. Volta a folha e passa a coisa melhor.
> Descanse, leitor, não verá neste episódio fantástico nada do que se não pode ver à luz pública. Eu também acato a família e respeito o decoro. Sou incapaz de cometer uma ação má, que tanto importa delinear uma cena ou aplicar uma teoria contra a qual proteste a moralidade.
> Tranquilize-se, dê-me o seu braço, e atravessemos, pé ante pé, a soleira da alcova da donzela Cecília.[55]

O narrador se define e também esclarece ao leitor, de modo não muito confiável, o que ele pode esperar da estória. Ele vai além do episódio relatado e confere significação ao conto. Ao fazer isso, é como se o que se conta fosse real e presenciado pelo próprio narrador ou alguém com credibilidade.

Entre a anedota e o leitor, por consequência, coloca-se o parecer e a atribuição de sentido do narrador. Ao leitor cabe distinguir entre o caso em si e a fala julgadora do narrador

---

[53] FRANÇA, op. cit., p. 37.
[54] Ibid., p. 42.
[55] ASSIS, Machado de. O anjo das donzelas. *Folhas das famílias*. Rio de Janeiro: 1864. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000103pdf.pdf >. Acesso em: 7 jan. 2017.

e, em se tratando de Machado de Assis, é mais acessível e menos relevante perceber a anedota em si e mais valoroso e complicado "compreender as teorizações e os complementos interpretativos tecidos pelo narrador". Destarte, a força e o impacto dos contos aparentemente sem trama se devem a essa composição narrativa. Em Machado, a força de seus contos se dá por efeito menos do acontecimento em si do que da ponderação acerca do discurso do narrador.[56]

É curioso notar que muitos dos procedimentos que levam teóricos do conto a considerar Tchekhov o fundador do conto moderno estão presentes em Machado: ele escreveu estórias anedóticas, com relatos envolventes, mas também criou as que aparentemente não têm enredo; ele também quebrou com a composição dramática clássica de desenvolvimento, clímax e desfecho, com um fim conclusivo e esclarecedor do conflito, para manter questões em aberto, sem solução definitiva. Ademais, ele vai além ao criar um narrador muito peculiar que se interpõe entre o leitor e a anedota e exige a interpretação de seu discurso. O surgimento desse narrador machadiano é tudo o que Poe – o primeiro a estabelecer diretrizes sobre o conto de feição clássica – não poderia imaginar nem desejar. Machado de Assis é um contista moderno.

Mais instigante ainda é pensar que quando Maupassant e Tchekhov publicam seus primeiros contos, durante a década de 1880, Machado já era um escritor maduro. Tchekhov publica seu primeiro livro, *Contos de Melpôneme*, em 1884. O primeiro livro de estórias curtas de Machado, *Contos fluminenses*, é de 1870. Entre Paris e São Petersburgo havia uma grande troca cultural e, assim, a literatura russa do século XIX foi divulgada pela França, enquanto Machado estava produzindo em um país periférico. Daí a sua obra não reverberar como a do artista russo.[57] Ele alcança, não obstante, a perfeição do gênero.

Machado prenuncia transformações que vieram a se consolidar posteriormente com outros contistas brasileiros. O encolhimento da distância entre narrador e leitura, através do reclame da participação do leitor para complementar o sentido que o narrador jeitosamente propõe é traço de modernidade no contista,[58] assim como a quebra da progressão dramática.

Boris Schnaiderman assinala que o modelo de escrita de Tchekhov supera o que preconiza Poe em sua teorização do conto por ser o que primeiro apresenta a narrativa curta

[56] FRANÇA, op. cit., p. 43.
[57] MELLO, op. cit., p. 14.
[58] LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Moderno:* vozes da literatura brasileira. São Paulo: Ática, 1989, p. 115-116.

como sendo algo a mais do que o "relato de um acontecimento".[59] Isso se aplica também a Machado de Assis, que contribuiu para a modernização do conto brasileiro ao colocar em cena um narrador hipertrofiado, cuja visão e juízo do que se conta vale mais do que o próprio incidente em si.

Já no início do século XX, temos mais dois nomes significativos: Lima Barreto (1881-1922) e Monteiro Lobato (1882-1948).

Lima Barreto foi uma presença forte na imprensa do início do século. Seus contos tematizam as condições de vida da gente simples na periferia urbana, a dissimulação, oportunismo e política de apadrinhamento da sociedade carioca.[60] Em "O homem que sabia javanês" (1911), o personagem traça seu caminho de modo a se tornar um "medalhão", lembrando-nos das indicações e conselhos do pai de Janjão na "Teoria do medalhão", de Machado.

Anunciando temas que estarão presentes de forma vigorosa nos modernistas de 1922, podemos considerar a obra de Lima Barreto um prenúncio do Modernismo. Através da revolta e energia com que se colocava em sua contística contra a realidade socioeconômica de então, ele era a "fermentação da rebeldia que explode na Semana de Arte Moderna"[61] de fevereiro de 1922.

Em 1918, Monteiro Lobato publica *Urupês*, que teve um êxito publicitário incrível. Devido à atividade editorial de Lobato, a massa ledora do país aumentou consideravelmente e o gênero conto se popularizou mais.[62] Logo em seguida, em 1919 e 1920, *Cidades mortas* e *Negrinha* são publicados, respectivamente. Nessas coletâneas de contos, a matéria focada são os problemas econômicos e sociais da cidade de São Paulo. Lobato trouxe também crenças e costumes populares para dentro de suas estórias, atribuindo-lhes a culpa pelo atraso da sociedade brasileira. Contudo, ele renegou essa posição mais tarde.

A abertura para o Modernismo que Lima Barreto representou, com sua literatura de combate, encontrou em Mário de Andrade (1893-1945) um acréscimo ao nível da fatura literária. Seus contos se destacam por uma linguagem jovem, peculiar, com uma experimentação formal que se caracteriza por trazer componentes da linguagem oral para

[59] SCHNAIDERMAN, Boris. Posfácio. In: TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 334. Apud FRANÇA, op. cit., p. 37.
[60] MELLO, op. cit., p. 15.
[61] MARIA, op. cit., p. 61.
[62] LUCAS, op. cit., p. 116.

dentro da língua escrita, conferindo ao texto, por vezes, o aspecto de uma "invencionice puramente exterior", que não alcança o cerne da mensagem. No entanto, embora algumas de suas fórmulas gramaticais sejam questionáveis, encontramos nelas um coloquialismo de altíssima qualidade.[63]

A década de 1920 propunha a criação de uma linguagem literária visivelmente brasileira através do reconhecimento e aproveitamento do Português que era falado pelo povo e não aquele das gramáticas com base em uma sintaxe lusitana. Assim, a respeito da contística andradeana:

> Se, com o adensar da exploração psicológica, com o aprofundamento daquela análise de estados interiores já anunciada nos textos machadianos, vemos o conto de Mário problematizar a relação autor/leitor, não se pode esperar de seus textos um desenvolvimento rígido e objetivo da ação, dos episódios. Em contrapartida, a linguagem se depura de qualquer efeito retórico e assume aquela simplicidade e espontaneidade do dia a dia dos personagens.[64]

Mário de Andrade foi o grande representante do conto no período inicial do Modernismo. Seu experimentalismo com a linguagem contribuiu para a modernização da produção do conto no Brasil. Estreou no conto em 1926, com *Primeiro andar*, e atingiu a maturidade enquanto contista com *Belazarte*, de 1934, e *Contos novos*, de 1947.

Nas décadas de 40, surgem grandes contistas como Clarice Lispector (1920-1977), Guimarães Rosa (1908-1967) e Murilo Rubião (1916-1991).

Conquanto Clarice Lispector tenha feito sua estreia com um romance, *Perto do coração selvagem*, de 1943, ela se revelou uma grande contista mais tarde. Na sua obra, segundo Candido,[65] a matéria narrativa passava a ser preterida em função da elaboração formal, vista como o elemento central para que a obra fosse esteticamente bem sucedida. A realidade social e pessoal e o uso da linguagem, portanto, se explicavam primeiramente por criarem um mundo próprio, com características e leis específicas.

Em 1946, é publicado o livro de contos *Sagarana*, de Guimarães Rosa, que representou um marco na nossa literatura devido à engenhosidade de seu enredo e inovação

---

[63] MARIA, op. cit., p. 65.
[64] Ibid., p. 67.
[65] CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A Educação pela Noite*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 250.

da linguagem. Rosa persistiu nesse caminho escrevendo contos longos que cresceram até se transformarem em novelas e romance: *Corpo de baile*, em dois volumes, e *Grande sertão: veredas*, publicados em 1956.

A respeito da importância de Rosa para a ficção brasileira, Candido indica que:

> Muito mais do que Clarice Lispector, estes livros foram um acontecimento, não apenas pela sua grandeza singular, mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora. Com isto Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco. Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado, válida para qualquer lugar, deixando de lado a tentação do exotismo. Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos.[66]

A dialética do local e do universal é uma das leis que sempre presidiu o desenvolvimento da vida cultural brasileira, conforme veremos no próximo tópico. Rosa conseguiu chegar a uma forma artística que sintetiza essas duas tendências, sem se esquivar do regionalismo. Daí a transfiguração que ele opera deste, recuperando e transformando coletâneas de contos como *Lendas e romances* (1871), de Bernardo Guimarães, *Sertão* (1896), de Coelho Neto, *Pelo sertão* (1898), de Afonso Arinos, *Tapera* (1911), de Alcides Maia, *Contos gauchescos* (1912), de Simões Lopes Neto, *Tropas e boiadas* (1917), de Hugo de Carvalho Ramos, e *Nas serras e nas furnas* (1931), de Valdomiro Silveira.[67]

Murilo Rubião estreia em 1947, com seu livro de contos absurdos *O ex-mágico*. Ele inicia no país a linha do insólito absurdo, mas somente na década de 70 é reconhecido pelo público e pela crítica.

Assim chegamos à década de 1950 e 1960, quando outros contistas de peso estreiam: além de Trevisan (1959), Clarice Lispector (1960), José J. Veiga (1959), Rubem Fonseca (1963), João Antônio (1963), Ignácio de Loyola Brandão (1965), Luiz Vilela (1967), Moacyr Scliar (1968), Sérgio Sant'Anna (1969), entre outros. Na década de 1960, a produção de contos ganha impulso e, nos anos 1970, ocorre o famoso *boom* do gênero. Com o golpe

[66] Ibid., p. 250-251.
[67] LUCAS, op. cit., p. 128.

militar de 1964 e o intenso clima de repressão e censura, o sentimento de inconformismo e resistência entre os artistas é escoado através da narrativa. O conto, devido à sua brevidade, facilidade de leitura e publicação, torna-se o gênero por excelência de oposição ao regime ditatorial.

Por fim, após essa breve passagem pelos nomes mais representativos do conto no Brasil, podemos pensar a obra de Trevisan como vinculada a tantas outras que a precedem, inserindo-a na tradição do conto nacional e, mais amplamente, no sistema literário brasileiro.

O seu modelo robusto de representação da realidade não foi construído a partir do nada, mas é resultado de uma tradição do conto que tem em Machado seu primeiro grande representante, passa pelos pré-modernistas, os modernistas de 1922, por Guimarães Rosa e Clarice Lispector, antes de chegar até ele. Por meio da transmissão e acumulação literária, formou-se uma continuidade de "estilos, temas, formas e preocupações".[68]

A linguagem concisa, breve, direta, tão próxima da oralidade típica da contística de Trevisan, é resultado de um processo de retomada, aproveitamento e superação de recursos formais que foram construídos através de gerações – basta pensarmos, por exemplo, na busca dos modernistas pela construção de uma linguagem própria do Brasil, com base na língua falada pelo povo, que, mais tarde, torna-se algo natural na produção literária das décadas de 1950 e 1960.

Além das questões formais, a matéria narrativa de sua obra não é um elemento isolado, mas faz parte também de uma tradição de preocupações constituída nacionalmente. A coexistência em sua obra de uma Curitiba provinciana e uma Curitiba oficial, mais moderna, como resultado de uma modernidade tardia e excludente, está ligada a um processo de acumulação crítica da literatura brasileira, em que os escritores têm se esforçado por iluminar artisticamente as contradições da inserção problemática do povo na modernização. Nesse sentido, as relações entre centro e periferia e arcaico e moderno, tão caras à Curitiba de Trevisan, dialogam com toda uma tradição nacional.

[68] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000, p. 25.

## 2.2 A dialética do local e do universal

Em seu texto "Literatura e cultura de 1900 a 1945",[69] Candido explicita que é possível dizer que a dialética do localismo e do cosmopolitismo é a lei que conduz todo o desenvolvimento da vida cultural brasileira, apresentando-se de várias maneiras. Contudo, embora essa dialética tome formas diversas em diferentes períodos e artistas, é certo que o que se tem produzido de melhor no país em termos de arte aponta para o equilíbrio entre essas duas tendências, a do local e a do universal.

Essa dialética aponta para uma tensão entre a matéria local, que aparece como conteúdo, e as formas de expressão herdadas da Europa, dada a nossa condição colonial. O enfrentamento do descompasso entre as singularidades do nosso meio, costumes e história e os modelos culturais europeus esteve presente entre nós desde Gregório de Matos, no século XVII, até Mário de Andrade.

Uma das expressões da dialética do localismo e do cosmopolitismo diz respeito à nossa dependência em relação a Portugal. A princípio, não nos diferenciávamos espiritualmente da metrópole e, na medida em que nos tornamos conscientes das nossas peculiaridades, começamos a nos contrapor a eles em busca de autodefinição. O ponto alto dessa rebeldia foi a Independência política e o nacionalismo literário romântico, em que os valores portugueses foram negados veementemente.

Candido destaca os dois períodos em que o particularismo literário chega ao seu ápice: o Romantismo, entre 1836 e 1870, e o Modernismo, entre 1922 e 1945.[70] O particularismo dos românticos voltou-se contra a influência de Portugal, através da defesa do que era especificidade nossa. Já os modernistas não tiveram que destravar essa guerra contra Portugal porque o influxo deste sobre o Brasil já não existia, levando a rebeldia de antanho a desfalecer.

O particularismo dos modernistas se colocou contra o academismo estabelecido no primeiro quarto do século. Entre 1900 e 1922, tem-se uma "literatura da permanência" que, em relação à fase pós-romântica, que vai de 1880 a 1900, em nada avançou, apenas formulando e mantendo o que foi produzido neste período anterior. Seus escritores buscaram, por intermédio da cópia, atingir o equilíbrio, a harmonia e uma literatura que parecesse

[69] CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. *Literatura e sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 117-144.
[70] Ibid., p. 119.

europeia. Não havia entre eles inquietude com a forma artística ou o desejo de renovação literária: estavam bem com a ideia de não desenvolverem em nada a literatura feita até ali. O purismo gramatical, a retórica vazia, o apego à forma e a superficialidade davam a tônica desta fase.

Os modernistas de 1922 encontraram duas vertentes, o idealismo simbolista e o naturalismo acadêmico, e romperam com ambas, especialmente com a primeira. A respeito da primeira corrente, Candido estabelece que:

> Como vimos, este era sobretudo uma conservação de formas cada vez mais vazias de conteúdo, uma tendência a repisar soluções plásticas que, na sua superficialidade, conquistaram por tal forma o gosto médio, que até hoje representam para ele a boa norma literária. Uma literatura para a qual o mundo exterior existia no sentido mais banal da palavra, e que por isso mesmo se instalou num certo oficialismo graças, em parte, à ação estabilizadora da Academia Brasileira [...] As letras, o público burguês e o mundo oficial se entrosavam numa harmoniosa mediania.[71]

O Modernismo quebra esses paradigmas e inicia uma nova fase da dialética do local e do universal. A europeização do índio, a idealização do caboclo, a afetação com que a natureza era descrita, o alheamento com relação à mestiçagem passam por um processo de ressignificação e "recalques históricos, sociais e étnicos"[72] são libertos e adquirem expressão literária própria. O negro e o mulato tornavam-se agora temas de estudos e fontes de inspiração, os obstáculos e riscos do meio natural tropical passavam a ser valorizados, e o primitivismo era visto não mais como um problema, mas como algo encantatório.

Na área da investigação formal, os modernistas de 1922 inspiraram-se parcialmente nas vanguardas literárias francesas e italianas. Eles empenharam-se em elaborar uma expressão literária nacional vigorosa – tendência particular, através de fórmulas estrangeiras inicialmente – tendência universal.

As questões que impulsionavam os vanguardistas europeus já podiam ser, em parte, encontradas aqui também, o que diferenciava o caráter do empréstimo de formas estrangeiras que se fazia agora dos precedentes: o surto industrial entre 1914 e 1918 que alterou o ritmo das grandes cidades, as greves entre 1917 e 1920 em São Paulo e Rio de Janeiro, a criação do Partido Comunista em 1922 e a revolução de 1924. Além disso, o Brasil estava mais próximo

[71] Ibid., p. 126.
[72] Ibid., p. 127.

do Ocidente após a Primeira Guerra Mundial devido à sua maior atuação nos problemas sociais e econômicos do momento e havia uma menor defasagem cultural em comparação à Europa. As vanguardas europeias também se atentavam muito para a cultura primitiva, que era algo muito forte no Brasil. Assim, Candido realça que "os nossos modernistas [...] plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no debate brasileiro".[73]

Outro traço de maior importância dessa geração de modernistas é seu desejo de pesquisar e interpretar o Brasil. A iconoclastia do decênio de 1920 abriu o caminho para a voga do romance do Nordeste na década de 30 e uma grande produção de ensaios histórico-sociológicos, como *Casa-grande senzala*, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Júnior.

Com o Modernismo e o período de maior consolidação de suas conquistas, os anos 1930, conclui-se que:

> fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país. A sua expansão coincidiu com a radicalização posterior à crise de 1929, que marcou em todo o mundo civilizado uma fase nova de inquietação social e ideológica. Em consequência, manifestou-se uma "ida ao povo", um *V Narod*, por toda parte e também aqui, onde foi o coroamento natural da pesquisa localista, da redefinição cultural desencadeada em 1922.[74]

Vimos, dessa forma, que, nos anos 1920 e 1930, ocorreu um empenho dos escritores na construção, no Brasil, de uma literatura universal, participante nos problemas mundiais de seu momento, mas com base no dado local. Já nos anos 1940, ocorre uma inversão e passa-se a recusar a matéria local, investindo-se na pesquisa formal e interior. "O Modernismo regionalista, folclórico, libertino, populista"[75] abranda e os representantes dos decênios antecedentes também revelam uma maior preocupação formal e um anseio "antissectário", sendo que alguns deles publicam alguns de seus melhores livros nesta década de 1940: é o caso de José Lins do Rego, com *Fogo morto*, e Jorge Amado, com *Terras do sem-fim*, ambos de 1943, e Carlos Drummond de Andrade com *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo*, de 1940 e 1946, respectivamente.

---

[73] Ibid., p. 128-129.
[74] Ibid., p. 132.
[75] Ibid., p. 134.

A produção literária se intensificou até 1945 devido ao surto editorial dos anos 1930, publicando os novos e os velhos autores. A preponderância da disposição daqueles para renegar a literatura "ideológica" levou a uma perda de qualidade nos romances e uma difusão da pesquisa formal e psicológica na lírica. Com isso, houve uma fragmentação que colocou literatura "social" de um lado e literatura com preocupações mais estéticas de outro, dissolvendo em grande parte a concomitância que existiu no decênio de 1930. Os escritores com inquietação política começaram a produzir de forma propagandística e os escritores que negavam uma arte interessada se isolaram da realidade social.

Nessa perspectiva, os anos 1930 se caracterizaram por "um momento de equilíbrio entre a pesquisa local e as aspirações cosmopolitas", desligadas novamente no decênio de 1940, com "o sectarismo estreito acotovelando-se com o formalismo".[76]

Essas mudanças nos padrões literários devem ser compreendidas de forma histórica, dentro do contexto em que se deram. Candido mostra quais as circunstâncias que levaram a essa passagem de uma literatura interessada nos decênios de 1920 e 1930 a uma literatura que separou preocupações estéticas e preocupações sociais nos anos 1940: de um lado os sectários que produziam em um sentido panfletário e, do outro, escritores que se distanciavam da realidade social.

Tendo em vista a impossibilidade de se desenvolver no Brasil as ciências naturais e humanas, a literatura ocupou por muito tempo um papel central na evolução espiritual nacional, preenchendo as lacunas das demandas elementares de conhecimento sobre o país e dando forma ao pensamento. O Modernismo, enquanto movimento cultural amplo, favoreceu a ampla produção do ensaio histórico-sociológico, que buscou conhecer e interpretar o país no decênio de 1930, e o desenvolvimento da teoria educacional, política, dos estudos etnográficos e folclórico. O Modernismo gerou as condições para que houvesse uma maior especificação das atribuições de cada atividade espiritual. Dessa maneira, a partir do decênio de 1940, a literatura foi perdendo sua posição principal. Assomado a isso, os novos meios comunicativos surgiam, como o rádio, o cinema, a história em quadrinhos. Frente a essa nova condição da vida intelectual, os escritores reagiram de duas formas: ou realçando a singularidade de sua área, a artística, produzindo uma literatura voltada somente para as questões formais, dirigindo-se, assim, a um público restrito; ou produzindo narrativas que se

[76] Ibid., p. 134-135.

aproximavam da reportagem jornalística ou radiofônica, as quais os capacitava a concorrer com os novos meios expressivos.[77]

Ainda assim, nos anos 1940, surgiram escritores inovadores como Clarice Lispector, cuja estreia deu-se em 1943, Guimarães Rosa, em 1946, e Murilo Rubião, em 1947.

Quanto aos escritores da década de 1950, Candido destaca que realizaram a "consolidação da média", isto é, estabilizaram mais ainda as conquistas do decênio de 1920, tornando-as idioma próprio da literatura. Segundo o crítico, se, por um lado, "houve menos erupções de elevada criatividade", por outro, "houve maior número de bons livros do que em qualquer outro momento da nossa ficção".[78] Alguns dos escritores que estrearam ou amadureceram nestes anos foram: Dalton Trevisan (1959), Osman Lins (1955), Fernando Sabino (1956), Otto Lara Resende (1963), Lígia Fagundes Teles (maturidade alcançada em 1954) e Bernardo Ellis (1956).

De acordo com Candido, da lista acima, apenas Ellis é regionalista, enquanto os demais transitam em meio ao universo urbano, "relativamente desligados de um interesse mais vivo pelo lugar, o momento, os costumes, que em seus livros entram por assim dizer na filigrana".[79] Ele ainda assinala que nenhum deles demonstra preocupação com questões ideológicas, o que muda um pouco após 1964, tornando-se custoso classificá-los como sendo de "esquerda ou direita, romance pessoal ou social, escrita popular ou erudita", posições que, se antes problemáticas, já não têm fundamento "com relação a uma experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídas pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo".[80]

*Cemitério de elefantes*, assim como toda a obra de Trevisan, tem como cenário escolhido a cidade de Curitiba. Isso fica evidente a partir da presença nos contos de espaços físicos próprios da cidade e vocabulário típico do sul do país. Não é possível pensar a obra sem pensar a Curitiba que ali se insere. Portanto, existe um interesse pela urbe, mas esse olhar não se reveste de um caráter exótico e pitoresco. Ele se caracteriza antes por uma atitude crítica que não quer falar dos pinheiros ou da cidade sorriso, mas de um outro perfil da cidade,

---

[77] Ibid., p. 137-145.
[78] CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 248.
[79] Ibid., p. 249.
[80] Ibid., p. 249.

que é velado pelos órgãos oficiais. Esse outro retrato da cidade, cheio de feiura e horror, contudo, não é exclusividade de Curitiba: é marca de nosso atraso como país.

Como veremos nos próximos capítulos, não existe de fato uma inquietação ideológica expressa na obra, mas há uma tomada de posição frente à vida. Os seres que povoam a obra são resultado de um sistema opressivo e disso advém a hostilidade e violência de seus relacionamentos e convívio, mas eles não se resumem a isso. Em pequenos atos e observações feitas pelo narrador, percebemos que se tratam de indivíduos formados por contradições, em que, se há muita rejeição e raiva em relação ao outro, há também flagrantes de humanização.

Trevisan estreou oficialmente em 1959, mas podemos considerar que, desde 1946, ele já vinha atuando no cenário nacional, através da revista *Joaquim.* Por meio desta publicação, como veremos a seguir, ele buscou romper com uma tradição que produzia uma arte desenraizada da materialidade da vida e tornar o Paraná consciente dos acontecimentos fora de suas divisas. Ele desejava reinventar a produção cultural do estado, tornando-a participante de seu tempo. Portanto, ele se afasta da chamada Geração de 1945, que era uma reação conservadora aos Modernistas de 1920 e 1930, por colocarem a literatura em um pedestal, dissociada das questões políticas, da vida, por assim dizer. Trevisan e sua geração, em 1946, eram uma retomada da iconoclastia Modernista de 1920 em solo curitibano, procurando se aproximar do homem da rua, concreto, e recusando o simbolismo neoclassicista e superficial então vigente.

Retomou-se o percurso feito por Candido sobre a presença da dialética do local e do universal em nossa vida espiritual porque, assim como a integração – nem sempre harmoniosa – entre os dois pólos fez e faz parte da nossa evolução enquanto nação, ela não poderia deixar de ser uma das bases da obra de Trevisan desde o seu início. Parte-se da Curitiba real, provinciana tanto em seu meio rural quanto urbano – para se chegar ao que nela é de todo o Brasil: as marcas de uma modernidade tardia e excludente. Ao mesmo tempo, a reificação das relações manifesta em sua obra decorre não apenas da história nacional, mas de todo o processo de desenvolvimento da humanidade.

## 2.3 Revista *Joaquim*: atitude iconoclasta e a renovação do cenário literário paranaense

A fim de construir sua expressão literária moderna, Trevisan teve que combater primeiramente o conservadorismo vigente em seu estado na primeira metade do século XX.

Enquanto nos grandes centros culturais do Brasil, as conquistas realizadas pelo Modernismo já estavam em vias de consolidação, o Paraná, em plena década de 1940, ainda vivia sob o domínio de uma arte simbolista, academicista e reacionária, que impedia que o novo tivesse qualquer voz em meio à produção artística. Essa arte oficializada teve não apenas uma atuação contínua, através da fundação de várias revistas em Curitiba, mas também esteve à frente de projetos que visavam civilizar a cidade, viabilizando a criação de várias instituições. Uma delas foi a Universidade Federal do Paraná, construída, assim como as demais, em imponente estilo neoclássico, o que já denuncia uma propensão para a cidade de fachada, desejante de se distanciar da realidade agrária e atrasada.[81]

Embora a Semana de Arte de Moderna tenha ocorrido em São Paulo, estado que faz divisa com o Paraná, sua repercussão neste foi pífia, sendo incapaz de provocar mudanças no rumo de sua vida cultural. O estado sulista permaneceu isolado, alheio ao novos debates e ideias que se impunham na esfera artística.

Desde a Segunda Guerra Mundial, os jovens curitibanos se reuniam em torno de publicações passageiras que se tornaram seus espaços de resistência ao passadismo local. Esses veículos não foram capazes de gerar transformações significativas no panorama artístico vigente, mas foram o fermento necessário para o surgimento de *Joaquim*, revista jovem que promoveu uma renovação cultural profunda.[82] Sua circulação começou em abril de 1946 e chegou ao fim em dezembro de 1948, em um total de 21 edições.

O idealizador da revista foi Dalton Trevisan, que reuniu em volta de si amigos como Wilson Martins, Antônio Walger, Temístocles Linhares, Erasmo Pilotto, Guido Viaro, Poty Lazzarotto. Segundo depoimento de Wilson Martins, em entrevista a Miguel Sanches Neto,

---

[81] NETO, Miguel Sanches. *Joaquim*: modernidade periférica e dupla ruptura. *Revista Iberoamericana*. V. LXX, n. 208-209, p. 858, jul./dez. 2004.

[82] NETO, Miguel Sanches. *A reinvenção da província:* a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan. 1998. 448 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, São Paulo, p. 70-71. Miguel Sanches Neto, em sua tese de doutorado, fez um levantamento de todo o conteúdo da revista *Joaquim* e uma análise magistral do sentido e significação de sua atuação para o Paraná em fins dos anos 40. Além disso, a compreensão da importância de *Joaquim* para o ambiente cultural curitibano favorece o entendimento da obra de Trevisan como um todo, visto que o veículo e o contista eram vistos pelo grupo e pela crítica como um só.

> não houve grupo que fundasse a revista, a revista foi criada pelo Dalton Trevisan pessoalmente. Ele era o editor, era a pessoa que se encarregava de recolher a matéria, da tipografia, enfim, era uma empresa individual. E os amigos dele, aquele grupo de que eu também fazia parte, escreviam, colaboravam na revista. Então, constituiu-se assim um grupo, digamos, teórico, um grupo abstrato, que eram os amigos dele. Mas não havia uma coisa organizada. Não havia uma redação, ou qualquer tipo de coisa empresarial para dirigir a revista.[83]

Segundo Neto, a revista não possuía um ideário artístico que a unificasse, era antes marcada pela heterogeneidade. O próprio manifesto da revista, em sua primeira edição, confirmava a ausência de um programa de arte coletivo: era como um mosaico com trechos das obras de diversos escritores - Rilke, John Dewey, Gide, Maiakovski, Milliet, Carpeaux e Verleine. Essa composição vária dava a medida da abertura da publicação para o dissemelhante e diverso. O último excerto, do poeta simbolista Verlaine, dá a chave de leitura do significado do manifesto:

> Tudo é belo e bom quando é belo e bom, venha de onde vier e tenha sido obtido pelo processo que for. Clássicos, românticos, decadentes, símbolos, assonantes ou como direi? Incompreensíveis, desde que eles me comovam ou simplesmente me encantem, mesmo e talvez e sobretudo sem que, como o Dindon de Florian, eu não sabia bem porque, todos eles me são caros.[84]

Os jovens artistas tencionavam ir além dos limites não apenas de seu estado, mas também dos padrões composicionais enrijecidos a que estavam submetidos pelos valores estabelecidos de uma arte academizada.

Conquanto não possuíssem um projeto em comum, havia entre eles um ponto de encontro: além da recusa aos reacionários, buscavam um espaço em que os jovens com enorme desejo de edificação – pois acompanharam a guerra e viviam o fim da ditadura de Vargas, pudessem se expressar e dar forma à sua sensibilidade. Compartilhavam o desejo de renovação, de inserção do Paraná no panorama artístico nacional e de formar um público ledor que abarcasse a produção dos jovens artistas. Embora nascidos na província, ambicionavam a superação de seus limites e a reflexão sobre o homem sem terem que se

---

[83] Ibid., p. 71.

[84] MANIFESTO para não ser lido. *Joaquim*, Curitiba, n. 1, p. 3, abr. 1946. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.

mudar para a metrópole; almejavam pensar sobre o homem desde o lugar em que se encontravam, Curitiba.[85]

Não obstante não dispusessem de uma linha unificadora, o título da publicação por si só já representava um programa. O nome próprio "Joaquim" simbolizava o homem comum, agregando em seu significado um número indeterminado de seres humanos. Com isso, manifestava-se o objetivo da revista de representar não alguém específico, mas toda uma coletividade, sem preocupações regionalistas. O homem real, com suas contradições e habitante de qualquer cidade brasileira, era o centro de *Joaquim*.

Além de colocar o homem como a sua essência, a revista buscou fazer-se mais agradável através de seu projeto gráfico, que incorporava gravuras e ilustrações, buscando atrair um público mais compósito e leigo. A revista também era leve e continha capas coloridas, resultando em um visual que a tornava mais atraente aos olhos dos leitores.

Retomando a tradição, o nome do veículo dialogava com Drummond. Na mesma época, José Paulo Paes, que também foi colaborador da publicação, escreve um poema chamado "Drummondiana", que revela essa filiação:

> Quando as amantes e o amigo
> te transformarem num trapo,
> faça um poema,
> faça um poema, Joaquim![86]

Para os impasses do homem comum, sugere-se o fazer poético. A concepção presente aqui é a da arte como processo criativo que provém da concretude da vida. Em conformidade com o que Sanches Neto ressalta, ambos os nomes, José e Joaquim, são "índices de indeterminação de identidade e rompem com as barreiras de ilhamento numa personalidade identificável a uma etnia, a um grupo social ou a um dos estados da federação".[87] O nome "Joaquim" resume o propósito de universalização dos jovens artistas, sem se desligar dos dilemas do homem comum, da materialidade da vida. Daí a epígrafe "em homenagem a todos os joaquins do Brasil".

O título e a epígrafe da revista ajudam a compreender também os personagens que habitarão os contos de Trevisan. O nome "Joaquim", que não indica uma pessoa específica,

---

[85] NETO, op. cit., p. 75-77.
[86] PAES, José Paulo. *Um por todos*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 207. Apud NETO, p. 78.
[87] Ibid., p. 78.

mas se define pela ausência de caracterização, integrando a história desconhecida de um sem-número de seres humanos, se transformaria na base dos personagens anônimos trevisânicos que lutam pela construção de sua identidade ou consentem com a sua anulação. Assim, nas palavras de Neto "Joaquim" é o "tronco arqueológico dos anônimos joões, marias [...]" e o "personagem arquetípico de Dalton".[88]

A revista constituiu um espaço de debate sobre os problemas contemporâneos sociais e artísticos. Além dos textos de crítica, divulgou os autores que faziam parte do seu grupo e publicou textos de artistas já estabelecidos, como Vinícius de Moraes, Mário de Andrade, Drummond, Bandeira e Oswald de Andrade. Murilo Mendes e Marques Rebelo concederam entrevistas e Vinícius de Moraes e Aníbal Machado enviaram poemas inéditos a serem veiculados por *Joaquim.* Ademais, fez-se a tradução de trechos das obras de André Gide, Eugene O'Neil, Sartre, Racine, Virginia Woolf, James Joyce, Kafka, Proust e T.S.Eliot – este último tendo sido traduzido por Vinícius de Moraes exclusivamente para *Joaquim*. Alguns textos, quando de mais fácil leitura, eram publicados em língua estrangeira, como Lorca, Louis Argon e Galo René Pérez.

Havia ainda uma importante seção dedicada à recomendação de leituras, onde se publicizava não apenas os autores da geração jovem, mas também se sugeria nomes do momento editorial nacional. A intenção era a formação de uma audiência ledora dos artistas provenientes da periferia – fora do eixo Rio-São Paulo, os grandes nomes nacionais e também os internacionais.

Sob a influência de *Joaquim*, outras publicações provincianas, distantes dos centros urbanos do país, surgiram: *José* e *Clã*, do Ceará; *Quixote*, *Letras pernambucanas* e *Critério*, de Porto Alegre; *Sul*, de Florianópolis; *Região* e *Nordeste*, ambas de Recife; *Edifício*, *Paralelos* e *Nenhum*, de Belo Horizonte; *2 de Julho*, de Salvador, entre outras. Quando se aproximava o fim do segundo ano de publicação de *Joaquim*, eram aproximadamente 31 revistas, cuja maioria não era proveniente da metrópole e não recebia suporte das editoras comerciais e dos grandes jornais de circulação nacional. Uma representava e fazia publicidade da outra em seus respectivos estados, dividindo assim seus públicos e estabelecendo uma rede alternativa de intercâmbio de distribuição, ideias, livros e autores.[89]

[88] Ibid., p. 80.
[89] Ibid., p. 150-166.

Esse era um dos objetivos da *Joaquim*, inserir o Paraná no panorama artístico nacional e ressignificar a província. De modo unissonante, as editoras "Globo", de Porto Alegre, e "Guaíra", de Curitiba, começaram a fazer a tradução de vários autores em um momento em que, por efeito da Segunda Guerra Mundial, minguava a quantidade de livros importados. Era a tentativa de projetar a província no cenário nacional, rompendo, nessa perspectiva, com o domínio da atividade editorial do eixo Rio-São Paulo.

*Joaquim*, com seu tom iconoclasta, destacou-se também por veicular textos muito polêmicos, como é o caso de "Emiliano, poeta medíocre",[90] escrito por Dalton Trevisan. A epígrafe do artigo é uma frase de Jean Cocteau, em que se diz "Não cabe aos moços comprar valores garantidos".[91] Aqui Trevisan ataca veementemente Perneta, declarando que sua geração, que experenciou a dor e a angústia da guerra, não aceita mais "nutrir-se de equívocos que a afastem da rua dos homens". Um destes erros era a mística de Emiliano Perneta, que fez "poesia de casinha de chocolate, desligada da vida". Sua iconoclastia é admirável, levando-se em conta que Emiliano Perneta era o poeta mais reverenciado pelos paranaenses.

Destacando na trajetória de Perneta três fases, Trevisan compara-o a Bilac em sua segunda fase, a parnasiana: "a parnasiana, em que tudo que fez – e fez o mais que pôde – dista tanto de Bilac ou mesmo Emílio de Menezes, quanto o canto do vira-bosta dista do canto do sabiá".[92] O contista curitibano afirma que sua poesia era feita para ser recitada na escola nas "sessões lítero-musicais", em festa no dia da árvore, e que sua inspiração era "rasa como capim".

Referindo-se ao seu livro "Ilusão", expõe os versos que o abrem e ironiza:

> Era de malograr assim quem fechou o soneto "Prólogo", para abrir a "Ilusão", com estes versos:
>
> "E POR ISSO TAMBÉM, POR ISSO É QUE EU SUPONHO
> QUE A VIDA, EM SUMA, É UM GRANDE E EXTRAVAGANTE SONHO,
> E A BELEZA, NÃO É MAIS DO QUE UMA ILUSÃO!"
>
> Emiliano tinha apreendido, qual a pedra de toque de sua poesia – aos 45 anos de idade -, o lindo pensamento para escrever em um cartão postal, de que a Beleza não é mais do que uma Ilusão! [...] Pois, de novo, novo mesmo, em Emiliano Perneta, além das imagens surradas de dicionário greco-latino, só

[90] O texto integral segue nos anexos.
[91] TREVISAN, Dalton. Emiliano, poeta medíocre. *Joaquim*, Curitiba, n. 2, p. 16-17, jun. 1946. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.
[92] Ibid., p. 16.

> há o verso do pinheiro que é uma taça de luz, etc., sempre citada por quem nunca o leu.[93]

Ele questiona como poderia ser possível, tendo em vista a ineficácia estética da poética de Perneta, que críticos paranaenses de renome pudessem admirá-lo. Ele nega os elogios destes àquele, afirmando que se dirigiam ao artista errado e que prova de sua mediocridade era o silêncio que lhe dedicava a crítica:

> Minha certeza íntima, pois, é a de que o seu livro sobre a poesia do poeta a ele não se refere, refere-se a outra pessoa mas não a ele, 'que é um poeta novo dentro do Brasil', em que (depois de 'Ilusão'), 'não há mais nada de inferior, não há mais manchas que afeiem'. Nego, três vezes nego.[...] Além da prova feita pelos seus próprios versos, por que argumento mais irretorquível a favor de sua mediocridade do que a nenhuma importância que lhe dão os grandes críticos de hoje, Álvaro Lins, Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, Mário de Andrade? Ronald de Carvalho, por sinal, nem o citou, como poeta menor que fosse, em sua obrigatória "Pequena História da Literatura Brasileira". E o silêncio dos críticos é, sem dúvida, também uma opinião. [94]

Finalizando, ele reitera que, considerando-se toda a mediania do modelo poético de Perneta, ele nada tem a oferecer à nova geração, que deve buscar, dessa forma, outro caminho que não o do simbolista e seus discípulos, muito fechado para os jovens que almejam mais:

> Se assim é, que nos pode dar Emiliano Perneta a nós, moços de nosso tempo, de si, de sua solução poética? Não fez uma poesia essencial, bofé! ele situa-se nos antípodas da verdadeira poesia, e cujos versos chinfrins não nos podem aproximar do coração selvagem da vida, apenas dela nos afastam ("tantas que adorei e não amei nenhuma"), essa sua versalhada farinhenta de que o primeiro pé de vento já destruiu os castelos altíssimos. Os seus temas, sem nenhum sentido ecumênico, são artificiais como florinhas coloridas de papel, Apolo, oh! o Apolo, adultério de Juno oh! o adultério de Juno, d. Juan oh! o d. Juan, lírios, neves, a cigarra e a estrela, o gato e o sapato... Sempre a casinha de chocolate, e cumpre que se diga tais coisas, a fim de que os moços, em vez de trilhar seu caminho fechado, tomem as estradas alegradas de sol de um Baudelaire ou um Verlaine ou um Vinícius de Moraes. Me entendam bem os chauvinistas. Porque, em arte, não há prata de casa, é-se Dostoievski ou L. Romanovski, é-se Rimbaud ou ....., e pobre de quem lê "Ciúme da morte", em vez de Dostoievski, por causa que um é comunista russo e, o outro, nasceu em Mal. Mallet... E, pois, helás! não se perca tempo, vamos aos valores supremos, a essas experiências decisivas de Rilke, Aragon, Drummond de Andrade. "Ilusão" é, por ventura, o melhor livro de poesia escrito no Paraná, grato ao nosso coração por um laço afetivo, mas nem por isso é livro que ultrapasse as fronteiras da rua 15, e,

[93] Ibid., p. 16.
[94] Ibid., p. 16.

> para nós, neste instante, são as fronteiras do mundo, e não as da rua 15, que procuramos atingir.[95]

A nova geração de artistas não se vê representada pelos valores passadistas, pois estes já não estão em conformidade com os tempos modernos. As guerras trouxeram a urgência de se olhar para os problemas contemporâneos e para o homem concreto. Eram necessárias novas formas de se conceber a arte e de se representar a realidade, deixando-se de lado o simbolismo neoclassicista então vigente. A geração de Perneta se recusava a encarar a realidade e suas questões, vivendo sob a ilusão da urbe de fachada. Além disso, os jovens sentiam a necessidade de extrapolar as fronteiras geográficas e entrar em contato com o restante do Brasil e do mundo. O Paraná era uma ilha, autossuficiente, em descompasso com os debates culturais que ocorriam nos grandes centros culturais.

No texto, Trevisan se refere à coroação de Perneta, que ocorreu em 1911, em decorrência da publicação de seu livro *Ilusão.* Na ocasião, foi montada uma ilha com cenário grego no Passeio Público e ele recebeu uma coroa de louros naturais, em reconhecimento à sua condição de "príncipe dos poetas paranaenses". Conforme menciona Neto, a imitação do estilo grego era feita com vistas a dar ares de suntuosidade e riqueza à província, simulando um aspecto civilizado.[96]

Este episódio revela a vontade da geração de então de se afastar da realidade provinciana. Eles viam na poesia de Perneta, com sua temática clássica, uma representação da cultura a que aspiravam. A ilha, apartada do restante, à qual o poeta chegou por uma ponte falsa durante a cerimônia, simbolizava a ideia de pátria que os seus contemporâneos nutriam: uma Curitiba que se aproximava do conceito de civilização.

Em seu livro, *Ilusão*, o eu-lírico faz referência ao isolamento do artista, ao seu desejo de fuga: ele ansiava se distanciar da província para, através da arte, adentrar o universo clássico grego já desfeito. A Curitiba clássica era a urbe defendida e sonhada não apenas por Perneta, mas pelos órgãos oficiais e artistas de sua geração, o que pode ser evidenciado na fachada de prédios majestosos como a Universidade Federal do Paraná e o Templo das Musas ou nas festas da primavera no Coliseu de Curitiba. Assim, como sintetiza Neto, "esta face da

---

[95] Ibid., p. 17. O escritor L. Romanovski a que Trevisan se refere nasceu em Mallet, município paranaense. Em 1943, ele publicou *Ciúme da morte*, que foi laureado com o prêmio "Raul Pompeia", da Academia Brasileira de Letras. Segundo os relatores do prêmio, seus romances lembravam o trabalho de Dostoievski. Daí a crítica de Trevisan.

[96] NETO, op. cit., p. 111-112.

província aparece concentrada na Ilha da Ilusão, modelo reduzido de toda uma mecânica de falsificação”.[97]

O projeto de cidade do poeta simbolista era um simulacro. Ele buscou evadir-se da realidade retrógrada e esquecê-la. Foi contra esse estado de coisas que Trevisan e sua geração se levantou. O contista contestou essa cidade feita de aparências e se negou a celebrar as instituições tidas como notáveis, escolhendo olhar a cidade de um ponto de vista outro: a partir da periferia, pelos fundos. Este ângulo a partir do qual se intentava captar a urbe em suas contradições e totalidade era um projeto de Trevisan e do grupo da *Joaquim* como um todo.

A publicação levantou outras polêmicas através de outros artigos, como “Viaro, hélas... e abaixo Andersen!”. Alfredo Andersen, artista norueguês radicado no Brasil, era o Emiliano Perneta das artes plásticas. Aqui Trevisan elogia Guido Viaro, artista italiano também radicado no Brasil, apontando-o como a única fonte de inquietação nas artes plásticas paranaenses. O contista declara que Viaro, já um senhor, podendo pintar pinheiros como a arte oficial gostava e defendia naquela época, escolheu pintar “o povo humilde das casas miseráveis à sombra dos pinheiros”. Mais à frente, o contista inicia seu ataque à figura de Andersen:

> Já se disse que se pode elogiar Viaro sem desmerecer Andersen. Pois este é o ponto preciso: não se pode (e urge afirmá-lo porque os vinte e um anos me levam a colocar o amor à verdade acima de outras conveniências). Há um tempo para semear e outro, para colher; se houve tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra. Porque "ainda não chegamos à idade em que os valores se equilibram; só quando as grandezas de ontem já não perturbam as novas, quando estas já conquistaram seu lugar, só então conquistamos - também nós - a liberdade, em relação a elas" (Jean Cocteau). Viaro é o erro que se eleva para a beleza viva e por isso mais fecundo que a beleza morta. Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, mas pelo que representa como arte superada, moldes consagrados, tabu. Foi pintor de méritos reais ("é ainda o melhor do Paraná", segundo G. Viaro), porém está deitando sombra incômoda aos vivos: artista já realizados, como Th. de Bona e Lange de Morretes, em estilos próprios, que são no dia de hoje apontados, no seu maior título, de DISCÍPULOS DE ANDERSEN! Chega de canonização do pintor pai de não sei o quê, que se o foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura de época que não a sua.[98]

[97] Ibid., p. 112.
[98] TREVISAN, Dalton. Viaro, hélas... e abaixo Andersen. *Joaquim*, Curitiba, n. 7, p. 10, dez. 1946. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000. A transcrição do artigo segue nos anexos.

Trevisan era o grande polemizador do grupo. Já em outro texto, “A geração dos vinte na ilha”, que toma a forma de um manifesto, ele inicia falando a respeito da “revolução modernista” que não chegou ao Paraná, formando-se uma “mentalidade reacionária que, em nome de suas tradições, amputou as mãos e furou os olhos dos jovens artistas”. A nova geração é incitada a não se submeter a essa tradição estéril, que desprezava os acontecimentos mundiais, a Grande Guerra e as revoluções nacionais, e cuja produção artística era desligada da concretude da vida. Trevisan não propõe que se abandone a ilha, mas que a arte da nova geração seja empenhada e participante de seu tempo. Ele reclamava o direito de sua geração de “influir no destino do mundo”:

> Há evidente equívoco, pois, na ideia de serem os ataques a Emiliano ou Andersen inspirados em "simples prurido de irreverência". Ao contrário, exprimem esses ataques sem dó um estado de consciência. [...]
>
> Nossa geração, com trabalho humilde, se propõe a participar de seu tempo, empenhada em salvar o homem com a sua arte, como puder. Deixará, não por piadinhas a Emílio, o sinal terrível de sua passagem, mas com uma arte honesta e séria, iluminada pelo sentimento do mundo e a dolorosa consciência do espírito de seus dias. Não será vã ou inconsequente, que almeje como um sol espargir os seus raios fúlgidos pela terra. Nem é para tanto, o trabalho de uma só geração. O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estéreis. É, pois, uma geração sem medo. Nós, filhos da Segunda Guerra, não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos na própria carne que somos íntima parte deles.[99]

A nova geração, nascida em torno de 1945, vem, pois, para romper com o simbolismo artificial e conservador, manifestando sua ambição de participação nos novos tempos. A Segunda Guerra Mundial teve importante papel nessa tomada de consciência: o habitante da província não participou fisicamente da guerra, mas tomou parte psicologicamente. Acompanhou a Guerra de longe, mas sentiu toda a sua dor e angústia, o que levou a uma busca por sentido na vida e uma expansão dos limites geográficos.

José Paulo Paes relembrando sua época de juventude, quando era estudante e agitador cultural em Curitiba, definiu este período como “uma época de fermentação de ideias”:

> A luta contra o fascismo levara a uma generalizada tomada de consciência, culminada, entre nós, na campanha pró-anistia (a outra) e na legalização do Partido Comunista (mais uma vez, ai de nós, a outra). Durante a guerra mundial, os olhos provincianos haviam aprendido a se voltar para a amplidão do mundo: um dos romances desta época se chamava, significativamente, *Grande e estranho é o mundo*. O alargamento da visão

[99] _____. A geração dos vinte anos na ilha. *Joaquim*, n. 9, p. 3, mar. 1947. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000. A transcrição do artigo segue nos anexos.

> traduzia inclusive num boom editorial, já que os livros são janelas permanentemente abertas para o mundo.[100]

*Joaquim* criou condições, então, para que seus leitores se tornassem cientes do que acontecia no Brasil e no mundo e, simultaneamente, percebessem as contradições locais – a urbe clássica com bases agrárias e arcaicas. Ela buscava a universalização e, ao mesmo tempo, a valorização da província. Era necessário que esta se abrisse ao outro e saísse de seu isolamento para que tomasse consciência de si mesma.[101] Portanto, através da abertura para o novo, o diferente, o de fora, a revista consegue fundar sua terra.

Como forma de se consolidar e atingir reconhecimento, *Joaquim* reproduzia, nos seus primeiros números, as cartas que eram enviadas por críticos e artistas de renome nacional elogiando a atuação do grupo e também artigos publicados em outros veículos de comunicação a respeito da revista curitibana. Um desses nomes foi Drummond, cuja carta, endereçada a Trevisan, foi transcrita já na segunda edição da publicação. O poeta exaltava o fato de continuarem a surgir "revistas de moços", em um momento em que os "velhos maduros" estavam calados e pareciam haver desistido da tarefa de reformar a vida ou a literatura. Ele declarava seu espanto diante da "insubordinação dos moços" no ano de 1946, quando o "poder de admiração" ia se tornando "tão familiar" e o "poder de destruição tão débil".[102]

Antonio Candido publicou artigo nos "Diários associados", intitulado "JOAQUIM – a irreverente e a heróica", em que retoma as quatro revistas de maior interesse daquele momento: *Província de São Pedro*, do Rio Grande do Sul, *Edifício*, de Belo Horizonte, *Joaquim*, do Paraná, e *Magog*, do Rio de Janeiro. Ele menciona que a primeira pertence a escritores feitos, não lhe interessando, portanto. Já as demais, de principiantes, por serem "intensamente literárias", com a "paixão repontando a cada linha" e escritores que "parecem capazes de matar por causa da literatura ou problemas que julgam vitais", interessam-lhe mais, constituindo revistas moças de verdade. Enquanto as publicações de rapazes entre 1935 a 1945 continham preocupações e um tom amadurecido, as revistas jovens daquele momento se revestiam do "ritmo iconoclasta e por vezes extremamente estético da geração de Vinte e Dois".

---

[100] PAES, José Paulo. Nós num começo de vida. *Nicolau*, Curitiba, n. 12, p. 5, 1988. Apud NETO, Miguel Sanches. Nascidos por volta de 1925. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 13 mar. 1994. Caderno G, p. 3.
[101] NETO, op. cit., p. 244.
[102] ANDRADE, Carlos Drummond. Carta de Drummond de Andrade. *Joaquim*, Curitiba, n. 2, p. 17, jun. 1946. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.

Candido salienta que *Magog*, do Rio, nascia em uma cidade em que tudo já estava pronto. *Edificio*, de Belo Horizonte, surgia em um lugar em que, não obstante algo já tivesse sido conquistado, os moços ainda tinham muitas tarefas pela frente. Já *Joaquim*, de Curitiba, vinha "de onde tudo parecia estar por fazer, devendo os rapazes dispender a maior parte da sua energia em derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores". Daí *Joaquim* ser a "mais irreverente e heroica".

Candido ressalta ainda que o estado do Paraná tinha uma dívida com a literatura nacional, pois lá se iniciou um dos "movimentos mais medíocres" que a invadiu:

> Imagino daqui o santo ímpeto dos jovens paranaenses, empenhados em divulgar ideias modernas sobre o teatro, pintura, música, poesia sem esquecer a política. Pela energia da sua investida, pressinto a vastidão da inércia local, o academismo frio, dessorado, reduzido à poesia de sobremesa e pôr-do-sol que impera no gosto. Aliás, o Paraná tem uma "amende-honorable" a fazer para com a literatura nacional. De lá, com efeito, partiu um dos movimentos mais medíocres que a tem infestado, apadrinhado por Nestor Vitor, Rocha Pombo, Emiliano Perneta e logo acolitado por uma série de então jovens poetas e escritores, logo tornados paranaenses honorários quando não o eram de nascimento. O seu vago espiritualismo, o seu desfibramento criador, unido, aliás, às melhores intenções e, geralmente, aos melhores caracteres pessoais, deram cabo do nosso pobre simbolismo nacional e, felizmente, enfraqueceram os arrancos neocatólicos e reacionários a que se atrelou a maioria daqueles excelentes rapazes. A esse exército espiritualista do Paraná, propõe um amigo meu que se consagre um ensaio com o nome de "Emiliano e outros pernetas". Os jovens de "JOAQUIM" ("em homenagem a todos os joaquins do Brasil", diz a epígrafe, que vale um tesouro...) me parecem o oposto dessa literatura de raio-de-luar. Têm músculos para a luta e olhos abertos para a vida. Tomara que possam levar a cabo a sua obra de generosa profilaxia.[103]

Candido encarna o mesmo tom jocoso e irreverente que utilizara Trevisan para se referir ao movimento simbolista paranaense, reforçando a necessidade histórica de ruptura com o velho e abertura para o novo.

Em virtude da situação do ambiente cultural local, a geração de *Joaquim* adota uma postura agressiva e destruidora, consistindo em um movimento modernista tardio, que vem para romper com um simbolismo passadista e medíocre, desraigado da vida concreta. A rebeldia de 1922 reaparecia mais de duas décadas depois. Além disso, tal como o Modernismo propôs uma descoberta e revelação do Brasil aos brasileiros, de seus lugares

[103] CANDIDO, Antonio. JOAQUIM – a irreverente e a heroica. *Joaquim*, Curitiba, n. 3, p. 11, jul. 1946. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.

mais remotos, assim também os jovens da *Joaquim* defendiam um olhar outro sobre Curitiba, que fosse além da capa civilizada que a encobria e resgatasse a cidade real.

O periódico era custeado através de anúncios e o maior anunciante era a família de Trevisan, cuja publicidade ocupava páginas inteiras. Eles eram proprietários de uma fábrica de vidros, louças e cerâmicas. Devido ao fato da maior parte do capital que mantinha a revista ser originária da família do contista curitibano, *Joaquim* serviu também para a autopromoção de sua produção artística. Além de ser o escritor mais publicado, resenhas críticas sobre seus contos e sua novela eram reproduzidas na revista,[104] o que a evidencia como um espaço estratégico de divulgação de seu trabalho. Então, foi na publicação curitibana que ele se lançou como escritor.

Publicando seus contos na revista, ele fazia experimentações enquanto definia caminhos e podia avaliar a recepção de sua escrita. Em *Joaquim*, ele testou "suas possibilidades criativas, definindo o seu universo e estabelecendo sua forma de expressão".[105] Muitos dos traços da sua produção atual se estabeleceram na revista: o seu ponto de vista sobre a arte construído na publicação – ligado às condições do ambiente cultural curitibano e ao processo de modernização tardio e periférico do estado – foi determinante sobre a constituição da sua poética, que daria forma a toda a sua produção artística posterior. Compreender a publicação, portanto, é uma etapa fundamental para se pensar a obra de Trevisan.

A geração de *Joaquim*, por conseguinte, representou um divisor de águas no cenário paranaense ao combater fervorosamente a tradição passadista e reacionária que vigorava nas letras locais e promover uma renovação do campo artístico, inserindo o estado no mapa dos debates literários do Brasil. Ela buscou tirar o Paraná de seu isolamento cultural, oportunizando a discussão sobre os problemas contemporâneos e sobre o papel da arte na sociedade. Além do mais, o veículo jovem abriu o estado para as influências externas, via publicação de nomes celebrados nacional e internacionalmente e divulgação dos autores ligados ao grupo e de outras publicações de moços afastadas dos grandes centros nacionais.

O grupo de *Joaquim* operou um duplo movimento. Por um lado, estabeleceu uma ponte entre a ilha e o restante do mundo, atualizando-a em relação ao debate cultural contemporâneo. Por outro lado, promoveu a valorização do Paraná, da produção local, ao

[104] NETO, op. cit., p. 259.
[105] Ibid., p. 171.

inserir o estado no panorama literário nacional e ao buscar dar a ver não a urbe clássica, de fachada, mas a Curitiba real, em suas contradições.

Retomando a dialética do localismo e do cosmopolitismo, que, segundo Candido, rege a vida espiritual brasileira desde sempre, vimos que a chamada Geração de 1945 repeliu o dado local e as inquietações políticas e investiu na pesquisa formal dentro da lírica, rompendo com a coexistência harmoniosa dos pólos particular e universal dos anos 1920 e 1930. Já a geração de *Joaquim*, atuante nos mesmos anos, entre 1946 e 1948, estabeleceu um equilíbrio entre os dois extremos, assim como os Modernistas de 1922, que buscaram produzir uma literatura universalmente válida a partir da matéria local.

Trevisan desejava a universalização das letras paranaenses, mas se apegou, em sua produção contística, à representação crítica, isenta de exotismo ou paternalismo, da Curitiba periférica. Nesse movimento dialético, plasmar a província em sua essência e rechaçar todos os seus estereótipos era a condição para que sua arte e a atuação dos jovens de *Joaquim* se universalizassem.

Não seria arriscado afirmar, desse modo, que a geração de *Joaquim* se aproximou dos Modernistas de 1922 e não do conservadorismo de 1945. Eles combateram os passadismos em nome de uma arte que não se restringisse ao esteticismo e se envolvesse, apaixonadamente, com os problemas de seu lugar, de seu país, do mundo e de seu tempo, buscando o diálogo com a tradição modernista.

## CAPÍTULO 3

## O REVERSO DA MODERNIDADE: ECOS DE UMA CURITIBA PROVINCIANA

*"Bem que as pessoas não entendem: É um louco! Um assassino! Um monstro! Me diga. Que culpa tenho eu? Assim fui nascido. Simples capricho do Senhor Deus. Sei lá, o mau sangue dos pais. Uma praga do capeta desgracido. Podem me condenar, babacas e bundões. O que eu faço? Tudo o que vocês gostariam. Eu sou um de vocês."*

*(Dalton Trevisan – Maníaco do olho verde)*

O livro *Cemitério de elefantes*, de Dalton Trevisan, foi publicado em 1964 e constitui a segunda obra de sua bibliografia oficial.[106] O cenário escolhido é a cidade de Curitiba e arrabaldes e os personagens que povoam os contos são trabalhadores da terra, donas de casa, funcionários públicos, valentões, aproveitadores, "donzelas" à espera do casamento, bêbados, pais, filhos e casais. Eles protagonizam conflitos familiares, marcados pelo adultério, hostilidade, não-aceitação do outro, vícios e violência física e simbólica.

Miguel Sanches Neto emprega o termo "cidade duplex"[107] para se referir a *Cemitério de elefantes* porque nele encontramos a coexistência de dois universos no mesmo espaço: parte dos contos se passa no contexto rural, arcaico, e outra, no meio urbano, mais moderno.

As estórias cuja ambiência é rural são, no geral, marcadas por valores patriarcais e uma extrema violência, como é o caso de "O primo", "À margem do rio", "Ao nascer do dia", "Beto", "O baile", "Dia de matar porco", etc. Já as que transcorrem em uma área mais urbana são caracterizadas por menos violência física, contudo, permanecem a reificação das relações interpessoais e a anulação da identidade dos indivíduos. São exemplos deste último grupo "O

[106] Em 1945 e 1946, Trevisan publicou, respectivamente, *Sonata ao luar* e *Sete anos de pastor*, obras posteriormente renegadas. Seu primeiro livro lançado em circuito nacional e que o lançou definitivamente no mundo literário foi *Novelas nada exemplares*, de 1959.

[107] NETO, Miguel Sanches. Cidade duplex. In: _____. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996, p. 19.

caçula", "A casa de Lili", "Angústia do viúvo", "Duas rainhas", "Uma vela para Dario", "O coração de Dorinha", "Bailarina fantasista", "A visita" e "Cemitério de elefantes".

O mundo rural indicado nos contos não se localiza fora da capital paranaense, mas faz parte de suas imediações. Sua presença ao lado de uma Curitiba com traços mais urbanos aponta para a convivência nada pacífica, na mesma cidade, de duas realidades que, na prática, não são inteiramente incompatíveis e contrárias, mas que apresentam uma relação de contiguidade.

Por um lado, a existência de um espaço agrário alicerçado em valores patriarcais mostra a impossibilidade de consumação do processo de modernização de Curitiba. Por outro, a concomitância de universos, em teoria, díspares, e a mesmice e fragmentação do cotidiano dos personagens que vivem na parte mais moderna sinalizam a ideia do progresso como um mito que não cumpre suas promessas de felicidade e abundância.

Embora cada conto mantenha sua autonomia e possa ser lido separadamente, *Cemitério de elefantes* apresenta uma unidade temática, que permite a leitura global da coletânea como a representação dos impasses de uma modernização tardia na periferia da periferia do capitalismo.

Buscando esse olhar geral que nos permita estabelecer um elo entre os contos e perceber o caráter de unicidade que a coletânea possui, ocuparemo-nos, neste primeiro momento, de dois contos representativos do universo rural, à margem da "Curitiba moderna" e calcado em valores anacrônicos: "O primo" e "Dia de matar porco". Após, na segunda parte, passaremos à "Questão de família", que recupera a matéria narrativa das estórias supracitadas. No quarto capítulo, a atenção recairá sobre narrativas que se passam em um contexto mais urbano, a saber, "O caçula", "O jantar", "Duas rainhas", "O coração de Dorinha", "A casa de Lili" e os "Os botequins".

## 3.1 "Noiva de grinalda sem ter direito": expressões de uma Curitiba arcaica e patriarcal

O conto que abre a coletânea, "O primo",[108] se passa em uma área agrária e narra a estória de Bento e Santina. Na noite de núpcias, Bento descobriu que Santina já não era mais

[108] TREVISAN, Dalton. O primo. In: _____. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 7-10. A transcrição do conto segue nos anexos.

“moça”: dois anos atrás, o primo Euzébio “lhe fizera mal, por mais que se defendesse”. Santina pediu perdão, mas escutou que era tarde: “noiva de grinalda sem ter direito.” Desnorteado, pois se casou por amor, Bento não sabia como agir e afastou-se da esposa, evitando qualquer tipo de contato. Ela “lavava a roupa, não deixava faltar botão, remendou a calça listrada de brim”, mas nada fazia com que a raiva de Bento passasse. Ele comia pouco e já quase não dormia. Recortou o rosto do primo, ainda criança, de uma foto da família e o colocou no espelho, para onde olhava como que para alimentar a sua fúria.

O narrador declara que seu temperamento, após a descoberta, não era mais o mesmo: “De gênio manso, agora violento e mau. Na rixa de botequim, agrediu o amigo, arrancou nos dentes pedaço da orelha. Divertia-se matando corvo a tiro. Noite de chuva foi ao potreiro malhou no cavalo até o estropiar.”[109]

Um dia “decidiu entregar a mulher ao sogro Narciso”, mas este retorquiu que poderia recebê-la de volta não fosse o prazo vencido. Perguntou, então, porque Bento não a mantinha não como “dona de casa”, mas como “criada de servir”. Nosso protagonista se enojou do sogro e não expulsou Santina de casa, mesmo não conseguindo encará-la.

Como ele não a olhava, ela chorava, mas continuava a fazer o serviço doméstico. Para ele, era triste observá-la furtivamente e as lágrimas escorriam. Bento não abandonava Santina porque tinha pena dela e, além disso, estava grávida. Pensava em pedir ao primo que a buscasse e, também, cogitava suicídio.

O narrador nos segreda, então – colocando essa parte entre parênteses, que Bento se comovia ao observar a barriga enorme de Santina e que já estava disposto a esquecer o incidente com o primo Euzébio e começar a discutir o nome da criança. Contudo, em uma manhã, ao sair após o beiju com o café, viu o primo com o sogro na porta do botequim. Era a primeira vez que se encontrava com o primo e, por isso, pensou em voltar, mas “os dois já o tinham visto e cochichavam do segredo vergonhoso”.

Inicia-se, assim, o embate: “O beiju e o café, vidro moído rasgando as entranhas – não se aguentava de pé, olho turvo e perna trêmula.” Bento esforçava-se por se manter em pé e, “sem se dar conta, foi direto aos dois homens.” “Encontrou na cinta o punhal” e “atingiu na barriga o primo, fundo e uma só vez.”

[109] Ibid., p. 8.

Conseguindo esquivar-se dos demais homens presentes no bar, Bento conseguiu correr para o rancho, onde Santina, que o aguardava na porta, pediu que a matasse – gesto que, conforme aponta Guizzo,[110] restituiria a sua honra por intermédio do sangue, *modus operandi* usual e concebível então. No entanto, ele apenas encarou-a com amor, pela última vez, deu-lhe as costas e sumiu "na curva da pitangueira".

Observamos que o universo de "O primo" é fundado em valores patriarcais, em que noções como família, varonilidade e decência regem a vida dos personagens. Bento casou-se por amor, o que não constituía uma exigência em um meio em que muitos casamentos se davam mais por conveniência do que por sentimentos. A perda da virgindade de Santina, anterior ao casório, impede Bento de levar adiante a relação porque ser virgem era condição indispensável para que o enlace matrimonial ocorresse perante a igreja e a sociedade. A propósito, a virgindade era o único dote que mulheres pobres poderiam oferecer.[111]

A atitude de Bento de tentar entregar Santina ao sogro explicita uma conduta comum no meio patriarcal, em que a mulher, enquanto propriedade, não podendo ser incluída à família do marido, deve ser "devolvida" ao seu antigo "dono". A reação de Narciso de não aceitá-la e sugerir que ele a mantivesse como "criada de servir" evidencia ainda mais a situação vulnerável da moça.[112]

Assim, devido a convenções sociais retrógradas, Bento, mesmo sabendo que Santina fora supostamente forçada ao ato sexual e que isto ocorrera antes de se casarem – provavelmente antes mesmo de se conhecerem, vê-se impedido de prosseguir com o matrimônio. A possibilidade de ter sido impelida à relação sexual não se transforma em motivo suficiente para absolvê-la de qualquer culpa. Embora nutrisse sentimentos verdadeiros por Santina e soubesse de sua gravidez, Bento não consegue superar o episódio e retomar seu relacionamento.

Incapaz de controlar sua ira e não tolerando mais a presumível vergonha social, ele parte para a agressão física e para a sua expressão mais radical, o assassinato, ficando evidente a impossibilidade de dialogar com o outro.

---

[110] GUIZZO, Antonio Rediver. O entrelaçamento entre a literatura e o gênero textual notícia no ensino de Português LA/LE. In: Jornada de Estudos Linguísticos e Literários, 17., 2014, Paraná. *Anais*... Paraná: Universidade Estadual Oeste do Paraná, 2014. p. 7.
[111] Ibid., p. 6-7.
[112] Ibid., p. 7.

Tudo isso é narrado a partir de uma linguagem concisa e objetiva em terceira pessoa, marcada por construções sintáticas elípticas e frases reduzidas. O narrador se limita ao indispensável e fica nítido um processo de encolhimento e cisão da linguagem. A primeira frase do conto, cuja capacidade de síntese é notável, tem condições, por si só, de dar ao leitor uma noção do conflito que se seguirá: "Primeira noite ele conheceu que Santina não era moça."

Os cortes constantes de palavras, as elipses e as frases com gerúndio e participiais levam a uma fragmentação da narrativa que entrava o movimento da linguagem e aponta para o seu antípoda, o silêncio. A ausência de diálogo entre os personagens, o vazio do cotidiano – ditado por leis anacrônicas que terminam por oprimir e apartar os indivíduos – e a violência resultante aparecem não apenas como matéria narrada, mas transformam-se em expediente formal, através do qual o narrador também nos agride. A linguagem enxuta é expressão do esfacelamento do universo narrado e, simultaneamente, uma violência contra o leitor, uma vez que o coloca de frente com "a plenitude do real"[113] e gera o estranhamento:

> [...] reparou Bento no rapaz de sua idade com o velho Narciso à porta do botequim. Ainda pensou em voltar nunca se encontrara com o primo e certo de que era ele. Os dois já o tinham visto e cochichavam do segredo vergonhoso. O beiju e o café, vidro moído rasgando as entranhas – não se aguentava de pé, olho turvo e perna trêmula. Mal erguia as botas, enterrava-se no poço de lama. Entre clarões, no rostinho da criança distinguia o carão obsceno do primo. Os dois estancavam o riso, o velho com a boca aberta da graça interrompida. O empenho de Bento era se manter de pé, a cabeça baixa, resfolegante ao galope do coração.
>
> Sem se dar conta foi direto aos dois homens. Outra vez no vulto do primo o rostinho medroso do retrato. Já o velho se interpunha com um grito. Bento desprendeu o braço e, cego pelo tremor da pálpebra, encontrou na cinta o punhal. Sem palavras, atingiu na barriga o primo, fundo e uma só vez. Euzébio, as mãos vermelhas, tropeçou alguns passos, a boca no pó:
>
> – Ele me esfaqueou![114]

Através deste trecho, percebemos que golpes são desferidos a todo o momento contra a linguagem: ela é construída de forma toda fragmentada, derivando-se desta circunstância uma narrativa rápida, nervosa e quebrada, que espelha o mundo em que estão imersos os personagens.

Como vimos no primeiro capítulo, a fragmentação da representação artística é resultado da desarticulação do mundo, produzida, por sua vez, pelo progresso técnico que

[113] WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 26-28.
[114] TREVISAN, op. cit., p. 9.

remonta aos fins do século XIX, momento de exaltação do progresso.[115] Em Curitiba, o ideal de modernização do estado já se apresentava no decênio de 1930, mas entra na ordem do dia somente nos anos 1950, em consonância com o desenvolvimentismo fomentado nacionalmente pelo governo JK. Nesta década, ocorre uma verticalização da cidade, obras públicas são inauguradas, ruas aumentadas e asfaltadas e a cidade se reveste de símbolos, monumentos e estátuas que aludem à ideia de progresso. A década de 1960 encontra esses avanços que dão à cidade um ar urbano e mais moderno. A isso, podemos acrescentar o crescimento dos jornais, dos cinemas e das instituições culturais como a biblioteca, o teatro, os salões de arte e os museus e o advento do rádio. Em 1960, a televisão chega ao Paraná, por intermédio dos canais TV Paranaense e TV Paraná.[116]

A Curitiba de Bento e Santina opõe-se, em princípio, a esses índices de modernidade – presentes em outros contos da coletânea, na medida em que é calcada em princípios e padrões de conduta obsoletos, que contradizem os ideais progressistas. Contudo, não obstante a incompatibilidade e o fato de não serem incluídos nesse projeto modernizador, os personagens não são resguardados das contradições produzidas por este, da desarticulação e fragmentação do mundo.

No conto impera o silêncio: Bento e Santina não dialogam e, ademais, a esta praticamente não é dada a palavra. A mudez de Santina figura a impossibilidade de ela ser sujeito de seu próprio destino, visto que, em uma sociedade patriarcal, é tratada como domínio de outrem. Sobre ela, além do incidente com o primo que gera o conflito da narrativa, sabemos somente que realiza as tarefas domésticas, que está grávida e que chora por ser

---

[115] WALDMAN, op. cit., p. 26-27.

[116] NASCIMENTO, Carla Emilia. O ambiente cultural de Curitiba na década de 1960 e o artista plástico Nilo Previdi. *Publicatio UFPG*, Ponta Grossa, v. 21, n. 2, p. 225-226, jul./dez. 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/belin/Downloads/4279-19297-1-PB%20(2).pdf>. Acesso em: 4 mai. 2017. Nascimento transcreve em seu texto, na página 227, dois trechos de artigos do início dos anos 1960 que merecem ser lidos para se ter uma ideia mais clara do descompasso entre setores da sociedade curitibana naquele momento. De 1962, a matéria intitulada "Curitiba ao avesso: os subterrâneos do silêncio", publicada na revista *Panorama*, diz o seguinte: "A capital paranaense, exemplo de progresso e nível de vida alto e estável, adentrou irremediavelmente no rol dos melancólicos palcos do contraste social. De Pasárgada, a Capital do Paraná transformou-se num problema. Invadida sua periferia de favelas e cortiços homiziando aglomerados humanos flutuantes, entre 25 a 30 mil infelizes, na maioria do norte do Estado e do país, agora o centro da cidade capitulou ante o ímpeto da miséria e o verso e reverso comovem o mais indiferente. Com a aquiescência das autoridades a tragédia está aí." Em outro trecho, de outro artigo da época: "O quadro não é fictício. A vinte metros da rua XV de Novembro, o pulmão de Curitiba, a miséria disfarçada margeia os costados dos prédios e casa com dois a três andares, de construção antiga. O contraste é brutal: lojas, magazines, relojoarias, bares, restaurantes, bancos, repartições públicas (sinônimos de comércio, consumo, trabalho) acobertam uma outra população, um outro gabarito da vida, resumido na palavra-chave MISÉRIA (protótipo de um irreversível desajuste social). Do alto de um edifício, pode-se vislumbrar os dois mundos. Achegando-se aqueles dos miseráveis, a impressão é profundamente aviltante; eles nem ao menos respiram o ar nosso de cada dia."

ignorada pelo marido. Não há um interesse por parte do narrador em particularizá-la mais e nos mostrar, de forma mais próxima, como se sente ou o que pensa. A transcrição direta de sua fala só ocorre no final e, ironicamente, quando ela pede que se acabe com sua vida.

Já Bento, embora incapaz de se comunicar com a esposa, é mais caracterizado psicologicamente pelo narrador. Depois de algum tempo de leitura, conseguimos dimensionar a angústia e dor que ele sente diante do dilema que vive, através da descrição de seus atos, pensamentos e sentimentos. A isso, assoma-se o dado de que o seu discurso se imiscui ao do narrador em alguns momentos, deixando o leitor sem saber de que ponto exatamente a narrativa é emitida. Esta circunstância estabelece uma proximidade entre narrador e personagem, como se aquele se identificasse de tal maneira com este a ponto de falar o que ele diria ou disse.

O amor de Bento por Santina, o seu enojamento diante da sugestão do sogro de mantê-la como criada, a sua hesitação em abandoná-la sabendo que estava grávida, a emoção ao surpreender sua enorme barriga e a curiosidade a respeito do sexo da criança, acrescidos do fato do narrador se identificar com o protagonista, humanizam Bento e conduzem à identificação do leitor com o personagem.

Acerca de outra obra do autor, Waldman registra que Trevisan desfaz o estereótipo do vilão que é um "monstro" e que deve ser, portanto, banido da sociedade: "Ao escapar da estereotipia do vilão desenfreado, o protagonista ganha humanidade e com ela força a identificação do leitor com esse mundo que se deseja invisível."[117] Essa linha de raciocínio pode ser aplicada ao presente conto e ao conjunto da contística do escritor curitibano. Devido a preconceitos arcaicos e patriarcais, o temperamento de Bento se transmuta e ele se torna "violento e mau", resolve "devolver" a mulher grávida ao sogro – o que não se concretiza – e mata o primo. Mas, ao mesmo tempo, ele é humanizado ao não ser reduzido a isso apenas: ele também carrega em si estima e ternura por Santina e pelo filho que vai nascer.

O término poético do conto, em que nosso herói "deu-lhe as costas e sumiu na curva da pitangueira", abre-se para dois possíveis significados. A árvore da pitangueira já fora citada antes, em dois momentos diversos. Na primeira vez, expondo o distanciamento de Bento em relação à Santina, após a descoberta da perda da virgindade, o narrador revela que

[117] WALDMAN, Berta. No ventre do minotauro. *Cândido*, Curitiba, n. 11, p. 9. jun. 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/belin/OneDrive/Documents/Dalton%20Trevisan/Jornal%20Candido.pdf>. Acesso em: 4 mai. 2017.

“se não falasse com ela, iria afogar-se no galho da pitangueira.” Depois da tentativa frustrada de deixá-la com o sogro, já não cogitando a possibilidade de assassiná-la, uma das alternativas que possuía era “precipitar-se do alto da pitangueira, a corda no pescoço e com berro de ódio.”

A pitangueira está ligada, portanto, no decorrer da narrativa, à possibilidade de suicídio. Seu reaparecimento na última frase – uma imagem lírica que dissente da atrocidade narrada anteriormente – pode indicar que Bento se afastou em direção à árvore a fim de tirar a própria vida ou pode também sugerir uma mudança na sua significação inicial: de meio para a morte se converteria em uma possibilidade de recomeço. Fica, portanto, em aberto o que sucedeu a Bento; não sabemos ao certo sobre seu destino.

O conto “O primo” estabelece um diálogo com *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Neste livro, Luísa, sonhadora e romântica, casa-se com Jorge, ainda que não o ame. Em uma viagem de seu marido a Alentejo, por motivos profissionais, ela inicia um romance com Basílio, seu primo e primeiro amor. Esse relacionamento proibido resulta na decaída e óbito de Luísa.

Na obra de Eça de Queiroz, colocam-se em questão os ideais românticos que compelem as mulheres a se deixarem envolver por paixões passageiras, que levam à sua derrocada e à de sua família.[118] Seria um tipo de *hamartía*: erro cometido pelo herói de uma tragédia, ocasionador de funestas consequências, que refletiam na vida do herói e até mesmo na daqueles à sua volta.

Em “O primo”, entretanto, não há *hamartía* ou a culpa de qualquer um dos personagens. Nem Santina nem Bento fizeram algo condenável. O próprio significado de seus nomes corrobora isso: “Santina” e “Bento” significam, respectivamente, “santinha” e “bendito”, “aquele sobre quem se fala bem”. Sobre a relação entre o primo Euzébio e Santina, também não são dados maiores detalhes de forma que se possa fazer um julgamento de suas atitudes. O próprio nome “Euzébio” é igualmente revelador dado seu significado, “o piedoso”.

Em vista disso, o desenlace trágico do conto não é suscitado pelo erro, desejo ou lado fantasioso de um dos personagens, assim como em *O primo Basílio*, mas pelos valores de uma sociedade atrasada e patriarcal.[119] Padrões de conduta ultrapassados, baseados na

[118] Ibid., p. 7.
[119] Ibid., p. 7.

dominação masculina e considerados inalteráveis, que levam ao final infausto da narrativa. Trevisan apropria-se, pois, dos aspectos de uma grande obra e redimensiona-os ao integrá-los "ao cotidiano, estreito e sem brilho da sua Curitiba".[120]

A circularidade da escrita trevisânica, um de seus traços mais famosos – ao qual voltaremos mais à frente neste capítulo, está presente também na retomada que ele faz de grandes escritores nacionais e estrangeiros, buscando uma ressignificação de suas obras por meio de sua inserção no cenário degradado curitibano. Na coletânea sob estudo, *Cemitério de elefantes*, além de "O primo" – que recupera, de alguma forma, o romance português, há também o conto "Questão de família", que recria personagens de Manuel Bandeira, como veremos mais adiante,[121] e "Dinorá, moça do prazer", que dialoga com *Fanny Hill*, de John Cleland, publicado em 1748 e considerado o primeiro romance erótico da modernidade.

Na narrativa "Dia de matar porco",[122] vigésima da coletânea, encontramos novamente esse universo diminuído, em que as motivações para a hostilidade e violência do parceiro localizam-se em um período anterior ao matrimônio do casal protagonista.

O próprio título da estória já é um tanto agressivo porque sinaliza que se contará sobre a morte de um ser. Mesmo em se tratando de um animal, é um ato de violência, o que prenuncia a direção que o relato tomará.

Onofre, um velhinho de 70 anos, bebia o dia inteiro e, bêbado, maltratava sua mulher, Sofia, traindo-a com outras mulheres na casa em que viviam e batendo nela impiedosamente. Quando ele aparecia com alguma "dama" no sítio, Sofia buscava refúgio na casa dos vizinhos e, assim que recebia o recado de que voltasse para casa, retornava, apanhando novamente do marido.

O tempo verbal utilizado no primeiro parágrafo é o pretérito imperfeito do indicativo, através do qual o narrador nos conta sobre um comportamento que era frequente na vida do casal: "Bebia desde manhã e, borracho, maltratava a mulher. Por vezes, recolhia dama no sítio [...] a pobre pedia pouso na vizinhança. Enfim o recado que voltasse para ele. Onofre tornava

---

[120] PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. "Tragédias brasileiras": o diálogo de Dalton Trevisan com Manuel Bandeira e Nelson Rodrigues". *Revista da ANPOLL*, n. 6/7, p. 23, jan./dez. 1999.

[121] Trevisan dialoga com diversos artistas nacionais e estrangeiros ao longo de sua produção contística. Os livros *Novelas nada exemplares*, de 1959, e *Em busca de Curitiba perdida*, de 1992, por exemplo, indicam a presença de Cervantes e Proust. O escritor retoma também escritores como Alencar, Gonçalves Dias, Eliot, Homero, Fernando Pessoa, Machado de Assis, Vinícius de Moraes, etc.

[122] TREVISAN, Dalton. Dia de matar porco. In: _____. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 88-90. A transcrição do conto encontra-se nos anexos.

a beber e batia sem dó."[123] Neste primeiro momento, somos situados no universo dos cônjuges, recebendo informações sobre como se davam seus dias a dois.

A partir do segundo parágrafo, passa-se ao pretérito perfeito, iniciando-se a narração sobre o dia em que Sofia fugiu para a casa da filha a fim de descansar das surras e aguardar que o velho se acalmasse. Note-se que a mulher não escapou com o objetivo de colocar um ponto final àquela situação, mas apenas com o intuito de recobrar as energias e esperar que a cólera do marido se abrandasse, o que revela sua resignação diante da situação.

O velho decidiu, então, "carnear um porco" – ritual de abate e limpeza dos órgãos interiores de um animal de forma a deixá-lo pronto para o consumo. Ligou e disse à filha Natália que a mãe deveria ir "lidar com o bicho", sob a ameaça de serem "esfoladas" caso ela não voltasse. Sofia retornou e, chegando, encontrou garrafas vazias por todo lado, "acendeu o fogo para derreter a banha" e ouviu de Onofre que aquele era o seu dia, pois ele acabaria com sua vida. Essa declaração já antecipa que porco ele pretendia "carnear".

Assim que disse que tiraria sua vida, Onofre pôs-se a espancá-la, por meio de socos e pontapés, e ordenou que ela ficasse em casa e cuidasse do "seu homem". Neste momento, ocorre uma inversão na situação de domínio que vinha até então sendo narrada: Sofia se insubordina, livra seu braço do velho e, com as unhas em seu rosto, responde que andava onde quisesse, que ele não mandava nela. Em seguida, ela consegue chegar à janela com muita dificuldade e rola sobre o monte de lenha picada. Onofre, que bebia para recobrar o fôlego, perde-a de vista e, com o chicote na mão, assevera: "Se não fugisse, hoje o fim da tua vida."

Nessa ocasião, o narrador anuncia que "Era ela o porco que o velho pretendia carnear." Onofre começa a procurá-la no paiol e ela, entrando em casa, arma-se com a espingarda pica-pau. Ele fica desconfiado, pois provavelmente estava acostumado com a submissão de Sofia à sua posição de mando.

Ele senta-se, bebe mais e faz-se de adormecido com o propósito de enganar Sofia. Alcançando seu objetivo, começa a chicoteá-la nas pernas, contentando-se em vê-la pular angustiadamente. O narrador expõe que ela trazia "a marca de uma dentada" na orelha

[123] Ibid., p. 88.

esquerda. Ironicamente o significado do nome “Onofre” é “força da paz”, “pacificador”, “suporte da paz”,[124] quando, na verdade, ele era a fonte de desarmonia e discórdia na casa.

Enquanto a chicoteia, temos finalmente a revelação da razão por trás dos atos violentos e cruéis de Onofre: “É certo, velha, que teve um filho em solteira?”. Sofia retruca que isso ele nunca saberia. A partir desta pergunta, fica claro o porquê de sua raiva e perversidade. A chance de uma gravidez ainda solteira implicava a perda da virgindade fora do casamento, o que constituía motivo de desonra para um homem dada a estrutura familiar patriarcal.

Voltando à narrativa, chega, então, a filha Natália e a vítima consegue fugir para detrás da cerca. Onofre que estava firme, apesar de alcoolizado, corre de um lado para o outro, quando a espingarda dispara. Sofia não tinha a intenção de atirar nele, queria apenas defender-se, mas acaba acertando-o na barriga. É interessante notar que o nome “Sofia” significa “sabedoria” ou “a sábia”:[125] a personagem tem destreza suficiente para, mesmo ensanguentada e provavelmente já idosa, defender e preservar corajosamente sua vida.

Estirado no chão, ele pede justamente a ajuda da pessoa que fustigara: “Velha, me acuda. Estou atirado.” Depois, solicita um gole d’água, ao que Sofia atende, trazendo a caneca. O final é poético: “Estava mudo, a garrafa na canhota, o chicote na destra. Bem quieto, assim escutasse o pio dos pardais que anunciavam chuva.” Esse término se opõe à brutalidade e perversidade com que Onofre tratara Sofia durante todo o conto. O pio dos pardais, em oposição, transmite leveza, paz, e prenuncia a chegada da chuva, que é motivo de alegria.

O pardal é visto, em algumas culturas, como presságio de boa sorte. No conto, o desfecho poético, com o assovio dos pássaros anunciando a chuva, pode simbolizar a morte como a única saída para esse universo rebaixado, como se ali chegasse ao fim tanto a humilhação e selvageria a que Sofia era submetida como a vida não menos aviltada de Onofre, que também o oprimia. Afinal, aquele que animaliza o outro não o faz impunemente: o velho, rebaixando Sofia à condição de bicho, desumaniza-se também e sente os efeitos da própria truculência e tirania. O vício do álcool, enquanto sua válvula de escape, é resultado de

---

[124] ONOFRE. Dicionário de nomes próprios. Disponível em <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/onofre/>. Acesso em: 05 mai. 2017.

[125] SOFIA. Dicionário de nomes próprios. Disponível em <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/busca.php?q=sofia>. Acesso em: 05 mai. 2017.

sua vida confinada em si mesmo, espaço em que a própria família não é admitida e, por isso, deve ser anulada.

Se a morte exprime a possibilidade de libertação desse universo fechado, tanto para um quanto para o outro, podendo também representar a esperança de um recomeço melhor para Sofia, a observação do narrador, antes da última frase, de que Onofre morria com a garrafa na mão canhota e o chicote na mão destra parece rejeitar qualquer perspectiva de remição. A presença do chicote – instrumento utilizado para a sujeição de Sofia – e da garrafa – ligada ao vício que ameniza a dor e angústia da vida degradada do velho e, ao mesmo tempo, estimula sua agressividade – sintetiza o mundo aprisionado em que os personagens vivem, ordenado segundo leis arcaicas e opressivas. A morte do protagonista com os dois elementos que consubstanciam esse mundo apequenado em mãos parece sinalizar, mesmo com o seu falecimento, a impossibilidade de emancipação das condições reificadas de vida se os termos da vida social continuam a ser esses.

O narrador concede a fala mais a Onofre do que à Sofia. Ela permanece calada até o momento em que Onofre ordena que ela fique em casa e cuide "de seu homem". Após, ela se expressa mais através do discurso direto, mas, ainda assim, Onofre tem mais espaço para se manifestar do que ela. Isso se deve ao lugar social que Sofia – assim como Santina – ocupa: é subjugada e calada enquanto mulher devido à formação patriarcal da sociedade.

Não existe um convívio harmonioso entre o casal e tampouco entre o pai e a filha, Natália. Sua participação na estória é mínima e silenciosa. Quando ele liga e ela atende, não desenvolvem um diálogo, o pai só quer saber sobre a mulher e exigir a sua volta. Ele até mesmo ameaça esfolar ambas se Sofia não retornasse. O silêncio da filha, as oportunidades de fala de Onofre que se sobrepõem às da esposa e a narrativa rápida e fragmentada são expressão da violência não apenas de Onofre contra a mulher, mas da relação familiar degradada em geral.

Assim como no conto "O primo", a deterioração do relacionamento entre Onofre e Sofia foi motivada por algo anterior ao enlace matrimonial, a saber, a chance de ela ter tido um filho ainda solteira. Esta hipótese e a perda da virgindade de Santina, igualmente anterior ao casamento, levam ao colapso do espaço doméstico, ao vício, à violência e à morte.

Em "O primo", Bento não surra a esposa como Onofre, mas se põe a beber e se torna violento com os demais, provocando a morte do primo Euzébio. O alcoolismo e a violência

compõem duas das características marcantes de *Cemitério de elefantes.* Praticamente todos os contos que se passam na zona rural da cidade vêm carregados de muita brutalidade e agressão física, geralmente incitadas pela bebedeira. As causas, conforme vimos através dessas duas narrativas, estão conectadas aos valores arcaicos e patriarcais que regem e definem a visão de mundo e a forma como as pessoas interagem. O alto nível de hostilidade, apoiado em preconceitos que deveriam estar superados, impede os indivíduos de estabelecerem vínculos reais com aqueles à sua volta e, por conseguinte, não permite que um adentre o universo do outro. Resultam desse quadro seres isolados, solitários e, em virtude do ambiente atrasado, de base patriarcal, agressivos.

Estando à margem da Curitiba com traços urbanos, esses personagens vivenciam o processo de modernização da cidade, que alavanca a partir dos anos 50, de forma contraditória: por um lado, não são completamente integrados a ele, não tendo acesso a todos seus avanços sociais e técnicos; por outro, embora não gozem de todos os seus benefícios, não deixam de sofrer as consequências geradas pelas transformações nas relações sociais.

O fato da modernidade não ter chegado de forma igualitária a todas as partes de Curitiba, assomado aos valores arcaicos dominantes nas áreas rurais adjacentes, acarreta um descompasso entre os ideais desenvolvimentistas – existentes desde o decênio de 1930 e colocados em voga no de 1950 – e a estrutura social ainda retrógrada de grandes áreas da cidade. Esse desacordo e os constrangimentos que ele impõe a enormes massas da população negam a possibilidade de completude do projeto modernizador.

Bento, Santina, Onofre e Sofia, confinados em seu próprio mundo e impossibilitados de se instaurarem como sujeitos nas suas relações a dois, trazem em si as marcas das condições de vida a que estão sujeitos – uma modernização excludente, que não abarca a todos, e que, além do mais, se choca com valores retrógrados – e que os sentenciam a uma existência dilacerada.

Vejamos agora o conto “Questão de família”, que, embora não saibamos se se passa na zona rural ou urbana de Curitiba, pois não fica explicitado, traz à tona a mesma temática: a relação arruinada entre um casal, agravada pela embriaguez do homem, que ocasiona ataques físicos, ofensas e, mais uma vez, a morte.

## 3.2 “Questão de família”: um casal, dois desconhecidos

No conto “Questão de família”,[126] terceiro da coletânea, as questões apresentadas anteriormente reaparecem, o que começa a desvelar o caráter de recorrência das estórias tanto no nível do enunciado quanto da linguagem. O casal Elvira e Miguel, casado há um ano, tinha um bebê de seis meses. Como a criança nasceu doentinha, Miguel começou a se embriagar e, assim, “berrava palavrão, desferia soco na mesa, provocou o vizinho.” Após ser espancada duas vezes pelo marido, Elvira se mudou para a casa dos pais, levando a criança consigo. Quando o esposo retornou, a mãe informou-o sobre o acontecido e ele foi beber no botequim, provocando os demais presentes ao afirmar que lá “não havia homem”. Um que se queixou fugiu ameaçado pelo “punhal” e o outro “saiu ferido na orelha esquerda.”

Dirigiu-se à casa do sogro, o velho Felipe, xingou a sogra, “pulava com a garrafa na mão”, discutiu e derrubou a velha no chão. “Com a machadinha de picar lenha, desferiu três golpes que foram desviados”, até que Felipe conseguiu alcançar a garrafa e bater-lhe na cabeça com ela.

Levantou-se cambaleante e Elvira foi verificar se estava ferido, achando um caroço em sua cabeça. Enfraquecido, caiu no chão novamente. Elvira e sua mãe levantaram-no e levaram-no para o quarto. Aos poucos foi perdendo a fala e, pela manhã, foi conduzido ao hospital. O narrador salienta que “morria *sem conhecer* a mulher que lhe sustentava a cabeça no colo.” (grifo nosso). O verbo “conhecer” é empregado com uma dupla acepção. Devido ao seu estado mórbido, seus sentidos estavam prejudicados, não reconhecendo, assim, a própria mulher, e, em virtude da falta de intimidade e de uma ligação mais profunda com a esposa, não sabia quem ela era efetivamente. A relação dava-se entre dois estranhos, não havendo comunicação ou momentos de partilha. O fato de a criança ser doente, ao invés de aproximá-los, foi a mola propulsora para que se iniciassem as brigas. Com pouco tempo de casados e com o início das discussões, Miguel passou a beber e “avançava contra a mulher, que fugia para o quintal com o filho.” Nas duas vezes em que não gostou dos atos de Elvira, o protagonista espancou-a, ao invés de buscar expor seu descontentamento através de uma conversa respeitosa. Em nenhum instante fica indicada a existência de diálogos ou qualquer harmonia entre o casal. Desse modo, Miguel morria ignorando quem, na verdade, era a pessoa com quem se casara. Dois desconhecidos.

---

[126] TREVISAN, Dalton. Questão de família. In: _____. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 15-17. A transcrição do conto encontra-se nos anexos.

É importante notar que, apesar de suas atitudes reprováveis, Miguel não era apenas "um desalmado" que bebia e investia contra a mulher e outras pessoas. Ainda que seus atos de brutalidade sejam condenáveis, não se pode ignorar que se importava com o filho e, embora a narrativa não deixe isso claro, fica implícito que as brigas se iniciaram porque Elvira não cuidava direito da criança que era doente. Nas duas ocasiões em que bateu em Elvira, as motivações foram o descuido desta, que quase caiu sobre o bebê, e a sua resposta rude quando ele pediu que ajeitasse o menino, uma vez que chorava. As causas expostas denotam sentimentos de preocupação e amor para com a cria, o que manifesta um ser contraditório, composto de defeitos, mas também de grandezas.

A brutalidade de Miguel é, pois, posta ao lado de um gesto cotidiano – o cuidado com o filho, o que, como enuncia Waldman, a respeito do conjunto da obra de Trevisan, cotidianiza "o terrível, diluindo, no leitor, a imagem e a certeza de que os 'monstros' são os outros."[127]

Trevisan recria os personagens do poema de Manuel Bandeira, "Tragédia brasileira", publicado em 1936, no livro *Estrela da manhã*. Ele apropria-se de alguns elementos do poema-prosa do poeta para elaborar seu conto, dialogando, dessa forma, com a tradição literária nacional. O nome "Misael" é derivado de "Miguel", ambos originários do hebraico "Mikhael".

Em "Tragédia brasileira", Misael conheceu Maria Elvira, que estava em uma condição física degradante, e tirou-a da vida, pagando médico, dentista e manicure. Quando ela estava com os dentes tratados e bonitos, arrumou um namorado e Misael, podendo reagir violentamente, resolveu apenas mudar de casa a fim de evitar traição. Viveram três anos passando por inúmeros bairros cariocas até que, finalmente, "privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros."

Vejamos o poema:

Tragédia brasileira

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade.
Conheceu Maria Elvira na Lapa — prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.
Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no

[127] WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 109.

> Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria.
>
> Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranjou logo um namorado.
>
> Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.
>
> Viveram três anos assim.
>
> Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.
>
> Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...
>
> Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul.[128]

O poema de Bandeira coloca em cena a estória de um casal, sua degradação e fim, assim como o conto do curitibano. A tragédia contada pelo eu-lírico não corresponde àquelas dos gregos: além de partir da cotidianidade, encaminha-se para o âmbito da comédia, provocando o desejo de riso no leitor através da infelicidade de Misael e seus esforços malogrados de "salvar" Maria Elvira e a si mesmo.[129] Contudo, o caráter reificado da relação do casal e o fato de, ironicamente, a pessoa que "tira a protagonista da vida" ser a mesma que lhe tira a vida, recompõe a natureza trágica do caso banal relatado. Quando Elvira, apanhando-se de boca bonita, começa a namorar e se torna "sujeito no corpo textual", regressando à sua situação precedente, Misael principia a mudar de casa na tentativa de sofrear e ocultar seu desejo. Ao final, ela recebe o silêncio como sanção pela conduta violadora.[130]

Na última parte do poema, ao servir-se de um tom mais jornalístico, dando informações gerais sobre a morte de Maria Elvira e comunicando que a polícia a encontrou "caída em decúbito dorsal", o eu-lírico dissolve a reificação da relação do casal, concluindo com uma característica poética "da mulher desejante e desejada", o vestido de organdi azul. A delicadeza e a cor expressiva do tecido corroboram a sua posição de sujeito, contradizendo o meio que a cercava.[131]

---

[128] BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 160.
[129] FORESTI, Nara Boneti. Do Jornal para o poema, do poema para o jornal – o texto de Manuel Bandeira. ENCIPECOM. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/b/b9/GT9-_03-_Do_jornal_para_o_poema-Nara.pdf>. Acesso em: 06 de mai. 2017.
[130] PASSOS, op. cit., p. 25-26.
[131] Ibid., p. 27.

Em “Questão de família”, Trevisan resgata elementos do poema-prosa para criar a sua tragédia curitibana: a sua Elvira e o seu Miguel são impedidos de se instituírem como sujeitos diante um do outro. Como resultado, são incapazes de estabelecer um contato verdadeiro que leve a um conhecimento íntimo mútuo. Vivenciam um relacionamento despedaçado que desemboca na brutalidade e, mais drasticamente, na morte.

Mantendo o diálogo com o poema de Bandeira, quando Miguel é retirado da carroça, narra-se que “ficou um pouco de sangue no vestido amarelo de Elvira.” Esta imagem quebra com a significação do “organdi azul” como confirmação da condição de sujeito de Maria Elvira: embora o amarelo também represente uma cor vivaz, o vestido vem manchado por sangue, simbolizando a subtração da vida, tanto literal quanto simbolicamente.

A relação destroçada do casal não rebaixa em vida apenas Elvira. Não obstante Miguel seja a parte favorecida pela estrutura social patriarcal, servindo-se de violência para punir a mulher pelo seu comportamento, a reificação em que estão imersos o afeta também. Referindo-se à posição da mulher na obra de Trevisan, Waldman afirma que:

> É liliputiana a medida de mulher na obra de Dalton Trevisan, mas não menor que a do homem. Não obstante ela tenha de se submeter à autoridade masculina, tenha de obedecer a regras dirigidas exclusivamente a ela (de fidelidade, por exemplo), aquele que submete, também se submete. Nesta competição não há vencedores.[132]

Assim como Elvira é calada na narrativa, Miguel também o é. O único a ter sua fala transcrita diretamente no conto é o pai da protagonista, quando ele consegue derrubar Miguel com uma pancada na cabeça, que redundará na sua morte. Elvira não é caracterizada física ou psicologicamente. Sabemos apenas que possivelmente não lhe agradava as ordens do marido, pois uma vez respondeu mal a ele, e que lhe irritava a forma como a sogra mimava o netinho. Sobre Miguel, somos informados que era pequeno e magrinho e que, quando bebia, convertia-se em um homem perigoso e muito ligeiro. Depreendemos das situações de agressão, conforme assinalado anteriormente, que ele também se preocupava com o filho. As informações dadas a respeito do casal são escassas, tornando-se difícil saber quem são exatamente: o que sentem, o que desejam, o que pensam sobre a vida. A forma como são

[132] WALDMAN, op. cit., p. 105.

representados no conto vai na contramão de um processo de individuação. São seres lançados no anonimato.[133]

O fato de aparecerem como anônimos, sem nada que os diferenciem significativamente no universo em que estão inseridos, expõe a dissolução da identidade de ambos, resultado da seriação própria do mundo moderno. Portanto, a sua relação decadente, manifestação de uma sociedade em ruínas, não lesa apenas a vida de Elvira, mas também a de Miguel. A necessidade de se embriagar para lidar com os problemas familiares é decorrência do estranhamento em relação ao outro e do apagamento da própria identidade, o que gera aflição e o consequente vício do álcool.

O uso do diminutivo pelo narrador, em momentos diferenciados da narrativa, reforça o apequenamento do mundo de Elvira e Miguel: a criança era *doentinha*; "a sogra mimava o *netinho*"; "o *filhinho* choramingava"; "Miguel desferiu golpes com a *machadinha* de picar lenha"; ele era "pequeno e *magrinho*" (grifo nosso). A utilização do diminutivo não significa, contrariamente ao que somos levados a pensar, que o narrador se afeiçoa ou se comisera – ou ainda que queira nos sensibilizar – diante da situação desgraçada da família. Reflete antes o universo reduzido em que personagens diminuídos se confrontam.

Esse conto, assim como os demais da coletânea, também é marcado por uma fragmentação no plano formal: além do autor se ater ao indispensável – deixando, inclusive, de apresentar claramente os motivos das brigas, há a presença de elipses, frases com verbos elípticos, construções com o gerúndio e participiais, que comprimem a linguagem ou intricam o fluxo da narrativa.

A estória inicia-se assim: "Há um ano *casada no religioso com Miguel*, de quem tinha um filho de seis meses." Mais à frente: "O homem lhe deu uns tapas, *que tivesse mais cuidado*." Chegando à casa do sogro: "Miguel estranhou a sogra e passou uma rasteira, *sentada no chão com as pernas de fora*." (grifo nosso). Esses exemplos mostram como a frase reduzida e a elipse apontam para uma contenção da linguagem e a consequente assimilação do inexplícito, do subentendido. O silêncio que vai se formando a partir dessa estrutura avança na direção contrária da linguagem, travando o seu percurso e prejudicando sua progressão. É a

[133] Cabe lembrar que, assim como Miguel e Elvira são anônimos, o velho Felipe e a mulher (sogros de Miguel), o filho de seis meses, Santina, Euzébio, o velho Narciso (sogro de Bento), Onofre, Sofia e Natália também o são. Praticamente nada sabemos sobre eles. É uma gama de personagens incógnitos.

construção de um espaço do vazio – que se radicalizará em obras futuras do autor.[134] Portanto, a fragmentação e o vazio da vida dos personagens constituem não apenas a matéria narrada, mas também perfazem a formalização do conto.

Ao resgatar personagens de Manuel Bandeira, Trevisan recupera não apenas nomes, mas uma tradição literária nacional que desvela a impossibilidade dos indivíduos de serem sujeitos da própria vida e a reificação das relações sociais, a partir da formação nacional problemática baseada em um projeto modernizador contraditório e excludente.

### 3.3 Um universo sob o signo do mesmo

A repetição é um dos pilares de sustentação da obra trevisânica. Em *Cemitério de elefantes*, as situações, as experiências vividas, os atos, o perfil dos personagens e a linguagem se repetem. O leitor constantemente tem a impressão de já ter visto o que está lendo em alguma outra narrativa do livro, suspeita que, no decorrer da leitura, vai se revelando verdadeira.

Nos contos que vimos até agora – e em outros do livro, também atravessados por violência física, o sangue é um elemento recorrente, que recebe destaque. Em "Questão de família", ele aparece no vestido de Elvira. Em "O primo", após ser esfaqueado, Euzébio tropeça com as "mãos vermelhas". Em "À margem do rio", após Nicolau ser esfaqueado pelo compadre Abílio, devido à cobrança de uma dívida, ele cai em uma "poça de sangue". Em "Ao nascer do dia", após matar a esposa, João ergue "a mão vermelha" e passam "com o lençol sujo de sangue". Em "O baile", o velho Emílio, após receber uma cabeçada de Tobias, pôs-se "a cuspir sangue" e este grita que, na falta de vinho, ele bebia "sangue de gente". Finalmente, em "Dia de matar porco", Sofia, toda ferida, "era uma sangueira".

O sangue transporta oxigênio e nutriente para todas as células do corpo, assim como remove resíduos. Ele representa a essência da vida. Em *Cemitério de elefantes*, além da presença marcante do sangue, a figura do vampiro também recebe realce, sendo referida em diversos momentos da coletânea. Vejamos.

---

[134] Op. cit., p. 24. Berta Waldman analisa como se dá a construção do *discurso-vampiro*, cujo objetivo é o silêncio, na narrativa trevisânica. Ela parte do seu narrador em terceira pessoa até chegar aos contos minimalistas, em forma de haicai, em que a figura do narrador se ausenta.

Em “Dia de matar porco”, Sofia “trazia na orelha esquerda a marca de uma *dentada*.” (grifo nosso). Em “O baile”,[135] conforme já apontado acima, Tobias, após o vinho doce de laranja, põe-se a quebrar copos e garrafas no baile realizado no paiol, dá uma cabeçada no velho Emílio e, “exibindo a faquinha”, brada que, quando não tem vinho, ele *bebe sangue de gente*.

Em “Caso de desquite”, narra-se o diálogo entre o advogado e Severino, que deseja se divorciar porque a mulher o expulsou de casa depois de descobrir que ele mantinha um caso com uma mulata. Severino alega que iniciou a aventura amorosa porque o vizinho dançou duas vezes com sua esposa no baile de casamento da filha, sem pedir permissão. Ele quer se separar e deixar o rancho e um palmo de terra para a velha, mas se recusa a lhe dar pensão porque ele criou os dez filhos sozinhos, enquanto ela “só deu de mamar no primeiro mês.” Quando o advogado o pressiona para que ele conte a verdade sobre a mulata, “no riso mostra a gengiva com apenas *dois caninos*.”[136] (grifo nosso).

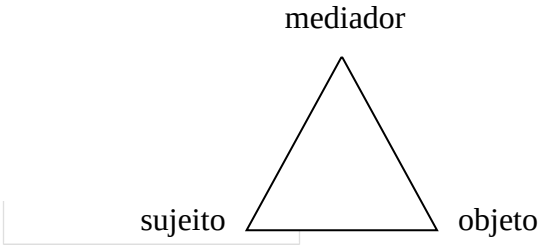
No conto “O caçula”,[137] que veremos no capítulo seguinte, após ser censurado pela mãe pela falta dos dentes, o filho replica que *o canino* estava firme. Já em “O jantar” – ao qual retornaremos igualmente no próximo capítulo, após o filho pedir algum dinheiro emprestado ao pai, declara-se em discurso indireto livre: “Com a dor de *dentadas* furiosas no coração – um dos filhos do Conde Ugolino”. (grifo nosso). Não devemos nos esquecer que, no conto visto na primeira parte deste trabalho, “Angústia do viúvo”, a mulher do protagonista “finou-se de leucemia, que a família atribuiu aos *beijos do vampiro* sem alma.” (grifo nosso).

O vampiro é um morto-vivo que se alimenta da essência vital das criaturas vivas – o sangue – a fim de sobreviver. A pessoa que é mordida por um deles perde sua vitalidade e é contaminada, transformando-se também em um vampiro. Este ser, na sua ânsia de viver, não encontra vigor em si mesmo, mas somente no outro, sendo obrigado a seguir um caminho que não escolheu. Como aquele que é atacado se converte em um vampiro e, ao fazer novas vítimas, cria mais e mais sanguessugas, e assim sucessivamente, o fenômeno do vampirismo está associado à repetição, à seriação, à recorrência.

---

[135] TREVISAN, op. cit., p. 72-75.
[136] Ibid., p. 79.
[137] Ibid., p. 11-14.

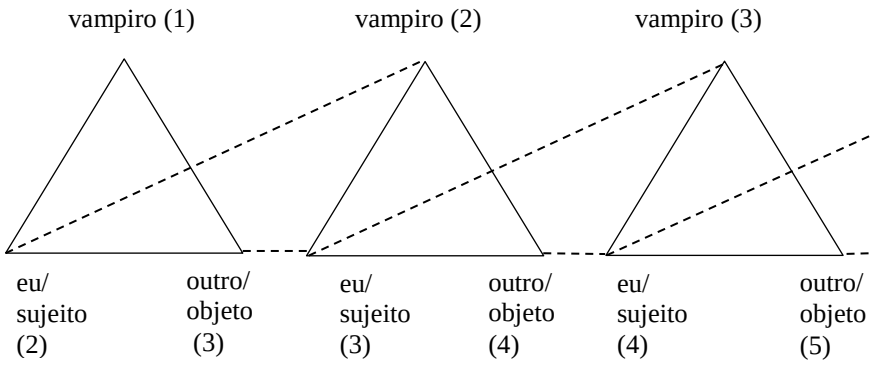
Buscando estabelecer o alcance da figura do vampiro para se compreender a obra de Dalton Trevisan, Waldman utilizou-se do modelo de René Girard, chamado de "mediador do desejo".[138] Abster-se da liberdade de buscar os objetos de sua própria vontade e preferência reporta-se a uma forma de alienação em que a substância do outro passa a ser mais importante do que a substância do próprio "eu".[139] Girard investiga o processo "em que o 'eu' transforma o desejo do outro em um movimento tão fundamental e original que chega a se confundir com a vontade do eu".[140] Posto que a força do "mediador do desejo" vai em direção tanto do sujeito como do objeto, o triângulo é a forma que melhor representa essa relação tríplice:




O modelo, que é representado pelo mediador, é imposto pela ideologia dominante, sendo, desta forma, algo que está, a princípio, do lado de fora do indivíduo, mas que é logo tornado interior por mecanismos sutis do sistema. O objetivo é reduzir ao mínimo a distância entre sujeito e modelo a fim de fazer com que a alienação seja cada vez mais absoluta. Na obra de Trevisan, onde as relações geralmente se dão entre duas pessoas, podemos considerar o objeto como sendo o "outro". Uma vez internalizado o modelo, o sujeito toma para si a identidade deste e, ao se relacionar com o outro, ocupará por vezes o lugar do mediador, ditando-lhe as normas de existência e os objetos do desejo.[141] Detecta-se um processo infindável, circular, pois o objeto passará à posição de sujeito e, no seu contato com "outro", após ter assimilado a identidade do mediador, também imporá regras de comportamento e o alvo do desejo.

Diante dessa linha de raciocínio, Waldman salienta que o triângulo de Girard serve para representar com clareza esse processo de vampirização:

[138] GIRARD, René. *Mensonge romantique et verité romanesque*. Paris: Bernard Granet, 1972, p. 11-59. Apud WALDMAN, op. cit., p. 7-10.
[139] WALDMAN, op. cit., p. 7.
[140] Ibid., p. 7.
[141] Ibid., p. 10.




Empreendendo um movimento circular sobre seu centro, esses triângulos formam uma circunferência, cujo fluxo perfeito, uniforme, inalterável, sem início nem fim, firma e fecha o espaço em que o processo de seriação se realiza. Neste cenário, o vampiro perde seus ares de sofisticação e distinção aristocráticas e passa a circular pelas ruas de Curitiba, tornando-se uma pessoa comum.[142]

Desprovido de suas funções de vitalidade, o vampiro transforma-se em um ser morto. Como é capaz de se reproduzir, conecta-se à vida e torna-se uma figura erótica, cujo centro erógeno, devido à sua impotência fisiológica, passa para os dentes que se encompridam e roubam a vida, em lugar de gerá-la.[143]

A repetição em *Cemitério de elefantes*, em todos os níveis, aponta para esse ato de "sugar" o outro, suprimindo-se a diferenciação e aprisionando-se o indivíduo em um espaço em que somente o seu próprio "eu" é aceito. A possibilidade da convivência com o desigual, com a alteridade, é vedada. Nessa perspectiva, a referência direta e frequente ao sangue e a alusão – menos frequente, mas tão significativa quanto – à figura vampiresca na obra de Trevisan dizem respeito à cessação do processo de individuação, à anulação do outro e à subtração da vida.

Conforme já mencionado, os contos são marcados pela reiteração, tanto no plano da matéria narrada quanto no plano formal. A linguagem concisa, incisiva, fragmentada perpassa toda a coletânea. Os temas, gestos, imagens, objetos e vocabulário utilizado estão sempre retornando. Os assuntos giram em torno do relacionamento falido, que leva à embriaguez, ao

[142] Ibid., p. 10-11.
[143] Ibid., p. 11.

adultério, à violência; do mundo patriarcal; do filho que se parece com o pai; de moças iludidas à espera do grande amor. Esses motes aparecem continuadamente no livro.

Além do vício do álcool e da agressão física que sempre vêm à tona nos contos ambientados no espaço rural, as expressões, palavras e imagens usadas para descrever as cenas de brutalidade e os instrumentos empregados para agredir o outro são geralmente os mesmos, circunstância que sugere ao leitor a volta de situações sempre iguais. No conto "O primo", o narrador relata que Bento "*berrava palavrão*, zumbia a foice no ar, *golpeava* a laranjeira com o *machado*."[144] (grifo nosso). Em "Questão de família", o protagonista "*berrava palavrão*, desferia soco na mesa [...]. Com a machadinha de picar lenha, *desferiu três golpes* que foram desviados."[145] (grifo nosso). Em "À margem do rio", Abílio "*desferiu novo golpe*"[146] e esfaqueou o compadre. (grifo nosso).

O "punhal" é a arma usada para o assassinato em praticamente todos os contos em que há morte: "O primo", "Questão de família", "O baile", "Ao nascer do dia". A faca, sua variação, surge em "À margem do rio" e "O baile". O punhal e a faca são instrumentos silenciosos de subtração da vida e simbolizam a ferocidade, a firmeza, a lepidez, o confronto próximo e a morte nas mãos do outro. A imagem dessas armas está fortemente ligada ao derramamento de sangue, a essência vital. Portanto, a sua presença em quase todas as narrativas rurais de *Cemitério de elefantes* reforça a ideia de eliminação da vida e de uma realidade que parece nunca se alterar.

A orelha com sinais de mordida é outra imagem que se repete nos contos vistos neste capítulo: em "O primo", Bento "arrancou nos dentes pedaço da orelha" do amigo; em "Questão de família", Misael fere na orelha esquerda um homem que tenta desarmá-lo; em "Dia de matar porco", Sofia "trazia na orelha esquerda marca de uma dentada."

A garrafa na mão, usada tanto para alimentar o vício do álcool quanto para acertar a cabeça do outro em brigas, é uma imagem igualmente recorrente. A ela, junta-se o vidro moído e quebrado, que também é regular nas estórias rurais da coletânea e traz a ideia de estilhaçamento e fragmentação.

A iteração de assuntos, atos, palavras, gestos, objetos simbólicos é, portanto, notável nesses contos, imersos em violência e atravessados por valores arcaicos e patriarcais – e

[144] TREVISAN, op. cit., p. 8.
[145] Ibid., p. 16.
[146] Ibid., p. 30.

também nos contos mais urbanos como veremos no capítulo seguinte. Essa reincidência de situações está ligada à ideia de vampirismo, que se apresenta também no nível da enunciação: o silêncio criado pela linguagem sintética e segmentada representa formalmente o esvaziamento da vida reificada dos personagens. A reprodução do mesmo de um mundo administrado, em que o caminho da individuação é vedado aos personagens, constrange-os ao sem-sentido de uma vida sempre igual e cindida. Como um agravante da situação, esses seres estão presos a um universo provinciano, baseado em leis retrógradas, que contradiz a noção de progresso e aponta para a impossibilidade da consumação da modernização de Curitiba e, guardadas as devidas proporções, da nação brasileira como um todo.

# CAPÍTULO 4

# O INCANSÁVEL RETORNO DO MESMO

> *"Ora, direis, ele se repete. E eu vos direi, no entanto, como poderia se cada personagem é baseado numa pessoa diferente? Se alguém se repete são elas, essas pessoas iguais, sempre as mesmas. Pô, destino próprio, história única, vida original — não há mais?"*
>
> *(Dalton Trevisan – Pico na veia)*

No capítulo três, detivemo-nos sobre contos que se passam na zona rural, nas redondezas de Curitiba, marcada por valores arcaicos e patriarcais e, por isso, incompatível com a ideologia progressista. Neste capítulo, vamos analisar cinco contos que são ambientados no espaço urbano curitibano e que não contêm o nível de violência física das narrativas anteriores, mas que apresentam um universo igualmente degradado e uniformizado, em que a identidade dos personagens é anulada e suas relações interpessoais são marcadas por hostilidade e certa violência simbólica.

Começaremos pelos contos "O caçula" e "O jantar", que colocam em cena a figura do filho que, identificando-se com o pai e reproduzindo as mesmas situações degradadas, opõe-se ao seu genitor, em uma tentativa de negação das semelhanças que os unem – e também separam. No segundo tópico, enfocaremos os contos "A casa de Lili", "Duas rainhas" e passaremos os olhos rapidamente sobre "O coração de Dorinha", narrativas em que Dalton Trevisan se apropria do romance cor-de-rosa e do *kitsch* a fim de ressignificar o discurso esvaziado da literatura sentimental, mostrando como os valores a ele intrínsecos forçam uma falsa imagem de amor e felicidade eternos.

Na terceira parte, vamos investigar o conto "Os botequins", que representa o imobilismo e anonimato próprios do mundo administrado.

## 4.1 “Todo filho é uma prova contra o pai”

O segundo conto da coletânea, “O caçula”,[147] possui um enredo simples, em que nada de excepcional acontece. A estória gira em torno de José, o filho mais novo do casal Cecília e Francisco. Todos os irmãos se casaram e somente ele vive com os pais. Tendo quarenta anos, não conseguiu se tornar independente deles.

A narrativa, na sua concisão, deixa muitas informações implícitas para que o leitor as deduza sozinho. Há um espaço do subtendido que nos leva a fazer conexões a fim de perceber a significação de alguns trechos e, assim, compreender mais adequadamente cada personagem. O narrador em terceira pessoa não faz uma descrição psicológica de José em um momento específico: ao contrário, ele vai caracterizando-o para o leitor através da descrição do seu dia a dia, das suas relações pessoais, e da narração de alguns eventos do passado, o que perpassa toda a narrativa e nos ajuda, ao final, a formar uma ideia de como é a sua personalidade e de como se dá o seu relacionamento com a família. O conto, portanto, do início ao fim, compreende essa tentativa de mostrar quem, de fato, é o caçula: um homem que não conseguiu se desligar dos pais para viver a própria vida, não conseguiu se transformar em um verdadeiro adulto e que espelha o pai, constituindo uma cópia dele.

Há indícios na narrativa, ligados à constituição do caráter do protagonista e à sua relação com os pais, que apontam para o conceito do Complexo de Édipo como um dos eixos para se ler “O caçula”. Portanto, embora não seja o objetivo deste texto fazer uma análise psicanalítica do conto, faz-se necessário lançar mão de alguns fundamentos teóricos da Psicanálise a fim de melhor apreender o seu sentido.

Na primeira parte da estória, temos a narração de um dia comum de José através do presente do indicativo: ele chega em casa do trabalho, pendura o chapéu e atira sobre a mesa a correspondência que retirou da caixa postal. Assim que entra no quarto, o pai – o velho Francisco, vai, às escondidas, apanhar o jornal e a carta. Já neste primeiro parágrafo fica estabelecida uma inversão de papéis na família: os pais que geralmente executam a tarefa de pegar as correspondências e não os filhos. Além disso, quem geralmente observa “à espreita” para, então, sair do quarto sem ser visto, são os filhos e não os pais.

[147] TREVISAN, Dalton. O caçula. In: _____. *Cemitério de Elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 11-14. A transcrição do conto segue nos anexos.

Em seguida, a mãe leva o prato com comida para José, assiste ao seu almoço e coloca ordem no quarto. Antes de sair do quarto, pergunta ao filho porque não conversa com seu pai. Com a primeira frase do parágrafo seguinte, que declara que há dez anos não se falam e José faz as refeições no quarto, depreende-se que a narrativa anterior no presente do indicativo, na verdade, não relata um dia específico do protagonista, mas descreve sua rotina de dez anos, já que, durante todo este tempo, pai e filho têm evitado a presença um do outro.

Os outros filhos não fumam na presença do pai e, antes de se casarem, eram obrigados a pedir a bênção ao velho pela manhã e antes de dormir, o que evidencia a estrutura familiar patriarcal. O único a desafiar o pai é José, que se considera velho demais "para pedir louvado".

Vivendo ainda com os pais, o caçula "herda a roupa sovada" dos irmãos e recebe mesada de dona Cecília para o cinema e o cigarro, sem que o pai o saiba. Por algum tempo, circulou com prospecto de seguro e amostras de chocolate, mas não obteve sucesso. Quanto a essa tentativa de trabalho, o narrador é irônico: "Não vendeu apólice alguma, suficiente a importância da pasta preta. As amostras ele mesmo comeu. Chegava em casa, o paletó nas costas, exausto. Afinal ocupava-se em recado e servicinho para a mãe." Observamos, assim, que uma das causas fundamentais de José não tomar as rédeas da própria vida é a vinculação à mãe. Ela cuida dele como se fosse uma criança, impedindo-o de se responsabilizar por si próprio.

Almeida e Nascentes assinalam que o Complexo de Édipo, "grosso modo, é uma peculiar constelação de desejos amorosos que o menino sente pela mãe e a menina pelo pai. O pai torna-se o rival do menino e a mãe a rival da menina."[148] Nessa fase de desenvolvimento infantil, a criança é hostil ao progenitor do mesmo sexo e, ao mesmo tempo, identifica-se com ele, dado que o objetivo – inconsciente – é chamar a atenção do progenitor do sexo oposto. No caso do filho, ele enxerga o pai como adversário e, simultaneamente, busca assemelhar-se a ele com vistas a despertar o interesse da mãe.

As atitudes de Cecília e José são as de quem não superou o Complexo de Édipo. Ela o mantém como seu objeto de gozo: leva o almoço no quarto, observa-o enquanto come, organiza suas coisas, lhe dá mesada, não dorme enquanto ele não chega, vai brigar com o

[148] ALMEIDA, Tatiane Machado de; NASCENTES, Zama Caixeta. Psicanálise e Literatura: o Complexo de Édipo em alguns contos de Dalton Trevisan. *Revista de Letras*, Curitiba, n. 9, 2007, p. 1. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2227/1387>. Acesso em: 9 mai. 2017.

botequineiro, acusando-o de desgraçar a vida do filho – uma criança de quarenta anos de idade. Há dez anos expulsou o marido do quarto sagrado e, substituindo-o, dedica-se e concentra suas energias no filho. Defendendo-o das insinuações da família: – Nada como um moço em casa. Se entra um ladrão... O que pode um velhinho? [...] – Moço é diferente. Ele enfrenta o ladrão." Fica claro que Cecília coloca José no lugar do marido.[149]

O velho Francisco aceita ser trocado pelo filho: "O pai, que persegue a coitada de Dona Cecília, verifica antes se ele não está por perto." Quando José se recusa a pedir a bênção, o pai só retruca: "– Esse rapaz, Cecília, tem jeito não." Reagindo ao seu noivado: "– Onde é que esse rapaz tem a cabeça?" Evidencia-se que o pai não questiona nem procura modificar o quadro de dependência em que a esposa e José se encontram em relação ao outro. Ele também vê no filho uma criança incapaz de dirigir a própria vida, tomando parte, dessa forma, na sua alienação.[150] O protagonista não recebe estímulo de qualquer parte para que se liberte dessa relação que o impede de ser um sujeito completo.

De acordo com Almeida e Nascentes, "para a psicanálise a criança só se torna sujeito do próprio desejo quando deixa de ser o objeto de gozo da mãe e recalca as experiências de satisfação vividas com e no corpo materno."[151] José apresenta características infantis: é cuidado e protegido por dona Cecília, aflige-se com um cheque para descontar – que é uma tarefa simples, fazia servicinho e dava recados para a mãe, beberica leite com mel de cueca aos domingos. Os pais confirmam a sua infantilidade: não dão o carro ao filho, pois, inconscientemente, acham que ele não pode ter tudo o que quer se ainda é uma criança.[152] José é romântico, mas não consegue levar os noivados à frente porque "nada quer com o trabalho". A mãe, que o prende nesse vínculo materno, só aceitou o seu relacionamento com a prima de terceiro grau – que também não vingou, pois esta, na condição de parente, se parece com ela. Nessa perspectiva, o caçula, sem responsabilidade e maturidade, não tendo conseguido se desprender das amarras parentais, é impossibilitado de se transformar em sujeito de sua própria vida.

Como tantos outros personagens – Bento, Miguel, Onofre, o viúvo, ele refugia-se na bebedeira diante da sua angústia. Não ser dono de seu destino aflige-o. O narrador revela que, nas festinhas de família, o irmão Agenor comparecia, preferido do pai, e José voltava bêbado

[149] Ibid., p. 6.
[150] Ibid., p. 8.
[151] Ibid., p. 8.
[152] Ibid., p. 9.

de madrugada. Depois se queixava com a mãe, a qual lhe trazia comida, que o carro era dado para o "menino de ouro" e não a ele. O caçula sente inveja do irmão porque este conseguiu casar, sair de casa, emancipar-se. É o preferido do pai porque cortou o cordão umbilical e superou a fase do Complexo de Édipo. Ele representa tudo o que José não é, daí a sua indignação.

Ao final do conto, descobrimos que há dez anos Francisco fora expulso do quarto sagrado. Essa informação, ligada ao dado de que pai e filho não se falam há dez anos, mostra um possível motivo para a briga e desentendimento entre os dois: provavelmente se estabelecera o clima de discórdia na casa após a descoberta da traição, tendo José se colocado contra o pai. Portanto, há um decênio Cecília vive em uma encruzilhada: tem um marido que "a enganou", a "persegue" e que não toma a frente para resolver o impasse com o caçula, preferindo esconder-se, e um filho imaturo e irresponsável, incapaz de cuidar da própria vida. Curiosamente, o nome "Cecília" vem da palavra em latim *caecus*,[153] que significa cega. Ela não consegue se centrar na sua vida, em si mesma, mas vive em função de cuidar de José e de buscar uma aproximação entre ele e o pai. A sua cegueira a impede de romper com esse quadro familiar vicioso.

Se, por um lado, a mãe lhe mima e faz tudo ao seu alcance por ele, por outro, José não se esforça para sair dessa situação cômoda. Embora o conto se inicie com o seu retorno da repartição, o seu comportamento, descrito no decorrer da estória, mostra que ele não leva a sério a possibilidade de trabalhar de forma comprometida e se sustentar com o próprio dinheiro. Contenta-se em usar a roupa "sovada" dos irmãos e faltam-lhe os dentes, com o que não se incomoda. Ele sai para beber e retorna de madrugada, sabendo que a mãe se preocupa e não dorme enquanto ele não volta. Além disso, não se esforça para levar adiante os seus relacionamentos. Tem algum prestígio apenas na pensão das mulheres, que é um local socialmente marginalizado. Em resumo, ele não faz o mínimo para libertar a si mesmo da dependência parental e para liberar a mãe de seu jugo.

O pai não tem liberdade na própria casa. Esconde-se, é continuamente desafiado pelo filho, tem-no entre ele e a mulher.[154] Daí José ter como único dente "o canino", que permanece firme: ele suga os pais ao não se constituir como um sujeito de seu destino,

---

[153] CECÍLIA. Dicionário de nomes próprios. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/cecilia/>. Acesso em: 9 mai. 2017.

[154] Mais uma ironia do texto é o nome do pai, "Francisco", que significa "francês livre". Fonte: FRANCISCO. Dicionário de nomes próprios. Disponível em: < https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/francisco/>. Acesso em: 9 mai. 2017.

privando-os, assim, de perseguirem seus objetivos de vida também. Ironicamente, o nome "José" significa "aquele que acrescenta",[155] quando, na verdade, seu comportamento parasita subtrai a vida dos pais.

Embora não se empenhe em construir uma vida autêntica e faça dos pais, especialmente a mãe, vítimas de sua puerilidade e dependência, José não sai impune desse quadro deteriorado: é na bebedeira que ele procura alento. A condição de sujeito incompleto, que não adquiriu autonomia, deprime-o e ele busca evasão no álcool. As relações reificadas entre os três atingem a todos e ninguém sai ileso.

Retomando o conceito do Complexo de Édipo, a criança identifica-se com o genitor do mesmo sexo no seu desejo pelo genitor do sexo oposto. José, não tendo superado essa fase, colocou-se ao lado da mãe e passou a desafiar o pai ao descobrir sobre o seu caso extraconjugal. Contudo, apesar da distância e da relação conflituosa entre os dois, o filho se parece com o pai: "E cada dia mais parecido com o pai, o mesmo andar de mãos cruzadas nas costas, o jeito de alisar o cabelo atrás da orelha." O advérbio "mais" denota que já se assemelham e, com o passar do tempo, essa similaridade só aumenta. Antes disso, mais no início do texto, o narrador já havia deixado um rastro sobre essa parecença: "Envelhecem, ambos intransigentes no seu rancor". Até na forma de sentir raiva se igualam, são ferrenhos em sua aversão pelo outro.

José se afasta do pai após a descoberta de suas traições, mas o que está por trás da animosidade entre eles, com efeito, é a semelhança de personalidade e dos gestos. Assim como o pai manteve relações fora do casamento – quando, em casa, assumia uma postura moralista, proibindo os filhos de fumarem na sua presença e obrigando-os a pedir a bênção pela manhã e à noite, José nunca levou suas noivas a sério e "em desafio ao pai exibe-se ao sábado, no cinema, de braço não com uma, senão duas e três mulatas pintadas de ouro". Ele desafia o velho porque sabe que o Chiquinho gostaria de estar fazendo o mesmo, são cópia um do outro.

Assemelhando-se até nos pequenos gestos, como a forma de andar e mexer no cabelo, para ambos é difícil ver no outro a sua própria imagem. José é um segundo Chiquinho. Não aceitando o próprio filho, que reproduz os seus atos condenáveis, Francisco recusa a própria identidade.

---

[155] JOSÉ. Dicionário de nomes próprios. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/jose/>. Acesso em: 9 mai. 2017.

A respeito da oposição e identificação entre pai e filho na obra de Trevisan, Sanches Neto afirma que:

> As situações degradadas encontram uma continuação nos filhos. Tal herança define a permanência atemporal de um universo defasado em relação às mudanças históricas. Os personagens vivem num tempo que não está sintonizado com as conquistas mais recentes da civilização. Haverá sempre um abismo criado pela permanência de valores passados.[156]

José, identificando-se com o pai, não rompe com os aspectos amesquinhados da vida deste e dá prosseguimento a uma existência decadente, que contrasta com os avanços econômicos, técnicos e culturais por que passam Curitiba e o Brasil. O apequenamento da vida dos personagens não acompanha o progresso alcançado em outras áreas, negando, mais uma vez, o mito da modernização capitalista.

Em diálogo com "O caçula", tem-se o "O jantar",[157] décimo conto de *Cemitério de elefantes*, que narra, também em terceira pessoa, o diálogo entre pai e filho durante o jantar. Há muita tensão durante a refeição – e na relação entre os dois, como vamos percebendo no decorrer da narrativa, que se torna perceptível por meio das respostas breves do filho – que indica não querer conversa com o pai, das frases em itálico e de comentários do narrador. As proposições grifadas parecem ser a expressão do pensamento dos personagens ou do narrador: em algumas é difícil definir o ponto de emissão da fala, o que gera dúvidas quanto a quem a proferiu. É como se houvesse uma certa irresponsabilidade: nem personagem nem narrador assume a autoria diante de algumas colocações.

A relação entre Gaspar e o pai – não nomeado – é hostil e há a presença, a exemplo do conto anterior, de um conflito edipiano. Contudo, aqui, como chamam a atenção Almeida e Nascentes, este é "suspenso pela morte da mãe":[158] "– O aniversário de morte de sua mãe!"

A rejeição do filho em relação ao pai torna-se explícita através das observações feitas pelo narrador durante o diálogo e as frases em itálico que, representando a consciência dos personagens ou do narrador, funcionam como legendas que dão indícios dessa animosidade entre os dois e, ao mesmo tempo, as motivações por trás desta. Logo após a segunda pergunta

---

[156] NETO, Miguel Sanches Neto. Cidade duplex. In: _____. *Biblioteca Trevisan.* Curitiba: Ed. Da UFPR, 1996, p. 21.
[157] TREVISAN, Dalton. O jantar. In: _____. *Cemitério de Elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 42-44. A transcrição do conto encontra-se nos anexos.
[158] ALMEIDA; NASCENTES, op. cit., p. 10.

do pai, "– De amores como vai?", a intervenção do narrador, acrescida do discurso indireto livre, já dá o primeiro sinal da aversão de Gaspar pelo pai: "A pergunta ofendeu-o tanto como um dos arrotos do pai: era filho de ninguém." O pai refere-se a "amores", no plural, o que possivelmente traz à lembrança de Gaspar o comportamento do pai de se relacionar com várias mulheres enquanto sua mãe era viva e afronta-o por acreditar que ele, assim como o pai, se comprazeria em ter vários namoros.

O diálogo prossegue com perguntas objetivas do pai e respostas diretas e curtas do filho, entremeadas aos itálicos e aos comentários do narrador.

As sentenças em itálico "*Todo filho é uma prova contra o pai*"[159] e, após algum tempo, "*Se meu pai abre a boca para falar, sei as palavras que dirá*" são indicações da identificação existente entre os dois. Assemelham-se tanto que o filho é capaz de prever aquilo que o pai vai proferir. Entre essas frases, o narrador declara que o olho estrábico de Gaspar era bobagem para o pai, que tinha seis dedos no pé. Até nisso se pareciam: ambos tinham algo com que se incomodar. Mais à frente, um questionamento do narrador que aponta novamente para a parecença entre Gaspar e o pai: "Borborinhos na barriga do pai – ou do filho?".

Dois parágrafos depois, surge mais uma sentença em itálico que parece representar a consciência do pai diante da resistência do filho em conversar, da insistência em rivalizá-lo: "*Filho, meu filho, desiste de lutar contra mim. Há mais de mim em você que de você mesmo.*" Nesse ponto do texto fica claro que a oposição do filho em relação ao pai ocorre porque ele não aceita a semelhança que existe entre os dois, rejeita o que há nele do genitor.

Em seguida, a observação do pai deixa vestígios da causa da inimizade do filho: "– Sua mãe nunca me compreendeu, meu filho." Essa frase revela que os pais não tiveram uma convivência e um relacionamento harmônico e este pode ser outro motivo pelo qual o filho odeia o pai. Há indícios no texto de que o pai tivera suas aventuras amorosas durante o casamento: a pergunta sobre os "amores" do filho, no plural, que indica que ele acha normal que Gaspar se envolva com mais de uma moça; o conselho que ele pensa em dar sobre se casar somente após os trinta anos – e que aparece duas vezes, o qual sugere que ele acha que o filho deveria realmente "aproveitar" e provavelmente namorar bastante antes da união conjugal, como se esta representasse uma prisão; e a recomendação que ele também cogitou

[159] As sentenças que estiverem em itálico daqui para a frente foram grifadas pelo próprio autor, conforme já indicado.

dar sobre não beijar a criada na boca. Esta última orientação está ligada a uma relação hierárquica e opressora, entre patrão e empregada doméstica, em que esta é tratada como mero objeto de prazer sexual masculino. Essas informações deixam transparecer que o pai teve suas aventuras amorosas durante o casamento, circunstância que provavelmente levou a um desgaste no relacionamento com a mãe de Gaspar.

Após pedir algum dinheiro emprestado, vem a seguinte proposição em itálico: "*Com a dor de dentadas furiosas no coração – um dos filhos do Conde Ugolino.*" Essa frase, que poderia ser expressão do pensamento do narrador ou do próprio Gaspar, recupera um personagem dantesco, o Conde Ugolino, de *A Divina Comédia*, que, devido a uma passagem ambígua do relato literário, recebeu a fama de canibal pérfido, que teria se alimentado dos filhos e dos netos enquanto presos na cadeia. As dentadas remetem também ao ato vampiresco de sugar sangue. Esse trecho grifado representa uma violência dupla, portanto, ao retomar a figura do vampiro que, chupando o sangue, subtrai a vida, e o devoramento dos filhos, que conduz à morte de forma brutal e arrasadora. A frase revela a relação destrutiva e degradada entre Gaspar e o pai, expondo a ironia de uma das frases iniciais do conto: "Diante dele, o bem mais precioso da terra: seu filho." Talvez o pai o amasse, mas, na prática, a relação que têm e tiveram apontou, desde sempre, para uma anulação mútua.

O texto contém outras marcas que denunciam a condição de vampiro do pai: o molho pardo tem como um de seus ingredientes o sangue da galinha e o narrador descreve que ele escorria do seu queixo, cena que evoca o sangue descendo pelo queixo do vampiro após atacar uma vítima. Ele não comia sambiquira,[160] mas a "chupava", o que também remete ao ato vampiresco. Além do mais, sua insistência em beber vinho e não desperdiçá-lo e sua declaração, ao final, de que era o sangue de Cristo, comprovam sua posição de sanguessuga no relacionamento familiar.

O conto dialoga com o texto bíblico ao retomar um de seus momentos mais importantes. O título "O jantar" estabelece um paralelo com a "Santa Ceia". Já no início da narrativa, declara-se que o pai de Gaspar devorava sua última janta e que diante dele, na mesa, estava seu bem mais precioso, o filho. Essa cena equipara-se à última ceia, que foi a derradeira refeição que Jesus teve com seus apóstolos antes da sua crucificação. Assim como Jesus foi condenado a ser crucificado, o pai de Gaspar também é descrito como condenado à morte.

[160] Sambiquira é a porção terminal do corpo das aves, sob a forma do apêndice triangular.

O vinho é outro elemento que possui uma presença marcante no conto e está ligado à Santa Ceia, em que Jesus o comparou ao seu sangue e, portanto, um símbolo da vida. Um dos conselhos que o pai de Gaspar pensa em lhe dar diz respeito a "*não deixar o vinho no copo*". Ele bebeu até a última gota e, já quase no final do conto, propôs que bebessem o vinho, que é sangue de Cristo.

A equiparação que se faz entre o último jantar da narrativa e a Última Ceia pode nos levar a uma tentativa de correlação entre o pai de Gaspar, que está à beira da morte, e Jesus. No entanto, ocorre um decaimento da história sagrada quando ela é incorporada ao universo de *Cemitério de elefantes*: o pai se alinha mais ao aparentado do demônio, o vampiro, do que à figura de Jesus. Ele apresenta três características que são tomadas como pecados capitais pelo Cristianismo: a gula, a avareza e a luxúria. Jantando, ele "devorava seu último jantar, o molho pardo escorria do queixo. [...] Chupava a sambiquira e pisca o olho de gozo." Além disso, bebeu até a última gota do vinho. Quando o filho pediu o dinheiro, ele "levou a mão ao bolso, abriu a carteira, escolheu uma nota, alisou-a entre os dedos: trinta dinheiros mais pobre." Por último, acreditava que o filho deveria ter mais de um amor, satisfazer-se sexualmente com a criada, sem qualquer envolvimento emocional, e se casar somente após os trinta anos. O perfil dele contradiz a temperança e o desapego aos bens materiais e aos prazeres carnais recomendados pela Igreja Cristã. Ademais, sua relação com o filho – e a esposa, antes de seu falecimento – é de hostilização e não de companheirismo e amor como determina a religião, o que é confirmado pelo narrador: "A família chocava um ovo gorado sob o signo sacrossanto na parede da cozinha – 'Deus abençoe esta casa'."

Se o pai é correlacionado a Jesus, Gaspar o é a Judas: "O filho observou a Santa Ceia na parede. Judas com o saquinho em punho." Judas traiu Jesus, entregando-o aos sacerdotes, por trinta moedas de prata, o mesmo montante que o pai deu ao filho. Se aquele é comparado a um vampiro, Gaspar, na sua identificação com ele, também é apresentado como uma sanguessuga: pode se dedicar à poesia graças ao dinheiro do pai e, além disso, estando este prestes a morrer, não demonstra qualquer preocupação e ainda lhe pede uma quantia a fim de sair. Na sua relação precária com o pai, desafiando-o, por exemplo, ao não ir à igreja e ao declarar-se ateu, ele "descobria o gosto de romper nos dentes um pedaço de carne sangrenta." Esta é mais uma alusão à figura vampiresca no conto, mas agora associada a Gaspar.

Nessa perspectiva, o relato religioso, ao ser inserido no espaço diminuído e degradado de Curitiba, perde sua sacralidade e grandeza. As relações aqui se encontram em alto nível de

reificação e os personagens, em suas vidas rebaixadas, prosseguem anulando um ao outro em sua individualidade. Embora Gaspar se recuse a parecer com o pai, eles se equivalem até mesmo nos atos mais banais: "Os dois alisaram a aba do chapéu, um com o gesto do outro." E as situações degradadas permanecem, assim como em "O caçula".

Retomando a dificuldade em definir o enunciador da fala, que foi colocada no início da análise deste conto, em relação às frases grifadas, essa variabilidade das vozes, juntamente com a condensação da linguagem, é o que leva à fragmentação da narrativa. A indeterminação do local de fala de algumas dessas proposições em itálico, que deixa pouco claro para o leitor quem é o sujeito enunciador, aponta para a "diluição da diferença"[161] entre pai e filho. A anulação do processo de individuação e a consequente cisão do sujeito, assim, apresentam-se tanto no nível temático quanto formal.

A figuração de um universo decaído que se repete na figura do filho aparece novamente no conto "Beto",[162] décimo-quinto da coletânea, que é ambientado no espaço rural. Nele o desgosto do velho Tobias é o filho Beto: "– É tarado – desculpa-se e corrige. – Doente de nascença." Mais à frente o narrador exibe o motivo de Beto ser o desapontamento do velho: "Imita o pai, mão cruzadas nas costas,[163] a cabecinha inclinada no ombro. Ostenta o cigarro de palha na orelha. De repente, beijando a mão e virando os olhos, revela à dona Zica os amores escondidos do pai."

No conto "A visita",[164] antepenúltimo, Ema vai visitar Alceu, seu amante, e leva a filha Verinha junto. Ao chegar, eles trancam-na no banheiro com uma revista. Enquanto namorava, fez "queixume de amor tão sentido" que Verinha chamou: "Mãe, é você, mãezinha?". Após, Ema começou a contar sobre seu trauma ao Alceu: a descoberta sobre o amante da mãe ainda criança. Ele frequentava a sua casa e a mãe, não se contendo, gemia à noite, levando Ema a desconfiar da presença de Nestor, que era casado, na casa. Depois da descoberta, a mãe deixou de pegar a filha no colégio aos domingos e fazia tudo o que ele

---

[161] WALDMAN, Berta. Um pedaço bruto de vida: a narrativa de Dalton Trevisan. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 set. 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1522384-um-pedaco-bruto-de-vida-a-narrativa-de-dalton-trevisan.shtml>. Acesso em: 3 mai. 2017.

[162] TREVISAN, Dalton. Beto. In: _____. *Cemitério de Elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 62-65.

[163] Vale lembrar que, no conto "O caçula", o narrador utiliza a mesma expressão para apresentar a semelhança entre filho e pai: "[...] o mesmo andar de mãos cruzadas nas costas [...]".

[164] TREVISAN, Dalton. A visita. In: _____. *Cemitério de Elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 96-99.

queria. Ema repetia com a filha a experiência vivida na infância e Verinha: “Furiosa roía o casaco de lã, cada dia um pedaço maior.”

A repetição de temas, comportamento, palavras, gestos, objetos simbólicos é uma das marcas de *Cemitério de elefantes*, conforme vimos no capítulo precedente. Uma outra forma da reiteração atravessar a obra é por intermédio dos filhos, que reproduzem as circunstâncias degradadas da geração anterior. Nas palavras de Neto: “Esse continuísmo leva Dalton a retratar o seu campo ficcional como algo que não se altera, como o império do mesmo.”[165] A repetição seriada é indicativa, como atesta Carone, de uma “tendência objetiva do mundo moderno”[166] e, também, de uma história de província no que ela tem de violento, desumano, repetitivo e fragmentado. É a história de Curitiba e também a história nacional.

## 4.2 “Medonhas rosas negras”

Localizando no romance cor-de-rosa uma das matrizes que impõe modelos de conduta às mulheres,[167] Trevisan resgata em sua obra o romance cor-de-rosa a fim de subverter sua estrutura tradicional e colocar no lugar do mundo idealizado, por meio de uma linguagem clichê, o universo esvaziado e as relações degradadas das suas personagens.

Nos romances cor-de-rosa, o amor romântico é a única promessa de felicidade, o único reduto em que os sonhos e os anseios de felicidade e plenitude não são aniquilados pelo progresso capitalista. Waldman salienta que, nesse tipo de narrativa, “a heroína, às voltas com o mundo degradado, sai ilesa de qualquer contaminação, façanha conseguida graças ao abismo intransponível existente entre ela e o mundo que não chega a tocá-la.”[168]

No quarto conto de *Cemitério de elefantes*, “A casa de Lili”,[169] opera-se uma inversão dos valores da literatura sentimental. É contada a história de Lili que, após a morte do pai, fez uma viagem de vapor com a mãe, dona Carlota, para pagar uma promessa e lá deixaram, na gruta da santa, a foto da moça com o pedido de um noivo. Um ano mais tarde apareceu o caixeiro na porta das duas oferecendo-se para casar com ela.

---

[165] NETO, op. cit., p. 21.
[166] CARONE, Modesto. Um trabalho de fôlego. In: _____. WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
[167] WALDMAN, op. cit.
[168] WALDMAN, op. cit.
[169] TREVISAN, Dalton. A casa de Lili. In: _____. *Cemitério de Elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 18-20. A transcrição do conto encontra-se nos anexos.

Lili é professora de piano e é descrita como gorducha, baixinha e de pescoço curto, o que destoa do padrão de beleza das protagonistas das estórias cor-de-rosa, que geralmente são de estatura mediana e esbeltas. A mãe também é uma gorda, "de noventa quilos". O caixeiro se instala na casa de Lili e dona Carlota – cuja vida financeira parece ser equilibrada – e passa a viver às suas custas, opondo-se aos clássicos heróis dos "romances de amor" que comumente já alcançaram estabilidade financeira quando se abrem para o envolvimento amoroso, oferecendo uma vida confortável às amadas. O narrador, inclusive, deprecia-o, dirigindo-se ao seu bigode e ao seu chapéu no diminutivo – "bigodinho" e "palhetinha".

Não é característica da literatura trevisânica descrever ambientes, mas aqui se observa que a descrição da sala é feita porque há o objetivo de se enfatizar a decoração de mau gosto. Além da cortina de bolinha azul,

> Prateado lustre de canutilhos pendia do fio envolto em papel crepom. Loucas flores de parafina cresciam no estanho das carteiras de cigarro. Na mesinha, fruta de cera e bibelô de gesso; ao pé, rica boneca de cachos. Cromo recortado de revista – e a moldura rendilhada na própria parede. Discretamente, a um canto, a preciosa escarradeira de porcelana azul.[170]

Neto pontua que a presença marcante do *kitsch* na narrativa do escritor paranaense deve-se à escolha de circular por um universo periférico e que ele pode ser observado no "comportamento dos personagens que copiam os astros de cinema, nas frases feitas que socorrem aqueles que carecem de um discurso, na decoração de mau gosto etc."[171] Podemos acrescentar como *kitsch* o próprio ato de Lili e da mãe de fazerem promessa para conseguir um noivo, o que revela o tradicional sonho da mulher de, além de encontrar um grande amor, concretizá-lo através do enlace matrimonial – que é a nota dominante do romances cor-de-rosa.

O uso do *kitsch* tem como complicador em Trevisan a circunstância de se estar na província, que depende dos costumes e das tendências em voga nas metrópoles, constituindo-se, assim, em um espaço da cópia. O contista curitibano lança mão de elementos *kitsch*, inseridos em um meio "de segunda classe", para convertê-los em arte experimental.

Umberto Eco faz a distinção entre o *kitsch* artístico e o uso do *kitsch* pelas vanguardas: "Um kitsch que utiliza os resíduos da arte e uma arte de vanguarda que utiliza os resíduos do

[170] Ibid., p. 19.
[171] NETO, op. cit., p. 10.

*kitsch*”[172]. No primeiro caso, produz-se uma obra com finalidades comerciais, que se apropria de recursos eruditos para passar uma falsa impressão artística, levando o fruidor a achar, dessa maneira, que se encontra diante de um objeto de arte. Na segunda situação, Eco adverte que a arte de vanguarda, em vários momentos, faz uso de expedientes da cultura de massa, convertendo-os em objetos de valor artístico. Nesse sentido, “Vanguarda e *kitsch* pareceriam então empenhados num *bricolagem* recíproco, um dos quais, porém, é declarado, e aspira a descobrir novas dimensões dos fatos, enquanto o outro é calado e apresentado como invenção.”[173]

Portanto, não podemos classificar a obra de Trevisan como *kitsch* porque ela busca uma ressignificação dos lugares-comuns dos quais se apropria; ela procura dar novas ressonâncias ao que já se apresenta como esvaziado de sentido dada a sua repetição.

Retornando ao conto, temos, então, a chegada de um “amor”, assomada à descrição de uma decoração de mau gosto. O ambiente em que vivem é tipicamente provinciano: iam à missa e ao circo – uma forma de entretenimento mais característica de cidades onde não há muito o que fazer, tanto que dona Carlota fica ansiosa antes do salto mortal. Com a partida do caixeiro, mais um índice do prosaísmo do mundo de Lili: as pessoas fofocavam e comentavam sobre o ocorrido, insinuando uma vida vulgar e sem grandes acontecimentos.

Após fazer a primeira referência à gente maledicente, que se aprazia em falar da vida alheia, surge o único indício de que a narração é feita, na verdade, em primeira pessoa: “Alegrou-se a gente perversa: um de nós teria surpreendido o caixeiro saltando a janela do quarto de Lili.”[174] Se se usa “um de nós”, a pessoa que conta está entre a “gente perversa”. Gera-se, assim, um contraste porque o perecimento de Lili – cuja uma das causas é a estreiteza da província, de que a bisbilhotice é parte – é narrado justamente por um dos indivíduos que se regozijou com a partida do caixeiro e que participa da intriga sobre sua vida. Aquele que vigia, fofoca e é expressão do vulgarismo do universo periférico, o qual leva à morte da protagonista, é quem conta a desgraça de Lili: é uma ironia mordaz do autor.

O oratório, assim como a promessa à santa, contradiz o princípio moderno da racionalidade, corroborando a ideia de um lugar que, na sua “vidinha” estreita, não acompanha o desenvolvimento do capitalismo.

---

[172] ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados.* São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 127. Apud NETO, op. cit., p. 10.
[173] Ibid., p. 11.
[174] TREVISAN, op. cit, p. 19.

Dona Carlota falece e Lili fica sozinha. Perdendo as alunas, o piano, sem dinheiro e sem se casar, sua vida, que já não era plena, decai mais ainda, humana e materialmente. O título "A casa de Lili", que focaliza o imóvel, sugere a importância que os bens materiais recebem nas relações interpessoais, reificadas, no conto. O caixeiro se aproximou da moça tendo em vista provavelmente os pertences que a mãe lhe deixaria e o primo, mudando-se com a família para sua residência, a espolia. Juntamente com sua degradação material, ela vai perdendo a vontade de viver. A imagem grotesca das medonhas rosas negras oferecidas pelo garoto traz à cena o grotesco de uma vida que é degredada até mesmo naquilo que nela é ilusão. De forma irônica, negando as histórias de *happy end*, como as da literatura sentimental, a protagonista morre, ao final, vestida como uma noiva. O conto aponta para a pequenez e tacanhice da vida provinciana que, através de seus valores e preconceitos atrasados e limitados, leva à deterioração da condição de Lili.

O nome Lili, variante de Lily, vem do latim *lilium*, nome dado à flor, o lírio, que representa a pureza e promessa de salvação divina, o que contradiz sua trajetória desafortunada e o seu fim trágico. A colcha de retalhos, que aparece no desfecho, indica não apenas mais um elemento da decoração *kitsch* – e o universo provinciano a ele associado, como também o despedaçamento da vida da moça.

Waldman registra que, colocando lado a lado o amor romântico e o dinheiro, Trevisan desloca para a literatura um mecanismo social, "a comédia ideológica" (expressão de Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as Batatas*), engendrada a partir do desarranjo de uma sociedade que se baseia no dinheiro, mas tem seu imaginário alimentado pelo rádio, foto e telenovela, que geralmente o renegam e impõem a imagem enganosa do amor e felicidade puros.[175] Neste conto, a relação econômica por trás do noivado não é um mote tão explorado como em narrativas posteriores da produção do contista, mas já avistamos aqui uma menção a ela: a mulher que, quebrando o paradigma, trabalha, possui meios de se manter financeiramente e, não se inserindo dentro dos padrões de beleza impostos socialmente, atrai um homem pelo seu dinheiro. Nesse sentido, sem qualquer idealização romântica, a felicidade ideada dos romances cor-de-rosa é questionada.

A descrição já caricata de Lili, como gorducha, baixinha, boca pintada em coração, com o pescoço curto afogado na pele de coelho, que gera um efeito risível, é acentuada na

[175] WALDMAN, op. cit.

caracterização das irmãs Augusta e Rosa, de "Duas rainhas",[176] trazendo um tom grotesco e de comicidade ao conto. Elas são "duas gorduchinhas, filhas de mães gordas e pai magro. Não sendo gêmeas, usam vestido igual, de preferência encarnado com bolinha." Neste trecho, descrevendo exteriormente as personagens, o narrador já faz toda a sua caracterização.

O discurso do narrador, definindo as irmãs ao longo do conto, é inclemente e descamba para o caricato: "Augusta é engraçadinha, para quem gosta de gorda. Três vezes noiva de sujeitos cadavéricos, esfomeados por aquela montanha de doçuras gelatinosas. [...] Duas pirâmides invertidas que andassem, largas no vértice e fininhas na base. Manchas roxas pelo corpo de se chocarem nos móveis."[177]

Augusta desfez dois amores por causa de Rosa, mas o terceiro noivo "com cara de fome", apesar da oposição da irmã, conquistou-a. Glauco proibia Augusta de acompanhá-lo ao portão, não a levava ao baile por que todos se esbarravam nela e, no cinema, "as suas carnes opulentas extravasam da cadeira". O marido vigiava o vizinho a todo o momento, não porque ele pudesse se interessar por Augusta, mas porque Glauco tinha vergonha dela.

O casal se instala na casa dos pais de Augusta, não trabalham e só saem de lá para as refeições. A caracterização jocosa continua: "O marido quase não dorme – transborda Augusta do leito [...] Cada gaveta, manancial de gulodice. Então a arrasta em longas caminhadas; a moça tropeça de pé inchado e, de esfregar uma na outra, em carne viva a coxa roliça."[178] As irmãs estão sempre beliscando algum petisco e seus sonhos não são de borboleta ou esquilo, mas de "todos os bichos proporcionais: rinoceronte, foca, hipopótamo". Rosa sonha com os "cavalos empinados relinchantes", já Augusta prefere o elefante branco.

Desolado com o peso da mulher, Glauco pôs-se a beber e, desconfiado dos risos às suas costas, recusava-se a visitar a mulher. Depois de alianças e discussões com a família, o casal fez as pazes. Contudo, um dia, Glauco investe contra Rosa beijando-a e ele passa para o quarto de hóspede, enquanto as irmãs ficam no quarto do casal. Ele, magro de dar pena, continua a beber e as irmãs continuam a engordar.

---

[176] TREVISAN, Dalton. Duas rainhas. In: _____. *Cemitério de Elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 25-28. A transcrição do conto encontra-se nos anexos.
[177] Ibid., p. 26.
[178] Ibid., p. 26-27.

As bolinhas do vestido das irmãs, o papelzinho dourado do bombom,[179] os sonhos de Rosa com "os cavalos empinados relinchantes" – que sugerem a fantasia do príncipe encantando, o licor de ovo e a expressão "Minha rainha das pombinhas" são elementos que remetem ao *kitsch*, estabelecendo um diálogo com o conto "A casa de Lili". O *kitsch* vem inserido aqui também em um ambiente de província, indicado por meio da vida das irmãs que se resume a comer – "Sua conversa predileta sobre receita de bolo" – e a observar o povo magro e feio que passa na rua e pela preocupação de Glauco com os comentários que os vizinhos poderiam fazer a seu respeito por causa do excesso de peso de Augusta. Além disso, há o uso dos diminutivos, que desqualifica ainda mais o universo da família e mostra sua tacanhice: gorduchinhas, bolinhas, engraçadinha, papelzinho, casaquinho, pombinha, pedacinho.

As irmãs não têm vida própria: não são gêmeas, mas usam a mesma roupa, sugerindo a estandardização. Augusta e Glauco, casados, são incapazes de cuidarem da própria vida e moram na casa dos pais, insinuando a divergência que se encontra aqui das tradicionais histórias românticas, em que o herói geralmente possui estabilidade financeira e é capaz, assim, de cuidar da amada. Quando brigaram, novamente sem condições de resolver as coisas por si só, toda a família se envolveu para tentar resolver o conflito.

Apresentadas de forma caricata, o título "Duas rainhas" ironiza a real condição das irmãs e de seu mundo, prosaico e sem originalidade. A ilusão de felicidade aqui desaba para o grotesco e derrisório.

No conto "O coração de Dorinha",[180] terceira narrativa que se alinha à temática da moça que sonha com o casamento, o *kitsch* se manifesta através de Dorinha, que "ama o bailarino, o artista de cinema, o cantor de rádio", que "sonha com o noivo querido", arrastando "no chão a capa preta, forrada de seda escarlate.", das cópias que faz no diário de pensamentos da revista – que assinala a falta de um discurso seu, individualizado, e da decoração de mau gosto – "cortina de chita de bolinha". A acidez e a ironia do narrador na apresentação que faz da moça, ao longo do conto, dão bem a medida do estado decadente em que ela se encontra: "Menina feia, dente amarelo, longa trança negra no pescoço de brancura fria."

---

[179] O dourado é um simulacro do ouro, levando a um rebaixamento do universo narrado.
[180] TREVISAN, Dalton. O coração de Dorinha. In: _____. *Cemitério de Elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 25-28.

Com problemas de coração, Dorinha pode morrer a qualquer momento, e sua mãe vive preocupada com ela. Nada de interessante acontece no conto. Um dia, a moça, com a mão no peito, cai morta. No enterro, a preocupação da mãe volta-se para o vestido de Lili, que poderia ficar estragado com a água suja da chuva. Dias depois, assistindo à exumação da filha, exigiu que o caixão fosse aberto para ver se ela não estava molhada.

O universo apresentado é marcado pela crença do pensamento erótico como algo impuro: "A penitência do padre invariavelmente cinco padre-nossos e cinco ave-marias". A própria cor do caixão de Dorinha, branco, evoca a noção de virgindade como sinal de retidão e pureza feminina. Os preceitos morais, a presença do *kitsch* e as preocupações miúdas da mãe – com a possibilidade do vestido da falecida estragar ou seu corpo estar molhado, salientam, mais uma vez, o provincianismo do mundo narrado que, no seu atraso, promove – por intermédio da cultura de massa no caso deste conto – o engodo do amor romântico como promessa de felicidade.

Nos contos vistos neste tópico, pois, Trevisan se apropria dos romances cor-de-rosa com a intenção de dar novos significados ao seu discurso amoroso esvaziado. Fazendo uma releitura dos lugares-comuns desse tipo de literatura e acrescentando a isso outros elementos do *kitsch*, como a decoração de mau gosto, a adoração dos artistas de cinema, do rádio, a vulgaridade e falta de originalidade da vida dos personagens, ele alcança dizer, de forma risível e grotesca, um universo que está à margem da modernidade e que leva à degradação das vidas nele existente.

### 4.3 O imobilismo de "Os botequins"

Passaremos agora ao conto "Os botequins",[181] o décimo-terceiro da coletânea. A narrativa conta sobre José, que ia todas as noites ao botequim. Raramente entravam outras pessoas no bar, ficando apenas José e o "gordo", o proprietário, no estabelecimento. Nada acontece na estória até a chegada, ao final, de um desconhecido, que comete suicídio.

A narração é feita em terceira pessoa e caracteriza-se, como nos demais contos, por uma linguagem concisa, direta e elíptica. O tempo verbal utilizado nos nove primeiros

[181] TREVISAN, Dalton. Os botequins. In: _____. *Cemitério de Elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 54-57. A transcrição do conto encontra-se nos anexos.

parágrafos é o pretérito imperfeito do indicativo, que é usado para descrever hábitos ou acontecimentos que ocorreram com frequência no passado. Assim, esses parágrafos são dedicados à descrição do botequim, dos gestos de José durante a sua estadia no bar e do "gordo".

As ações de José, enquanto permanecia no bar, eram sempre as mesmas, assim como as do gordo. Não há variação nesses parágrafos descritivos, os personagens se comportam sempre da mesma forma. Essa ausência de qualquer mudança aponta para uma fixidez:

> José sentava-se à mesa do fundo, o gordo vinha com a garrafa. Enquanto ele ficava no botequim (e ficava até a hora de fechar), o gordo deixava a garrafa aberta no balcão. José trazia o jornal dobrado no bolso. O cálice fazia um círculo úmido na mesa. Antes de beber, lia uma notícia inteira. Erguendo o cálice e fechando os olhos, engolia dum trago. Ao abri-los, via no teto a sombra redonda da lâmpada. O gordo contornava o balcão, enchia o cálice até a borda, derramada uma gota. [...]
>
> Na quarta ou quinta dose bebia em mais de um gole. Estendia as pernas sobre a mesa, contemplava a sombra do teto, lia o jornal. Não olhava para o gordo de calva brilhosa, galhinho de arruda na orelha. Se demorava em servir, José batia o cálice na mesa.[182]

Os gestos de José eram sempre os mesmos: sentar-se à mesa do fundo, ler exatamente a mesma notícia todas as noites, beber, observar a sombra da lâmpada no teto, fixar o olhar. "O gordo" também agia da mesma maneira todas as noites: servia José, deixava a garrafa aberta no balcão, enchia o copo novamente, contava o dinheiro. Nota-se que um imobilismo na rotina dos personagens é o que caracteriza esses nove parágrafos.

A fixidez do cotidiano dos personagens transmite a impressão de circularidade: volta-se sempre ao mesmo lugar. Não gratuitamente a imagem do círculo é trazida à tona no decorrer de todo o conto: "O cálice fazia um *círculo* úmido na mesa."; "[...] via no teto a sombra *redonda* da lâmpada."; "O *gordo* contornava o balcão". (grifo nosso). As palavras grifadas aparecem diversas vezes no texto, repisando o caráter circular e repetitivo da narrativa.

Algumas outras imagens aparecem mais de uma vez no texto, apontando novamente para a reiteração: as observações sobre o jornal no bolso, que era sempre o mesmo, a leitura

[182] Ibid., p. 54-55.

que José fazia antes de tomar a primeira dose, a garrafa aberta no balcão, a compreensão do gordo em relação às coisas, a ausência de espelho e o raminho fresco de arruda na orelha são imagens que aparecem duas vezes no conto.

O botequim é descrito como um lugar degradado: "era corredor escuro", "No balcão um vidro de pepinos com mancha de bolor no vinagre", "Botequim frio, escuro e pestilento.", "[...] ao lado do vidro de pepinos, um prato com ovos cozidos, a casca escura em pó". Lá José não sofria repreensão da família ou da sociedade por estar bebendo: "Ali não se sentia só. No balcão a garrafa aberta. Mulher alguma diria: *Não beba mais, por favor... Pelas cinco chagas de Nosso Senhor, seja esse o último cálice!* Não tinha vergonha de beber no botequim." (grifo do autor).

Waldman acentua que há no texto uma referência à castração, ao vazio do sexo, por meio do deslocamento do falo, simbolizado nos ovos cozidos e empoeirados e os pepinos boiando em vinagre. Essas imagens indicam a impotência que jaz sobre o ambiente fechado do botequim, enquanto lugar onde se encontra a bebida que serve, ao mesmo tempo, de conforto, sustento e veneno. Desse espaço a morte vai se validando. À representação do botequim como ponto de encontro, espaço de diversão, sobrepõe-se a sua figuração como um local de penitência, que atribui suas características aviltadas aos homens que se mostram destituídos de vontade de dessemelhança.[183]

Entre José e o gordo existe uma relação de dependência recíproca. O gordo é o meio de acesso à bebida e José, sendo o único frequentador, era o consumidor que permitia a entrada de capital no botequim. O vício de José leva à sua espoliação pelo gordo: "O relógio no bolsinho do colete, a aliança na mão balofa do gordo haviam sido a sua aliança e o seu relógio." Waldman faz uma observação interessante sobre a ligação entre o gordo e José: como o papel de cada um deles no conto – um fornece e o outro consome – é irreversível, cria-se uma relação de "interdependência silenciosa e tácita", que não permite que um olhe para o outro. José não reflete a identidade do gordo e vice-versa. O espelhamento só se dá entre José e o botequim e ele somente ocorre mediante o enfrentamento com o suicida, que faz com que o protagonista saia em busca de outro botequim. Assim como este, José é escuro e frio; é puído e ordinário como o jornal que lê e os tragos que bebe cotidianamente, é sem idade como os ovos empoeirados e os pepinos. O imobilismo do botequim espelha a vida de

[183] WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 58.

José.[184] É por isso que ele não gosta de se olhar no espelho: seu desejo rejeita a imagem refletida da degradação.

A escolha pelo título no plural – "Os botequins" – indica que o caminho alternativo ao botequim, onde a morte se confrontou com José através do suicida, é outro botequim: "Não era hora de ir para casa. Teria de achar outro botequim e começar outra vez." O título no plural aponta, pois, para o retorno para o mesmo de lugar de sempre.

A voz não é dada aos personagens em nenhum momento dado o mundo administrado em que estão inseridas. O narrador em terceira pessoa domina a narrativa. Em dois instantes os discursos do narrador e de José se emergem, através do discurso indireto livre: "Por amor da família – se é que tinha família – sujeitava-se a encher o cálice do único freguês?" e "Medo da solidão, conservava o botequim aberto, na esperança de que alguém entrasse?". São instantes em que José apresenta uma rápida curiosidade pela vida do gordo, com quem nunca conversava. Contudo, não se pode precisar de que ponto a fala é emitida: pode ser tanto daquele que narra como do personagem. A dificuldade de precisão dá-se porque, além do discurso indireto livre, o narrador não altera os traços da sua fala ao mesclá-la à de José, mantendo-a impessoal e objetiva. Waldman salienta que essa impessoalidade é construída de forma a se afirmar como homólogo da matéria que busca representar e que é marcada pelo anonimato.[185]

Adorno[186] ressalta que o narrador do romance contemporâneo se caracteriza pelo dilema de não poder mais narrar quando a forma do romance exige que se narre. Segundo ele, assim como Benjamin também pontua,[187] "a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesmo contínua" se desintegraram. Alguém que tenha participado da guerra é incapaz de narrar essa experiência como antes as pessoas relatavam suas aventuras. A arte de narrar encontra-se, assim, em processo de extinção,

> pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideologia a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas

[184] Ibid., 62.
[185] Ibid., p. 62-63.
[186] ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55.
[187] Cf. BENJAMIN, Walter. 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, 1994.

> emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo [...].[188]

Essa linha de raciocínio pode ser estendida ao caso do gênero "conto". O imobilismo em "Os botequins" é assunto e, também, forma. Está representado não apenas através do tema, que aponta sempre para o mesmo, mas também por meio da forma narrativa, a descrição, que indica a fixidez do cotidiano e a perda da identidade. A descrição aqui alcança, como destaca Waldman, "*contar* que o curso da vida não é o da individuação".[189] A obra trevisânica conta que não há o que contar. A necessidade de contar existe, mas ela se depara com o incansável retorno do mesmo.

[188] ADORNO, op. cit., p. 55-56.
[189] WALDMAN, op. cit., p. 62.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao final deste trabalho, retomemos os principais pontos do percurso feito até aqui de forma a se ter uma visão geral da obra *Cemitério de elefantes* e da importância de Dalton Trevisan para o sistema literário brasileiro.

Curitiba, na década de 1920, era uma capital de província bastante pacata, que não vivia ainda a agitação e todos os problemas típicos de uma sociedade tecnológica. Não tinha de onde, portanto, em sua tranquilidade, tirar a inquietude e excitação necessárias que mobilizavam as vanguardas artísticas.[190] Dominava, assim, uma arte simbolista reacionária e desligada da vida.

Somente duas décadas mais tarde, as cidades do Paraná passaram a ter uma vida mais dinâmica e problemática, o que possibilitou o surgimento de uma nova geração de artistas. Com a revista *Joaquim*, criada e editada por Trevisan entre 1946 e 1948, o Paraná teve seu primeiro contato intenso com os valores modernistas e ali se iniciou o rompimento com o passadismo beletrista reinante. O grupo da *Joaquim* buscou tirar o estado de seu ilhamento e abri-lo para o que se passava fora das suas divisas, desejando inseri-lo no panorama artístico nacional. Ambicionavam uma arte nova, que fosse além dos padrões de composição enrijecidos a que estavam submetidos pela arte academicista.

Nesse espaço, Trevisan fez suas primeiras experimentações com o conto à procura de uma dicção literária própria. Ali já se estabeleciam alguns aspectos que caracterizariam toda a sua produção posterior: linguagem concisa e objetiva que colocava em cena seres comuns de sua Curitiba, em seu cotidiano provinciano.

Sendo considerado um dos renovadores da contística nacional, Trevisan bebeu na fonte de grandes contistas como Tchekhov e Machado de Assis. Daquele herdou a condensação dos recursos formais, a quebra do modelo dramático tradicional e a escolha do trivial como matéria narrativa. Deste, o humor negro. De ambos, e de toda uma tradição literária periférica – incluídos aí artistas nacionais e também estrangeiros, um conjunto de preocupações relacionado à modernização tardia na periferia do capitalismo.

---

[190] WALDMAN, Berta. Um pedaço bruto de vida: a narrativa de Dalton Trevisan. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 set. 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1522384-um-pedaco-bruto-de-vida-a-narrativa-de-dalton-trevisan.shtml>. Acesso em: 15 de junho de 2017.

A coletânea *Cemitério de elefantes*, publicada em 1964, tem como características gerais a linguagem concentrada, elíptica e fragmentada. São vinte e três contos que narram, no geral, como pudemos verificar, vidas destroçadas.

Dois universos são colocados em confronto: o rural – arcaico e patriarcal – e o urbano – com traços de modernidade, convivendo na mesma cidade. Aparentemente díspares, o autor mostra que a sua coexistência é possível, não obstante conflituosa, e que a ideologia do progresso, em voga nas décadas de 1950 e 1960 em Curitiba, não passava de quimera.

A presença de dois mundos, em princípio discrepantes, em um mesmo espaço ocorre devido a uma modernização que se dá através do atraso,[191] como realça André Bueno. Modernização essa que, cheia de fraturas, remete à formação de toda a nação. Ao mesmo tempo, a possibilidade de se ter em *Cemitério de elefantes* esses dois cosmos – um bem atrasado e o outro com traços modernos, aponta não apenas para a impossibilidade de consumação do processo de modernização de Curitiba, mas também para o caráter ilusório de suas promessas de felicidade e fartura.

Representando em sua obra uma Curitiba com sinais de modernidade, mas, ao mesmo tempo, arcaica, degradada, achatada e invariável, Trevisan nega a imagem da cidade veiculada pelos órgãos oficiais, que aspiram a torná-la uma grande metrópole, e, colocando em cena a outra Curitiba, a que se vê pelos fundos, a partir da periferia, ilumina as contradições do processo modernizador local.

A obra que analisamos é marcada pelo signo do mesmo: as situações, temas, linguagem e objetos se repetem, os filhos reproduzem as situações degradadas da geração anterior e as moças solteiras buscam todas a mesma coisa – a felicidade conjugal. É uma reiteração que revela a ausência de mudança no cotidiano apequenado da província e, também, o caráter reificado da vida no mundo administrado, que vai na contramão da individuação.

Através desse expediente da retomada incansável do mesmo mote, Trevisan alcança dizer não apenas o imobilismo da história da província, como também o imobilismo da história nacional, com todas as suas fraturas, cisões, discrepâncias e violência. Naquilo que ela tem de provinciano, repetitivo, cruel, brutesco e atrasado, Curitiba é também o Brasil. É a

[191] BUENO, André. O arcaico e o moderno no Brasil: variações em torno de uma educação interrompida. *Trabalho, educação e saúde*, Rio de Janeiro, v.6, n.2, p. 259-281, jul./out. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tes/v6n2/04.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2017.

“modernização conservadora do capitalismo”,[192] que se institui como um dos eixos fundamentais da nossa formação moderna.

Partindo de uma história de província marcada pelo arcaísmo, pelo grotesco, pela reprodução do mesmo e pela imobilidade, *Cemitério de elefantes* alcança dizer, assim, a história do país, no qual a mitologia burguesa gerou uma sociedade liberal que é uma farsa. O que há de anacrônico e perverso no universo curitibano de Trevisan representa o que há de arcaico e desumano na nação, atraso que assolapa as pretensões burguesas modernas. A Curitiba figurada às avessas na obra do contista é, dessa forma, uma negação dos ideais progressistas.

*Cemitério de elefantes*, apontando sempre para o retorno, para o mesmo, prenuncia a impossibilidade de consumação da modernização no Brasil. O golpe de 1964 – ano de publicação da coletânea – sepultou ilusões quanto ao “progresso do país” que Trevisan, com sua consciência dilacerada do atraso, já não tinha.

Hermenegildo Bastos salienta que a representação literária tem sempre uma dimensão política. Ele define esse caráter político como:

> modos de a imaginação literária lidar com os limites impostos aos seres humanos na sua luta pela sobrevivência. Vale considerar o ponto de vista de classe do escritor manifestado na organização textual. Por política entenda-se ainda a literatura integrada ao conjunto da vida social onde se produz e reproduz o poder. Política é a literatura porque é um território de luta: para a reprodução da hegemonia e para produção da contra-hegemonia. Aí se produzem significados, tanto os que constroem e perpetuam o poder quanto os que o contestam.[193]

Ao colocar em cena, por meio de uma escrita elíptica e fragmentada, seres desgraçados em um mundo em desintegração, sempre igual, cuja totalidade e subjetividade se esvaem, Trevisan capta a história em movimento e toma posição em favor daqueles que não podem falar.

Como Waldman afirma:

> Optando por oferecer uma visão negativa da nossa história, aquilo que ela tem de sofrido, desastroso, segmentado e seriado, enfim, pondo em cena a

[192] Ibid.
[193] BASTOS, Hermenegildo. O que vem a ser representação literária em situação colonial. Disponível em: <http://www.revisor10.com.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/139/425.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2017.

> própria dissolução do mundo, e escolhendo o Vampiro, aparentado do demônio e do Satanás, como figura representativa desse mundo, fica claro que a obra que se desdobra aos nossos olhos, embora isenta de simpatia por eles, dá voz e trânsito aos oprimidos.[194]

Os elefantes malferidos de *Cemitério de elefantes* são, de forma geral, quase mudos. O narrador não lhes dá a voz explicitamente. Mas, ao iluminar as contradições da modernidade tardia e o caráter aviltado da vida dos personagens, o autor cede espaço para que esses personagens possam ser enxergados.

Na desumanidade de sua obra, na violência física e simbólica do dia a dia, que destrói a inteireza do homem, Trevisan chama a atenção para o nosso cotidiano pavoroso e, causando o estranhamento através do horror, o qual nosso desejo rejeita, exprime que outro tipo de mundo é possível e necessário, que essa realidade em ruínas não é o que queremos. É uma defesa da integridade do ser humano. Daí o caráter político de sua produção literária.

[194] WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 3.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I.* São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-63.

ALMEIDA, Tatiane Machado de; NASCENTES, Zama Caixeta. Psicanálise e Literatura: o Complexo de Édipo em alguns contos de Dalton Trevisan. *Revista de Letras*, Curitiba, n. 9, 2007, p. 1-15. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2227/1387>.

ANDRADE, Carlos Drummond. Carta de Drummond de Andrade. *Joaquim*, Curitiba, n. 2, p. 17, jun. 1946. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.

ASSIS, Machado de. *A cartomante e outros contos*. São Paulo: Moderna, 2015.

_____. O anjo das donzelas. *Folhas das famílias*. Rio de Janeiro: 1864. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000103pdf.pdf >.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BASTOS, Hermenegildo. O que vem a ser representação literária em situação colonial. Disponível em: <http://www.revisor10.com.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/139/425.pdf>.

BENJAMIN, Walter. 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, 1994.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista.* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BUENO, André. O arcaico e o moderno no Brasil: variações em torno de uma educação interrompida. *Trabalho, educação e saúde*, Rio de Janeiro, v.6, n.2, p. 259-281, jul./out. 2008. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/tes/v6n2/04.pdf>.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A Educação pela Noite*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. JOAQUIM – a irreverente e a heroica. *Joaquim*, Curitiba, n. 3, p. 11, jul. 1946. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. *Estudos avançados*, São Paulo: vol. 20, n. 56, jan./apr. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000100016>.

ESTEVES, Camila Del Tregio. *"Nada a dizer fora dos livros":* a poética do conto em Dalton Trevisan. 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e subjetividade), Universidade de Ponta Grossa, Ponta Grossa.

FORESTI, Nara Boneti. Do Jornal para o poema, do poema para o jornal – o texto de Manuel Bandeira. ENCIPECOM. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/b/b9/GT9-_03-_Do_jornal_para_o_poema-Nara.pdf>.

FRANÇA, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurecimento?* Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008.

FREITAS, Arthur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, vol. 8, n. 2, 2005.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1991.

GUIZZO, Antonio Rediver. O entrelaçamento entre a literatura e o gênero textual notícia no ensino de Português LA/LE. In: Jornada de Estudos Linguísticos e Literários, 17., 2014, Paraná. *Anais*... Paraná: Universidade Estadual Oeste do Paraná, 2014. p. 1-9.

LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Moderno:* vozes da literatura brasileira. São Paulo: Ática, 1989.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaios sobre literatura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

_____. Tolstoi y la evolución del realismo. In: _____. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965.

MANIFESTO para não ser lido. *Joaquim*, Curitiba, n. 1, p. 3, abr. 1946. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.

MARIA, Luiza de. *O que é o conto*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Caminhos do conto brasileiro. *Revista Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 34, p. 9-21, jul./dez. 2003. Disponível em: <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art01>.

MOSER, Sandro. O autor não vale o personagem. *Gazeta de Povo*, Curitiba, 13 jun. 2015. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/especiais/dalton-trevisan-90-anos/o-autor-nao-vale-o-personagem-eq9sw6wvmahoz4762tsme0r4q.>

NASCIMENTO, Carla Emilia. O ambiente cultural de Curitiba na década de 1960 e o artista plástico Nilo Previdi. *Publicatio UFPG*, Ponta Grossa, v. 21, n. 2, p. 221-233, jul./dez. 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/belin/Downloads/4279-19297-1-PB%20(2).pdf>.

NETO, Miguel Sanches. *A reinvenção da província:* a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan. 1998. 448 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, São Paulo.

_____. Cidade duplex. In: _____. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996, p. 19-22.

_____. *Joaquim*: modernidade periférica e dupla ruptura. *Revista Iberoamericana*. V. LXX, n. 208-209, p. 858, jul./dez. 2004.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. "Tragédias brasileiras": o diálogo de Dalton Trevisan com Manuel Bandeira e Nelson Rodrigues". *Revista da ANPOLL*, n. 6/7, p. 21-35, jan./dez. 1999.

REBINSKI, Luiz. Os brutalistas. *Cândido*, Curitiba, 12 jun. 2015. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=909>.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Cultura e política*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. Angústia. In: _____. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

TREVISAN, Dalton. A geração dos vinte anos na ilha. *Joaquim*, n. 9, p. 3, mar. 1947. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.

_____. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. Emiliano, poeta medíocre. *Joaquim*, Curitiba, n. 2, p. 16-17, jun. 1946. Edição fac-similar. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.

VIANA, Nildo. Adorno: educação e emancipação. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/viewFile/5478/4585>.

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

_____. No ventre do minotauro. *Cândido*, Curitiba, n. 11, p. 5-9., jun. 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/belin/OneDrive/Documents/Dalton%20Trevisan/Jornal%20Candido.pdf>.

_____. Um pedaço bruto de vida: a narrativa de Dalton Trevisan. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 set. 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1522384-um-pedaco-bruto-de-vida-a-narrativa-de-dalton-trevisan.shtml>.

# ANEXOS

## CONTOS DA COLETÂNEA *CEMITÉRIO DE ELEFANTES* ANALISADOS NA DISSERTAÇÃO

### ANGÚSTIA DO VIÚVO

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

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

Dona Angelina dorme em sossego; não precisa tirar-lhe o sapato e deitá-lo vestido. Já não é o bêbado que rola na valeta. No escuro atravessa o corredor e a sala, acende a luz da cozinha. Pendura o paletó na cadeira. Prende na cinta a gravata para não respingá-la.

O jantar no armário com tela: um prato fundo coberto por outro raso. Coloca-o na mesa nua e, antes de sentar-se, guarda o prato raso úmido de vapor. Come tudo, não acha gosto e abusa da pimenta. Deita o café na caneca. Engole-o frio, um resto de pó no fundo. Dispõe na pia o prato e a caneca, abre a torneira, enche-os de água.

Mais um cigarro e, com a lima no chaveiro, limpa as unhas amarelas: duas carteiras por dia. No banheiro escova os dentes, bate com a escova três vezes na beira da pia. Observa-se no espelho, rancoroso. Exibe a língua, os dentes machados de sarro:

– Dia de ficar bêbado.

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

– Dia de ficar bêbado – anunciava aos seus botões. – Olhar para as telhas...

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

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

Agora, passado um ano, apagada a luz do banheiro, dirige-se no escuro ao seu quarto. Detém-se um instante na sala: o ronco estertoroso da velha encobre a respiração das crianças. O menor dorme com dona Angelina, a filha na cama de grades. Bem que o preveniu:

– Está perdendo a festa da vida. Os filhos é que...

Embora a porta aberta, ele se afasta sem voltar o rosto: uma gaiola o amor dos filhos, dourada quem sabe. Você não fura o olho do passarinho para quem cante mais doce? Outro cigarro enquanto se despe. Estende a roupa na cadeira; bem cedo a mãe vem apanhá-la, escova e passa a ferro – o único terno. Ninguém diria que é o mesmo, não fora um buraco de cigarro na manga. Domingo ele próprio capricha no vinco da calça preta.

Afofa os dois travesseiros para ler o jornal, nunca mais abriu um livro. Uma vez por semana, com repugnância e método, entrega-se ao prazer solitário – o mísero consolo do viúvo. Afinal vem o sono, aninha-se nas cobertas e dorme, o eterno grilo debaixo da janela.

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

– Olhe bem para a sua vítima. Você que a matou.

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

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

## O PRIMO

Primeira noite ele conheceu que Santina não era moça. Casado por amor, Bento se desesperou. Matar a noiva, suicidar-se, e deixar o outro sem castigo? Ela revelou que, havia dois anos, o primo Euzébio lhe fizera mal, por mais que se defendesse. De vergonha, prometeu a Nossa Senhora ficar solteira. O próprio Bento não a deixava mentir, testemunha de sua aflição antes do casamento. Santina pediu perdão, ele respondeu que era tarde – noiva de grinalda sem ter direito.

Se não falasse com ele, iria afogar-se no galho da pitangueira. Lavava a roupa, não deixava faltar botão, remendou a calça listrada de brim. Mais que ela se enfeitasse com banho no rio e fita no cabelo Bento mastigava a raiva no prato de feijão.

Nervoso, comia pouco. Quase não dormia, olho aceso no escuro. A moça estivara-se a seu lado nada que o pudesse consolar. Não resistindo ao desejo, dispunha dela como de uma dama, sema a menor delicadeza. Aconteceu três vezes, afinal a deixou em paz.

Esquecer o agravo não podia, ofendido com o primo. Ah, se ela houvesse contado antes... Quem sabe a perdoara. E berrava palavrão, zumbia a foice no ar, golpeava a laranjeira com o machado.

O retrato de Euzébio em grupo familiar: rostinho assustado de criança. Nada mais descobriu – ela fez cruz na boca. Recortou a silhueta do piá entre as pernas dos adultos, pendurou-a no espelho e, ao fazer a barba, que tanto a estudava?

De gênio manso, agora violento e mau. Na rixa de botequim, agrediu o amigo, arrancou nos dentes pedaço de orelha. Divertia-se matando corvo a tiro. Noite de chuva foi ao potreiro malhou no cavalo até o estropiar.

Não era o mesmo e, que todos soubessem, deixou o bigode crescer. Ventre em fogo, suor frio escorria da testa. Enrolando o cigarro de palha, a pálpebra direita não piscava sozinha? Usou o chapéu de aba derrubada.

Decidiu entregar a mulher ao sogro Narciso. Merdoso, encheu de cachaça o copo de Bento e, sim, podia receber a filha; pena estivesse fora do prazo. Por que não ficava com a menina, não dona de casa, mas criada de servir?

Nojo do velho, Bento cuspiu e esfregou com a bota. Não expulsou a mulher e desgostoso passava os dias; entrando em casa, não a podia encarar. Porque não a olhasse, ela chorava. Insistia na faina, enrolando a massa do pão, o braço enfarinhado até o cotovelo. Ainda mais triste observá-la a furto, as lágrimas escorriam sem que as enxugasse. Intrigado porque não a abandonava, tinha pena dela que, além do mais, estava grávida. Se avisasse o primo que a viesse buscar? Já não sonhava abafar no travesseiro o rosto querido, antes precipitar-se do alto da pitangueira, a corda no pescoço e com berro de ódio.

Ao sair de manhã, depois do café com beiju (comovia-se ao surpreender a enorme barriga de Santina, olho vermelho de soprar as cinzas; a faceirice ingênua que, bem o sabia, já não era para ele e sim para o outro que ia nascer; os dedos rudes no afã de rendar uma touca – azul ou rosa? –, prestes a iniciar o diálogo sobre a escolha do nome, para sempre esquecido o retrato no canto do espelho), reparou Bento no rapaz de sua idade com o velho narciso à porta do botequim. Ainda pensou em voltar nunca se encontrara com o primo e certo de que era ele. Os dois já o tinham visto, cochichavam do segredo vergonhoso. O beiju e o café, vidro moído rasgando as entranhas – não se aguentava de pé, olho turvo e perna trêmula.

Mal erguia as botas, enterrava-se no poço de lama. Entre clarões, no rostinho da criança distinguia o carão obsceno do primo. Os dois estancavam o riso, o velho com a boca aberta da graça interrompida. O empenho de Bento era se manter de pé, a cabeça baixa, resfolegante ao galope do coração.

Sem se dar conta foi direto aos dois homens. Outra vez no vulto do primo o rostinho medroso do retrato. Já o velho se interpunha com um grito. Bento desprendeu o braço e, cego pelo tremor da pálpebra, encontrou na cinta o punhal. Sem palavra, atingiu na barriga o primo, fundo e uma só vez. Euzébio, as mãos vermelhas, tropeçou alguns passos, a boca no pó:

– Ele me esfaqueou!

Bento vacilava aos golpes do velho Narciso e dos outros. Esquivando-se às pancadas, sacudiu a cabeça, a faca brilhou na mão:

– Corto o primeiro que se mexer.

Correu para o rancho. Santina o esperava na porta. Ao chegar perto, ela pediu:

– Acabe com minha vida.

Encarou-a pela última vez – ela se espantou de tanto amor. O punhal caído a seus pés, deu-lhe as costas e sumiu na curva da pitangueira.

## DIA DE MATAR PORCO

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

Fugiu Sofia para casa de uma filha, descansar um pouco das surras e, ao mesmo tempo, esperar que se acalmasse. O velho resolveu carnear um pouco, avisou que viesse lidar com o bicho. Quem atendeu foi a filha Natália.

– E a mãe, onde está?

– Lá em casa.

– Se ela não vem, eu vou lá. Esfolo uma por uma.

Recebido o recado, a dona achou melhor voltar. Deu com a porta aberta, garrafa vazia por todo canto. Acendeu o fogo para derreter a banha.

– Ah, você está aí? É bom, porque é teu dia. Hoje acabo com tua vida.

Onofre investiu a soco e pontapé:

– Outra vez fique em casa e cuide do teu homem.

A velha livrou o braço, ferrou-lhe as unhas no rosto:

– Eu ando onde quero. Você não me manda.

A muito custo, Sofia chegou até a janela. O velho empinou a garrafa para cobrar fôlego. Ela rolou no monte de lenha picada. Onofre saiu cambaleando:

– Será que esta cadela fugiu?

Escondida debaixo da carroça, ouvia-o estralar o chicote.

– Se não fugisse, hoje o fim da tua vida.

Era ela o porco que o velho pretendia carnear. Onofre a buscava no paiol. Ela entrou em casa, armou-se com a espingarda pica-pau, de chumbo perdigoto.

– Ah, você está aí.

– Olhe o que me fez, seu bandido.

Onofre espiou de longe, meio ressabiado. A velha toda ferida era uma sangueira.

– É só pelanca. Já não preciso de você. Outra mais moça.

Sentou-se no banco diante da casa. Bebeu no gargalo: ia embora do sítio, antes acabava com todos. Fingiu de dorminhoco para que Sofia se distraísse.

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

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

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

Aos gritos chegou a filha Natália

– Que é isso, pai?

– A porqueira me fugiu.

Sofia surgiu de trás da cerca.

– Não fugi. Estou aqui.

Apesar de embriagado, Onofre estava firme. Corria de um lado para outro, estralava o chicote. Então a espingarda explodiu, levantando um bando de passarinhos no caquizeiro, o velho foi ao chão. Era tiro de espingarda pica-pau e foi para assustar, mas acertou na barriga de Onofre. Caiu de costas, meio que se ergueu e voltou a cair.

– Velha, me acuda. Estou atirado.

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

## QUESTÃO DE FAMÍLIA

Há um ano casada no religioso com Miguel, de quem tinha um filho de seis meses. Primeiros tempos viveram em boa paz. Nasceu a criança e, como era doentinha, passara a discutir.

A sogra mimava o netinho, Elvira se mordia de raiva. Miguel começou a se embriagar; berrava palavrão, desferia soco na mesa, provocou o vizinho. Depois avançava contra a mulher, que fugia com o filho para o quintal.

Duas vezes foi espancada. Para apagar a luz, subindo na cama, torcia a lâmpada no bocal. Perdeu o equilíbrio, quase caiu em cima da criança. O homem lhe deu uns tapas, que tivesse mais cuidado.

Segunda vez, o filhinho choramingava, inquieto na cama. Miguel pediu que o ajeitasse, ela respondeu mal. Acertou um tabefe no olho de Elvira que rolou sobre a máquina de costura.

De manhã foi para o serviço. Na volta, recebeu da mãe a notícia de que Elvira e o filho estavam na casa do sogro, tendo a mulher carregado o que era dela.

Bebeu no botequim: ali não havia homem. E cuspiu no soalho. Ai de quem protestou. Miguel, arrancando do punhal, fez o outro fugir. Um terceiro quis desarmá-lo e sal ferido na orelha esquerda.

Invadiu a casa do velho Felipe. Derrubou cadeira, bradava nome feio contra a sogra. Aos gritos pulava com a garrafa na mão. Discutiu com o velho, tirou o paletó para brigar. Conseguiu Felipe que lhe entregasse a garrafa. Miguel estranhou a sogra e passou uma rasteira, sentada no chão com as pernas de fora.

Felipe acudiu a velha, que gemia muito. Com a machadinha de picar lenha, Miguel desferiu três golpes que foram desviados. O sogro alcançou a garrafa e o derrubou com a uma pancada na cabeça. Partiu-se o vidro e gritou o velho:

– Acertei uma boa!

Miguel levantou-se, cambaleante. Elvira foi saber se estava ferido. Um pouco tonto e a mulher, palpando-lhe a cabeça, descobriu um caroço. De repente ele esmoreceu, o corpo foi ao chão, os pés na poça d'água.

Ergueram-no as duas mulheres. Era pequeno e magrinho, só quando bebia perigoso e muito ligeiro. Amparado, Miguel caminhou até o quarto. Ainda se voltou para resmungar um palavrão contra o sogro.

Na cama balbuciou alguns nomes. Foi-se arruinando ao ponto de perder a fala. De madrugada saiu-lhe da boca uma espuma branca. Pela manhã, conduzido ao hospital, morria sem conhecer a mulher que lhe sustentava a cabeça no colo. Quando o desceram da carroça ficou um pouco de sangue no vestido amarelo de Elvira.

## O CAÇULA

De volta da repartição, José pendura o chapéu no cabide, atira na mesa da sala a correspondência que retirou da caixa postal. Assim que ele entra no quarto, o velho Francisco, que estava à espreita, vem apanhar o jornal e a carta.

A mãe bate na porta e traz o prato na bandeja. Assiste ao almoço de José, sentado na cama, e põe um pouco de ordem no quarto. Antes de se afastar, a mão de leve na cabeça quase calva:

– Meu filho, por que não conversa com seu pai?

– Poxa, mãe... Nunca vai aprender?

Dez anos que não fala com o pai e faz as refeições no quarto. Até hoje os filhos, quase todos casados, não fumam na presença do velho; ai de quem esquecia de tomar a bênção pela manhã e antes de dormir! O caçula José, mimado pela mãe, único a desafiar sua prepotência.

– Esse rapaz, Cecília, tem jeito não.

– Estou velho demais, mãe, para pedir louvado.

Os filhos casaram e desertaram a família, ficou somente José. O pai, que persegue a coitada de dona Cecília, verifica antes se ele não está por perto. Envelhecem, ambos intransigentes no seu rancor, o ancião lépido aos setenta anos e José, bigode grisalho, na flor dos quarenta. Herda a roupa sovada dos irmãos e dona Cecília, escondida do marido, dá-lhe pequena mesada para cinema e cigarro.

José circulou algum tempo de pasta, com prospecto de seguro e amostra de chocolate. Não vendeu apólice alguma, suficiente a importância da pasta preta. As amostras ele mesmo comeu. Chegava em casa, o paletó nas costas, exausto. Afinal ocupava-se em recado e servicinho para a mãe.

Se lhe entregam um cheque para descontar, imediatamente aflito. Do jornal vê a página esportiva, perplexo que a Rússia é comunista. Rapaz bem mandado, embora incapaz de ganhar a vida. Romântico, duas vezes foi noivo. A primeira de uma Fagundes, gorducha e ruiva. O velho Francisco levantou o braço para o céu:

– Onde é que esse rapaz tem a cabeça?

José desfez o compromisso – como sustentar a família se nada quer com o trabalho? – e não mais se falaram. A moça casou com outro, asinha se apartou. José em voz alta que o pai ouvisse lá da sala:

– Aqui do bichão ela não esquece!

Noivado seguinte com a prima de terceiro grau, ao jeito de dona Cecília, que fez gosto no casamento. José não marcava a data e cinco anos depois, a pobre se finou do peito. Uma tarde surgiu a tia na casa, reclamou as cartas da filha. José em dúvida se as teria ou não devolvido. Acompanhado das duas senhoras, vasculharam o quarto. Dona Cecília se desculpava das migalhas na cama. As cartas de amor perdidas no fundo de um baú...

Às festinhas de família comparece o irmão Agenor, preferido do pai. José volta bêbado de madrugada. A mãe traz-lhe a comida, ele se queixa, coçando a barba:

– O menino de ouro vem aí. Dão o carro para ele. O menino querido sai de carro. E o bichão aqui não tem nada. Depois sou eu que vivo à custa do Chiquinho.

– Respeite o seu pai, meu filho.

– Quem, o Chiquinho? Que se dê o respeito para as negras dele.

O pai espairece no jardim, braço dado com Agenor.

– Olhe a calça caída do Chiquinho. O velho vai mal, hein, mãe? Já de pescoço fino.

Bebe durante a semana. No domingo, em cueca, peito cabeludo, folheia revista antiga e beberia leite com mel. A mãe censura a falta dos dentes.

– Todos não, mãe. Veja, firme o canino. O Chiquinho quer a bênção, não é?

– O canino de lhe morder a mão!

Não sossega a velha enquanto ele não chega. Muita madrugada envolve o xale na cabeça, vai brigar com o botequineiro:

– O senhor é que desgraça meu filho. Não o deixa ir para casa. Aí nessa vida de perdição.

Defende-o das insinuações da família:

– Nada como um moço em casa. Se entra um ladrão... O que pode um velhinho?

E olha dos lados, o grande Francisco não escute, ainda se considera mais homem que o filho.

– Moço é diferente. Ele enfrenta o ladrão!

Famoso no tango com passinho floreado na pensão de mulheres, lenço de seda ao pescoço, chapéu de banda esconde a calvície:

– Fiquei careca do elixir 914...

O velhinho aos beijos com uma negra! Há dez anos expulso do quarto sagrado!

– ... que deram ao Chiquinho.

Em desafio ao belho exibe-se ao sábado, no cinema, de braço não com uma, senão duas e três mulatas pintadas de ouro – por todas é amado de graça. E cada dia mais parecido com o pai, mesmo andar de mãos cruzadas nas costas, o jeito de alisar o cabelo atrás da orelha.

## O JANTAR

Condenado à morte, devorava seu último jantar, o molho pardo escorria do queixo.

– Como vão as coisas, meu filho?

Chupava a sambiquira e piscava o olho de gozo

– as coisas vão.

Diante dele, o bem mais precioso da terra: seu filho.

– Me passe a pimenta, Gaspar.

*Logo será um homem. Meu filho. Dar-lhe conselhos: não beba água sem ferver, não beije a criada na boca, não case antes dos trinta.*

– De amores como vai?

A pergunta ofendeu-o tanto como um arrotos do pai: era filho de ninguém.

– Não tenho amor.

... *Não casar antes dos trinta, não deixar o vinho no copo.* Bebeu até a última gota.

– Que me conta da poesia?

*Graças a seu dinheiro o filho tem o dom de sonhar.*

– Vai mal.

*Todo filho é uma prova contra o pai.*

– Ora, Gaspar. Bobagem.

O olho estrábico de Gaspar era bobagem para ele, que tinha seis dedos no pé.

– A poesia fede.

A família chocava um ovo gorado sob o signo sacrossanto na parede da cozinha – "Deus abençoe esta casa".

– Foi à missa, Gaspar?

*Se meu pai abre a boca para falar, sei as palavras que dirá, e antes do que ele.*

– Não, senhor.

*Se ele sabe, por que pergunta?* Descobria o gosto de romper nos dentes um pedaço de carne sangrenta.

– Eu lhe pedi, não pedi? Por que não me escuta?

– Não creio em Deus!

*Desterrado de meu reino, fugindo de mim, encontrei na estrada minha mãe, depois meu pai e depois o fantasma de meu avô.*

Borborinhos na barriga do pai – ou do filho?

– O aniversário da morte de sua mãe!

*Filho, meu filho, desiste de lutar contra mim. Há mais de mim em você que de você mesmo.*

– Sua mãe nunca me compreendeu, meu filho.

Gaspar ouvindo no sábado à noite os ruídos no quarto do casal.

*Sem mãe e sem dinheiro no bolso...*

– Minha pobre mulher...

– O senhor tem algum para me emprestar?

*Com a dor de dentadas furiosas no coração – um dos filhos do Conde Ugolino.*

O pai levou a mão ao bolso, abriu a carteira, escolheu uma nota, alisou-a entre os dedos: trinta dinheiros mais pobre.

O filho observou a Santa Ceia na parede. Judas com o saquinho em punho.

– O vinho é sangue de Cristo, bebamo-lo! Dois estranhos.

– Vai sair?

– Vou.

Os dois alisaram a aba do chapéu, um com o gesto do outro.

## A CASA DE LILI

Com a morte do marido, dona Carlota, gorda de noventa quilos, realizou uma célebre viagem de vapor – ela e a filha passeavam de guarda-pó no tombadilho. Paga a promessa em longas serras, deixaram na gruta da santa o retrato de Lili, com o pedido de um noivo; no verso da fotografia rabiscado o endereço. Qual a surpresa de dona Carlota, um ano mais tarde, bateu à porta o distinto moreno de bigodinho, que se oferecia para casar com a moça da gruta.

Quem passava na rua entrevia, pela cortina de bolinhas azuis, Lili ao piano e o cometa, perna cruzada, calca xadrez e polaina, sacudindo no soalho fulgurante a cinza do charuto.

Prateado lustre de canutilhos pendia do fio envolto em papel crepom. Loucas flores de parafina cresciam no estanho das carteiras de cigarro. Na mesinha, fruta de cera e bibelô de gesso. Ao pé, rica boneca de cachos. Cromo recortado de revista – e a moldura rendilhada na própria parede. Discretamente, a um canto, a preciosa escarradeira de porcelana azul.

De trole iam à missa, o caixeiro de palhetinha e bengala, Lili, a boca pintada em coração, o curto pescoço afogado na pele de coelho. Então se apresentou um circo na cidade. Antes do salto mortal, rufava o tambor e dona Carlota de boca aberta, sem engolir a pipoca. No intervalo, por entre as cadeiras, volantins em maiô branco de mala ofereciam o retrato colorido. Com o circo partiu o noivo, enfeitiçado da bailarina perneta.

Alegrou-se a gente perversa: um de nós teria surpreendido o caixeiro saltando a janela do quarto de Lili. Noite seguinte iluminou-se a sala, janelas abertas, ouviu-se o piano. Era a moça muito pintada, um pente de madrepérola no cabelo. Dona Carlota ouvia, rigidamente sentada, lenço de seda ao pescoço.

Lili continuou as lições de piano, gorducha, baixinha, um brilho de ouro no sorriso triste. A uma vizinha, que se referiu ao caixeiro, mostrou o oratório da família. Ao pé das imagens, o retratinho dos entes queridos, lá estava o do noivo. No cinzeiro da sala, intocável, o último charuto pela metade.

Tarde de verão, os cachorros estiravam-se às portas, língua vermelha de fora. A brisa ondulava nas janelas a franja das cortinas, rangiam os portões mal fechados. O pano embebido em gasolina, Lili esfregava o soalho. No degrau da soleira a impressão de um pé descalço. Os maledicentes indagavam do noivo.

– O pobre morreu – respondeu Lili – e está morto.

Um dia surgiu o caixeiro na estação. Foi proibido pelo delegado descer à cidade. Passaram-se anos. Dona Carlota se finou de arteriosclerose e, à hora do enterro, a moça tocou a sua valsa predileta. Perdidas as alunas, e sem recurso, obrigada a vender o piano. Então um menino, cesta no braço, batendo nas portas, oferecia medonhas rosas negras.

Instalou-se na casa a família de um primo. Pronto ele consumiu as famosas prendas, até o cinzeiro com o último charuto. Lili não saía do quarto, um dos sobrinhos levava o prato de comida. De manhã na colcha de retalhos, vestida e de sapato, boquinha duramente pintada. Festões e grinaldas abafavam a alcova. Ela se envenenara com o perfume das flores?

Depois a mulher do primo ficou leprosa e a casa foi posta à venda.

## DUAS RAINHAS

Duas gorduchinhas, filhas de mãe gorda e pai magro. Não sendo gêmeas, usam vestido igual, de preferência encarnado com bolinha. Sob o travesseiro mil bombons, o soalho cheio de papelzinho dourado.

Rosa tem o rosto salpicado de espinhas. Dois anos mais moça, Augusta é engraçadinha, para quem gosta de gorda. Três vezes noiva de sujeitos cadavéricos, esfomeados por aquela montanha de doçuras gelatinosas. Os amores desfeitos pela irmã.

— A Rosa é muito tirana — desculpa a outra sem azedume.

Duas pirâmides invertidas que andassem, largas no vértice e fininhas na base. Manchas roxas pelo corpo de se chocarem nos móveis. Lamentam-se da estreiteza das portas. Sua conversa predileta é sobre receita de bolo. Nos aniversários, primeiras a sentarem-se à mesa ou, para lhes dar passagem, todos têm de se levantar.

O terceiro noivo, mais magro, com mais cara de fome, conquista Augusta, apesar da oposição da irmã. Instalados na casa dos pais, Glauco proíbe-a de acompanhá-lo ao portão. Não a leva ao baile, queixa-se de que nela todos esbarram. No cinema, as suas carnes opulentas extravasam da cadeira. O marido, inquieto, vigia a todo instante o vizinho.

Segue-o ao banheiro, enquanto ele faz a barba. Fechados no quarto, não saem senão para as refeições.

— Já se viu — exclama Rosa para a mãe — que pouca vergonha!

O marido quase não dorme — transborda Augusta do leito —, embevecido a vê-la roncar. Por insinuação dele, preocupa-se com as formas. Ela perde alguns quilos, Rosa engorda. Saem juntas para as compras.

— A senhora está esperando? — pergunta a caixeira para Rosa. — De quantos meses?

— Minha irmã que...

Augusta tricoteia casaquinho de lã, que nunca termina. Com dor no coração soube o marido que é falsa gravidez — ela come escondida. Cada gaveta, manancial de gulodice. Então a arrasta em longas caminhadas; a moça tropeça de pé inchado e, de esfregar uma na outra, em carne viva a coxa roliça.

Glauco deu para beber. Recusa-se a fazer visita, desconfia do riso às suas costas.

— Você tem vergonha de mim — choraminga Augusta.

— Que bobagem, meu bem.

— Tem, sim.

— Se ao menos evitasse bolinha no vestido.

— Bem avisei — suspira Rosa. — Esse casamento não dava certo.

Ele tentou aliança com o sogro. Discutiu com Augusta, Rosa e a sogra, dona Sofia. A moça chorou, fez dieta e perdeu dois quilos, que recuperou na semana seguinte.

Sempre beliscando algum petisco e anunciando uma para outra:

— Amanhã é dia de regime!

Lambiscam e recordam os sonhos. Nenhuma borboleta ou esquilo. Todos os bichos proporcionais: rinoceronte, foca, hipopótamo. As noites de Rosa agitam-se de cavalos empinados relinchantes. Augusta prefere um elefante branco:

— O elefante chegou, ergueu as patas, riu para mim.

— Não se olhe tanto ao espelho — resmunga o marido.

Uma tarde explode o escândalo. Dona Sofia e Augusta vão ao dentista, na volta encontram Rosa em pranto. Glauco investiu, derrubou-a no sofá, aos gritos e beijos:

— Minha rainha das pombinhas!

Ai de Augusta, só quer morrer: entre golinhos de licor de ovo, ingere punhados de pílulas, catando azuis e rosas, enjeitando as amarelas – língua babosa, de porrinho, jura eterna viuvez.

Agora as duas no quarto do casal. O marido, esse, no de hóspede. Chega tão bêbado que dona Sofia lhe tira o sapato e deita-o vestido. Cada uma engordou cinco quilos – abaixo do joelho enrolam a meia na liga.

— Viu o Glauco?

— Magro que dá pena.

Abanam-se com ventarola. Mordiscam bombom prateado de anisete:

— Não sei onde com a cabeça.

— Gente magra é tão feia!

Contemplam-se orgulhosas: bem pequeno o pé torneado com roscas de mesa antiga de jacarandá.

— Amanhã dia de regime – anuncia Augusta, em nuvem de talco para evitar queimadura nas dobras.

Depois do almoço ficam de pé para facilitar a digestão. Sem encostar no peitoril, dói o estômago dilatado. Mãos apoiadas na janela – uma janela para cada uma --, vendo a gente magra e feia que passa.

— Que tal pedacinho de goiabada? – sugere uma delas.

Derrete-se guloseima na língua. Rosa tremelica o papo rubicundo. Suspendendo a perna com as duas mãos, Augusta cruza os joelhos.

## OS BOTEQUINS

Noite fria e, como todas as noites, o botequim deserto, José sentava-se à mesa do fundo, o gordo vinha com a garrafa. Enquanto ele ficava no botequim (e ficava até a hora de fechar), o gordo deixava a garrafa aberta no balcão. José trazia o jornal dobrado no bolso. O cálice fazia um círculo na mesa.

Antes de beber, lia uma notícia inteira. Erguendo o cálice e fechando os olhos, engolia dum trago. Ao abri-los, via no teto a sombra redonda da lâmpada. O gordo contornava o balcão, enchia o cálice até a borda, derramada uma gota. José esperava o dia em que, atrás do jornal, iria lamber a gota perdida.

Na quarta ou quinta dose bebia em mais de um gole. Estendia as pernas sob a mesa, contemplava a sombra do teto, lia o jornal. Não olhava para o gordo de calva brilhosa, galhinho de arruda na orelha. Se demorava em servir, José batia o cálice na mesa.

O botequim era corredor escuro, três ou quatro mesas encostadas à parede e o balcão no meio, atrás do qual o gordo curvava a cabeça sob as garrafas. No balcão um vidro de pepinos com mancha de bolor no vinagre.

E nenhum espelho na parede. José não gostava de se olhar. Descobriu aquele botequim e vinha, toda noite, sentar-se à sua mesa, o jornal no bolso. Sempre o mesmo, puído nas dobras. Lia notícia completa antes de emborcar a primeira dose.

Raros intrusos que se aventuravam no botequim davam as costas a José. Quem gosta de ficar, no botequim vazio, de cara com um desconhecido? A sua mesa junto ao reservado. Cada vez que alguém entrava, José sentia o odor ácido de amoníaco. De chapéu, o rosto na sombra, bebendo seus tragos. Hora de fechar, o gordo tirava da barriga o avental sujo e, sem olhar para o cliente, contava o dinheiro na gaveta.

José avançava preguiçoso ao longo das mesas. Tinha casa e família, preferia o botequim, desenhando na mesa os círculos úmidos. Botequim frio, escuro e pestilento. Com ninguém falava, sequer o patrão. Ali não se sentia só. No balcão a garrafa aberta. Mulher alguma diria: *Não beba mais, por favor... Pelas cinco chagas de Nosso Senhor, seja esse o último cálice!* Não tinha vergonha de beber no botequim. O gordo era pessoa que compreendia as coisas. Além do mais, não havia espelho.

O gordo compreendia. Quando José não tinha dinheiro, deixava o jornal no bolso, depois do quinto cálice ainda o bebia dum trago. Fim de noite, empurrava a cadeira e saía, sem que o patrão corresse atrás. Noite seguinte, voltava; o relógio no bolsinho do colete, a aliança na mão balofa do gordo haviam sido a sua aliança e o seu relógio. Por amor da família – se é que tinha família – sujeitava-se a encher o cálice do único freguês?

No balcão, ao lado do vidro de pepinos, um prato com ovos cozidos, a casca escura de pó. O gordo ali debruçado, raminho fresco de arruda na orelha. Medo da solidão, conservava o botequim aberto, na esperança de que alguém entrasse? O último bar funcionando no domingo, sem a fumaça dos cigarros, sem o burburinho das vozes, sem o bafo azul dos bebedores.

Naquela noite um desconhecido surgiu no botequim deserto, além do gordo e de José na mesa do fundo. Em vez de dar-lhe as costas, sentou-se à mesa próxima. O patrão serviu-o e retirou-se. O outro saudou José e, lívido, careta de medo, misturou o pó rosado no copo.

José observou a sombra redonda no teto, as duas manchas de goteira, o vizinho que, depois de beber, deixava a cabeça cair na mesa e o braço pender ate o chão – lentamente o copo veio rolando a seus pés.

O gordo, sem tirar o avental, recolhia o dinheiro da gaveta. José afastou-se devagar e, a cada passo, sentia a meia encharcada. Por mais cansado, podia andar a noite inteira na chuva, não era hora de ir para casa. Teria de achar outro botequim e começar outra vez.

## ARTIGOS POLÊMICOS DE DALTON TREVISAN NA *JOAQUIM*

### EMILIANO, POETA MEDÍOCRE

"Não cabe aos moços comprar valores garantidos". Jean Cocteau

Emiliano Perneta foi uma vítima da província, em vida e na morte. Em vida, a província não permitiu que ele fosse o grande poeta que podia ser, e, na morte, o cultua como sendo o poeta que não foi. Há, no Paraná, por razões sentimentais, a mística de Emiliano, que não tem raízes na admiração dos moços; eles não a aceitam e repudiam. Não é em vão que a nossa geração, com sua mentalidade formada entre o suor, o sangue e as lágrimas de duas guerras mundiais, sofrendo a sua inquietude tremenda, a provar experiências decisivas na própria carne, procedeu como um motivo de sobrevivência a subversão de todos os valores. Nossa geração não quer mais nutrir-se de equívocos que a afastem da rua dos homens.

Um destes equívocos é a mística de Emiliano. Ele fez uma poesia de casinha de chocolate, desligada da vida, onde não há lugar para as asas de um pássaro, o grito de um humano amor, o riso de uma criança ao sol, o sonho de saúde: de um moço convalescente. A sua experiência poética foi uma experiência frustrada, em todos os sentidos, e, lendo-se-lhe a vida, ganha um significado simbólico o episódio de seu discurso de formatura, como bacharel, na tarde de 15 de Novembro de 1889, esse seu discurso em que bradava pela República... O poeta ignorava que a República fora proclamada na manhã daquele dia.

Pode distinguir-se três fases, em sua evolução poética: a romântica, em que repetiu, em contrafação sloper, a Casimira de Abreu, na mesma visão do mundo, a mesma mágoa do mundo, a mesma fraqueza diante do mundo; a parnasiana, em que tudo que fez - e fez o mais que pode - dista tanto de Bilac ou mesmo Emílio de Menezes, quanto o canto do vira-bosta dista do canto do sabiá; e a simbolista, em que se quer apresentá-lo como o poeta de uma poesia imortal.

No Brasil, em primeiro lugar, revelou-se o simbolismo sem a importância das outras escolas, sendo seus representantes Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimarães, B. Lopes, Emiliano Perneta, etc. Destes poetas instrumentistas, o "único merecedor da classificação de poeta simbolista brasileiro" (Sergio Milliet), e que, na verdade, "trouxe a sua contribuição para o simbolismo universal" (Roger Bastide), foi Cruz e Sousa, infinitamente superior aos demais e, em particular, a Emiliano, deles o menor. O menor, aliás, conforme a sanção da crítica e do tempo. Emiliano fez poesia, como se fez poesia naquele tempo, afim de ser recitada nas sessões lítero-musicais dos colégios em festa no dia da árvore. E, precisamente, sua poesia, borrifada em água de flor, é uma POESIA DE DIA DA ÁRVORE. Versos bonitos, com sonoridade de sílabas de encher bochechas, mas por acaso poesia é mais do que isso? Se é, Emiliano não foi poeta.

Assim, "nessa ausência de simbolismo", porque as exceções de Cruz e Sousa e Alfonsus de Guimarães não formam escola, Emiliano Perneta caracteriza uma fase incolor em

nossas letras, corno um poeta ausente da literatura, sem lugar no coração do povo. Porém, antes de falar-se em sua experiência poética é preciso, antes ainda, falar-se em seu ressentimento, a sua impotência de homem, que desviou sua inquietude e insatisfação mais a um plano pessoal do que .artístico. Foi assim que perdeu o contato com o chão da terra, escreveu versos não para trazer uma nova luz ao mundo, mas antes vingar-se do mundo, e os seus temas, ainda que falem das mulheres, da luz da tarde, dos frutos das árvores, são sempre temas da morte e não temas da vida. De uma inspiração rasa corno capim - mesmo que se diga que foi refinada -, quando desejava ver a claridade do sol, fechava as janelas e acendia um fósforo ... Falta céu e amor à sua poesia, ainda que, para iludir-se, escrevesse versinhos assim:

"NOITE. O CÉU, COMO UM PEIXE. O TURBILHÃO DESOVA DE ESTRELAS A LUZIR..." ou: "ESTREMEÇO. RECORDO FORMAS NUAS... LEMBRO ARRANCOS HISTÉRICOS... SENHORA!..."

O que há nele de solução simbolista não passa de fórmula acadêmica, com teoria de correspondências, as assonâncias, e o mais que segue. Tudo que fez, foi transportar para nossa língua um figurino de escola, sem nada lhe dar de contribuição pessoal, antes cortando mal as mangas e errando nas medidas de um temo talhado pelos franceses. E, no entanto, quis ser tão precioso... Depois de escrever duas quadrinhas, datava: "Num País de Bárbaros", ah! ingrato, porque depois a província sagrou-o, em cerimônia pública - qual um trágico cantor do exército do Pará -, com uma coroa de louros naturais! Imortalizou-se em vida, pelo seu orgulho e pela sua vaidade, sem ter realizado uma obra. Aqui, a frustração que marcou sua existência, dá até um significado simbólico ao episódio do discurso na tarde histórica de 15 de Novembro; pode ser uma consonância, como homem, ao seu tempo, porém seria um malogro fatal como artista, que aceitou a interrogação da esfinge e, antes o soneto "Prólogo", para abrir a "llusão", com estes versos:

"E POR ISSO TAMBÉM, POR ISSO É QUE EU SUPONHO QUE A VIDA, EM SUMA, É UM GRANDE E EXTRAVAGANTE SONHO, E A BELEZA, NÃO É MAIS DO QUE UMA ILUSÃO!"

Emiliano tinha apreendido, qual a pedra de toque de sua poesia - aos 45 anos de idade -, o lindo pensamento para escrever em um cartão postal, de que a Beleza não é mais do que urna llusão! É bom, agora, reconhecer-se a suficiência de sua expressão melódica, muito embora fosse construída de valores cômodos (palavras esotéricas com iniciais maiúsculas, etc.), acompanhando-as indefectíveis imagens de dicionário gregolatino, como filhinhas bem comportadinhas que vão à missa com titia. Pois, de novo, novo mesmo, em Emiliano Perneta, além das imagens surradas de dicionário gregolatino, só há o verso do pinheiro que é uma taça de luz, etc., sempre citada por quem nunca o leu.

E como explicar, então, a admiração de tantos paranaenses, como Santa Rita, Ermelino de Leão, Nestor Vitor, Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Erasmo Pilotto, por um mau poeta? É que, se era poeta mau, Emiliano foi também uma pessoa encantadora, com uma personalidade imponente, conversador mágico, bom amigo. Para a Curitiba colonial de então, com seus ares de príncipe no exílio, seu cachimbo de Flaubert, a blusa de veludo de

Baudelaire, e colete vermelho de Gautier, ele - mais do que qualquer um – era o ar de Paris, Paris, o ledor do Mercure de France, o boêmio que escandalizou os pais de família- uma grande promessa, enfim! E a província cingiu-lhe a fronte com uma coroa de louros, afim de ele julgar-se, em sua vaidade e no seu orgulho, o eleito dos deuses; esta é a culpa da província, esta é a culpa de Emiliano também.

E se, por isso, só não o compreendemos, como até o amamos em sendo prata da casa, devemos contudo julgá-lo pela sua obra, sem ter conhecido o homem, que foi mais brilhante do que o artista. Não lamentamos o D' Annúnzio que podia ter sido, afim de apreciá-lo como o D' Annúnzio que ele não foi. E se, lido em Erasmo Pilotto, Emiliano parece maior do que é, é que o ensaísta o transfigura, emprestou-lhe uma centelha alheia; serve, com mais propriedade, sua exegese da poética dionisíaca, o rito vocal das bacantes, antes a D' Annúnzio do que a Emiliano. Minha certeza íntima, pois, é a do que o seu livro sobre a poesia do poeta a ele não se refere, refere-se a outra pessoa mas não a ele, "que é um poeta novo dentro do Brasil", em que (depois de "llusão"), "não há mais nada de inferior, não há mais manchas que afeiem". Nego, três vezes nego. Ou: "é uma poesia que ainda não se tinha ouvido entre nós (não do Paraná, mas no Brasil), assim tão clara, tão luminosa, tão fresca e tão alada".

É, ainda, a grande ação de presença que exerceu Emiliano, como se patenteia suficientemente neste trecho de um estudo de Andrade Muricy: "Os leitores desta 1ª edição das suas Obras Completas, não imaginarão sequer o que cada uma das poesias nelas incluídas representa para os seus conterrâneos, que vêm nelas a quintessência duma paisagem e dum espírito familiares e inebriantes". Onde se lê "conterrâneos", leia-se "contemporâneos"; daí confere.

Além da prova feita pelos seus próprios versos, por que argumento mais irretorquível a favor de sua mediocridade do que a nenhuma importância que lhe dão os grandes críticos de hoje, Álvaro Lins, Antônio Cândido, Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, Mário de Andrade? Ronald de Carvalho, por sinal, nem o citou, como poeta menor que fosse, em sua obrigatória "Pequena História da Literatura Brasileira". E o silêncio dos críticos é, sem dúvida, também uma opinião.

Se assim é, que nos pode dar Emiliano Perneta a nós, moços de nosso tempo, de si, de sua solução poética? Não fez uma poesia essencial, bofé! ele situa-se nos antípodas da verdadeira poesia, e cujos versos chinfrins não nos podem aproximar do coração selvagem da vida, apenas dela nos afastam ("tantas que adorei e não amei nenhuma"), essa sua versalhada farinhenta de que o primeiro pé de vento já derruiu os castelos altíssimos. Os seus ternas, sem nenhum sentido ecumênico, são artificiais como florinhas coloridas de papel, Apolo, oh o d. Juan, lírios, neves, a cigarra e a estrela, o gato e o sapato ... Sempre a casinha de chocolate, e cumpre que se digam tais coisas, afim de que os moços, em vez de trilhar seu caminho fechado, tomem as estradas alegradas de sol de um Baudelaire ou um Verlaine ou um Vinícius de Morais. Me entendam bem ou chauvinistas. Porque, em arte, não há prata de casa, é-se Dostoiewski ou L. Romanowski, é-se Rimbaud ou ..... , e pobre de quem lê "Ciúme da Morte", em vez de Dostoiewski, por causa que um é comunista russo e, o outro, nasceu em Mal. Mallet... E, pois, hélas! não se perca tempo, vamos aos valores supremos, a

essas experiências decisivas de Rilke, Aragon, Drummond de Andrade. "llusão" é, porventura, o melhor livro de poesia no Paraná, grato ao nosso coração por um laço afetivo, mas nem por isso é livro que ultrapasse as fronteiras da rua 15, e, para nós, neste instante, são as fronteiras do mundo, e não as da rua 15, que procuramos atingir.

***Joaquim, n. 2, p.6.***

## VIARO, HÉLAS... E ABAIXO ANDERSEN!

Guido Pellegrino Viaro nasceu em Badia, Itália, em 9 de setembro de 1898, de família de artistas. Após o curso secundário, fugiu para Veneza, a fim de estudar qualquer curso superior, que jamais concluiu. Ingressou, em seguida, na Academia de Belas Artes dessa cidade, onde permanece pouco tempo e, depois, na Academia de Bolonha. Os pintores que mais o impressionaram foram, quando moço, Armando Spadini e, mais tarde, Cará e Casorati. Participou de várias exposições, sempre maltratado pela crítica.

Vagamundou pintando cartazes de propaganda pela Europa, sem parar em nenhuma cidade, vivendo dia a dia- e a apertar muitas vezes a cinta. Até que, em 1928, não disse seduzido pela América, porém da fome do desconhecido, veio para o Brasil. Em Ville France tinha naturalmente comprado uma gramática espanhola para aprender o português. Com etapas pelo Rio e São Paulo, na enxurrada de 30, aportou em Curitiba; quando tirava os papéis para zarpar até o México, encontrou sua atual esposa, aqui se enraizando; pode-se assim dizer que - com o fim de sua boemia desregrada - a pintura de Viaro iniciou, de fato, em 1937.

Mantém uma escola de desenho e pintura, onde é sua finalidade a formação de mentalidades artísticas mais do que pintores, pois acha que ao Brasil, e ao Paraná em especial, mais serve ter mentalidades artísticas do que medíocres pintores. Agora, ainda, usa óculos e se chama por isso de amanuense Belmiro, com seu chapéu branco engomado, "que só espera uma chuva para desabar, como a folha da abóbora sob um sol intenso". A imagem perdeu o brilho nas pobres palavras escritas, pois Vi aro tem a PERSONALIDADE CARISMÁTICA, tudo que toca se transforma a seu toque mágico; como dar a ideia de um homem desses? Por tudo, Guido Pellegrino Viaro é quase uma rua de Curitiba.

É ele, no Paraná, a fonte sozinha da inquietude nas artes plásticas. Que lição de coragem para os moços a desse homem, que já tem cabelos brancos na cabeça, podendo se instalar na arte que todos gostam, pintar pinheiros do Paraná - e, só, arrosta a indiferença e incompreensão do vulgo profano ante a arte moderna. Humildemente, mas com alegria e sem medo, na obscuridade medieval da província, ele pinta. E sem fazer concessões ao mundo, ao pão nosso, que tanto comprometem, por exemplo, a pintura de Th. de Bona. Pinta não a gente e a terra de Curitiba, mas simplesmente a gente e a terra. Não só os pinheiros, mas também o povo humilde das casas miseráveis: à sombra dos pinheiros, e pinta-os feios, em cores rebaixadas, de pernas e mãos enormes, o que faz um membro da Academia de Letras José de

Alencar dizer: "a beleza, onde está a beleza?" Talhado a canivete em madeira, brutal, não é anjo saudoso de um éden, porém o anjo expulso do céu e, no entanto, orgulhoso de sua sorte e força. De cabelos grisalhos, duro e baixo como uma casa de pedra, agarra o braço do interlocutor com duas mãos fortes, enquanto fala em português macarrônico, com a fluência mais perturbadora em três línguas. É sujeito corrosivo esse Viaro como ácido nítrico; são muitas as pessoas que tremem de medo simplesmente à ideia que possa ter delas. Porque, além dos quadros, há a sua pessoa que é um carro de incêndio com as sirenas abertas; o estúdio dele é o foco das ideias revolucionárias sobre arte em Curitiba, e avulta no meio das cabeleiras despenteadas dos moços a sua cabeça grisalha, mãos gesticulantes quais asas de palavras e, sem nenhum preconceito, a sua turbulência a bater em todas as portas atrás de resposta.

Antes, foi preciso se ilhar do grande mundo, dando para sempre as costas aos pombos da praça de São Marcos, debruçado ante a imagem na água trêmula, a alimentar sua pintura de raízes íntimas. Nesse doloroso aprendizado, que vem de quarenta anos já, armou o seu braço com o pincel vingador do artista dos tempos novos. Eis que o membro da Academia José de Alencar sai detrás da porta e pergunta aflito: "a beleza, onde está a beleza?"

Já se disse que se pode elogiar Vi aro sem desmerecer Andersen. Pois este é o ponto preciso: não se pode (e urge afirmá-lo porque os vinte e um anos me levam a colocar o amor à verdade acima de outras conveniências).

Há um tempo para semear e outro, para colher; se houve tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra. Porque "ainda não chegamos à idade em que os valores se equilibram; só quando as grandezas de ontem já não perturbam as novas, quando estas já conquistaram seu lugar, só então conquistamos -também nós - a liberdade, em relação a elas" (Jean Cocteau). Viaro é o erro que se eleva para a beleza viva e por isso mais fecundo que a beleza morta. Lancemos um exorcismo sobre Andersen, não tanto por causa dele, mas pelo que representa como arte superada, moldes consagrados, tabu. Foi pintor de méritos reais ("é ainda o melhor do Paraná", segundo G. Vi aro), porém está deitando sombra incômoda aos vivos: artistas já realizados, como Th. de Bona e Lange de Morretes, em estilos próprios, que são no dia de hoje apontados, no seu maior título, de DISCÍPULOS DE ANDERSEN! Chega de canonização do pintor pai de não sei o quê, que se o foi em priscas eras, já é puro fantasma a assombrar a pintura de época que não a sua.

O caso de Andersen, grande tabu da província, é o dos mitos intocáveis e que, no entanto, tocados por mão iconoclasta se convertem em mitos mortos e enterrados. Entre Andersen e Viaro nós, os moços, já fizemos a nossa escolha: só nos servem, não os mortos, mas a nós os vivos, que criam a arte nova dos tempos novos.

E não se diga agora que os moços estão solapando os velhos ídolos, para nada oferecer em seu lugar. Mais uma vez entrou no estúdio o membro da Academia José de Alencar e gritando histórico: "a beleza, onde está a beleza?"

***Joaquim, n. 7, p. 10.***

## A GERAÇÃO DOS VINTE ANOS NA ILHA

É um imenso claro na história literária do Paraná esse da revolução modernista... que não houve. Aqui se fechou o ciclo das escolas, como nas províncias em geral no ano da graça de 1922. O modernismo foi, quando foi, assimilado em suas maneiras e equívocos descaracterísticos: nunca mais que escrever "me diga" ou compor um soneto sem rimas... Mas sempre um soneto e vem daí a embalsamação dos faraós: essas inocentes gerações de lírios, pelas quais a Grande Guerra e as revoluções no país deslizaram, na imagem poética outros tempos, como nuvens de verão.

Fortaleceu-se assim certa mentalidade reacionária (disfarçada pelo lindo adjetivo de "paranista"), que, em nome de santas tradições, amputou as mãos e furou os olhos dos jovens artistas. As gerações seguintes se sacrificaram por esse estado de coisas e hoje reforçam as fileiras dos lírios da rua 15; o culto aos mitos, em vez de ser fonte de vida, era a própria fonte da morte. Pois não é que realizam, hoje mesmo, os donos da arte no Paraná, concursos de poesia, onde a partícula "que" ainda oculta é motivo para desclassificação do poeta ou renovam o seu teatro levando à cena "Saudades" de Paulo Magalhães?

Houve uma geração que não quis morar em sua casa vazia.

Não podem os jovens artistas se submeter a acomodações, que o reino agora é o dos homens. Impunha o espírito mesmo da época que, em salvação própria, renegassem os moços um passado que era um cadáver amarrado às suas costas... A sua posição marcante diante da arte, não o será menos diante do mundo. Urgia, acima da música etérea dos pinheirais, escutar as vozes do tempo. Tal música que, um dia, foi bela, ouvem-na hoje, apenas, os cínicos e os covardes lírios. Porque nós, últimos moços da última província do Paraná, não declinamos de nossa responsabilidade na marcha dos acontecimentos.

Esta acusação contra os donos da arte do Paraná é, acima de tudo, pelo seu medo à vida. E, por isso, fedem como cadáveres desenterrados. A nós cumpria, então, efetuar a matança dos mortos sagrados, enquanto se punham as inúteis carpideiras a desculpar o artista medíocre pelo bom homem, que - como todos os homens - sonhou, amou, sofreu. Isso não é desculpa - em arte.

A epígrafe com que Stendhal definiu a geração romântica, define também a nossa, que não temos que continuar. Ela tem tudo por criar. Há evidente equívoco, pois, na ideia de serem os ataques a Emiliano ou Andersen inspirados em "simples prurido de irreverência". Ao contrário, exprimem esses ataques sem dó um estado de consciência.

Primeiro, cumpria derrubar os muros e esboroou-se ao eco de nossa grita a muralha da China. Segundo, pôr em dia a arte, no Paraná, como seu tempo. (Poty avaliou por exemplo, o atraso das artes plásticas entre nós em 40 anos...) Soará a hora, então, de lançar o navio ao mar aventuroso.

Nossa geração, com trabalho humilde, se propõe a participar do seu tempo, empenhada em salvar o homem com a sua arte, como puder. Deixará, não por piadinhas à Emílio, o sinal terrível de sua passagem, mas com uma arte honesta e séria, iluminada pelo sentimento do mundo e a dolorosa consciência do espírito de seus dias. Não será vã ou inconseqüente, que almeje como um sol espargir os seus raios fúlgidos pela terra. Nem é para tanto, o trabalho de uma só geração. O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estéreis. É, pois, uma geração sem medo. Nós, filhos da Segunda Guerra, não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos na própria carne que somos íntima parte deles. O mundo é um só; os nossos problemas, estéticos ou vitais, são já os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou. Com amor ao mundo no peito, seja o nosso canto impregnado de terra, homem, liberdade.

O grave erro dos lírios, foi o de, além da traição a si mesmos, traírem a seu tempo. Não serão perdoados, por isso. Só à luz de uma lua de rua 15 é que floresciam os lírios - e o novo dia os matou em pleno coração.

Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra Ela fará simplesmente arte.

Por tudo, a literatura paranaense inicia agora.

***Joaquim, n. 9, p. 3.***