

Dalton Trevisan: – Ah, é?

Diana Maria Marchi*

Resumo

A obra de Dalton Trevisan, considerado um dos melhores contistas brasileiros da atualidade, é revisitada por um leitor curioso. A intenção da ministória, a estrutura fragmentária e o permanente reconto são vistos, especificamente em *Ah, é?*, como uma espécie de realização da mutabilidade do gênero.

Palavras-chave: Dalton Trevisan, contos brasileiros, leitor.

Cada vez que tento “analisar” um texto que me deu prazer, não é a minha “subjetividade” que volto a encontrar, mas o meu “indivíduo”, o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é meu corpo de fruição que volto a encontrar.¹

Independentemente de natureza e características intrínsecas da obra e das instâncias da leitura, a disponibilidade e sensibilidade face à interação obra/leitor são a pedra de toque do procedimento crítico. Ambas sustentam a ponte para transmitir idéias que expressam um modo particular de ver, respeitando a integridade da obra, considerando seus possíveis leitores.

Este ensaio esboça algumas das questões que podem inspirar a leitura de Dalton Trevisan, mais especificamente a obra *Ah, é?* (1994), para além da definição de conto, apoiando-nos na “disponibilidade” e na “sensibilidade”, com o intuito de vislumbrar a interação e traçar uma aproximação entre leitor² e obra. Optamos pelo retorno à obra, não para analisá-la exaustivamente, mas para uma prazerosa leitura concebida como uma concretização pertinente à estrutura da obra.

Dalton Trevisan é um dos escritores brasileiros mais aclamados pela crítica (Álvaro Cardoso Campos, Massaud Moisés, Antônio Cândido, Alfredo Bosi, entre outros); escreveu mais de 25 livros, a maioria de narrativas curtas – contos ou ministórias –, e um romance, premiado com vários prêmios Jabuti. No entanto, sua vida está cercada por uma aura misteriosa, como convém a um “Vampiro” que se preze. Afastado da mídia e avesso a entre-

*Diana Maria Marchi é Doutora em Letras – Teoria Literária, professora das Faculdades Porto-Alegrenses e membro do Núcleo de Integração Universidade & Escola da UFRGS.

¹BARTHES, Roland. *O prazer do texto*, São Paulo, Perspectiva, 1996, p.81.

²A interação do leitor com o texto se dá na medida em que este atua como pauta e tudo o que não diz ou silencia cria vazios que forçam o leitor a interferir criadoramente no texto, a dialogar com ele, num ato de comunicação legítimo. (ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.)

vistas, com raríssimas fotografias do escritor, permitindo, assim, a construção de uma personagem chamada Dalton Trevisan – bem ao gosto do público. De qualquer maneira, seu papel é o do escritor que pretende recusar-se à representação que dele se espera.

Seus contos têm como tema principal os conflitos de amor. O crítico Mário da Silva Brito³ resumiu esta temática: “Trevisan é, na verdade, o contista das guerras, surdas ou veementes, contidas ou explosivas, recalcadas ou flagrantes entre homem e mulher. (...) Seus personagens masculinos e femininos são eternos inimigos, envoltos pelo tédio, desgastados pelo convívio, demolidos pela mútua decepção, adversários irados e agressivos a se ferirem incessantemente”.

Suas personagens são maridos que invariavelmente maltratam, humilham e traem as suas esposas, que, quando na noite conjugal, percebem (ou imaginam perceber) que elas já não são virgens, as devolvem aos pais; maridos que as acusam de impostoras, de frígidas ou de adúlteras, e por isso as espancam, as ferem e as matam. A contínua violência física que infligem uns aos outros reveste-se de uma terrível naturalidade.

O sexo, em Trevisan, é visto como um relacionamento desumano. Em uma versão menos idealizada, a sexualidade acaba adquirindo um sentido de negar as imagens eróticas como promotoras de delícias que nos são vendidas pela publicidade. Na sua obra, o sexo sempre tem um fundo problemático. Assim, se o sexo teve um papel transgressor nas sociedades conservadoras, ele é, agora, um dos instrumentos da publicidade de um sistema fundado na comercialização, no consumo, reduzido a uma função publicitária de incentivo ao consumo. O indivíduo é substituível, desvalorizado, não é mais imprescindível.

O primeiro livro entregue ao público – *Novelas Nada Exemplares*, 1959 – reúne uma produção de duas décadas e marca a estréia do contista num âmbito nacional. As relações humanas – o drama de seres ilhados por restritos horizontes surgem nos contos. A periferia é retratada como uma imagem em que os indivíduos estão isolados numa existência degradada. Num dos contos, “Penélope”, um casal de velhos é bombardeado por cartas que põem em questionamento a fidelidade da esposa. Enquanto o velho se deixa atormentar pelas cartas, a velha tece sua toalhinha. A mulher tece e espera o retorno do marido – não o seu retorno físico, mas o retorno do companheiro que ele fora. Ao findar a toalhinha – representação da mortalha do texto de Homero –, a mulher se mata. Acompanhado pela solidão, o velho volta ao lar após o enterro e encontra uma nova carta.

Cinco anos após, em 1964, Trevisan publica *Cemitério de Elefantes*, colocando em destaque histórias que, de um lado, se passam no contexto rural, com personagens à margem do mundo moderno, refletindo um universo fundado em valores patriarcais, e, de outro, a temática urbana, repre-

³www.terra.com.br/literatura/litcont/2002/06/04/003.htm.

sentada em um de seus contos mais famosos – “Uma Vela para Dario” – que representa a degradação da morte em um ambiente urbano. Dario passa mal, morre e é roubado sem que ninguém o ajude. A multidão assiste durante horas a sua agonia, movida pela curiosidade, sem um traço de piedade. É um anônimo, assim como a multidão que o cerca.

Nesse mesmo livro, o conto “Cemitério de Elefantes” traz ao leitor um mundo de seres situados à margem do chamado “mundo oficial”. Simbolizando a categoria marginal dos personagens, os bêbados vivem à beira do rio e são alimentados pelos pescadores. Um duplo sentido é estabelecido: bêbados e elefantes são a imagem viva do peso, da lentidão, da falta de jeito e, ao mesmo tempo, aceitam resignadamente um destino irrefutável.

A instituição familiar fica exposta no primeiro conto do livro *Morte na Praça*, de 1964. Jonas e Anita formam um casal que rompe o equilíbrio de uma cidade que se orgulhava de sua praça. Jonas, ex-garimpeiro e jogador, traz nas costas o assassinato de um homem. Anita, ex-bailarina de cabaré, começa a receber amantes e enterra os fetos abortados em um beco. Jonas e Anita instalam na cidade um ponto podre: a farmácia adquirida por eles acaba se transformando em cabaré. Anita desencadeia a desestruturação das famílias tidas como ordeiras quando Ernesto, seu primeiro amante, esquece no lugar do crime um relógio com o retrato da mulher.

Em 1965 surge *O Vampiro de Curitiba*, um livro que se quer como novela, mas que cada unidade tem autonomia em relação às outras, e que inaugura uma “poética do vampirismo”. As ações não ultrapassam as fronteiras que as separam, podendo ser lido como um livro de contos. O herói e sua tara, que na primeira parte revela a sua maldição: é obcecado por fêmeas, servem como elemento aglutinador destas narrativas. Não há descrições detalhadas. É o próprio personagem que se revela ao leitor ao revelar sua tara. Atormentado pelo desejo carnal, o herói se dilacera na busca constante do outro.

Mistérios de Curitiba (1968) é o primeiro livro em que Dalton atinge uma síntese acentuada. Nele, as histórias curtas não implicam só em uma economia verbal, não são apenas uma opção estilística, mas têm em vista a própria natureza/pobreza de um mundo específico. O vazio das vidas é captado através do vazio verbal de narrativas lacônicas⁴. A linguagem das personagens manifesta a dificuldade de diálogo: eles expressam seu mundo e narram suas vidas de uma maneira lacônica e cheia de lugar-comum.

Em *A Faca no Coração* (1975), Dalton Trevisan retoma alguns temas, personagens e ambientes, como que consolidando um projeto de explorar as diferenças mínimas. É um livro obtido a partir de versões de outros contos já publicados. São narrativas-chaves escritas de maneira diferente, como um quarto de espelhos de superfícies diversas. Sente-se à vontade para tran-

⁴ Miguel Sanches Neto (1996, p.41) diz que tal brevidade faz com que o conto se limite com a crônica.

sitar em um terreno já conquistado, dando valor positivo à cópia e criando uma literatura que mina o discurso do novo, mostrando que os dramas humanos são invariáveis. O leitor, com as narrativas múltiplas, vê-se colocado num terreno movediço, indefinido, nunca conseguindo fixar, com precisão, um sentido definido para as tensões retratadas pelo contista.

Outra vez a novidade surge, desta feita através da ramificação de histórias. Com *Abismo de Rosas* (1976), Trevisan amplia sua narrativa, inaugurando uma nova fase que marcará a sua obra: a síntese. O livro não tem uma unidade rígida, embora o tema central seja o da relação sexual. Há nele uma série de histórias, que passa a ter uma forma serial, ficando o leitor diante de uma questão de pontos de vista que é insolúvel. Não há a “verdade”. São apenas versões contraditórias de um mesmo caso. Desta forma, o autor procura dar uma visão mais abrangente de seus personagens.

A arte de amar em diferentes tempos e condições está presente numa série que se prolonga por três livros: *Lincha Tarado* (1980), *Chorinho Brejeiro* (1981) e *Essas Malditas Mulheres* (1982). Sem alterações significativas, o prolongamento dos contos em outros livros serve para consolidar uma redundância com nítida função de aprofundamento dos detalhes da narrativa. Aparecem prostitutas frias, mulheres casadas que desconhecem o orgasmo, velhos que continuam correndo atrás de meninas, numa espécie de “arte de amar” realista e crua, sem espaço para o romântico e o ideal.

Trevisan vem editando uma série de haicais desde a publicação de *Lincha Tarado* (1980), que nada mais são do que pequenos contos que ainda têm o tamanho de uma página. Em *Meu Querido Assassino* (1983), os haicais se tornaram mais sintéticos, atingindo a perfeição em *Pão e Sangue* (1988), onde aparecem quatro coletâneas de minúsculos contos. Percebe-se que, embora o haicai só apareça oficialmente em sua obra *Lincha Tarado*, ele já estava presente em algumas passagens de sua ficção. Presentes no interior dos contos, alguns deles são aproveitados integralmente numa espécie de “colheita”, como se, depois de um tempo, tivessem amadurecido e, agora, merecessem um lugar de destaque.

A Polaquinha (1985), classificada como “romance” pelo autor, é o amadurecimento narrativo dos contos anteriores, reproduzindo linguagens e procedimentos já conhecidos pelo leitor de Trevisan. É um livro obtido pela composição de elementos que lhe aproxima da categoria de antologia, embora não seja apenas a reprodução de fragmentos, mas a interação destes num todo que acaba ganhando sentido autônomo. A função da antologia normal é representar o já constituído de forma sintética. Em Dalton, o corte antológico se reveste de um valor próprio, pois não é apenas a reprodução de fragmentos.

Essa tendência formal o levará à síntese ou à narrativa fragmentada, com minúsculas seqüências, no livro *Ah, é?*. São flashes mínimos que, aos poucos, vão dando forma à história. Esses fragmentos podem ser tomados como haicais, peças soltas que compõem um conjunto caótico. O recorte e

a nova disposição, que definem relações de contigüidade outras, conferem-lhes uma significação nova. A fragmentação faz com que, no fim, o leitor tenha uma amostragem significativa do tecido social que serve de matéria prima para Trevisan.

O primeiro haikai que abre o livro – “O amor é uma corruíra no jardim – de repente ela canta e muda toda a paisagem” – é uma definição de amor anteriormente encontrada no final do conto “A Faca no Coração” (*A Faca no Coração*, 1975). A imagem gerada pelo fragmento, agora deslocado do conto, é ampliada por trazer o entusiasmo diante da possibilidade de mudança que acarretaria a chegada de um amor inesperado.

O haikai, na sua origem, é uma composição poética japonesa, semelhante ao epigrama, que busca uma correspondência entre o som e o sentido das palavras. Tende a apresentar o espetáculo da vida de uma forma surpreendente mediante associações alógicas, aproximando-se do poema. Em Dalton, a sensibilidade poética fica expressa por frases carregadas de um lirismo tão profundo que, mesmo fora do contexto de origem, se sustentam.

Assim como os haicais japoneses, alguns trabalham com elementos naturais para expressar sentimentos humanos, em sintonia com a natureza e com os animais, seguindo o intrincado tecido textual de Trevisan – “Solta do pessegueiro a folha seca volteia sem cair no chão – um pardal”. (p.16) ou “Bolem na vidraça uns dedos tiritantes de frio – a chuva”. (p.74) – intercalando diálogos densos com uma lírica ingênua e simples.

Outros fragmentos são apresentados na forma de trocadilhos, que remetem o leitor ao jogo de palavras que dá margem a equívocos e ao humor: “Basta você beijar o pé da mulher, ela te espezinha”. (p.56), ou a imagens inusitadas: “Do meu coração ela fez almofada furadinha de alfinetes”. (p.60). Essas marcas particulares de Trevisan servem para atenuar a violência tão presente na sua obra, que se inicia nas ilustrações da capa do livro e percorre todo o seu interior.

A exemplo dos textos de Nelson Rodrigues, o sexo arrasta os indivíduos para a perversão e o crime. Na sua ânsia de satisfação da libido, os protagonistas de *Ab, é?* passam por cima das convenções, dos valores familiares e da ética. Diante de nossos olhos, desfilam

adolescentes tarados,

No aniversário dos dez anos, o melhor presente: uma lata de balas Zequinha. (...)
Quer uma bala Ana? Quero. Então levante o vestido. (p. 11)

velhos pedófilos,

Daí perguntou qual era o meu nome, Joana eu disse, quantos aninhos você tem, oito eu disse, você quer uma boneca de cachinho, quero eu disse. Ele prometeu todas as bonecas de cachinho se eu não gritasse. (p.27)

doutores libidinosos que se aproveitam das clientes,

Óculos embaçado, bigode trêmulo, bem rouco: – Eu quero você. Daqui não sai.
(...) – Não grite. Por favor. (...) – Adeus, doutor. Para nunca mais. (p. 91)

esposas atormentadas pelo desejo insatisfeito,

- Apaixonada por um, transo com outro e gozo pensando no coroa de cinquenta anos – o único que me faz sonhar. Meu Deus, como sou dividida. Acha que isso é normal? (p.41)

Vê-se claramente que é um universo repressivo e é exatamente essa coerção da sensualidade que gera as diversas taras e a infindável obsessão erótica dos protagonistas. Não há mais os limites protetores da família. Ao contrário, é justamente sob o manto dessa cumplicidade que a vida se torna perigosa, insegura, perversa, de um realismo grotesco:

Ao acordar, o distinto chama as filhas. Que uma lhe lave os pés. Outra penteie o cabelo. E, todo nu, façam massagem pelo corpo. (...) Agarra e beija as mais velhas – com força e na boca. – Filha minha não é pra outro. (p.29)

E o universo que se desnuda diante dos olhos do leitor é o mesmo presente nas páginas de jornais sensacionalistas, na tela da televisão com programas que exploram o grotesco, de reportagens escabrosas: “Meu pai comprou um vibrador para minha mãe brincar. Nela não, nele. Será que – oh, não – esse paizinho querido?” (p. 52)

Então é isso? Deve-se dar ao povo o que o povo quer? É a institucionalização do banal como uma fatalidade – ou algo que vende mais? Sexo, perversidade, promiscuidade? Ou é tornar visível o invisível?

Mikhail Bakhtin⁵ vincula o grotesco à cultura popular da Idade Média, e o que denomina de realismo grotesco é uma concepção estética que pode ser vista de duas formas na história das artes:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida, em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, é o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 1999)

⁵In NUNES, Thiane. *Configurações do grotesco: da arte à publicidade*. Porto Alegre: Nova Prata, 2002. p.31.

O leitor acostuma-se a ver apenas a *normalidade*, como uma tentativa de ignorar o mundo real. O desnudar de idéias e conceitos através das ministórias é partilhar, é comungar. Para escapar aos conflitos da existência moderna, refugiamo-nos em um universo de aparências. O mérito do texto de Trevisan é que reivindica contra as abstrações e alienações, que não passam de fugas à verdade do homem. Seus textos sacodem o leitor de tal forma que a tendência é fechar o livro.

Se a arte como uma futilidade burguesa ou como um objeto alienatório foi suspeita de prometer o paraíso fora da terra, fazendo da “bela aparência” o ópio do povo, nas narrativas contemporâneas, mais especificamente nessa obra de Dalton Trevisan, percebe-se o surgimento da estética do feio, do grotesco, isto é, aquela concepção que muitos classificam como um antiestético. O ato erótico aparece apenas enquanto estupro ou elemento desencadeador de tragédias, junto com as marcas da violência: “Tão linda, Maria sangrava por três bocas. Ela já não era – um vestido vermelho fora do corpo”. (p.19)

O real e o natural de Trevisan é alucinante: rompe com as formas canônicas do conto, do romance e mesmo do haicai, atribuindo ao seu texto a classificação de ministórias, fragmentadas em 187 trechos, fugindo da representação da realidade pela via linear, em que as relações de causa e efeito ordenam a economia do texto; vale-se de narradores inconscientes, do fluxo de consciência, da irreverência com o padrão sintático e semântico, chegando a um nível de prosa que representa o mundo como queriam os realistas, mas veloz e alucinante.

Trevisan nos coloca, a nós leitores, na janela do cortiço por ele criado. Escutamos vozes, falas fragmentadas que dizem coisas desconexas. Faltam partes das frases, a pontuação é atípica, não identificamos quem está falando ou murmurando ou, ainda, gritando. São vozes que nos chegam sem que possamos identificar a fonte. Reconhecemos algumas... Queremos saber de onde vêm, quem são essas personagens... E o autor nos coloca uma nova armadilha.

A infinita possibilidade de diálogo entre as obras de Trevisan faz com que o leitor busque as respostas em outros livros – é uma sensação de eco, ressoando nos nossos ouvidos. Nas páginas iniciais das ministórias do livro *Ah, é?*, o leitor se depara com o fragmento de número sete: “*O falo ereto – única ponte entre duas almas irmãs*” (p.10), e lembra já haver lido algo semelhante em *Virgem Louca, Loucos Beijos*:

– Feliz da Maria. Entre duas almas a única ponte...
Muito bobinha. Educação antiga.
... é o falo ereto. (p.90)

Prossegue a leitura e, na página 13, se depara com duas falas curtas:

– Ai, que moça deliciosa. Quase não falou. Até o silêncio era inteligente. Sorrindo triste, é verdade. Mas que dentes, que olhos!

Lili? Fraca da idéia, coitada. Não desconfiou pelo sorriso? Até hoje molha na cama.

E novamente lembra das leituras anteriores e vai em busca da confirmação. Retoma *Virgem Louca, Loucos Beijos* e, no mesmo conto (O Quinto Cavaleiro do Apocalipse), reencontra suas memórias. A personagem está lá, sendo também objeto de comentário, mas com outro nome:

– Paixão recolhida foi a minha. Para Eunice. Você não conheceu. Sorriso triste, não falava. O silêncio era mais inteligente que todos os salmos de Davi. Que dentinho doce, que olho mais azul.
– A Eunice? Dos Padilha? Fraca da idéia, coitada. Não desconfiou pelo sorriso? Até hoje molha na cama. (p.96-97)

O leitor acompanha uma história em zigue-zague, unindo pedaços, lembrando de personagens, relendo, rejeitando, voltando à leitura, depois de um tempo. É o mundo de hoje nas primeiras páginas. É a intimidade dessa célula chamada família, desses senhores respeitáveis, dessas donzelas virgens que, em um ritmo alucinado, sem deixar de lado a melancolia, são observadas pelo leitor “voyeur”, ansioso por mais informações que completem a sua narrativa. A simultaneidade, as pequenas parcelas de sentido, são recursos que têm uma nítida correspondência com os contos cujas histórias se prolongam em outras. E o leitor acaba sendo fisgado.

Descobre que o livro não é apenas um amontoado de histórias, mas que é composto por vários flashes e têm um objetivo bem transparente: dar uma visão do conjunto de uma parcela sociedade. Mesmo autônomas, estas histórias se entrelaçam: as histórias vão e vêm e, como em um filme, a câmara capta o movimento, as cenas, para formar um grande mural no qual os subterrâneos da sociedade contemporânea estão desenhados.

Em 99% dos contos os personagens são João e Maria, as incógnitas que acabam tendo tanta personalidade que revelam nossa particularidade e se tornam universais. O ambiente não é a casa da burguesia, mas sim o casebre da periferia onde animais e homens têm as mesmas manias e vivências. O leitor encontra um espaço complexo e multiforme, uma cidade opressiva, pecadora, pervertida, desesperada e, muito raramente, propícia ao afeto ou ao gesto de ternura. O leitor se vicia e se deixa morder a cada linha lida, e como um animal enfurecido se reconhece naquele mundo de embriaguez e podridão.

Que texto é esse que nos deixa tão perplexos? Donald Schüler⁶ diz que “*devemos ler o ilegível, porque o que é legível já sabemos*”. Uma única possibilidade de prazer é proposta por Trevisan: deslocar a nossa posição de leitor e, em vez de aceitar ser confidente do narrador, tornar-se o seu “voyeur”: observar clandestinamente o prazer do outro, entrar na perversão. Trevisan

⁶NASI, Eduardo. Vanguarda em construção. *Zero Hora*, Caderno de Cultura, 9 de agosto de 2003, p. 2.

cria uma cumplicidade com o leitor à medida que, com pequenas variações, cria uma “gramática da repetição” a partir da retomada de alguns contos. A narrativa não tem fim, assim como a vida dessas personagens, interligadas, repetidas, sem possibilidade de fuga.

Sempre deixando brechas provocativas para seu leitor, Trevisan não poderia agrupar suas histórias dentro de determinadas categorias, como Julio Cortázar, pois não há um sentido obrigatório para se transitar nos seus textos. Trevisan leva ao extremo o conceito de obra aberta, estimulando o esforço interpretativo do leitor através da repetição e da acumulação de casos. A linguagem e a temática redundantes funcionam no sentido de chamar a atenção para o que estava sendo esquecido. Para além disso, os referentes de sua obra anterior, servem de repertório explicativo para a leitura destes “instantes” ficcionais. Cria-se, assim, o leitor de Trevisan, que faz a “reconstituição” das histórias a partir da atribuição de sentidos obtidos do próprio universo ficcional do autor. Cabe a ele, leitor, completar a obra, as lacunas existentes no texto. Como sujeito histórico, o leitor tenta regular o jogo contraditório do prazer e da fruição das ministórias.

A figura do leitor é fundamental. *Ah, é?* representa um desafio ao leitor, a todos os leitores de sua obra. O título funciona como uma provocação que contesta a validade de categorias estanques. De caráter extremamente sintético, a reconstituição da história por parte do leitor é imprescindível, pois uma leitura rasa transformaria os contos em frases vazias. Nessa obra, em especial, o leitor tem que assumir a tarefa de co-autoria, partindo do fragmento e reconstituindo a imagem integral do texto.

A diluição de fronteiras faz com que a obra de Trevisan fique sempre à margem das rotulações. Prefere chamar seus contos de ministórias, redefine o conceito de haicai, busca uma forma que transita entre dois pólos, como um romance que pode ser lido como um conto, ou baladas que podem ser lidas como contos e estes como haicais. Podemos entender isso como uma crítica aos gêneros, como uma forma de satirizar a rotulação convencional. Ele se coloca fora da concepção tradicional do conto, criando um modo de expressão pessoal que põe em cheque os parâmetros da teoria da literatura. Quem ganha é o leitor que fica livre para apreciar a obra segundo sua vontade. O único repertório que deve ser buscado a fim de explicar esse livro está na sua obra anterior.

José Paulo Paes⁷ aproxima os textos de Trevisan aos koans, pequenas fábulas paradoxais de que se valem os mestres Zen para incutir nos discípulos a noção de que experiências fundamentais não são redutíveis a palavras, e têm de ser vividas por cada um para poderem ser entendidas. Assim, quando o discípulo pergunta ao mestre o que é a dor, este, em vez de

⁷PAES, José Paulo. Da fatia de vida ao Koan. In: Trevisan, Dalton. Virgem Louca, Loucos Beijos. Rio de Janeiro: Record, 1985.

perder tempo com digressões filosóficas, dá-lhe simplesmente uma bofetada. Trevisan é tão lacônico, impiedoso e eficaz quanto a bofetada dos mestres, e consegue incutir em nós, leitores, a consciência do absurdo da vida.

Sua literatura é problematizadora e problematizante, uma vez que nada lhe escapa, inclusive a dissecação do seu próprio discurso. A preocupação é a de desmascarar o que se encobre sob o nome de uma moral preconceituosa e de valores arbitrários, abrindo as chagas que permaneciam silenciadas, num realismo cruel, que toca em pontos nevrálgicos da sociedade brasileira falocrática. Ler Trevisan é relê-lo.

Recebido em agosto/2003

Aprovado em set/2003

Abstract

Dalton Trevisan's work, considered one of the best contemporary Brazilian story teller, is revisited by a curious reader. The intention behind the ministry, the fragmented structure and the permanent retelling are seen, especially in 'Ah, é?', as a kind of realization of genre mutability.

Key-words: Dalton Trevisan, Brazilian short stories, reader.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
BOSI, Alfredo, org. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.
CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
FRANCONI, Rodolfo. *Erotismo e Poder na Ficção Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.
GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1998.
NASI, Eduardo. *Vanguarda em construção*. Zero Hora, Caderno de Cultura, 9/8/2003, p. 2.
SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*, Curitiba: Ed. UFPR, 1996.
TREVISAN, Dalton. *Ah, é?* 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.
_____. *Virgem Louca, Loucos Beijos*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.
_____. *Novelas Nada Exemplares*. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
_____. *Cemitério de Elefantes*. 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.
_____. *O Vampiro de Curitiba*. 11.ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
_____. *Mistérios de Curitiba*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
_____. *A Faca no Coração*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
_____. *Lincha Tarado*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
_____. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.