


O TERRITÓRIO DA VELHICE EM DALTON TREVISAN

The territory of old age in Dalton Trevisan

Márcia Tavares

<https://orcid.org/0000-0003-3359-7766> 

Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades,
Campina Grande, PB, Brasil. 58492-900 – ascomch@ufcg.edu.br

Resumo: A partir do final da década de 1940 do século XX, a prosa moderna brasileira foi impulsionada por um grupo de escritores que começava a definir o núcleo da ficção curta urbana. Como fruto desse momento, o conto se firma e amplia seus universos conteudísticos, visitando desde temáticas urbanas até os temas regionalistas, do relato documental às investidas intimistas. Dentre as temáticas urbanas e coletivas destacamos a velhice. Essa temática está presente nas narrativas de vários representantes da linha média que caracterizou a ficção brasileira dos anos de 1950 até essas primeiras décadas do século XXI. Das trinta histórias que constituem *A guerra conjugal* (1969) do contista curitibano Dalton Trevisan, algumas trazem protagonistas na velhice, expondo-as em uma fase do casamento na qual a solidão se instala incisiva e seca. Se em outras narrativas o malogro do casamento é espicaçado pelas ironias constantes, nos enredos em que a velhice é temática central o silêncio predomina como significado maior do distanciamento dos casais. Em “Batalha de bilhetes”, a temática da velhice é problematizada através dos personagens protagonistas João e Maria. O conto joga alternadamente com a voz do narrador, que introduz o cenário e descreve as ações das personagens; com o diálogo entre eles, curto e estéril, sugerindo a falta de comunicação; e com a linguagem dos bilhetes, elemento primordial para nossos comentários e, como o próprio título incita, “instrumento bélico” usado pelos personagens. Neste artigo procuramos analisar as marcas que diferenciam as perspectivas adotadas e como a distância do discurso constrói a imagem da velhice isolada do casal. Para a leitura utilizaremos Bosi (1988) sobre a velhice e na análise do plano do enunciado e do plano da enunciação.

Palavras-chave: Velhice. Conto brasileiro. Dalton Trevisan.

Abstract: From the late 1940s onwards, modern Brazilian prose was driven by a group of writers who began to define the core of urban short fiction. As a result of this moment, the tale is established and expands its content universes, visiting from urban themes to regionalist themes, from documentary reports to intimate attacks. Among the urban and collective themes we highlight old age. This theme is present in the narratives of several representatives of the middle line that characterized Brazilian fiction from the 1950s to those first decades of the 21st century. Of the thirty stories that make up *A guerra conjugal* (1969) by the short story writer from Curitiba, Dalton Trevisan, some bring protagonists into old age, exposing them in a phase of marriage in which loneliness is incisive and dry. If in other narratives the failure of marriage is spurred on by constant ironies, in the plots where old age is the central theme, silence predominates as a greater meaning of the distance between couples. In “Battle of tickets”, the theme of old age is problematized through the main characters João and Maria. The tale plays alternately with the voice of the narrator, who introduces the scenario and describes the actions of the characters; with the dialogue between them, short and sterile, suggesting the lack of communication; and with the language of the notes, a key element for our comments and, as the title itself prompts, “war instrument” used by the characters. In this article we seek to analyze the marks that differentiate the perspectives adopted and how the distance of

the discourse builds the image of the couple's isolated old age. For the reading we will use Bosi (1988) on old age and in the analysis of the utterance plan and the utterance plan.

Keywords: Old age. Brazilian short story. Dalton Trevisan.

Introdução: velhice e literatura em representações sociais e culturais

Conceituar um indivíduo como velho é uma questão que ultrapassa vários campos, do biológico ao social, e implica consequências culturais e políticas. A literatura comparece, em meio a essa conceituação, com algumas peculiares representações. No caso das obras da literatura brasileira, temos personagens velhos bastante marcantes, do romance ao conto, e ainda de forma diferente há uma parcela dessa temática na poesia e na literatura dramática. Ao traçar um percurso dessa temática em nossa literatura destaca-se o nome de Dalton Trevisan, para definir o ponto de partida dessa incursão faz-se necessário uma visada pelo estudo de Simone de Beauvoir (1970), *A velhice*, nessa obra a autora constrói um painel sobre o tema, primeiramente, do ponto de vista da exterioridade, começando por analisar como as ciências e suas especializações investigam e conceituam a velhice. Através desse estudo que abrange desde o levantamento de como as sociedades primitivas e tribais abandonam ou aparam relativamente seus velhos, até as conquistas e problemas existentes nas sociedades modernas, frutos da industrialização acelerada e da modernização das cidades.

Em âmbitos diferentes da literatura à iconografia destaca-se uma certa imagem da velhice, variável de acordo com os tempos e os lugares. Desse modo, quando partimos para verificação da velhice, ao longo do tempo, nas sociedades modernas, a transformação é o eixo central sobre o qual giram os personagens velhos. As áreas relacionadas ao contexto biológico da velhice – concentrada no estudo da autora no ocidente – concebem a senectude como o estágio de declínio do organismo humano, precedente da morte. Dentro dessa perspectiva é que se desenvolvem várias teorias acerca do envelhecimento do corpo: desde a aceção de velho como semelhante a doente, passando pelos estudos da velhice como etapa natural da vida, até a percepção do envelhecer como um processo de dimensões tanto internas e individuais, quanto externas e sociais. Beauvoir (1990) discute que, em vista do ser humano não viver nunca em estado natural, na velhice como em qualquer idade, seu estatuto lhe é imposto pela sociedade à qual pertence. A autora cita que os indígenas nambiquaras usam uma única palavra para dizer “jovem e bonito” e uma para “velho e doente”. Esse exemplo nos remete às representações da velhice representadas através da linguagem, presentes em todas as sociedades. Apesar da ampliação, nos planos biológicos e psicológicos, da noção sobre velhice, o século XX herdou os clichês que o precederam, e, destacam-se as imagens de “boa e sábia velhice” e da “velhice rabugenta”. Dessa forma, a autora denuncia as representações literárias que trazem personagens velhos deslocados dos conflitos da condição humana.

A literatura irá comparecer com sua perspectiva de representação sobre a sociedade e a velhice em todas as épocas: se encontramos autores destronando a velhice, em outras obras encontramos os velhos configurados pelo ar de sabedoria e altivez. É importante



ressaltar que muitas vezes, os velhos são alvo de escárnio dos escritores por representarem a classe dominante, e também porque os autores buscavam relegar a velhice ao outro, como um fenômeno distante e improvável, e, mesmo assim, as variações são limitadas aos personagens secundários.

Na literatura brasileira destacamos a presença dessa temática na obra do contista Dalton Trevisan. Situado no panorama do conto nacional de forma emblemática as narrativas do autor curitibano apresentam personagens marginais tanto geograficamente, quanto socialmente, pois, o espaço que ocupam está distante do grupo que ocupa a posição dominante em seus enredos. Nesse universo profuso, a velhice se instala em várias situações que se subdividem dentro da ação narrada entre os personagens velhos e secundários. Damasceno (1993) interpreta a obra de Trevisan a partir do que define como estética da crueldade e especifica para o personagem velho uma desconstrução do paradigma cultural de sabedoria e bom senso pelo acúmulo de experiência. Para a autora, a velhice em Trevisan aparece como

A suprema concentração do espírito de perversidade, em que o egoísmo, a mesquinhez e a inveja [...] recrudescem. O universo da velhice [...] se configura como [...] o universo vicioso do desapego moral, da concupiscência, da lubricidade doentias [nos velhos homens] e também do medo da morte. (DAMASCENO, 1993, p. 49).

A velhice como temática fértil na obra de Trevisan permite abordagens que partem de diversas perspectivas, inclusive o aprofundamento na configuração do personagem masculino. A partir do entrelaçamento das temáticas da sexualidade e da velhice Sobania (1994) constrói um painel do que seriam os momentos finais de um tenso itinerário machista. Para o autor, a evolução dos contos protagonizados por personagens idosos, em que o enfoque é a sexualidade, retarata a própria evolução do universo ficcional de Trevisan. A leitura de Sobania (1994) delimita para o velho um percurso, através do discurso falseador da realidade, um aumento do seu raio de ação. No entanto, a frustração se impõe ao final de todos os momentos desse caminho, a abertura chega à saturação sem que se vislumbre saída para o velho, pois, do início ao fim, permanecem os mesmos indícios do ideário machista: o mito da eterna virilidade, o desprezo à esposa, e a busca da realização do ato sexual extraconjugal. Sobania (1994) conclui que o conflito vai se estabelecer entre a permanência desse modelo e as mudanças imposta pela idade. Os recursos utilizados pelos velhos se concentram, principalmente, no discurso de autovalorização, que procura convencer o interlocutor, mas que é a todo momento desmascarado pelo narrador.

Dessa forma, pretendemos focalizar para fins de análise no âmbito desse artigo, como dentre as temáticas urbanas e coletivas destaca-se a velhice na obra do contista Trevisan. Essa temática está presente nas narrativas de vários representantes da linha média que caracterizou a ficção brasileira dos anos de 1950 até essas primeiras décadas do século XXI. Das trinta histórias que constituem *A guerra conjugal* (1969) do contista curitibano, algumas trazem protagonistas na velhice. Em “Batalha de bilhetes”, a temática

da velhice é problematizada através dos personagens protagonistas João e Maria. O conto joga alternadamente com a voz do narrador, que introduz o cenário e descreve as ações das personagens; com o diálogo entre eles, curto e estéril, sugerindo a falta de comunicação; e com a linguagem dos bilhetes, elemento primordial para nossos comentários e, como o próprio título incita, “instrumento bélico” usado pelos personagens.

Apresentaremos em um primeiro tópico aspectos da contística trevisaniana, achados críticos em sua obra e perspectivas adotadas para delimitar o estilo do autor. Em seguida procuramos analisar as marcas do discurso construído sobre a velhice isolada do casal de velhos no conto em destaque, basearemos a nossa leitura em tópicos discutidos por Bosi (1988) sobre a velhice e na análise do plano do enunciado e do plano da enunciação.

A nova narrativa curta e Dalton Trevisan: um contista vampiro

O conto brasileiro, representado por vários autores como Machado de Assis e Lima Barreto entre outros nomes, destacou-se nas técnicas narrativas, e afastou-se do seu parente próximo: o romance. Além disso, incorporou diversas modificações promovidas por uma estética herdada de várias fontes, inclusive do movimento modernista. Enquanto a maioria das narrativas anteriores se prendia à estrutura tradicional de começo, meio e fim, construindo um enredo que objetivava prender o leitor até o final da trama com um relato linear e convencional dos fatos, o conto moderno abandonou essa estrutura e surpreendeu o leitor com a suspensão da narrativa, cortes abruptos em meio às ações e predomínio de diálogos, entre outros recursos.

As inovações e mudanças ocorreram de forma constante e em um longo período, do qual abarcaremos apenas as décadas posteriores aos movimentos em torno da Semana de Arte Moderna (1922). A partir do final da década de quarenta, a prosa moderna brasileira foi impulsionada por um grupo de ficcionistas que começava a se definir como núcleo intensificador da ficção curta. A exploração das linguagens do homem comum, a contemplação intimista marcada pelo fluxo da consciência e a descrição por meio de instantâneo fotográfico são outras faces adotadas pelos escritores dessa fase. Para Fábio Lucas (1973),

[...] a preocupação de nossos contistas, parece, se divide notadamente entre a busca de uma linguagem nova, original ou simbólica e a tentativa de narrar o drama de uma consciência, marcada pela pluralização de problemas da vida moderna: o mergulho no subconsciente [função catártica]; a solidão e a impossibilidade do diálogo [individualismo filosófico]; os contrastes da sociedade em transformação [função política, didática e reivindicadora]. As obras ora se voltam para as agruras da linguagem, as dificuldades que a comunicação levanta, ora pretendem alcançar a vida social, sintetizando-a, inserindo-se nela, às vezes procurando transformá-la ao dar ênfase aos seus desacertos, projetados num enredo à sua semelhança. (LUCAS, 1973, p. 112).

Em uma perspectiva de redirecionamento das tendências, constrói-se a verticalização de algumas correntes. Como fruto desse momento, e baseado nas intenções modernistas



de exploração de novas linguagens, o conto se firma e amplia seus universos conteudísticos, visitando desde temáticas urbanas até os temas regionalistas, do relato documental às investidas intimistas. Dessa maneira, os contistas pretendiam configurar a vida moderna sob novas perspectivas. A partir desse prisma, os contos foram se bifurcando em novas denominações e diversificando suas formas de representação do real. Alfredo Bosi (1988), em ensaio sobre os contistas brasileiros da época e suas obras, comenta:

Quando se passa das vertentes temáticas às conquistas formais do conto brasileiro de hoje, vê-se que não se deu em vão a intensa experiência estética que foi o Modernismo [...] é bom distinguir entre os frutos primeiros das vanguardas de 1920 e 30, ora futuristas ora expressionistas [...] e a condição de um realismo novo e depurado que se formou depois de 30. (BOSI, 1988, p. 15).

Para Bosi (1988), esse “segundo modernismo” recebeu as influências formais da estética modernista e ainda da literatura estrangeira – mais divulgada a partir de 40; esses dois fatores constituiriam, então, as referências estilísticas do conto brasileiro. O crítico lembra ainda as heranças de escritores brasileiros como Machado de Assis, defensor do conto e célebre representante desse gênero, e Mario de Andrade, ambos autores de narrativas que constantemente trazem a cidade como pano de fundo. Antonio Candido (1989), em “A nova narrativa”, chama a atenção para outras raízes desse conto urbano:

[...] antes mesmo do indianismo e do regionalismo, a ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para a outra vertente de identificação nacional através da literatura: a descrição da vida nas grandes cidades, sobretudo o Rio de Janeiro e áreas de influência, o que sobrepuja à diversidade do pitoresco regional uma visão unificadora. [...] Desde cedo, houve [...] uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra-regionais e supranacionais. (CANDIDO, 1989. p. 206).

O crítico destaca Lygia Fagundes Telles, Osman Lins e Bernardo Ellis como representantes da linha média que caracterizou a ficção brasileira dos anos de 1950 até 1960, entre outros que contribuíram para a renovação do universo da ficção curta. Esses contistas estão inseridos em uma corrente que se inicia muito antes e que progressivamente foi alargando as fronteiras do conto. Bella Josef (1993) resume o quadro geral que se formou a partir dessas contribuições, afirmando:

Embora sem ruptura radical com o passado, a partir da década de 50 deu-se a grande renovação do conto. Ambientando-se conflitos e personagens em meios urbanos, tratando da problemática da desumanização das grandes cidades, da hipocrisia burguesa e das patologias sociais, a literatura brasileira tomou por tema a problemática do absurdo decorrente das contradições e angústias do homem diante da subversão de valores esvaziados de seus significados e do abismo cavado pelo desenvolvimento acelerado da tecnologia. (JOSEF, 1993, p. 114).

A narrativa pungente de Dalton Trevisan emerge nesse contexto de revigoração da

contística brasileira. Inicialmente, seus contos são publicados em cadernos de papel jornal e ao mesmo tempo em uma revista literária criada e mantida pelo próprio contista: *Joaquim* (1946 – 1948)¹, que marcou uma geração de autores de Curitiba. Muitos colaboradores são hoje nomes consagrados da crítica literária local e nacional, como José Paulo Paes, Wilson Martins, Temístocles Linhares, entre outros, que faziam, dos artigos publicados, preciosos testemunhos da mudança que se processava no contexto literário daquela época. A revista contava com traduções, poemas e reportagens internacionais, e, além disso, a realização gráfica continha desenhos nas capas assinados por Poty, Portinari, Di Cavalcanti e Heitor dos Prazeres.

A narrativa do curitibano torna-se conhecida pela crítica a partir da publicação de *Novelas nada exemplares* (1959), obra ganhadora dos prêmios do Instituto Nacional do Livro e do Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Um dos textos que marcou a entrada do contista no cenário da literatura nacional foi “Pretensão sem surpresa”², assinado por Otto Maria Carpeaux, que comenta as trinta histórias desse primeiro livro. O título de “novelas” é logo questionado pelo crítico. Segundo ele, “etimologicamente, a novela é o gênero que nos conta algo de novo, digno de ser contado”. (CARPEAUX, 1960, p. 250).

Dessa maneira, as narrativas de Trevisan não se enquadrariam nesse gênero, antes, não trariam nada de novo, porque tratariam da matéria de vida da gente primitiva e, segundo Carpeaux (1960, p. 250), “a vida da gente primitiva costuma ser trivial”, ou seja, sem nada de novo para contar. Por outro lado, é exatamente essa observação da vida de gente primitiva que ele destaca da novelística do curitibano, o que corresponde aos comentários dos colaboradores de *Joaquim* nos trechos citados acima. Trevisan seria um “observador atento dos pormenores da realidade. [...] Talvez sua verdadeira vocação seja a de cronista do cotidiano; e o cotidiano nem sempre é muito limpo”. (CARPEAUX, 1960, p. 250). Caracterizadas pelo crítico em questão como exemplos perfeitos do gênero “ennuyers” – ou seja, narrativas de enfado, de enjôo, de náusea –, os contos de *Novelas nada exemplares* se destacariam ainda pela ausência de humor. Na recriação do lugar comum, através da repetição de nomes e situações, o autor resgata as tragédias do cotidiano da cidade moderna, enfocando essencialmente Curitiba. “Curitiba é a representação alegórica da “pólis” moderna, produzindo homens amesquinados, sentimentos abortados e sonhos burocraticamente administrados. Suas personagens afiguram-se como aleijões a circularem entre as múltiplas carências da ‘urbe’ contemporânea.” (CARLOS, 1997, p. 140).

A relação estabelecida entre o autor, a obra e a cidade se constrói de forma metonímica, através de vários recursos, desde a apresentação de Curitiba como palco de suas narrativas, até a referência confirmada nos títulos de livros como *O Vampiro de Curitiba* (1979); *Mistérios de Curitiba* (1968); e *Em busca de Curitiba Perdida* (1992), e ainda em títulos de contos, “Lamentações de Curitiba”, “A última corrida de touros em Curitiba”.

¹ Há uma edição recente publicada em edição fac-similar com o selo da Imprensa Oficial do Paraná.

² Publicado originalmente no jornal *O Estado de São Paulo* em 30 de maio de 1959.

Mas, a Curitiba de Trevisan não é a cidade modelo, esta o contista renega, como em “Curitiba Revisitada” (1994), em que na forma de ode, distribui seus impropérios de desencanto:

Curitiba alegre do povo feliz
essa é a cidade irreal da propaganda
ninguém não viu não sabe onde fica
falso produto de marketing político
ópera bufa de nuvem fraude arame
[...]
dessa Curitiba não me ufano
[...]
não te conheço Curitiba a mim já não conheço
a mesma não é outro eu sou. (TREVISAN, 1994, p. 108).

“A Curitiba de Dalton Trevisan seria um cenário congelado da década de 40, sendo o tom memorialístico atenuado apenas pela atuação rarefeita do narrador e pela extrema concisão dos textos.” (COMITTI, 1996, p. 82) A valorização do cenário de outra época, nesse caso, se constrói através da crítica extrema aos modernismos que se representam pelo “marketing” e pelo “arame”.

Dessa forma, o grande eixo temático da obra de Dalton Trevisan é o cotidiano e a relação do homem com a sociedade. Numa sociedade que exige do indivíduo o cumprimento de normas para que faça jus a seu *status* de cidadão, o autor aborda os desencontros das relações humanas em suas diversas realizações e, de forma macrocós mica, o desencontro entre indivíduo e sociedade.

Em suas narrativas, Trevisan expõe as mazelas do Sistema e seus desvalidos, e pela “via do desumano denuncia a desumanidade.” (WALDMAN, 1982, p.11). Nas palavras de Berta Waldman (1982), o autor dá vida a uma multidão imersa na classe média baixa representada por

[...] funcionários públicos, lojistas, prostitutas, donas-de-casa, profissionais liberais, trabalhadores da terra, que se contentam em sugar o outro transformando-o à sua imagem e semelhança. Sugar o outro remete, então, a uma existência confinada num espaço opressor de convivência, que acaba promovendo um processo de anulação do outro. (WALDMAN, 1982, p. VIII).

O contista curitibano denuncia, com relevo estético e histórico, os conflitos contemporâneos motivados por essa existência esvaziada. Optando por oferecer uma visão negativa da história, segundo Berta Waldman (1982), Dalton Trevisan “põe em cena a própria dissolução do mundo, e escolhe o Vampiro, aparentado do Demônio e de Satanás, como figura representativa desse mundo, fica claro que a obra que se desdobra aos nossos olhos, embora isenta de simpatia por eles, dá voz e trânsito aos oprimidos” (WALDMAN, 1982, p. 26).

Berta Waldman (1982) vai tratar da obra de Trevisan sob o signo do vampiro, recortando através dessa metáfora a reprodução do mesmo, tanto no nível dos

personagens, quanto das situações vividas; das narrativas que retomam o mesmo fio temático, “como também no nível da construção da linguagem onde a voz do narrador e das personagens vão se interpenetrando, forjando a construção de um espaço híbrido a partir do qual o leitor já não distingue quem é que fala” (WALDMAN, 1982, p. 113). A análise de Waldman (1982) permite a apreensão de uma trilha que conduz ao silêncio nas narrativas daltonianas. “O ponto de partida dessa trilha são as narrativas estruturadas a partir do discurso indireto, e ainda as narrativas estruturadas a partir do discurso direto. A autora ressalta o uso da linguagem clichê como um dos responsáveis pela implantação do espaço oco no interior da linguagem”. (WALDMAN, 1982, p. VIII).

Incorporação do Modernismo, alguns contos de Trevisan possuem narradores pouco participativos, quando não “ausentes”, como em “A noiva do diabo” (*A Guerra Conjugal*, 1969). Em “A noiva do diabo” há a presença da voz do narrador em apenas uma intervenção que identifica a fala de uma personagem no início do conto, o restante da narrativa é constituído em torno de um diálogo, no qual se alternam as vozes de D. Eponina e Maria, mãe e filha, que contam ao Doutor, as violências e amarguras sofridas por Maria em seu casamento com João. Nesse caso, a presença menos participativa do narrador oferece o espaço para através do uso do diálogo se traduzirem as ações e reações dos personagens como fonte de dinamização das narrativas. Os diálogos impregnam um tom de “urgência” aos contos daltonianos, que constituídos de frases curtas e recheadas de pequenas violências refletem uma tendência modernista da narrativa que se conta por si na voz de seus personagens.

Mesmo em contos, nos quais há a predominância da voz do narrador, como em “A arte da solidão” (*A Guerra Conjugal*, 1969) em que não existem diálogos, somente uma fala do personagem confessada para o espelho, a perspectiva do foco narrativo é centrada nas ações do personagem, dinamizando assim a narrativa. As frases curtas e a descrição objetiva e metonímica de espaços e objetos contribuem para reforçar, em contos como esses onde há maior participação do narrador, o caráter de dinamicidade das narrativas daltonianas.

Dalton Trevisan escreve sob uma luz cética, sobre um mundo predominantemente urbano, com algumas narrativas em espaços rurais ou que lhe façam referência, que se organiza segundo normas da sociedade industrial. Essa perspectiva urbana, aliada à experiência do contista como repórter policial, vai se configurar nas narrativas através da mimetização de espaços e conflitos tipicamente urbanos, nas quais as relações de poder estão estabelecidas através da desumanização e da reificação dos seres.

Antonio Hohlfeldt (1988), em seu estudo do conto brasileiro contemporâneo, reúne sob a denominação de *Conto de Costumes* as narrativas que abordam as temáticas urbanas, incluindo a obra de Dalton Trevisan, e que mantém como característica comum “a representação quase documental da realidade, mediante a concentração, ampliação, por vezes caricatura, através de técnicas específicas, como a ironia, o humor ou o sarcasmo.” (HOHLFELDT, 1988, p. 160).



Notadamente as narrativas daltonianas se utilizam desses recursos, em alguns contos sugerem verdadeiros relatos jornalísticos, como “Nove” (*Desastres de Amor*, 1968) ou mesmo depoimentos, no conto “Debaixo da ponte preta” (*O Vampiro de Curitiba*, 1979) ou “Começo de Vida” (*Morte na Praça*, 1964) e ainda, numa alusão aos programas que invadem os meios de comunicação nas cidades grandes, há testemunhas religiosos, “Testemunho” (*Dinorá*, 1994). Nestes contos, e ao longo da obra daltoniana, a apropriação dessas linguagens urbanas revela ainda a anulação progressiva do eu que pronuncia o discurso. Como afirma Berta Waldman:

Assim, o uso de diminutivos, de frases feitas, letras de hinos pátrios, músicas populares, cartas escritas sob a inspiração dos programas e anúncios do tipo consultório sentimental, construções calcadas na imprensa marrom e em relatórios policiais, tiram de cena o sujeito do discurso e lançam a figura do reprodutor de discursos já elaborados. (1982, p. 25).

Esses discursos que incorporam outras linguagens refletem ainda uma marca distintiva nas narrativas de Trevisan: o intertexto. O contista curitibano faz uso constante em seus contos da intertextualidade, dialogando com várias obras da tradição literária ocidental, refletindo visitas aos clássicos como em “Penélope” (*Novelas Nada Exemplares*, 1959), que revê o mito da fidelidade do personagem da *Odisséia*, de Homero; diálogos com o texto bíblico como em “A Noite da Paixão” (*O Vampiro de Curitiba*, 1979) e “Lamentações de Curitiba” (*Mistérios de Curitiba*, 1968), que são narrativas marcadas pela alusão à linguagem bíblica e às personagens e situações referentes aos contidos na Bíblia; e mesmo ao mundo dos contos-de-fadas, em “Chapeuzinho Vermelho” (*O Vampiro de Curitiba*, 1979) o contista redireciona os papéis tradicionais de “vítima” e “sedutor”, do texto infantil.

A guerra conjugal como território da velhice em Dalton Trevisan

Comumente, os conflitos vivenciados pelos personagens, nos contos de Dalton Trevisan, se concentram no espaço restrito do “lar” e problematizam o universo da família. Embora desde seu *Novelas nada exemplares* (1959) e mesmo em outros, como, *Desastres de amor* (1968) ou *Essas malditas mulheres* (1965), os Joões e Marias estejam presentes, vivenciando os confrontos da vida a dois, em um livro, particularmente, essa temática é central: *A guerra conjugal* com primeira edição de 1969. É neste que a “ilíada doméstica”, assim denominada pelo autor, se instala como fio condutor das narrativas.

No universo do contista a realidade é comumente apresentada em uma sociedade de cunho predominantemente machista, seja pela ótica masculina, seja pela submissão feminina. Nesse recorte, o convívio com o outro é sempre uma batalha, na qual os papéis de vítima e carrasco estão em constante permutação. O homem é submetido pela sociedade ao seu papel de “macho” e, impedido de se desvencilhar, torna-se escravo do seu próprio *status*. Para fazer frente a esse papel, uma vez dentro da relação de poder, o próprio homem “procura” alguém a quem possa vitimar, submetendo então a mulher, seu

próximo.

Quando os papéis se invertem – homens vitimados pelos desejos e traições das mulheres – estas assumem uma postura tipicamente machista, copiando o comportamento dos homens e perpetuando os ditames da sociedade em que vivem. Neste contexto, Trevisan inscreve seus personagens, abordando a hipocrisia fina das relações, em sua maioria disputas que, através da agressão contínua, ocultam o desejo de “assassinar o outro” em todos os instantes.

O casamento como símbolo da união amorosa entre homem e mulher, sacralizado pelo protocolo na igreja e legitimado pela justiça, face de sociedade civil, ganha em Trevisan ares de território de batalha. Traições, guerras cotidianas, mágoas, discussões e insatisfações formam o quadro dos conflitos configurados, explorando-se desde as fases que antecedem ao casamento até a velhice dos cônjuges. As narrativas analisadas, dentro dessa descrição, possuem conflitos baseados em uma estrutura binária. Dessa forma, são centrais nas desavenças familiares tanto as situações domésticas entre os casais, quanto às relações entre pai e filho, e ainda entre irmãos.

Dos trinta contos que constituem *A guerra conjugal* (1969, 1ª edição), alguns trazem protagonistas na velhice, expondo-os em uma fase do casamento na qual a solidão se instala incisiva e seca. Se em outras narrativas o malogro do casamento é espicaçado pelas ironias constantes, nos contos em que a velhice é temática central o silêncio predomina como significado maior do distanciamento dos casais. Observamos um total de quinze contos, dos quais destacamos “Batalha de bilhetes”, do já referido livro *A guerra conjugal*. Utilizaremos a nona edição de 1987 dessa obra, revista e ampliada.

No conto “Batalha de bilhetes”, a questão da velhice é problematizada através dos personagens protagonistas João e Maria. O conto joga alternadamente com a voz do narrador, que introduz o cenário e descreve as ações das personagens; com o diálogo entre eles, curto e estéril, sugerindo a falta de comunicação; e com a linguagem dos bilhetes, elemento primordial para nossos comentários e, como o próprio título incita, “instrumento bélico” usado pelos personagens.

A ação narrada no texto se passa em um único cenário – a casa –, concentrando, assim, o desenrolar da trama em um espaço fechado e sugerindo uma limitação dos movimentos dos personagens. O espaço em comum vai tomar caráter de terreno dividido a partir da mudança de João, que transfere roupas e lençóis para um quarto no sótão. Ele decide não mais falar com sua esposa, Maria, e passa a exigir que se comuniquem apenas por bilhetes. A separação física acentua-se pela delimitação dos ambientes de cada um, feita pelo marido, e da divisão por horário, para o território comum da cozinha e do banheiro.

Nos primeiros movimentos do conto, João começa a ignorar a presença de Maria. Esse desconhecimento é traduzido no ato de não olhar para ela. No primeiro bilhete, ele expressa diretamente essa atitude como decisão irrevogável: “Não posso olhar para sua cara. Nunca mais fale comigo” (TREVISAN, 1987, p. 130). E, depois, no comentário do narrador: “Como não existisse para ele: cruzava por ela sem olhar” (TREVISAN, 1987, p.



130). A recusa em olhar para Maria vai ser bastante significativa ao longo do conto, principalmente se atentarmos para as significações do olhar.

Olhar é perceber o que se encontra ao nosso redor, é o índice primeiro de consciência da existência de outro que está próximo; refere-se ainda à perspectiva particular sobre determinado objeto ou ao modo de encarar situações e, ainda, entre tantos outros significados, o que nos interessa primordialmente: refere-se ao conhecimento. Dos cinco sentidos, a visão é aquele que nos permite assimilar mais conhecimentos e que nos faz descobrir mais diferenças, diante de um todo físico que nos é apresentado (CHAUÍ, 1995).

Quando João encontra-se diante de Maria, percebe não só diferenças: tem à sua frente um todo que reflete ele mesmo. Por sua vez, Maria reage buscando uma conciliação, ao que ele reage adversamente em um dos dois diálogos do conto:

- Por favor, João. Me *escute*.
- Não *fale* comigo! – aos berros, sempre de costas.
- Na mesma casa um sem *falar* com o outro?
- Encarou-a primeira vez, *grito* de fúria no olho:
- A senhora *diga* isso por escrito. (TREVISAN, 1987, p. 127, grifos nossos).

Os verbos que se referem às propriedades dos sentidos, utilizadas na comunicação, estão sintomaticamente presentes nessa passagem do texto. Iniciemos pela fala de Maria: “Me escute”. Escutar exige atenção, que é reforçada no tom de súplica contido no modo verbal. A recusa em estabelecer a comunicação vem na resposta do personagem, negativa e virulenta, dita “aos berros” e sem olhar para ela, ou seja, sem reconhecimento do seu interlocutor.

Novamente as significações do olhar obtêm relevância na expressão “grito de fúria no olho”. O olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar, então, é aqui conjugado à fúria, adquirindo maior intensidade e sugerindo o grito de guerra, se atentarmos para um campo semântico que remete a uma temática bélica, presente através dos movimentos dos personagens ao longo do conto. O olhar e o falar se misturam, construindo uma imagem de contenção do grito, que não é proferido, da fala que ele não quer mais dirigir a ela, e da recusa, que será expressa nesse olhar.

A exigência da palavra no papel vai, conseqüentemente, transferir para a linguagem escrita uma carga de significação muito particular nesse conto. É através da linguagem dos bilhetes que a narrativa vai se construindo como um jogo, entremeado pelas reminiscências do protagonista e por um cotidiano pontilhado de críticas e condenações aos hábitos de Maria.

No comentário do narrador podemos reconhecer alguns índices, principalmente no que se refere ao modo de escrever, reveladores da condição de inferioridade conferida a Maria, e também o estabelecimento de uma diferença entre os personagens, bastante sintomática da representação dos papéis masculino e feminino em Trevisan. Como já comentamos, os papéis atribuídos pela sociedade aos indivíduos estabelecem status, que

diferem ao tratar dos homens e das mulheres.

Como em outros enredos de Trevisan, encontramos um narrador que permanece distante nas descrições dos ambientes, mas que, ao referir-se às ações do conto, resvala ao deter sobre determinado personagem um olhar particularizado. Assim, temos notícia dos pensamentos e sentimentos do personagem através do narrador, o que não ocorre no caso da personagem. A escrita vai se tornar ponto crucial nessa diferenciação e a descrição do modo de escrever, que o narrador atribui ao personagem João será extremamente significativa. Perceberemos que o papel vai tomar caráter de último território onde João é “o chefe”, “o rei da terra”.

Segundo a atribuição do narrador, João escreve em “caprichosas letras de fôrma”; Maria, por sua vez, não “escreve”, garatuja no verso do bilhete deixado por João, ou seja, invade o terreno que não lhe pertence. O significado de garatuja (desenho torto, mal feito, rabisco) associa a escrita de Maria a algo primário e menor, em relação ao escrever em “caprichosas letras” de João. A perspectiva de invasão é confirmada no fragmento:

Lá ficou o papel na cristaleira e, dias depois, ela garatujou no verso: *Não seja bobo, João. Dois velhos, um deve acudir o outro.* Irritou-o a lição edificante e, ainda mais, escrevinhada a lápis no próprio bilhete. Exibiu novo recado, entre um bloco e uma caneta: *Não gosto mais de você. Vamos nos separar. Por que não se muda para casa de sua mãe?* (TREVISAN, 1987, p. 127, grifos do autor).

A maneira de escrever e os instrumentos usados para compor a escrita vão sugerir novamente a desigualdade entre os personagens: a lição dela é “escrevinhada” (escrever sem importância, para encher o tempo) e a lápis, instrumento de menor significação para o escrever e comumente usado para o rascunho anterior a qualquer tipo de texto final. Em resposta, João “elege” os instrumentos que considera adequados: um bloco e uma caneta. A referência ao estilo de escrever atribuído à esposa ocorre ainda na passagem: “Maria alinhavou carta de oito ou nove folhas.” (alinhar – esboçar, executar mal). Este é o último comentário sobre a escrita de Maria e vai se contrapor, ainda sob essa perspectiva, ao que João responde, com “palavrão medonho cobrindo a página”. (TREVISAN, 1987, p. 127)

A resposta do personagem contrasta com o esforço de Maria em se adequar à forma de comunicação eleita por ele, as oito ou nove folhas nada significam e chegam a irritar o personagem, quase como uma afronta. Na resposta, João dita como devem ser as réplicas, instituindo-as na forma de bilhete: “Se preciso escreva um bilhete – o mínimo de palavras” (TREVISAN, 1987, p. 128). Essa passagem do conto tece um diálogo com a própria estética de Trevisan, que, com sua decantada concisão no uso da linguagem, confirmada a cada reescritura de seus contos, pretende chegar ao mínimo de palavras: o haicai.

Em seguida, observamos como o escrever do personagem será revelador desse diálogo com a linguagem poética. A analogia se estabelece através da aproximação entre a linguagem dos bilhetes e a voz do narrador, quando este comenta: “Como não respondesse, ela bebeu a tisana, os goles gorgolejando na garganta enrugada” (TREVISAN, 1987, p. 128). A partir do comentário do narrador se estabelece o jogo sonoro

feito através da aliteração do g, sugerindo o som promovido pelo movimento do ingerir líquidos, e que tem continuação após o bilhete de Maria: “Doente quem cuida de você?” (TREVISAN, 1987, p. 128). João escreve, em resposta: “Tu, bruxa de bigode e barriga d’água!” (TREVISAN, 1987, p. 128). Este jogo confirma a apuração da escrita, o apreço com o qual João se dedica ao ato de escrever. Ainda com relação ao escrever, percebemos, no fragmento seguinte, indícios que concedem ao personagem a figura do “gênio da inspiração”: “Noite comprida de insônia, embalava-se ao rugido das maldições – sentia borbulhar o gênio do epigrama.” (TREVISAN, 1987, p. 128).

A própria “criação” do bilhete é envolvida pelo estado de efervescência, “borbulhar”, como se brotasse de uma fonte; e ainda, a forma poética Epigrama (poesia breve, satírica, dito mordaz ou sátira) concebe João como um “poeta” que possuísse o “gênio da inspiração” para escrever. Os indícios permitem uma referência, de certo modo irônica, à estética romântica que enaltecia a inspiração para escrever, como fruto de um estado de posse do espírito³, construindo assim uma analogia entre o personagem de Trevisan e os poetas desse período.

Dessa forma, confirmamos o apreço dado ao escrever, como se fosse a última fronteira que João preserva. É comum, na velhice, que os homens, devido ao afastamento do trabalho, permaneçam a maior parte do tempo em casa. No caso da sociedade representada nos contos de Trevisan, os espaços domésticos estão bem delimitados: enquanto a mulher é a “rainha do lar”, a mártir, o homem é “o pai, o chefe, o rei”. Ao envelhecer, o homem perde seu status de provedor, enquanto a mulher, por sua condição de “dona de casa”, não sofre o impacto de abandonar seu território. A relação de perda é tanto mais forte no personagem que ele cria um território onde possa continuar com sua superioridade intocada. Esta distinção, feita com base nas descrições do narrador, acentua a distância entre o casal e é confirmada pelos bilhetes.

Analisando a linguagem dos bilhetes, atentamos para os significados dados ao escrever. O escrever representa uma perda da presença física, e chega quando o falar se retira. “A escrita é o esforço para encapsular o espírito e a inspiração: a escrita permanece como um símbolo da palavra falada que está ausente” (CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. 1996, p. 385-387). É a partir do distanciamento do outro que se provoca a necessidade desta forma de comunicação.

É a escrita que vai definir o perfil de alguns personagens em vários contos de Trevisan, nos quais ele utiliza o recurso das cartas para narrar os acontecimentos entre os personagens. É o que ocorre no conto, “Devaneios do professor de filosofia”, que também traz um casal velho e seu cotidiano. Há uma mudança significativa com relação ao foco narrativo, que se desloca para o discurso do protagonista e que é conjugado pela escrita. Neste conto, o casal de velhos é formado por João e Marica. João é o enunciador das

³ Castro Alves escreveu um poema de título “Mocidade e morte” que traz os seguintes versos: “Eu sinto em mim o borbulhar do gênio/ Vejo além um futuro radiante/ Avante! – brada-me o talento n’alma./ E o eco ao longe me repete – avante!” (1997, p. 29). O diálogo com o texto de Trevisan (1987) se estabelece a partir da ironia que o contista invoca na caracterização do personagem velho.

próprias fantasias, seu discurso é precedido por reticências, que sugerem a enunciação dos pensamentos do personagem, e ainda em forma de cartas à sua suposta amante. Para Marica, temos falas convencionais, precedidas de travessão, nas quais as queixas e autocomiserações predominam e a realidade da situação do casal é vista sob a ótica da mulher. Para a esposa, João é desatento, alheado, distraído, vive calado e concentrado em seus pensamentos.

Como sugere o título, referindo-se aos devaneios, esse conto traz um protagonista que só consegue tolerar a esposa e seus achaques, fantasiando encontros extraconjugais através da correspondência anônima, na qual se mascara de “moço loiro, vinte anos” (TREVISAN, 1987, p. 42). Por outro lado, a ironia se apresenta, posteriormente, uma vez que a atribuição de “professor de filosofia” é feita por Marica, que ignora os pensamentos do marido: “Onde está com o pensamento?” (TREVISAN, 1987, p. 40); “Não sei onde a cabeça. Pudera não ser professor de filosofia.” (TREVISAN, 1987, p. 41); “Cada vez mais ensimesmado, hei de descobrir em que tanto pensa.” (TREVISAN, 1987, p. 42).

No entanto, os pensamentos de João não têm nada de filosóficos e estão relacionados à fuga da realidade insatisfatória. Os devaneios do personagem se traduzem concretamente no texto, através das cartas anônimas, grafadas em itálico, dirigidas à moça que trabalha em sua casa:

Como vai a dona dos meus pensamentos? Que esta cartinha a encontre gozando a mais perfeita saúde. É escrita por um rapaz conhecido da senhora. (TREVISAN, 1987, p. 40);

Quero a todo custo ser o seu amante. A senhora é muito boa de perna e de seio. Tem uma boca do tamanho da minha. Se insistir muito, também posso pagar. (TREVISAN, 1987, p. 41);

Sou moço loiro, vinte anos, moro em Curitiba. Despede-se o seu futuro amante na aflição de morder a pontinha da orelha direita. (TREVISAN, 1987, p. 42).

As cartas revelam uma expectativa de resgatar a virilidade e satisfazer os desejos sexuais. No entanto, não chega a concretizá-los, mesmo com a morte de Marica, o final do conto conflui para a continuidade das fantasias de João. A narrativa joga simultaneamente entre dois pólos para representar a velhice. De um lado, encontra-se João, que mesmo intitulado-se “um pobre senhor de cabelo branco” (TREVISAN, 1987, p. 41), resiste à perda de virilidade. Por outro lado, Marica vivencia os problemas físicos provocados pelo envelhecimento e que é aceito por ela de forma resignada.

Os discursos dos personagens corroboram a perspectiva de vivência da velhice de cada um. Marica enuncia um discurso que não encontra resposta, entremeado por interrogações e expressões de dúvida (“pudera”, “tomara”, “pode ser”, “bem eu queria”, “se ao menos”) se refugiando na aceitação da velhice e, ao mesmo tempo, trazendo implícita a imposição de seu ponto de vista ao tratar o marido por “velho”, como se o lembrasse a todo o momento seu real estado. João se oculta num discurso de fantasia e sua voz, na

realidade, não se encontra na narrativa, uma vez que as cartas anônimas forjam uma imagem irreal, e de seus devaneios só emerge o desencanto da negação do envelhecimento.

Em “Batalha de bilhetes”, conto que enfocamos, a troca de bilhetes passa a metaforizar a batalha travada entre os personagens e entre o que cada um deles representa para o outro. João se baliza como a recusa, Maria se traveste de conciliação. Essas faces vão assumindo ao longo da “correspondência” uma crescente tensão percebida na linguagem escrita. O discurso de repulsa, assumido por João, vai se caracterizar na veemente presença da negação e na constância dos insultos existentes em suas respostas escritas.

Ele se refere à Maria evocando imagens como bruxa de bigode e barriga d’água, megera de papelotes – estátua viva de sal, vinagre e fel, construindo assim uma figuração comum da mulher na obra de Trevisan. Nessa construção, há um diálogo implícito com o texto bíblico. No livro do Gênesis conta-se o episódio da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra; dois anjos enviados por Deus avisam Lot, sobrinho de Abraão, que deixe a cidade com a mulher e as filhas. A passagem de Gênesis 19:26 traz: “E a mulher de Lot, tendo olhado para trás, ficou convertida numa estátua de sal”. A desobediência aos anjos resulta no castigo e, de certa forma, restringe à mulher o saldo negativo da fuga. À mulher, tão pouco conceito é devotado, que ela não recebe nome, assim como as filhas do personagem bíblico também não, elas são apenas a mais velha e a mais nova. Através dessa imagem de estátua de sal, aproximam-se a mulher de Lot a Maria e seus comportamentos.

É a mulher a causadora de todos os males, e para ela converge toda a responsabilidade dos pecados. Podemos perceber como é atribuído à mulher um mau comportamento, e como ela deve ser castigada por isso. Essa concepção da mulher ligada ao pecado, está no texto bíblico em várias passagens, desde a criação, quando Eva é colocada como a responsável pelo pecado original, até Dalila e Salomé, entre outras. Em outro fragmento, João confere a Maria o título de feiticeira – “Debaixo do travesseiro um escapulário recortado em cruz – arte da feiticeira” (TREVISAN, 1987, p. 130). A feiticeira é a antítese da imagem idealizada da mulher, opõe-se ao ideal de submissão e, ainda, emparelha-se com as forças do mal e da bruxaria, que seriam território do demônio. A mulher velha, especialmente, é assemelhada constantemente a figura da bruxa.

Além de Maria, há o aparecimento da filha, de “cochicho na saleta com a mãe: conspiravam contra ele na própria casa” (TREVISAN, 1987 p. 67). É sobre a filha que João recebe o único bilhete que o atinge: “*Sua filha deixou lembrança*. Nenhum bilhete mais cruel em tão pouca palavra.”; [...] “Pela boca da filha clamava o ressentimento da mãe, vingada de todas as derrotas” (TREVISAN, 1987, p. 67). A relação harmônica entre as duas mulheres reforça o isolamento de João como o pai, o chefe derrotado, e revela o que está por trás da máscara de conciliadora que Maria prega nos bilhetes. No comentário do personagem, inserido junto com o narrador encontramos, ainda, em forma de praga, a

reprovação dos hábitos de Maria, dessa vez não atribuídos pela sua condição feminina, mas pela velhice: “[...] jamais aprenderia a não embeber o pão no molho da carne, a não deixar resto d’água no copo, a não fazer o sinal-da-cruz ao rebuliço do trovão.” (TREVISAN, 1987, p. 128).

Esses hábitos, vistos como características dessa idade, fazem referência às formas estereotipadas de conceber os comportamentos de pessoas na velhice. Os hábitos de Maria vão denunciar sua velhice e, portanto, afastá-la dos códigos de comportamento à mesa, estabelecidos pela sociedade. “Embeber o pão no molho da carne” representa ainda a renegação dos códigos sociais, atitude atribuída comumente aos velhos. O homem entra, por várias vezes, seja no princípio ou no término de sua existência, em conflito com o seu ambiente social e as regras vigentes. Na velhice, ocorre freqüentemente uma valorização do passado, “uma das características desse movimento é revelada no desdém com que são vistas as regras sociais do presente” (LIMA, 1962, p. 117).

O personagem protagonista, ao assumir os valores da perspectiva estereotipada, ditada pela sociedade, reflete uma resistência velada ao envelhecer. Condena o outro, afasta-se dele e coloca-o como figura típica da velhice, segundo esses valores. A batalha com o outro revela o próprio conflito interno vivenciado por João; o distanciamento evidencia o desencanto com a própria imagem. Nesse sentido, “o corpo e a face vão se tornar elementos estéticos e de distinção social, num modelo de sociedade em que a juventude e a beleza são valores fundamentais de definição do status social”. (FERREIRA, 1995, p. 419).

Um conjunto de importantes significados pode ser percebido ao abordarmos o corpo e a face como elementos representantes dos sistemas culturais. Na velhice o retrato de si é resultado da fabricação da imagem, que carrega consigo muitos desses sentidos. “O corpo é também um registro da memória” (FERREIRA, 1995, p 419), e a face, representação dessa imagem. Em um dos bilhetes mais significativos do conto, João revela índices desse simbolismo do corpo, como também do olhar, permeado pela não aceitação da própria imagem: “Não se enxerga? VELHA é você!” (TREVISAN, 1987, p. 128).

A resistência ao envelhecimento do corpo vem impregnada no uso do recurso gráfico: “VELHA”, com letras maiúsculas, em uma tentativa de traduzir para a linguagem escrita toda a carga da voz contida e desencantada do personagem masculino. O “não se enxerga” traduz o não olhar para si mesmo, explícito na agressão ao outro. Este bilhete é a resposta de João a uma das tentativas de aproximação de Maria: “Já me fez sofrer demais, meu velho.” (TREVISAN, 1987, p. 127).

A linguagem dos bilhetes da mulher vai primar pelo uso de vocativos, ela usa o nome do marido e a denominação, supostamente carinhosa: “meu velho”. Ao tentar colocá-lo como seu igual, chamando-o “meu velho”, João reage com “VELHA é você!”, entendendo-se, do “eu não”, a negação do outro para afirmação de si. A imagem atual passa a antagonizar com as imagens do passado, ao defrontar-se com o espelho que é o outro. O outro, que também passa pelo mesmo processo de envelhecimento, torna-se elemento

dissociativo dessas imagens; no outro está refletida a própria imagem envelhecida. Ver, lança-nos para fora, revelando o conhecimento do que é externo, e, conseqüentemente, afastando-nos do que é interno, que só é revelado na imagem refletida no espelho.

Por outro lado, ao afrontar-se com sua imagem refletida no espelho, o personagem tem outra atitude – “Arrostava sem piedade a cara no espelho – o tufo de pelo grisalho na orelha, a bolsa aquosa sob o olho” (TREVISAN, 1987, p. 129) – e evoca a imagem estereotipada da linguagem publicitária: “O próprio senhor aflito do antigo anúncio de elixir 914” (TREVISAN, 1987, p. 129). Essas duas imagens condensam os significados do espelho, traçando uma relação entre a imagem do espelho e a imagem do outro, seu duplo.

Ao arrostar, “sem piedade, a cara no espelho”, João está afirmando, através da imagem que faz de si, uma identidade cujo núcleo de conflito está em não se reconhecer no reflexo do espelho e evocar para a imagem refletida o estereótipo do anúncio do elixir 914⁴. Essas marcas de resistência são representações de uma transgressão à aura de bondade que envolve a velhice, paradigma estabelecido pela sociedade tradicional, como podemos confirmar nas figuras dos velhos como os avós bondosos em alguns dos contos infantis, por exemplo, e ainda, como um sinal de sabedoria e de virtude. João renega também esta aura de bondade, compreensão e sabedoria.

Para não deixar nada, desfazia-se do lenço de seda, relógio de pulso, abotoadura de ouro. Cultivava os seus pobres, não por bondade, de puro diabolismo. Único receio que ela se finasse primeiro – ficaria de bolso vazio. (TREVISAN, 1987, p. 130).

O suposto ato de generosidade do personagem esconde o verdadeiro alvo (para ficarmos no campo semântico da batalha) qual seja o de não deixar nenhum bem material para a mulher. A postura de conciliadora, assumida por Maria, não a esquiva da transgressão ao paradigma, antes apenas disfarça momentaneamente. O território doméstico é comum a Maria e, portanto, ela se encontra em conflito com as transformações do processo de envelhecimento, desembargadas das pressões sociais impostas ao homem, por seu status de provedor. Buscar a reconciliação mascara o exercício de poder; a mulher, estabelecida em seu império doméstico reverte os papéis de dominante e dominado. Cuidar do marido velho representa, então, uma tentativa de estabelecer dependência, uma forma de autoridade sobre ele. Nos enredos que trazem essa temática, a “dominação” sobre o marido é comum e se estende aos mecanismos de impor a alimentação, os cuidados com os medicamentos e as desculpas aos visitantes, e, de forma mais contundente, à afirmativa de esperar o marido morrer para começar a viver.

Maria faz a gulodice predileta de João, mesmo consciente de seus achaques, talvez para seduzi-lo ou, na pergunta irônica do narrador “zombar da sua miséria?”. O desejo é tanto, que, depois de uma resistência diminuta, João acaba devorando sete sonhos de uma só vez. A conseqüência é uma série de “visitas ao banheiro com passo miudinho de gueixa”

⁴ Corresponde a uma linha de produtos específicos para a queda de cabelos.

(TREVISAN, 1987, p. 131). Maria, como se não fosse responsável por parte da tentação representada pelos sonhos, prontamente demonstra a preocupação com João e o atende com seus chás, ao que ele responde com o recado: “Não preciso do seu chá, desgraçada” (TREVISAN, 1987, p. 131).

O último bilhete de João reforça, pela negação do outro, as representações da resistência ao envelhecer, confirmando que a imagem do personagem está sujeita a receber a influência de seu modelo, como um espelho: “P.S. Tenho outra mais moça” (TREVISAN, 1987, p. 131), sugerindo uma tentativa de projetar-se no elemento jovem, para repudiar sua própria imagem envelhecida. No conto “Dia de matar porco” (*Cemitério de elefantes*, 1977) essa mesma “alegação” é feita por parte de Onofre, 70 anos, para não mais querer a mulher Sofia: “É só pelanca. Já não preciso de você. Outra mais moça” (TREVISAN, 1987, p. 132). Esse conto é o oposto de “Batalha de bilhetes”, no que se refere aos diálogos e ações dos personagens. Enquanto aqui a palavra escrita sustenta as agressões não ditas, lá a brutalidade invade as palavras, e, após uma briga violenta, na qual o marido tenta esfaquear Sofia, ela o mata com um tiro de espingarda.

Considerações finais

A análise dos três níveis abordados (o discurso direto, o discurso indireto, e a linguagem dos bilhetes), sobre as formas de discurso que constroem “Batalha de bilhetes”, nos revela uma resistência, ao processo de envelhecimento, metaforizada pelos movimentos dos personagens e pela linguagem dos bilhetes. O protagonista recusa a própria imagem e repudia todas as formas estereotipadas da velhice, reconhecidas no outro. Observamos, ainda, que, ao recusar a comunicação oral e exigir a escrita, o protagonista transfere para a linguagem escrita toda a carga de tensão e de desencantos, provocados pelo processo de envelhecimento. Na escrita, a palavra torna-se símbolo da manifestação do ser, que se pensa e que se exprime ele próprio ou do ser que é conhecido e comunicado por um outro.

As narrativas de Dalton Trevisan tratam da crise de valores da sociedade moderna e urbana, mas não indicam qualquer solução possível que passe pela harmonia com o meio. Existe apenas a constatação de que não há salvação. Ao final dos contos, de forma geral, a interrogação persiste, quando podemas falar em final, já que muitas narrativas não apresentam uma conclusão para as situações conflituosas vividas, antes apontam para a continuidade torturante. Seus personagens não proferem discursos contra o sistema estabelecido em torno deles. Limitam-se a repetir do discurso de um senso comum, que cristaliza os papéis através do status quo de cada um. No entanto, reside, nessa sugestão implícita, uma generalidade que apresenta uma coerência das narrativas na denúncia de uma sociedade que, massificando os seres, coloca-os sob o jugo de uma igualdade reificadora, em todas as idades.

A velhice como um sinal de bom senso e de virtude, como uma prefiguração da longevidade ou como um longo acúmulo de experiência e de reflexão, é apenas uma



imagem imperfeita da imortalidade. A aura de transcendência que cerca os velhos também é afastada da representação da velhice que encontramos no contista curitibano. Dentro desse contexto, a velhice em Trevisan é uma idade como as outras, agravada pela exclusão, mas, seus personagens velhos sofrem tanto pelos desejos não satisfeitos quanto os de outras idades. Em Dalton Trevisan, a velhice configura-se como território de conflito e desavenças, em nada lembrando o paradigma de sabedoria difundido pela sociedade tradicionalista. A velhice, marginalizada pelo meio que a cerca, encontra-se em conflito com o que representa de tosco e degradante para uma sociedade dinâmica e excludente, e, diante do labirinto que cresce a sua volta, a única saída é o ventre do Minotauro.

Referências

ALVES, Castro. Espumas flutuantes. In: ALVES, Castro. *Poesias Completas*. São Paulo: Ediouro, 1997.

BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. 3. ed. Trad. de Maria Helena F. Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 8. ed. São Paulo: Cultrix. 1988.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARLOS, Teresinha. Narrador enquanto linguagem e as linguagens do narrador: o procedimento técnico-narrativo no conto “Uma vela para Dario” de Dalton Trevisan. In: RAMALHO DE FARIA, Sônia. *Literatura e Cultura: tradição e modernidade*. João Pessoa: Idéia/Editora Universitária UFPB, 1997, p. 137-154.

CARPEAUX, Otto Maria. Pretensão sem surpresa. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Livros sobre a mesa: estudos de crítica*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, p. 250-255.

CHAUÍ, Marilena. Janelas da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 31-63.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COMITTI, Leopoldo. Anjo mutante – o espaço urbano na obra de Dalton Trevisan. *Literatura e Sociedade*, v. 1, n. 1, p. 81-87, 1996.

DAMASCENO, Luciana Martins. A estética da crueldade em Dalton Trevisan.. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 1993.

FERREIRA, Maria Letícia. O retrato de si. LEAL, Ondina Fachel (Org). *Corpo e significado*. Porto Alegre: Editora da UFRS, 1995, p. 419-429.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *Literatura Comentada: Dalton Trevisan*. São Paulo: Abril, 1981.



HOHLFELD, Antônio. O conto de costumes. In: HOHLFELD, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 160-165.

JOSEF, Bella. O conto brasileiro contemporâneo: transgressão e metamorfose. In: HOUAISS, Antônio et al. *Estudos universitários de língua e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p.109-118.

LIMA, Alceu Amoroso. *Idade, sexo e tempo*. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

LUCAS, Fábio. *A face visível*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

SOBANIA, João Correa. *O Personagem idoso e a sexualidade na obra de Dalton Trevisan: momentos finais de um tenso itinerário machista*. 1994. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1994.

TREVISAN, Dalton. *O Vampiro de Curitiba*. São Paulo: Record, 1979.

TREVISAN, Dalton. *A guerra conjugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

TREVISAN, Dalton. *A guerra conjugal*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

WALDMAN, Berta. *Do Vampiro ao cafajeste*. São Paulo: Hucitec, 1982.

NOTAS DE AUTORIA

Márcia Tavares (tavares.ufcg@gmail.com) possui Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2002). Estágio de Pós-doutorado na UNESP – Presidente Prudente. Professora da Universidade Federal de Campina Grande, membro permanente do Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino da mesma universidade. Tem experiência na área de Literatura atuando nas áreas: Literatura Infantil e juvenil, ilustração do livro infantil, História em Quadrinhos, Literatura e ensino.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

TAVARES, Márcia. O território da velhice em Dalton Trevisan. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 26, p. 01-21, 2021.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso



Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 30/10/2020

Revisões requeridas em: 23/03/2021

Aprovado em: 21/04/2021

Publicado em: 31/08/2021

