

WESLEN NICÁCIO DE MENDONÇA MELÂNIA

DO RETRATO FALADO AO FLAGRANTE:
Lirismo e realidade em minificções de Dalton Trevisan

Maceió - AL
2019

WESSLEN NICÁCIO DE MENDONÇA MELÂNIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
DOUTORADO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

DO RETRATO FALADO AO FLAGRANTE:
Lirismo e realidade em minificções de Dalton Trevisan

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para obtenção de diploma de doutorado em Letras e Linguística sob orientação da Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.

Maceió - AL
2019

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário Responsável: Marcelino de Carvalho

M517d Melânia, Wesslen Nicácio de Mendonça.
Do retrato falado ao flagrante : lirismo e realidade em minificções de Dalton Trevisan / Wesslen Nicácio de Mendonça Melânia. – 2019.
131 f.

Orientadora: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.
Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2018.

Bibliografia: f. 128-131.

1. Trevisan, Dalton, 1925- . 2. Literatura brasileira. 3. Poesia lírica.
4. Ficção. I. Título.

CDU: 82-14



TERMO DE APROVAÇÃO

WESSLEN NICÁCIO DE MENDONÇA MELÂNIA

Título do trabalho: “DO RETRATO FALADO AO FLAGRANTE: Lirismo e realidade em minificções de Dalton Trevisan”

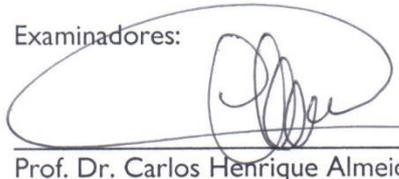
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

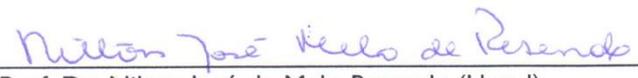


Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/Ufal)

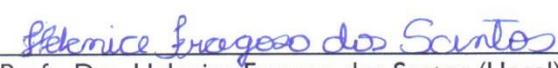
Examinadores:



Prof. Dr. Carlos Henrique Almeida Alves (Ifal)



Prof. Dr. Nilton José de Melo Resende (Uneal)



Profa. Dra. Helenice Fragoso dos Santos (Uneal)



Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Maceió, 22 de abril de 2019.

AGRADECIMENTOS

Dou graças a Deus por ter me ajudado a chegar ao fim de mais essa jornada tão extensa de estudos e capacitação. Agradeço por ter me fortalecido e orientado em todo percurso que foi tão cheio de percalços. Sou grato a Ele por me manter firme, mesmo quando a vontade de desistir assomou ou quando parecia que esse trabalho não terminaria mais. Não poderia ser mais grato pelo amor demonstrado através de Jesus, que suportou dificuldades maiores e um percurso mais árduo nesse mundo e, por isso mesmo, é capaz de também ajudar a todos que passam por quaisquer momentos de tribulação. A Jesus, que expressou todo o lirismo de Deus, agradeço mais uma vez por me conceder a conquista de mais uma etapa. *Soli Deo Gloria!*

Tenho de agradecer ao carinho e amor da Priscila, a minha “Pri”. Não tenho palavras para demonstrar a minha gratidão pela paciência, incentivo, suporte e cuidado que você tem tido comigo. Dizer que você é um Presente de Deus, uma esposa cuidadosa, uma amiga presente, uma companheira fiel, uma namorada carinhosa... não seria o suficiente. Não faltam atributos pelos quais agradecer e motivos para retribuir por estar comigo nessa jornada. Por isso, essa vitória também é tua, e eu não poderia deixar de reconhecer. Este trabalho não existiria sem você, pois muitas vezes tive de me apoiar em você para conseguir prosseguir. Meu amor e gratidão nunca serão suficientes para retribuir todo o bem que me faz. Amo você e me orgulho de ser chamado de teu marido. Obrigado por um amor em verso e prosa.

Não posso deixar de agradecer à minha família. Aos meus pais e irmão, que são minha base fundadora, só posso reafirmar meu amor e carinho e a importância que vocês têm pra mim. Agradeço ao “pai”, à “Iva” e ao “mô fio”, por sempre estarem comigo, não importando as situações. Sei que em algumas ocasiões, por causa deste trabalho e das muitas ocupações, tive de ficar ausente de muitos momentos em família, ou apenas “dar uma passadinha rápida” para vê-los, mas o carinho e afeto não diminuíram nem um pouco com o tempo. Agora, que esta etapa está cumprida, haverá uma recompensa por esse esforço e vocês compartilharão comigo dessa vitória. Amo vocês... sempre!

Também não poderia esquecer de agradecer à minha nova família. Agradeço a Deus por ter me concedido sogros tão carinhosos e um cunhado tão gente boa. É muito bom ser acolhido como um filho e se sentir parte de uma família em que não se cresceu. Obrigado à “sogra” por sempre me dizer palavras de incentivo; ao “sograo” por gostar de passar tempo

junto; e ao “cunha” por ser carinhoso e divertido. Vocês são parte de mim e me fazem amar ainda mais meu casamento com a Pri. Amo vocês!

Não posso deixar de agradecer também à minha querida comunidade: a Igreja Batista Plenitude. Agradeço pelo carinho e amizade ao longo desses seis anos. Sou grato aos pastores Valter e Liz, por serem tão cuidadosos e comprometidos com Deus e sempre me abençoarem e encorajarem. Sou grato aos pastores Hugo e Thiago pela amizade e incentivo em terminar este trabalho, seguindo o desenrolar de cada etapa. Agradeço pelos irmãos-amigos de todas as horas que fazem parte dessa igreja e me ajudam a ser melhor a cada dia. Em especial, representando toda a igreja, quero destacar a amizade do Luizinho, que é a pessoa mais generosa e gente boa que eu conheço, e que sempre esteve me estimulando e acompanhando no desenvolvimento desta tese. Obrigado a todos vocês por todo suporte! Fazer parte desta comunidade é realmente sentir o carinho de Deus por mim.

Quero agradecer ainda aos amigos do RPG. Esse grupo que faz das minhas sextas-feiras a tarde um momento tão especial e divertido. Agradeço ao Claudinho, Allan e Hugo por se divertirem comigo e me ajudarem a tirar um pouco o peso do estresse da semana. Agradeço pela amizade sincera e estímulo, e também pelas “zueiras” e “tretas” constantes. Vocês são nobres guerreiros de eras de outrora. Vossa amizade é um privilégio meu. Que possamos aproveitar ainda mais nossas sextas após essa etapa cumprida!

Agradeço também ao grande amigo Gustavo Porfírio, que mesmo longe e com pouco contato, ainda tem tanta influência em quem eu sou. Obrigado por estimular um jovem “nerd” a ter gosto pela pesquisa científica e, mesmo seguindo outra área do conhecimento, trilhar o caminho da academia. Aqueles tempos de monitoria da disciplina de Metodologia da Pesquisa Científica ainda reverberam aqui neste trabalho. Não importa o tempo que passemos sem nos ver ou falar, a amizade permanece a mesma. Você e o Hugo sempre terão lugar aqui no meu coração. Vida longa à “Fraternidade”!

Não posso deixar de demonstrar todo meu carinho e gratidão à Gilda, minha orientadora. Ela que teve uma paciência enorme comigo durante todo esse trajeto e sempre foi muito cordial, mesmo que fosse para dizer que minhas análises estavam equivocadas. Não posso deixar de reconhecer toda a importância que você, Gilda, tem na minha formação na pós-graduação e a admiração e respeito que você suscita em todos que te conhecem. Somos privilegiados por poder ser ensinados por alguém tão capacitada e instruída e, ao mesmo tempo, tão nobre e doce. Professores com tua bagagem de conhecimento, trato pessoal e singeleza são muito raros hoje. Obrigado por ser uma verdadeira *lady*.

Quero agradecer ainda a um amigo muito especial que é o Roberto Sarmiento. Para além dos limites da universidade, nossa amizade não é mais mediada por estudos, mas pelo carinho mútuo. Sou muito grato a Deus por ter esse privilégio de “frequentá-lo”. Teu estímulo e considerações sempre são muito importantes. Por tua causa, ao entrar no curso de Letras, decidi traçar minha caminhada através dos Estudos Literários. Teu conhecimento e seriedade com a pesquisa em Literatura sempre foram um estímulo para que eu fosse um estudante muito melhor. Muito obrigado, Roberto!

Não posso deixar de agradecer aos professores da Faculdade de Letras da Ufal de modo geral por todos esses anos de estudo e aprendizado. Agradeço ainda aos professores que contribuíram ministrando disciplinas em minha graduação, no curso de mestrado e de doutorado, cada conteúdo ministrado, obra lida e texto analisado tem contribuição em minha formação e na confecção desta tese. Quero agradecer em especial aos professores Fernando Fiúza e Ana Claudia que participaram de minha banca de qualificação e deram tantas contribuições para que esta tese se tornasse muito mais profunda e adequada. A vocês, toda minha gratidão!

Tenho de agradecer ainda à coordenação do PPGLL. Agradeço aos coordenadores Ana Claudia, Paulo Stella e Telma Magalhães por toda compreensão e auxílio para que eu conseguisse cursar o doutorado em meio ao trabalho na secretaria do programa. Sem a empatia de vocês, não teria conseguido concretizar este sonho. Muito obrigado!

Agradeço também aos colegas servidores da Faculdade de Letras que sempre me estimularam a ir além do cargo administrativo na Ufal. Em especial, destaco o apoio e suporte do Johnny Lucas Calheiros na secretaria do PPGLL, quando teve de dar conta do setor sozinho no período de minha licença de três meses; e ao Judson Leão, funcionário da Biblioteca Setorial Arriete Vilela que sempre me deu boas palavras e me estimulou a crescer mais. Obrigado!

Por fim, agradeço à Ufal por promover a oportunidade de que eu seguisse os estudos nos cursos de graduação, mestrado e doutorado em meu próprio Estado. Agradeço porque apesar das limitações e dificuldades que temos, possuímos um excelente quadro docente e técnico que trabalha para compensar as deficiências existentes. Agradeço a todos os profissionais desta universidade federal que cumprem bem suas funções e são responsáveis pelos bons frutos gerados. A vocês, minha gratidão por ser parte desta instituição!

“O Bom”

O bom escritor diz a verdade
ainda quando está mentindo,
se é que você me entende.
(TREVISAN, 2010, p.173)

RESUMO

A escrita de Dalton Trevisan tem instigado críticos e leitores a cada lançamento de suas obras. No meio dessa produção tão diversa, a liricidade foi percebida por muitos críticos e estudiosos literários, no entanto, poucos se debruçaram sobre o fenômeno e buscaram entender esse recurso nos textos trevisanianos. Este trabalho tem o objetivo geral de identificar, analisar e compreender a presença e função do discurso lírico em minificções do autor paranaense, buscando dessa forma contribuir para a crítica literária e para a melhor compreensão da liricidade em textos literários. Para isso, baseamos nosso trabalho em dois fundamentos teóricos principais: primeiro, a crítica literária a respeito da obra de Dalton Trevisan, em que revisamos grande parte do que foi percebido e visto na obra do escritor; e, em segundo lugar, nos conceitos de minificção e de lirismo, retirados das concepções da teoria literária. Desta forma, realizamos a crítica literária dos textos através da abordagem de caráter analítico-interpretativa. Com isso, buscamos analisar e interpretar os textos à luz de variadas concepções, de acordo com a configuração de cada escrito, mas sempre permitindo que a obra em si nos munisse do aparato necessário para compreendê-la. Após nossas análises, pudemos perceber que o recurso lírico é utilizado em Dalton Trevisan com o propósito de potencializar os significados das minificções e instaurar uma gama de abordagens e compreensões distintas, ampliadas pela presença de uma visão subjetiva no interior da estrutura textual. Além disso, o uso desse recurso permite que ocorra uma transposição de sentidos, ou seja, o rompimento com noções engessadas em relação a termos, expressões ou perspectivas de leitura. Assim, o lirismo atua na construção do texto aberto, capaz de se renovar a cada leitura e de reamostrar a realidade pelo olhar singular do “eu” do texto.

Palavras-chave: Lirismo. Minificções. Literatura brasileira. Dalton Trevisan.

ABSTRACT

Dalton Trevisan's writing has instigated critics and readers with every release of his works. In the midst of such a diverse production, the lyricism was perceived by many critics and literary scholars, however, few have looked at the phenomenon and sought to understand this resource in the Trevisan texts. This work has the general objective of identifying, analyzing and understanding the presence and function of the lyrical discourse in the author's minifictions, thus seeking to contribute to literary criticism and to a better understanding of lyricism in literary texts. For this, we base our work on two main theoretical foundations: first, the literary criticism regarding the work of Dalton Trevisan, in which we review much of what was perceived and seen in the work of the writer; and, secondly, in the concepts of minifiction and lyricism, taken from the conceptions of literary theory. In this way, we perform the literary criticism of texts through the analytic-interpretative approach. With this, we seek to analyze and interpret the texts in the light of varied conceptions, according to the configuration of each writing, but always allowing the work itself to provide us with the necessary apparatus to understand it. After our analyzes, we could see that the lyrical resource is used in Dalton Trevisan with the purpose of potentializing the meanings of the minifictions and instituting a range of different approaches and understandings, amplified by the presence of a subjective vision within the textual structure. In addition, the use of this feature allows a transposition of meanings, that is, the break with notions plastered to terms, expressions or perspectives of reading. Thus, lyricism acts in the construction of the open text, capable of being renewed with each reading and of reshaping reality through the singular look of the voice of the text.

Keywords: Lyricism. Minifiction. Brazilian literature. Dalton Trevisan.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 RETRATO FALADO: MINIFICÇÕES E LIRISMO EM DALTON TREVISAN.	14
2.1 Rabiscando algumas considerações sobre a obra trevisaniana.....	14
2.2 Em busca do traçado trevisaniano.....	19
2.3 O traço mínimo em Dalton Trevisan.....	25
2.4 Rascunhos líricos.....	35
3 PERSEGUIÇÃO: PISTAS CRÍTICAS.....	49
3.1 As pistas da fortuna crítica.....	49
3.2 Testemunhos críticos.....	55
3.3 O discurso-vampiro.....	59
3.4 Expressionismo e neorrealismo.....	63
3.5 O quase reconhecimento lírico?.....	69
3.6 Traços líricos amenos e pacíficos.....	73
3.7 A lírica naturalista e melancólica.....	79
3.8 A percepção.....	82
3.9 Finalizando o inquérito crítico.....	86
4 FLAGRANTE: O LIRISMO EM DALTON TREVISAN.....	88
4.1 O lirismo em cenas urbanas.....	88
4.2 O lirismo e o erotismo.....	93
4.3 O lirismo na violência.....	98
4.4 O lirismo da natureza.....	104
4.5 O lirismo e a intertextualidade.....	108
4.6 O lirismo e a metalinguagem.....	113
4.7 O lirismo da sentença.....	117
4.8 Captura do lirismo?.....	121
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS.....	128

1 INTRODUÇÃO

Dalton Trevisan é considerado pela crítica especializada brasileira um dos maiores contistas nacionais. Com um conjunto de escritos que conta mais de 34 livros lançados, a carreira literária trevisaniana não só é extensa como reconhecida pela crítica e público. Ganhador de quatro prêmios Jabuti, um prêmio Biblioteca Nacional, um Prêmio Camões e um prêmio Portugal Telecom de literatura, o escritor curitibano, independente de quantas publicações ainda possa vir a lançar, já se consolidou no cânone literário brasileiro e, pela vasta obra e estilo único, consagrou-se como um dos escritores brasileiros mais representativos do gênero de narrativa curta.

Apesar da longa carreira literária e dos vários estudos sobre a obra de Trevisan, muitos aspectos de sua construção literária ainda desafiam a crítica. Por apresentar um conjunto literário distinto que não se fixa em um único modelo, o estudo da obra literária trevisaniana instiga a crítica a cada lançamento. Além disso, o trabalho constante de revisão de suas obras e as reedições corrigidas dos livros do autor dificultam o trabalho de análise literária, que precisa ser revisitado com frequência.

Um aspecto muito abordado e apontado nos textos do escritor paranaense é a concisão e aspereza, apresentando cenas violentas ou de decadência moral. Os ambientes familiares com torpezas, abusos e brutalidades também aparecem com frequência na obra do autor. No entanto, menos abordadas são as cenas leves e bem-humoradas, que permeiam as minificções escritas pelo curitibano. Difícil também observar quem se detenha sobre o aspecto lírico que permeia alguns de seus textos, justamente o ponto que iremos nos debruçar neste trabalho e que já foi percebido de relance pela crítica literária.

O lirismo em Dalton Trevisan se apresenta através de imagens, metáforas e outras figuras de linguagem que aparecem de modos variados e distintos, seja instaurando um olhar subjetivo sobre uma cena brutal, seja para trazer uma reconfiguração semântica de um trecho, ou mesmo ressaltando o trabalho de linguagem da produção textual. No percurso deste trabalho iremos nos deter sobre algumas produções buscando compreender e analisar os papéis que o lirismo pode assumir na narrativa e ficção trevisaniana.

Assim, nosso objetivo será o de compreender a presença e função do discurso lírico nos textos ultracurtos de Dalton Trevisan, analisando a configuração e ocorrência em minificções de variada estrutura e temática. Para isso, iremos nos valer do aporte crítico a

respeito das categorias de minificção, “imagem” e “lirismo” e das concepções críticas sobre a obra ultracurta e presença lírica nos textos trevisanianos. Sobre minificção, vamos nos valer da concepção de Lauro Zavala (2004) que forjou o termo e tem dedicado a maior parte de seu trabalho crítico analisando os escritos literários ultracurtos. A respeito da “imagem”, iremos considerar os apontamentos de Maurice-Jean Lefebve (1975), Octavio Paz (1976) e Umberto Eco (1976). Sobre a compreensão de “lirismo”, Massaud Moisés (2004), Ezra Pound (2006), João Luiz Lafetá (2000) e Roberto Sarmiento Lima (2004). As considerações críticas sobre a obra trevisaniana e a presença lírica serão tomadas de Berta Waldman (2014), Alfredo Bosi (2015), Miguel Sanches Neto (1996), Vera Maquêa (1999), Miguel Vieira (2012) e Pedro Gonzaga (2007).

Para cumprir com esse propósito, iremos dar ênfase constante ao texto de Dalton Trevisan. Buscaremos a cada citação teórica e levantamento de hipóteses, confrontar as ideias com o texto literário, que poderá ora fortalecer ora enfraquecer os pontos de vista tomados. Nosso estudo priorizará a exposição do texto literário, tomando os discursos críticos e teóricos apenas no que for estritamente necessário visando à predominância da perspectiva estética da obra, que será o objeto central de nossa análise. Foi a partir de nossas leituras do texto trevisaniano, e não de textos teóricos, que a ideia de pesquisa deste trabalho surgiu, portanto, nada mais adequado que seja a partir da leitura do texto literário em contraponto com as posições críticas que realizemos uma análise a respeito das composições.

Esta tese, portanto, se constitui em um trabalho que busca contribuir para a melhor compreensão do fenômeno literário em Dalton Trevisan, sua influência e representação para o cânone da literatura brasileira e uma revisão dos conceitos e possibilidades do gênero curto para os Estudos Literários. Para isso, iremos analisar algumas minificções do autor em que podemos perceber o aspecto lírico. Iremos analisar minificções selecionadas das seguintes obras: *234* (2013a), *Ah, é?* (2013b), *Desgracida* (2010), *Duzentos ladrões* (2008a), *Mistérios de Curitiba* (2014a), *O beijo na nuca* (2014b) e *Pico na veia* (2008b). A escolha se deu por essas obras apresentarem predominantemente textos ultracurtos produzidos da década de 1990 aos dias atuais e que apresentam o efeito lírico, o que condiz com a escolha de nosso objeto.

Evidentemente, como a obra trevisaniana é extensa não seria possível em um único trabalho, que versa a respeito de tema tão amplo, analisar um conjunto grande e diverso de publicações e, por isso, tivemos de realizar esse corte delimitador de nosso objeto de estudo, buscando concentrar nossos esforços nos escritos que representam melhor sua escrita e,

consequentemente, que melhor representariam as características selecionadas nesta pesquisa. Com isso em mente, dividimos esta tese em três partes separadas em capítulos.

É importante frisar que o arranjo dos capítulos não foi configurado da maneira costumeira. Normalmente, em trabalhos como este, a revisão crítica é posta no primeiro capítulo para em seguida (no segundo capítulo) adentrarmos mais especificamente no tema, apresentando o problema de pesquisa e por fim, no terceiro capítulo, analisarmos o texto literário mais profundamente. Realizamos uma inversão dos dois primeiros capítulos, posicionando a problematização de nosso objeto no primeiro e a revisão crítico-literária no segundo; o terceiro manteve a organização tradicional em que ocorre a análise e interpretação dos textos.

Fizemos essa alteração em razão de nosso objeto de estudo na obra de Dalton Trevisan precisar de um detalhamento *a priori*. Isso para que o leitor, identificando conosco o fenômeno no interior do texto literário, possa compreender melhor o propósito da pesquisa. Ademais, verificou-se ser mais sensato concentrar nossa revisão teórica nos aspectos que nos interessam, buscando em análises anteriores da obra traços que indiquem considerações sobre o papel do discurso lírico em minificções do autor curitibano.

Com isso em mente, organizamos o primeiro capítulo de modo que, inicialmente, fazemos um panorama de algumas características presentes na escrita trevisaniana e bem destacadas pela crítica, como a concisão e a brevidade. Em seguida, nos voltaremos para a constituição das minificções em Dalton Trevisan, abordando o processo que levou a escrita trevisaniana ao texto ultracurto, a natureza desses textos em suas obras e a estrutura desses escritos. Também iremos analisar a presença lírica através da construção de imagens, entendendo alguns conceitos sobre o termo, como se configuram e que tipo de relação estabelece com o lirismo. Além dessas considerações, teceremos comentários sobre o gênero textual “conto” e qual tipo de conceito estamos utilizando para compreender o discurso lírico.

No segundo capítulo, iremos nos debruçar sobre as análises críticas que abordam as minificções de Dalton Trevisan e sobre como a crítica literária abordou a liricidade nos textos do autor. Iremos abordar concepções mais distantes no tempo sobre a obra de Dalton Trevisan, como os apontamentos de Alfredo Bosi (2015), Berta Waldman (2014) e Miguel Sanches Neto (1996), como também teses e dissertações acadêmicas que abordam o texto trevisaniano já em sua configuração predominantemente ultracurta. Faremos uma revisão dos estudos críticos levantando informações em análises anteriores para melhor compreender o

processo de miniaturização dos escritos e da incidência do lirismo nos textos literários do escritor curitibano. Essas características serão postas em confronto com aquilo que ocorre no texto trevisaniano.

Por fim, no terceiro capítulo, iremos analisar as minificções que apresentam imagens líricas e que tipo de leitura da realidade elas realizam. Vamos dividir a análise em temáticas de ocorrência da liricidade, mas sem nos pretender limitadores ou deterministas, buscando um modo de organizar melhor as abordagens ao texto literário e a percepção de nuances (como as temáticas da violência, do erotismo e do urbanismo) em que o aspecto lírico pode suscitar na interpretação de cada escrito. Perceberemos o papel dessa presença lírica nas obras trevisanianas enquanto fator de leitura e escrita da realidade e suscitaremos perspectivas de interpretação e leitura para a obra do escritor paranaense e para a compreensão do discurso lírico em seus textos ultracurtos.

Após essas análises, teceremos considerações finais, delimitando as possibilidades da contribuição da pesquisa e as novas inquietações que podem ser suscitadas através de nossa leitura do fenômeno. Com isso, esperamos contribuir com o estudo dos textos trevisanianos e, ao mesmo tempo, desvendar mais um aspecto na obra daquele que é um dos icônicos escritores da história literária brasileira.

2 RETRATO FALADO: MINIFICÇÕES E LIRISMO EM DALTON TREVISAN

2.1 Rabiscando algumas considerações sobre a obra trevisaniana

A obra de Dalton Trevisan tem sido analisada ao longo dos seus mais de 60 anos de publicação. A apreciação de seus textos não permite inseri-lo dentro de uma única categoria ou estilo de escrita, embora o autor curitibano tenha se estabelecido no cânone brasileiro como um dos grandes contistas de nossa literatura. No entanto, os textos curtos e ultracurtos escritos por Trevisan (e denominados neste trabalho na categoria de minificções¹) possuem grande variação de estilo e não se prendem a uma única forma de estruturação ou temática.

Apesar dos chamados “temas repetidos”² ou da incessante reescrita de seus textos, Trevisan consegue se reinventar a cada lançamento e se perpetuar enquanto interesse literário de público no Brasil. Conforme atesta Marcelino Freire (2012), os textos trevisanianos se atualizam a cada nova obra lançada, trazendo novos componentes à escrita do autor e surpreendendo seus leitores:

Todo livro que ele escreve, estou eu lá, a acompanhar o que ele veio desta vez aprontar: ora poeta, ora, até, rapper. Podem observar: como os ouvidos (e os parágrafos) do Dalton estão sempiternamente abertos aos novos sons e gestos da rua. Inquieto e eterno em sua escritura. (FREIRE, 2012, p.18)

Concordamos com a leitura de Marcelino Freire (2012) e encontramos em cada livro do escritor paranaense algo novo, mais uma faceta deste escritor, que atualiza a própria produção literária e as possibilidades de leitura. É nesse sentido que esta tese caminhará, contribuindo para a apreciação de mais um aspecto da obra trevisaniana e buscando traçar mais características dessa produção e esboçar algumas abordagens não exploradas nas apreciações já feitas. Como o próprio Marcelino Freire (2012) atesta, é possível perceber um

¹ O termo minificções foi cunhado por Lauro Zavala (2004), autor e crítico literário mexicano que se dedica ao estudo de “minicontos” e demais composições brevíssimas. O termo abrange não apenas narrativas, mas assertivas, chistes, paródias, adivinhas, anedotas, poemets, parábolas, textos dramáticos e demais produções literárias de extensão muito curta e se aplica de forma adequada à produção literária trevisaniana atual que extrapola os limites de rótulos e gêneros textuais. Esse será um termo chave para a análise e interpretação literárias aplicadas nesta tese.

² Nosso estudo não entrará no mérito ou demérito da questão dos temas trevisanianos. No entanto, não concordamos inteiramente com a ideia de que o autor curitibano esteja sempre abordando os mesmos temas. A abordagem de temáticas de conflitos familiares, violência e crise urbana está presente em muitas obras literárias, sendo, portanto, comum a diversos autores em diferentes épocas.

“poeta” no escritor curitibano e cabe à crítica literária compreender quais relações pode haver entre um “contista” e um “poeta”.

A respeito disso, podemos considerar, em primeiro lugar, que não é possível atribuir características finais e rótulos à obra trevisaniana tomada como um todo, visto que a escrita do escritor paranaense tem se modificado ao longo do tempo. Desde suas primeiras produções (que foram renegadas pelo autor) passando por sua “estreia” oficial, com *Novelas nada exemplares* até a última obra lançada quando da conclusão deste trabalho (*Beijo na nuca*), a forma de escrever e os gêneros literários curtos foram muitos e distintos.

Desse modo, devemos perceber a obra trevisaniana enquanto em constante construção. O autor deixa isso claro quando, vez ou outra, reescreve e publica novamente um texto já apresentado em outras obras, quando se utiliza de partes de textos lançados anteriormente para construir um novo texto literário, ou ainda quando relança obras lançadas anteriormente em novas edições revistas e atualizadas, que sempre apresentam mudanças nos textos já conhecidos. Essa característica, de areia movediça, em que nada nesse conjunto literário parece ter uma forma fixa, ser estático ou estanque, faz parte da compreensão da escrita de Dalton Trevisan: sempre em busca do refinamento (no sentido de retirada daquilo que é excesso ou impureza literária) e, como um forjador (com toda carga semântica que carrega a palavra), da lapidação de seus textos a cada escrita.

Por essa razão, esboçaremos um retrato falado daquilo que temos entendido como um traço comum em muitas das minificções trevisanianas, que é a construção do lirismo em seus textos realizando uma leitura contemporânea e tendo como chave de interpretação da obra a instauração da subjetividade no texto. Nesse sentido, o texto trevisaniano se apresenta fluido e capaz de diversos efeitos. Ele se reinventa a cada nova obra lançada e provoca a crítica literária:

“192”

- 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?

(TREVISAN, 2008b, p.224)

A voz textual, assumindo a fala de Dalton Trevisan, tomado por parte da crítica como um escritor que repete personagens (os sempre “João” e “Maria”) e histórias, ironiza essa

concepção de sua escrita e transforma em tema artístico a percepção da crítica literária. Como “inovar” se as pessoas e situações são sempre as mesmas?

Por esse motivo, mesmo que Dalton Trevisan abordasse sempre os mesmos temas, ou nomeasse todas suas personagens como eternos “João” e “Maria”, a construção literária das obras é que interessa ao crítico literário. Desse modo, até o discurso da crítica vira mote para confecção de uma minificção e as possibilidades de leitura são ampliadas para além do sentido imediato. Observe-se que o texto parte da acusação recebida (“ele se repete”) para uma leitura mais ampla da realidade (“Se alguém se repete são elas, essas pessoas iguais, sempre as mesmas”). A voz textual vê as pessoas com padrões de comportamento iguais, e critica a falta de inovação.

A estrutura do texto também sugere essa interpretação: o primeiro parágrafo, iniciado em tom formal (mimetizando talvez os escritos da crítica especializada), apresenta a denúncia tantas vezes apresentada em relação à obra trevisaniana: a repetição. No segundo parágrafo, o tom coloquial é instaurado através da interjeição “Pô”, em sintonia com o tom de insatisfação da voz textual, e que demonstra a crítica aos comportamentos sociais e às leituras que são realizadas dos textos do autor curitibano, essas sim, repetitivas e pouco inovadoras.

Quando consideramos o discurso do texto trevisaniano como se referindo também à falta de inovação da crítica acadêmica, que repete os mesmos dizeres sobre autores e obras no sentido de consolidar análises já realizadas e estipular rótulos de padronização literária, podemos perceber uma provocação da voz discursiva para que a crítica amplie as possibilidades de leitura, saia das concepções fechadas e aborde o texto de forma própria, singular e original. Essa interpretação é reforçada pela composição do texto que, primeiramente, é construído enquanto monólogo; como se não houvesse alguém com quem a voz textual pudesse dialogar, mas unicamente expor suas posições. Dessa forma, a unicidade ou originalidade já é apontada na *forma* de dizer sobre o *conteúdo* do que é dito e, por esse motivo, a crítica literária também precisa romper com o engessamento de análises e leituras e buscar compreensões distintas do que já vem sendo feito.

Com isso em mente, pensamos a obra trevisaniana sem espaço e fronteiras definidas (no sentido de se constituir como lugar de rompimento de características estanques e imutáveis). Isso também nos levar a uma leitura que situa seus textos enquanto ficção vinculada a uma estética contemporânea, pois “As ficções atuais situam-se além das fronteiras, nessa terra de ninguém (sem propriedade e sem pátria) que é o lugar mesmo da

literatura mas que, ao mesmo tempo, se localizam com precisão em um espaço claramente definido” (PIGLIA, 1996, p.54). Nesse sentido, o pesquisador argentino estabelece que a literatura atual constrói a tensão entre a cultura mundial e a identidade particular e que nessa tensão a literatura ocupa essa terra de ninguém buscando romper justamente com a uniformização das experiências através dos relatos individuais.

Por esse motivo, a análise crítica em Dalton Trevisan deve buscar compreender essa mobilidade própria da literatura e entender que cada texto literário concede as chaves interpretativas para cada um deles. Portanto, obviamente, não existe apenas uma linha de análise ou de leitura para a obra trevisaniana. E é por esta razão que, neste trabalho, serão tomadas algumas perspectivas de leitura dos textos do escritor paranaense que abordarão a obra sob um olhar distinto, levando em consideração a presença lírica nos textos. Acreditamos que as possibilidades de leitura literária são múltiplas, inclusive dentro da obra de um mesmo escritor, pois, como afirma Antonio Candido (2000):

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 2000, p. 68)

Consequentemente, a literatura é viva e aceita inúmeras compreensões distintas, de acordo com as leituras que são feitas, pois o leitor é parte essencial na interpretação das obras literárias. Por isso, o crítico literário (por mais óbvio que seja afirmar isso) deve ser leitor das obras, interagir com elas e, a partir de sua experiência de leitura, atuar para auxiliar compreensões mais amplas dos sentidos de cada texto. Com essa prerrogativa é que nos debruçamos sobre as minificções de Dalton Trevisan para analisar o caráter lírico dessas produções, percebendo a as possibilidades de leitura construídas através de formas mínimas e concisas.

Ressalta-se também, como já apontado, a importância do papel do leitor na compreensão e leitura contemporânea de obras literárias. Umberto Eco (1988), já nos aponta esse papel relevante quando afirma que “o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora seja interpretado com uma margem suficiente de univocidade” (ECO, 1988, p. 37). Com isso o autor e crítico italiano pretende demonstrar que, se por um lado a obra literária busca uma abertura de possibilidades interpretativas para que o leitor as

encontre, por outro lado essas possibilidades não são infinitas e tendem a uma razoável univocidade de sentidos. Isso porque seria incoerente que uma obra literária pudesse ser compreendida de um modo e, simultaneamente a interpretação contrária também fosse possível, pois como ainda nos afirma o escritor “[...] por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente” (ECO, 1988, p. 42).

Percebemos na obra de Dalton Trevisan um cuidado em “formar” seus leitores através das constantes retomadas e reescritas de seus textos. Parece-nos que essa revisitação constante da própria obra se dá não apenas por uma insatisfação do escritor com o produto final apresentado, mas também por uma necessidade de deixar mais claras as leituras do texto e as alternativas interpretativas disponíveis. É fácil notar o papel central que o leitor tem na obra trevisaniana, pois o autor sempre faz questão de buscar interagir com seu interlocutor e mostrar a ele o papel que tem na confecção da obra:

“143”

Guerra conjugal: as mil e uma batalhas da minha, da tua, da nossa
Ilíada doméstica. (TREVISAN, 2013b, p.97)

A participação do leitor é sempre requerida e estimulada através de concepções amplas. Note-se que não são descritas as batalhas da “guerra conjugal”, pois se infere que o leitor compreenderá o sentido dessa construção. A minificação é composta pensando no reconhecimento da existência das disputas familiares, em todos os âmbitos da sociedade, mas também que conhece as obras *Guerra conjugal*, de Dalton Trevisan, e a *Ilíada*, de Homero. Através desses recursos, o leitor será capaz de melhor fruir o texto e apreender o maior leque de interpretações que a sentença permite. Com isso, entendemos que as obras trevisanianas são compostas buscando uma forma mais intensa de estabelecer a relação leitor-obra, buscando formar leitores-modelos de seus textos, capazes de entrever nas linhas de cada escrito as potencialidades de interpretações fomentadas pelo trabalho de linguagem.

2.2 Em busca do traçado trevisaniano

Ao pensarmos sobre a escrita trevisaniana de textos curtos, percebemos que antes da década de 90 e da publicação das “ministórias”, não era difícil designar o gênero textual característico do autor curitibano enquanto “contos”. De fato, sabemos que o conto abarca uma grande variedade de narrativas breves de propriedades bastante distintas e que definir o que se encerra dentro deste vasto rótulo nem sempre pode ser totalmente compreendido. Dalton Trevisan, em alguns momentos, se propõe a discutir um pouco sobre a produção de contos e o ofício de escritor:

“3”

Um bom conto é pico certo na veia. (TREVISAN, 2008b, p.9)

“204”

Lição de estilo: o último bilhete do suicida.

Lição de vida: um pedaço de papel em branco – o último bilhete.
(TREVISAN, 2008b, p.238)

“186”

O escritor é irmão de Caim e primo distante de Abel. (TREVISAN, 2013b, p.126)

“7”

O melhor conto você escreve com tua mão torta, teu olho vesgo, teu coração danado. (TREVISAN, 2013^a, p.8)

Para Dalton Trevisan, a ideia da escrita de contos não tem relação com categorizações que envolvem extensão da narrativa, quantidade de ambientes, número de unidades de efeito, peripécia, etc. (aspectos tão comuns de encontrar em diversos manuais literários e definições sobre o gênero). As sentenças acima põem em xeque a concepção de conto e de produção literária não apenas pelo conteúdo que apresenta, mas por sua composição. Se Dalton Trevisan pode denominar esses textos ultracurtos de “ministórias” ou, até mesmo de contos, como a crítica literária deve encará-los? Alguns escritores e críticos já se propuseram ao árduo e difícil trabalho de definir “limites” (ou “margens”) que delimitam o gênero de narrativa breve:

Se nos pedissem para designar a classe de composição que, ao lado do poema, pudesse melhor satisfazer as exigências de grande genialidade, que pudesse oferecer a esta o mais vantajoso campo para o seu exercício,

deveríamos falar sem hesitação do conto em prosa, como o senhor Hawthorne tem aqui demonstrado. Referimo-nos à narrativa em prosa curta, que exige de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta. [...] No conto breve [...] o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. (POE, 2011, p.337-338)

Edgar Allan Poe (2011) traçou uma série de considerações sobre o gênero “conto” ao resenhar a obra de Nathaniel Hawthorne. Nesses apontamentos, o escritor americano destaca algumas características que acredita serem definidoras da narrativa breve, entre elas, como pode ser visto no excerto acima, a duração da leitura e a apreensão da “totalidade” sem interferências³. Edgar Allan Poe (2011) também institui que no conto haja o que ele denomina de “elaboração de um certo efeito único e singular” (POE, 2011, p.338) e que “A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada” (POE, 2011, p.339).

Tomando em consideração esses apontamentos de Edgar Allan Poe (2011), os textos trevisanianos acima podem ser percebidos como apresentando efeito singular, mas talvez fossem censurados pela brevidade excessiva. O escritor americano parece concluir que o “conto” necessita de uma certa extensão para que possa cumprir com o seu propósito (efeito único), mas que essa extensão não pode exigir um tempo muito longo ou muito curto de leitura (até cerca de uma hora) para que o leitor possa apreender completamente (a totalidade) desse efeito construído.

Ponto interessante também é a relação que Edgar Allan Poe (2011) estabelece entre a narrativa breve e o “poema”. Ao afirmar que a genialidade literária seria melhor satisfeita através da composição de “poemas” e “contos”, o escritor americano ressalta a qualidade da brevidade e densidade na produção literária. Esses aspectos, sem dúvidas, são patentes nas obras trevisanianas e destacam a habilidade do autor curitibano em construir sentidos e possibilidades através de textos tão curtos.

Seguindo à risca a compreensão do escritor americano, não poderíamos denominar os textos trevisanianos ultracurtos necessariamente de “contos”, pois eles apresentam uma

³ Sobre isso, Edgar Allan Poe (2011) afirma que a obra de arte possui uma totalidade que é apreendida quando o escrito é lido em uma assentada, para que “os interesses do mundo”(POE, 2011, p.338) não desviem ou anulem as impressões do livro, como ocorre com o romance, por exemplo, em que, na maioria das vezes, o leitor precisa pausar a leitura em vários pontos antes de finalizar a obra e, com isso, muitas vezes não consegue apreender a totalidade do livro. Assim, podemos compreender essa “totalidade” de que fala Poe (2011) como a apreensão do sentido completo da obra após a leitura, seria o entendimento do efeito único da obra sem interferência e distrações, sem qualquer interrupção da leitura e do pensamento sobre o texto.

configuração de tal modo concisa que, embora seja possível apreender a totalidade do texto, a brevidade excessiva seria considerada “censurável”. De fato, na maior parte das vezes que lemos as minificções de Dalton Trevisan, a impressão que temos é que o efeito singular se dá de modo tão intenso e rápido que os sentidos são muito adensados:

“179”

- Chorei a última lágrima. Chorei o terceiro olho da cara.
(TREVISAN, 2013a, p.96)

Essa minificção, que também não podemos denominar de conto⁴ por falta de alguns elementos narrativos (como a voz narrativa, a definição do espaço e do tempo), carece de recursos que a enquadrem em um gênero textual tradicional. É construído um efeito em que é apresentada uma situação subjetiva, sem contexto definido, e em que fica a cargo do leitor apreender a realidade textual e seus sentidos possíveis.

Nesses textos ultracurtos, a apreensão da totalidade é alcançada através da ampliação de sentidos. O efeito singular do texto passa pela abertura de interpretações e pela apreensão de uma totalidade em que o leitor terá um papel mais ativo do que teria na leitura de um “conto” ou “romance” do século XIX. Assim, entre as considerações de Edgar Allan Poe (2011), chama-nos mais a atenção, tendo em vista o objetivo deste trabalho de analisar a liricidade em textos trevisanianos ultracurtos, a perspectiva que vê uma relação de afinidade entre o “conto” e o “poema”. Essa relação nos permite entender que o aspecto lírico nos escritos do autor curitibano pode ser visto enquanto ponto de intercessão de características como a densidade e a brevidade que aproximam o “conto” e o “poema”, como já apontado por Poe (2011).

Ainda sobre a conceituação de conto, Julio Cortázar (2006), influenciado pela obra e concepções de Edgar Allan Poe, nos apresenta uma perspectiva em que se reforça mais uma vez a noção do efeito único como definidor do gênero:

⁴ Com isso, não estamos eliminando a possibilidade de interpretar o texto dentro da concepção de miniconto, que é um gênero textual em que os tradicionais elementos da narrativa (como o espaço, o tempo, as personagens ou a voz narrativa) são bastante reduzidos. Nosso propósito é o de demonstrar que o texto trevisaniano ultracurto, em suas diversas manifestações, não pode ser enquadrado na categoria de conto da forma tradicional que se concebe esse gênero textual e tampouco poderia ser analisado através dessa perspectiva, posto que, assim como o romance difere do conto e necessita de outras ferramentas literárias para ser analisado adequadamente, da mesma forma a categoria da minificção difere do conto e não pode ser compreendida se utilizando dos mesmos instrumentos de análise que são alocados para a narrativa breve tradicional.

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2006, p.151-152)

Dessa forma, a percepção de Julio Cortázar (2006) se coaduna com aquilo que é perceptível na obra trevisaniana. A noção de abertura que o texto pode causar no leitor está muito relacionada com o efeito que percebemos nos escritos do autor curitibano. A ideia de que o texto literário atue para abrir possibilidades para que o leitor vá além dele e o ultrapasse, se relaciona também com a proposta do efeito singular postulado por Edgar Allan Poe (2011). Julio Cortázar (2006) termina por ampliar a noção apresentada pelo escritor americano e integrá-la na noção moderna que não busca apenas “ter a alma do leitor nas mãos”, mas levar o leitor a ampliar a sua perspectiva e sensibilidade.

Nesse sentido, cabe ao escritor um papel muito mais desafiador, posto que o texto literário deverá ser produzido de modo a não conceder todas as respostas ao leitor, mas criar uma tensão no interior da obra que gere essa abertura de sentidos. Com esse intuito, o escritor contemporâneo não poderá se limitar a escrever do mesmo modo sempre, visto que de acordo com o efeito pretendido o texto deverá assumir uma estrutura, uma composição e um estilo que propiciem a abertura necessária para esse propósito.

Sobre essa necessidade de composição singular e do resultado disso na fruição do texto, Julio Cortázar (2006) nos apresenta algumas considerações que nos permitem apreender a diferença de composição entre o “conto” e o “romance” (e que permite ao “conto” e narrativas breves assumirem configurações diferentes e distintas, apresentando-se como um gênero multiforme):

E o único modo de se poder conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite, e mesmo exige. (CORTÁZAR, 2006, p.157)

Na busca dessa intensidade capaz de “sequestrar o leitor” e apresentá-lo essa imagem única e “inesquecível”, o escritor deverá buscar não apenas adequar seu estilo de escrita, mas muitas vezes os gêneros textuais que irá produzir. Para causar o devido efeito em seu público, a escolha do gênero e tipo textual também serão fundamentais. Assim, mesmo com toda a multiplicidade de formatos, mesmo o gênero “conto” não abarcará todas as possibilidades de sentido para se tratar qualquer tema desejado ou para se conseguir determinada recepção de um texto.

Percebemos que, a estratégia de escrita de Dalton Trevisan não se tem limitado à escrita de “contos” (ou narrativas breves). Podemos identificar os mais diversos gêneros textuais nas obras do escritor paranaense e isso, se deve a essa percepção para gerar a tensão capaz de retirar o leitor de sua zona de conforto, será necessário se apropriar de diversos formatos de texto. Por essa razão que se presencia com frequência a composição de intertextos com gêneros textuais como os do ramo policial (tais como o “depoimento” ou o “laudo de óbito”), as piadas e diálogos encontrados nas obras trevisanianas.

Por isso, acreditamos que essas concepções relativas apenas ao gênero “conto” ainda não sejam suficientes para abarcar a multiplicidade de gêneros textuais ultracurtos que fazem parte da obra de Dalton Trevisan. Pelos exemplos já demonstrados nesta tese, percebe-se que não se pode atribuir a conceituação de “conto” a todos os escritos do autor curitibano. Logo, como poderíamos conceber essa diversidade de composições em nossa análise?

Acreditamos que a melhor opção é compreender os textos trevisanianos (que reconhecemos dentro de produções e modos de enunciação como minicontos, chistes, aforismos, diálogos, anedotas, poemas, prosas poéticas curtas, poematos, haicais, máximas, etc.) dentro de uma categoria mais ampla e generalizante, que seja caracterizada pela brevidade e não por traços relacionados a um gênero textual específico.

Nesse sentido, o termo que acreditamos ser o mais adequado é a concepção de minificção composta por Lauro Zavala (2004). A princípio o pesquisador mexicano nos apresenta uma concepção bastante ampla para o tema, afirmando que “La minificción es la narrativa que cabe en el espacio de una página” (ZAVALA, 2004, p.69) e em seguida atribui seis aspectos que caracterizam esse termo chave: “brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad” (ZAVALA, 2004, p.70). Ao menos quatro dessas características encontramos com frequência nos textos ultracurtos de Dalton Trevisan e nos

permitem considerar Seus textos ultracurtos dentro dessa concepção construída pelo crítico mexicano: brevidade, diversidade, fractalidade e fugacidade⁵.

Mais que uma definição simplória, o conceito de minificação busca englobar o fenômeno literário dos textos ultracurtos que têm sido produzidos na contemporaneidade e são compostos dentro dos mais variados gêneros textuais, em um processo que parece buscar a fractalidade, brevidade, fugacidade e diversidade de escritos. A respeito dessa variedade de composições que são compreendidas dentro do conceito-chave da minificação, Zavala (2004) nos afirma que:

En todos los estudios sobre minificación hay coincidencia en el reconocimiento de que su característica más evidente es su naturaleza híbrida. La minificación es un género híbrido no sólo en su estructura interna, sino también en la diversidad de géneros a los que se aproxima. En este último caso, es evidente la reciente tradición de antologar cuentos muy breves de carácter policiaco o de ciencia ficción, con títulos ligados a su naturaleza genérica y breve, como *Microcosmic Tales* (Microhistorias cósmicas) o *100 Dastardly Little Detective Stories* (100 relatos policiacos cobardemente pequeños).

Como ya ha sido señalado en diversas ocasiones, resulta difícil distinguir la escritura de poemas en prosa de la narrativa más breve, razón por la cual un mismo texto, especialmente en el ámbito hispanoamericano, es incluido con mucha frecuencia simultáneamente en antologías de cuento, en antologías de ensayo y en antologías de poema en prosa.

También la diversidad genérica de la minificación permite incluir en su interior un tipo de narrativa ilustrada de naturaliza artística y didáctica, generalmente de corte irónico, conocido como mini-historieta. Se trata de viñetas en secuencia que en conjunto no rebasan el espacio de una página y que narran una historia unida a las demás del mismo libro por un tema común, dirigido a un público especializado. (ZAVALA, 2004, p.73-74)

Assim, mais que buscar definir qual gênero ou tipo textual Dalton Trevisan está se utilizando em seus escritos, nos interessa compreende a obra trevisaniana dentro dessa perspectiva mais ampla e atual que analisa o fenômeno do texto ultracurto, que tem sido predominante na escrita contemporânea e busca causar esse efeito único já abordado por Edgar Allan Poe (2011) e Julio Cortázar (2006). Por essa razão, pretendemos compreender a presença lírica nesses escritos miniaturizados nos mais variados gêneros textuais e, nesse

⁵ Conforme Zavala (2004, p.70-85): o aspecto da “brevidade” caracteriza a concisão que toda minificação apresenta (tanto em relação à extensão dos textos quanto na densidade de sentidos); a “diversidade”, por sua vez, aponta a hibridez e a abrangência de gêneros textuais distintos nas produções ultracurtas; a “fractalidade” se refere à fragmentação das minificações que apresentam recortes de composições maiores ou que podem ser tomadas por sua unidade em detrimento da obra em que estão inseridas; e a “fugacidade” determina o aspecto da rapidez que caracteriza esses escritos (tanto em relação ao tempo de leitura como de sequência de acontecimentos ou desenvolvimento do texto).

sentido, compartilhando uma mesma compreensão de que a brevidade e diversidade são motores da literatura contemporânea.

2.3 O traço mínimo em Dalton Trevisan

Na obra *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino (1990), o autor italiano elenca seis propriedades que lhe eram caras e que acreditava fariam parte da literatura do novo milênio. A sexta propriedade, “Consistência”, nunca foi escrita pelo autor e talvez fosse a que mais se aproximasse daquilo que entendemos hoje (e já ocorria em 1985, quando da escrita das propostas) enquanto minificação. No entanto, outras propriedades, especialmente a “Rapidez” e a “Exatidão”, fazem uma relação direta com aquilo que vemos nos textos ultracurtos.

Ao falar sobre a qualidade da “Rapidez”, Calvino (1990) nos afirma que “o conto opera sobre a duração, é um sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o” (CALVINO, 1990, p.49). Se a concepção sobre a operação do tempo em um “conto” é dita dessa forma, o que se dirá das minificações que chegam ao mínimo de serem compostas em uma sentença? Nosso entendimento é que a operação temporal em textos ultracurtos chega a ser tal que quase não existe duração, aproximando o texto do próprio tempo poético, compreendido como o eterno presente, ou o tempo da fábula.

O próprio Calvino (1990) nos oferece essa pista quando, após considerar a escrita de Borges a partir da concisão e amplitude, afirma que:

A concisão é apenas um dos aspectos do tema que eu queria tratar, e me limitarei a dizer-lhes que imagino imensas cosmologias, sagas e epopeias encerradas nas dimensões de um epigrama. Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento. (CALVINO, 1990, p.63-64)

Deste modo, para Calvino (1990), a propriedade da “Rapidez”, enquanto necessidade contemporânea, termina por levar a literatura à concentração da poesia ou do pensamento. Essa interpretação do escritor italiano nos leva a pensar na “Rapidez” em tal grau que pode passar a impressão de congelamento do tempo (como ocorre no eterno presente da poesia) ou na sucessão avassaladora de acontecimentos de forma instantânea e/ou simultânea (como

ocorre no pensamento). De qualquer modo, quando essa propriedade é vista no contexto das minificções, percebemos ao menos a primeira em ação nos textos de Trevisan:

“Hoje estou bem”

Hoje estou bem
um biscate de servente de pedreiro
na luta desde manhã
puxando brita e areia
sem filho sem casa sem emprego
essa mulher tirou tudo de mim
agora faço qualquer coisa
pra sobreviver
até moro com a mãe de 74 anos
que me ajuda no sustento
(TREVISAN, 2010, p.19)

A minificção se passa em um tempo presentificado e não apresenta de modo bem definido os aspectos narrativos mais comuns: um narrador, uma ação que se passe em um tempo definido ou um espaço onde se desenrolam acontecimentos. Algumas informações soltas constroem a história do biscate servente de pedreiro (não tem filho, casa ou emprego; mora com a mãe; uma mulher “tirou tudo” dele), mas o foco não é em acontecimentos ou na sucessão deles (como seria em uma narrativa tradicional), mas no presente, nessa situação apresentada. Por isso, os dêiticos temporais utilizados se referem a esse presente: “hoje”, “manhã”, “agora”. Os verbos também estão predominantemente flexionados no presente do indicativo ou no gerúndio, que dão essa ideia de continuidade temporal: “estou”, “puxando”, “faço”, “moro” e “ajuda”. A presença do verbo “tirou” no passado ainda estabelece essa relação de anterioridade que constrói alguma transposição temporal, mas o que se ressalta no texto, claramente, não é uma sucessão de acontecimentos. A minificção, extremamente sucinta, exhibe a rapidez descrita por Calvino (1990) e apresenta uma narração condensada em detrimento da apresentação detalhada de informações. O motivo do texto é a apresentação de um momento específico, uma captura de contexto na vida de um anônimo. Os processos não são expostos de modo amplo, mas apenas esboços do passado ou que remetam ao futuro, foca-se no retrato de um instante na vida de uma personagem e, como o flash de uma câmera, a história traça com rapidez a situação capturada, enquadrando apenas o que é possível pelo escopo da lente do texto ultracurto.

Ainda em Calvino (1990), temos a propriedade da “Exatidão” que igualmente colabora na perspectiva de leitura contemporânea dos textos ultracurtos de Dalton Trevisan. Calvino (1990) concebe a exatidão em três critérios: 1) um projeto de obra bem definido e calculado;

2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas e memoráveis; e 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (CALVINO, 1990, p.71-72).

Essas considerações, em suas diferentes concepções, estão presentes na obra trevisaniana. O projeto definido que levou o autor curitibano à escrita de minificções já foi bem explorado em dissertações e teses acadêmicas na área de Estudos Literários⁶. A evocação de imagens é ponto que está em estudo nesta pesquisa em relação com o lirismo. A linguagem precisa é algo perceptível na obra do escritor paranaense, que é também aspecto que reflete a busca pelo texto mínimo.

Desse modo, podemos perceber que a proposta da “Exatidão”, conforme definida por Calvino (1990), faz parte do projeto literário trevisaniano. Assim como a “Rapidez”, a propriedade da “Exatidão” também contribui para, mesmo na exiguidade de recursos textuais e narrativos (conforme temos demonstrado), construir e elaborar minificções que abarquem várias leituras. Essa exatidão na utilização dos termos dentro de suas obras literárias, faz com que os textos trevisaniano se apresentem densos. Muitos dos textos de Dalton Trevisan apresentam esse uso cirúrgico de vocábulos para provocar os mais diversos efeitos de sentido:

“37”

Na farmácia, a mocinha com o bebê no colo, apagando a voz:
— Uma caixa de pílula e um batom bem vermelho.
(TREVISAN, 2008b, p.45)

A minificção apresenta de forma muito cuidadosa cada informação com a exatidão necessária para que uma história seja contada com o mínimo de palavras. Cada vocábulo é escolhido de forma minuciosa, de modo que a falta de qualquer um deles compromete a construção e o sentido do texto. A exatidão é tal que é possível realizar uma leitura contextualizada do momento descrito. Pode-se vislumbrar tanto uma história anterior ao texto (por exemplo, uma relação desfeita cujo resultado foi o nascimento da criança) quanto uma história posterior ao texto (talvez a busca por um novo relacionamento). Cada palavra passa o sentido de ter sido escolhida com precisão para que ao fim, com apenas vinte e uma palavras em duas sentenças, seja possível uma gama de histórias possíveis.

⁶ Conforme pode-se ver em Maquêa (1999), Gonzaga (2007), Rosalino (2002), Monteiro (2000) e Vieira (2012) para citar apenas alguns trabalhos relacionados.

O texto, por sua brevidade e concisão, torna ainda mais evidente a exatidão de cada termo utilizado e reforça a carga semântica das escolhas vocabulares. A relação entre as palavras também contribui para a exatidão de sentido. Não é necessário que se defina qual tipo de pílula se está comprando, ou mesmo porque o batom tem de ser “bem vermelho”. A redução ao mínimo de elementos significativos, com cada parte exercendo bem seu papel semântico, é o propósito do arranjo do texto, pois essa concisão é necessária para o efeito pretendido, que é o de suscitar imagens, histórias e interpretações a partir da motivação apresentada.

Ao contrário do que pode parecer, essa busca pelo enxugamento ocorre desde as primeiras publicações. Em meio aos “contos” convencionais, os textos mais curtos aparecem em meio às obras contando duas ou três laudas (o que já é redução suficiente para o gênero e já o constitui entre as chamadas minificções):

“Sábado”

Hoje é sábado; não, eu é que estou sábado. Organizo o domingo assim a cozinheira o seu bolo de nozes: aparo o cabelo, engraxo o sapato, escolho a gravata de bolinha. Pouca gente na rua, os plátanos enfeitam-se da conversa dos pardais.

Meninas já brincam, vestidinho branco no portão. Debruçado no livro de capa preta diz o escriturário, com o lápis no ar: não te gastes, amanhã é domingo. Os cães conspiram na esquina: se amanhã é domingo, tem osso de galinha.

Solteirona descansa o cotovelo na janela: ai, tomara não chova domingo. Um gordo antegoza o domingo no prato fundo de macarrão. A amada não veio, João? Amanhã domingo estará na missa.

Alma de artista, domingo você rabisca o retrato da menina, fita azul no cabelo, mãe e filha chateadas. Noivo, a sambiquira é com vinho na casa da sogra. Dor de dente? Que dia desgraçado: o dentista não atende domingo.

Se você morre no sábado mais depressa esquecido.

Eis o domingo e, como todo domingo, um dia perdido – amanhã é segunda-feira. (TREVISAN, 2014, p.124-125).

O texto intitulado “Sábado” e publicado no livro *Mistérios de Curitiba* (com primeira edição em 1968), traz elementos não convencionais ao que se espera de uma narrativa: enfoque em descrições e construção de imagens sem desenvolver uma sequência de ações. Como visto, a propriedade da “Rapidez” está bem presente, tanto por causa da extensão do texto quanto no modo como cada trecho é construído. A minificção também se mostra bastante enxuta, apresentando uma “Exatidão” que elimina conectores, sem estabelecer muitas relações entre as composições elencadas e sem detalhamento dos quadros descritos, mas mantendo o necessário para permitir que o texto possa ser compreendido. O trabalho de

redução (através de elipses, metonímias e metáforas) é evidente no trecho. Busca-se a expressividade através de recortes, trechos curtos que, como em colagem, são postos juntos para compor um quadro. O procedimento não é novidade: desde a primeira fase do modernismo este tipo de construção se tornou comum. No entanto, a elaboração desse recurso em uma minificção (dentro de um livro de “contos”, cabe ressaltar) e não em “poemas” ou artes plásticas, constrói um efeito de lirismo no texto do autor paranaense.

Essa abordagem, que reduz os aspectos narrativos e dá ênfase a outros elementos de construção textual, foi buscada e elaborada ao longo da carreira literária do autor e veio a público de modo mais evidente a partir da publicação de *Ah, é?*, em 1994. Isso porque, ao longo dos anos, a escrita do autor curitibano foi se reduzindo até o extremo de compor as autodenominadas “ministórias”, a ponto de redigir textos com uma sentença apenas:

“O Braço Armado”

O filho é o braço armado da mãe contra o monstro do pai.
(TREVISAN, 2010, p.91).

Refletindo sobre a exiguidade das minificções, podemos apresentar aquela que é considerada a menor ficção já produzida, “*Dios*”, de Sergio Golwarz (ZAVALA, 2004, p.34). Trata-se de uma minificção que contém uma só palavra, exatamente a mesma do título, *Dios*, e encerra o livro de contos denominado *Infundios ejemplares*. Como o próprio título do livro sugere, trata-se de um livro que constrói *infundios*, ou seja, informações falsas, mentiras; conseqüentemente: ficções. Conforme Zavala (2004), o livro é organizado de modo que o texto mais longo é o primeiro e “*Dios*” (o mais curto) o último. Cada minificção vai diminuindo em extensão em relação ao anterior até o último que se constitui de uma só palavra. É interessante notar ainda que *dios* faz parte da palavra *Infundios* do título, o que torna o processo de redução que a obra apresenta desde o início ainda mais significativo e traz a inferência de que *dios* está contido nos *infundios*. Sobre esse texto, Zavala traça algumas considerações que podem nos auxiliar na compreensão dos textos que não se constituem dentro dos moldes tradicionais da estrutura do “conto”:

[...] Una lectura deductiva, canónica, del texto en cuestión, podría hacer pensar que no se trata de un cuento, puesto que no hay una narración evidente, no hay una construcción explícita de personajes, no rebasa la extensión mínima de dos mil palabras, y no hay un tratamiento genérico de las convenciones narrativas que permitan reconocer la naturaleza de este texto. Desde esta perspectiva lógica, este texto no es un cuento.

Una lectura inductiva llevaría a pensar que la naturaleza del texto depende de la consideración o la exclusión de los otros elementos

contextuales que rodean al texto, pues la consideración de algunos de ellos podría llevar a incorporar una serie de elementos implícitos que sólo un lector interesado en tomarlos en cuenta em su lectura genérica los habrá de incorporar para emitir un juicio de carácter genológico, es decir, para determinar si se trata de un cuento o no.

Una lectura abductiva podría partir de la interpretación de que el texto más breve puede ser el más extenso, precisamente porque, como en la radio, deja al lector la posibilidad de recrear, a partir de un solo término, y por la propia naturaleza semántica de éste, diversos universos textuales. Por último, y como se señala en la contraportada del mismo libro, con este texto se llega al “mayor infundio teológico”. (ZAVALA, 2004, p.35)

Conforme o crítico mexicano assinala, dependendo do tipo de leitura, teremos considerações diferentes do texto. No caso em questão, Zavala (2004) discute a concepção de “conto” de um texto tão curto como o de Sergio Golwarz. As concepções de leitura que o crítico traz (dedutiva, indutiva e abductiva) são relacionadas por ele à adoção ou não de um texto na categoria de “conto”. O crítico relaciona as abordagens do texto (a partir de uma visão canônica, sistemática ou colaborativa; respectivamente as leituras dedutiva, indutiva e abductiva) com um trabalho de leitura que pode identificar, analisar ou criar, juntamente com o autor, o texto literário.

Desse modo, o crítico mexicano estabelece três abordagens para a leitura do texto: a primeira, chamada de dedutiva, se baseia na concepção canônica, que se valerá do julgamento de valor da obra pela crítica literária: se a crítica disser que o texto é um “conto”, então é. A segunda abordagem, indutiva, estabeleceria uma relação com outros textos e através da relação de aproximação ou distanciamento poderia afirmar que o texto é um “conto” ou não. Por fim, a terceira abordagem do texto, chamada de abductiva, partirá de uma interpretação inicial das características do texto pelo leitor que decidirá se aquele texto é ou não um “conto”.

Nesse sentido, voltando à sentença produzida por Dalton Trevisan, embora composta por apenas treze palavras, adotando uma leitura abductiva, ou colaborativa, pode-se visualizar uma narrativa a partir do texto: uma história de desavença familiar marcada pela configuração do filho enquanto produto do conflito entre os pais. As poucas palavras são suficientes para que o leitor produza mentalmente o quadro familiar devastado, hostil e em desarmonia. Imaginar momentos e situações em que o filho se vê no meio da guerra conjugal, sendo enredado pelas desavenças entre seus pais não é difícil. As elipses⁷, ou ausências de cenas e

⁷ As elipses são elementos importantes em todos os textos trevisanianos e percebemos a construção de elipses imagéticas ou latentes em vários textos do autor curitibano. Em nosso trabalho, não iremos nos deter sobre esse recurso por entender que ele abarca mais fatores que apenas a presença lírica ou as construções visuais dos escritos, que são o foco de interesse nesta tese. Mas compreendemos que eles contribuem de certo modo

descrições de acontecimentos, não comprometem a narrativa, pelo contrário: a sentença ganha em subjetividade por ser preenchida pelo leitor. O trabalho do autor seria apenas o de provocar ou estimular no leitor a ideia narrativa; o restante das possíveis histórias seria preenchido por cada um a cada leitura.

Desse modo, poder-se-ia, assim como feito com o texto “*Dios*” de Sergio Golwarz, considerar por essa leitura abdução a ideia de que a sentença trevisaniana seja um “conto” em que é narrada uma história de desavença familiar. No entanto, o que mais nos interessa nessa concepção de leitura, é a sua possibilidade de provocar uma atitude mais ativa por parte dos leitores desse tipo de texto tão aberto. A obra contemporânea, de certo modo, ressalta a participação do leitor na produção dos sentidos. É evidente que toda boa obra literária exige grande participação de seus leitores, mas a literatura atual fez disso algo mais evidente e constante nas obras, através de diálogos e interlocução direta com o público.

Partindo para apontamento distinto, outra constante na produção de Dalton Trevisan são as minificções que se reduzem a diálogos, construções textuais em aspecto de gênero dramático, momento que o narrador não é percebido textualmente e mostra apenas as falas das personagens:

“Quanta jóia”

–Legal, vó. Quanta jóia bacana. Quando você morrer, deixa pra mim, né?

–Claro, filhinha. É a minha neta do coração.

–E pra morrer, vizinha...

–Sim, anjo.

–...você não vai demorar, vai? (TREVISAN, 2008a, p.16)

A tessitura textual enfoca apenas o diálogo entre duas personagens: a vó e a neta. Não é descrito o lugar em que as duas estão, como estão vestidas, em que ano se passa a história ou em que momento do dia isso se ocorreu, mas sabe-se (por meio do diálogo travado), que estão em um lugar em que a neta está vendo as joias da vó e que isso desperta o desejo da menina. A minificção, extremamente sucinta e enxuta de recursos, permite que a cena seja lida de várias formas distintas. O tratamento da sinceridade da criança (expressa pelo desejo de herdar logo as joias) e da ingenuidade da vó em relação ao desejo da menina (expressa nos

para a formação das imagens, para o efeito lírico e possuem um papel relevante na escrita trevisaniana como um todo. Sobre esse aspecto, acreditamos que os estudos de Berta Waldman (2014) contribuem bastante para a compreensão desse recurso em Dalton Trevisan.

termos “neta do coração” e “anjo”) podem ser lidos de formas distintas. Na leitura, haverá o a atribuição de sentidos e a utilização do arcabouço da cena (o diálogo) que o narrador concedeu.

Assim, através da redução e condensação da escrita literária, Trevisan amplia as possibilidades de fruição do texto, tornando o texto ainda mais polissêmico devido às lacunas e “vazios” narrativos. Ao mesmo tempo, esse estilo de escrita se mostra como se o autor curitibano captasse um instante e o registrasse, de forma “limpa” (sem adornos ou acessórios), como o recorte de uma fotografia: não basta o registro de um quadro específico, mas é necessário o recorte para reduzir ainda mais o escopo do que foi captado pela lente.

Esta contínua busca pela redução nos textos trevisanianos foi percebida em outros estudos, como na tese de doutorado de Miguel Vieira (2012):

É raro encontrar textos com mais de uma página na produção do autor nos últimos vinte anos, pois suas soluções ficcionais estão sendo formuladas em um espaço cada vez mais exíguo, deparável com um esforço paulatino de redução da materialidade lingüística, de elementos técnicos (como o narrador, a visão de espaço, de enredo) e concomitante a uma ampliação de possibilidades de sentido por meio de largo uso de elipses sugestivas. (VIEIRA, 2012, p.91)

Essa também é nossa compreensão e percebemos que, a partir da redução dos textos, Trevisan busca ampliar as possibilidades de interpretação literária. Essa escrita condensada e sintética tem se constituído no padrão de escrita narrativa que Trevisan tem publicado desde o início da década de 90 e é um tipo de composição muito produzida contemporaneamente, tendo sido inicialmente propagada entre autores latino-americanos (ZAVALA, 2004, p.69-70). Os textos ultracurtos de Dalton Trevisan são permeados por imagens, jogos de palavras, ambiguidades, chistes e ironias causando as mais diversas interpretações semânticas e efeitos de recepção. Conforme afirmamos, o uso da concisão aliada à presença desses recursos de linguagem amplia a necessidade de participação do leitor na leitura:

“Lembrança”

Tua lembrança
ó ingrata
coça até sair sangue
desse meu braço perdido
em mil e uma batalhas
entre fronhas e lençóis
na guerra suja de corações.
(TREVISAN, 2010, p.165)

Na leitura desse tipo de produção, nos chama a atenção a confecção das imagens e a falta de alguns elementos narrativos tradicionais, esperados em um livro supostamente de “contos”. Na elaboração do texto, através da forma de apresentação, disposição na página e apresentação da temática, o autor já indica que busca a maior amplitude de sentidos possível e incorpora as alusões visuais e metáforas enquanto recursos que estabeleçam uma variedade de efeitos.

Na minificação acima, são utilizadas fortes imagens para demonstrar o quanto a lembrança da “ingrata” fere/feriu, tal qual ocorre em um confronto violento. Por esse motivo são utilizados vocábulos como “sangue”, “batalhas” e “guerra”. Verifica-se que se trata de ressentimento causado por um relacionamento conturbado devido às referências sobre “fronhas e lençóis” e “corações”. O quadro montado a partir desse mote é completado a cada leitura. Porquê a lembrança “dela” é algo tão ruim? O que fez a “ingrata”? O que se quer dizer com “braço perdido”? Qual o motivo da guerra de corações ser dita como suja? Muitas são as leituras e interpretações possíveis, mas nenhum deles é único ou imutável.

Com essas perspectivas em mente, cabe à crítica realizar uma leitura pós-moderna da obra de Dalton Trevisan, que contribua para a abertura de sentidos e condizente também com o fazer literário contemporâneo. Conforme atesta Zavala (2004), quando analisa a composição pós-moderna de “contos” ou a leitura pós-moderna deles:

En otras palabras, en lugar de ofrecer una *representación* o una *anti-representación* de la realidad (como ocurre en los cuentos clásicos o modernos, respectivamente), los cuentos posmodernos (o la lectura posmoderna de un cuento clásico o moderno) consiste en la *presentación* de una realidad textual.

En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, ésta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas del cuento. En lugar de una lógica exclusivamente dramática (clásica) o compasiva (moderna) hay una yuxtaposición fractal de ambas lógicas en cada fragmento del texto. El sentido de cada elemento narrativo no es sólo paratáctico o hipotáctico sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual. (ZAVALA, 2004, p.63-64. Grifos do autor)

Lauro Zavala (2004) corrobora essa perspectiva de que na leitura pós-moderna (ou contemporânea)⁸ de “contos” (ou minificações) deve-se tomar em consideração o papel central

⁸ Embora não seja o foco deste trabalho, cabe apontar qual, entre tantas perspectivas distintas, é a nossa compreensão de pós-modernidade. Não percebemos a pós-modernidade apenas como uma etapa seguinte à modernidade, mas, como na compreensão de Nestor Garcia Canclini (1990):

“En esta línea, concebimos la posmodernidad no como una etapa o tendencia que remplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones

do leitor. A composição dessa indeterminação semântica, embora não seja algo restrito à contemporaneidade, podendo ser vista em obras muito anteriores, tem sido mais explorada nas obras ditas pós-modernas. Como Lauro Zavala (2004) nos afirma, o sentido do texto é itinerante e isso devido às relações que leitores realizam entre diferentes textos, tanto literários quanto os textos da realidade como um todo. Assim, cada leitura será única e poderá ser mais ou menos ampla de acordo com as relações intertextuais realizadas. É evidente que nenhum texto poderá comportar qualquer leitura, conforme já nos demonstrou Umberto Eco (1994). Os sentidos serão limitados pelas possibilidades semânticas que o texto permite.

Nesse sentido, é através da concepção de leitura atual que podemos interpretar o texto trevisaniano desse modo. Assim como Zavala (2004) ressalta, ocorre uma ruptura no modo como se desenvolve a leitura na contemporaneidade. Essa nova perspectiva não consiste em um modo melhor ou pior de leitura, mas em uma abordagem diferente do texto literário. Essa mudança parece ter se desenvolvido após as compreensões modernistas de literatura e tem rompido com algumas formas de interpretação literária daquele momento. Nesse sentido, conforme nos aponta David Harvey (2008):

Os críticos literários “modernistas” de fato têm a tendência de ver as obras como exemplos de um “gênero” e de julgá-las a partir do “código mestre” que prevalece dentro da “fronteira” do gênero, enquanto o estilo “pós-moderno” consiste em ver a obra como um “texto” com sua “retórica” e seu “ídioteo” particulares, mas que, em princípio, pode ser comparado com qualquer outro texto de qualquer espécie. (HARVEY, 2008, p.49)

Desse modo, uma análise da obra contemporânea de Dalton Trevisan, como é o caso desta tese, deve se valer dessa perspectiva de leitura e auxiliar na ampliação dos sentidos das minificções trevisanianas entendendo a proposta de texto mínimo também como uma busca de sentido máximo, justamente por deixar o texto em aberto e multiplicar os sentidos ao dito a partir das possibilidades geradas pela estruturação da linguagem.

Portanto, compreendemos que a perseguição trevisaniana pelo enxugamento, concisão e exiguidade de recursos em seus textos, faz parte de um projeto estético traçado desde o início de suas publicações e que ainda está em contínuo aperfeiçoamento através de experimentações artísticas e revisões constantes da própria obra literária. Talvez fosse mesmo inevitável esse caminho na literatura de Trevisan, visto essa perseguição incansável pela

que quiso excluir o superar para constituirse. La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva”. (CANCLINI, 1990, p.23)

redução e pela expressão máxima com o mínimo de recursos, algo que o autor anunciou quando definiu seu caminho para o soneto e dele para o haicai. Conforme Cristovão Tezza (2002) também afirma:

Dalton é um dos mestres da literatura brasileira. Criador de uma linguagem inconfundível, uma marca pessoal feita de síntese, elipse, silêncio e ausência, de pequenos estilhaços de sentido que, mesmo quando dizem brutalmente tudo em duas ou três palavras, deixam atrás de si uma sombra enorme de sugestão. (TEZZA, 2002, p.12)

E é em busca dessas sombras e sugestões que este trabalho será traçado, com o intuito de melhor esboçar alguns traços, mesmo de maneira esfumada, que contribuam para a leitura das obras do autor curitibano.

2.4 Rascunhos líricos

Após apresentarmos melhor o que compreendemos como minificções cabe-nos agora a tarefa de expor concepções acerca do lirismo e como entendemos essa categoria na obra trevisaniana. A nosso ver, o aspecto lírico em Dalton Trevisan está bastante relacionado com a composição de “imagens” e, dessa forma, também será preciso analisar de que forma se caracteriza esse recurso nos textos ultracurtos do autor curitibano. Após abordarmos as noções de “imagem” que encontramos na produção trevisaniana, passaremos a debater o efeito lírico e as concepções de liricidade.

Muitos e variados conceitos podem ser evocados na compreensão da “imagem” literária em Dalton Trevisan, mas, inicialmente, pensaremos em imagem no sentido mais amplo possível, sem remeter diretamente a um tipo de recurso linguístico, pois tomamos a afirmação de Maurice-Jean Lefebve (1975) como representativa para nosso propósito:

[...] O termo imagem é vago. Recobre realidades diversas: representação mental, imitação pictural, decalque, cópia, figura de estilo em geral ou, ou mais particularmente, metáfora. Digamos, desde já, que, por imagem, entendemos sempre imagem fascinante, isto é, um fenômeno que, como sabemos implica a interrogação sobre a Realidade, a presentificação.

Esta palavra não exclui por vezes, mas ultrapassa sempre, aqui, a sua significação clássica de imitação, de cópia: um mapa rodoviário imita convencionalmente uma paisagem, uma recordação é uma representação mental de um certo passado; estas imagens, contudo, podem não ter nenhum efeito fascinante. [...]. A imagem fascinante consiste, pois, no fenômeno pelo qual o objeto da nossa consciência, seja qual for, se vê subitamente posto em dúvida na sua realidade e na sua presença. (LEFEBVE, 1975, p. 135-136).

Com base nisso, nos apropriamos da concepção de Maurice-Jean Lefebve (1975) e entendemos que a imagem no texto literário não só não está ligada a um recurso específico como também se constitui enquanto uma composição singular de algo já construído ou imaginado em nossa consciência e que passa a ser visto sob outra perspectiva, tendo sua realidade ou presença posta em xeque. Tomando esse conceito, visualizamos melhor a construção de “imagens fascinantes” em Dalton Trevisan, recurso frequente em textos e executado de modos diversos:

“185”

Botão de rosa
ó pura contradição
volúpia de ser o beijo de ninguém
sob tantos lábios
(TREVISAN, 2013a, p.99)

A ideia de compreender as pétalas do botão de rosa enquanto lábios gera uma “imagem fascinante” que apresenta um olhar subjetivo e lírico a respeito da flor. Nesse sentido, a “imagem fascinante” em Dalton Trevisan irá atuar dando concretude à subjetividade da voz textual e com isso instaurar a liricidade do texto. É apenas através da construção dessas imagens que reapresentam o mundo como algo novo que o aspecto lírico também será realizado.

Com isso, tomamos o termo “imagem” nessa concepção mais ampla, combinando-o também com a formulação de Octavio Paz (1976, p.37-38), quando, ao discutir sobre a imagem para a poesia, a denomina enquanto toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o escritor diz e que unidas compõem o texto literário. Desse modo, para Paz (1976) a imagem abarca a metáfora, a comparação, a símile, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias e a própria descrição de cenas e objetos, pois como afirma o escritor: “Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases” (PAZ, 1976, p.38).

Com base nesses conceitos e conhecendo a obra de Dalton Trevisan, percebemos que esse aspecto imagético é notório e chama a atenção quando lemos os textos trevisanianos. A construção das cenas, as metáforas utilizadas e as imagens evocadas são imbuídas de características únicas que nos permitem enxergar o estilo próprio do autor curitibano:

“83”

- Já ouviu ela te dizer *não gosto mais de você, cara?* E já viu dois trapezistas combinando um salto-mortal? Rufam os tambores, o apanhador bate palmas, um brado – *Hop!* O outro ganha impulso, livra os joelhos da barra, gira três vezes... epa! salvo pelas mãos estendidas. Nessa hora o que a bem-querida faz? *Cruza os bracinhos* – e lá vou eu solto e perdido no ar. Lá vem o chão aos gritos na tua cara. Aqui, orra, já viu: o nariz do avesso? os cacos de dente? o coração arrombado pelas costas? (TREVISAN, 2008b, p.97. Grifos do autor)

A minificação exhibe alguns exemplos daquilo que apontamos como “imagem” em Dalton Trevisan. Percebemos nesse curto texto a construção de um quadro visual que traz uma perspectiva inesperada da relação entre uma frustração afetiva e acrobacias de trapezistas. A voz textual que tece o relato evoca a cena de trapezistas de circo saltando para a morte para construir a percepção de suas emoções diante da decepção com a amada.

Uma mera descrição do sentimento se constituiria de modo diverso, apenas informando o interlocutor os dados necessários para compreender o tipo de sensação que se teve com o fim do afeto. No entanto, em Dalton Trevisan, não vemos esse tipo de apresentação: as imagens são compostas como se fossem caricaturas das cenas, construindo uma visão singular das coisas. A composição é focalizada no detalhamento da cena acrobática, deixando de lado o princípio motivador do relato: o rompimento afetivo. A “imagem” assume a predominância, torna-se o ponto central e toma as demais informações como componentes secundários que apenas ressaltam a composição visual (e não seria isso o que ocorre no discurso lírico, quando a subjetividade e a voz textual do “eu”, suas impressões da realidade, predominam em detrimento da realidade objetiva?).

Toda a sensação desse “eu” do texto é expressa através da composição visual até o ponto de fundir a metáfora inicialmente utilizada com suas sensações, sua percepção subjetiva dos acontecimentos. Apresenta-se a figura dos trapezistas como referência para indicar os sentimentos do “eu”, e logo ocorre a fusão entre o referencial e a própria voz discursiva que se apresenta como parte da imagem criada e inserido na concepção singular do acontecimento. Isso se aproxima daquilo que compreendemos enquanto a fusão entre o sujeito e o objeto na poesia, processo característico do discurso lírico. Observe-se que foi devido à predominância da imagem no texto que esse encontro foi tecido.

Com frequência, nos textos de Dalton Trevisan, há essa necessidade de mostrar ao mesmo tempo em que isso se dá em recortes (como em metonímias), de modo a dirigir o olhar

para aspectos específicos ou detalhamentos das cenas. Normalmente, são dados alguns enquadramentos, proposições, recortes e retratos que deverão ser preenchidos no processo de leitura. A voz textual controla bem o que será visto, através desses recursos e das insinuações criadas:

“Odores e Perfumes”

E em todas as ruas e praças
lírios erógenos
sobre todos os aromas
lúbricas glicínias
o de tuas mocinhas em flor
líricas papoulas
nos vestidos de nuvem e algodão-doce
bocas-de-leão carnívoras
jardins suspensos em marcha
híbridas catleias
caramanchões de risos e tranças
rosas psicodélicas
cada uma canteiro florido
girassóis afrodisíacos
inebriando o tempo e a história
(TREVISAN, 2010, p.43)

O texto apresenta imagens através de metáforas em que a linguagem, imersa no lirismo, entrecruza espécies florais com as características de mulheres. Embora, aparentemente se estabeleça relação odorífera (do título do texto à presença de vocábulos como “aromas” e “inebriando”, que remetem ao sentido olfativo), o apelo visual é muito mais presente e intensificado na linguagem. A começar das “ruas e praças”, a listagem do nome de flores diversas, as expressões utilizadas (“mocinhas em flor”, “vestidos de nuvem e algodão-doce”, “suspensos em marcha”, “caramanchões de risos e tranças”, “rosas psicodélicas”, “canteiro florido”), toda linguagem aponta mais para a visão (e a visualização de imagens) que outro sentido. Isso reflete a percepção da voz textual a respeito das figuras femininas, transmitindo suas sensações através das imagens elaboradas.

A comparação entre as flores e os traços femininos cria imagens coloridas e vivas de alegria, movimento e beleza. Apesar dos recortes e das poucas informações descritas, a vivacidade das relações sugeridas imprime fortemente um retrato mental evocando mais que odores e perfumes, mas cores e pinturas. As diferentes flores e diferentes características das mulheres trazem à mente a diversidade que existe nos fenótipos femininos, e que inebriam o tempo e a história da voz textual.

Conforme percebido pelos exemplos apresentados, esse tipo de construção literária é frequente em Dalton Trevisan. Parte do estilo do escritor está em compor imagens no texto sem necessariamente estabelecer ligações estreitas entre elas. Essa composição em mosaico atua reforçando o efeito de flagrante que o escritor paranaense persegue em seus escritos. Parece-nos que o autor capta fragmentos da realidade e os quer transformar em linguagem. No entanto, ao fazê-lo, ele se distancia ainda mais desse real e reforça o caráter ficcional do texto⁹. Quando Dalton Trevisan configura imagens, elas se sobressaem sobre o conteúdo e ganham autonomia textual, ressaltando a subjetividade da voz textual que elabora esses recursos imagéticos, além de fortalecer o caráter ficcional de seu texto, ele instaura o efeito lírico.

Isso se dá não apenas devido à utilização das figuras de linguagem, que fortalecendo essa aproximação/distanciamento da realidade, mas o fenômeno se realiza quando o escritor se utiliza desses recursos com o propósito de destacar a confecção do texto. O público não será remetido a mulheres específicas, mas as imagens ganharão saliência por si mesmas. Não apenas por causa da escrita de elementos estilísticos, mas pela união entre o *que* está sendo dito e o *como* está sendo dito, que exigirá, conseqüentemente, mais da leitura.

Desse modo, a composição de “imagens fascinantes” em Dalton Trevisan colabora para a fruição do objeto literário no sentido que aponta para o texto enquanto produto autônomo. As imagens são postas de modo a realçar o próprio texto, e não fatores externos a ele, indicando, por exemplo, a quebra da exposição narrativa ou da sequência da estrutura literária. Com isso, é despertada a atenção para a materialidade do texto, da composição do escrito, passando-se a se aperceber mais das nuances organizacionais do constructo artístico. A produção de imagens tem como objetivo instituir a tensão entre a subjetividade e a objetividade através da e na linguagem, instituindo o texto como ponto de saída e chegada.

A nosso ver, essa é a principal função da apresentação imagética em Trevisan. Longe de ser adorno ou simples recurso estilístico, as imagens têm o propósito de contribuir para a construção da liricidade no interior do texto, através da tensão entre aspectos subjetivos e objetivos. As formulações de metáforas e demais recursos servem para reafirmar a multiplicidade semântica do texto, seja através da recordação de que o texto é *poiema*, seja através da relação intertextual que essas imagens estabelecem:

⁹ Conforme aponta Leyla Perrone-Moisés (1990, p.102) quando afirma que “A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer”.

“Dalila”

Amor
o mesmo de antes
é o que Dalila reclama de você
pobre Sansão tosquiado
olho vazio sobre o nada
(TREVISAN, 2010, p.111)

A minificção recria a imagem clássica do herói bíblico após a traição de Dalila, quando esta, ao descobrir o segredo da força do amante, corta seus cabelos e o delata aos inimigos, que perfuram seus olhos e o colocam para girar uma pedra de moer grãos. O texto estabelece relação entre um “você” (interlocutor) e “Dalila” (aquele/aquela que trai a confiança) cujo relacionamento e amor não podem mais ser os mesmos de antes da deslealdade praticada. A relação com o texto bíblico contribui para que os sentidos sejam transpostos e cada leitura possa relacionar a traição a várias situações. A percepção da traição feminina e da perda de confiança, a exemplo de Sansão que perdeu os cabelos e a vista, pode ser interpretada em diversas concepções. Além disso, a relação intertextual reforça o caráter literário da minificção e amplia os horizontes de leituras em que a mesma temática é posta em discussão. Nesse sentido, a imagem criada presentifica o texto literário e o põe em evidência, enquanto objeto a ser fruído e relacionado com outros objetos (como o texto bíblico). A configuração das sensações da voz textual nessa relação com o texto bíblico também contribui para dar ênfase à realidade do texto e sua condição de composição.

Por esses motivos, a nosso ver, a presença de imagens em textos trevisanianos faz parte da estratégia do autor curitibano em ampliar o alcance semântico de suas produções. Além da redução e enxugamento dos escritos, o escritor paranaense se vale da imagética para promover mais significados e leituras possíveis. Ademais, conforme já informado, a presença de imagens cria uma tensão entre a subjetividade e a objetividade que por si também contribui para alçar o texto a leituras mais profundas daquilo que está escrito, estabelecendo, no entanto, a primazia da realidade textual sobre quaisquer outras relações.

Após essas considerações sobre a imagem em Dalton Trevisan, entendemos que a tensão criada no interior do texto trevisaniano também produz a liricidade nos textos, pois a composição imagética, imbuída da subjetividade, configura o caráter lírico do texto. Isso porque ao construir a tensão através de imagens, ocorre a suspensão do sentido imediato das palavras. Esse procedimento age dentro daquilo que se entende como o procedimento lírico,

ou o discurso da poesia, conforme podemos ver no verbete “Poesia” do *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004):

[...] a poesia exprime-se por intermédio de metáforas, tomadas no sentido genérico de figuras de linguagem, significantes carregados de mais de um sentido, ou conotação. A poesia é linguagem conotativa por excelência, visto que toda a diversidade do “eu” se expressa por meio de metáforas de amplo cociente semântico: as várias conotações assinalam a complexidade emotivo-rítmico-conceptual do “eu”.

Como, porém, a prosa também se vale da metáfora, resta apontar o emprego específico que dela faz a poesia: a metáfora se oferece de modo direto e imediato ao leitor. Num texto poético, a conotação de cada frase ou segmento decerto depende do contexto, mas antes disso apresenta uma carga própria, que prontamente estimula a sensibilidade e inteligência do leitor. O fato decorre de os vocábulos procurarem, no máximo de concentração possível, abarcar os contornos vagos do “eu” do poeta, as emoções e pensamentos que o povoam. Tudo o mais que se considera tradicionalmente peculiar à expressão poética (rima, ritmo, melopeia, etc.) deriva dessa luta por exprimir o “eu” ondulante do poeta. (MOISÉS, 2004, p. 361)

Massaud Moisés (2004) identifica esse traço marcante em que a construção da imagem (entendida dentro da concepção de metáfora e demais figuras de linguagem conforme já apontamos), se torna ponto central de que decorre as demais expressões líricas. A composição dessas imagens fascinantes que exprimem a diversidade de sentidos do “eu” é o ponto central do lirismo¹⁰. Por isso, podemos compreender a liricidade em Dalton Trevisan a partir da presença, nessas imagens singulares, dessa representação de uma voz textual, que exprime suas sensações e emoções. Através dessas imagens, que se apresentam de forma autônoma e direta, conforme o crítico literário aponta em suas considerações, os sentimentos desse “eu” são presentificados na tessitura literária.

Essas construções imagéticas e caracterizações das emoções podem ser percebidas em diversos textos do autor curitibano e estão disseminadas em diversas de suas minificções, mesmo aquelas em que aparentemente o discurso lírico não se manifestaria por não ser comumente associado a determinadas temáticas:

“117”

Outra vez montado na eguinha mansa. Repuxa a blusa, ela ergue os braços. Aquela gritaria:
- Não é verdade. Nunca vi... Seinho tão lindo.

¹⁰ Cabe ainda destacar que o termo lirismo, conforme Massaud Moisés (2004) também assinala em seu *Dicionário de termos literários*, é “Vocábulo cunhado no interior do Romantismo francês (*lyrisme*, 1834), para designar o caráter acentuadamente individualista e emocional assumido pela poesia lírica a parte do século XIX” (MOISÉS, 2004, p.263). Com isso, é ressaltado o papel que a expressão do “eu” textual tem sempre que se pensa o lirismo em literatura.

Entre um e outro, não sabe qual:
- Se aperto, sai leitinho? Aqui eu mato a sede. Duas broinhas de fubá mimoso.
Repira fundo. Salta da cama. Bebe uns goles.
- Se não me acalmo. Você me mata.
Mão gaguejante no peito:
- Disparou, o relógio...Nunca me aconteceu.
Bem quieta, os seios empinados: bonitinha, sim, mais nada. Qual a razão do escândalo?
Outra vez pendurado no biquinho rosa, gira-o de olho perdido:
- Qual o segredo do cofre? Me conte, anjo. A combinação, qual é? Ah, me conte.
Na pontinha da unha a estação de rádio clandestina, sem aviso, sai do ar. (TREVISAN, 2013b, p.78)

O texto segue o estilo que vimos demonstrando aqui: imagens em fragmentos compondo uma cena e a instaurando o lirismo. Podemos perceber a liricidade em meio à cena através das imagens, quando em lugar de uma cena descritiva, o narrador escolhe construir as ações figuradamente e as sensações da personagem são expostas através de recursos visuais singulares. Com isso, ele afasta o texto do discurso narrativo e o transporta para a composição metafórica e lírica do evento.

Nesse sentido, percebemos a forte alusão à subjetividade como ponto de partida para a leitura do texto, conforme também já apontou Massaud Moisés (2004). Ao compor as imagens apresentadas, a fruição da minificação passa a ser mediada pela interpretação subjetiva que os leitores darão a elas, visto que os sentidos são ampliados. Isso nos remete à concepção do filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel a respeito do discurso lírico:

O que forma o conteúdo da poesia lírica não é o desenvolvimento de uma ação objetiva alargando-se até aos limites do mundo em toda a sua riqueza, mas o sujeito individual e, por conseguinte, as situações e objetos particulares, assim como a maneira segundo a qual a alma, com os seus juízos subjetivos, as suas alegrias, as suas admirações, as suas dores e as suas sensações, toma consciência de si própria no seio deste conteúdo. (HEGEL apud SILVA, 1979, p. 228)

O filósofo alemão nos relembra que a essência do discurso lírico não reside na objetividade, mas justamente nos juízos subjetivos da alma que devem ser suscitados através do texto. Por isso, quando propõe uma exposição subjetiva de sensações em meio às descrições e diálogos na narrativa, Dalton Trevisan instaura a tensão entre esses polos, o que leva ao lirismo. Dessa forma, a composição de imagens nos textos irá atuar no sentido de estabelecer as percepções subjetivas a respeito do texto literário e essa percepção só se dará a partir de uma imagética que seja apreendida de modo singular.

Essas considerações se harmonizam com o que temos visto até agora a respeito das noções de imagem apresentadas por Maurice-Jean Lefebve (1975) e Octavio Paz (1976). Também se torna evidente que a compreensão a respeito do discurso lírico de Massaud Moisés (2004) abarca a noção de imagem e que esta se define pela expressão do “eu” em sua complexidade. Assim, podemos caracterizar o lirismo na obra trevisaniana como composto por imagens fascinantes ou singulares em que se exprimem sensações de um “eu” (que pode ser a voz textual ou a de alguma personagem).

Ao percebermos a construção trevisaniana na minificção apresentada acima, podemos identificar essas características de modo claro. Quando se apresenta a sentença “Duas broinhas de fubá mimoso” caracterizando os seios da personagem feminina, a imagem se constitui de modo inédito, apresentando-se fascinante, e distinta de qualquer outra construção de linguagem. Com isso, o aspecto visual em si se destaca de seu contexto. Além disso, essa composição expressa a perspectiva desse “eu” personagem em relação ao seu objeto de desejo. É estabelecida uma tensão entre a subjetividade da personagem e a objetividade da realidade textual. Essa tensão se torna um diferencial no excerto, visto que a imagem é confeccionada a partir das sensações que esse “eu” tem em relação à personagem feminina e que isso entre em atrito com a realidade que o texto vinha apresentando, com cenas mais objetivas e “cruas”. Assim, mesmo se tratando de apenas uma sentença dentro de um contexto narrativo, a presença lírica se instaura e rompe a com a cadeia narrativa, estabelecendo o aspecto lírico.

Ainda refletindo sobre as relações entre imagem e discurso lírico, lembramos da concepção de Ezra Pound (2006), quando discute a multiplicidade de sentidos que as palavras podem carregar: “Contudo, as palavras ainda são carregadas de significado por três modos: fanopéia, melopéia, logopéia. Usamos uma palavra para *lançar uma imagem visual na imaginação do leitor* ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito” (POUND, 2006, p.41. Grifo nosso). Essa concepção de Ezra Pound (2006) corrobora essa discussão, pois reafirma que, além das características de ritmo e palavras, a apresentação de imagens na imaginação do leitor é uma das formas de se produzir o efeito lírico, pois esse é um dos recursos em que se carrega as palavras de significado, ou, como o escritor afirma em outro momento: em que é possível “[...] carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível [...]” (POUND, 2006, p.63). Esse entendimento nos ajuda a compreender a presença lírica em Dalton Trevisan como firmada no recurso da fanopéia, buscando carregar

seus textos com imagens que gerem a máxima significação e instauram as sensações de um “eu”, mesmo em textos que sejam predominantemente narrativos¹¹.

João Luiz Lafetá (2000), ao analisar a trajetória da contística de Rubem Fonseca, identifica no autor carioca uma passagem do lirismo (nos primeiros contos) à violência (após a publicação de *Feliz Ano Novo*). O crítico literário, inicialmente, apresenta “A dimensão lírica, entendida como a exploração e a representação dos conteúdos de uma subjetividade em forte tensão com a realidade objetiva [...]” (LAFETÁ, 2000, p.124). Essa tensão, presente nos primeiros contos de Rubem Fonseca, segundo o pesquisador, é o que constrói o aspecto lírico desses escritos, mesmo já apresentando alguns traços que seriam a marca registrada do escritor carioca: “o humor de algumas passagens, o relevo dado ao sexo, a própria busca detetivesca do narrador” (LAFETÁ, 2000, p.124). O lirismo nos contos de Rubem Fonseca, para João Luiz Lafetá (2000), estava associado ao estabelecimento da tensão entre as sensações do “eu” e a realidade objetiva. Ao construir essa tensão no interior da fala de suas personagens, cuja subjetividade tende a ocupar o centro da narrativa, os aspectos da realidade perdem força e são subjulgados pelos estados da alma.

Isso corrobora aquilo que vimos demonstrando ao logo deste capítulo, pois algo similar ocorre nas minificções de Dalton Trevisan e é o que temos identificado enquanto aspecto lírico em seus textos:

“29”

O velho acorda no meio da noite. O galo cego no peito bicando o milho às tontas. (TREVISAN, 2013a, p.20)

A sensação da personagem é transposta em forma de imagem que, em tensão com a realidade, opera a liricidade da cena. O incômodo no peito do velho, são transformados em um galo cego que bica o milho. Assim, a imagem da sensação se sobrepõe ao que na realidade poderia se tomar como palpitações no peito, uma taquicardia ou outro mal-estar. Através da formulação subjetiva composta em uma imagem fascinante, a caracterização ganha aspecto lírico e reinterpreta a realidade de modo único.

Também abordando o procedimento lírico em uma narrativa, Roberto Sarmiento Lima (2004) nos traz uma percepção interessante ao abordar o lirismo em *Dom Casmurro*, de

¹¹ Com isso, não estamos dissociando os demais recursos expostos por Ezra Pound (2006), mas apenas ressaltando o aspecto fanopéico nos escritos trevisanianos. Acreditamos que haja um certo grau de indissociabilidade entre as categorias apresentadas pelo crítico.

Machado de Assis. Ao analisar a presença lírica no texto narrativo machadiano, o pesquisador ressalta que esse procedimento ocorre quando parece ao leitor que o mundo está sendo visto pela primeira vez (LIMA, 2004, p.71) e que isso se dá pela construção de uma imagem pelo “eu lírico”, que irrompe no tecido enunciativo e nos faz ver o que não víamos antes (LIMA, 2004, p.70). Essa concepção parece se relacionar com aquilo que Maurice-Jean Lefebve (1975) denominou como “imagem fascinante”.

Ainda de acordo com o crítico literário alagoano, o lirismo é um procedimento discursivo que se revela como tal e que problematiza o mundo e o próprio enunciado revelando a aparente contradição entre tema e enunciação (LIMA, 2004, p.68-70):

Eis aí uma regra do lirismo que começa a se delinear: o enunciador (tanto faz se é do poema ou se é do romance) problematiza o dizer literário do texto, numa expressão que *irrompe* no tecido enunciativo, fazendo-nos ver o que não víamos, o que a camada do enunciado nem sempre permite perceber.

Como detectar isso em um texto literário, como entender o processo do lirismo com base em uma relação que não oculte a contradição – aparente contradição – entre o tema e a enunciação, antes a revele? (LIMA, 2004, p.70. Grifo do autor)

Por essa razão, relacionando a liricidade em Trevisan com essas representações imagéticas presentes em seus textos, percebemos a imagem enquanto uma construção literária que traz uma nova percepção sobre algo, como se o estivesse mostrando pela primeira vez. Por isso, Roberto Sarmiento Lima (2004, p.71) levanta a possibilidade de que “Na literatura, então, segundo minha hipótese, só emergiria o processo lírico quando parecesse que o mundo está sendo visto pela primeira vez [...]” e ainda que, independente da temática do texto lírico, “[...] a palavra faz-se imagem, porque só como imagem é que se pode assumir a dimensão lírica do texto” (LIMA, 2004, p.73).

Conforme já visto, essa perspectiva se coaduna com o que Lefebve (1975) define enquanto “imagem fascinante”, aquilo que Pound (2006) denomina como “fanopéia” ou que Lafeté (2000) institui como a tensão entre a subjetividade e a realidade objetiva, que nos faz perceber os objetos de modo distinto do que ele se apresenta em nossa consciência (seja em sua presentificação ou na realidade). Desse modo, o lírico é fundado a partir da composição dessas imagens que operam no sentido de nos rerepresentar as coisas, apelando também para a subjetividade dos leitores.

Umberto Eco (1976) também reforça o caráter subjetivo ou psicológico implícito na composição de imagens quando afirma que

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo: vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Neste sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. (ECO, 1976, p.37)

O crítico italiano nos apresenta a noção de que as imagens irão fomentar diversos produtos através da imaginação. Com isso, será a subjetividade que irá atribuir sentidos às imagens e, nesse sentido, a recepção de cada produto imagético será distinta de acordo com os leitores. A relação da imagem com essas características da imaginação e subjetividade é que a entrelaça também diretamente ao aspecto lírico. Assim, a relação com o lirismo pode ser vista na composição dessas cenas distintas, nas imagens que nos mostram o mundo de forma inédita. Enquanto narra, descreve ou apresenta algo, a voz textual atribui ao dito uma interpretação singular e nesse sentido é que o texto trevisiano estabelece o efeito lírico:

“21”

Assim o cãozinho quer pegar no chão a sombra do vôo rasante do pássaro, você persegue no tempo a lembrança em fuga dos teus mortos queridos. (TREVISAN, 2008b, p.28)

Na minificação acima, percebemos esse aspecto na composição de uma imagem fascinante para apresentar uma sensação da voz textual. A composição alcança o patamar lírico através dessa tensão que nos apresenta a impossibilidade objetiva, ou o trabalho vão da razão, de rememorar entes queridos que faleceram em contraponto com o desejo intenso, em um ímpeto emotivo, de alcançar essa memória perdida. A subjetividade desse “eu” se lança a esse propósito desesperadamente, mas é um trabalho inútil, incapaz de ser concretizado, restando apenas a busca, a perseguição, o anseio não realizado. Com isso, de simples relato da impossibilidade de se lembrar, o texto alcança liricidade, ao expor essa relação entre o desejo do “eu” e a realidade em uma imagem fascinante e comovente.

Também abordando o procedimento lírico em uma narrativa, assim como fez Lafetá (2000), percebemos que as considerações de Roberto Lima (2004) corroboram a noção de Octavio Paz (1976) quando relaciona imagem e lirismo pelo contraditório afirmando que “A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. [...] Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser” (PAZ, 1976, p.38).

Nesse sentido, Paz (1976) estabelece o sentido de que o lírico constrói uma realidade própria dentro do texto que não tem relação com a realidade, posto que a rompe. A

contradição será estabelecida entre o que é dito e o como é dito, ou seja, entre o tema e a enunciação, conforme destaca Roberto Lima (2004). É a composição da linguagem no interior do texto que construirá essas imagens e tensões. Esse trabalho de linguagem atualiza sentidos concebendo novas formas de dizer e, conseqüentemente, novas formas de ver as coisas do mundo, que se constituirão de modo contraditório em relação ao que é dito. Por essa razão que Lima (2004) afirma que o lírico evoca uma visão inovadora e por essa razão também que o texto se constitui em objeto autônomo (CANDIDO, 2004, p.176-177). Apesar de não utilizar essa terminologia, Paz (1976) nos passa essa mesma concepção quando afirma que

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. Uma paisagem de Góngora não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas distintas. São duas ordens de realidades paralelas e autônomas. Neste caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade: cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal ou que “el pirú es primo del sauce” (Carlos Pellicer). Mas esta verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. (PAZ, 1976, p.45).

Desse modo, o texto da minificção constrói uma imagem lírica ao estabelecer uma visão singular e possível apenas no interior do texto literário. Podemos afirmar que o aspecto lírico se faz presente na minificção trevisaniana analisada e que pode ser encontrada igualmente em outros textos do autor. Através da percepção da presença de imagens que trazem uma visão singular e produzem uma realidade textual única, o lirismo se faz presente nas “ministórias” e constituem alguns escritos da obra de Dalton Trevisan também na condição lírica.

A constante busca pelo enxugamento do texto, em processo que seleciona de forma acurada vocábulos e elimina excessos depurando conectivos e demais elementos acessórios do texto, contribui para que as imagens sejam confeccionadas de modo preciso na obra trevisaniana e se instaure o lirismo em meio ao escrito. A condensação e brevidade narrativas auxiliam para que, devido à exiguidade de componentes narrativos arranjados de modo único, uma leitura lírica seja possível em determinados momentos do texto.

A condensação ao mínimo de termos com a produção de imagens singulares para conseguir o sentido mais amplo é um dos fatores que conduz a escrita de Trevisan,

inevitavelmente, para o lirismo. O autor curitibano não denomina seus escritos enquanto “poemas” (mesmo que possamos identificar esse gênero entre seus escritos). Não tem a intenção de se dizer escritor de poesia, pois seus textos são publicados em coleções de “contos” ou na categoria criada por ele mesmo de “ministórias”, mas em ambos os termos a categoria narrativa é evocada (e, conseqüentemente, posta como predominante nos escritos reunidos). O lirismo entra em cena devido à organização textual que é construída com o mínimo de recursos e com a composição singular de imagens.

Caberá agora a análise de como a crítica literária percebeu essas evidências do texto trevisaniano e que relações a presença do lirismo nos textos estabelecem com a leitura que o autor curitibano faz da realidade.

3 PERSEGUIÇÃO: PISTAS CRÍTICAS

3.1 As pistas da fortuna crítica

A obra de Trevisan não é marcada apenas por construir narrativas breves da forma mais convencional, mas é apresentada multifacetada e se hibridiza com alguns gêneros textuais e modos de enunciação, tais como piadas, aforismos, poemas, diálogos, etc. Muitas vezes, o autor transcende os limites entre gêneros textuais e compõe textos de difícil classificação que podem ser abarcados pelo conceito de minificção, elaborada pelo crítico mexicano Lauro Zavala (2004) e que abrange diversos gêneros textuais do tipo ultracurto.

Como percebe o crítico literário Miguel Sanches Neto (1996, p.126) o texto trevisaniano se constitui “fora da concepção tradicional do conto, criando uma forma de expressão pessoal que põe em xeque os parâmetros da crítica”:

“O Gemido”

- Não acredito. Nunca te fiz gozar?
- Isso mesmo.
- Houve uma vez, sim. Bem que você gemeu.
- Eu? Nunquinha.
- Até gemeu alto.
- Agora me lembro. É mesmo. Eu gemi.
- Viu, amor?
- Essa tua fivela do cinto. Me machucando. (TREVISAN, 2010, p.73)

Textos como esse se distanciam da narração tradicional e permitem a predominância da fala das personagens em detrimento da voz do narrador e de outros constituintes do gênero narrativo como as descrições de espaços e referências temporais. Esse tipo de escrita desestabiliza o público (e a crítica) que se depara com tessituras de difícil enquadramento em meio a obras que, teoricamente, seriam relacionadas ao gênero textual “conto”. Mais difícil ainda é classificar outro tipo de construção textual presente em suas obras e que se distancia (ainda) mais do gênero narrativo convencional:

“Não é?”

Toda unanimidade é burra.
Uma frase de aprovação unânime.
Logo, a frase é burra. (TREVISAN, 2010, p.57. Grifo do autor)

A minificação que estabelece relação intertextual com a frase de Nelson Rodrigues, não se propõe a expor acontecimentos ou mesmo personagens, mas se constitui em um comentário da voz textual em relação à sentença do escritor carioca. Esse procedimento de distanciar-se da narrativa e aproximar-se de outros gêneros textuais, tão peculiares e particulares, fazem da obra de Dalton Trevisan muito mais que um apanhado de “contos”, mas uma revisão do gênero textual curto (tanto em termos de conteúdo quanto de forma). Por mais que, em meio às obras, encontremos também a narrativa convencional, é difícil lidar com a escrita do autor curitibano sem pensar que em cada escrito ele busca não apenas se reinventar (reescrevendo “velhos” textos), mas renovar sua própria escrita. Nesse processo ocorre uma tensão entre o factual (conteúdos da realidade) e o ficcional (forma como o texto é confeccionado), pois ao buscar rerepresentar a realidade, Dalton Trevisan também busca novas formas de apresentação dos temas.

Por isso, essa tensão faz com que a minificação trevisaniana, ao mesmo tempo, entre em contradição com a tendência contemporânea da chamada escola neorrealista de escritores brasileiros. Como afirma Schøllhammer (2011), existe uma tendência entre os escritores contemporâneos de apresentar a realidade social brasileira, fazendo com que esse movimento de rerepresentação da realidade fosse chamado de neorrealismo (ou novo realismo) por se vincular ao mesmo objeto que a chamada estética realista, que teve seu ponto alto no século XIX. No entanto, ainda para Schøllhammer (2011), esse novo realismo não deve ser visto como uma retomada daquela corrente estética, como que vinculado a uma necessidade representativa para a literatura, mas como um movimento “que se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora” (p.54). Bosi (2017) percebe essa diferença, embora ainda enquadre Dalton Trevisan no rol dos escritores neorrealistas quando afirma que

Já o neorrealismo das histórias curtas de Dalton Trevisan acha-se animado de um frio desespero existencial que o leva a projetar, na sua voluntária pobreza de meios, as obsessões e as misérias morais do *uomo qualunque* da sua Curitiba. Como todo verismo que nasce não do cuidado de documentar mas de uma violenta tensão entre o sujeito e o mundo, a arte de Trevisan cruza o limiar do expressionismo. Que se reconhece no uso do grotesco, do sádico, do macabro, comum a tantos dos seus contos [...] (BOSI, 2017, p. 449).

Assim, Bosi (2017), ao analisar os primeiros escritos do autor, antes da composição de suas “ministórias” (quando a estética trevisaniana assume definitivamente um certo

minimalismo), reconhece que para além de qualquer pretensão de representação da realidade, ou de registro realista que poderia haver na obra do autor curitibano, a tensão entre o sujeito e o mundo é o que caracteriza de forma mais clara a escrita do autor curitibano. Essa tensão não se dá apenas no conteúdo de seus textos, o que seria uma leitura superficial da obra, mas ocorre na própria estrutura textual. Pois, do mesmo modo que expõe com crueza situações cotidianas da vida urbana moderna, o escritor também evidencia a ficcionalidade de seus escritos e a tensão da representação da realidade na literatura:

“21”

Ela disse que não. Ele pediu, pelo amor da santa mãezinha, em nome de Jesus Cristinho. Segunda vez ela disse não. Não, ela disse.

Um cachorro danado que estala os dentes, João queria morder o próprio rosto. De repente o revólver explodiu na praça e levantou um bando de pombas.

Tão linda, Maria sangrava por três bocas. Ela já não era – um vestido vermelho fora do corpo. (TREVISAN, 2013b, p.18)

Embora a minificção exponha uma violência típica da vida urbana moderna em seu conteúdo superficial, os atos agressivos narrados são deslocados estruturalmente em determinados momentos para dar lugar a imagens metafóricas que não apenas suavizam a cena, mas evidenciam a ficcionalidade do texto e contribuem para uma leitura da realidade que extrapola o conteúdo imediato. Nesse sentido, Trevisan não se pretende um autor que deseja apenas reconstruir cenas cotidianas, mas resignificar o cotidiano através da literatura. A raiva do homem o transforma em um “cachorro danado que estala os dentes”, o tiro de revólver não atinge (descritivamente) Maria, mas levanta “um bando de pombas” e o sangue que se espalha pelo chão é “um vestido vermelho fora do corpo”. Com essas imagens, a violência explícita da cena se dilui, mas ganha em subjetividade por expor a tensão da violência, sua representação literária e sua releitura narrativa. Aparentemente, sugere-se que se exhibirá uma cena de crueza e agressividade, mas, logo em seguida, expõe-se a ficcionalidade do relato, para no momento seguinte, voltar ao “realismo” da cena. Passa-se do flagrante para o retrato falado e vice-versa.

Observe-se, como contraponto, uma cena de violência retirada de Rubem Fonseca (1997), em *O cobrador*:

Me irritam esses sujeitos de Mercedes. A buzina do carro também me aporrinha. Ontem de noite eu fui ver o cara que tinha uma Magnum com silenciador para vender na Cruzada, e quando atravessava a rua um sujeito que tinha ido jogar tênis num daqueles clubes bacanas que tem por ali tocou

a buzina. Eu vinha distraído pois estava pensando na Magnum, quando a buzina tocou. Vi que o carro vinha devagar e fiquei parado na frente.

Como é?, ele gritou.

Era de noite e não tinha ninguém perto. Ele estava vestido de branco. Saquei o 38 e atirei no pára-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. Ele arrancou com o carro, para me pegar ou fugir, ou as duas coisas. Pulei pro lado, o carro passou, os pneus sibilando no asfalto. Parou logo adiante. Fui até lá. O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele já estava toda vermelha.

Girou a cabeça que estava encostada no banco, olhos muito arregalados, pretos, e o branco em volta era azulado leitoso, como uma jabuticaba por dentro. E porque o branco dos olhos dele era azulado eu disse — você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia?

Não, não, ele disse com esforço, por favor.

Vi da janela de um edifício um sujeito me observando. Se escondeu quando olhei. Devia ter ligado para a polícia.

Saí andando calmamente, voltei para a Cruzada. Tinha sido muito bom estilhaçar o pára-brisa do Mercedes. Devia ter dado um tiro na capota e um tiro em cada porta, o lanterneiro ia ter que rebolar. (FONSECA, 1997, p.14)

Percebe-se que a crueza da cena é mais intensa que a narrada por Trevisan, embora a violência seja de igual brutalidade: assassinatos a sangue frio. A diferença, claramente, se dá através da composição das imagens e descrição dos acontecimentos. Evidentemente, as propostas literárias são distintas e cada texto se propõe a uma composição diferente. Enquanto o texto de Trevisan em três parágrafos se encerra, o de Fonseca ainda está apresentando sua personagem e detalhando seu modo de agir. Enquanto em Fonseca se percebe uma prosa mais enxuta de figuras de linguagem (como as metáforas), em Trevisan percebe-se uma busca maior pela expressividade lírica e pelos recursos estilísticos.

Nesse sentido, como já destaca Schøllhammer (2011, p.97), “Em vez dessa aproximação ao poema em prosa, percebe-se, entre os contemporâneos, a influência contínua da prosa poética de Dalton Trevisan, iniciada na década de 1950 e que entra no novo século cheia de vigor e criatividade” e que cada vez mais minimaliza sua escrita em seu “processo de condensação e subtração [...] cada vez em estilo mais enxuto e depurado para extrair o máximo de unidades mínimas, chamadas por ele de haicais” (SCHØLLHAMMER, 2011, p.97).

Essa presença de imagens líricas ou de “unidades mínimas” que revelem a literariedade do escrito se constituem em uma recorrência na obra trevisaniana e isso se configura em muitas minificções, como um traço de estilo do autor que o diferencia de outros

escritores contemporâneos devido a essa fixação em reduzir seus textos, buscando uma condensação, ou na elaboração de imagens inovadoras e modos diferentes de ver a realidade que, em muitos casos, possuem constituição lírica.

Essa diferença se evidencia também pela estrutura formal de seus escritos. Em especial, percebemos essa particularidade da escrita do autor curitibano a partir da construção das denominadas “ministórias” (termo que utiliza para suas histórias hipercurtas, que aqui denominamos como minificções). Esse tipo de escrita condensada e sintética tem se constituído no padrão de escrita que o escritor paranaense tem produzido nas últimas décadas. Essas minificções são permeadas por jogos de palavras, ambiguidades, chistes, ironias e imagens que provocam os mais diversos efeitos. Além disso, elas podem versar sobre as mais distintas temáticas e se constituem desde narrativas, assertivas, diálogos ou comentários do autor sobre pessoas, situações, outros textos literários, a cidade de Curitiba, etc.

Deste modo, percebemos, através da análise de sua obra, que a recorrência da tensão (factual/ficcional) perpassa diversas de suas minificções. Muitas delas narrando cenas de violência doméstica, crimes que ocorrem em centros urbanos e conflitos/relações ligados à sexualidade. No entanto, percebemos que a construção literária dos episódios, além de trazer à tona os problemas sociais da vida urbana contemporânea, também ressaltam o caráter ficcional dos relatos:

“A boneca”

Manhã de sol, menina vai pulando caminho da escola, uma curruíra do céu, um grilo descalço na grama. Daí o cara se chega. Diz que tem uma boneca pra ela.

-É só pegar, logo ali...

Ela está com pressa, mas vai. Uma boneca, já pensou? E de cachinho loiro. O tipo lhe dá a mão e seguem por uma trilha no mato. Ela tem medo e quer voltar. Diz o cara:

-Quietinha. Senão te pincho no rio!

É verdade: ali o rio de águas fundas. O tipo manda que ela tire a calcinha. O que podia a triste? Só dez aninhos... Ela chora muito. Ai, como dói.

Ele sai de cima. Ainda se abotoando, foge depressa. A menina se ergue, toda suja de barro - um fio vermelho desce na coxa esquerda.

Em vez da escola, volta pra casa. Tem a perninha trêmula. Muita febre. A mulher olha pra filha e tudo entende. Acha que é dela a culpa. E, para aprender, lhe dá umas boas palmadas. (TREVISAN, 2008a, p.27).

A “ministória” apresenta uma cena terrível: a violência sexual contra uma criança. De início, aparentemente, a trama irá se desenrolar em outra direção, por causa da construção inicial de uma cena bucólica: “corruíra do céu” e “grilo descalço na grama”, imagens que

metaforizam a criança, ressaltando sua “pureza” ou “ingenuidade”, o que poderia indicar ao leitor que a narrativa seguiria um caminho diferente da brutalidade que ocorre em seguida. É com a chegada da personagem “cara” que se percebe que a narrativa não terá um desfecho feliz. O percurso narrativo segue apontando para o momento de abuso e prepara o leitor para o que seria o “ponto alto” do conto, que, de fato, só se dá no momento após a violência: a reviravolta acontece no encontro da criança com a mãe. A dupla violência sofrida é o clímax, em que a minificção tem desfecho e mingua a expectativa de um final menos brutal.

A ausência de nome para os personagens, as metáforas ligadas à criança, o deslocamento da cena de violência e a construção irônica no fim da narrativa evidenciam a ficcionalidade do texto e instituem de forma evidente a tensão factual/ficcional. Embora presente a violência, que é corriqueira e frequente com meninas e mulheres em diversas cidades do país, o autor evidencia também que a narrativa é uma construção e não se pretende um reflexo que corresponde ao real. É uma composição que se pretende leitura e reescrita do real e não uma transcrição da realidade.¹²

Enquanto em outros autores (como Rubem Fonseca, citado anteriormente) a ficcionalidade se evidencia através de outros aspectos formais (organização sintática ou configuração da voz narrativa, por exemplo), em Dalton Trevisan, ocorre uma exposição do caráter ficcional principalmente através de figuras de linguagem (metáforas, ironias, metonímias, etc.). E essas figuras, aliadas ao poder de síntese que o autor busca, instauram o lirismo no texto, conforme vimos no capítulo anterior.

A crítica literária, a exemplo de Schøllhammer (2011), tem percebido, de certa forma, esse caráter lírico de muitos dos textos de Dalton Trevisan. No entanto, pouca ou nenhuma análise tem sido realizada a respeito do que esse lirismo realiza no interior do texto literário do autor curitibano. Nesta tese, nosso objetivo não é o de apenas identificar esses traços na escrita do escritor paranaense, mas a de trazer possibilidades de compreensão para o fenômeno e com isso munir os leitores e a crítica literária de melhores ferramentas de leitura e compreensão do leque de sentidos possíveis nas minificções trevisanianas.

¹² Para uma análise da presença da ironia na minificção conferir: MELÂNIA, W.N.M. Na brevidade a abrangência: a ironia em duas minificções de Dalton Trevisan. In: *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 34, p. 19-30, jul-dez. 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/30915>

3.2 Testemunhos críticos

Na busca de melhor visualizar a obra trevisaniana dentro do escopo estabelecido neste trabalho (o de visualizar como se constituem as imagens líricas em minificções) é necessário compreender, através da revisão da literatura, se/como esses aspectos têm sido apreciados pela crítica especializada. Além disso, cabe também buscar como outros estudiosos da obra do autor curitibano perceberam os indícios de lirismo em textos literários do escritor.

A princípio, não é difícil encontrar textos que apresentem os aspectos de concisão e construção lírica. Na perseguição do texto mínimo, o autor escreve textos cada vez mais curtos, reescreve velhas histórias, constrói imagens que trazem uma nova perspectiva sobre a realidade e termina por produzir o aspecto lírico em seus escritos:

“O Muro”

Entre
a mão
e
o seio
há
o muro
(TREVISAN, 2010, p.67)

Pode-se perceber a exiguidade de recursos no texto que se reduz a uma sentença. Além de distribuir em “versos” os vocábulos, configurando deste modo a separação entre “a mão e o seio” também no aspecto visual, fazendo com que o texto apresente a forma de uma parede, o texto de Dalton Trevisan, por sua construção polissêmica (a mão e o seio transcendem seu sentido imediato e se constituem conotativamente), ganha liricidade. O “muro”, no texto, se constitui na separação entre o objeto de desejo e o sujeito, entre a linguagem e a necessidade de dizer, entre a idealização e a realização. De forma que os significados se ampliam e, mesmo de modo tão sucinto, o texto é alçado a uma compreensão mais ampla devido à abrangência semântica da sentença.

A perspectiva inusitada se dá pela imagem escolhida para representar literariamente a impossibilidade: a mão que busca o seio. Essa perspectiva, em termos temáticos, pode ser vista no famoso “poema” de Carlos Drummond de Andrade (2013, p.36), “No meio do caminho”, em que ao invés do muro, havia uma pedra (ou “tinha uma pedra” para ser fiel ao texto literário). De modo que embora a temática não tenha inovação (quantos textos literários não abordam o tema da impossibilidade de realização de algo?), mas a imagem carrega algo

novo e, por isso e por sua constituição que instaura a subjetividade da sentença, se alça ao discurso lírico.

Conforme vimos também no primeiro capítulo, a elisão entre sujeito e objeto é outro recurso que pode instaurar o aspecto lírico. Isso ocorre justamente através da construção do discurso acontecimental, conforme vimos em Lima (2004, p.79), quando o verbo haver é colocado no presente do indicativo: “há”. Conforme pode ser visto, o presente do indicativo, que traz o aspecto verbal de uma ação continuada, ininterrupta (GARCIA, 2002, p.92), instaura a condição de acontecimento ao enunciado literário. Por se constituir sempre no presente, um acontecimento eternizado (e não poderia ser de outro modo, posto que sempre haverá uma impossibilidade para a realização plena de qualquer sujeito em qualquer época), o discurso instaura a condição em que sujeito e objeto se fundem no “muro”, este entre-lugar fixado entre o sujeito e seu objeto que, ao mesmo tempo, por se estruturar no não-lugar (o não-encontro) termina por ser o único encontro possível, a única ponte entre “a mão e o seio”.

“Há o muro” e é essa existência discursiva onde o sujeito e o objeto podem se encontrar, realidade textual que mimetiza as não-realizações e as aproxima, ao menos textualmente, pois, além de indicar a ação continuada, o mesmo tempo verbal pode indicar também uma ação próxima (GARCIA, 2002, p.92). Deste modo, o muro, embora separe, também é o que aproxima sujeito e objeto, e esta contradição é o que instaura o lirismo do texto, conforme nos indica Paz (1976, p.38) quando afirma que “Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles”. O escritor mexicano também indica que é nessa composição de contraditórios que a imagem lírica se realiza, posto que o discurso lírico não almeja uma construção lógica hegeliana, mas a lógica da própria poesia (PAZ, 1976, p.39).

No entanto, a construção de textos tão concisos e subjetivos como esse não esteve sempre presente nas produções do autor curitibano, mas foi estabelecida paulatinamente. Ao longo dos quase 60 anos de carreira literária desde o lançamento de *Novelas nada exemplares*¹³, a escrita trevisaniana tem se transformado e caminhado em direção à condensação. Dos primeiros escritos, elaborados de forma mais pródiga (utilizando-se várias laudas em cada narrativa), até os mais recentes (com poucas palavras formando uma sentença e ocupando um pequeno espaço da folha em branco), a estética de Dalton Trevisan tem

¹³ O título da obra faz referência às *Novelas exemplares*, de Miguel de Cervantes.

adquirido aspecto cada vez mais reduzido e significativo. Percebe-se que desde as primeiras publicações, a perseguição ao essencial no texto é uma constante, mas foi possível através da pavimentação de uma longa estrada de experimentações, escritas e reescritas de textos.

Essa busca incessante pelo significado máximo na construção mínima, por assim dizer, tem sido uma marca da escrita literária do autor curitibano. Praticamente todas as análises críticas e considerações sobre a obra do escritor paranaense enfatizam o percurso de enxugamento a que os textos do autor foram sendo submetidos até o ponto de publicar essas minificções. Como já fartamente citado, o próprio autor afirmou que

Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Nunca termino uma história. Cada vez que a releio eu a reescrevo (e, segundo os críticos, para pior).

Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Meu caminho será do conto para o soneto e dele para o haicai. (TREVISAN apud WALDMAN, 2014, p.234).

Essa declaração, para além de ludibriar a crítica, tem se mostrado, de fato, uma perseguição na escrita trevisaniana. O autor tem investido bastante, especialmente da década de 1990 aos dias atuais, na composição das chamadas “ministórias”. O caminho escolhido pelo autor paranaense tem se distanciado da prosa extensa e, conseqüentemente, das novelas e romances, e se voltado cada vez mais para o enxugamento e redução da construção textual. Esses textos hipercurtos têm predominado nas obras lançadas de modo mais frequente desde o lançamento de *Ah, é?*, em 1994, e têm se revelado como parte principal do projeto estético do autor curitibano, que tem sintetizado seus textos como quem busca reduzir ao essencial sua escrita.

A citação dos gêneros “soneto” e “haicai” também deveria despertar a crítica para os sentidos implícitos nessa afirmação. Não é à toa que Dalton relaciona seu caminho literário com esses gêneros textuais, embora, no sentido mais estrito e rígido da configuração desses gêneros literários, não tenha publicado nenhum texto diretamente relacionado a eles¹⁴. No entanto, a declaração do autor curitibano nos aponta um modo de enxergar sua obra e cabe-nos buscar compreender o sentido dado a “soneto” e “haicai” enquanto caminho literário em Trevisan.

¹⁴ Sabe-se que não existe publicação de sonetos de autoria de Dalton Trevisan. Em relação à estrutura específica que o haicai japonês apresenta: três versos, sendo o primeiro e o terceiro com 5 sílabas poéticas e o segundo com 7, sabemos também que o autor curitibano não publicou textos nessa configuração rígida. Trataremos particularmente do gênero “haicai” e de como este se relaciona com o que Trevisan produz ainda neste capítulo desta tese, mas já podemos indicar que esse conceito rígido não é pertinente a esta pesquisa.

Em primeiro lugar, podemos afirmar que algo que é compartilhado por esses dois gêneros textuais é a concisão. Os catorzes versos de um soneto e os três do haikai demonstram uma trajetória de redução e condensação. Quando o autor afirma que passará do “conto” ao “soneto” e deste ao “haikai”, está afirmando que seu percurso estético irá primeiramente reduzir e condensar sua escrita.

Sobre esse aspecto, ao analisar a fragmentação nos textos trevisanianos, Berta Waldman afirma que:

O anseio de vir a ser um escritor de haicais expresso por Dalton Trevisan no Prefácio à terceira edição de *O vampiro de Curitiba* torna-se realidade. O texto breve, contundente, que se obriga a significar dizendo o mínimo é o que se observa em suas micronarrativas.

Mas, quando o autor se refere a haikai, aponta certamente para seu desejo de redução e não ao poema japonês tão alheio a sua própria experiência. (WALDMAN, 2014, p.149)

Waldman (2014) percebe que o caminho “para o soneto e dele para o haikai” é o caminho reducional. É a limitação de vocábulos e sentenças, a síntese, que está por trás da proposta estética trevisaniana. Trata-se da eliminação de tudo que é acessório para dar ênfase apenas àquilo que é indispensável para a compreensão do texto. Nesse sentido, muitas vezes, até mesmo a voz textual se torna desnecessária e é excluída do texto, como já mostrado anteriormente em minificções que exibem apenas o diálogo entre as personagens.

Essa busca pela redução não é à toa: não se trata apenas de estilo pessoal, mas de uma leitura do modo contemporâneo de produzir literatura. A proposta de Trevisan é tanto a de compartilhar com seu público a responsabilidade literária sobre o texto (que exige uma atitude ativa para ser fruído), quanto de ressaltar o papel fundamental do arranjo de linguagem no fazer literário. Quanto menos vocábulos e acessórios na linguagem, mais significativas e determinantes cada palavra ou sentença será para o efeito. Assim, a produção de uma obra artística exigirá muito mais do artista e de seus leitores.

Por isso, não podemos compreender a minificção de Dalton Trevisan, como podem sugerir alguns, enquanto uma adaptação às novas formas de comunicação contemporâneas (dinâmicas, instantâneas e sucintas), ou mesmo como mudança de projeto literário do escritor paranaense, mas, de fato, como estratégia de escrita adotada desde os primeiros textos e que se insere, por associação (e não por adesão), aos minificcionistas latino-americanos. Nesse sentido, ele é um dos pioneiros a ter um projeto estético voltado a esse modo de escrita no Brasil, embora possa não ter sido motivado pelas mesmas razões que os autores de

minifícções da América Latina. De forma que, independente das tendências contemporâneas ao microtexto, por influência também de fatores tecnológicos e sociais, Dalton Trevisan faz parte dessa corrente por ter adotado um estilo literário redutor de recursos.

Por isso, perceber como a obra do autor curitibano vem sendo analisada pela crítica literária, especialmente no que concerne à redução textual e quanto à confecção de imagens líricas pode contribuir para melhor entender o projeto estético de Dalton Trevisan.

3.3 O discurso-vampiro

Talvez o nome mais importante a ser elencado na fortuna crítica de Dalton Trevisan seja o de Berta Waldman (2014). A pesquisadora dedicou boa parte de sua crítica à análise das obras do autor curitibano e, por esse motivo, Hélio de Seixas Guimarães (2014) afirma que a obra de Waldman é um “caso raro de fidelidade a um autor e serve de guia para enfrentar o labirinto ficcional de Dalton Trevisan, cuja poética marcada pela repetição e pelo enxugamento pode confundir um leitor menos atento” (p.11).

Nesse sentido, o direcionamento que Waldman dá enquanto chave de leitura para a obra trevisaniana é o que ela denomina como “signo do vampiro”. A autora reconhece na obra de Dalton Trevisan uma série de recorrências, repetições, buscas incessantes e reiterações que, no entanto, não se constituem em um destino ou mesmo a um ciclo (WALDMAN, 2014, p.31-32). São personagens, histórias e ações que, segundo a autora, se repetem, mas não avançam a lugar algum, mas permanecem estáticas no mesmo lugar, assumindo uma neutralidade inerte. Isso, de acordo com Waldman (2014, p.32) indica uma internalização do cotidiano do contexto de produção das obras, que reproduzem a sociedade brasileira contemporânea. Com isso em mente, Waldman (2014) afirma que

É fácil perceber, por outro lado, que o modo como o autor duplica o cotidiano faz que sua obra retroaja para um núcleo arquetípico, em que imperam as imagens demoníacas. O Vampiro é diretamente referido com o cognome de Nelsinho, personagem que percorre o “seriado” *O vampiro de Curitiba* (1965), e uma série de índices aliados do Vampiro permeiam a obra desse autor. (WALDMAN, 2014, p.32)

Com base nesse pressuposto, a pesquisadora tece sua análise da obra do contista paranaense encarando os silêncios e sínteses construídos pelo autor em sua obra, enquanto “discurso-vampiro”, que ela define como “a narrativa cuja meta é o silêncio, espaço onde as

pessoas se destroem, onde os vampiros vivem” (WALDMAN, 2014, p.43). Nessa perspectiva, ela vê a obra de Trevisan em uma tensão que leva o texto do discurso ao silêncio, com uma tendência de que esse silenciamento cresça e se agrave. Analisando esses fatores de silenciamento na obra de Trevisan (eliminação de repetições, perda da sucessão temporal, eliminação do plural, extinção dos pronomes pessoais, etc.), Waldman (2014, p.59) chega à conclusão de que esse discurso-vampiro pretende representar a imagem da própria ausência e tem a preocupação poética de captar outra linguagem mais plena ou menos precária. A autora chega a afirmar, em outros momentos, que as obras de Dalton Trevisan “tenderão a uma eliminação paulatina do narrador e mesmo a uma transformação de seu papel” (idem, p.86) ou ainda que “A tarefa que se impõe é a de ir eliminando planos, reduzir o texto a sua economia máxima, de tal forma que se institua ele próprio como um objeto” (idem, p.142), “o discurso-vampiro é exatamente o trabalho de construção do vazio” (idem, p.152), “diluída a narrativa, a identidade das personagens, do narrador, constrói-se uma superfície que, por ilusão ótica, finge ser um abismo vertiginoso” (idem, p.193).

Essas constatações de que as narrativas trevisanianas tendem ao silêncio, ou ao texto mínimo, levam Waldman (2014) à conclusão de que esse minimalismo textual, visto especialmente a partir de obras como *Ah, é?* e *234*, na década de 90, aproxima o texto do escritor curitibano do “haikai”. Os aforismos, anedotas, comentários e diálogos mínimos apresentados pelo autor curitibano, fazem com que a pesquisadora considere haver um desejo do escritor em adotar este gênero textual, mesmo que de forma diferente dos textos japoneses:

O anseio de vir a ser um escritor de haicais expresso por Dalton Trevisan no Prefácio à terceira edição de *O vampiro de Curitiba* torna-se realidade. O texto breve, contundente, que se obriga a significar dizendo o mínimo é o que se observa em suas micronarrativas.

Mas, quando o autor se refere a haikai, aponta certamente para seu desejo de redução e não ao poema japonês tão alheio a sua própria experiência. Neste, segundo a apreciação budista, todas as coisas – humildes, grandes, triviais, excelsas – são somente parte de uma totalidade que se deve recuperar através da mera alusão. Uma folha é suficiente para identificar o bosque, atrás do qual está a natureza. Uma gota descobre o mar e, junto dele, as marés, o fluxo e refluxo, os reflexos, o movimento, a sedução a ele inerente. E assim por diante.

Quer dizer, enquanto o tema da fragmentação se espelha na forma estilhaçada e reduzida das micronarrativas de Dalton Trevisan significando sempre a perda da totalidade, os haicais japoneses através de simples esboços apontam duas ou três realidades desconexas que, no entanto, têm um “sentido” que cabe ao leitor descobrir. O leitor deve recriar o poema, já que o haikai se oferece como um mundo de ressonâncias, ecos, correspondências, analogias. (WALDMAN, 2014, p.149-150)

Deste modo, Waldman (2014) estabelece uma aparente contradição: por um lado, afirma que Trevisan realiza o desejo de escrever “haicais”, por outro afirma que o “haikai” de Trevisan é contrário à proposta do poema japonês, sendo apenas realizado através da redução, característica que partilha com o gênero original. Sem dúvida, é perceptível na obra trevisaniana essa busca pela redução. No entanto, não é possível associar diretamente os textos mínimos do escritor paranaense ao poema japonês apenas por essa característica. Existem diversos textos que se valem da escrita mínima com o máximo de sentido e, não necessariamente, são vistos como alvo da busca do autor curitibano. Partindo desse pressuposto, associar o texto de Trevisan com os gêneros textuais e modos de enunciação telegráficos como o bilhete, o aforismo, o dito popular, o *slogan* publicitário ou a anedota curta, seria igualmente válido e coerente. Por quê a associação com o “haikai”? Apenas pelo que foi expresso no prefácio de *O vampiro de Curitiba*? Se esse for o caso, caímos no embuste de tomar como interpretação literária as declarações do autor e não o que o discurso literário expressa. A obra do autor curitibano de fato expressa relação literária com o “haikai” ou não sabemos como defini-la?

Entendemos que não há relação direta entre o texto de Dalton Trevisan e os “haicais”, exceto pela busca do mínimo textual e, em alguns casos, do lirismo nas construções literárias. Assim, ao nosso ver, a associação dos textos do autor com os poemas japoneses pode se dar de forma tangenciada através da síntese e concisão. Poder-se-ia (como de fato ocorre) perceber relação dos escritos com muitos outros gêneros textuais, de forma não taxativa, mas cada produção exhibe características que a aproxima de um ou outro, sem compromisso de seguir um modelo único. Os excertos abaixo exemplificam bem o que estamos afirmando:

Do meu coração ela fez almofada furadinha de alfinetes.
(TREVISAN, 2013b, p.57)

- Não fale, amor. Cada palavra, um beijo a menos (TREVISAN, 2013b, p.62)

Bolem na vidraça uns dedos tiritantes de frio – a chuva. (TREVISAN, 2013b, p.69)

Você inclina-se para beijar o umbiguinho... E nunca chega lá. Busca uma palavra no dicionário, distrai-se com outra e mais outra, da primeira já não lembra. (TREVISAN, 2013b, p.82)

Os textos diferem entre si na forma, embora sejam todos curtíssimos. Na primeira sentença, temos uma metáfora, mas que não apresenta nenhum traço relacionado com a proposta do poema japonês, sequer estabelece proposta inversa (que pudesse se relacionar por

oposição ao gênero textual “haikai”), configura-se mais como uma afirmação que poderia ser um slogan publicitário ou uma frase retirada de um diário, ou mesmo uma sentença usada em um cartão. De igual modo, o segundo texto consiste em uma fala retirada de um contexto apenas imaginado, mas que não se trata em nada com a ideia expressa por Waldman (2014) a respeito dos “haicais”, existe apenas a fragmentação apontada nos textos de Dalton Trevisan. A fala poderia ser um trecho de um diálogo em uma narrativa, de uma propaganda, de uma cena de novela, etc. No terceiro excerto, tem-se uma metáfora que poderia se relacionar com a proposta de Waldman (2014), mas o trecho se encerra com a construção e dissolução dessa única imagem e não constrói sentidos mais amplos. A desconstrução da metáfora pela revelação do objeto metaforizado, elimina a possibilidade de ampliar os sentidos da sentença naquilo a que se propõe o poema japonês, de relacionar aspectos distintos entre si com algo que os una. No quarto excerto elencado, temos um texto que revela e reflete sobre a construção textual literária. Nesse texto, a voz textual inicia inserindo uma cena que logo é desfeita, trazendo para a experiência de leitura o processo de escrita e seus percalços. A autorreflexão literária também não se aproxima, sob nenhuma perspectiva, do “haikai”.

Com isso, podemos entender que qualquer relação direta ou indireta da obra de Dalton Trevisan como um todo com a poética japonesa curta se dá de modo periférico, inclusive nas minificções por ele produzidas (os minicontos, aforismos, anedotas, diálogos, monólogos e demais produções curtas e curtíssimas). Evidentemente, encontramos minificções que estabeleçam relação com o gênero textual “haikai”, mas não podemos afirmar que este gênero específico está ligado a toda produção curta trevisaniana, ou que a poética de Trevisan passa necessariamente por esse viés. Não podemos confundir a busca pela redução, os apagamentos e silenciamentos de seus textos com uma proposta de aproximação com o poema curto tradicional do Japão. A proposta de Trevisan nos parece se ligar mais a uma concepção de literatura que diz o máximo no mínimo a partir de jogos de palavras, metáforas, metonímias, analogias, comparações e relações de sentido, ou seja, através da construção de imagens singulares.

Deste modo, as considerações de Waldman (2014) sobre a obra do autor curitibano não oferecem uma contribuição direta para nossa leitura. Apesar da grande contribuição da autora para a análise e interpretação das obras de Dalton Trevisan, nesse aspecto específico, enfoque desta pesquisa, não encontramos considerações que nos ajudassem a compreender o fenômeno literário identificado nos textos do escritor paranaense.

3.4 Expressionismo e neorrealismo

Ainda nessa trilha de investigação, observamos as considerações de Alfredo Bosi (2015) a respeito da obra trevisaniana. Em sua obra de 1975 intitulada *O conto brasileiro contemporâneo*, Bosi (2015) realiza uma apresentação geral sobre o panorama desse gênero textual no Brasil e tece algumas considerações sobre a obra dos autores mais expressivos da época. Entre eles, obviamente, está Dalton Trevisan que havia estreado em 1959 com *Novelas nada exemplares* e vinha publicando proficuamente desde então com quase um livro por ano. As considerações do crítico, vale ressaltar, se baseiam nessas primeiras publicações do autor paranaense e não abordam a obra posterior, como as “ministórias” que ganham evidência maior durante a década de 1990. A primeira menção ao escritor curitibano se dá quando o crítico aponta que o gênero “conto” captura um momento singular significativo e que determinadas situações podem suscitar essa captura:

Situações históricas vistas na sua tipicidade extrema, e que podem incidir, por exemplo, no fato nu da exploração do homem pelo homem, no campo (“A Enxada”, de Bernardo Elis). Ou a mesma violência pode encarnar-se nas relações de família, no seio da classe média em uma capital provinciana: a Curitiba de cuja face prosaica os contos de Dalton Trevisan arrancam o calvário da vida conjugal, as humilhações do homem da rua, as obsessões do sexo desintegrado. (BOSI, 2015, p.10)

Em primeiro lugar, o crítico indica a temática das relações familiares na cidade-província de Curitiba enquanto situação de que o autor paranaense extrai seus momentos de percepção da realidade sintetizados em “contos”. Essa é uma das temáticas ditas como mais recorrentes nas obras do escritor e, mesmo mudando diversos aspectos de sua escrita, mantém os temas relacionados aos problemas de relacionamento no ambiente familiar.

A próxima referência se dá na citação de autores estrangeiros que influenciam/influenciaram nossos escritores: “Há algum ressoo norte-americano, de Hemingway, de Steinbeck e, certamente, de Faulkner, na pungência cruel de Dalton Trevisan” (BOSI, 2015, p.16). A comparação com os autores americanos, considerados alguns dos grandes nomes do romance social americano da década de 1930 (GALVÃO, 2000, p.51), é focada na “pungência cruel” da escrita trevisaniana. Talvez o crítico tenha realizado a comparação entre esses autores e a escrita de Dalton Trevisan devido ao tom de crítica social e de denúncia das hipocrisias da sociedade nas obras de Dalton Trevisan, que também

permeiam os escritos dos autores norte-americanos e marcaram uma época em que o romance social assumiu definitivamente a proeminência literária nos Estados Unidos da América.

Além da crítica social, outro fator que pode ter estimulado essa comparação pode residir no fato de que esses autores tomaram a perspectiva que passa do protagonismo individual clássico para assumir a perspectiva narrativa coletiva (histórias de famílias, de gerações ou mesmo de grupos da sociedade)¹⁵. Embora esse não seja um traço marcante da escrita de Dalton Trevisan, por não assumir uma grande quantidade de protagonistas em suas histórias, mas, de certo modo, a forma como seus personagens são reiteradamente diluídos nos mesmos “João” e “Maria” os fazem assumir uma identidade coletiva, que simboliza toda a sociedade curitibana (e porque não dizer, brasileira):

“187”

Em toda casa de Curitiba, João e Maria se crucificam aos beijos na mesma cruz. (TREVISAN, 2013b, p.126).

Bosi (2015) ainda relaciona Trevisan no rol das “experiências díspares” (p.17) em relação à experimentação verbal em seus textos, e dois parágrafos depois, articula um pouco melhor o que ele quis relacionar à escrita de Dalton Trevisan e outros autores:

Sinto, em outra zona, lendo a prosa de Otto Lara Resende, de Lygia Fagundes Telles, de Moreira Campos e, principalmente, a de Dalton Trevisan, um gosto ácido do essencial (voltado sempre à comunicação clara), e que se fez uma espécie de segunda natureza formal desde que os modelos passaram a se chamar Graciliano, Marques, Rebelo, Rubem Braga e, junto com esses, os estrangeiros já citados, e atrás de todos, os mestres de todos, Tchekov, Maupassant, Eça de Queirós, Machado de Assis. Essa tradição, muito zelosa da sociabilidade da escrita, inova parcamente neste ou naquele ponto do código linguístico, mas se enriquece, e muito, na hora das sínteses de *pathos* e expressão, *mimesis* e expressão. Há trechos antológicos de força representativa em Dalton Trevisan, em Bernardo Elis, em Osman Lins. (BOSI, 2015, p.17)

Mas o que Bosi quer dizer com força representativa? Seria esse um indício daquilo que identificamos como um certo lirismo em Trevisan? É interessante notar que o crítico relacionou a presença desse aspecto aos textos de Dalton Trevisan, Bernardo Elis e Osman Lins. Sobre Bernardo Elis o autor não traz outras considerações, mas faz uma apreciação especial sobre a obra de Osman Lins. Ao analisar a obra *Nove novena*, Bosi (2015) visualiza

¹⁵ As considerações sobre as obras dos escritores americanos foram baseadas no ensaio de Walnice Nogueira Galvão em “Anotações à margem do regionalismo” no número 5, volume 5, da *Revista Literatura e Sociedade*, da USP, publicado em 2000, que consta em nossas referências.

um trabalho de linguagem que considera “nobre de estilo como artesanato” (p.21) e acrescenta que

É a palavra em si mesma, sentida, apalpada no seu corpo sonoro e nas suas ressonâncias simbólicas. É a construção zelosa dos acordes, das simetrias, dos segmentos áureos. Tudo tem conta, peso, medida. As coisas estão à espera dos termos que as evoquem ou que as substituam. A frase vai à caça das percepções mais finas, das distinções mais sutis, forçando a passagem do ritmo narrativo ao poético. (BOSI, 2015, p.21)

Seria esse o indício da força representativa evocada por Bosi também em Dalton Trevisan? O crítico não deixa de mencionar o trabalho de linguagem do escritor paranaense, embora em nenhum momento chegue a mencionar a passagem do ritmo narrativo para o poético na obra do autor curitibano. O que de fato é apontado por Bosi é a concisão na obra trevisaniana, comparando-a com a crônica, mas considerando o afastamento desta pelo tom grotesco e pungente (BOSI, 2015, p.19). Esse aspecto parece ganhar mais relevo na análise do crítico, que ressalta, além disso, aquilo que denomina “expressionismo”:

Não é assim o conto de Dalton que aponta, duro, para o objeto, pois a sua poética não quer desnudar os refulhos do sujeito narrador, mas o fundo da miséria comum. A força dessa prosa está em recortar tão cruamente situações exemplares que o leitor acaba sem saber ao certo se tem pela frente o mais imediato dos realistas ou o mais sombrio e frenético dos expressionistas. (BOSI, 2015, p.19)

Essa mesma concepção é elencada também na *História concisa da literatura brasileira*, quando o autor afirma que:

Já o neorealismo das histórias curtas de Dalton Trevisan acha-se animado de um frio desespero existencial que o leva a projetar, na sua voluntária pobreza de meios, as obsessões e as misérias morais do *uomo qualunque* da sua Curitiba. Como todo verismo que nasce não do cuidado de documentar mas de uma violenta tensão entre o sujeito e o mundo, a arte de Trevisan cruza o limiar do expressionismo. Que se reconhece no uso do grotesco, do sádico, do macabro, comum a tantos dos seus contos [...] (BOSI, 2017, p. 449).

A nosso ver, Alfredo Bosi percebe a presença lírica em Dalton Trevisan, embora não destaque esse caráter: a tensão entre sujeito e mundo, o apontamento duro para o objeto e esse “limiar do expressionismo”, nos dão uma pista de que o crítico percebeu algo do aspecto lírico já nas primeiras obras de Dalton Trevisan. A concepção de um autor que se diferencia dos demais e exige que as interpretações a respeito de sua obra entrem em confronto com a pretensa “classificação” já nos são bons indícios de que a estética de Dalton Trevisan cruza alguns limiares. Nesse sentido, podemos considerar que Alfredo Bosi teve um olhar

diferenciado a respeito da obra do autor curitibano e demonstrou uma percepção crítica apurada da obra trevisaniana.

No entanto, é interessante notar, nos dois trechos citados, que o pesquisador paulista aponta duas concepções para a obra trevisaniana: a primeira é a de que se trata de uma obra (neo)realista; a segunda é que essa obra cruza o limiar do “expressionismo”. A nosso ver, ou a obra de Dalton Trevisan comporta as duas concepções ou se aproxima mais de uma que da outra. Nesse sentido, cabe-nos verificar o que o autor chama de “expressionismo” a que relaciona a obra trevisaniana e se essa concepção pode ser relacionada com nossa perspectiva da presença da liricidade ou mesmo com o neorrealismo apontado por Alfredo Bosi.

Sobre isso, nos valem do conceito de Massaud Moisés (2004), em seu *Dicionário de termos literários*, no verbete “expressionismo”:

Não obstante circunscrito à Alemanha, o Expressionismo manifestou forte cosmopolitismo, evidente na vária origem étnica dos seus membros e no sentido universalista que desejava imprimir à obra de arte. Para tanto, fazem tábua rasa de todos os movimentos estéticos do passado, remotos e próximos, sobretudo o Naturalismo e o Impressionismo. Recusam as tentativas anteriores de uma arte voltada para os objetos, incluindo a natureza, e propõem colocar de novo o homem no centro do mundo, não o indivíduo em particular, mas o Homem como espécie.

Em consequência, predicam que a arte deve abandonar o universo aparente, focalizado pelo Realismo, em favor dos temas perenes e supremos, como o Mundo, Deus, o Homem, o Espírito, a Natureza, a Questão Social, etc. Objetivam surpreender a alma do ser humano, a sua vida interior mais profunda, as emoções de base, que traduzem um choque permanente com o mundo. Ao caos generalizado, à sensação de que a máquina tritura o ser humano, de que a ciência o esmaga e ilude, de que a Humanidade se coloca numa encruzilhada, - opõem o retorno aos valores do espírito, à expressão dos sentimentos mais autênticos do Homem. (MOISÉS, 2004, p.180-181)

Tomando o conceito de Massaud Moisés (2004) para compreender as colocações de Alfredo Bosi (2015) percebemos que existe uma tensão entre as duas concepções do crítico literário paulista. Aparentemente, não é possível que a obra trevisaniana seja a um só tempo (neo)realista e expressionista¹⁶. Pelo que é possível compreender do conceito apresentado por Massaud Moisés (2004), o “expressionismo” possui uma tendência centrada no ser humano enquanto espécie e que deve deixar de lado o mundo sensível e se focar em princípios perenes e mais profundos que a realidade imediata. O autor também evidencia que os expressionistas eram “Utópicos, visionários de um mundo melhor [...] opunham à frieza dum mundo

¹⁶ Embora possamos considerar que essa fusão de perspectivas artísticas possa ocorrer na arte contemporânea de modo geral, mas não especificamente na obra trevisaniana.

conturbado o irracionalismo que preservasse os valores genuínos do ser humano. Místicos, divisavam uma única via de salvação para a angústia geral no regresso a Deus” (MOISÉS, 2004, p.181). Todas essas características não parecem se adequar à escrita de Dalton Trevisan, exceto por não constituir suas personagens enquanto seres individuais, mas construí-las enquanto uma coletividade nomeada, repetidamente, “João” e “Maria”, ou designados por pronomes, ou evocados por seu papel na sociedade.

Ainda pensando no sentido de “expressionismo” adotado por Alfredo Bosi (2015), tomamos a concepção de Kasimir Edschmid, o único artista a elaborar um manifesto expressionista, onde este apresenta o caráter singular dessa estética que parece se focar, especialmente, na percepção visual:

[...] o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura. Ele não colhe, ele procura. Agora não existe mais a cadeia dos fatos: fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritaria e fome. Agora existe a visão disso. Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão do artista os atravessa para agarrar o que se encontra além deles. (EDSCHMID *apud* TELES, 1986, p.111).

Nesse sentido, a concepção de uma estética expressionista para a obra trevisaniana seria compreendida enquanto literatura que ultrapassa a simples descrição crua de aspectos da realidade. A obra literária seria então responsável por extrapolar a caracterização das coisas e rerepresentá-las sob outra perspectiva. Com essa compreensão, o sentido atribuído por Alfredo Bosi (2015) torna-se mais próximo do que encontramos na obra trevisaniana, posto que o autor curitibano, de fato, constrói sua obra de modo a trazer uma visão única, de modo a construir uma *imagem fascinante*.

Ainda sobre isso e buscando compreensões mais amplas para o movimento estético, elencamos a concepção de Duarte Neto (1998), que nos aponta a dificuldade de conceituar essa vanguarda artística, mas nos aponta algumas características importantes dessa estética:

Como já indiquei é difícil caracterizar o Expressionismo devido ao seu caráter multifacetado e também aos seus antecedentes históricos, que o tornam um movimento de certa forma híbrido, sem unidade. Para compreendê-lo faz-se mister captar sua motivação, apreender o que impulsionou e impeliu seus expoentes, o que procurou fazer R. S. Fumess: “A alma sob tensões, torturada e queimando em terrível incandescência - a essa preocupação se pode chamar expressionista”. Mais adiante este mesmo crítico nos diz que no Expressionismo há “uma predileção pelo êxtase e pela desesperança e, por conseguinte, uma tendência ao inflado e ao grotesco”. A partir destes dois excertos podemos perceber que o ideário expressionista

está em sintonia com as sensações de desconforto e ansiedade, com estados de tensão, com a “alma torturada”.

O Expressionismo pode ser caracterizado como possuindo uma tendência em ver a realidade de maneira lúgubre e sombria, ou seja, de maneira pessimista. Isto se deve porque, como já aponte, o desconforto e ansiedade são tônicas constantes. Desconforto porque o homem toma-se cômico de sua precariedade. Ansiedade porque busca incessantemente transcender esta precariedade. (DUARTE NETO, 1998, p.119)

Essa compreensão lança nova luz sobre a questão do “expressionismo” levantado por Alfredo Bosi (2015). Entendendo esse “desconforto” e “ansiedade” em obras expressionistas como aquilo que Alfredo Bosi (2015) identificou na obra trevisaniana inicial, podemos concordar com o crítico e também perceber certo pessimismo e sensação de precariedade nos escritos de Dalton Trevisan. Ademais, os textos do autor curitibano recorrentemente apontam essa decomposição da sociedade, evidenciando a perda de valores:

“A máscara”

Na valsa dos anos
você usa muitas caras
de bigodinho ou costeleta
óculo escuro mais barbicha
ruga e papada
buscando sempre renegar
uma certa imagem odiosa
após as mais diferentes versões
filho ingrato
alcança a máscara perfeita
essa face tanto perseguida
ai não, dele, o eterno pai
- essa mesma pronta à espera
lá no teu caixão.
(TREVISAN, 2010, p.163)

A minificção evidencia essa constante trevisaniana em alocar os seres em categorias gerais, questionando seus princípios e valores. Não há escapismo da realidade, tampouco um retorno a princípios e valores perdidos, ou uma busca por redenção em Deus. Questiona-se o comportamento social, mas não se vislumbra saída. Não há uma perspectiva de escape, pelo contrário, o texto é marcado pelo fatalismo da repetição e pessimismo.

A imagem lírica no texto é forte: perpassa toda a construção, independente da pretensa versificação. O aspecto visual em si, nova apresentação do mito de Édipo, toma todo o texto e permite que o lirismo não apenas acene, como em outras minificções, mas que ocupe o espaço textual. A imagem da busca de máscaras para esconder a verdadeira face e, após muita procura, o encontro da máscara perfeita: o mesmo rosto do pai (e que já estava por trás das

máscaras), traz uma visão única para um tema já bem explorado em literatura. No entanto, como já visto nesta tese, é a visão única e não o tema que configura o caráter lírico do texto. Ademais, a fusão entre o sujeito e o objeto no texto ocorre quando, após a fuga do destino, se encontra a máscara perfeita: justamente aquela que apresenta a face indesejada, novamente através da marcação em discurso indireto da fusão de vozes entre a voz textual e a personagem: “ai não, dele, o eterno pai”.

Assim, a compreensão de que a obra do escritor paranaense possa se relacionar com o “expressionismo” pode ser tomada através da relação com o pessimismo e a construção de uma percepção distinta de aspectos da realidade. Desse modo, vemos que Alfredo Bosi (2015) aponta em Trevisan essa relação com o movimento vanguardista europeu, mesmo que não se debruce em maiores detalhes sobre quais os aspectos em que há correspondência estética. Para nós, a concepção de Dalton Trevisan enquanto expressionista, reforça a compreensão da presença lírica na obra do autor curitibano, embora não possamos limitar a estética trevisaniana apenas a uma perspectiva pessimista ou que percebe apenas a precariedade da sociedade (conforme será visto ainda neste capítulo). Além disso, o crítico literário também estabelece relação da obra do escritor paranaense com o neorrealismo, algo que, conforme já vimos em outras sessões desta tese e nos exemplos elencados, não pode ser aplicado à toda composição do autor curitibano.

3.5 O quase reconhecimento lírico?

Em sequência, analisamos aquilo que foi compreendido por Miguel Sanches Neto (1996) quando da publicação de sua *Biblioteca Trevisan*, reunião de artigos que foram inicialmente publicados em jornal em um suplemento de cultura em Curitiba entre 1994 e 1995. O autor faz questão de ressaltar que se trata de material de introdução à obra trevisaniana e que os textos trazem “[...] boa dose de irresponsabilidade crítica” (SANCHES NETO, 1996, p.7).

Como os escritos foram publicados em jornal para o leitor comum, compreende-se que um tratamento academicista dos textos seriam enfadonhos e descontextualizados. Além disso, o pesquisador também expressa claramente que o conteúdo exposto não se pretende uma leitura global da obra e que o propósito era de promover “[...] um primeiro contato com uma

produção que, dentro do panorama literário nacional, é marcada por um valor inestimável” (SANCHES NETO, 1996, p.7).

Ainda assim, visto que o pesquisador publicou a coletânea de artigos em livro pela editora da UFPR e buscava, ao menos, traçar algumas considerações gerais sobre a escrita de Dalton Trevisan, iremos nos apropriar de suas considerações e utilizá-las nessa revisão crítica. Ademais, cabe ressaltar que o livro de Sanches Neto (1996) sobre a obra trevisaniana é presença frequente nas referências de estudos acadêmicos e suas análises têm contribuído para formular as concepções atuais a respeito dos textos do autor curitibano.

O pesquisador bela-vistense aborda as minificções em ao menos dois artigos da coletânea: “O modelo reduzido”, que aborda a publicação de *Ah, é?*; e “Novas variantes”, que se debruça sobre o livro *Dinorá – novos mistérios*. Logo de início, em “O modelo reduzido”, Sanches Neto (1996, p.123) configura as minificções no que denomina de “haicai”:

Com este livro, Dalton redefine o conceito de haicai, contestando a validade de categorias estanques. Para ele, prosa e verso sempre estiveram irmanados. Em *Ah, é?* não há nenhuma referência explícita aos haicais (embora a maioria tenha sido editada no caderno fora de mercado intitulado *123 Haicais*). Dalton preferiu chamar seus contos de ministórias. O que mostra novamente o desejo de fugir de rotulações simplistas. (SANCHES NETO, 1996, p.123)

E, na página seguinte, o crítico se questiona e propõe uma resposta sobre o sentido de haicai para Trevisan:

Qual é o sentido do haicai, para Dalton, numa tradição lírica em que esta forma oriental abunda?

Desde a publicação de *Lincha Tarado* (1980), ele vem editando uma série de “haicais”, que nada mais são do que pequenos contos. Mas entre estes primeiros textos, que ainda têm o tamanho de uma página, e os de agora há um abismo imenso que revela o trabalho redutor de Trevisan. Em *Meu Querido Assassino*, 1983, os haicais se tornam mais sintéticos e atingem a perfeição em *Pão e Sangue*, onde aparecem quatro coletâneas de minúsculos contos. Logo, o livro de haicais é a concretização de um projeto antigo do escritor. (SANCHES NETO, 1996, p.124-125. Grifos do autor)

Desse modo, Sanches Neto (1996) parte de quatro pressupostos para determinar que as minificções produzidas por Dalton Trevisan se constituem em haicais: na primeira citação, temos o primeiro pressuposto, que é construído pela ideia de conjunção entre verso e prosa no texto trevisaniano; o segundo, ainda na primeira citação, é configurado pela denominação desses textos enquanto haicais em uma coletânea não comercializada (*123 Haicais*); o terceiro, já na segunda citação do crítico literário, é baseado no tamanho dos textos,

configurando os haicais enquanto “pequenos contos”; e por fim, por perceber esses textos como fruto de um antigo projeto do autor curitibano.

O segundo e terceiro argumentos perdem força enquanto fundamento de uma análise dos textos trevisanianos. Isso porque o fato de que o autor lançou uma coletânea com um título que supõe um certo gênero literário não implica dizer que aquela obra se constitua no que o título sugere (basta ver uma obra do próprio Dalton Trevisan para perceber o engodo: *Novelas nada exemplares*), assim, a crítica literária não pode se deixar levar pela sugestão do título, que pode ser um indício ou não de um modo de ler a obra. Do mesmo modo, o simples fato de serem textos curtos também não tornam nenhum texto um haicai assim como a versificação não torna um texto um poema. Existem critérios e características que fazem de um texto um haicai. É evidente que na perspectiva de leitura contemporânea o papel do leitor, e conseqüentemente, o modo como o leitor encara o texto é relevante¹⁷, mas mesmo nesse sentido não cabe um vale-tudo em relação à recepção literária. Os sentidos são construídos entre a obra e o público, dentro daquilo que a obra permite e levando em consideração a bagagem literária dos leitores.

Cabe-nos então as duas considerações restantes: a irmandade entre verso e prosa e a ideia de que essa produção é fruto de um antigo projeto do escritor. Este último argumento pode ser percebido como mais vago e subjetivo. A única pista que sustenta a tese é o prefácio à terceira edição de *O vampiro de Curitiba* (texto já citado neste trabalho). Deste modo não é prudente basearmos nossa consideração na afirmação dada no famoso prefácio ou no tamanho do texto, sem também levar em consideração razões de outra ordem, especificamente, da ordem estrutural do texto literário, pois não seria o melhor caminho crítico de avaliação. Isso porque também não podemos considerar a afirmação de Trevisan de modo integral e perceber, antes dos haicais, a confecção de sonetos (algo insustentável).

Resta-nos então compreender o argumento utilizado por Sanches Neto (1996) que evoca a ligação entre verso e prosa nos textos do escritor paranaense. O argumento não é detalhado e aprofundado (até mesmo em virtude do tipo textual utilizado pelo crítico) por isso não temos muitos ingredientes para embasar melhor o uso do termo haicai para essa compreensão, que nos passa a impressão que se constitui em um modo mais abrangente utilizado pelo pesquisador de especificar a composição desses textos ultracurtos. Sanches Neto (1996) em diversos momentos aponta que há lirismo nos textos trevisanianos, mas busca

¹⁷ Conforme vimos na proposta de leitura abduativa, tomada de Lauro Zavala (2004) no primeiro capítulo deste trabalho.

sempre reafirmá-los na condição de contos, mesmo que sejam distintos da forma tradicional desse gênero textual:

Não poderíamos deixar de salientar que tamanha condensação é um tanto estranha na prosa. Caímos na tentação de dizer, inclusive, que o autor acaba se afastando tanto da prosa, tal como a concebemos, que ultrapassa as fronteiras da poesia.

[...]

Não quero, em hipótese alguma, significar que Dalton esteja escrevendo poesia ou mesmo haicai tradicional. Wilson Martins já nos chamou a atenção para o caráter desmistificador da sua obra. E é nesse sentido que devemos entender o título desta coletânea [*Ah, é?*]. Como crítica aos gêneros, como uma forma de satirizar a rotulação convencional. Assim sendo, ele se coloca fora da concepção tradicional do conto, criando uma forma de expressão pessoal que põe em xeque os parâmetros da crítica. (SANCHES NETO, 1996, p.126)

Fica perceptível que Sanches Neto (1996) percebeu o aspecto lírico que perpassa alguns dos textos de Dalton Trevisan (“ultrapassa as fronteiras da poesia”), no entanto, parece-nos que para o autor seria arriscado afirmar isso, posto que os textos trevisanianos não podem ser configurados plenamente como líricos¹⁸. Por essa razão, o crítico que precisa denominar os textos nesse entre-lugar (entre a prosa e poesia e de extensão muito curta) termina por estabelecer a noção de haicai para esses textos apresentados pelo escritor curitibano (onde teoricamente haveria esse encontro entre os discursos prosaico e poético, mas que de fato se constitui em um gênero poético-filosófico japonês que não corresponde exatamente e em todos os casos ao que vemos na obra trevisaniana).

Caso conhecesse a concepção “guarda-chuva” de minificção construída por Lauro Zavala (2004), Sanches Neto (1996) poderia ter associado a obra de Dalton Trevisan a esse modo de fazer literário, que se constitui mais ampla e multiforme que os conceitos tradicionais de gêneros literários para englobar esses textos ultracurtos. Chamar a produção mínima de Dalton Trevisan de minificção resolve o problema de ter de categorizá-la de acordo com um rótulo específico que, conforme aponta Sanches Neto (1996), rompe com as rotulações e limites dos gêneros e, por isso mesmo, só poderia ser identificado com uma categoria múltipla e não restringível, como o é a minificção.

¹⁸ Isso porque, conforme compreendemos neste trabalho, na maioria das vezes, ocorre a configuração de discurso lírico em alguns momentos das minificções trevisanianas. Com isso, não estamos afirmando que não existam minificções em que a liricidade se sobressaia em todo o texto, mas que predomina a ocorrência pontual do aspecto lírico e não sua dominância em todo o texto. Já mostramos alguns escritos ultracurtos cuja construção é voltada majoritariamente para o lirismo. Enquanto também evidenciamos que existem minificções em que o lirismo se apresenta em apenas um momento do texto.

Sanches Neto (1996) identifica algo semelhante com o “haikai” em textos como

“1”

O amor é uma corruíra no jardim – de repente ela canta e muda toda a paisagem. (TREVISAN, 2013b, p.5)

Mas então surge a questão de como o crítico compreenderia este outro tipo de construção?

“45”

Se a filha do Pádua não traiu, Machadinho se chamou José de Alencar. (TREVISAN, 2013b, p.35)

Sem dúvidas a diferença entre as duas sentenças é grande e apenas o termo minificção pode abarcar ambas dentro de uma mesma categoria de análise: a da ficção ultracurta.

Voltando ao ponto de nosso interesse nesta pesquisa, percebemos que Sanches Neto (1996) identificou traços líricos em Dalton Trevisan, mas não os configurou enquanto discurso lírico dentro de textos que podiam ser de natureza variada, se utilizando de diversos gêneros textuais. Nesse sentido, o pesquisador atribuiu o lirismo dos textos à condensação textual e à aproximação com o gênero textual haikai sem, no entanto, apresentar claramente o que, além do lirismo e da condensação, poderia configurar essa relação com o gênero literário japonês.

3.6 Traços líricos amenos e pacíficos

Na dissertação de mestrado de Vera Lúcia Rocha Maquêa (1999), é realizada uma análise da obra de Dalton Trevisan como um todo, tendo o “vampiro” como chave de leitura para a obra. Do mesmo modo que Waldman (2014), a pesquisadora realiza um passeio pela produção de Dalton Trevisan perscrutando como os indícios “vampirescos” perpassam a obra desde a temática até a construção textual. Vera Maquêa (1999) deixa isso claro quando afirma que

[...] minha preocupação recai sobre como é a sedução exercida por uma escrita que parece alimentar-se de si mesma. Esse princípio orienta de maneira geral toda a criação de Dalton Trevisan, em que as personagens se

vêm ligadas umas às outras numa irreparável condição de dependência. O autor se vê condenado a escrever e a escrever sempre, ainda que a mesma história, como que tomado por uma necessidade vital de contar. As circunstâncias de precisão da narrativa, nos seus mais variados momentos, vão delineando a figura do vampiro e seus movimentos subjacentes na escrita. (p.3)

É partindo desse lugar de sedução e de retroalimentação, que a imagem do “vampiro” suscita, que Vera Maquêa (1999) concebe a escrita de Dalton Trevisan. Por isso, para a pesquisadora, a obra de Trevisan, por mais diversa e mutável que tenha se demonstrado ao longo do tempo, parte de um mote bem definido e constante sob o que denomina “signo do vampiro”. Essa concepção é justificada, por meio da ideia de que Dalton Trevisan elabora sua escrita como crítica à modernidade brasileira, em que velhos valores são colocados nas atuais invenções da vida para serem destruídos em seguida (MAQUÊA, 1999, p.5). Com isso, o autor curitibano realizaria, através do “discurso-vampiro”, a internalização dessa contradição em seus escritos, demonstrando as incoerências da sociedade brasileira da modernidade.

Para a autora, é isso que configura esse misto de sedução e repulsa nos escritos trevisanianos, do mesmo modo como o “vampiro” representa algo abominável e atraente ao mesmo tempo, causando essas sensações díspares. Por isso, para Vera Maquêa (1999), da mesma forma, na modernidade do Brasil, ocorre uma fusão de opostos incompatíveis, em que valores antigos são retomados e, no mesmo instante, destruídos, para mais uma vez serem invocados. Nessa ciranda, a concepção de modernidade da obra, de fato, pode ser comparada com esse “signo vampiresco”, de modo que as contradições da sociedade brasileira podem ser vistas internalizadas nos escritos do autor curitibano:

Se Dalton Trevisan se põe no enalço das contradições e das ambigüidades vividas pelo homem e mulher modernos na criação de suas personagens anônimas, não é por outra razão a não ser falar de um mundo em que “tudo está impregnado do seu contrário”. E estamos todos no cerne dessa modernidade, sendo parte dela na mesma medida em que a recusamos. Que outra figura poderia representar melhor essa condição que não o vampiro? (MAQUÊA, 1999, p.5-6)

O “vampiro” seria assim, um “discurso-símbolo” das contradições da nossa sociedade e metaforizaria a dubiedade entre teoria e prática da modernidade. Assim como a criatura lendária que é morta e viva ao mesmo tempo, a sociedade brasileira moderna acomodaria as dicotomias entre progresso e atraso; entre comportamento ético e baixez moral; entre rural e urbano. Essas contradições da modernidade de um país como o Brasil, podem ser percebidos e em diversos textos do autor, mas não será alvo de nossa investigação.

Em princípio, na dissertação de Maquêa (1999), o “vampiro” é visto como parte da temática e do vocabulário utilizado nos primeiros livros lançados pelo autor curitibano, mas aos poucos, o “vampiro” passa de personagem para compor o discurso literário de Trevisan. As relações “vampirescas” da sociedade moderna são transladadas da trama para o enredo dos textos. De acordo com Maquêa (1999), isso ocorre especialmente após a década de 70, pois “Todos os livros a partir da década de 80 assumem o *haikai* que, do ponto de vista da forma, é a marca do vampiro que desaparece e descansa enquanto tema, mas subjaz como força concentradora e econômica da narrativa” (p.19-20. Grifo da autora).

De fato, ao analisarmos com cuidado a obra trevisaniana, percebemos que mesmo quando tematizava o “vampiro”, era no discurso que se encontrava esse mote que internaliza os conflitos do mundo da modernidade. A presença “vampiresca” na trama era apenas mais um artifício, que deixa de ser utilizado décadas depois para dar lugar a outras estratégias, entre elas aquilo que a pesquisadora intitula de *haikai*.

Nesse sentido, cabe verificar como Maquêa (1999) conceitua o gênero textual *haikai* e como, do mesmo modo que perscrutamos em Waldman (2014), relaciona esse gênero às minificções compostas por Dalton Trevisan. Na introdução de sua dissertação, a pesquisadora já apresenta algumas considerações sobre esse tema quando afirma que “É na obra posterior a 1980 que surge pela primeira vez a idéia de *haikai*, significando desde esse momento o máximo enxugamento e síntese da linguagem” (MAQUÊA, 1999, p.3. Grifo da autora). Desse modo, a autora deixa claro que concebe o *haikai* em Dalton Trevisan enquanto busca pelo enxugamento e síntese e não estabelece relação com a estrutura ou a filosofia por trás do poema japonês.

No entanto, diferentemente de Waldman (2014), Maquêa (1999) percebe nas minificções trevisanianas outra característica que não apenas aponta uma construção diferente para os trabalhos do escritor paranaense, mas também traz uma nova perspectiva de leitura e análise para essa tendência em Dalton Trevisan ao texto curto e curtíssimo:

Mas é só no capítulo IV [da dissertação] que será reconhecida a chegada do vampiro num novo ambiente de significação. Um momento de trégua, para um pouco de descanso. Isso gera, à revelia do autor, o encontro com a poesia, no sentido de que aparece aí, uma visão, por assim dizer, lyricizante do mundo, coisa antes impensada na obra de Dalton Trevisan. É claro que existem verdadeiros oásis de humanidade dentro dessa narrativa, mas a verdade é que a visão amena e pacífica nunca foi o cerne da construção da arte de Dalton Trevisan. Ele sempre trabalhou para que sua literatura dissesse claramente da sua opção por uma das vertentes mais cruéis e irônicas do realismo de que se tem notícia na literatura brasileira

contemporânea. Além disso, quando digo poesia, estou dizendo de um trabalho com a linguagem que vai perdendo aos poucos a conexão com a articulação da prosa, da narrativa corrente de Dalton Trevisan. Afirmo isso por conta de ser a poesia a arte da concisão por excelência. Assim, tendo caminhado rumo à síntese e trabalhado a vida toda para chegar dignamente até ela, o autor parece ter perdido o controle sobre a linguagem. É quando a linguagem começou a caminhar por si mesma, dando pela forma enxuta a concentração de imagens que se distanciam do mundo negativo que sempre funcionou como preocupação básica de sua narrativa. (MAQUÊA, 1999, p.4)

O afastamento de um chamado realismo cru ou bruto e a aproximação com o lirismo, foram percebidos por Maquêa (1999) como fruto da busca pela síntese e pela redução da linguagem. Para a pesquisadora, essa característica se faz presente em textos que exibem imagens mais “amenas” e “pacíficas” na obra do autor curitibano. A nosso ver, a autora contribui muito para a crítica ao perceber a presença lírica nos textos trevisanianos, mas restringir esse efeito à determinadas imagens é um tanto limitador e não condiz com aquilo que encontramos nas minificções, mesmo aquelas que claramente exibem cenas de violência:

“115”

De repente, o bofetão na orelha, que a derruba na cama — pode ser com força, não deixa marca.

- Ai, bem. Que é isso?

Era tarde: ligeiro a cavalga, domina os frágeis pulsos. Na maior doçura alisa o rostinho em fogo:

- Tão lindinha, não sei o que... Ai, mãezinha, você aqui. Que rostinho mais... Como estou tremendo. Veja só.

Olha-o com medo de outro tabefe. Mãos trôpegas sobre a blusinha xadrez. Geme, baixinho:

- Ai, ai. Não posso. Não tenho coragem.

Sacudido de tremores:

- Ai, Senhor, não mereço.

Descobre o umbiguinho. Tapa-o mais que depressa.

- Não pode ser.

Funga e pasta no pescoço de cisne branco.

- Você acaba comigo. Vou ter um ataque.

Enterra as patinhas, mosca se afogando na compoteira de ambrosia.

- Não. Você me mata. Não faça isso.

Olhe a menina, coitadinha. Qual é a tua, cara? Igual a qualquer outra, dois braços, duas pernas. (TREVISAN, 2013b, p.76-77)

Relacionar o ato sexual com atos de violência é corriqueiro na obra trevisaniana. No entanto, vez ou outra, percebe-se nesses textos incidências de imagens líricas. Embora isso aparentemente conspurque o sexo e o lirismo, é o que ocorre nos textos. Na minificção apresentada, percebemos algumas imagens evocadas em meio às cenas de agressão e desejo

sexual: “Funga e pasta no pescoço de cisne branco” e “Enterra as patinhas, mosca se afogando na compoteira de ambrosia”.

Na primeira imagem, temos a configuração animalesca da personagem masculina ao experimentar o pescoço da personagem feminina. A personagem “funga” (não cheira ou inspira) e “pasta” (não se delicia ou se compraz) o pescoço da outra, que também é animalizada, mas enquanto objeto. A escolha dos verbos para a personagem masculina não apenas a animaliza, mas torna sua atitude abjeta em relação à personagem feminina: não há afetividade no ato sexual, mas instinto animal apenas.

O processo de animalização da personagem feminina não a coloca em posição atuante, mas em posição passiva, de deixar-se sacrificar (ou de ser fungada ou pastada). A configuração em cisne branco permite essa interpretação, pois simbolicamente é comumente relacionado com a nudez feminina, com a realização suprema de um desejo e a com a paixão e auto-sacrifício (CIRLOT, 2005, p.165-166). Na imagem subsequente temos a mesma representação: a personagem feminina é “compoteira de ambrosia”, ressaltando tanto a objetificação da personagem quanto sua passividade.

Novamente, a personagem masculina é animalizada e desta vez de forma ainda mais repulsiva e incômoda: é mosca. O inseto enterra com avidez as patas no doce e, conseqüentemente, define sua própria morte movido pelo desejo intenso de regalar-se com a compota divina. O trecho pode indicar, com essa morte anunciada, a perda de humanidade da personagem que, dando evasão a seus impulsos, lentamente vai mortificando a qualidade de ser humano, de possuir alteridade, e se animalizando ainda mais e perdendo a características humanas.

Apesar de não corresponderem a imagens amenas ou pacíficas, existe lirismo nas construções. Os trechos trazem visões distintas da relação sexual abusiva. O narrador emula percepções para a cena erótica, que apontam uma configuração distinta para a cena. Ao realizar a construção de quadros animalescos e, em certa medida, sórdidos, o eu narrativo estabelece o olhar lírico sobre a cena. Além disso, as imagens carregam carga subjetiva no modo como as personagens se relacionam. É através da metaforização das sensações e comportamentos que o aspecto lírico se instaura nas imagens.

No trecho final, reforçando esse aspecto lírico na narrativa, ocorre a fusão entre o eu que narra e a personagem masculina: “Olhe a menina, coitadinha. Qual é a tua, cara? Igual a qualquer outra, dois braços, duas pernas”. No início do parágrafo, a voz narrativa se coloca

em oposição à personagem masculina, como se o buscasse trazer à razão, de volta à humanidade. O narrador recorre ao sentido da visão, querendo com isso que o olhar da personagem perceba que se trata apenas de uma menina, como alguém que tenta evocar a sensatez do outro. No entanto, o argumento falha porque é justamente através da visão que o desejo da personagem é instigado. Desde o início da minificção ocorre o embate entre o olhar cobiçoso da personagem masculina e sua consciência. Ao evocar o olhar da personagem, a voz textual termina por determinar a derrota da consciência (e do discurso), fundindo por fim a voz narrativa à voz da personagem que, por meio da visão, propõe o argumento final para justificar seu ato contra uma menina: “Igual a qualquer outra, dois braços, duas pernas”.

Desse modo, identificar as imagens líricas em Trevisan apenas com cenas amenas ou pacíficas, não corresponde exatamente ao que encontramos nas minificções. O lirismo, sabemos bem, não está necessariamente ligado a concepções positivas ou belas do mundo, da vida ou da realidade empírica. O aspecto lírico não consiste em uma forma de ver o mundo, mas em modo de operá-lo, em construção imagética, que, por si, não pode ser considerado moralmente nem bom, nem mau.

Mesmo identificando liricidade na obra de Trevisan, Maquêa (1999) considera isso algo à revelia do autor. Para ela, a busca pela síntese e o silenciamento em seus textos criam, de forma não intencional, o efeito lírico:

O autor foi seduzido pela linguagem, capturado pela palavra poética. A poesia chega à revelia do autor, entra pelas portas da frente sem que ele perceba. A linguagem ganha, por assim dizer, um movimento próprio que independe do curso que o autor pretende imprimir em sua arte. A poesia se afirma no momento em que a linguagem entra no seu processo de vampirização. A concisão perseguida pelo autor, a fragmentação discursiva, a vontade de silêncio que se presentifica nessa fragmentação, vão instaurando, subrepticamente, a poesia. (MAQUÊA, 1999, p.84)

Isso, a nosso ver, não parece inteiramente adequado. Cabe ressaltar justamente o profundo e intenso trabalho de linguagem que é atribuído a Dalton Trevisan para pôr em xeque essa análise. Ora, um autor que é reiteradamente anunciado enquanto incessante reescritor dos próprios textos construiria um efeito inesperadamente lírico à sua revelia? Não haveria aí, na verdade, uma estética conscientemente voltada para a construção dessas imagens e efeitos de sentido? Esse último é, em nossa perspectiva, o processo que ocorre na obra de Dalton Trevisan.

3.7 A lírica naturalista e melancólica

Ainda revisando estudos sobre a obra trevisaniana, Miguel Heitor Braga Vieira (2012), em sua tese de doutorado a respeito da minificção na literatura brasileira contemporânea, dedica uma seção de seu trabalho para abordar o autor curitibano e sua contribuição para a disseminação dessa categoria textual mínima no Brasil. O pesquisador, inicialmente, aborda a minificção de Dalton Trevisan enquanto autor brasileiro que renovou o gênero “conto” em nosso país e cuja escrita é marcada pela concisão, minimalismo de meios e mordacidade para o humano (VIEIRA, 2012, p.90).

Miguel Vieira (2012) aborda a obra de Dalton sob três perspectivas: a do “mostrar”, do “dizer” e “crítica ou ensaísmo ficcional”. A partir desses três modos de perceber a obra, Miguel Vieira (2012) se debruça sobre o minimalismo nas obras (“mostrar”), o lirismo (“dizer”) e as metanarrativas e análises de pessoas e obras literárias (“crítica ou ensaísmo ficcional”).

Quando se detém sobre o aspecto do “dizer” em Dalton Trevisan, o pesquisador afirma que o escritor é “[...] lírico para a natureza animal e vegetal” (VIEIRA, 2012, p.90), o que corrobora a análise feita por Vera Maquêa (1999) em relação ao lirismo trevisaniano estar atrelado a esses aspectos mais “bucólicos”. Após realizar algumas análises que apresentam e confirmam as teses de minimalismo de meios e de construção “minificcional” em Dalton Trevisan, Miguel Vieira (2012) se debruça sobre o aspecto lírico no escritor paranaense:

Contudo, não é só de mordacidade e acinte que se faz a minificção de Trevisan que *diz* com voz concreta em suas ministórias. Consideramos como novidade e avanço em sua minificção a segunda orientação do *dizer* em sua obra, a qual advém do processo que redundou em um texto verdadeiramente lírico. Surge uma voz poética e são poemas advindos de uma redução máxima de elementos ficcionais. Disso se pode compreender um pouco melhor sua noção de haicai. O haicai proposto por Trevisan é um haicai peculiar, o qual não segue as regras formais da poesia japonesa, mas que parece manter o mesmo efeito de unidade e visão total de determinado aspecto da realidade. (VIEIRA, 2012, p.98. Grifos do autor)

Conforme pode ser lido, o pesquisador também se utiliza do termo “haicai” para conceituar as minificções trevisanianas que apresentam o lirismo. Para o pesquisador, o termo configura, através da concepção de unidade e visão total de um aspecto da realidade, uma aproximação com o gênero textual de poesia japonesa, mesmo que se distinga quanto à forma.

Miguel Vieira (2012) também reforça a mesma característica apontada por Vera Maquêa (1999) no que diz respeito à presença lírica advir da redução de recursos utilizados.

Como já demonstrado quando da leitura da perspectiva de Vera Maquêa (1999), não podemos atribuir caráter lírico a um texto apenas por apresentar textos mínimos ou possuir recursos ficcionais limitados. Sabemos que é a perícia em manejar os recursos adequados (mesmo que escassos) que configurará o lirismo nas obras. Também já discutimos a nomeação de “haicai” aos textos do autor, que não apenas se apresenta como uma compreensão incompleta como não abarca as diferentes manifestações textuais (compreendidas na categoria das minificções) e o aspecto lírico em suas obras. A relação do lirismo com cenas da natureza, embora possa ser percebida e explorada, não é exclusiva, de acordo com o que também já demonstramos.

Enquanto novidade, a análise de Miguel Vieira (2012) traz a concepção de que não é apenas a natureza que alça caráter lírico aos textos trevisanianos, mas também a melancolia. O pesquisador afirma que “A minificação lírica de Trevisan alcança, por outro lado, imagens de acentuado desespero e tristeza, formadas por visões de passado ou morte e constituindo-se em dolorosos ‘picos na veia’” (VIEIRA, 2012, p.98).

Na análise feita em contraponto à perspectiva de Maquêa (1999) já demonstramos a presença lírica em um texto que fugia à configuração lírica em uma cena bucólica e que, de fato, também não apresentava melancolia. Quais seriam então outros contextos textuais em que poderíamos encontrar a presença da liricidade nos textos ultracurtos do escritor paranaense?

“140”

O meu amor
é um barquinho bêbado
errando ao longo de Ítaca
jamais alcançada
Nas curvas do teu corpo
vagueio pelos sete mares
e mais um
Na tua boca aprendo a beijar
em todas as línguas
vivas e mortas
Visito Calipso Nausica e Circe
na unha azul do teu mindinho do pé
No teu umbigo me assombra
um unicórnio branco de pintas pretas
Assisto no teu ventre
ao galope de hipocampos fosforescentes

Na tua orelha direita
ouço o cantiquinho das sereias
e cravado no mastro dos teus braços
já me afogo
no remoinho de suspiros e delícias
(TREVISAN, 2008b, p.167-168)

O texto apresenta uma construção que não é muito frequente em Dalton Trevisan. Sem abordar temáticas de violência, conflito familiar, tristezas, cenários de natureza ou o drama da vida urbana atual, a composição nos apresenta uma série de aspectos líricos que realizam ligação intertextual com a *Odisséia* em arranjo poético. A voz textual inicialmente configura a imagem do amor enquanto um “barquinho” que navega sem nunca chegar à terra desejada, sua “Ítaca”. Em seguida, a navegação percorre o corpo do objeto amado, relacionando suas partes com aspectos da viagem de Odisseu e outras imagens singulares da anatomia humana. Por fim, vemos a fusão entre sujeito e objeto quando a voz lírica se diz “cravado no mastro dos teus braços” e “já me afogo”, configurando que o amor (que era o barquinho) se corporifica agora no objeto amado que passa a ser a própria embarcação (“mastro dos teus braços”) e fundido com a voz narrativa, que também é a nau que vai a pique (“já me afogo”), se perdem em “remoinho de suspiros e delícias”.

O texto, assim, é operado liricamente sem se remeter à cenários da natureza ou mesmo à melancolia evocada por Miguel Vieira (2012). Podemos perceber que a composição lírica em Trevisan não está vinculada a uma temática específica e pode ser percebida em contextos e configurações distintas de sua obra. Essa impossibilidade de especificar cenários para a liricidade contribui para que estejamos atentos à composição das minificções. A escrita trevisaniana, costumeiramente, opera no sentido de surpreender, trazer algo inesperado e espantoso que tire o leitor da inércia. Essa surpresa pode ser na temática espantosamente cruel, na piada bem-humorada, na declaração inesperada, na peripécia narrativa, na presença lírica, etc. O leitor trevisaniano, assim, precisa estar consciente de que não sabe o que vai encontrar na próxima página, pois a proposta estética de Dalton Trevisan sempre buscará novos meios de se mostrar imprevisível.

3.8 A percepção

Continuando nosso procedimento de revisão crítica, apreciamos as considerações de Pedro Dutra Gonzaga (2007) que realiza em sua dissertação de mestrado o trabalho de elencar o que levou a escrita literária a se transformar ao longo do tempo de forma a conceber gêneros textuais de extensão mínima desde o “conto” até a minificção, tipologias do que sejam minificções e a configuração desses textos ultracurtos na obra *Ah, é?* de Dalton Trevisan. Sobre esse último aspecto, o pesquisador aponta as dificuldades do estudo dessa categoria textual, em virtude do ainda escasso material crítico em língua portuguesa e o obstáculo de a crítica literária brasileira compreender a minificção em Trevisan enquanto um tipo particular de composição:

Para tal tarefa, buscamos aporte na crítica desenvolvida mormente fora do Brasil, visto que o fenômeno aqui é ainda muito recente. Desde o momento de publicação da referida obra de Dalton Trevisan [*Ah, é?*], resulta-nos que ainda não se chegou a um enfoque adequado. Ou os motes das análises têm girado em torno de uma equivocada interpretação, e.g., de que a concisão dos textos está diretamente relacionada com uma vocação ou compromisso programático do autor curitibano com o silêncio, com as sucessivas revisões de suas obras em que acaba cortando mais e mais palavras, com a aproximação a determinados estilos que, sim, influenciam, mas não são definidores do gênero (poesia haikai), quando não se restringiram a linhas interpretativas que, por não enxergarem na minificção um tipo particular de composição, tomaram-na como forma deteriorada de conto, como simples paródia ou apenas uma espécie de experimentalismo de valor duvidoso. (GONZAGA, 2007, p.12)

As considerações de Pedro Gonzaga (2007) correspondem com aquilo que temos apresentado a respeito dos textos trevisanianos e da avaliação da crítica. Evidentemente os modos de ver o texto literário do autor curitibano foram prejudicados pela ausência de ferramentas críticas que embasassem melhor as análises literárias. De certo modo, Dalton Trevisan deixou a crítica aturdida ao apresentar formas literárias que rompiam com as definições e conceitos conhecidos por aqui e que se alinhavam com uma estética que não fazia parte da tradição literária brasileira, mas já possuía bastante força na América Latina¹⁹.

Diante disso, Pedro Gonzaga (2007) dedica os dois primeiros capítulos realizando uma revisão teórica de conceitos e, ao mesmo tempo, construindo sua própria linha de análise literária do texto trevisaniano. Por isso, no primeiro capítulo o pesquisador trata das

¹⁹ Conforme já demonstrado no primeiro capítulo quando abordamos os estudos de Lauro Zavala (2004).

modificações que o gênero ficcional não-poético curto (iniciado com o “conto”) passou/passa até chegar à categoria de minificção apresentado por Lauro Zavala (2004). No capítulo seguinte, o crítico se debruça sobre as diferentes apresentações da minificção, separando dois modos de perceber e classificar os textos: um aspecto formal (que se baseia na extensão) e um aspecto denominado de poético (que se baseia nas características e temas abordados nos textos). Ao apresentar a classificação de cunho poética, que o pesquisador denomina como “Percepção”, o pesquisador afirma que:

Esta subdivisão trabalha com o objeto mais instável dentro da minificção, e talvez dentro mesmo de boa parte das análises literárias, pois ela está nos limites do que constitui prosa poética ou poesia em prosa é bizantina e secundária para nosso estudo. Para Baxter, Imhof e Bell é apenas uma questão de graduação, dependendo, inclusive, da maneira ou do que se quer enxergar naquela leitura. No entanto, vale evidenciar que a minificção, por sua natureza elíptica, rica em figuras de linguagens (em especial metáforas e metonímias), de caráter sintético e epifânico, seguidamente se aproxima da poesia, pois, excetuadas as questões formais clássicas (métrica e rima, v.g.) o sentimento do eu-lírico muitas vezes nada mais é do que esse esforço de condensação que também a minificção, principalmente a de percepção procura. (GONZAGA, 2007, p.50)

Pedro Gonzaga (2007) percebe a minificção, de forma geral, enquanto próxima do lirismo, exatamente pelas características de concisão, natureza elíptica, riqueza em figuras de linguagem e caráter epifânico, embora estabeleça ainda que essas características estejam principalmente presentes naquilo que ele identifica enquanto “minificção de percepção”.

Em relação à obra de Trevisan, Pedro Gonzaga (2007) elenca como traços do estilo do autor a concisão e o uso de figuras de linguagem e outros recursos expressivos (como as expressões populares e diminutivos). A respeito do uso das metáforas, o crítico nos aponta alguns indícios relacionados com nossa busca neste trabalho:

No que diz respeito às metáforas, o autor curitibano as utiliza sem parcimônia, dotando os textos de um ar que muitas vezes beira o expressionismo (pela distorção dos traços) e o surrealismo (pelo inusitado das imagens). Da descrição sórdida de certos cotidianos conjugais e familiares, irrompem metáforas carregadas de agudo lirismo [...] (GONZAGA, 2007, p.71)

Em suas colocações, Pedro Gonzaga (2007) afirma que o autor curitibano usa o recurso metafórico de forma abundante em seus textos e atribui a Dalton Trevisan o mesmo “expressionismo” relatado por Alfredo Bosi (2017), tendo o cuidado de especificar que essa atribuição é dada “pela distorção dos traços”. A explicação sobre o que seria a distorção dos traços na obra do escritor paranaense não entra em foco e o pesquisador também aponta

características “surrealistas” ao texto trevisaniano, desta vez “pelo inusitado das imagens”. É a partir dessas considerações que Pedro Gonzaga (2007) considera as metáforas “carregadas de agudo lirismo”, apontando indícios de que percebe o discurso lírico no procedimento metafórico de Dalton Trevisan.

O crítico literário ainda afirma que “Às vezes esse lirismo é só uma nota dentro de uma composição inteira” (GONZAGA, 2007, p.71). Afirmação que nos parece corresponder com o que vemos na obra trevisaniana em que, em meio diversos gêneros textuais, conflui em alguns momentos a liricidade. Ao analisar dez das minificções de *Ah, é?*, no entanto, Pedro Gonzaga (2007) não se debruça atentamente para o fenômeno lírico se detendo, a maior parte do tempo, na análise dos textos narrativos ultracurtos. Ao se debruçar sobre a minificção de número “54” da obra analisada, o pesquisador tece alguns comentários a respeito da liricidade no texto. Inicialmente, vejamos o texto trevisaniano:

“54”

Você pode contar nos dedos as pequenas delícias da vida: o azedinho da pitanga na língua do menino, a figurinha premiada de bala Zequinha, um e outro conto de Tchekhov, o canto da corruíra bem cedo, o perfume da glicínia debaixo da janela, o êxtase do primeiro porrinho, o beijo com gosto de bolacha Maria e geléia de uva, um corpo nu de mulher. (TREVISAN, 2013b, p.41)

A minificção se constitui de uma sequência de oito imagens elencadas enquanto componentes das “pequenas delícias da vida”. Essas imagens são compostas apresentando o prazer da descoberta infantil (“o azedinho da pitanga” e a “figurinha premiada”), o prazer estético (“um e outro conto de Tchekhov”), o prazer da natureza (“o canto da corruíra” e “o perfume da glicínia”), o prazer sensorial (“êxtase do primeiro porrinho” e “beijo com gosto de bolacha [...] e geléia”), e por fim o prazer erótico (“corpo nu de mulher”). Talvez para o autor, por ter colocado por último na sequência e por essa razão, semanticamente, possuir maior peso significativo que as demais, a última imagem seja melhor apreciada enquanto uma síntese de todas as demais (os prazeres da descoberta, estético, natural, sensorial e erótico). A nosso ver, embora sejam exibidos quadros visuais bastante singelos, a composição apresenta a composição de imagens únicas, singulares, que seria o primeiro critério para o lírico.

Para Pedro Gonzaga (2007, p.79), inicialmente o trecho se apresenta na categoria de “Percepção” e se apresenta com “caráter mais metafísico que poético”. Em seguida, o pesquisador compreende que está diante de uma voz que “recupera as delícias da vida” (p.80) em busca de uma ligação afetiva com seu leitor. Com isso, através dessas imagens, para Pedro

Gonzaga (2007, p.80) “Dalton opera uma transmutação que é indiscutivelmente lírica”. Em favor desse argumento o pesquisador evoca a poesia de Manuel Bandeira “em que os elementos banais do cotidiano são alçados à forma literária, que os destaca e os ressignifica” (p.80). No entanto, o estudioso não mostra como é que ocorre essa ressignificação desses elementos simples (que para nós seria a visão única sobre a realidade que a poesia produz). A associação fica limitada e não é percebida com clareza. Por fim, Pedro Gonzaga (2007) escreve:

Retornando à ministória 54, teríamos então essa memória de um personagem oculto, quase uma máxima ou um aforismo, mas ao mesmo tempo a evocação poética do tempo perdido é a nota que se destaca. É a voz de alguém que já não está na flor da juventude, como costumam ser as vozes dos memorialistas. Não há nota de ironia, não se pode perceber o esforço parodístico que caracteriza as minimetaficções. Sobra o caráter poético inequívoco do texto. Mesmo a bolacha Maria com geléia de uva que por seu toque de mesa humilde poderia provocar algum ruído compõe, associada ao beijo que tem esse sabor, uma imagem ampla, potencializada ainda mais pela nudez de um corpo de mulher, atingindo o objetivo que Merquior considera ser não só o da lírica, mas também o de todos os gêneros literários: “a representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente”. (GONZAGA, 2007, p.82)

Embora aponte o caráter lírico da minificção, que também é percebido por nossa leitura do texto, Pedro Gonzaga (2007) não consegue constituir de modo claro de que forma o lirismo ocorre. Para melhor demonstrar esse aspecto lírico presente em minificções do autor curitibano, na mesma obra analisada, outros textos poderiam representar melhor a liricidade e na obra trevisaniana e demonstrar, por meio de outros recursos, o aspecto lírico:

Ela disse que não. Ele pediu, pelo amor da santa mãezinha, em nome de Jesus Cristinho. Segunda vez ela disse não. Não, ela disse.

Um cachorro danado que estala os dentes, João queria morder o próprio rosto. De repente o revólver explodiu na praça e levantou um bando de pombas.

Tão linda, Maria sangrava por três bocas. Ela já não era – um vestido vermelho fora do corpo. (TREVISAN, 2013b, p.18)

A minificção, já apresentada nesta tese, possui traços líricos que permitem maior exploração que a “ministória 54” escolhida para análise por Pedro Gonzaga (2007). A construção de imagens se apresenta de modo singular retratando de forma única tanto a raiva de João pela negativa de Maria, quanto o assassinato desta. Ao longo da minificção vemos a diluição da presença de João e a transmutação narrativa de Maria. O primeiro parágrafo estabelece a tensão entre as duas personagens com a prevalência do dizer de Maria. O segundo parágrafo marca a transformação de João, que passa a ser animalizado e, em seguida,

no seu desaparecimento. Não é João quem deflagra o tiro narrativamente, o revólver que explode. O último parágrafo então marca a transmutação de Maria, antes sequer nomeada. Das falas indiretas do primeiro parágrafo, Maria passa a ser nomeada e a ser o centro do terceiro parágrafo. E nesse momento que o lirismo se mostra mais intenso, pois transforma a visão narrativa completamente. Maria não sangra por buracos, mas por bocas, e não é seu sangue que escorre no chão, mas se apresenta um vestido vermelho fora de seu corpo.

No trecho final do texto, quando a voz textual atesta a morte de Maria (“Ela já não era – um vestido vermelho fora do corpo”), a composição não reforça o fim, mas a permanência da personagem na narrativa. O uso do advérbio “já”, mesmo acompanhado do “não”, a presentifica e firma discursivamente, mesmo na morte. Nesse sentido, o texto alcança o estatuto lírico, pois as imagens carregadas da subjetividade da voz textual, não apresentam Maria morta e ensanguentada no chão da praça, mas a reapresentam atenuando a cena violenta e instaurando uma percepção fascinante do evento.

Essas características, que estão presentes em uma minificção que pode ser chamada de “miniconto”, poderiam ter sido exploradas por Pedro Gonzaga (2007) na compreensão da presença lírica em Trevisan. O pesquisador admitiu a liricidade no texto do autor curitibano, mas não caracterizou esse lirismo de modo a permitir a compreensão do propósito dessas construções nos textos de Dalton Trevisan.

3.9 Finalizando o inquérito crítico

Após essas revisões críticas confrontadas com o texto trevisaniano, podemos compreender que o discurso lírico se faz presente em alguns dos textos de Dalton Trevisan e foi percebido em boa parte das análises da crítica literária. Desde a concepção de “haikai” até noções de lirismo ligado à natureza ou a estados melancólicos, a crítica, mesmo sem caracterizar a liricidade trevisaniana, não deixa de apontar essa presença nos textos do autor curitibano.

Nossas análises demonstraram que não é possível denominar de modo amplo e definitivo a presença lírica nos textos de Dalton Trevisan enquanto “haicais”, visto que afora a extensão textual, não há muitos indícios que justifiquem o uso do termo para todo e qualquer texto ultracurto do autor. Também, em nossa compreensão, não é possível associar a

liricidade com temáticas específicas, pois a ideia de que o lirismo ocorra em certos cenários não podem ser considerados como definidores do fenômeno em Trevisan.

Após essas considerações, cabe-nos a difícil tarefa de buscar compreender que tipo de efeito o lirismo produz cada vez que é utilizado. Tudo indica que a liricidade não possui uma única função no texto literário do escritor paranaense, mas cada vez que é utilizado serve a um propósito distinto no interior da economia do texto. Dessa forma, não será possível associar a presença lírica a uma única motivação, mas, através da análise de algumas minificções com formatações distintas, talvez possamos esboçar um retrato mais adequado do aspecto lírico em textos de Dalton Trevisan.

4 FLAGRANTE: O lirismo em Dalton Trevisan

Após considerarmos o fenômeno da construção de imagens líricas em minificções de Dalton Trevisan e de perceber como a crítica literária, ao longo dos anos, considerou esse aspecto na obra do autor curitibano, cabe-nos agora compreender que papel essa presença desempenha na tessitura literária dos textos trevisanianos.

A nosso ver, a compreensão desse fenômeno passa pelo entendimento da construção dessas minificções, ou seja, de que forma ocorre o trabalho de linguagem nos textos. Esse entendimento se dá pelo texto literário que encerra em sua estrutura as possibilidades de sentido para a leitura e as margens de representação do real. Com isso, iremos nos debruçar sobre o texto do autor curitibano e, através da análise pormenorizada, deixar que o texto nos aponte suas possibilidades de sentido.

Com o propósito de não generalizar o efeito da presença do discurso lírico no texto trevisaniano e de perceber as diferentes nuances sugeridas, iremos separar a incidência lírica em Trevisan em sete categorias: cenas urbanas, erotismo, violência, natureza, intertextualidade, metalinguagem e sentença. Essa divisão não busca definir categorias estanques ou engessadas dentro da produção do autor paranaense, mas é um recurso facilitador para perceber, nas diferentes manifestações do fenômeno, como esse lirismo contribui para a (re)criação de sentidos nos textos.

4.1 O lirismo em cenas urbanas

Nesta categoria, nós percebemos a presença lírica em textos que se voltam para cenas urbanas, seja por remeter diretamente a espaços urbanos (como os recorrentes textos de Dalton Trevisan a respeito da cidade de Curitiba) ou por tematizar questões do cotidiano urbano em que o espaço da cidade é parte importante da construção literária.

Um dos textos a respeito da vida urbana que mais apresenta a presença lírica encontra-se em *Mistérios de Curitiba*, livro lançado em 1968, quando Dalton Trevisan já apresenta de modo mais escancarado aquele que seria seu modo particular de configurar o lirismo. No texto “O ciclista”, de apenas 227 palavras, percebe-se, desde o primeiro parágrafo, a

acentuada construção imagética em quase todas as sentenças, transportando o cenário urbano para o domínio lírico:

“O Ciclista”

Curvado no guidão lá vai ele numa chispa – e a morte na garupa. Na esquina dá com o sinal vermelho, não se perturba, levanta voo na cara do guarda crucificado. Um trim-trim da campainha, investe os minotauros do labirinto urbano. Livra a mão direita, abre o guarda-chuva. Na esquerda, lambe deliciado o sorvete de casquinha, antes que derreta.

É sua lâmpada de Aladino a bicicleta: ao montar no selim, solta o gênio acorrentado ao pedal. Indefeso homem, frágil máquina, arremete impávido colosso. Desvia de fininho o poste. Eis o caminhão sem freio, bafo quente na sua nuca. Muito favor perde o boné? A sombra lá no chão? O tênis manchado de sangue?

Atropela gentilmente e, vespa raivosa que morde, fina-se ao partir o ferrão. Monstro inimigo tritura com chio de pneus o seu diáfano esqueleto. Se não estrebucha ali mesmo, bate o pó da roupa e – uma perna mais curta – foge por entre as nuvens, a bicicleta no ombro.

Em cada curva a morte pede carona. Finge não vê-la, essa foi de raspão, pedala com fúria. Opõe o peito magro ao para-choque do ônibus. Salta no asfalto a poça d’água. Num só corpo, touro e toureiro, malferido golpeia o ar nos cornos do guidão.

Fim do dia, ele guarda num canto o pássaro de viagem. Enfrenta o sono trim-trim. Primeira esquina avança pelo céu trim-trim na contramão. (TREVISAN, 2014a, p.53-54)

De acordo com G. M. Hyde (1999) “[...] a cidade é intrinsecamente não-poética [...]; e, no entanto, a cidade é intrinsecamente o material mais poético dentre todos. Depende de como se a olhe” (HYDE, 1999, p.276). De fato, quando paramos para analisar, o cenário urbano, que apela mais para uma pretensa objetividade e praticidade, não contribui para a expressão da subjetividade ou do “eu”. No entanto, no texto apresentado, percebemos que Dalton Trevisan olhou o palco urbano com um olhar diferenciado, pois percebe-se a presença lírica no texto através da composição de imagens (pelo distanciamento em relação ao mundo e, simultaneamente, por nos mostrar a realidade de forma inédita) e da utilização de recursos estilísticos que expressam um olhar subjetivo sobre os acontecimentos. Os elementos narrativos são diluídos para ceder espaço ao lirismo que impregna o texto. O tempo narrativo perde força e é apenas esboçado, pois não existe uma sucessão bem definida de ações realizadas. A apresentação do espaço também é limitada, mas decisiva, pois as sugestões de componentes urbanos (como sinais de trânsito, esquina, asfalto, calçada e trânsito de automotores) constroem o palco para a passagem do ciclista, que, em outro espaço, perderia força simbólica. A personagem principal é constituída apenas em linhas gerais através de suas

ações, sem qualquer descrição minuciosa ou detalhamento psicológico. O texto apela mais às imagens líricas do que a uma sequência narrativa.

Isso é evidenciado quando se insinua um atropelamento e, em seguida, apresenta-se a condicional “Se não estrebucha ali mesmo...”, instaurando o texto dentro dos limites das possibilidades e não dos acontecimentos (afinal houve atropelamento? O que houve com o ciclista?). De fato, não importa o que pode ter acontecido ou não, a construção textual tem o foco na apresentação das “imagens fascinantes”. Apesar do artigo definido no título, o enfoque não é o de narrar *o dia do ciclista na cidade*, mas de compor *um dia de um ciclista em uma cidade*. O título constrói a ideia de generalização de uma categoria que está sendo representada no texto e não pretende definir uma personagem específica, mas a categoria social “ciclista”. Essa indefinição (potencializada pela diluição dos elementos narrativos) contribui para a instauração da predominância do lirismo no texto. Esse lirismo, evidentemente, só se efetua graças a construção de imagens que se apresentam como centro da composição e em torno das quais o texto é estruturado.

As imagens são apresentadas a partir da percepção da voz textual, que elabora metáforas e figuras de linguagem para estabelecer a liricidade no texto através da quebra da lógica na linguagem. A metaforização afasta a percepção racional do ciclista e o insere na percepção subjetiva. Esboça-se a imagem difusa de um ciclista em meio a um “labirinto urbano” e as impressões dessa passagem à voz textual.

Os verbos apresentados são dispostos, em sua maioria, no presente do indicativo, situando a ação no tempo da poesia: o presente-eterno; como uma ação que ocorre indefinidamente. Esse tipo de construção permite que o texto se mantenha atual a cada leitura realizada, presentificando a subjetividade do texto, simulando o desenrolar das ações no momento da leitura e gerando a visualização das imagens evocadas ante o leitor, de modo que se acompanhe a ação enquanto ela se realiza.

É interessante notar que o texto não é configurado em partes bem definidas. Não existe um início, um meio e um fim para a apresentação das cenas. É possível ler os parágrafos de forma independente e em ordem aleatória sem que se perca qualquer sentido. O único indício de sucessão temporal é o último parágrafo do texto que indica um “fim do dia”, mas mesmo essa referência serve apenas para instaurar um novo começo (ou a continuidade) do trânsito do ciclista, que permanece pedalando durante o sono. Desse modo, todas as ações apresentadas poderiam ser parte desse sonho apresentado no final do texto e, com isso, longe

do parágrafo final construir um fechamento, remete o leitor novamente ao início do texto, reiniciando o ciclo (tal como ocorre em um poema lírico).

Como faz corriqueiramente com a cidade de Curitiba, Dalton Trevisan convida o leitor a observar o trânsito de um ciclista no cenário urbano de forma diferente, instaurando a subjetividade na percepção das cenas. Assim, a bicicleta transforma-se em “lâmpada de Aladino”, “frágil máquina”, “ferrão” (da vespa), “touro” e “pássaro de viagem”. Da mesma forma, o ciclista é transformado em “indefeso homem”, “vespa raivosa” e “toureiro”. Em pelo menos dois momentos, existe a relação de imbricamento entre o ciclista e a bicicleta: quando comparados à “vespa raivosa com ferrão” e “touro e toureiro” que compartilham um só corpo. Além desses momentos, também ocorre essa fusão entre ciclista e bicicleta no parágrafo final do texto, quando, após guardar o “pássaro de viagem”, ele segue unido com o veículo ao enfrentar o sono (isso é evidenciado através da onomatopeia “trim-trim”).

Uma possível leitura para esse simbolismo na configuração do ciclista e em seu trânsito pela cidade está bem configurado pela compreensão de David Harvey (2008) na obra *A condição pós-moderna*. Logo na introdução da obra, quando se debruça sobre *Soft city* (1974), de Jonathan Raban, que apresenta uma visão diferenciada do cenário urbano londrino do início da década de 70, David Harvey (2008) compreende que esta obra já se configurava em uma leitura pós-modernista da urbe contemporânea:

[...] À tese de que a cidade estava sendo vitimada por um sistema racionalizado e automatizado de produção e consumo de massa de bens materiais, Raban opôs a ideia de que, na prática, se tratava principalmente da produção de signos e imagens. [...] Ao suposto domínio do planejamento racional [...], Raban opôs a imagem da cidade como uma “enciclopédia” ou “empório de estilos” em que todo sentido de hierarquia e até de homogeneidade de valores estava em vias de dissolução. O morador da cidade não era, dizia ele, alguém necessariamente dedicado à racionalidade matemática (ao contrário do que presumiam muitos sociólogos); a cidade parecia mais um teatro, uma série de palcos em que os indivíduos podiam operar sua própria magia distintiva enquanto representavam uma diversidade de papéis. À ideologia da cidade como alguma comunidade perdida, mas objeto de anseios, Raban respondia com um quadro da cidade como labirinto, formado, como uma colmeia, por redes tão diversas de interação social orientadas para metas tão diversas que “a enciclopédia se torna um livro de rabiscos de um maníaco, cheio de itens coloridos sem nenhuma relação entre si, nenhum esquema determinante, racional ou econômico. (HARVEY, 2008, p.15).

É interessante notar como em 1968, Dalton Trevisan já havia composto um texto que incorpora todas essas concepções sobre a vida urbana em um cenário tão modesto quanto o de Curitiba dos anos 60 (quando comparado ao de Londres, abordada por Raban). Percebem-se

no texto trevisaniano todas as perspectivas sobre o cenário urbano adotadas por Raban: como produção de sentidos e imagens, como enciclopédia ou empório de estilos, como teatro e como labirinto.

Através das imagens líricas, o autor curitibano realiza essa transfiguração da cidade e consegue incorporar em matéria literária as compreensões da percepção contemporânea do cenário urbano. Ao associar a cidade com o labirinto de minotauros, onde monstros, hostilidade e perigos estão à espreita, Dalton Trevisan transforma o trânsito da bicicleta nas ruas em uma verdadeira epopeia.

Conforme comprovado pelo texto trevisaniano e apontado por David Harvey (2008): “A cidade, insiste Raban, é um lugar demasiado complexo para ser disciplinada dessa forma; labirinto, enciclopédia, empório, teatro, a cidade é lugar em que o fato e a imaginação simplesmente *têm de se fundir*” (HARVEY, 2008, p.17. Grifo do autor). Essa fusão ocorre no texto do autor curitibano e constrói o acontecimento lírico. Desse modo, isso também contribui para uma releitura do espaço urbano, espécie de *locus* do imaginário coletivo, onde habita a pluralidade de sentidos e papéis.

Daí que apresentar a bicicleta como lâmpada de Aladino instaura a percepção subjetiva do eu-lírico/narrador ou do ciclista (e, nesse sentido, eles estão fusionados, pois o ciclista incorpora a subjetividade da voz textual) sobre o percurso de bicicleta nas ruas citadinas. A lâmpada, símbolo máximo da realização de qualquer desejo, torna-se o meio pelo qual o ciclista adentra no universo mitológico. Do mesmo modo, a bicicleta é vista como o ferrão da vespa e o touro em que o toureiro golpeia o ar. Esses novos sentidos atribuídos ao veículo alteram a forma como o leitor percebe o cenário da cidade e a passagem do ciclista. Ocorre a tensão entre a perspectiva subjetiva e a objetividade de uma pretensa descrição urbana da trajetória de um ciclista.

A imagem do ciclista também é rerepresentada no texto, pois é posta de forma antagônica: de um lado ele é apresentado enquanto frágil e hábil e do outro como agressivo e transgressor. Essas características antagônicas, contribuem para ampliar as possibilidades de percepção a respeito do ciclista e compõem o contraditório do discurso lírico. Pode-se considerá-lo um herói, que arremata os “monstros” urbanos, ou um fora-da-lei, que deixa os guardas “crucificados”. Embora descrito como “indefeso homem”, e através das metonímias “diáfano esqueleto” e “peito magro”, ao mesmo tempo também se apresenta enquanto “impávido colosso” e “vespa raivosa que morde”, executando ações que contrapõem sua

limitação física quando descritas por verbos como “investe”, “arremete”, “opõe”, “golpeia” e “enfrenta”. De fato, em todo o texto é construída uma tensão entre a fragilidade do ciclista e da bicicleta ante a ameaça do cenário urbano (ambiente hostil) em que aquele, munido da “frágil máquina”, subverte a própria constituição limitada para suplantar o ambiente perigoso da urbe.

Cotidianamente, em cada centro urbano, ciclistas cruzam ruas e avenidas arriscando suas vidas e interferindo (para o bem ou para o mal) no trânsito dos veículos. No texto, o leitor é levado a perceber a presença do ciclista na cidade em suas múltiplas facetas, através da subjetividade que irriga as imagens líricas. Essas considerações também deslocam o olhar para o espaço geográfico ocupado por essa personagem e como esta se relaciona com aquele.

Desse modo, a cidade, em “O ciclista”, surge tanto como o palco de imagens e sentidos múltiplos (espaço, inclusive para o poético), quanto um espaço ameaçador, em que perigos são manifestos a cada esquina. Esse espaço, assim, abriga um labirinto de situações diversas em que ora se é alvo do “bafo quente na nuca” ora se “atropela gentilmente”, estabelecendo papéis distintos a cada momento. O lirismo opera no texto trevisaniano o efeito de releitura dos espaços da cidade contemporânea, lugar do contraditório, do antagônico da multiplicidade de papéis e do labirinto de relações sociais. Através da subjetividade das imagens, a voz textual leva os leitores a observarem o lirismo presente na urbe e realizarem uma leitura fascinante das situações do cotidiano; como a passagem de um ciclista.

4.2 O lirismo e o erotismo

O lirismo também pode ser visto com frequência em textos eróticos de Dalton Trevisan. O autor curitibano se utiliza de imagens líricas para descrever cenas de desejo ou momentos sexuais. A presença dessa temática é recorrente nos textos do autor e, em muitos deles, a descrição do ato sexual é transfigurada em imagens líricas:

“Canarinha”

- Hein, que tal eu? Cobiçando a senhora, hein?

O tiroteio da tevê, a sinfonia na radiola, todas as luzes acesas, já se viu de costas no tapete – a penugem arrepiada de canarinha amarela banhando-se na tigela d'água.

- A porta! Se as meninas... Feche a...

Era tarde: à mercê do feroz magarefe que, o golpe sem misericórdia da marreta na nuca, abatia, esfolava e carneava a sagrada bezerra, agonizante no gancho e abençoando o carrasco. (TREVISAN, 2010, p.169)

Percebe-se no texto (um “miniconto”) a presença lírica na formação das imagens apresentadas para a cena erótica. Podemos perceber esse lirismo no trecho final do segundo parágrafo e em todo o último parágrafo da minificção, quando em lugar de uma cena descritiva, o narrador escolhe construir as ações figuradamente. Desse modo, ele transporta o texto do discurso narrativo-descritivo para a construção em imagens líricas das ações.

Na cena, ocorre a descrição erótica de forma incomum e, com isso, a relação sexual é apresentada de modo a surpreender o leitor: relacionando-a com um comportamento animal (no primeiro momento) e um processo de abate de um animal (no segundo momento). O lirismo se instaura por essa composição inesperada e que produz um contraste entre o enunciado (desejo erótico) e a enunciação (banho da canarinha na tigela; e abate, esfolamento e esquartejamento de um animal).

No primeiro momento lírico, temos a descrição da excitação da personagem feminina na metáfora da “penugem arrepiada de canarinha amarela banhando-se na tigela d’água”. A descrição soa bastante suave, a princípio, de certo modo até mesmo inocente, pode-se até mesmo se pensar que se passaria por uma construção típica de um autor romântico. Observe-se, por exemplo, a forma como José de Alencar descreve o momento que Iracema decide dormir com Martim: “A juruti, que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro; bate as asas, e voa a aconchegar-se ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão, aninhou-se nos braços do guerreiro” (ALENCAR, 1997, p.50). A cena alencariana realiza uma idealização do momento erótico, a composição da cena é, de certa forma, semelhante com a de Trevisan no meio evocado: a utilização da natureza para representar as ações das personagens.

Embora também se valha de comparações com a natureza, a abordagem realista/naturalista, por exemplo, que vemos em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, quando ocorre a descrição do efeito que Rita Baiana causa em Jerônimo ao dançar, é bem diferente: “Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: [...] ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagartixa viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos [...]” (AZEVEDO, 1998, p.82). A natureza a que se é comparada a personagem Rita Baiana é muito mais visceral e arisca: cobra, lagartixa e muriçoca. A muriçoca é doida e esvoaça atijando

desejos; bem distinta da relação atribuída por José de Alencar com a juruti que volta ao calor do ninho ou com a construção trevisaniana da canarinha amarela se banhando na tigela.

A imagem constrói um momento de sensualidade em que a “senhora” está excitada pelo repentino assédio do “feroz magarefe”. Assim, percebemos que o tratamento dado por Dalton Trevisan na excitação da personagem feminina na primeira composição imagética é suave em contraponto com o momento anterior em que a personagem “já se viu de costas no tapete”. É construído um contraponto entre a avidez sugerida pela enumeração na sentença anterior (“tv”, “radiola” e “luzes ligadas”) e a imagem da canarinha se banhando. A “penugem arrepiada” surge como construção da sensualidade e desejo da personagem feminina que não está sendo forçada a entrar no jogo erótico, mas participa dele voluntariamente. A suavidade da imagem insinua a necessidade de orientar o leitor a respeito da fruição do momento sexual pela personagem feminina e não está sendo violada ou sendo constringida a realizar o ato, da mesma forma que uma canarinha se regala no banho na tigela.

A segunda imagem lírica é construída de forma diferente. A exposição do evento sexual enquanto carneação de uma bezerra causa certa surpresa. O momento do esfolamento e esquartejamento de um animal é uma cena violenta e sangrenta que não parece se relacionar com o movimento de prazer mútuo envolvido no ato erótico. A ideia da morte do animal (abate) e preparo da carne para consumo (carneação) entra em conflito com a imagética da relação sexual, normalmente vista enquanto manifestação de vitalidade. Sobre essa relação entre morte e erotismo, Georges Bataille (1987) afirma que

Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte. Para falar a verdade, isto não é uma definição, mas eu penso que esta fórmula dá o sentido do erotismo melhor que uma outra. Se se tratasse de definição precisa, seria necessário partir certamente da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular. A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças. Abandonando essa definição elementar, voltarei imediatamente à fórmula que propus inicialmente, segundo a qual o erotismo é a aprovação da vida até na morte. Com efeito, se bem que a atividade erótica seja inicialmente uma exuberância da vida, o objeto dessa procura psicológica, independente, como eu o disse, da preocupação de reprodução da vida, não é estranho à morte. (BATAILLE, 1987, p.13)

Para Bataille (1987) a relação de vida e morte no erotismo tem a ver com a continuidade e descontinuidade dos seres. Para o autor, há um abismo entre os seres e esse abismo é a morte, que é entendida como a descontinuidade. No erotismo, ainda para Bataille (1987), existe a descontinuidade dos seres ao se unirem no ato erótico, em que deixam de ser dois seres distintos para se tornarem um só e, de certo modo, deixam a individualidade morrer para produzir a vida (a continuidade do ser, agora, não sendo mais dois seres distintos, mas um só ser ligado um ao outro). Nesse sentido, podemos entender a imagem construída por Trevisan na minificção como representação dessa dualidade de motivações que ocorre no momento erótico que tanto representa um ato de vida (na fusão de corpos) quanto de morte (da individualidade).

Dessa forma, a imagem utilizada descreve o processo de junção erótica das personagens e da “morte” da “mulher” promovida pelo “homem”. Nesse sentido, observe-se que esta “morte” por que passa a personagem feminina não é rejeitada, mas desejada. Através da expressão “abençoando o carrasco”, o texto nos informa que, longe de ser um abuso, a atividade sexual está sendo fruída pela personagem, da mesma forma que a imagem anterior (da “canarina amarela”) também sugere o prazer que a personagem está sentindo ante o ato erótico. Desse modo, percebe-se que, embora a segunda imagem lírica enfoque na figura masculina enquanto “magarefe” e “carrasco”, o ponto central do papel dessas imagens está no prazer erótico da personagem feminina. As imagens são criadas para, de modo singular, expressar a satisfação sexual da mulher no texto. Daí, inclusive, a razão do título do texto ser “Canarina” pois o enfoque se dá na personagem feminina e em seu prazer.

Pode-se inferir que esse texto trevisaniano opera uma desconstrução da perspectiva da cena erótica. Ao se utilizar de uma imagem, de certo modo, agressiva para um momento de prazer sexual, Dalton Trevisan cria um antagonismo em relação ao que se espera de um ato erótico consensual e do prazer que a “bezerra sagrada” sente ao ser “abatida, esfolada e carneada”. Nessa aparente contradição entre o dizer e o dito, o lirismo ganha espaço e age de forma a revisitar a relação sexual, apresentando o ato erótico enquanto jogo de sentidos em oposição: morte (abate) e vida (prazer).

Percebe-se, nos poucos recursos usados para descrever a cena, que a mulher (chamada de “senhora”) se encontra, provavelmente, na sala de estar (TV ligada, radiola tocando) de sua residência (as “meninas” indicam prováveis “filhas/crianças” que moram na casa) com o homem. Aparentemente, este acaba de demonstrar seu interesse sexual por ela: “- Hein, que tal eu? Cobiçando a senhora, hein?”. O interesse sexual correspondido pela personagem

feminina é ressaltado pela imagem da “penugem arrepiada de canarinha amarela” e pelo desejo de que o ato erótico se consuma, mesmo com a preocupação de fechar a porta para que as “meninas” não presenciem a cena. A preocupação com a porta se torna secundária e a “senhora” se envolve na relação erótica ali mesmo, ressaltando-se no texto que a “bezerra sagrada abençoava o carrasco”, ou seja, entrega-se completamente ao ato sexual e se compraz nele.

A composição então apresenta uma “senhora”, que não se via seduzida há algum tempo e, finalmente, se vê sendo cobiçada por um homem. O homem não possui vínculo estreito com a personagem, pois o tratamento dispensado e o modo como as personagens interagem nos faz induzir que aquele é o primeiro momento de relação sexual entre eles. O fato de a mulher se deixar levar pela investida masculina também insinua que há muito ela desejava o encontro erótico ou que há muito ela não usufruía de uma relação sexual.

Desse modo, o foco do texto é a entrega e envolvimento erótico da personagem feminina na cena, apontando sua participação e seu envolvimento, mesmo que as ações sejam predominantemente da personagem masculina. No entanto, a satisfação erótica dos atos é enfocada na “senhora” e não no homem. As imagens criadas destacam o prazer sexual feminino e, nesse sentido, as imagens líricas contribuem para uma percepção diferenciada do prazer da mulher que ora é algo suave (“penugem arrepiada de canarinha amarela”) ora é violento (“abatia, esfolava e carneava a sagrada bezerra”).

As duas construções líricas atuam para estabelecer a dualidade da relação sexual: é um processo prazeroso e, ao mesmo tempo, mortificante. Esse antagonismo percebido no momento erótico tem relação também com a desconstrução do sujeito na sociedade contemporânea que, simultaneamente, é um ser social e coletivo e é extremamente individualizado. Como percebe Stuart Hall (2006), ao analisar a ideia do “poder disciplinar”, elaborado por Foucault, para compreender a modernidade tardia (período designado por Stuart Hall da década de 1960 em diante) afirma que:

O objetivo do “poder disciplinar” consiste em manter “as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo”, assim como sua saúde física e moral, suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas “disciplinas” das Ciências Sociais. Seu objetivo básico consiste em produzir “um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil”. (HALL, 2006, p.42)

Desta forma, esse poder atuaria de modo a controlar socialmente e disciplinar todas as ações dos indivíduos na coletividade, embora, paralelamente a aplicação das técnicas de uso do “poder disciplinar” contribuam para a individualização ainda maior das pessoas (HALL, 2006, p.43). Assim, “[...] quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (HALL, 2006, p.43).

Com base nessas concepções, podemos enxergar a composição lírica nas minificções trevisanianas contribuindo para problematizar a experiência do ato erótico na contemporaneidade. Ao construir imagens líricas dentro desta temática, Dalton Trevisan realiza dois efeitos: primeiro, ele transfigura ou reapresenta o ato erótico (ao utilizar a metáfora, ele afasta o leitor da cena explícita); segundo, ele torna a ação mais visceral (a metáfora, embora afaste da descrição explícita, a torna ainda mais significativa e capaz de suscitar novos sentidos).

Na minificção apresentada, percebemos que embora não haja descrição do ato sexual, as imagens criadas contribuem para que o erotismo seja reforçado e apele aos sentidos, posto que as cenas são expostas com base em percepções subjetivas do ato. Afinal, quais ações a personagem masculina executa que podem ser comparadas à cena descrita por Trevisan? As possibilidades são potencializadas e com isso o erotismo ganha ainda mais força, cabendo a cada leitura o sentido ao componente lírico da cena. O autor joga com o “poder disciplinador” que opera na sociedade atual por construir textualmente uma cena que esconde o erotismo e, ao mesmo tempo, o torna mais subjetivo e capaz de suscitar desejos por mascarar a compreensão dos sentidos da cena.

4.3 O lirismo na violência

Apesar de não ser um tema recorrente, o lirismo também aparece em obras de Dalton Trevisan que exploram a violência. A minificção abaixo, apresentada em outro momento desta tese, mostra a violência sexual contra uma criança e, mesmo ante essa temática tão brutal, apresenta aspectos líricos que podem ser identificados nas imagens criadas:

“A boneca”

Manhã de sol, menina vai pulando caminho da escola, uma curruíra do céu, um grilo descalço na grama. Daí o cara se chega. Diz que tem uma boneca pra ela.

- É só pegar, logo ali...

Ela está com pressa, mas vai. Uma boneca, já pensou? E de cachinho loiro. O tipo lhe dá a mão e seguem por uma trilha no mato. Ela tem medo e quer voltar. Diz o cara:

- Quietinha. Senão te pincho no rio!

É verdade: ali o rio de águas fundas. O tipo manda que ela tire a calcinha. O que podia a triste? Só dez aninhos... Ela chora muito. Ai, como dói.

Ele sai de cima. Ainda se abotoando, foge depressa. A menina se ergue, toda suja de barro - um fio vermelho desce na coxa esquerda.

Em vez da escola, volta pra casa. Tem a perninha trêmula. Muita febre. A mulher olha pra filha e tudo entende. Acha que é dela a culpa. E, para aprender, lhe dá umas boas palmadas. (TREVISAN, 2008a, p.27).

Nesta minificção o foco está na personagem da menina, mostrando o momento que segue em direção à escola até o retorno para casa após ter sofrido a violência sexual. A presença lírica pode ser percebida em relação direta com a criança: no parágrafo inicial, quando ocorre uma metáfora com elementos da natureza e, após o momento da violência, quando ocorre a metáfora do fio vermelho que desce pela coxa.

A violência entra na minificção de forma a romper com o clima bucólico inicialmente construído. É com a presença da personagem “cara” que tudo muda. A violência praticada não é descrita em pormenores, mas não deixa de ser apresentada de forma cruel e pungente devido à vítima ser uma criança. Relatos de crianças abusadas e estupradas são cotidianamente divulgadas pelos meios de comunicação. Esses crimes ocorrem em diversos níveis da sociedade e independem do status social ou região demográfica.

Percebemos que a criança é violentada tanto no momento do abuso quanto na falta de empatia da mãe com o ato brutal praticado contra a filha. Isso fica evidente desde o título da minificção, em que se constrói a imagem do brinquedo da criança, ao mesmo tempo que se apresenta uma referência à menina violentada, tratada como um objeto. No “miniconto”, a menina é usada como objeto de prazer pelo estuprador e descartada após a realização do abuso, destruindo a inocência infantil e o desejo de ganhar uma boneca.

Essa característica da ingenuidade infantil é produzida pelas metáforas (“uma curruíra no céu, um grilo descalço na grama”, quando vai “pulando” à caminho da escola). As imagens e a configuração dos cenários ligados à natureza produzem a sensação de inocência e pureza em torno da criança e da infância. A construção desse bucolismo no texto, que estabelece uma

clara contradição entre o contexto e o evento, apenas reforça a brutalidade da violência sofrida e o absurdo do abuso contra a criança.

Logo após a violência, a metáfora ainda é utilizada ao se relacionar o sangramento com “um fio vermelho [que] desce na coxa esquerda”, estabelecendo um eufemismo para descrever o estado em que a criança ficou depois de ter sido molestada sexualmente. O narrador afasta o leitor da imagem explícita e crua da violência, apelando para o uso da figura de linguagem para apresentar a situação sofrida sem “mostrá-la” diretamente. Sabe-se que a metáfora é um recurso linguístico-literário que atua criando um afastamento do objeto e uma aproximação entre sentidos distintos, estabelecendo uma relação de similitude entre termos. Assim, sabe-se que quando ocorre violência sexual não é um fio vermelho que desce pela coxa, mas o sangue do local lesado. Um fio e o líquido sanguíneo não possuem relação direta, mas na metáfora são aproximados, produzindo uma transposição de sentidos onde o sangue que escorre se assemelha a um fio vermelho que aparece na coxa. É construída uma relação entre coisas não interligadas, no sentido de afastar o leitor da composição crua da cena (o sangue que escorre) e criando uma imagem distante e mais suave da situação (o fio vermelho que desce).

A presença das metáforas nos dois momentos não é gratuita. Primeiro, busca-se compor a percepção que se trata de uma criança inocente, que não havia sido iniciada sexualmente e não possuía malícia para compreender as reais intenções do “cara”. Depois, para amenizar a cena brutal de violência sofrida e, ao mesmo tempo, para relacionar a criança com a imagem da boneca (do título e do brinquedo prometido). As duas construções são precisas e possuem sentido claro na estrutura do texto literário: se utiliza o recurso no intuito de compor a ingenuidade infantil através dos elementos campestres e demonstrar o abuso e o estado do órgão sexual ferido.

A segunda violência a que a criança é vitimada é na própria casa pela mãe. Ao invés de se compadecer e perceber a filha enquanto vítima de um crime terrível, a mãe acentua o trauma sofrido aplicando um castigo físico. Quando retorna à casa, após o abuso, a mãe vê a menina e a voz narrativa diz que a mulher “tudo entende”, deixando o leitor com a sensação de que ocorreu compreensão e empatia da mãe para com a filha. Mas a mulher concebe que a culpa da violência sofrida é da criança, por não possuir malícia suficiente e por ser ingênua demais. Por essa razão, a mãe toma uma atitude e decide ensinar uma lição à filha, dando-lhe umas “boas palmadas”.

Essa reação à violência sofrida contra a menina, apresenta uma atitude sexista por parte da mãe, que parece perceber no estupro da filha permissividade ou conivência com o criminoso. A mãe culpa a criança pela violência e não o “cara”. Por causa dessa compreensão, a mulher não poderia tomar outra atitude a não ser a de aplicar uma correção na filha. Desse modo, ironicamente, a menina não chega à escola, mas recebe uma “lição” em casa. Há ironia também no entendimento de que ocorre violência no caminho da escola (a “rua”, lugar de perigo, espaço de trânsito) por um estranho e também ao chegar em casa (lugar de refúgio, espaço familiar) pela mãe.

Também é importante ressaltar que na minificção a menina não recebe voz em discurso direto. A criança só recebe voz na narrativa em dois momentos através do discurso indireto livre: diante da promessa de receber uma boneca e durante o abuso sexual. A voz narrativa e a voz da menina se mesclam com o intuito de reduzir a força da violência, pois atribuir o discurso direto à menina, além de aumentar o peso da violência, também significaria conceder importância à ela e, com isso, sensibilizar ainda mais o leitor. Esse efeito de sensibilização não é buscado no texto, posto que a configuração da narrativa se dá no sentido contrário: o de afastar da cena de violência e mesmo de muita proximidade com as personagens.

Por outro lado, a voz direta na minificção só é assegurada ao “cara”, o estuprador. Esta configuração nos leva também à questão do sexismo, em que é negada à mulher a voz, mesmo ante a um evento de abuso e violência, pois pertence apenas ao homem, mesmo que criminoso. Nesse sentido o texto reflete em sua estrutura os problemas da realidade social ainda predominantemente machista e que silencia a voz feminina, suas reivindicações e direitos.

Tratando da questão da violência contra a mulher no Brasil, Cecília Macdowell Santos e Wânia Pasinato Izumino (2018) refletem a respeito das diferentes abordagens sociológicas a respeito desse tema. Em seu artigo, elas apresentam as concepções de Marilena Chauí sobre a questão da violência e o tratamento do outro como objeto:

[...] Chauí concebe violência contra as mulheres como resultado de uma ideologia de dominação masculina que é produzida e reproduzida tanto por homens como por mulheres. A autora define violência como uma ação que transforma diferenças em desigualdades hierárquicas com o fim de dominar, explorar e oprimir. A ação violenta trata o ser dominado como “objeto” e não como “sujeito”, o qual é silenciado e se torna dependente e passivo. Nesse sentido, o ser dominado perde sua autonomia, ou seja, sua liberdade,

entendida como “capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir” (SANTOS, 2018, p.149).

Tomando essa perspectiva levantada por Chauí e retomada por Santos e Izumino (2018) podemos entender melhor o efeito literário produzido por Dalton Trevisan na minificção. A mulher e a menina não possuem voz na narrativa justamente para demonstrar esse silenciamento do feminino na sociedade e que apenas o homem detém o poder físico (aquele que abusa e violenta) e o poder verbal (aquele a quem é concebida a palavra). Da mesma forma, percebemos que a mãe também reproduz o discurso de dominação masculina ao culpabilizar a criança pelo abuso sofrido e com isso, contribui para a manutenção do discurso e da violência contra as mulheres, fazendo com que a filha seja submetida à percepção de dominação masculina e à aceitação da violência.

Desta maneira, ocorre a naturalização da violência como fator de mote e construção da minificção. O relato tem foco na história de abuso sofrido por uma garota anônima que é violentada sexualmente no caminho da escola e é castigada fisicamente pela mãe ao chegar em casa. As violências sofridas são amenizadas pela voz textual, com o intuito de reforçar a ideia de que esse tipo de violência ocorre cotidianamente na sociedade contemporânea.

O texto não apenas aborda a violência, mas a expõe de modo diferenciado, dando ênfase também ao modo como esta é tratada literariamente. Ao contrário de outras tendências literárias contemporâneas, que exploram a descrição pormenorizada da violência, do grotesco e do sexo, Dalton Trevisan elabora um texto que traça outra perspectiva e, apesar de abordar a mesma temática, não tem o propósito de a detalhar textualmente, mas institui o olhar subjetivo diante dessa realidade e constrói uma tensão entre o conteúdo exposto e sua anunciação textual.

Com isso, o autor curitibano aponta, através do recurso lírico, a tensão entre a realidade objetiva (em que crianças são abusadas) e a percepção de realidade dessas crianças (como elas sentem essa realidade). É problematizada a percepção da violência sofrida e a forma como essas vítimas percebem sua própria condição. Ao fazer com que a criança seja vista, primeiro enquanto criatura em harmonia com a natureza, parte de uma cena bucólica, a construção textual ressalta a percepção simplista que a criança tem do seu ambiente, enquanto *locus amoenus*. Em seguida, ao mostrar a lesão e consequente sangramento na condição de “fio vermelho”, instaura-se a nova percepção da criança, que agora se vê enquanto objeto,

rompido em sua tessitura. Com isso, o texto instaura o olhar subjetivo sobre a violência como fator construtivo da estrutura literária.

De modo geral, a violência desperta o horror e o desejo humano. Existe uma contradição na relação da sociedade com a violência, pois se por um lado existe a busca de contenção e controle dos índices de criminalidade e agressões, por outro à uma espetacularização de todo tipo de ato violento, sendo inclusive ficcionalizado nos diversos meios de comunicação e arte. Percebendo esse aspecto da violência, Schøllhammer (2007), afirma que

Nos meios de comunicação de massa, a violência encontrou um lugar de destaque e, pelo seu poder de fascínio ambíguo, porém efetivo, entre atração e rejeição, tornou-se uma mercadoria de grande valor, explorada por todos os meios, sem exceção, em graus mais ou menos problemáticos. Não vamos aqui repetir as denúncias contra essa exploração, muito menos entrar na discussão sobre a possível influência negativa dessa divulgação obscena, mas simplesmente constatar que a violência representada, tanto na mídia quanto na produção cultural, deve ser considerada um agente importante nas dinâmicas sociais e culturais brasileiras. Precisamos reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam, de maneira vital e constitutiva, desta mesma realidade. (SCHØLLHAMMER, 2007, p.28)

Tendo isso em mente, compreendemos o papel do lirismo em produções literárias trevisanianas com essa temática a partir do pressuposto de que é realizada uma leitura e reconfiguração da realidade social. Com isso estamos querendo dizer que o autor curitibano busca evidenciar a percepção subjetiva em tensão com a objetividade da violência. Em suas minificções, Dalton Trevisan não expõe a violência de modo objetivo e direto, como se percebe nos escritos de Rubem Fonseca, a partir de *Feliz Ano Novo*, por exemplo²⁰. Mas institui a quebra dessa objetividade ao introduzir o aspecto lírico e a subjetividade do olhar sobre a violência em seus escritos. Entendemos que o lirismo exerce a função de tornar ainda mais proeminente o absurdo de casos como o exposto na minificção por também apresentar a percepção da vítima.

Ao introduzir o lirismo para configurar a inocência da menina e depois para mostrar a percepção da criança a respeito da violência sofrida, Dalton Trevisan dá destaque ao rompimento de perspectiva que a menina tem de si mesma: antes do abuso, relacionada com os animais campestres, apresentando inocência e harmonia; depois, reduzida à objeto de onde um fio solto desce pela coxa esquerda. Assim, o discurso lírico acentua a brutalidade do abuso

²⁰ Conf. João Luiz Lafetá (2000).

por retratar a transfiguração da menina em coisa, e fazendo com que ela já não se perceba mais em harmonia consigo mesma e com seu ambiente, mas se veja como um objeto usado e descartado.

4.4 O lirismo da natureza

Conforme percebemos em capítulos anteriores, um dos aspectos em que o lirismo é percebido e ressaltado de forma quase unânime por estudos contemporâneos da obra trevisaniana é nos escritos a respeito da natureza. Não é difícil perceber a poeticidade de muitos textos que se voltam para descrição de paisagens, animais ou fenômenos naturais:

“Um Dia”

Como dizer do puro azul? Sem palavras demais, todas necessárias assim para cada flor o seu número de pétalas. O homem da caverna lasca na pedra uma cabeça de bicho.

Na mesma inocência aqui estou diante da janela. Vejo o dia, uma nova cara no espelho. Inútil compará-lo a qualquer outro. Único, tudo o distingue: o sol, o cedro, a rosa.

É meu, um dia, esse ninguém me rouba. Sobre a cidade o grande pássaro de luz revoa no seu freir de pálpebras. No céu ventam delícias, um ipê sorri maravilhas, obediente ao meu poder.

Sou o primeiro homem descobrindo o dia na sua caverna. Onde as palavras para contá-lo? A sua glória me veste de frutos e pompas, sem nenhum adjetivo. Todas as primícias do mundo conduzem ao seu esplendor. Tempo e silêncio lhe inventam cor, forma, perfume.

Recebo-o com o susto dum telegrama na porta. (TREVISAN, 2014b, p.9)

A minificção apresenta o lirismo na descrição da recepção de um dia. Esse dia é apresentado de forma inusitada, construindo imagens que ultrapassam a descrição e constroem uma perspectiva subjetiva a respeito do que está sendo expresso. Não são realizadas descrições detalhadas da composição do dia, mas expõe-se como o sujeito da enunciação percebe este dia. Não se pode chamar o texto de uma narrativa, visto que nele nada aponta para uma sequência de ações com início, meio e fim. Todo o texto é centrado na perspectiva deste “eu” que detém a voz do discurso experimentando esse “dia” e exprimindo suas sensações.

A princípio, o título da minificção passa uma ideia de indefinição. Trata-se de “Um Dia”, como se fosse a apresentação de um momento qualquer ou como se expusesse um dia

representando outros tantos iguais em um cotidiano. No entanto, o dia é apresentado como “único” e que é “Inútil compará-lo a qualquer outro”. A indefinição do título contradiz a singularidade apontada no texto; não se trata de um dia corriqueiro, mas de um dia excepcional. Dá-se a entender que o “Um” do título não é um artigo, mas um numeral; assim, da aparente indefinição do artigo, passa-se a perceber que a utilização do numeral no título aprofunda a noção de unicidade deste dia de que se fala.

O discurso se volta para a contemplação desse dia configurado em imagens que rompem com a caracterização comum de cenários e ambientes. O lirismo se instala no texto por meio do modo como esse dia é apresentado aos leitores. É o subjetivismo, a concepção singular desse dia, que gera a presença lírica no texto. A construção das imagens atua evidenciando a perspectiva deste “eu” em relação ao dia que irrompe ante ele. Deste modo, parece-nos que uma descrição, por mais pormenorizada que fosse, não seria suficiente para caracterizar o dia da voz textual, mas apenas através da evocação de imagens, pois, como este afirma: “Como dizer do puro azul? Sem palavras demais, todas necessárias assim para cada flor o seu número de pétalas”, “Inútil compará-lo a qualquer outro” e “Onde as palavras para contá-lo?” (TREVISAN, 2014b, p.9).

Essa impossibilidade de dizer plenamente, de descrever e caracterizar este dia de modo efetivo, leva o enunciador a tentar mostrá-lo ao leitor, fazendo com que o dia pareça se apresentar ante os olhos durante a leitura. Por isso, os verbos são postos no presente do indicativo, de modo a criar o efeito de que as imagens e cenas estão se desenrolando ante os olhos. Da mesma forma, a configuração das imagens se constitui próxima do surrealismo em sequências aparentemente não sequenciais (“Sem palavras demais, todas necessárias assim para cada flor o seu número de pétalas. O homem da caverna lasca na pedra uma cabeça de bicho”), ou em construções insólitas (“Sobre a cidade o grande pássaro de luz revoa no seu fremir de pálpebras. No céu ventam delícias, um ipê sorri maravilhas, obediente ao meu poder”).

Esse arranjo intensifica o subjetivismo e afasta a linguagem ainda mais de seu caráter denotativo. Cada leitura perceberá este “Um Dia” de modo distinto. Assim, o texto não pode ser interpretado a partir de uma leitura fechada, mas o discurso lírico estimula diferentes percepções do texto. Com isso, o aspecto representativo, que a minificação poderia ter, perde força e o texto é posto na condição de realidade apresentada em si mesma. “Um Dia” não se refere a dia algum da realidade empírica, a única realidade proposta é a da linguagem e da subjetividade: “Tempo e silêncio lhe inventam cor, forma, perfume”.

Nesse sentido, a proposta de Zavala (2004) nos volta a mente, e nos permite compreender melhor como ler o texto trevisaniano:

La estética posmoderna lleva implícito un compromiso político acerca de los límites convencionales de la representación, y por lo tanto tiene un sentido profundamente irónico. Lo que está en juego en la estética posmoderna es la posibilidad de que el producto estético se presente como una realidad autónoma frente a la realidad y frente a los intentos de representación o cuestionamiento de la representación. Se pasa así de la oposición entre realismo y anti-realismo (como estrategias de representación de la realidad) a la creación de realidades auto-referenciales, y de la oposición entre representación y anti-representación a la presentación de textos con su propia lógica de sentido. (ZAVALA, 2004, p.21-22.)

Zavala (2004) nos apresenta a concepção de que na estética contemporânea ocorre uma oposição à ideia de representação realista da realidade, mas que o texto literário é apresentado na condição de realidade autônoma com sua própria lógica de sentido. Essa concepção não é nova em literatura, mas, assim como outras características, ela é realçada nos escritos pós-modernos para que o texto se configure enquanto objeto com realidade própria (como os formalistas russos já compreendiam desde o modernismo literário). Nesse sentido, na estética pós-moderna se utilizam ferramentas já estabelecidas em outras épocas, mas que são realçadas e postas em maior evidência.

O rompimento com uma pretensa representação realista já ocorre em literatura desde o modernismo. No entanto, como visto na minificção trevisaniana, a proposta não consiste em demolir qualquer proposta de representação, mas realçar o aspecto da realidade própria do texto literário em relação com a representação do mundo empírico. No texto “Um Dia”, vemos que a presença do discurso lírico contribui para que a autonomia do texto seja evidenciada e, conforme apontou Zavala (2004), se estabeleça uma contraposição à representação (clássica) e à anti-representação (moderna) e se construa uma apresentação do texto literário se relacionando com ambas as propostas.

Desse modo, a apresentação desse “dia” na minificção, não poderia se dar através de uma descrição pormenorizada ou tampouco através de um afastamento total de referências à realidade em uma produção hermética. O lirismo contribui para que a subjetividade permeie o texto e amplie as possibilidades interpretativas e firme a minificção em sua apresentação. Nesse sentido, a proposta trevisaniana não é a de apresentar os aspectos da natureza objetivamente, mas estabelecer a tensão lírica que impõe a visão do “eu” sobre o mundo e as coisas. Esse processo de subjetivação da natureza ocorre em muitos textos do autor curitibano em que ele aborda essa temática:

“Mil passarinhos”

Bicam
pra cá
pinicam
pra lá
mil passarinhos
pra lá
pra cá
pipilantes
pra cá
saltitantes
pra lá
pra cá
pelo telhado.

Cá e lá.

Chove.
(TREVISAN, 2010, p. 131)

“115”

Araponga – ó sineiro Quasímodo de penas brancas que engoliu o sino.
(TREVISAN, 2008b, p. 133)

“15”

Solta do pessegueiro a folha seca volteia sem cair no chão – um pardal. (TREVISAN, 2013b, p.15)

“59”

Os pés descalços do vento estalam nas folhas secas da laranjeira.
(TREVISAN, 2013a, p.35)

Percebe-se nos textos elencados o mesmo princípio apresentado por Zavala (2004) na estética pós-moderna. São construídas imagens líricas que quebram com a representação realista e também com a anti-representação. Criam-se metáforas para os aspectos naturais tematizados, mas estas são desconstruídas pela revelação de cada comparação: a chuva, a araponga, o pardal e o vento. O enfoque está no tratamento de linguagem dado a cada um e à construção de imagens fascinantes, que, não obstante, não são construídas de modo a deixar o leitor distante do objeto tematizado. O propósito da imagem em si é estabelecer relação com sua representação e se mostrar enquanto construção de linguagem em percepção subjetiva dessa apresentação. Dessa forma, o texto literário ganha força e a reapresentação dos objetos

se torna o arcabouço central da minificção, fazendo que se estabeleça a contradição entre o que se diz e seu tratamento textual.

Voltando ao texto “Um Dia”, percebemos que esse procedimento lírico ocorre, pois são criadas imagens e relações no sentido de estabelecer uma lógica própria no interior do texto literário. Os temas relacionados à natureza são abordados de forma subjetiva no interior dos textos trevisaniano através da construção do discurso lírico, fazendo com que o trabalho de linguagem e a percepção do “eu” a respeito dos fenômenos ganhe mais ênfase do que a representação objetiva deles. As imagens criadas estabelecem uma nova perspectiva sobre a chegada de um “dia” e atuam para dar visibilidade à lógica interna do texto literário em detrimento da descrição pormenorizada da realidade empírica. Com isso, a percepção da chegada desse dia é transposta ao plano subjetivo, apresentando-se a maneira como o “eu” da voz textual apreendeu esse momento e os sentidos do texto são ampliados por essa diluição da objetividade. Com isso, a minificção mostra que nem a representação nem a anti-representação tem destaque, mas a realidade única do texto, que pode apresentar e desconstruir modos de estruturação da realidade sendo posta em primeiro plano.

4.5 O lirismo e a intertextualidade

Sabemos que a intertextualidade não é uma exclusividade (ou sequer uma inovação) da literatura atual (ou pós-moderna)²¹. No entanto, é perceptível também que hodiernamente o recurso venha sendo utilizado de forma muito mais abundante e generalizada nos textos literários. O diálogo com os escritos literários anteriores, que não é novidade em literatura, tem se tornado mais frequente e presente nos textos contemporâneos de modo que releituras, paródias e intertextos são mais frequentes.

Na obra de Dalton Trevisan não é diferente. A começar pelo título do primeiro livro, *Novelas nada exemplares*²², o autor curitibano definiu que dialogaria e muito com a literatura já produzida. São vários os contos com referências a outras obras (referências que vão do título ao conteúdo dos textos) como, entre outros, os conhecidos “Cântico de Sulamita”, *Em*

²¹ Conforme bem discutiu Leyla Perrone-Moisés (1998) apresentando ainda outras características ditas pós-modernas como o pastiche, a ironia, a polissemia, a fragmentação, etc, que já eram percebidas e executadas literariamente em diversos momentos históricos da produção literária.

²² Referência ao título do livro *Novelas exemplares*, do autor espanhol Miguel de Cervantes.

busca de Curitiba perdida, “Sinbad” e *Capitu sou eu*. Assim, não é difícil encontrar um texto trevisaniano em que se perceba o diálogo intertextual com outra obra literária:

“140”

O meu amor
é um barquinho bêbado
errando ao longo de Ítaca
jamais alcançada
Nas curvas do teu corpo
vagueio pelos sete mares
e mais um
Na tua boca aprendo a beijar
em todas as línguas
vivas e mortas
Visito Calipso Nausica e Circe
na unha azul do teu mindinho do pé
No teu umbigo me assombra
um unicórnio branco de pintas pretas
Assisto no teu ventre
ao galope de hipocampos fosforescentes
Na tua orelha direita
ouço o cantiquinho das sereias
e cravado no mastro dos teus braços
já me afogo
no remoinho de suspiros e delícias (TREVISAN, 2008b, p.167-168)

No texto, disposto em versos e acentuadamente lírico, a intertextualidade se faz com a *Odisseia*, de Homero (2009). São relacionados aspectos do corpo amado/desejado com eventos e personagens da viagem de Ulisses retornando a sua terra natal. A composição é centrada mais na sensualidade física do que em aspectos psicológicos ou emocionais dos amantes. O discurso lírico se manifesta na construção inusitada da relação entre episódios e elementos da *Odisseia* com o corpo sendo explorado eroticamente.

Assim como na história de Homero, no texto trevisaniano ocorre uma viagem em que a voz textual não alcança seu destino, mas é seduzida em sua rota. Cada parte do corpo se torna um desejado desvio do curso, posto que o “barquinho” segue “errando ao longo de Ítaca / jamais alcançada”. A relação intertextual com Homero é explorada no intuito de demonstrar que, ao contrário da *Odisseia*, os intercursos da viagem no texto trevisaniano são bem-vindos e desejados, de modo que o eu lírico demonstra satisfação em relatar cada “obstáculo” encontrado.

Dessa forma, além de fazer relação com o texto do poeta grego, a minificção trevisaniana é construída de modo a contrapor seu referente. Através da intertextualidade, se recupera a memória do lido no texto clássico e se instaura o cômico/erótico na inusitada

relação entre sentidos distintos: espaços geográficos/partes do corpo. O texto trevisaniano visita a *Odisseia* e realiza aproximações e distanciamentos de sentidos, estabelecendo novas leituras e interpretações para o texto clássico e para a minificação. O sentido da descoberta/exploração do corpo da pessoa amada/desejada é relacionado ao sentido literário da jornada de Odisseu/Ulisses em retornar para Ítaca: inúmeras distrações e desvios que fazem com que o percurso seja errante e incerto.

A grande diferença é que no texto trevisaniano cada “obstáculo” é recebido com prazer, pois o que não se deseja é que a jornada se complete logo, mas que seja prolongada o máximo possível. No texto de Homero (2009), o herói grego anseia por sua terra natal, pelo encontro com sua esposa e filho, e cada obstáculo o impede de realizar seu desejo mais rapidamente. O jogo de sentidos no texto trevisaniano se constrói com o propósito de se utilizar da imagem da *Odisseia* para relatar a “odisseia” do prazer erótico na exploração do corpo do outro. Assim, o sentido de “odisseia” também é deslocado de uma jornada árdua, longa e fatigante para uma aventura prazerosa, interessante e vigorosa.

Outro aspecto envolvido na construção desse olhar sobre a *Odisseia*, é que, na trama do texto, embora se enfoque a busca de Odisseu em alcançar sua terra natal, o leitor frui a obra e não deseja que ela se encerre logo, mas que se prolongue com mais intercursos e impedimentos. Da mesma forma, a voz textual trevisaniana, frui cada obstáculo e “percalço” durante a exploração do corpo amado/desejado apreciando o percurso realizado e evitando a chegada rápida à “terra natal”. Nesse sentido, o texto trevisaniano aponta para a apresentação subjetiva do prazer estético da leitura e a relação desse prazer com o prazer erótico.

O discurso lírico no texto colabora com a relação intertextual ao realizar o distanciamento da representação e tornar ainda mais evidente a realidade do texto (a relação com a obra *Odisseia* e a ressignificação do termo), posto que constrói imagens fascinantes que tornam patentes o trabalho de linguagem e o caráter ficcional. Além disso, ao estabelecer a subjetividade enquanto linha que tece o texto, se instaura a mesma condição na recepção da minificação. Com isso, tanto as possibilidades semânticas são alargadas, quanto se exige mais do público receptor da obra.

Dessa forma, o uso da intertextualidade, propriedade sempre presente nos textos literários, mas exponenciada na literatura contemporânea, mostra o tecido textual enquanto entrelaçamento contínuo com outros textos. Na literatura chamada pós-moderna, esse traço é potencializado para que as possibilidades de sentido sejam aumentadas e para que o leitor

assuma um papel ativo frente à obra. Isso porque, como já nos apontou Zavala (2004) nesta tese:

El cuento posmoderno es *rizomático* (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), *intertextual* (porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), *itinerante* (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional), y es *anti-representacional* (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que *todo texto constituye una realidad autónoma*, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquélla). (ZAVALA, 2004, p.63. Grifos do autor)

Desse modo, na minificção trevisaniana, o discurso lírico age reforçando a relação entre o texto do autor curitibano e o do poeta grego revisitando o texto clássico e atribuindo novo sentido à composição. A ideia de reler a *Odisseia* percebendo nela não um angustiante drama de retorno à pátria, mas uma prazerosa aventura de novas descobertas, desconstrói a ideia de uma leitura fechada mesmo para obras já consagradas e mundialmente conhecidas e estabelece a percepção subjetiva na relação com outras aventuras (como a de descoberta do corpo amado/desejado). O erotismo e o humor também contribuem para a desconstrução de sentidos pré-estabelecidos na obra grega, bem como cria uma divertida ideia do relacionamento sexual enquanto longa jornada a ser explorada, com desvios, revelações e surpresas.

Além das imagens, o lirismo se revela no texto através da fusão entre sujeito e objeto, fenômeno que também pode perpassar o efeito lírico. No trecho inicial da minificção, o eu lírico afirma que “O meu amor / é um barquinho bêbado / errando ao longo de Ítaca / jamais alcançada”, indicando a forma como o amor dele se comportava em relação à pessoa amada. Observa-se uma clara separação entre o objeto do amor, relacionado à costa de Ítaca e o sujeito do amor, relacionado a um barquinho. Também se percebe que a pessoa amada é vista como distante ou difícil de ser alcançada, do mesmo modo que Ítaca parecia inatingível para Odisseu.

Ao final, temos uma mudança na relação: “Na tua orelha direita / ouço o cantiquinho das sereias / e cravado no mastro dos teus braços / já me afogo / no remoinho de suspiros e delícias”. Percebe-se que o objeto de desejo da voz textual já não está distante como no início do texto, e tampouco que a relação seja apenas platônica (“jamais alcançada”). O barco foi reduzido ao mastro, que é metáfora dos braços da pessoa amada e passa a ser onde o eu lírico

é cravado e se afoga de prazer, apontando com isso a junção do sujeito com seu objeto de amor/desejo.

Se no início do texto a pessoa amada era “Ítaca jamais alcançada” e o “eu” era “barquinho bêbado”, ao fim ocorre a fusão com o objeto de amor/desejo quando o barco, agora reduzido à metonímia do mastro, passa a ser a pessoa amada (reduzida, por sua vez, à metonímia dos braços) e a voz textual é cravada/fundida ao seu objeto a ponto de se afogar, submergir em remoinhos de suspiros e delícias.

Essa fusão realça o caráter lírico do texto e também entrelaça o texto trevisaniano com a *Odisseia* em um mesmo tecido literário. Além da intertextualidade explícita, é na construção lírica que ocorre o imbricamento de textos, em que a minificação de Trevisan se insere em uma longa cadeia de produções líricas que tem dialogado com o texto de Homero. Esse diálogo com o cânone literário estabelece os precursores do texto trevisaniano, a tradição literária em que está inserido e a possibilidade de renovação/revisitação desses textos já consagrados.

Quando o “eu” se “afoga” cravado no mastro dos braços da pessoa amada, também se torna patente o entrelaçamento entre a minificação e a epopeia clássica. Embora gêneros literários distintos e distantes, os dois gêneros são unidos dialeticamente e, como ocorre nos textos contemporâneos, são postos lado a lado em relação de igualdade: o clássico e canônico com o contemporâneo e paródico. Essa busca de junção harmônica, que ocorre na literatura hodierna (de modo mais evidente que em outros períodos histórico-literários) visa à discussão do texto literário e à compreensão de que os textos contemporâneos estão inseridos em uma tradição artística que também deve ser visitada. Ao contrário do que a crítica possa compreender²³, nem toda a literatura dita pós-moderna busca demolir ou negar o cânone estabelecido, mas dialoga com ele, ora desestabilizando preceitos e leituras consolidadas, ora evocando textos não inseridos no quadro de obras imortalizadas. A literatura contemporânea está constantemente relendo os textos anteriores e estabelecendo diálogo profícuo com eles. Esse comportamento pode ser visto de modo particular na obra de Dalton Trevisan, que revela sua relação com outras obras literárias sem desconstruí-las.

A fusão também proporciona uma leitura que transforma a pessoa amada na própria obra referenciada. Ao apontar as relações com a epopeia clássica, podemos ler o texto enquanto demonstração do prazer estético que a literatura causa (no caso, a leitura da

²³ Nesse sentido, discordamos da compreensão de Leyla Perrone-Moisés (1998, p.187-188) de que na literatura pós-moderna ocorre uma desconstrução do cânone. Percebemos os escritos contemporâneos mais alinhados à perspectiva de Néstor García Canclini (1990) já demonstrada nesta tese (Ver p.33).

Odisseia). Conforme já demonstramos, a percepção subjetiva do percurso de retorno à Ítaca enquanto momento de prazer e descoberta, pode ser relacionado à perspectiva do prazer estético que a leitura literária produz e, longe de se desejar seu fim, cada “percalço” contribui para a maior fruição.

Através da leitura de textos clássicos a voz textual navega pelos sete mares, visita Calipso, Nausica e Circe, ouve o cântico das sereias e se afoga em um remoinho de delícias e suspiros. Ao fundir a voz textual e seu objeto, a força literária da obra do poeta grego é alçada a lugar de maior destaque dentro do texto trevisaniano e permite a interpretação da minificação enquanto presentificação da fruição estética do texto grego. A subjetividade envolvida na composição autoriza a relação entre o corpo desejado com o corpo do texto literário, fonte de prazeres e satisfação assim como a relação erótica. Nesse sentido, o imbricamento entre os textos estimula a fruição dos textos clássicos e reafirma a importância para a tradição literária desses autores.

Dessa forma, a presença lírica aliada à intertextualidade em textos trevisanianos realiza essa função de releitura de obras clássicas e de atualização da produção contemporânea, no sentido de dialogar com a composição literária atual e formar um cânone de obras precursoras. A criação de uma tensão entre o conteúdo das obras e a releitura subjetiva delas pelo autor curitibano cria o efeito lírico no texto. Conforme vemos em outros textos do autor curitibano, a cada referência a textos de autores como Machado, Pessoa, Tchekhov, Shakespeare, Homero ou outras obras literárias, o leitor é levado a também revisitar essa herança cultural e realizar novas leituras e interpretações, sendo levado também a reconhecer a importância de fruir as obras canônicas. Através do lirismo, Dalton Trevisan reforça o caráter intertextual de seu texto e revela o prazer estético que a literatura pode proporcionar.

4.6 O lirismo e a metalinguagem

É comum encontrar entre as minificações de Dalton Trevisan referências ao trabalho com a linguagem, como a produção escrita ou definições de palavras e conceitos. Textos que tratam do fazer literário, evidenciam o processo de composição ou discutem sentidos da própria linguagem fazem parte das minificações construídas pelo autor curitibano. Esse tipo de

produção nem sempre é acompanhado de imagens líricas. Mas é possível encontrar alguns textos em que a configuração de imagens se apresenta:

Desista, cara. Já tentou riscar no papel o voo fácil da corruíra catando ao vento ossinho de borboleta? (TREVISAN, 2013b, p.41).

No texto acima, percebemos que se é construída uma imagem incomum para descrever o trabalho de escrita²⁴. Dalton Trevisan consegue elaborar uma imagem surpreendente para explicar como se dá a composição de um texto. A voz textual cria uma imagem insólita para passar a compreensão do fazer literário. A metalinguagem ocorre ao se tratar o trabalho de escrita através do próprio ato de compor uma minificção. Além disso, inicialmente, é apresentada uma impossibilidade no enunciado (“Desista, cara”), seguida da negação da impossibilidade através da enunciação, que é concretizada no próprio escrito. Deste modo, é formulada uma oposição entre o que se diz e o que é dito, que reforça e ressignifica a metalinguagem no texto.

A minificção é composta enquanto um monólogo. A voz textual se dirige a um outro (o leitor, uma personagem não apresentada, a si mesma, etc.) e apresenta a dificuldade de enunciar ou “riscar no papel”. Percebe-se, no enunciado, a apresentação da impossibilidade de dizer desde o momento em que se dirige ao interlocutor: “Desista, cara”. Em seguida, essa incapacidade é reforçada na apresentação da imagem: “Já tentou riscar no papel o voo fácil da corruíra catando ao vento ossinho de borboleta?”. No entanto, ao compor o texto, a enunciação demonstra que é possível sim dizer, mesmo que se diga da impossibilidade.

Podemos considerar a metalinguagem explorando o percurso de confecção literária, a impossibilidade de representar o real em texto escrito. No entanto, ao fazer isso através do texto literário, reforça-se a importância e possibilidades que a literatura é capaz de realizar, mesmo que não consiga “retratar” o real. A respeito disso, conforme já citado em parte neste trabalho, Leyla Perrone-Moisés (1990) afirma que

A literatura, felizmente, continua existindo, apesar de não acreditarmos mais na possibilidade de a linguagem representar ou expressar um real prévio, criar, inventar ou produzir um objeto que seja auto-suficiente ou, pelo contrário, reabsorvido e utilizado pelo real concreto. A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.102).

²⁴ A minificção, ao ser composta com o verbo “riscar”, dá margem de interpretação tanto para a composição escrita quanto da elaboração em desenho ou arte gráfica. Para nossa análise, iremos nos deter na possibilidade de interpretação que abarca o trabalho de escrita literária.

Leyla Perrone-Moisés (1990) apresenta a limitação que a literatura possui, de dizer o real ou mesmo de apresentá-lo em palavras. Essa limitação expõe a falta que há na linguagem, sua limitação, a incapacidade de representar o mundo e as coisas. Com isso, a pesquisadora também afirma o vínculo da literatura (e da arte em geral) com a necessidade de expressar a falta, o indizível, a ausência. Evidentemente, não é possível expressar o inexprimível, mas na busca, na tentativa de dizer, se diz algo expressivo em relação ao que inicialmente se pretendia. Isso porque em literatura os meios são os fins. É o modo de dizer que constrói os sentidos do dito.

Por essa razão, ao elaborar uma minificção que aborda essa dificuldade, Dalton Trevisan discute o fazer literário. A resposta à impossibilidade é a composição de uma imagem peculiar. Embora o voo da corruíra seja “fácil”, ela cata ao vento “ossinho de borboleta”, algo inexistente na realidade. Desta forma, é estabelecida uma contraposição: o voo fácil (comum, corriqueiro, banal) da corruíra e sua ação de catar ao vento os ossinhos de borboleta (o insólito, o extraordinário, o fantástico). Essa dualidade exprime o fazer literário que parte do cotidiano e da limitação da própria linguagem, mas exprime de modo distinto a realidade.

Ao se compor uma minificção para estruturar essa noção, o autor se utiliza de três funções da linguagem, conforme descritas por Roman Jakobson (2010): a função metalinguística (por refletir sobre a composição literária), a função poética (por se tratar de uma minificção que realça a própria mensagem), e a função emotiva (por se tratar da concepção subjetiva de um “eu” acerca do ato de “riscar no papel”). É evidente, pelo que o estudioso russo já aponta, que todo texto apresenta mais que uma função verbal, especialmente o texto literário, em que, embora a função poética possa prevalecer, outras funções são utilizadas com frequência para que o texto seja adequadamente estruturado²⁵. Chamamos atenção para a presença dessas funções com o intuito de evidenciar que o trabalho de linguagem realizado na minificção contribui para uma leitura mais ampla do texto em que

²⁵ “Conforme dissemos, o estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não pode se limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou súplice, ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira” (JAKOBSON, 2010, p.164-165)

estão em operação sistemas verbais que problematizam a linguagem, que realçam a mensagem e que estão focados no emissor da mensagem.

Corroborando com esse entendimento, temos a consideração de Haroldo de Campos (1997) a respeito do entendimento de Roman Jakobson (2010) das funções poética e metalinguística da linguagem:

Roman Jakobson, para efeitos meramente descritivos, sublinha uma “oposição diametral” entre “função metalinguística” e “função poética” da linguagem (“*Linguistics and Poetics*”). Na primeira, em sua mais simples acepção, de “função decodificadora”, a sequência sinonímica é usada para construir uma sentença equacional, tipo verbete de dicionário ou glosa; na segunda, a equação por similaridade e contraste dos constituintes formais do código verbal é empregada para a construção da sequência (o sintagma poético), que põe em relevo a sua própria “palpabilidade” sígnica. É a diferença entre a definição lexical de *bibelot* (no dicionário *Petit Robert*): “pequeno objeto curioso, decorativo”, e a atualização icônica do mesmo lexema no célebre verso mallarmeano: “*aboli bibelot d’inanité sonore*”. Esta disjunção diametral de aptidões, no plano descritivo-funcional, não colide com o fato (também ressaltado por Jakobson) de que a “função poética” não é exclusiva nem excludente, mas sim “dominante” na arte verbal, coexistindo necessariamente no poema com outras funções da linguagem. No momento em que a oposição funcional se converte em convivência de opostos, temos um oxímoro poetológico: o *poema crítico*. (CAMPOS, 1997, p.253)

Esse entendimento nos auxilia a perceber que podemos encontrar o “poema crítico” de Haroldo de Campos (1997) no texto trevisaniano. Isso porque a presença lírica no texto tem o propósito de demonstrar que o trabalho de composição literária parte do real, mas o desconstrói, o ficcionaliza, o transmuta em outra coisa, produzindo o literário. O efeito lírico, produzido pela imagem fascinante do voo da corruíra catando ao vento ossinhos de borboleta, atua na subjetividade de cada um, em cada leitura e concepção de mundo e de literatura, através da construção de linguagem. Ou seja, a oposição entre o dizer e o dito estabelece uma tensão textual (que discute o fazer literário através da feitura literária) e isso faz com que ocorra uma reflexão a respeito da literatura e de como esta se constitui.

Assim, Dalton Trevisan instaura uma percepção singular a respeito da composição literária em sua minificação e, através da construção lírica no texto, desconstrói uma leitura objetiva e exige uma fruição do texto literário que ultrapassa os sentidos imediatos do dito. Na minificação, aborda-se a impossibilidade de dizer, de “riscar”, ao mesmo tempo que se desnuda a construção da literatura e as concepções do fazer literário. Com a composição da imagem fascinante, é reforçado o caráter subjetivo do trabalho de composição e, dessa forma,

o leitor compreende que aquele é mais um modo de compreender (e fazer) a literatura, que não só traz mais uma percepção da arte literária como também o faz de modo distinto.

Desse modo, a imagem criada não corrobora com a ideia apresentada da impossibilidade de fazer literatura, mas aponta que o fazer literário consegue dizer, mesmo o indizível. A minificção, organizada de forma metalinguística, apresenta a tensão entre o enunciado e a enunciação e sugere uma discussão a respeito daquilo que se compreende enquanto trabalho de escrita literária.

Quando constrói minificções que se debruçam sobre a própria linguagem, Dalton Trevisan está fomentando uma discussão sobre percepções e interpretações discursivas, instaurando também a contradição que pode ocorrer na linguagem (como a contradição entre o dizer e o dito na minificção). Por essa razão, o efeito lírico atua apontando para a composição textual e a relação com o enunciado. A minificção demonstra também que a construção literária se trata de uma percepção subjetiva, da visão de um “eu”, que busca dialogar com a compreensão dos seus leitores, mostrando a eles novas perspectivas a respeito da literatura e fomentando uma reflexão sobre a arte escrita, desconstruindo ideias pré-estabelecidas e contribuindo para uma nova perspectiva a respeito do texto literário.

4.7 O Lirismo da sentença

A última categoria de nossa análise está relacionada com o lirismo na construção de sentenças. Parte dos escritos ultracurtos mais predominantes a partir da década de 1990, as sentenças produzidas por Trevisan variam entre aforismos, definições, anedotas e verdadeiras peças líricas. As construções hiperreduzidas são permeadas por imagens líricas e são parte do projeto minimalista do autor curitibano.

Devido à grande densidade e, conseqüente, subjetividade desses escritos, a aproximação com o texto lírico é esperada, pois percebe-se que a construção de cada frase é realizada de modo muito cuidadoso, em que cada termo foi selecionado criteriosamente para ocupar o espaço na organização sintática do texto.

Com isso, as possibilidades de interpretação literária são bastante ampliadas. A minificção reduzida a uma frase e produzida para tornar equivalentes os eixos de seleção sobre o de combinação, tem o potencial de ser polissêmica e fornecer diversos sentidos

dependendo do tipo de abordagem ao texto. A organização textual e seu modo de exibição também podem realçar mais os aspectos semânticos do texto:

“O Muro”

Entre
a mão
e
o seio
há
o muro
(TREVISAN, 2010, p.67)

A minificção é elaborada de forma concisa e direta, apresentando a relação entre o sujeito (a mão) e seu objeto de desejo (o seio) e o impedimento do encontro entre eles (o muro). Conforme já apontadas nesta tese, as possibilidades de sentido levantadas na sentença são muitas. A mão, símbolo da ação, da força e do trabalho (CIRLOT, 2005, p.370-372), busca o encontro com o seio, por sua vez, símbolo da feminilidade, do desejo e de suprimento. Mas entre eles há o muro, símbolo do limite, da impotência, da impossibilidade (CIRLOT, 2005, p.396). Nesse sentido, a minificção pode expressar a busca laboriosa da realização dos desejos, do suprimento das necessidades, mas essa completude é impossibilitada, limitada, impedida.

Com essa formatação do texto, o escritor paranaense remete visualmente à parede evocada no conteúdo da minificção. O arranjo da sentença disposta verticalmente, contribui para que a imagem lírica do muro seja presentificada também de modo visível na minificção trevisaniana, tornando-se assim, de certo modo, mais palpável ao leitor. A fragmentação da sentença também realiza uma interrupção simbólica da leitura do texto e auxilia no efeito de distanciamento entre “a mão” e “o seio”. A colocação da conjunção “e” no espaço entre os dois objetos corrobora o sentido de impedimento do desejo. Embora não seja comum encontrarmos essa preocupação com uma configuração visual nas obras trevisanianas, a formatação do texto contribuiu para a expressividade lírica e acrescentou um outro aspecto à composição. A apresentação em disposição visual, mais que mero detalhe, permite melhor estruturação dos sentidos expressos e atribui sentido também ao modo como o texto foi organizado.

Conforme já demonstrado, embora se trate de uma sentença muito curta, a imagem criada é polissêmica e essencialmente lírica. Mais que um apontamento objetivo da realidade, o texto trevisaniano institui a compreensão subjetiva da impossibilidade de alcançar o desejo.

Não se está apresentando de modo direto uma mão que busca um seio, mas a figuração apresenta uma realidade interior, do “eu”, que vê seu desejo inalcançável por causa da existência de um “muro”. Embora apresente uma combinação muito pequena de elementos, a minificção consegue mostrar um efeito lírico que põe em tensão a subjetividade do desejo e a objetividade da realização.

Por essa razão, o discurso lírico se apresenta ainda mais evidente nessa construção tão reduzida, mas elaborada de modo a permitir leituras e evocar uma imagem que atua na subjetividade de cada leitor. Isso ocorre em muitas outras composições desse tipo dentro da obra minificcional trevisaniana:

“23”

Todinha nua – pessegueiro em flor pipilante de pintassilgo.
(TREVISAN, 2013a, p.16)

“O Braço Armado”

O filho é o braço armado da mãe contra o monstro do pai.
(TREVISAN, 2010, p.91)

“96”

No carnaval das ilusões perdidas, você faz tua fantasia de luxo com treze mil e uma asinhas de mosca. (TREVISAN, 2013b, p.66)

“219”

Escolhe as palavras no cuidado de quem, ao morder, sente um espinho na doçura do peixe. (TREVISAN, 2013a, p.119)

A composição dessas sentenças líricas se constitui no trabalho lírico mais ousado de Dalton Trevisan. O projeto de compor o mínimo de texto com o máximo de sentido alcança sua plenitude nessas construções que são difíceis de acomodar em uma pré-categoria narrativa... ou lírica. O escritor paranaense joga com palavras e sentidos sem se preocupar em construir quaisquer contextos para essas sentenças que parecem apresentar realidades coesas e plenas em si mesmas. No entanto, por mais difícil que seja rotular e categorizar essas minificções, não deixamos de perceber a clara presença lírica nelas.

Observe-se que cada sentença é composta de modo que a própria linguagem é ressaltada, que a percepção subjetiva do “eu” ganhe predominância e que a construção

linguística ganhe corpo e densidade de modo equivalente à imagem construída. Na primeira sentença, a sonoridade, além da metáfora do pessegueiro florido, atua para que o lirismo seja evidenciado. A repetição do fonema /p/, que evoca o piar dos pintassilgos, metaforizando o deslumbramento do eu lírico ante a nudez da personagem feminina insinuada.

Na minificção intitulada “O Braço Armado”, temos a caracterização do filho na condição de braço armado da mãe contra o monstro do pai. A imagem, forte e agressiva, ressalta um dos temas corriqueiros trevisanianos: o conflito familiar. No texto, a ideia do filho como uma arma, é traçada não apenas por meio da imagem criada, mas pela sintaxe da sentença. A frase, posta na ordem direta, apresenta o filho como o sujeito da oração seguido do seu predicativo: o braço armado da mãe contra o monstro do pai. A ideia expressa é a de que o filho não possui sua identidade definida a não ser na relação conflituosa dos pais. Dessa forma, a organização sintática problematiza a construção da identidade filial no seio do conflito familiar.

Na terceira minificção a composição vai além da criação de uma imagem e estabelece uma percepção subjetiva que ressalta a organização da sentença. No texto, a indicação do pronome “você”, instituindo aquele que lê como parte da tessitura e autoria do texto, instaura o texto na interpretação de cada “eu” leitor, que dará significado ao “carnaval de ilusões perdidas” e às “treze mil e uma asinhas de mosca”. A sentença não estipula sentidos prévios, mas serve de emulação para memórias que remetem a ilusões perdidas e à forma como se lidou com elas (a fantasia). Com isso, a composição do texto relaciona o período festivo do carnaval com a compreensão dos devaneios e fantasias não realizados. Na celebração dessa irrealização, ocorre o revestimento com as “asinhas de mosca”, símbolo de decadência e degradação. O leitor é instaurado nessa imagem decomposta e feito participante desse simulacro de festa em que se celebram as decepções através da formatação da sentença e da presença do pronome de tratamento no interior da frase.

Na quarta e última sentença selecionada, a imagem criada para a seleção das palavras em um texto, como alguém que está comendo um peixe e toma o cuidado com as espinhas, é ressaltada pela calculada escolha vocabular. Ao selecionar os termos “escolher”, “cuidado”, “morder”, “espinho” e “doçura”, Dalton Trevisan realiza mais que a composição da imagem mental sugerida, mas aponta para o seu próprio trabalho de escrita. Os vocábulos se presentificam e apelam para o sentido gustativo, em que cada palavra deve ser provada, degustada, como o peixe. Nesse sentido, o autor nos lembra do cuidado que deve existir ao se fruir as palavras, pois assim como o peixe, elas também possuem suas espinhas.

Essas considerações ressaltam o trabalho de linguagem que é realizado por Dalton Trevisan em suas sentenças líricas. Esses textos são formulados por imagens e pela materialidade linguística da frase através da criteriosa seleção e combinação de cada elemento na cadeia sintática. Nesse sentido, Alfredo Bosi (2000) já ressaltava essa característica que está presente na construção lírica do poema, pois, como nos afirma o crítico:

[...] A imagem final, a *imagem produzida*, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso sobre a sua linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de operações mediadoras e temporais.

Em outros termos: a frase parece resultar de um processo antropológico novo de significação. Como diz Wittgenstein, ela é um modelo da realidade “como nós a imaginamos” (*Tractatus*, 4.01); como nós, sintaticamente, podemos concebê-la.

Toca-se aqui um ponto essencial: o da “imagem” frásica como um momento de chegada do lirismo. O que lhe dá um caráter de produto temporal, de efeito (*ex-factum*) de um longo trabalho de expressão, e a diferencia do ícone, do fantasma, imagens primordiais por excelência. (BOSI, 2000, p.37)

Essa compreensão de Alfredo Bosi (2000) corrobora aquilo que vimos demonstrando neste tópico. A confecção da imagem frásica em Dalton Trevisan, produz o discurso lírico que conquista e se sobrepõe sobre a linearidade e a lógica sintática da frase. A sentença se eleva do nível de comunicação mais básico para alcançar a liricidade por meio do adensamento e organização, de modo que a substância linguística seja imbuída de sentido nos níveis semântico, sintático e morfológico. Por esse motivo, esse tipo de minificação apresenta um trabalho de linguagem mais acentuado que em outros gêneros textuais.

4.8 Captura do lirismo?

Após considerarmos a presença do lirismo nesses tipos de minificações, percebemos que na maioria das vezes o lirismo está relacionado com uma ampliação dos sentidos dos textos produzidos pela presença do caráter subjetivo que põe em contradição o tema e a enunciação. Ao instaurar a presença lírica, Dalton Trevisan também provoca a polissemia textual própria do lirismo: subjetiva, visual e sonora. É estabelecida a tensão entre objetividade (no sentido de interpretações limitadas e diretas), e a subjetividade (a percepção do “eu” do texto), fazendo com que o escrito ganhe em imagem, som e sentidos.

Isso porque quando se instaura o lirismo, ocorre uma organização diferente do texto, em que este recebe sentidos além daqueles encerrados nas palavras, conforme nos atesta Décio Pignatari (2011):

Descobriu Jakobson que a linguagem apresenta e exerce função poética quando o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contiguidade. Quando o paradigma se projeta sobre o sintagma. Em termos da semiótica de Pierce, podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo – ou seja, pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura). Figura é só desenho visual? Não. Os sons de uma tosse e de uma melodia também são figuras: sonoras. (PIGNATARI, 2011, p.17-18)

Dessa forma, as minificções trevisanianas, em suas diferentes manifestações, são preenchidas de acepções que contribuem para leituras distintas de cada escrito. Trabalhar textos prosaicos ou poéticos em que o discurso lírico ocupa espaço, contribui para que sentidos vários atuem na obra literária. Quando Dalton Trevisan opta por essa estratégia artística, ele assume o papel diferenciado que apenas o lirismo possui: o de realizar essa projeção de códigos não-verbais (e subjetivos) no código verbal (e na objetividade).

Além dessa característica, que amplia sentidos, conforme já mencionamos, o lirismo também instaura a subjetividade no texto. Isso representa o direcionamento dos significados para o campo da sensibilidade, em que o “eu” terá predominância e instaurará suas sensações no corpo do texto. Décio Pignatari (2011), comentando sobre esse aspecto, afirma que “A poesia situa-se no campo do controle sensível, no campo da precisão da imprecisão. A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso. As artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico” (PIGNATARI, 2011, p.53).

É dessa forma que a composição do discurso lírico em Dalton Trevisan é realizada com o intuito de apresentar reações e interpretações da voz textual que se tensionam com uma representação objetiva da realidade. Isso se torna claro quando pensamos que, por sua natureza peculiar, as minificções são estruturadas com limitado uso de recursos linguísticos. Dessa forma, Dalton Trevisan escolhe potencializar os sentidos através de recursos não-verbais, como é o caso da evocação de imagens própria da liricidade.

O projeto estético trevisaniano se move sempre na ampliação de sentidos e percepções, por isso, especialmente nas suas “ministórias”, percebe-se a construção das elipses, os silenciamentos, a diluição da voz narrativa, o discurso direto e indireto livre, as constantes revisões, reescritas e cortes em seus textos. Não se trata necessariamente de uma

busca pelo vazio ou pelo silêncio como alguns críticos interpretaram, mas pela amplitude de significados. Essa amplitude se dá, especialmente, através do efeito lírico em que a voz do “eu” no texto é instituída de modo a ganhar destaque. Por isso, a composição lírica ocorre no texto e se distancia de um projeto de silenciamento. Isso para que ocorresse o distanciamento de uma voz de autoridade e objetividade e se abrissem as possibilidades de sentido do texto literário.

Dalton Trevisan constrói o discurso lírico em seus escritos para que estes ganhem mais autonomia e permitam maiores e variadas significações, além de pôr em evidência a contradição entre o dizer e o dito, ressaltando o trabalho de linguagem de seus escritos. Essa busca está tão marcada e definida em seus textos que é até mesmo inserida como tema em algumas de suas minificções:

“184”

Quem lhe dera o estilo do suicida no último bilhete.
(TREVISAN, 2013b, 124)

“233”

O conto não tem mais fim que novo começo.
(TREVISAN, 2013a, p.126)

Retornando à já clássica declaração do autor paranaense de que sua escrita caminharia do “conto” para o “soneto” e deste para o “haicai”, percebemos que mais que apenas uma busca de síntese ou de concisão, a declaração demonstra um desejo de ampliação do alcance da linguagem em seus textos, percebendo no “soneto” e no poema japonês um percurso de ampliação das possibilidades de sentido através da liricidade. Sobre isso, vale ressaltar o comentário de Berta Waldman (2014) quando afirma que “[...] os haicais japoneses através de simples esboços apontam duas ou três realidades desconexas que, no entanto, têm um ‘sentido’ que cabe ao leitor descobrir. O leitor deve recriar o poema, já que o haicai se oferece como um mundo de ressonâncias, ecos, correspondências e analogias” (WALDMAN, 2014, p.149-150).

Com isso em mente, a declaração trevisaniana ganha outro sentido, e se constitui em depoimento do processo de confecção de estruturas literárias imbuídas de liricidade e capazes de serem recriadas por seus leitores e, assim, expandirem as interpretações possíveis. Desse modo, compreendemos que as minificções foram elaboradas buscando esse efeito específico, visando a uma cooperação dos leitores em atribuir significados e reconstruir textos,

utilizando-se do lirismo enquanto categoria literária que promove a ampliação de sentidos e a instauração da subjetividade no texto e na leitura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Dalton Trevisan, seja representada por seus “contos”, pelas “ministórias”, pelas “Mal Traçadas Linhas”²⁶ ou por qualquer outro gênero textual que venha a escrever, mantém-se interessante, desafiadora e repleta de significados mesmo após exaustivos e extensos exames. Percebe-se que é uma obra que instiga leitores e críticos a cada nova publicação, fazendo-os cada vez mais atentos e interessados pelo que é produzido pelo autor curitibano.

Esta tese, como tantos outros trabalhos sobre a obra do escritor paranaense, buscou traçar algumas considerações que instigassem e trouxessem nova percepção para alguns fenômenos que percebemos nos escritos trevisanianos. Buscamos realizar uma leitura ampla e que considerasse diversas interpretações aos textos, considerando a multiplicidade semântica, e tentamos construir provocações instigar leitores a outras perspectivas de leitura das obras.

Os apontamentos realizados a algumas considerações críticas de renomados estudiosos literários não têm o objetivo de desmerecer as considerações e interpretações realizadas à luz de certa perspectiva crítica e contexto histórico, mas de propor uma leitura contemporânea para alguns fenômenos e configurações que podem não ter sido ponto de discussão em outras pesquisas. Esse estudo também é localizado no tempo e em determinada visão crítica, que poderá ser revista por outros estudos mais competentes.

No entanto, temos convicção de que nossa abordagem da obra do autor curitibano traz alguma contribuição à compreensão do fenômeno literário em Dalton Trevisan. Perceber a realidade da presença do lirismo e o papel desse efeito nas minificções poderá auxiliar para que se enxergue de maneira mais bem definida a liricidade nos textos do autor curitibano e, a partir dessa constatação, atribuir novas interpretações a seus diversos escritos e estratégias literárias.

Este estudo buscou dar primazia ao texto de Dalton Trevisan se aprofundando em discussões teóricas sobre definições e conceitos apenas naquilo que fosse mais necessário para a análise e interpretação dos textos. Consideramos o texto literário capaz de fornecer as chaves de sua própria leitura e os textos críticos auxiliares na melhor compreensão das perspectivas de leitura e análise das minificções. Com isso não estamos diminuindo o valor

²⁶ Seção da obra *Desgracida* em que são transcritas “correspondências” (reais ou ficcionais) entre Dalton Trevisan e personalidades como Otto Maria Carpeaux, Pedro Nava, Rubem Fonseca ou o prefeito de Curitiba.

das pesquisas em estudos em literatura, lugar em que este trabalho se insere, mas ressaltando a posição que a obra literária deve ter sempre que nos debruçamos para estudá-la.

Desta forma, foi a partir do que percebemos no texto trevisaniano que traçamos esboços para abordamos a liricidade nesses textos, que parecem se desapropriar de qualquer traço acessório ou ornamental. Por isso, nossa pesquisa nos levou a considerar que essa presença não poderia ser um simples efeito da síntese ou como consequência imprevista da supressão de recursos narrativos, mas que, pelo contrário, o discurso lírico entraria em cena como categoria literária capaz de impulsionar a polissemia e instaurar uma tensão no interior do texto, colocando em atrito a objetividade e a subjetividade da voz textual.

Antes de tudo, buscamos demonstrar a realidade dessa presença lírica no primeiro capítulo, demonstrando aquilo que compreendemos como o texto ultracurto em Dalton Trevisan, as minificções, como estas eram estruturadas e como se comportavam literariamente. Também discutimos brevemente sobre o “conto”, gênero textual que não comporta a variedade dos escritos produzidos pelo autor paranaense, e seu percurso de desenvolvimento literário. Por fim, para demonstrar o que estávamos denominando enquanto lirismo, apresentamos algumas concepções de imagem e lirismo, para que o evento no texto trevisaniano fosse melhor percebido.

No intuito de demonstrar a carência de estudos e compreensão crítica a respeito da presença lírica em Dalton Trevisan, elaboramos o segundo capítulo apresentando as concepções da crítica literária a respeito desse aspecto. Pudemos demonstrar que, embora tenha ocorrido a constatação dessa característica nos escritos do autor curitibano, as abordagens e concepções do lirismo foram pouco exploradas para aquilo que percebemos na obra do escritor. Com isso, pudemos apresentar a variedade de manifestações do aspecto lírico em diversas minificções e que esses eventos não estavam relacionados de modo restrito a certos temas ou concepções.

Por fim, no terceiro capítulo, coube-nos também a responsabilidade de analisar os textos trevisanianos e tecer considerações com o propósito de estabelecer algumas possibilidades de compreensão para a presença lírica nesses escritos ultracurtos. A multiplicidade de contextos textuais em que o discurso lírico foi inserido nos permitiu realizar análises diferenciadas de cada escrito, abordando aspectos variados naquilo que cada texto literário apresentava como liricidade distintiva em sua estrutura. Com isso, pudemos esboçar uma compreensão ampla de possibilidades de interpretação do discurso lírico na obra trevisaniana. Essa análise nos permitiu perceber que o discurso lírico fomenta a subjetividade

em cada escrito como também atua no texto, ou trecho em que se presentifica, de modo a ampliar sentidos e permitir maior número de interpretações. Essas características contribuem para produzir um conflito entre o conteúdo e sua enunciação, enfatizando-se a percepção do “eu” sobre o que se está apresentando em imagens.

Podemos afirmar então, que o discurso lírico em Dalton Trevisan é um recurso que serve ao propósito de potencializar as significações do texto e permitir uma gama de abordagens e compreensões distintas, bem como uma transposição de sentidos estanques. Assim, as imagens e lirismo produzidos são categorias que cooperam para a construção do texto aberto, através das possibilidades da subjetividade, que poderão redefinir sentidos na obra.

Além desse entendimento, algumas questões surgiram no percurso deste trabalho e podem servir de mote para que novos estudos sejam realizados. O porquê de algumas minificções apresentarem o lirismo em toda a sua estrutura enquanto outras apresentarem apenas flagrantes líricos é uma delas. Também nos questionamos sobre o motivo do discurso lírico não abranger todos os escritos do autor curitibano, embora, conforme visto, seja um recurso que amplia e intensifica as possibilidades interpretativas, mas é utilizado como estratégia apenas em alguns textos.

Independente de quais forem as motivações para essa utilização do efeito lírico, sabemos que Dalton Trevisan é um escritor criterioso e crítico em relação à sua própria obra. Seu trabalho de linguagem nunca está dado por acabado e, certamente, seu modo de escrita também ainda está em pleno desenvolvimento. Podemos esperar ainda novas produções e reescritas de suas obras literárias, fazendo-nos sempre voltar a ler e analisar seus textos, evadindo-se de ser plenamente capturado por análises literárias e tentando escapar de ser flagrado na totalidade de sua compreensão tão particular de escrita literária.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. 5a. ed. São Paulo: FTD, 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 3a. ed. São Paulo: FTD, 1998.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51a. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. 16a. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. 7a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. Pontos – Perifeira – Poesia Concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. 2a. ed. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidade*. Cidade do México: Grijalbo, 1990.
- CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e sociedade*. 8a. ed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- _____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4a. ed. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DUARTE NETO, Henrique. O expressionismo na poesia de Augusto dos Anjos. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, n. 6, p. 117-130, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5206/4798>
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. 3a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FREIRE, Marcelino. O microcontista que quer ser Dalton Trevisan. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, Jun. 2012, p.18.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. *Revista literatura e sociedade*, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 44-55, 06 dez. 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/18327>

GARCIA, Othon M. Tonalidades aspectuais nos tempos simples e compostos. In: _____. *Comunicação em prosa moderna*. 22a. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

GONZAGA, Pedro Dutra. *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007. Disponível em: https://www.ufrgs.br/ppglettras/defesas/2008/Pedro_Dutra_Gonzaga.pdf

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Apresentação – Um caso raro de fidelidade crítica. In: WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p.11-16.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17a. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2a. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

HYDE, G. M. A poesia da cidade. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. (Orgs.) *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22a. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. *Revista literatura e sociedade*, São Paulo, v. 5, n. 5, p. 120-134, 06 dez. 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19610>

LEFEBVE, Maurice–Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

LIMA, Roberto Sarmiento. Procedimento lírico em uns “olhos de ressaca”. *Leitura*, Maceió, nº34, p.61-88, jul. – dez., 2004.

MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. *O vampiro habita a linguagem: a narrativa de Dalton Trevisan*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1999. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24281>

MARTINS, Alexandre Gaioto. *Retórica poética e erotismo no último Dalton Trevisan*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2014. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/agmartins.PDF>

MELÂNIA, Wesslen Nicácio de Mendonça. Na brevidade a abrangência: a ironia em duas minificações de Dalton Trevisan. In: *Terra Roxa e Outras Terras* – Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 34, p. 19-30, jul-dez. 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/article/view/30915>

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12a. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Sueli de Jesus. *Dalton Trevisan – Fragmentos e críticas* (Seguidos de antologia). Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2000. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/78258/185374.pdf>

PAZ, Octavio. A imagem. In: _____. *Signos em rotação*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. A modernidade em ruínas. In: _____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia – Revista de literatura*. Florianópolis, n. 33, p. 47-59, ago. - dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16569/15126>

_____. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 10a. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2011.

POE, Edgar Allan. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre “Twice-told tales”, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11a. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROSALINO, Roseli Bodnar. *Dalton Trevisan e o projeto estético minimalista*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2002. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/84063/190158.pdf>

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

SANTOS, Cecília Macdowell; IZUMINO, Wânia Pasinato. Violência contra as mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos feministas no Brasil. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Tel Aviv, v. 29, n. 02, p. 147-164, jul. – dez. 2018. Disponível em: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/482/446>

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 29, p. 27-53, jan. – jun. 2007. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846112>

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3a. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 9a. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

TEZZA, Cristovão. Pequena história do mundo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 nov 2002. Mais!, p. 12. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1011200211.htm>

TREVISAN, Dalton. *234*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013a.

_____. *Ah, é?*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013b.

_____. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Duzentos ladrões*. Porto Alegre: L&PM, 2008a.

_____. *Mistérios de Curitiba*. 6a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014a.

_____. *O beijo na nuca*. Rio de Janeiro: Record, 2014b.

_____. *Pico na veia*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008b.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *Formas mínimas: minificação e literatura brasileira contemporânea*. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?down=vtls000179498>

WALDMAN, Berta. *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004. Colección Iluminaciones (Filología, crítica y ensayo). Disponível em: <http://www.laurozavala.info/attachments/Cartografas.pdf>