

ELOIZY ALMEIDA DOS REIS

**FIGURAÇÕES DA MORTE EM *CEMITÉRIO DE
ELEFANTES* DE DALTON TREVISAN**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC - SP

SÃO PAULO
2010

ELOIZY ALMEIDA DOS REIS

**FIGURAÇÕES DA MORTE EM *CEMITÉRIO DE ELEFANTES* DE DALTON
TREVISAN**

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae), sob a orientação do Prof. Dr. Erson Martins de Oliveira.

SÃO PAULO
2010

À minha mãe, minha mestre e estrela-guia da minha caminhada, dando-me a oportunidade que ela não teve.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, minha eterna gratidão pelo incentivo.

À todos os meus mestres que mostraram o poder e o encanto do conhecimento.

Aos meus amigos que apesar da minha reclusão, vieram me procurar. Em especial às minhas amigas Nathália, Mari, Lidiane e Pilar, por dividirem comigo as angústias e as esperanças deste curso.

À Machado de Assis, eterno mestre, a quem devo meu amor pela literatura.

À Dalton Trevisan, por me oferecer momentos de puro prazer literário.

Ao Prof. Dr. Erson Martins de Oliveira, pelas orientações e pelo carinho e alegria com que me recebia em todos os encontros.

Inscrição para um portão de cemitério

Na mesma pedra se encontram,
Conforme o povo traduz,
Quando se nasce - uma estrela,
Quando se morre - uma cruz.
Mas quantos que aqui repousam
Hão de emendar-nos assim:
"Ponham-me a cruz no princípio...
E a luz da estrela no fim!"

(Mário Quintana)

RESUMO

O objeto de estudo escolhido para esta monografia são as figurações da morte nos contos de *Cemitério de elefantes* de Dalton Trevisan. Desta forma, nosso objetivo foi investigar a representação literária da morte na obra e apontar como os textos revelam também a "morte" do autor. O problema consistia, então, em identificar como em *Cemitério de elefantes* se produz uma linguagem de negatividade, esvaziada de sentido, que aponta a inutilidade de qualquer palavra ou gesto e na qual inexistia uma voz de autoridade. Para esclarecer e fundamentar nossos estudos sobre a morte na literatura, foram fundamentais as teorias de Maurice Blanchot, Roland Barthes e Umberto Eco, os quais apontam as características de uma literatura voltada para a "morte", para um espaço literário em que a linguagem, ao dizer, subverte as coisas reais, transforma-as em pura ausência. As análises foram feitas, portanto, a partir dessas referências teóricas e, também, com base nas considerações de Nízia Villaça, Berta Waldman, Álvaro Cardoso Gomes e Carlos Alberto Vechi sobre a obra de Dalton Trevisan. Por meio da análise das narrativas de *Cemitério de elefantes*, pudemos indicar as figurações da morte que se apresentam na "morte" do autor, da palavra útil, na escrita que se refaz constantemente, na ausência e, simbolicamente, as múltiplas mortes por traição, exclusão, abandono, indiferença ou finitude. Como conclusão, os resultados da pesquisa demonstraram que na obra de Dalton Trevisan a morte é matéria prima para a construção de suas narrativas e, ao mesmo tempo, causa a "morte" do autor e do leitor passivo, que agora precisa construir o sentido do texto juntamente com o escritor moderno.

Palavras-chave: Dalton Trevisan, *Cemitério de elefantes*, morte, literatura.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
| I. O TEMA DA MORTE EM DALTON TREVISAN..... | 10 |
| 1.1. A morte - matéria prima do trágico..... | 18 |
| 1.2. Multiplicidade da morte nos contos de Trevisan..... | 23 |
| II. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA MORTE..... | 34 |
| 2.1. Eros e Thanatos em "O Primo" | 38 |
| 2.2. O silêncio da morte em "Angústia do Viúvo"..... | 43 |
| 2.3. Reflexo da morte na escrita em "O Jantar" | 48 |
| 2.4. Morte e alienação em "Uma Vela para Dario"..... | 55 |
| 2.5. Morte social em "Cemitério de Elefantes"..... | 60 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 66 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 68 |
| ANEXOS..... | 72 |

INTRODUÇÃO

De todas as possíveis abordagens da obra de Dalton Trevisan, neste estudo pretendemos destacar as figurações da morte em seus contos, pois constatamos que no mundo ficcional do autor a tragédia está sempre presente e suas personagens, atingidas por ela, revelam o desespero vivo e o fascínio da morte, algumas das características que Blanchot (1987) identifica como morte na literatura.

Dalton Trevisan é considerado um dos maiores contistas brasileiros, nascido em 1925, na cidade de Curitiba, pouco se sabe sobre este escritor, o qual procura manter-se longe do público e da imprensa, criando sobre si uma aura de mistério. As poucas informações obtidas sobre ele revelam que formou-se em Direito, foi crítico de cinema e repórter policial, esta última profissão marcaria profundamente sua obra. Indagado sobre a fonte da matéria prima de seus contos, o autor respondeu à *Revista Veja* (1975, p. 68):

Notícia policial, frase no ar, bula de remédio, pequeno anúncio, bilhete de suicida, o meu fantasma no sótão, confiança de amigo, a leitura dos clássicos, etc. O que não me contam, escuto atrás da porta. Adivinho o que não sei - e com sorte descubro o que, cedo ou tarde, acabo escrevendo.

Atualmente, Trevisan tem mais de 30 obras publicadas, sua obra mais recente é *Violetas e Pavões*, uma coleção de contos apresentada em 2009, este livro revela muitas mudanças, porém, há coisas que nunca mudam, prova disso é que permanecem os conflitos, a exclusão, a desesperança e a tragédia, marcas do autor. Após ter completado cinquenta anos de carreira, não resta dúvida sobre a importância de Dalton Trevisan para a Literatura Brasileira.

Ao focar o tema da morte na obra de nosso autor, fizemos a opção por uma delas: *Cemitério de elefantes*, segundo livro publicado por Trevisan. A escolha não foi casual, mas sim porque vimos no próprio título do livro a presença da morte.

Para fundamentar nossos estudos sobre a morte na literatura, teremos como principais teóricos Maurice Blanchot (1987; 1997), Roland Barthes (1987) e Umberto Eco (1994). Será relevante, também, a contribuição da professora Lélia Parreira Duarte (2006; 2008) da PUC Minas, a qual lidera um grupo de estudos sobre o tema da morte na literatura e organizou dois livros que foram publicados recentemente, os quais são frutos destes encontros.

Em *O espaço literário*, Maurice Blanchot (1997, p. 16) destaca:

Não morremos, eis a verdade, mas acontece que também não vivemos, estamos mortos em vida, somos essencialmente sobreviventes. [...] No momento em que não podemos sair da existência, esta existência não está terminada, ela não pode ser vivida plenamente, e nossa luta para viver é uma luta cega que ignora que luta para morrer e que se atola numa possibilidade cada vez mais pobre. Nossa salvação está na morte, mas a esperança [de morrer] é viver.

A morte na literatura de Dalton Trevisan será representada principalmente por esta luta cega, que leva à morte. Suas personagens não vivem, apenas sobrevivem como um ser inanimado, sem razão para viver ou sequer se pronunciar diante das misérias de sua existência. Para aprofundar nossa leitura sobre a morte na obra de Trevisan, teremos principalmente os estudos de Berta Waldman (1989) e Nízia Villaça (1984), as quais reconhecem que, na literatura daltoniana, a "pulsão de morte" é patente.

Mas o tema da morte não está presente apenas na vida das personagens, aparece também na escrita, uma vez que a própria linguagem se esvazia, ela "não diz senão sua própria morte" (DUARTE, 2006, p. 174), os diálogos são entrecortados por reticências, por palavras não ditas, pelo silêncio. Encontraremos ainda outras mortes: do leitor passivo e do autor, uma exigência da própria obra que reclama para si atenção. Simbolicamente, a morte pode ser um "rito de passagem", neste sentido ela revela-se como morte da inocência, da relação, da solidariedade, entre outras que no momento oportuno iremos apresentar.

O presente estudo foi dividido em dois capítulos através dos quais foi abordado o tema da morte na literatura e, principalmente, na obra de Dalton Trevisan. No primeiro capítulo, destacamos as características das narrativas de Trevisan e como se insere o tema da morte em seus contos, momento em que aprofundamos a questão da morte na literatura. No segundo capítulo, traçamos um panorama geral da obra *Cemitério de elefantes* e analisamos cinco de seus contos pertencentes à edição de 2009 de maneira a destacar a presença da morte em seus múltiplos aspectos. Os contos escolhidos são: "O Primo", "Angústia do Viúvo", "Uma Vela para Dario", "O Jantar" e "Cemitério de Elefantes". Faz-se necessário esclarecer que, devido à quantidade de contos presentes na obra, optamos por fazer uma seleção que nos possibilitasse uma maior reflexão sobre o tema escolhido.

I - O TEMA DA MORTE EM DALTON TREVISAN

"O bom escritor nunca se realiza: a obra é sempre inferior ao sonho. Ao fazer as contas, percebe que negou o sonho, traiu a obra, cambiou a vida por nada. "

(TREVISAN, *Revista Veja*, 1975, p. 68)

Nós temos a intenção de, neste trabalho, falar sobre as muitas mortes que acontecem na obra de Dalton Trevisan. Uma delas está apontada na fala do autor, escrever é, por si, um tipo de morte. Retirado do mundo, o escritor faz e refaz as suas narrativas, mas, conforme diz "ao fazer as contas [...] traiu a obra, cambiou a vida por nada". Essa tentativa de perfeição encontra correspondência nos estudos de Blanchot (1987, p. 16) sobre o escritor:

Por que é que ele não pára de escrever? Por que é que, se ele rompe com a obra, como Rimbaud, esse rompimento nos impressiona como uma impossibilidade misteriosa? Tem ele somente o desejo de uma obra perfeita, e se não pára de trabalhar nela é somente porque a perfeição nunca é bastante perfeita? Escreve mesmo em vista de uma obra? Preocupa-se com ela como com o que poria fim à sua tarefa, com o propósito final que merece tantos esforços? Nada disso. E a obra nunca é aquilo em vista do qual pode-se escrever (em vista do qual se relacionaria com o que se escreve, tal como no exercício de um poder).

Em suma, ao escrever, o escritor pertence à obra, ele precisa ter o poder de dizer, mas quando termina, termina somente "um" livro, não uma obra inteira, e seu trabalho recomeça, a vida passa e a obra não foi concluída.

Foi essa a descoberta de Trevisan, um autor que teve no princípio de sua carreira uma grande dificuldade, pois sem encontrar editores que se interessassem por sua obra, divulgava seus contos através da literatura de cordel, esses escritos eram então enviados aos amigos mais chegados, os quais se sentiam privilegiados, como afirma Fausto Cunha (2009, orelha da capa):

[...] de tempos a tempos alguns privilegiados recebem pelo correio um folheto rústico, onde se contém a melhor literatura escrita no Brasil. Quando isso acontece, esses privilegiados vão para um canto escondido e saboreiam as páginas de Dalton como quem toma um excitante. Depois, na rua, trocam sinais misteriosos, cochicham e olham para o resto do mundo com um ar de superioridade.

Dalton Trevisan foi também um dos fundadores da *Revista Joaquim*, na qual publicou muitos de seus contos, chamando a atenção do público e da crítica. A revista ficou

famosa, tendo recebido artigos e felicitações de Carlos Drummond de Andrade, Antônio Cândido, Otto Maria Carpeaux, José Lins do Rego, entre outros. O principal interesse dos diretores (Dalton Trevisan, Antônio P. Walger e Erasmo Pilotto) era "divulgar idéias modernas sobre o teatro, pintura, música, poesia, sem esquecer a política" (CÂNDIDO, *Revista Joaquim*, 1946, p. 11), nesse intento publicaram artigos, reportagens, contos, ilustrações, crítica literária e artística e poemas de famosos e, ao menos até aquele momento, de desconhecidos. Muito elogiada por críticos e escritores, a *Revista Joaquim* teve vida curta, ao todo foram vinte e uma publicações, entre o período de abril de 1946 a dezembro de 1948.

A primeira obra de Dalton Trevisan a ser publicada foi *Novelas Nada Exemplares*, em 1959. Nela algumas características que marcaram o estilo do autor já estão presentes, como a ironia, um leve tom de crítica social e a tragicomédia, em geral reveladas nas relações entre homem e mulher, por isso seu universo parece estar reduzido a um quarto, uma casa, um bar ou, no máximo, uma rua.

O surgimento de Trevisan na Literatura Brasileira foi, segundo Gomes e Vechi (1981, p. 97), um novo alento a uma literatura que se repetia, atada a uma linguagem quase sempre carregada de modismos e que minimizava o contexto em nome de fórmulas baseadas nas novidades de Guimarães Rosa. Para eles, o autor, ironicamente, revê a história da nossa cultura e procura, pela ficção e através do humor, demolir as mais sagradas instituições. Não esqueçamos que nesta época (1959), ainda segundo os autores, a sociedade brasileira procurava preservar os valores trazidos pelos portugueses: a conservação de privilégios e a marginalização dos menos favorecidos. "Por isso mesmo, a ausência de *happenings* e o estilo brilhante de Dalton Trevisan denuncia um país sempre em crise, alimentado por sonhos imediatistas, que tentaram suprir as frustrações de um povo que sempre gozou do 'privilégio' de ser colônia." (GOMES; VECHI, 1981, p. 95)

Se Guimarães Rosa era, naquela época, o principal modelo de uma nova literatura, a crítica, com efeito, sofreu um impacto com a obra de Dalton Trevisan, com sua aparente simplicidade e temas inquietantes. De acordo com Gomes e Vechi (1981, p. 97), aos olhos da crítica:

[...] Dalton era apenas mais um bom escritor, porque seus contos eram calcados no lugar-comum, através de uma forma por vezes muito elíptica, sintética. Na verdade, cumprindo o preceito poético da miniloquência, o escritor paranaense feria os princípios de um público mal-acostumado com a grandiloquência de estilo, ou com textos que davam margem a especulações de cunho metafísico. Dalton inovava não tanto pela aparente novidade, mas porque vinha ferir um código de expectativas de inteligência brasileira que, à época de seu surgimento, nem sempre soube falar de sua obra pela sua obra.

Mas, retomando suas publicações, a segunda obra do autor foi *Cemitério de elefantes*, a qual servirá de base para nossos estudos. *Cemitério de elefantes*, a nosso ver, é uma das melhores obras do autor, sendo um marco na carreira do autor, como afirma Villaça (1984, p. 36):

Ora, a produção de Dalton Trevisan representa justamente uma chamada, um contato com a realidade de um mundo dessacralizado através de uma linguagem às vezes desarticulada que, da castração, representada pelas falas do senso comum e da ideologia dominante, salta ao crime e ao silêncio. *Cemitério de Elefantes*, marca a fase em que se acentuam os atos mecânicos de sujeitos alienados pela fala mítica massificadora. Se o desejo, o jogo, e o sagrado são cerceados, irrompe em violência tudo o que foi calado.

O que podemos constatar é que, a partir desta obra, se evidenciam as características do autor e de suas personagens, confirmadas nas obras seguintes, prova disso é que em sua obra mais atual, *Violetas e Pavões* (2009), Trevisan ainda apresenta uma realidade que destaca a exclusão, a violência e a alienação:

[...] as histórias se ramificam, se comunicam, se conectam em conjunto e, sob a aparente diferença dos volumes individuais, oculta-se uma ficção armada em rede, um romance invisível. Não é possível falar em ciclos, séries, relações de subordinação. O realismo de Dalton [...] parece se estruturar segundo circuitos de reciprocidade, onde versões complementares e/ou contraditórias sugerem novas combinações de leitura.

O mundo mudou. Curitiba mudou. Dalton mudou. [...] Destacar mudanças decisivas na experiência cotidiana de seus personagens é uma tarefa simples: os bêbados viraram drogados, diálogos telefônicos reduziram-se a interrogatórios policiais e o escritório de advocacia cedeu espaço para a delegacia. Em outras palavras: a classe média perdeu espaço para o coro dos coitados, acudados entre a violência do tráfico e a corrupção da polícia.

O interessante é que a degradação social encontra correspondência na forma literária. Enquanto o núcleo central do enredo é segregado na periferia das histórias, fiapos do tecido social esgarçado se entrelaçam nas farpas de uma fala ficcional. Numa primeira leitura, os 22 textos que compõem *Violetas e Pavões* parecem ter o seu horizonte narrativo dramaticamente reduzido. Antes de qualquer conversa, é dada voz de prisão; antes do boletim de ocorrência, a confissão é arrancada sob tortura. Diante da absoluta falta de mediação, há um grande esforço para captar a matéria bruta do fato no fio desencapado do flagrante. A frase é uma breve e intensa descarga elétrica, curto circuito entre verdade e mentira. As linhas de força do realismo se transformam em linhas de fuga. (MASSI, *O Estado de São Paulo*, 2009, p. 1)

Torna-se evidente, depois de conhecermos um pouco da obra de Dalton Trevisan, a sua importância para a Literatura Brasileira. Mas, para nós, o encontro com Trevisan trouxe ainda muitas reflexões, principalmente sobre a presença da morte em seus contos. Nossas indagações nos levaram a conhecer diversos estudiosos que também vislumbraram o tema da

morte em outros autores. Desta forma, descobrimos que:

O escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de uma relação antecipada com a morte. [...] caminha na direção do poder de morrer através da obra que escreve, isso significa que a própria obra é uma experiência da morte da qual parece ser imprescindível dispor previamente a fim de se chegar à obra e, pela obra, à morte. (BLANCHOT, 1987, p. 90)

Essa relação com a morte é profunda e necessária, como afirmamos logo no início, pois, ao escrever, o artista precisa "sair do mundo", o que, de certa forma, é já um tipo de morte.

No entanto, existem vários tipos de morte na literatura: do autor (já citada); do leitor passivo; da palavra útil; entre outras. A morte pode apresentar-se de diversas formas: como passagem; como símbolo; como finitude, é o que pretendemos demonstrar ao longo do trabalho.

Como já dissemos, na PUC Minas existe um grupo de estudos sobre o tema da morte na literatura coordenado pela professora Lélia Parreira Duarte. Dos estudos realizados, publicaram-se dois livros e na obra *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*, Duarte (2008, p. 12) afirma que "os textos falam de passagem pela morte, de esvaziamento de sentido, de melancolia e de negatividade. Falam de um eu que não é mais eu, mas um outro, apresentando então o neutro, a exterioridade e o vazio como a potencialidade que engendra o saber literário". Mas isso não é tudo, Duarte (2008, pp. 12-13) ainda revela que:

[...] os textos não procuram passar um sentido, não apresentam a voz de uma autoridade (de um autor que sabe e pode falar), não pretendem que a literatura seja a representação de algo fora dela. Indicam o desejo de fazer contato com o outro, sem apresentar modelos ou verdades; buscam eles um outro que vive as mesmas angústias, sofre a mesma melancolia, os mesmos desejos sempre insatisfeitos.

Estes traços também podem ser encontrados nos contos de Dalton Trevisan. Veremos que Duarte (2008, pp. 13-14) destaca outras características que identificamos na obra do autor: "...revelam esses textos a inutilidade de qualquer palavra ou gesto, o contraponto negativo de qualquer positividade eventualmente apontada"; "Esses textos não usam uma linguagem transparente que promete a paz..."; "Exercitam mais a voz e o murmúrio que a possibilidade de dizer, tecendo uma trama que se configura como um exemplo da literatura do 'não', aquela que lida com o vazio e se recusa a dizer, a fazer sentido, a concluir".

A obra de Dalton Trevisan representa essa literatura do "não", em que se recusa a dizer, a concluir. E como concluir se não existe conclusão? Como identificar em nosso mundo

fragmentado algo que faça sentido? É possível afirmar alguma coisa? Por isso suas personagens se calam.

Mas pretendemos agora ressaltar algumas características do autor e como elas revelam a presença da morte.

A narrativa de Dalton Trevisan é sintética, uma vez que ele preocupa-se apenas com o fato, mostra o mundo tal como o vê. Como o pintor, ele "Usa o pincel ao captar o essencial, o típico, o individual, a linha característica do personagem, tanto a das aparências externas quanto a psicológica." (NASCIMENTO, 1980, p. 61). De acordo com o mesmo autor (p. 61):

Se não há folclore em sua obra, é porque não busca expressar a sabedoria popular, mas a sua própria, individual, que se manifesta também nas formas, no estilo, nas imagens poéticas, nas expressões originais, na construção do equilíbrio e harmonia. A sua pintura literária é impressionista [...]

Outra marca da narrativa de Trevisan é a ironia¹, que muitos acham difícil distinguir do sarcasmo, entretanto, percebemos que o autor em verdade revela a solidariedade destacada por Jolles (1976); ele compõe uma sátira à humanidade (da qual faz parte) e uma paródia à relação homem-mulher e aos textos clássicos.

Como já destacamos, Trevisan é muito sintético, existe nele uma necessidade de síntese, por isso seus textos sofrem alterações constantes. Em análise à obra de Dalton Trevisan, Berta Waldman (1989, p. 28) informa que:

Além das alterações que poderiam ser explicadas por uma tentativa de tornar o texto mais fluente, ou mais adequado ao registro em que se manifesta, ou ainda por razões de economia e eliminação da repetição excessiva de determinados termos, podem ser verificadas outras que alteram sentidos básicos do texto, como: eliminação da sucessão temporal, eliminação do plural, ampliação dos significados dos termos no interior das orações, eliminação do pronome pessoal, das formas verbais compostas que passam geralmente a infinitivo, passado, ou presente simples, eliminação dos advérbios de lugar, etc. E, se essas alterações têm efeitos significativos na interpretação do texto, é preciso reconhecer aí um processo de composição, um princípio de construção. Assim, o mesmo objeto são muitos objetos e o produto acabado, pronto para o consumo, traz consigo o rótulo de "frágil", será certamente quebrado, transformado, terá vida (morte?) curta. Nesse desempenho do autor pode-se ver, à semelhança do que ocorre com Sheherazade, a necessidade de *contar*, de modo a se protelar a sentença de morte que recai sobre o enunciado fixo.

É importante notar que nosso tema já se apresenta no discurso de Berta Waldman, a

¹ Para Jolles [1976, p. 211], a ironia troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia e compreensão. Por isso é que ela se caracteriza pelo sentido de solidariedade. O trocista tem em comum com o objeto de sua troça o fato de ser afetado por aquilo de que zomba; ele próprio o conhece, mas reconhecendo a sua insuficiência, e mostra-o

qual destaca a necessidade de *contar* como forma de adiar a morte de um enunciado fixo.

Waldman (1989, p. 107) destacará ainda a linguagem que se faz presente na obra do autor. Segundo ela, ao se apropriar da linguagem dos meios de comunicação, forma esvaziada por força de repetição, ou seja, porque promove sempre a mesma informação, Dalton Trevisan, em suas narrativas, desnuda-a e revela-a como impostora e vazia. Mas, não é apenas da linguagem midiática que o autor se apropria, ele retira também o típico na linguagem, selecionando-o nas expressões populares.

Porém, de todas as características de nosso autor, há uma que se destaca por causar um forte impacto em sua obra, é a repetição. Existe aqui pontos de vista diferentes, muitos acreditam que Trevisan se repete, outros vêem no autor a capacidade de, dentro da repetição, criar diversas histórias que tornam-se universais. Em seu universo (restrito?) circulam milhares de "Joões" e "Marias", em uma Curitiba "perdida", com problemas de relacionamento, de saúde, de identificação, de vícios, enfim, problemas de qualquer um que se encontra no mundo. Neste particular, Waldman (1989, pp. 107-108) destaca que

...a repetição que promove quando reproduz personagens, situações, linguagens semelhantes, não é a do absolutamente igual. [...] a generalidade é dominada pelos signos da igualdade, em que cada termo pode ser substituído por outros. Só pode e deve ser repetido o insubstituível.

Em linguagem artística, a repetição se faz para expressar matéria análoga que, se equacionada e reduzida a um denominador comum, transforma-se em generalidade, lei, forma vazia da diferença, forma invariável da variação. Assim, a repetição exprime um ato de transgressão com referência à generalidade. Ela questiona a lei, denuncia o caráter geral em nome de uma realidade mais profunda. Manifestando sempre uma singularidade frente aos particulares submetidos à lei, ela se constitui num universal contra as generalidades que fazem a lei.

As considerações de Waldman vêm ao encontro do que acreditamos, Trevisan parece querer "descomplicar", ou seja, ao contar uma história, para que inventar nomes para cada um e para cada lugar? Para que inventar um lugar diferente para cada situação? Ao contar uma história que é universal, parece que em sua mente se estabelece um diálogo com o leitor em que, questionado sobre os nomes das personagens e lugar onde tudo acontece, ele responde: "Pode ser "João" e "Maria", aqui mesmo em Curitiba". Notem que, para ele, tanto faz quem são as personagens, e onde se passa a história, o importante é o que se conta. Desta forma, faz todo sentido as observações de Silverman (1978, p. 86):

O que ele faz é espremer o seu macrocosmo (geralmente Curitiba) um tanto desmedidamente, com o que, por consequência, atributos comuns, sejam psíquicos

a quem não parece conhecê-lo.

ou físicos, encarquilham-se e se transformam em horrendos aleijões; anos são arbitrariamente comprimidos em semanas ou dias; e personagens [...] parecem antes perder que ganhar em individualidade [...] O ambiente resultante é, através dessa exageração, ideal para complementar, sustentar e intensificar a densa proposição de Trevisan, que é a humanidade em conflito constante consigo mesma.

Nesse macrocosmo, Trevisan focaliza principalmente o homem esmagado pelo cotidiano, a relação homem-mulher ou os problemas de ordem sexual, seja do jovem ou do homem que se aproxima da velhice. Deste modo, as relações amorosas são estéreis, a infidelidade é fato corriqueiro e o mais importante para as personagens é a relação sexual, uma forma de escapar da realidade frustrante em que vivem. Ataíde (1970, p. 99) constata que "há uma quase ausência de crianças como personagens, provavelmente porque elas não têm uma função suficientemente definida capaz de conduzir à visão de mundo que o artista quer comunicar."

Os heróis de Trevisan não são malandros, astutos ou letrados; não se interessam por política ou economia, nem estão em uma posição social de destaque. Em suma, são homens e mulheres

[...] que acabam por encontrar, ao término de suas peregrinações, a destruição do sonho, das ilusões, que, aparentemente, permitiriam a ascensão a um mundo exemplar, oferecido como prêmio àqueles que obedecessem ou cumprissem normas responsáveis pela manutenção do *status quo*. Mas a viagem é feita num espaço onde a lei é a do mais forte, do mais capacitado - o canibalismo parece mediar as relações entre os seres, a eterna guerra conjugal, inversão do mito matrimonial romântico do "felizes para sempre". (GOMES; VECHI, 1981, p. 100)

Ao falar da história universal contada por Trevisan, mencionamos a repetição da cidade de Curitiba como palco de suas narrativas. Segundo Cunha (2009, orelha da capa), "Há no mapa uma cidade com esse nome. É outra. Curitiba, mesmo, está todinha em Dalton, com seus tarados e suas solteironas, seus botequins e seus casos noturnos". Na obra de Trevisan, a cidade de Curitiba é a representação do mundo, um mundo de exclusão, de cativo, de violência, onde a moral é esquecida e a indiferença impera. Curitiba é o mundo do pesadelo. De acordo com Waldman (1989, pp. 36-37), "Curitiba organiza-se não como o caminho reto, a estrada que leva a Deus, mas como o labirinto, a imagem da direção perdida, que prende os passos de seus habitantes, impossibilitados de seguir em frente". Seguindo os passos da morte, vemos uma Curitiba que bem pode ser um "cemitério", uma vez que prende, que impossibilita de seguir em frente, suas personagens estão ali, esquecidas, viraram pó.

A possibilidade de Curitiba representar um cemitério é reforçada pela ausência, quase total, da natureza, sobre isso, quem nos esclarece é Monika Jakubowska (s/d. pp. 2-3):

A obra de Dalton Trevisan apresenta um mundo particular, mundo imaginário, porém assim mesmo real, ainda que visto unilateralmente. Não há nele nada que não se ligue diretamente com os problemas da existência humana, com as relações e os conflitos que determinam a vida humana. Não há paisagem, natureza. Se nos contos aparece o animal ou a planta, é somente para sublinhar alguma característica ou postura do herói. No centro das atenções permanece o homem com os eternos problemas do amor e do ódio, da vida e da morte, da convivência e da separação, da saudade e do desespero.

Tudo que foi apresentado até agora tem como intenção mostrar que, na obra de Trevisan, o destino das personagens cumpre-se como danação. Para o autor, uma sociedade que vive de ilusões e de aparências, em que impera a lei do mais forte, só pode saldar sua dívida "através do resgate que assume as feições da velhice desamparada, da humilhação e da morte." (GOMES; VECHI, 1981, p. 100). A morte constitui, portanto, um tema relevante na obra do autor. De acordo com Nascimento (1981, pp. 60-61),

A diretriz que comanda sua obra parece ser apenas o despojamento, a concisão verbal, aliados a sentimentos de descrença, frustração, enquanto a morte simboliza a impotência diante de forças incontroláveis e vida irrealizada. Face aos problemas morais e existenciais de sua época, prefere uma atitude de denúncia de alienação da pessoa humana, violentada em sua dignidade. Dalton Trevisan assume toda a sua força quando destaca o indivíduo-pessoa que descobre numa plebe oriunda da pequeno-burguesia, plebe marginal, onde homens iguais a todos nós são degradados e degradados, morrendo na praça, na rua ou debaixo da ponte. Por esses motivos a carga pessimista de sua obra atua em sentido contrário, provoca interesse pela problemática, reação positiva.

Vamos nos desviar um pouco da morte na literatura para pensá-la filosoficamente. Todos nós, que estamos vivos, somos "um ser autêntico para a morte possível", no entanto buscamos nos "preservar da morte" pois, uma vez que a morte se presentifica, o que resta é a ausência, a "possibilidade de não-mais-poder-ser", a morte é, portanto, "a possibilidade da ausência de todo possível" (DASTUR, 2002, p. 84), o que significa dizer que nosso medo é o medo de não poder realizar mais nada, medo do fim, do "nada" que julgamos ser a morte. Mas notaremos que as personagens de Trevisan já não realizam nada, não "são" e não lutam para "ser", por isso, nosso objeto de estudo é a morte.

Neste capítulo procuramos introduzir algumas teorias sobre a "morte". Destacamos também algumas características de Trevisan que contribuem para formar as figurações da morte na obra do autor como a síntese, a ironia, a repetição e a linguagem esvaziada. Deste modo, podemos afirmar que as narrativas de Dalton Trevisan apresentam o tema da morte refletido não apenas na (sobre)vida das personagens, mas na escrita e na própria vida do autor que renuncia ao mundo para poder viver infinitamente em sua obra.

1.1 - A morte - matéria prima do trágico

Falar da morte parece ser antes uma necessidade - como forma de superação -, do que um tema literário, afinal de contas todo mundo tem uma história sobre morte para contar, é um assunto que ao mesmo tempo assombra e fascina. Se o homem teme a morte por representar o fim, o "nada", na literatura ela [a morte] parece causar um efeito inverso, o escritor vê nela uma possibilidade de enfrentamento, de falar daquilo que "não se sabe", do qual não se tem experiência.

Mas seria a morte o fim de tudo ou apenas o começo? Neste capítulo ela é o começo, a matéria prima para se falar do trágico na obra de Dalton Trevisan. Para esse intento, buscaremos as considerações de alguns teóricos para mostrar como tem sido abordada a questão da morte.

Simbolicamente a morte tem várias interpretações, como apontam Chevalier e Gheerbrant (2009, pp. 621-622):

A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo.

Enquanto símbolo, a morte é o aspecto precívél e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar. Se o ser que ela abate vive apenas no nível material ou bestial, ele fica na sombra dos Infernos; se, ao contrário, ele vive no nível espiritual, ela lhe revela os campos da luz. Os místicos, de acordo com os médicos e os psicólogos, notaram que em todo ser humano, em todos os seus níveis de existência, coexistem a morte e a vida, isto é, uma tensão entre duas forças contrárias. A morte em um nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível.

Isso não impede que o mistério da morte seja tradicionalmente sentido como angustiante e figurado com traços assustadores. É levada ao máximo, a resistência à mudança e a uma forma de existência desconhecida mais do que o medo de uma absorção pelo nada.

Todas as considerações acima são relevantes para nosso trabalho, visto que na literatura daltoniana a morte pode ser rito de passagem, finitude, coexistência com a vida e,

portanto, tensão -, angústia e medo do nada. Na literatura, a morte possui ainda outros aspectos, os quais abordaremos em seguida.

Todos os estudos sobre a morte na literatura parecem ter como ponto de partida as obras de Blanchot: *O espaço literário* (1987) e *A parte do fogo* (1997). E elas se constituem para nós a chave para o entendimento da morte neste espaço que é o literário.

Maurice Blanchot (1987), em sua análise das obras de Kafka, Mallarmé, Holderlin e Rilke, descobriu entre elas pontos em comum, os quais ele reuniu e comentou no livro *O espaço literário*. É a partir destas considerações sobre o processo de criação literária, mais propriamente sobre a presença da morte na literatura, que buscaremos interpretar a representação da morte nos contos de *Cemitério de elefantes*.

Para Blanchot (1987, pp. 36-38):

A obra de arte reduz-se ao ser. Aí está a sua tarefa, ser, tornar presente "essa palavra: *é*" ... "todo o mistério está aí". Mas, ao mesmo tempo, não se pode dizer que a obra pertence ao ser, que ela existe. Pelo contrário, o que se deve dizer é que ela jamais existe à maneira de uma coisa ou de um ser em geral [...] [Na obra] ao mesmo tempo que brilha para extinguir-se o frêmito do irreal convertido em linguagem, afirma-se a presença insólita das coisas reais convertidas em pura ficção, em pura ausência...

Constatação que aliás será reforçada por ele mesmo em *A parte do fogo* (1997, pp. 325-326) "a literatura torna as coisas finitas, e é nesse sentido que é realmente a obra da morte no mundo. Mas, ao mesmo tempo, após ter negado as coisas em suas existências, ela [a literatura] as conserva em seu ser [...]". Destaca, ainda, que "a imortalidade literária é o próprio movimento pelo qual, até no mundo, um mundo minado pela existência bruta, se insinua a náusea de uma sobrevida que não é uma [vida], de uma morte que não põe fim a nada". Ora, mas é exatamente este movimento citado por Blanchot que encontramos na literatura de Trevisan, isso ficará mais evidente quando efetuarmos as análises dos contos, pois, muito embora tenhamos feito um recorte de apenas cinco narrativas, as personagens refletem essa vida (que se aproxima da morte) e essa "morte que não põe fim a nada". Ao escrever sobre as tendências do conto brasileiro, em *Caminhos do conto brasileiro*, Ana Maria Lisboa de Melo (2003) ressalta essa impotência do ser humano nos contos de Trevisan. Segundo ela, o autor emite *flashes* sobre as condições de vida das classes populares citadinas, além de revelar o cotidiano através de cenas de brutalidade e degradação. De acordo com a autora, no universo de Trevisan, as personagens parecem condenadas a uma vida pobre de horizontes, amortalhadas na rotina do cotidiano e nos limites impostos pela condição social.

Outra morte na literatura é a sua impossibilidade, a impossibilidade de escrever, uma vez que ao dizer, o escritor nega a realidade. Blanchot revela que, em seu *Diário*, Kafka fala sobre a dificuldade de expressar em palavras o sentimento de dor. Partindo desta confissão, Blanchot (1997, p. 26) argumenta que:

Do lado da dor, existe a impossibilidade de tudo, de viver, ser, pensar; do lado da escrita, possibilidade de tudo, de palavras harmoniosas, desenvolvimentos exatos, imagens felizes. Além disso, expressando minha dor, afirmo o que é negação e, contudo, afirmando-a, não a transformo. [...] É como se a possibilidade representada por minha escrita tivesse como essência carregar sua própria impossibilidade – a impossibilidade de escrever o que é minha dor.

Temos aqui o paradoxo da literatura, porque, como vimos, ao mesmo tempo que ela constrói um objeto, ela o nega enquanto "realidade", portanto, ela não consegue *expressar* a dor:

ela a faz existir de um outro modo, dá-lhe uma materialidade que não é a do corpo, mas a materialidade das palavras pelas quais é significado o transtorno do mundo que a dor pretende ser. Tal objeto não é necessariamente uma imitação das transformações que a dor nos faz vivenciar: ele se constitui para *apresentar* a dor, não para *representá-la*. (BLANCHOT, 1997, p. 27)

O que podemos apreender é o fato de que "a linguagem só é real na perspectiva de um estado de não-linguagem que ela não pode realizar" (BLANCHOT, 1997, p. 29), por isso mesmo a linguagem se torna vazia.

A constatação dessa impossibilidade tem como consequência a morte da escrita tradicional, o modo de narrar sofre alterações, se fragmenta, deixa de ser subjetivo, os textos

[...] não procuram passar um sentido, não apresentam a voz de uma autoridade (de um autor que sabe e pode falar), não pretendem que a literatura seja a representação de algo fora dela. Indicam, diferentemente, o desejo de fazer contato com o outro, sem apresentar modelos ou verdades; buscam eles um outro que vive as mesmas angústias, sofre a mesma melancolia, os mesmos desejos sempre insatisfeitos. (DUARTE, 2008, pp. 12-13)

Todas as mudanças aqui apresentadas não passaram despercebidas por Trevisan, em sua obra o autor não é autoridade, antes busca apresentar fatos, por isso, na maioria de seus contos, é a personagem que se expõe, que se dá a conhecer, revelando as infelicidades de sua vida. Como afirma Cunha (1981, pp. 183-184) sobre Trevisan:

Pode-se observar que na maioria dos seus contos a vida continua. A vida como ele a surpreendeu, os seres e as coisas como eram e onde estavam. A linguagem varia de

conto para conto, (...) os diálogos são ouvidos diretamente da boca, o pensamento é colhido na forma banal ou imperfeita em que é formulado, o sentimento é traduzido no jargão individual que cada um de nós insensivelmente exercita, com todas as impregnações que o meio e a cultura nos impõem.

Na literatura de Dalton Trevisan, a morte se confirma na ausência, na insignificância da vida cotidiana, na indiferença dos homens. Em análise ao conto "Os botequins", de *Cemitério de elefantes*, Berta Waldman (1989, p. 56) revela da seguinte forma a presença da morte:

[...] ao mesmo tempo que ela se constrói como uma narrativa em terceira pessoa que aponta, segundo a minha leitura, para um caminho de dissolução a ser percorrido até chegar à micronarrativa e ao silêncio, sua instância verdadeira é a de uma vontade de forma voltada não para o desejo de fixar o corpo em direção à morte, mas o corpo já fixado pela morte.

O "corpo já fixado pela morte" não é exclusividade do conto "Os Botequins", mas encontra eco em outros contos como, por exemplo, "Angústia do Viúvo", em que o personagem transita pelo mundo sem nada realizar.

A morte na literatura não é, portanto, o fim, mas o vazio, a ausência, o inacabado. Uma vez que não há motivo para lutar pela vida, pelas grandes mudanças, nada é importante o bastante, tudo se refaz diariamente, sempre do mesmo modo. Ao se referir à obra de Trevisan, Waldman (1989, p. 1) ressalta "O que perfaz a narrativa de Dalton Trevisan é justamente a ausência de mudanças, e o movimento que ele traça é o da repetição do sempre igual".

Todas estas "mortes possíveis" não invalidam o fato de que, enquanto fim de uma existência, a morte é a grande tragédia humana, a angustiante certeza do fim, a incerteza do futuro, sem as quais não haveria histórias para contar, pois, segundo Massaud Moisés (1968, p. 100), a felicidade é monótona:

O drama nasce quando se dá o choque de duas ou mais personagens, ou de uma personagem com suas ambições e desejos contraditórios. Se tudo estivesse em plena paz e ordem entre as personagens, não haveria conflito, portanto, nem história. [...] A bem-aventurança medíocre produzida pela satisfação dos apetites primários não importa à Literatura, pois mesmo fora da Arte as pessoas "felizes" são monótonas e desatraentes. Só a dor, o sofrimento, a angústia, a inquietude criadora, etc., faz que as criaturas se imponham e suscitem interesse nos outros. A Literatura opera exatamente no plano em que o homem vive a vida como luta, tomada a consciência da morte e da precariedade do destino humano. Tal homem não se acomoda, não se torna feliz; muito pelo contrário. E quanto mais indaga, mais se inquieta, e por isso vive integralmente num permanente círculo vicioso.

A tragédia humana não se constitui de assunto atual, a tragédia que é a vida foi sentida pelos gregos há muitos anos, são eles os principais denunciadores dessa estranha

condição humana:

É nesta forma de arte efêmera que foi a tragédia grega que encontramos, na verdade, uma primeira *representação* da condição primordialmente mortal do homem. O jovem Nietzsche via neste "jogo do luto" a aliança da consciência do horror de uma existência humana destinada à morte e do sonho de um mundo olímpico povoado de deuses. Pois o grego, segundo ele, é o homem mais sensível ao absurdo da existência, aquele cujo olhar agudo desvenda o terrível processo destruidor da história universal, que nada ignora das crueldades da natureza e que não encontra consolo nem na idéia de um mundo após a morte nem na imagem luminosa dos deuses, mas que unicamente na mentira da arte chega a ser salvo, já que a "a criação do poeta nada mais é que essa imagem luminosa que a natureza nos oferece para nos curar após termos lançado um olhar sobre o abismo". (DASTUR, 2002, pp. 25-26)

A literatura é, portanto, uma das formas de "olhar para o abismo" da morte e sair vivo. Para Jolles (1976, pp. 200-201) o trágico retratado na literatura em geral é "Esse universo contrário à moralidade ingênua², esse universo "real" e rechaçado [...] O trágico acontece [...] quando o que deve ser não pode ser ou quando o que não pode ser deve ser". Segundo o teórico, "Tais histórias correspondem ao universo do trágico e o curso trágico das coisas nelas se sintetiza num gesto verbal [...] que comporta em si mesmo a separação e a morte". Podemos perceber que a relação entre morte e tragédia é muito estreita e, de certa forma, se confundem, assim o é também na vida e na literatura.

O trágico em Trevisan começa quase sempre no ambiente familiar, no qual pai e filho, marido e mulher, jovens e velhos, se defrontam com a morte através de conflitos gerados pela negação, pela traição, pelo medo e pela intolerância. Impossibilitados de falar, uma vez que a sociedade os ignora, reagem da única forma possível: dentro do lar, na violência e, no limite, na morte. É dentro deste espaço que se desenrolam os grandes dramas na obra de Dalton Trevisan, onde, aparentemente, não existe lei, nem crença na vida eterna e na salvação, uma vez que a religião segue em paralelo com as personagens sem jamais se encontrarem, não existe respeito, tampouco fidelidade. É, portanto, neste espaço dessacralizado que podemos "lançar um olhar sobre o abismo" da vida.

Podemos encerrar este capítulo com a frase de Theodore Roosevelt (1858 - 1919) "A morte é sempre e em todas as circunstâncias uma tragédia, pois, se não o é, quer dizer que a própria vida passou a ser uma tragédia."

² Segundo Jolles [1976, pp. 199-200] nos contos maravilhosos e de fadas, o mundo "perfeito" do herói (ou heroína) é desconstruído por uma fatalidade, no entanto, no desfecho do conto existe sempre uma reparação (ou compensação) da injustiça, de forma a garantir a felicidade do herói e também do leitor, é esta "garantia de felicidade" que constitui a moral ingênua.

1.2 - Multiplicidade da morte nos contos de Trevisan

“Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas opta por uma e elimina as outras.”

Jorge Luís Borges (*apud* MARIA, 2004, p. 88)

É refletindo sobre a epígrafe acima que podemos chegar ao entendimento da multiplicidade da morte nos contos de Dalton Trevisan, afinal, ao optar por um tipo de gênero, um tipo de escrita, um tipo de leitor ou, ainda, um tipo de personagem, "mata" todas as outras possibilidades.

Entretanto, como já comentamos anteriormente, existem outras mortes que aparecem em sua obra; morre-se simbolicamente como afirma Eliade (2000, p. 240) "liquida-se o passado, põe-se um termo a uma existência [...] para se recomeçar outra". Desta forma, veremos que na obra de Trevisan temos a morte social, a morte por traição, a morte da relação ou a morte de um tipo de vida.

A primeira morte que deve ocorrer é a do leitor passivo, esta exigência é decorrente da escrita de Dalton, uma vez que, para ser mais objetivo, ele é bastante elíptico, deixando que as personagens "falem por si", desta forma o leitor que deseja receber todas as informações de "bandeja" não pode mais "existir", precisa "morrer":

Em todos os livros de Trevisan, a intriga é desvendada por fragmentos de diálogos, suas personagens mais silenciam sobre os seus problemas e estados de alma do que os traduzem em palavras, afirmando tudo pela metade, o que resulta em obscuridade, o leitor muitas vezes não sabe quem está falando, há blocos de "informação" que lhe são sonegados, há incongruências de psicologia e soluções de continuidade narrativa, tudo isso completando, por inesperado, a nossa própria imagem final, através dos sucessivos instantâneos por meio dos quais os contos se desenvolvem. Por isso mesmo, ser extremamente curtos não é uma escolha arbitrária, é uma necessidade estrutural desses contos. Seu processo é sincopado e fragmentário [...] pertence à arte do instantâneo fotográfico [...] (MARTINS, 1995, pp. 170-171)

Um bom exemplo destes fragmentos de diálogos se apresenta no conto "A Visita", em que a personagem revela sua vida inteira para o amante, as respostas que ela dá subentendem um interlocutor que não aparece.

"Domingo não me queriam em casa, desde que surpreendi os dois no quarto. Mãe

deixou de ir me buscar no colégio. Se fui ao enterro? Eu tinha de ir, meu bem. De uniforme o domingo inteiro, à espera de quem não aparecia. Eulália tinha pena de mim. Me levava para o quarto, presenteava com bombom, grudento no papelzinho prateado. Eu morria de medo, a porta aberta, não se cansava de me beijar na boca. Nestor abandonou mamãe e nada lhe deixou, até um rádio velho levou com ele [...] Como ele era? Bobinho, sei o que está pensando." (TREVISAN, 2009, pp. 120-121)³

O leitor precisa apreender neste discurso que Ema (este é o nome da personagem), quando criança, vivia em colégio interno, sua mãe tinha um amante e agora já está falecida, uma outra garota do colégio a subornava para obter os beijos na boca e que, provavelmente, ela tinha uma relação com Nestor, fato que se confirma ao longo da narrativa.

Entretanto, quem irá nos elucidar sobre o papel do leitor em um texto narrativo é Umberto Eco (1994), seus esclarecimentos nos ajudaram a traçar o perfil do leitor de Dalton Trevisan.

Como dissemos, Trevisan é sintético, primeiro por ser contista, segundo porque, em uma narrativa de ficção, não se pode dizer tudo sobre o mundo, o texto jamais terminaria. O leitor precisa, portanto, preencher as lacunas que são deixadas, a encontrar uma resposta para o "enigma" que foi proposto pelo texto. Segundo Eco (1994, p. 12), o leitor prevê a escolha do autor ou se interroga sobre qual será essa escolha para o desenvolvimento da história. O teórico vê o texto narrativo como um jogo, o leitor-modelo é, portanto, alguém que aceita as regras do jogo e "está ansioso para jogar" (p. 16).

Como afirma Luzia de Maria (2004, p. 27), "a 'estória' mesma esconde-se por detrás do que foi dito, o leitor deve, portanto, construí-la a partir dos fragmentos que recolhe na leitura, como num quebra-cabeças, montando, não só uma imagem, mas um sentido.". Extraímos mais um trecho do conto "A Visita" que nos ajuda a entender como o texto pode ser um quebra-cabeças.

"- Parece louca, Ema.

Que repetisse entre beijos - *Alceu, Alceu*. Uma noite, ao chamar o marido, diria o seu nome.

Antes de dormir, o marido alinha os sapatos. Na mesa-de-cabeceira o relógio, a carteira, as chaves, sempre na mesma ordem. Se ela esbarra no sapato ou desloca o

³ Todas as citações de *Cemitério de elefantes* referem-se à esta edição e serão assinaladas apenas com o número da página.

relógio, ele põe a mão na cabeça: *Viu o que fez? Agora não posso dormir.*

Ema chorava: grande olho verde rolando pelo rosto. Enxugava-o, não parava de cair.

No aniversário a filha de Nestor apontou o dedo: *Aquela é... Por isso fazia...*" (p. 121)

Aqui o leitor precisa construir o sentido do texto a partir das falas, do pensamento e das lembranças de Ema, das pistas que o narrador deixa e até mesmo na forma de escrita de Trevisan porque quando o autor escolhe dizer "grande olho verde rolando pelo rosto", refere-se às lágrimas de Ema e essa imagem é o leitor quem deve formar.

Para Umberto Eco (1994, p. 81) existe, ainda, uma regra básica que o leitor precisa conhecer e sem a qual não há entendimento entre ele (leitor) e a obra:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de "suspensão da descrença". O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu.

O leitor tem aqui um árduo caminho, porque as histórias de Trevisan mergulham tão profundamente na "vida" das personagens que é difícil separar realidade e ficção. Lembremos que a arte é "trapaça" (BLANCHOT, 1987) e brinquemos um pouco, pois afirma Luzia de Maria (2004, p. 83):

Evidente que para uma literatura consciente de seus procedimentos formais, uma literatura que não se quer ilusionista, não se quer reprodução fiel da realidade, mas parece gritar a cada momento para o leitor – isso é um texto! Trata-se de uma arte! - uma literatura, então, antiilusionista, que não esconde e ainda joga com o seu caráter de "criações", há que se desejar um leitor atento a essas particularidades. Um leitor que não tenha "pressa de envelhecer" e não vá sedento ao pote, em busca de um "o quê" revelador da seqüência dos acontecimentos, mas um leitor que olhe em todas as direções, abraçando desde a visão do todo até o exame das partículas mínimas que atuam no "como" se realiza o texto. Enfim, um leitor atento não para "o quê" o texto conta, mas atento a "como" o texto conta [...]

Na obra de Trevisan é imprescindível que o leitor tenha esta postura, uma vez que, tendo como marca a repetição de personagens e de espaços, o que sobressai é a sua escrita, o "como" da narrativa.

Discutimos a "morte" do leitor-passivo, mas agora queremos, através de Roland Barthes, salientar a necessidade da "morte" do autor. Segundo Barthes (1987, p. 50):

[...] desde o momento em que um facto é contado, para fins intransitivos, e não para

agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.

De acordo com ele, essa "morte" precisa ocorrer para que a linguagem possa expressar-se em sua plenitude, é necessário que não se dê mais importância ao autor (pessoa que escreve) do que ao que é contado, a linguagem é que deve atuar e não o "eu" do autor (como se ele fosse o proprietário da linguagem). Percebam que quando Trevisan (*Revista Veja*, 1975, p. 68) afirma "Nada tenho a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale a personagem. O conto é sempre melhor que o contista." ele valida a observação de Barthes.

Para Barthes (1987 p. 51) "linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa'". Por isso, quando o autor se afasta, abre caminho para o texto. À "morte" do autor contrapõe-se o nascimento do escritor moderno, que surge ao mesmo tempo que o seu texto, ele não precede (o que garantiria uma leitura biográfica da obra) e não excede a sua escrita, "todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*", como afirma Roland Barthes (1987, p. 51). Desta forma, o teórico declara que, ao ler o texto, o leitor participa da construção da narrativa, o escritor não é o único autor, isto confirma o que já foi pontuado por Eco (1994) e Maria (2004).

Na obra de Trevisan podemos destacar um trecho do conto "Dinorá, Moça do Prazer" em que o "eu" que fala é o do sujeito, não da "pessoa" do autor:

"No estilo de Fanny Hill: Meu nome é Dinorá. Nascida em Curitiba, de pais pobres, mas honestíssimos, fui na infância ignorante do vício. Vítimas da gripe espanhola, morreram os coitados mal entrara eu nos quinze anos. Fiquei só, sem parente que me advertisse das traições no caminho da jovem órfã." (p. 61)

Observa-se que existe um "eu" no texto, mas ninguém pode dizer que se refere ao "eu" do autor, este está fora, a personagem está livre para contar sua história. Para dialogar com Barthes, temos as considerações de Blanchot (1987, p. 17-18) sobre a "morte" do autor:

O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. [...] Aí onde está, só fala o ser - o que significa que a palavra já não fala mas é, mas consagra-se, à pura passividade do ser. Quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer "Eu". [...] O escritor a que se chama clássico [...] sacrifica

em si a fala que lhe é própria, mas para dar voz ao universal [...] Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém.

Para exemplificar essa renúncia do autor em dizer "eu", trouxemos, da obra de Trevisan, duas versões do conto "Cemitério de Elefantes", a primeira retirada da Internet:

"Há um cemitério de bêbados na minha cidade. Nos fundos do mercado de peixe e à margem do rio ergue-se o velho ingazeiro — ali os bêbados são felizes. A população considera-os animais sagrados, provê as suas necessidades de cachaça e peixe com pirão de farinha. No trivial, contentam-se com as sobras do mercado." (TREVISAN, 2010)

O "eu", que diz ser "sua" a cidade, cedeu lugar a uma voz universal, uma voz que não pertence a "nenhuma" cidade, que "não é ninguém":

"À margem esquerda do rio Belém, nos fundos do mercado de peixe, ergue-se o velho ingazeiro - ali os bêbados são felizes. Curitiba os considera animais sagrados, provê às suas necessidades de cachaça e pirão. No trivial contentam-se com as sobras do mercado." (p. 123)

Ironicamente, o escritor tem, portanto, o "poder" de dizer tudo, porém, para isso, perde seu direito de usar uma "fala que lhe é própria". Mas isso não é tudo, ainda segundo Blanchot (1997, p. 47), o escritor tem...

[...] o privilégio maior da linguagem, que não é o de expressar um sentido, e sim o de criá-lo. Só que esse nascimento aparece mais como morte e como aproximação da ausência definitiva. Temos a impressão de que, pelo fato de falar e, pela palavra, dar um novo sentido ao mundo, o homem já está morto, ou pelo menos prestes a morrer, e, pelo silêncio que lhe permite falar, é tentado a todo momento a faltar a si mesmo e a todas as coisas. Ele deve, é verdade, levar o jogo até o fim; tudo proferir é sua tarefa, tudo proferir e reduzir tudo ao silêncio, até o silêncio. Mas o silêncio, graças ao qual falamos, devolve-nos a linguagem, a uma nova linguagem que jamais é a última.

Talvez esteja aqui a explicação para a tendência de Trevisan em ser cada vez mais conciso, a tentativa de reduzir tudo ao silêncio, no entanto, como vimos, o silêncio devolve-

nos a linguagem, ele também se "expressa".

Na literatura, existe ainda um outro tipo de "morte" do autor, a "morte contente" a que se refere Blanchot (1987, pp. 87-88) quando analisa a frase de Kafka "O que escrevi de melhor fundamenta-se nessa aptidão para poder morrer contente":

Ele parece sugerir que, nas "boas passagens" de seus escritos em que alguém morre, morre de uma morte injusta, é ele próprio quem se coloca na pele do moribundo. [...] o texto [...] indica, sem dúvida, uma intimidade entre a morte infeliz que se produz na obra e o escritor que se regozija nela; ele exclui a relação, distante, que permite uma descrição objetiva; um narrador, se conhece a arte de comover, pode contar de maneira comovente acontecimentos impressionantes que lhe são estranhos [...] Sim, é preciso morrer no moribundo, a verdade exige-o, mas também é necessário ser capaz de satisfazer-se com a morte, de encontrar na suprema insatisfação a suprema satisfação e de manter, no instante de morrer, a claridade do olhar que provém de tal equilíbrio.

Uma "boa passagem" em *Cemitério de elefantes*, na qual se pode constatar que Trevisan (re)conhece essa aptidão para "morrer contente", é a morte de Dario no conto "Uma Vela para Dario", primeiro faz-se necessário dizer que o personagem passa mal em uma rua qualquer e ao morrer é levado de um lado a outro, sem jamais chegar a ser socorrido e, muito pior, são-lhe furtados todos os pertences:

"Alguém informa da farmácia na outra rua. Não carregam Dario além da esquina; a farmácia no fim do quarteirão e, além do mais, muito peso. É largado na porta de uma peixaria. Enxame de moscas lhe cobrem o rosto, sem que faça um gesto para espantá-las.

Ocupado o café próximo pelas pessoas que apreciam o incidente e, agora, comendo e bebendo, gozam as delícias da noite. Dario em sossego e torto no degrau da peixaria, sem o relógio de pulso.

A última boca repete - *Ele morreu, ele morreu*. A gente começa a se dispersar. Dario levou duas horas para morrer, ninguém acreditava estivesse no fim. Agora, aos que alcançam vê-lo, todo o ar de um defunto." (pp. 50-51)

Para retratar uma morte como esta o autor deve realmente ter uma relação de "intimidade com a morte infeliz" sem, no entanto, deixar-se dominar por ela, é a relação de soberania defendida por Blanchot (1987, p. 87).

Diante dessas afirmações, podemos prever que o autor está cercado de qualquer forma, a "morte" é uma "necessidade" para ele, sem ela não existe obra.

Como destacamos anteriormente, Trevisan não é grandiloquente, ele diz o *mínimo* para se referir ao *máximo*: que é a vida. Essa característica, em verdade, diz respeito aos novos tempos, melhor dizendo, à falta de tempo, o que torna tudo mais acelerado, poucos são aqueles que tem oportunidade para apreciar uma boa leitura. Segundo Gotlib (2006, p. 30)

Acentua-se o caráter da *fragmentação* dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas [...] Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes.

O que estamos querendo mostrar é que Trevisan, ao acompanhar as mudanças que se processam nos tempos modernos, realizou uma outra "morte", que é a morte da palavra útil. Em sua obra, a palavra parece impossibilitada de dizer - como a impossibilidade de expressar a própria dor a que se referiu Blanchot (1987) -, por isso ela se impõe o silêncio e, com isso, não traz paz ou conforto. Existe neste silêncio um duplo movimento, porque a linguagem ao expressar o vazio expressa ainda o vazio da linguagem, ou seja, a sua incapacidade de "ser". No conto "Os Botequins", a personagem José reserva para si o direito ao silêncio:

"Raros intrusos que se aventuravam no botequim davam as costas a José. Quem gosta de ficar, no botequim vazio, de cara com um desconhecido? A sua mesa junto ao reservado. Cada vez que alguém entrava, José sentia o odor ácido de amoníaco. De chapéu, o rosto na sombra, bebendo seus tragos. Hora de fechar, o gordo tirava da barriga o avental sujo e, sem olhar para o cliente, contava o dinheiro da gaveta. José avançava preguiçoso ao longo das mesas. Tinha casa e família, preferia o botequim, desenhando na mesa os círculos úmidos. Botequim frio, escuro e pestilento. Com ninguém falava, sequer o patrão. Ali não se sentia só. No balcão a garrafa aberta. Mulher alguma diria: *Não beba mais, por favor... Pelas cinco chagas de Nosso Senhor, seja esse o último cálice!* Não tinha vergonha de beber no botequim. O gordo era pessoa que compreendia as coisas. Além do mais, não havia espelho." (pp. 70-71)

O botequim serve como esconderijo, não apenas da presença da mulher e da família, mas de si mesmo e da vida. O silêncio de José é inquietante porque desconhecemos a origem da sua recusa em falar, estamos "às cegas", não vislumbramos passado ou futuro, como revela Waldman (1989, p. 59):

[...] a figuração da impotência repousa principalmente sobre o circuito fechado do botequim, lugar onde se ingere e se verte o líquido que é ao mesmo tempo alento, sustentáculo, pestilência e veneno. É do interior desse moto placentário que a morte vai se autenticando, ao mesmo tempo que varre das expectativas do leitor toda e qualquer possibilidade de mudança que não leve à morte definitiva, à ausência total de movimento.

Na verdade, todas as "mortes" apresentadas até agora foram descobertas depois dessa que iremos revelar agora: a morte simbólica que perpassa todos os contos de *Cemitério de elefantes*. A palavra "morte", conforme a *Enciclopédia Larousse Cultural* (1998, p. 4091), em seu sentido figurado, quer dizer "destruição, perdição, termo; ruína; ausência de vida, de animação, imobilidade". A sua simbologia afirma ser a morte uma fase que antecede o acesso a uma nova vida, como um rito de passagem, morre-se não como um fim, mas como oportunidade para uma outra modalidade de ser (não necessariamente melhor). É neste sentido que podemos encontrá-la nos contos de Trevisan.

Existe a morte por traição, pois quando Bento em "O Primo" descobre a traição de Santana, revela: "Não era o mesmo e, que todos soubessem..." (p. 8), ele afirma, portanto, sua própria morte, o Bento que existia e não existe mais "De gênio manso, agora violento e mau" (p. 8).

Já nos contos "Angústia do Viúvo" e "Os Botequins", a morte não se anuncia, ela se apresenta na ausência de vida, na imobilidade:

"Com a morte da mulher, entregou os filhos à dona Angelina. Cinco meses morou sozinho, sem acender o fogo nem arrumar a cama. Desertou o emprego, não visitava as crianças. Dona Angelina ignorava se ainda era vivo." (p. 28)

José de "Os Botequins" repete sempre as mesmas ações o que configura a ausência de vida:

"E nenhum espelho na parede. José não gostava de se olhar. Descobriu aquele botequim e vinha, toda noite, sentar-se à sua mesa, o jornal no bolso. Sempre o mesmo, puído nas dobras. Lia notícia completa antes de emborcar a primeira dose." (p. 70)

Nos contos "O Jantar" e "O Caçula", a morte está na relação (ou ausência dela) entre

pai e filho, vejamos um trecho deste último:

"- Meu filho, por que não conversa com seu pai?

- Poxa, mãe... Nunca vai aprender?

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

- Esse rapaz, Cecília, tem jeito não." (p. 13)

Em "O Jantar", apesar do diálogo(?) entre pai e filho, percebemos que a relação é fria, distante, o pai se vê como autoridade, enquanto o filho não o reconhece como tal, mostraremos isso quando fizermos a análise do conto.

No conto "Dinorá, Moça do Prazer" o que morre é a inocência; morre a menina para nascer a mulher:

"Um resto de pudor sustinha-me à beira do precipício, as forças já não respondiam, combalidas pelo inebriante filtro do amor.

Apelei para todos os meios de defesa que reclama a honestidade. O cruel assassino gargalhou sinistro e, desfazendo-se do colarinho engomado, voltou à carga. Servia-se com desenvoltura das armas usadas em tais embates, as mais pérfidas que se pode imaginar e impossível seria descrever.

- Mata-me, ó bruto apache! Não posso mais. Eu morro..." (p. 68)

É desnecessário dizer que em muitos contos existe também os casos de assassinato, como em "À Margem do Rio": "A quarta punhalada atingiu-o nas costas. Ao longo da cerca, arrastou-se até o portão. Sem força para subir o degrau caiu numa poça de sangue." (p. 38). Morta pela doença está Dorinha que sofre do coração "À janela, afasta a cortina de chita com bolinha, espia um dos viúvos tristes. Volta-se para dona Iraide e, a mão no peito, cai morta." ("O Coração de Dorinha", p. 105). Brincando com a morte encontra-se Elza de "Bailarina Fantasista":

Não o deixava atender ao telefone, cheirava-lhe a roupa, revirava o paletó atrás de cabelo loiro. Em sobressalto, Ângelo despertado de sonho pavoroso. A luz acesa e,

ao lado da cama, Elza afundava-lhe docemente a barriga com a ponta da tesoura.
- Não vai doer, querido. Nem vai sentir. (p. 114)

"Condenado à morte" está o Pai de "O Jantar". Dario ("Uma Vela para Dario") não morre só, com ele morre a solidariedade. Morre abandonada em um orfanato a filha pequena em "O Espião". Mortos pela exclusão social estão os bêbados - "elefantes malferidos" -, de "Cemitério de Elefantes".

Fica, portanto, a certeza de que, nos contos de Dalton Trevisan, a morte de anuncia de várias formas: na palavra não dita; na ausência de vida; no afastamento do autor; e, simbolicamente, se reflete em todas as narrativas. Mas, façamos agora uma visita ao *Cemitério de elefantes...*

II - A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA MORTE

Neste capítulo nós pretendemos tratar da obra *Cemitério de elefantes* de Dalton Trevisan. O livro teve sua primeira edição em 1964, de lá para cá muitos contos foram reescritos sem que perdessem o seu contexto original. A obra encerra vinte e três contos, os quais irão revelar a fragilidade do ser humano. São histórias de solidão, de incompreensão, de abandono, de desajuste e de exclusão. As personagens são homens e mulheres traídos, bêbados, prostitutas e doentes, em resumo, pessoas comuns, com problemas também comuns (talvez não tão comuns). Segundo Gomes e Vechi (1981, pp. 97-98) a obra de Trevisan apresenta...

[...] grandes tragédias como anedotas, cria-se uma dimensão do real no qual o lugar-comum e a impotência do indivíduo acabam por criar uma imagem de um universo atípico, carente de heróis e de qualquer solução que salve o homem do marasmo do cotidiano. Os seres anulam-se, deparando-se com um grande vazio, em geral representado pelo sonho destruído, o destino de todas as personagens é a solidão e a perda da identidade.

A impotência será a principal responsável pela "morte" das personagens. Contudo, gostaríamos primeiro de analisar o título do livro. Um fato que já havíamos observado, e que foi reforçado em nossas pesquisas, diz respeito ao título: *Cemitério de elefantes*. Por que o autor terá escolhido tal denominação? Por que num espaço onde personagens aparecem sem vida - porque sem esperança -, a escolha de "cemitério"? A resposta parece óbvia, mas, como afirma Vilasboas (1978, p. 44), "Por ora se dirá apenas que o **Cemitério** é 'de elefantes' antes de tudo pelo fato de, segundo consta, os elefantes procurarem um lugar comum de reunião, ao pressentirem a morte como iminente".

Dentro da obra de Dalton Trevisan, o livro *Cemitério de elefantes* parece "recuar um passo" para não se manter na mesma linha que os outros. Se as temáticas se repetem, o mesmo não acontece com as personagens e o espaço, aqui não há repetição de "Joões e Marias", e o urbano e o rural dividem o mesmo espaço. Nossa teoria para justificar essa diferença é a de que na morte - e tão-somente nela - somos seres individuais, a morte é sempre solitária, não se morre pelo outro. A morte não se infiltra apenas no espaço urbano, mas também no rural. Em suma, está em todo lugar e pode acontecer com todos e com qualquer um. Por isso, o livro, assim como todo cemitério, guarda vários mortos. Todos eles vítimas de uma sociedade que os ignora, que os enterra vivos para que não manchem a

imagem de uma "sociedade justa", na qual todos podem realizar seus sonhos. Tão cedo descobrimos que não há possibilidade de realização para essas personagens, os "elefantes malferidos", mortos em vida, são seres que apontam para o principal medo do homem: a sua finitude. Este medo que gerará várias atitudes, seja na busca da imortalidade ou na certeza de que não vale a pena lutar, pois tudo levará para o irremediável fim: a solidão.

Segundo Fausto Cunha (1981, p. 182) o livro *Cemitério de Elefantes* despertou relativa atenção e apresenta um equilíbrio de qualidade que faltou a *Novelas Nada Exemplares*. A novidade, de acordo com Nízia Villaça (1984, pp. 47 e 53), é que "*Cemitério de Elefantes* é o ponto de partida e o limite de um processo de frustração e estaticidade", "A narrativa, embora, como sempre, econômica, elíptica, assume aspectos informes, disformes, através de metáforas e hipérboles", nele "já havia a preocupação em caracterizar o pensamento padrão, através da reação de passantes, vizinhos", o que veremos mais tarde confirmado em nossa análise.

Muito embora tenhamos destacado essas particularidades em *Cemitério de elefantes*, permanecem, como em outras obras do autor, a degradação, a humanidade em conflito e o eterno desencanto do relacionamento homem-mulher. As personagens

Incapazes de assumir o mundo e de enfrentar a realidade, destroem-se numa vida apagada, sem horizontes, repetitiva, onde o sonho se esgota no instante mesmo de sua consecução, revelando a miséria do cotidiano. Seres cinzentos, desprovidos de consciência, tais personagens acabam por se afirmar naquilo que mais as degrada, ou seja: os vícios ocultos, a negação do próximo, a tirania gratuita contra os mais fracos. E mesmo os inocentes - as crianças e os doentes mentais - não escapam deste destino vazio; ao contrário, a eles está reservado também vagar pelo espaço limitado que as oprime e ignora. (GOMES; VECHI, 1981, p. 11)

A incapacidade de enfrentamento da realidade por parte das personagens faz com que a maioria delas se refugiem no lar, mas isso não é garantia de paz e conforto, pois é no espaço privado que:

[...] os personagens de Dalton, no fundo, estão sujeitos ao peso das convenções, a certas normas de condutas de que se servem num ambiente provinciano, tanto ao universo restrito da casa como no espaço da rua (...) os personagens transitam entre a possibilidade da libertação ou a aceitação da moral instituída. (...) há aqueles que sucumbem, presos em si mesmos e ao cotidiano de uma vida sem grandes surpresas, e aqueles que se lançam no mundo da contravenção moral, numa subversão aos valores constituídos... (NICOLATO, 2002, p. 62)

No universo de Dalton Trevisan, raros são os casos em que as personagens se rebelam contra a moral instituída, em geral elas aceitam todo tipo de domínio, o que tem

como conseqüência a infelicidade e a miséria.

Parece que Trevisan quer "numa operação de extrair sentido na vida mesma, sem fantasias e falsos adornos", mostrar "consciências ordinárias, comuns e impotentes, igualmente dignas de serem conhecidas, reconhecidas – motivos que [...] fazem ecoar em nós um grito de indignação pela miséria de uma vida em que não se é dono do próprio destino", assim como nos revela Luzia de Maria (2004, p. 49) em análise à um conto de Tchekov.

Nos contos de *Cemitério de elefantes* estão muito presentes os mitos e símbolos que compõem o imaginário do ser humano. Acreditamos não ser por acaso que o autor os utiliza em sua narrativa, uma vez que, segundo Mircea Eliade (1996, pp. 7-9), "o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas jamais poderemos extirpá-los" eles "respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser". Nos parece que Trevisan tem esta consciência e, por isso, procura trazer para sua literatura algo que foi esquecido pelo mundo moderno. A simbologia presente em sua obra, além de enriquecer o texto, possibilita ao leitor uma variedade de interpretações e, ao mesmo tempo, ele (leitor) pode "mergulhar" na leitura sem, no entanto, arriscar-se a ficar preso em uma situação sem saída. Como exemplo, podemos citar um trecho do conto "Cemitério de Elefantes"...

"Puxando os pés de paquiderme, afasta-se entre adeuses em voz baixa - ninguém perturbe os dorminhocos. Esses, quando acordam, não perguntam aonde foi o ausente. E, se indagassem, para levar-lhe margaridas no banhado, quem saberia responder? A você o caminho se revela na hora da morte." (pp. 124-125)

...o leitor fica tão envolvido na leitura que não percebe o que o autor revela: "A você [leitor] o caminho se revela na hora da morte", quantos de nós não ouviram alguém dizer quando está perto de morrer, se eu soubesse antes o que sei hoje teria feito tudo diferente, é o Trevisan diz, mas de forma até mesmo poética.

O mito, como se sabe, é uma narrativa, uma forma das "sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de 'estar no mundo' ou as relações sociais" (ROCHA, 1996, p. 7). Abandonado pelo homem moderno e, como é de se esperar, pelas personagens daltonianas, o mito deixou um vazio que foi preenchido pela violência, pois, segundo Villaça (1984, p. 37)

[...] quando o homem não mais recorre ao mito ou pouco o faz na busca de sua força de integração, o que emerge é a violência, que pode até ser alimentada pelo próprio mito, encarregado agora da função de mediar para acalmar e estagnar, ao invés de, inserindo o homem num contínuo temporal, integrar verdadeiramente vida e morte, apaziguar tensões. A fala mítica, resultante de mitos que interessam ao poder manter, pode ser então empobrecedora e esclerosante.

Na análise da obra de Trevisan, foi-nos possível confirmar o esvaziamento do valor do mito, em especial aqueles de origem religiosa, como o "paraíso perdido". Sendo ele um conhecedor dos textos bíblicos, notamos em seus contos uma paródia destes relatos, assim como a falsa religiosidade de seus personagens, mais preocupados com sua vida "mundana" do que com aspectos religiosos, e não poderia ser diferente, porque no universo degradado no qual "sobrevivem" não há salvação possível.

Mas, para entender um pouco melhor esse mundo que se apresenta tão desumano em *Cemitério de elefantes*, podemos refletir sobre as considerações de Dastur (2002, pp. 7-8) quando afirma que encontrar "na finitude do tempo, ou seja, na própria morte, o recurso da vida exige entregar-se sem reserva ao espanto que ela suscita e aceitar permanecer constantemente sob seu domínio" e "Deixar ao nada que é a morte o governo da vida não implica lamentação", mas a aceitação de "incluir em sua conta o luto e a alegria, o riso e as lágrimas [...] na tragicomédia de uma vida que não recua diante da morte". Será esse, então, o motivo da angústia das personagens de Trevisan, a não aceitação em permanecer sob o domínio da morte? Ou, por outro lado, seria o fato de não haver um equilíbrio entre o luto e a alegria, o riso e as lágrimas? O fato é que as personagens de *Cemitério de elefantes* parecem viver com o peso da morte, arrastando uma vida vazia de sentido.

Ao analisar as obras de Kafka (*A Metamorfose* e *A Sentença*), Blanchot (1987, p. 88) notou que:

[...] aqueles que morrem, morrem em algumas palavras rápidas e silenciosas. Isso confirma o pensamento de que não somente quando eles morrem mas, aparentemente, quando vivem, é no espaço da morte que os heróis de Kafka cumprem suas atitudes, é ao tempo indefinido do 'morrer' que eles pertencem.

Cumprir dizer que os heróis de Trevisan também estão neste tempo indefinido do "morrer", uma vez que é na morte que eles "são", que eles se "realizam" enquanto presença no mundo.

Bem, o fato é que no livro *Cemitério de elefantes* "todos estes seres degradados, arrastando a existência cotidiana dos mesmos atos, em que o filho é sempre a cópia exata do pai, constituem num todo os elefantes, que, instintiva e passivamente, partem em busca de seu

cemitério [...] incapazes de assumir o mundo e de enfrentar a realidade" [GOMES, *Folha de São Paulo*, 1980].

Nossa escolha desta obra em particular para falar sobre o tema da morte parece, deste modo, justificada. Vamos às análises...

2.1 - Eros e Tânatos em "O Primo"

Na mitologia grega, a morte é personificada por Tânatos, filho da Noite e irmão do Sono, arisco, insensível, impiedoso. Para a psicanálise é sinônimo de "pulsão de morte". Em sentido oposto está Eros, representação do amor, aquele que doma o coração e a vontade prudente. Quando o amor é desvirtuado torna-se princípio de divisão e de morte.

No conto "O Primo" a eterna luta entre a vida, ou o amor, e a morte, parece justificar nosso título. É pelo afastamento de Eros que Tânatos domina Bento, personagem do conto, instalando nele o desejo de morte.

O título do conto nos remete automaticamente à família: "O Primo". A família é considerada uma instituição sagrada, na qual a proteção e a segurança se alicerçam, no entanto, como é recorrente em Trevisan, a ilusão de uma família nestes moldes é logo quebrada. Vejamos o papel que o primo desenvolve na história:

"Primeira noite ele conheceu que Santana não era moça. Casado por amor, Bento se desesperou. Matar a noiva, suicidar-se, e deixar o outro sem castigo? Ela revelou que, havia dois anos, o primo Euzébio lhe fizera mal, por mais que se defendesse."
(p. 7)

O conflito nas relações familiares é logo gerado, uma vez que, dentro da própria família o "crime" é cometido. A partir deste "crime" há, à nosso ver, duas mortes, uma da imagem da esposa virgem (pura) a outra de Bento, que se transforma neste momento, é um outro. Percebam a ironia dos nomes Bento e Santana, há uma quebra na expectativa de que sejam "santificados", uma vez que ela casou "de grinalda sem ter direito" (p. 7) segundo as convenções da época e ele toma atitudes contrárias à caridade - que seria o perdão -, e decide vingar-se.

Em análise aos contos de *Cemitério de elefantes*, Nízia Villaça (1984) priorizou a

fala mítica. Segundo ela, a fala mítica é resultante de mitos que interessam ao poder manter e pode ser, então, empobrecedora e esclerosante. Para Villaça (1984, p. 56) no conto "O Primo", o principal fator que desencadeia a ruína do casamento de Bento e Santina é a exigência da sociedade de que haja uma donzela. Bento, que acredita e deseja manter os valores sociais estratificados, ciente de que Santina não corresponde a essa exigência, revolta-se.

Analisando ainda pelo viés religioso, vemos que Santina promete a Nossa Senhora ficar solteira, a promessa é quebrada com o casamento, assim como a idéia do "felizes para sempre" dos contos de fadas. Quebradas aqui todas as expectativas de felicidade e de realização, a morte se instaura definitiva, carregando consigo a vida das personagens, ou melhor, a esperança, e sem esperança, sem sonhos, não há vida. O desespero de Bento é, segundo Blanchot (1987) um tipo de morte, o que veremos confirmado ao longo da narrativa. A idéia da morte é logo implantada, Bento, em seu desespero, pensa em matar Santina ou cometer suicídio, no entanto isto não traria a paz, uma vez que a causa (o primo) não teria sido destruída; é interessante observar que o marido traído diz "deixar o outro sem castigo", o castigo é dado a todo aquele que transgredir as leis de Deus, Bento se iguala a um deus, é ele quem tem que aplicar o castigo, porque está acima do primo, ele não cometeu nenhum pecado.

Santina, por sua vez, também conhece um tipo de morte, representada pela sua "aflição antes do casamento", por saber-se "indigna". A aflição, segundo o Dicionário Houaiss (2009), é um sentimento de persistente dor física ou moral, em última análise, ânsia, agonia, angústia. É neste ponto, na angústia, que encontramos a morte, uma vez que, no mesmo dicionário, encontraremos citado Kierkegaard (1813-1855), o qual afirmará que a angústia pode causar, no limite, a morte. Na própria literatura encontramos um caso em que a angústia levou à morte. Quem não conhece Luísa, personagem de *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz (1845-1900), não foi a angústia de saber que Jorge, seu marido, descobriu sua traição, que a levou à morte? Foi ao realizarmos a análise que conseguimos entrever a intertextualidade entre essas duas histórias, porém, no caso de Luísa, tudo é pensado e acertado entre ela e o primo.

Os parágrafos seguintes, irão mostrar Santina como uma "realizadora de funções", mas não uma vivente:

"Lavava a roupa, não deixava faltar botão, remendou a calça listada de brim. Mais que ela se enfeitasse, com banho no rio e fita no cabelo, Bento mastigava a raiva no

prato de feijão." (p. 7)

Bento, por sua vez, demonstra seu desespero, a sua agonia:

"Nervoso, comia pouco. Quase não dormia, olho aceso no escuro. A moça estirava-se a seu lado, nada que o pudesse consolar. Não resistindo ao desejo, dispunha dela como de uma dama, sem a menor delicadeza. Aconteceu três vezes, afinal a deixou em paz." (pp. 7-8)

Há dois fatores importantes aqui que reforçam a "morte" de Santina, primeiro "A moça *estirava-se* a seu lado" (grifo nosso), não dormia, ou deitava, e "afinal a deixou em paz", a quem deixamos em paz, senão a um morto? Não dizemos, quando alguém morre, que descansa em paz, para Bento, Santina está morta. Notem também que a relação sexual funciona como degradação, Bento não resiste ao desejo e dispõe de Santina como uma dama, sem delicadeza, percebam que mais uma vez é quebrada a expectativa da felicidade: o sexo é culpado, mecânico e frustrante. Segundo Waldman (1989, p. 99) "Transformado em atividade puramente mecânica, o sexo predica a ausência de um sujeito. Predica o vazio." e com o vazio, a morte.

"Esquecer o agravo não podia, ofendido com o primo. Ah, se ela houvesse contado antes... Quem sabe a perdoara. E berrava palavrão, zumbia a foice no ar, golpeava a laranjeira com o machado." (p. 8)

Segundo Blanchot (1987, pp. 36-38), a palavra da literatura só promete inquietação, ela não pode garantir apaziguamento e conforto, por isso, aqui, o silêncio. Não existe diálogo, nem antes, nem depois do casamento, o que talvez tivesse resolvido o problema, como afirma Bento (ou o narrador?), mas traria conforto?

Observem que Bento "zumbia a foice no ar, golpeava a laranjeira com o machado", acreditamos que ele usa a laranjeira como substituta de Euzébio, ao golpeá-la é ao primo que deseja ferir. Nízia Villaça (1984, p. 59) faz uma outra interpretação possível, a de que a laranjeira é Santina. Porém, a nosso ver, se Bento quisesse ferir Santina ele o teria feito, afinal ela é mais fraca e a violência entre marido e mulher é comum na obra de Trevisan.

Em nossa análise um ponto tinha ficado obscuro: por que Bento recorta o retrato de Euzébio? Quem esclareceu nossa dúvida foi Villaça (1984, p. 59): Bento entra em contato

com o primo através de retrato junto à família. Seu gesto é de separá-lo do grupo, dar-lhe a identidade que os termos criança e piá lhe retiram. Confisca-lhe metaforicamente o poder, a proteção da família. Retomando o texto, vimos que a leitura é perfeita, uma vez que Bento não recebe de Santina nenhuma informação do primo, ele vingá-se da única forma possível.

A transformação de Bento se dá gradativamente, percebemos que ela começa em seu interior, por isso o monólogo interior nos é dado a conhecer, pois ele irá indicar os motivos da mudança, como ela se processa no personagem, percebam:

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

Não era o mesmo e, que todos soubessem, deixou o bigode crescer. Ventre em fogo, suor frio escorria da testa. Enrolando o cigarro de palha, a pálpebra direita não piscava sozinha? Usou o chapéu de aba derrubada." (p. 8)

A transformação agora deu-se do lado externo, refletindo a morte do antigo Bento agora mudado, perverso, o antagonismo de sentimentos em relação à mulher se reflete em seu corpo: "ventre em fogo, suor frio".

Mais uma vez a imagem familiar é colocada em xeque, o pai, um dos pilares da família, não trata a filha como ser humano, com desejos, sonhos, sentimentos, mas como uma coisa:

"Decidiu entregar a mulher ao sogro Narciso. Merdoso, encheu de cachaça o copo de Bento e, sim, podia receber a filha; pena estivesse fora do prazo. Por que não ficava com a menina, não dona de casa, mas criada de servir?" (pp. 8-9)

Portanto vemos aqui uma outra morte, a da filha. Santina, por sua vez, continua a exercer as funções de esposa, mas nunca fala ou reclama, mais uma vez a morte se manifesta, a falta de diálogo é quase morte. Mesmo quando perguntada sobre o primo "ela fez cruz na boca", a cruz na boca quer dizer túmulo, temos então a relação com a morte.

Bento, por sua vez, torna-se obsessivo, só tem um pensamento "matar" ou "morrer": "Já não sonhava abafar no travesseiro o rosto querido, antes precipitar-se do alto da pitangueira, a corda no pescoço e com berro de ódio" (p. 9).

A gravidez de Santina torna Bento mais calmo e faz com que o primo seja esquecido,

momento em que surge o confronto: "...reparou Bento no rapaz de sua idade com o velho Narciso à porta do botequim. Ainda pensou em voltar: nunca se encontrar com o primo e certo que era ele" (pp. 9-10), o encontro causa a agonia "O beiju e o café, vidro moído rasgando as entranhas - não se agüentava de pé, olho turvo e perna trêmula" (p.10), percebiam a força da imagem, o leitor pode sentir o desconforto.

O desfecho é o esperado e a transformação de Bento se completa:

"Bento desprende o braço e, cego pelo tremor da pálpebra, encontrou na cinta o punhal. Sem palavra, atingiu na barriga o primo, fundo e uma só vez" (p. 10)

Aqui acontece uma morte realmente, que faz com que Bento se sinta "vingado", mas vemos que isso não traz a paz tão desejada. Quanto a Euzébio, ao ser esfaqueado, tropeça e cai com a boca no "pó", acreditamos que o uso deste vocábulo não é ocasional, mas faz alusão à frase "do pó viemos, ao pó voltaremos", muito conhecida entre os cristãos.

Com a morte do primo temos, pela primeira vez, uma fala direta de Santina "- Acabe com minha vida" (p. 11), e seu pedido é para "morrer", pedido que é respondido com amor: "Encarou-a pela última vez - ela se espantou de tanto amor" (p. 11), mas é um amor que inquieta. Bento foge, deixa Santina e o filho, será um morto em vida, pois não poderá regressar, marginalizou-se.

Como já deixamos claro, a maioria dos contos de Trevisan tem como pano de fundo a relação homem-mulher, este é um dos casos. De acordo com Gomes e Vecchi (1981, pp. 98-99), no universo estruturado pelo autor, o indivíduo se submete a uma série de provas responsáveis pela obtenção de sua integridade e significação dentro da sociedade e, dentro do casamento, há uma série de verificações para confirmar a honestidade da escolhida e o sucesso ou insucesso do matrimônio recai sobre os frágeis ombros da mulher. Os dois críticos afirmarão ainda que a postura inicial da mulher é a de docilidade, que deve confirmar-se depois do casamento, para assumir diante do esposo aquela imagem de virgem pura e imaculada.

Aí está, como Bento aceitaria uma esposa que quebrou a imagem criada por ele e exigida pela sociedade?

O relacionamento na obra de Dalton Trevisan é sempre dramático, Eros e Tânatos realizam uma luta entre iguais, em que se revezam no placar do destino. No entanto, no caso de Bento e Santina, Tânatos sai vencedor e Eros se retira.

2.2 - O silêncio da morte em "Angústia do Viúvo"

Entre todos os contos escolhidos este nos parece ser o que demonstra mais sofrimento, um estado de completa inação diante da vida. A personagem sequer tem um nome, pois, segundo nossa leitura, já não pertence a esse mundo, ignora-o e é ignorado.

O conto carrega no próprio título a morte, duas vezes morte, pois a angústia, como já dissemos no item anterior, pode, no limite, causar a morte, a outra morte é representada pela própria definição da condição de estar viúvo, na qual está subentendida uma morte ocorrida.

Antes de começar a análise, extraímos um trecho de Dastur (2002, pp. 67-68) que nos revela muito da condição do Viúvo:

A morte de um ente querido é, certamente, o anúncio de "minha" morte, [...] como a melancólica revelação da insignificância de nosso próprio ser, pois basta que "um único ser nos falte" para que, de repente pareça que "tudo está despovoado". [...] Tão longe quanto possa ir o acompanhamento do outro em sua morte, esta nos escapa irremediavelmente. É porque cada um, por mais assistido que esteja em sua agonia, está inexoravelmente condenado a morrer só, e é também porque, quando choramos os mortos, é sempre por nós mesmos que choramos na realidade.

No decorrer de nossa avaliação notaremos que esta leitura é possível, pois a apatia do Viúvo diante da vida e dos familiares mostra sua condenação - morrer só (então, porque não viver só, se a vida carrega em si o "estar a morrer"?). Prossigamos à análise...

O início do conto tem como principal preocupação mostrar a rotina do Viúvo, a qual se repete dia após dia, numa incessante "rotina de preencher ficha, calcular percentagem e copiar faturas" (p. 27), mostrando que o Viúvo já está "morto" em vida. O conto começa e termina da mesma forma, como um círculo, não há alterações, não há vida, mas uma sobrevivência, a necessidade de sobrevivência.

O tom de tragédia se verifica na primeira linha

"Ele acorda, tosse e resmunga: 'Essa bronquite...' Ainda na cama, dedo trêmulo, acende o primeiro cigarro e o segundo enquanto faz a barba. Espirra com o chuveiro frio." (p. 27)

A doença, o dedo trêmulo, o espirro, nos levam a crer que ele está condenado. Mas a quê? Ainda não nos é dado saber.

O Viúvo carrega um jornal dobrado no bolso, mas não o lê, o que reforça o que dissemos acima, ele ignora o mundo. O silêncio e a escuridão, muito presentes no conto, reforçarão a idéia de morte, de impotência.

A personagem procura não confrontar a família, todas as suas ações são executadas longe de qualquer um dos familiares, como exemplo o jantar:

"O jantar no armário com tela: um prato fundo coberto por outro raso. Coloca-o na mesa nua e, antes de sentar-se, guarda o prato raso úmido de vapor. Come tudo, não acha gosto e abusa da pimenta. Deita o café na caneca. Engole-o frio, um resto de pó no fundo. Dispõe na pia o prato e a caneca, abre a torneira, enche-os de água." (p. 28)

Não há contato com ninguém, percebam que ele não tem a preocupação de colocar toalha na mesa, lavar o prato, ou esquentar o café. Não sentir sabor na comida também é relevante, uma vez que quem "está morto" não é capaz de "sentir". Segundo Vilasboas (1978, p. 57) "A comida fria funciona aqui como uma espécie de 'prêmio' aos desenganados, reflexo da falta de calor (...) no viúvo, a falta provém dele mesmo.". É relevante o comentário de Vilasboas, porque, como veremos, o Viúvo não é capaz de "dar" nada de si.

Como se sabe a literatura daltoniana é cheia de simbologia, neste conto o número três é sempre lembrado, como exemplo "Caminha três quarteirões...", "bate com a escova três vezes na beira da pia", segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 902) a simbologia do ternário pode traduzir o movimento da vida, as "três fases da existência: aparecimento, evolução, destruição (ou transformação); ou nascimento, crescimento, morte; ou, ainda, segundo a tradição e a astrologia: evolução, culminação, involução". Podemos entrever, portanto, que o Viúvo encontra-se na terceira fase, ou seja, destruição, involução, morte. Passemos à outro trecho:

"E olhava: as telhas encardidas, cobertas de teias. Chovia, despregavam-se as aranhas de ventre peludo. Cabeça debaixo do lençol, mordendo os dedos, tremia de pavor." (p. 29)

A aranha tem uma simbologia interessante, talvez por isso o viúvo tenha tanto pavor. Vejamos o significado:

A aranha torna-se, às vezes, símbolo da alma ou um animal psicopompo. Entre os

povos altaicos da Ásia Central e da Sibéria, principalmente, representa a alma liberada do corpo. Entre os muisecas da Colômbia, quando ela própria não é a alma, é quem transporta ao longo do rio, num barco feito com sua teia, as almas dos mortos que devem ir para o Inferno. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 72)

Nos parece que o medo do viúvo é, na verdade, o medo de ser levado para o Inferno, uma vez que a família o declara culpado da morte da mulher e ele próprio não é capaz de saber se teve culpa ou não, veremos que no final do conto as aranhas irão "espiá-lo":

"Transbordou a caixa d'água, inundada a casa, o vizinho deu alarma. Dona Angelina acudiu e, ao ver no colchão os buracos da brasa de cigarro, arrastou com ela o filho, cansado demais para discutir. No antigo quarto de solteiro, olhou-se muito tempo ao espelho, a princípio curioso, depois aborrecido, enfim com náusea." (p. 29)

É interessante observar o papel do espelho neste conto, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, pp. 393-394), o espelho:

[...] enquanto superfície que reflete, é o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento. O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência. Na tradição nipônica, o espelho é relacionado com a revelação da verdade e não menos com a pureza. É dentro da mesma perspectiva que Yama, o soberano indo-budista do reino dos mortos, utiliza, para o Julgamento, um espelho do carma.

Fazendo uma analogia, parece-nos que o espelho mostra ao viúvo tanto a sua consciência - ele se sente culpado da morte da mulher - quanto o "carma", viver com o peso da culpa, note que depois ele irá se olhar no espelho com curiosidade, depois com aborrecimento e, por fim, com náusea:

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

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

Embora a porta aberta, ele se afasta sem voltar o rosto: uma gaiola o amor dos filhos, dourada quem sabe." (p. 29)

Para Nicolato (2002, p. 62) no universo daltoniano a casa é a própria encarnação do

cárcere, mas neste trecho acima, ela parece ser apenas uma das prisões, existem outras duas: a primeira os filhos, e a prisão que o próprio Viúvo construiu ao seu redor. Ele está preso a si mesmo e ao cotidiano do qual não pode escapar. Por outro lado, a necessidade de ignorar os filhos não seria também pelo medo do fim que tanto pode ser o dele ou de um dos filhos, para que criar a dependência se não se sabe o dia de amanhã?

De outra forma, percebam também a ironia na fala da mãe: "- Está perdendo a festa da vida. Os filhos é que..." A que festa se refere? Afinal a vida, nas narrativas de Trevisan, nada tem de festa, é só sofrimento, tragédia e desilusão. O diálogo que aparece entrecortado, não diz senão sua própria morte, parece que a mãe sabe que não há conforto em suas palavras, então se cala, não conclui. Em análise as narrativas de Trevisan, Waldman (1989, pp. 28-29) reforça:

Entre a necessidade de contar e o fato de que o que há para ser contado recair sobre o mesmo, a linguagem vai articulando o silêncio *homólogo* ao vazio do cotidiano, ao mesmo tempo que eliminando a si mesma como mediação, força o encontro do sujeito com a plenitude do real [...] o emudecimento não coincide com passividade ou desistência de conhecer e criar. Ele se identifica, antes, com a inibição voluntária de uma linguagem que pretende representar a imagem de sua própria ausência [...]

Neste conto, portanto, a linguagem esvaziada ou o silêncio remetem ao vazio do cotidiano do Viúvo e é desta forma, em torno do vazio, que o conto se amplia.

Após a morte da esposa o Viúvo começa a beber: "Dormia borracho..." (p. 28). A bebedeira, segundo alguns estudiosos, nada mais é que um abandono ao sono do esquecimento, o que é compreensível ao nos inteirarmos do motivo porque começou a beber:

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

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

Finou-se de leucemia, que a família atribuiu aos beijos do vampiro sem alma." (p. 30)

É importante observar a ironia neste trecho, pois o viúvo está sofrendo a perda da esposa e, no momento que ele mais precisa de conforto, "Os outros dão-lhe as costas", para piorar a situação ainda o acusam da morte da mulher. Não há empatia, não há compreensão, por isso o viúvo se fecha para o mundo, afinal, para que viver em um mundo que, quando ele mais precisa, lhe vira as costas? A morte da esposa é também sua condenação ao silêncio

absoluto, à sua própria morte.

A associação feita por Trevisan entre a leucemia (popularmente conhecida como câncer no sangue e causa a morte) e o vampiro (que suga o sangue da vítima, causando a morte, por sua vez) também não deve passar despercebida pelo leitor.

Analisando ainda o trecho acima e conhecedores agora do motivo pelo qual o viúvo é angustiado (a acusação da morte da mulher), podemos levantar uma suspeita, não estaria ele, talvez até inconscientemente, tentando o suicídio? Talvez levado pelo remorso da morte da mulher, sem saber ao certo se era culpado realmente, talvez pela solidão que teria que amargar pelo resto da vida ou, ainda, pela constatação de "sua" própria morte, como dissemos no começo.

A relação familiar também é discutida neste conto, pois o pai que deveria dar proteção aos filhos que estão sem mãe ao contrário os abandona, ele entra e sai de casa em horários já determinados de forma a não confrontar os filhos, deixando-os duas vezes órfãos, a mãe morta e o pai um ausente (morto-vivo).

Ao final do conto temos novamente a repetição:

"As lágrimas secando na face, espera a manhã. Encolhido, tosse e resmunga: 'Essa bronquite...' Dedo trêmulo, acende o primeiro cigarro ainda na cama e o segundo enquanto faz a barba. Chuveiro frio. Sai sem ver os filhos. Na rotina de preencher ficha e calcular percentagem, debaixo das telhas espiam-no as aranhas de ventre cabeludo." (p. 30)

Notemos que o Viúvo já não dorme bem - medo da morte?-, porque, de acordo com Waldman (1989, p. 50):

Se o sono noturno e a vigília diurna marcam os pontos de equilíbrio do cotidiano do homem, a vigília noturna aparece como uma transgressão, como uma alteração do ritmo vital porque implica estar "vivo" num espaço de indeterminação, engendrador tanto do sono como de seu símile, a morte [...]

Deste modo, podemos afirmar que o medo do Viúvo tanto pode ser da morte, quanto da imprevisibilidade do futuro. A doença (bronquite), à qual ele sempre se refere, pode ser também uma "pulsão de morte", o desejo inconsciente (ou consciente?) de morrer.

Para encerrar, observemos que o desfecho do conto, como fica explícito, volta ao início formando um círculo, deste modo qualquer expectativa do leitor é retirada, não há

mudança possível além daquela que leva à morte definitiva, ao vazio, à ausência e ao silêncio (WALDMAN, 1989, p. 59).

2.3 - Reflexo da morte na escrita em "O Jantar"

Nossas pesquisas sobre Dalton Trevisan foram recompensadas com um "tesouro": a primeira versão do conto "O Jantar", encontrada em um exemplar da *Revista Joaquim* de 1947. O que nos chamou a atenção foi que, nesta versão (intitulada "Um Jantar"), há inúmeros parágrafos que "desapareceram" e com isso várias informações foram suprimidas, porém, se alguém por um momento imaginou que isto comprometeu a narrativa, terá uma grata surpresa, a leitura ficou mais fluida e agradável, como é característico em Trevisan. A transformação pela qual passou o conto, torna possível imaginar o processo criativo do autor, nós reproduzimos ambos os contos⁴, principalmente para mostrar a diferença no conteúdo de um e outro.

Para início de nossa análise vamos justificar nosso título para este capítulo, a necessidade de reescrever mostrada por Dalton Trevisan, da qual resultaram as duas versões em questão, mostram que os textos narrativos sofrem um tipo de "morte", a morte já citada por nós, em que se precisa morrer para renascer um novo (neste caso um novo texto), portanto, como se fosse um espelho, a morte aparece refletida na escrita de "O Jantar", ela aos poucos vai reduzindo, transformando tomando para si tudo aquilo que não é mais "necessário".

Segundo Bernardi (1983, p. 3):

Dalton revive, na singularidade de seu arte-fazer, a paciência e a tenacidade de Penélope. Uma Penélope literária que, como o seu protótipo, não termina nunca a lida de tecer, destecer e refazer o seu trabalho, numa espécie de ritual que reflete a procura da fórmula perfeita, pressentida e desejada, mas sempre longe de satisfazer o artista criador. [...] onde os objetos devem ser constantemente retrabalhados para preencher a expectativa e a necessidade de um consumo imediato. Nessa perspectiva, Dalton estaria crítica e implicitamente endossando a noção da "provisoriedade do estético" [...]

Partiremos agora para uma avaliação da mudança do título do conto. Na versão de 1947 o título era "Um Jantar", o que mostra que a carga semântica é muito mais forte agora

⁴ Ver anexos A e B

em "O Jantar". O artigo "um" é um tanto impreciso, pode significar qualquer jantar, parecido ou exatamente igual a qualquer outro, no entanto o artigo "o" é específico, este jantar é diferente, único, o que se confirma no desenrolar da narrativa, quando notamos que nele o destaque é para a relação (ou a falta dela) entre pai e filho. Apenas desta vez, observemos o contraste entre as duas versões:

"O homem comendo à sua frente, cheio de ruídos, resfolegando como fordeco na garage. Encheu de pão a boca, bebia o vinho, pingava molho negro de carne escorrendo dos dentes na toalha.

Um condenado à morte devorando cheio de gulodice seu último jantar.

- Gaspar, filho meu, como vão as coisas?

Gaspar devia responder. Era o seu herdeiro; gastaria sua fortuna com mulheres da vida. Ao nascer pela manhã da cama, insepulto, lá deixara seu cadáver de ontem. No espelho uma cara desconhecida. Atrás da cara, Gaspar (um pensamento se esconde) que perdeu o nome!

O pai que é gigante a pisar na sua casa de brinquedos, já foi moço como ele: viu-lhe as grossas mandíbulas triturando os frágeis alimentos, como um grande ratão, de rabinho satisfeito, a roer o coração podre da vida.

- As coisas vão.

Diante dele, o bem mais precioso da terra: **seu filho**. Gaspar, nome de rei mago. Seu filho Gaspar, herdeiro das **tradições de** família e neto de um doge de Veneza. De um doge. E de Veneza.

- Mais pimenta, Júlia.

Júpiter surgiu, de voz tonitroante para assustar as crianças, diante da copeira preta, ordenando: **mais pimenta**. Tinha as suas letras, sobrinho de um padre do Vaticano.

Com fruição mastigava a tenra carne untuosa, sabor que evoca outra doçura terrestre: umas frescas coxas pretas. Era um gozador, no fim da vida, bom garfo, ótimo copo, grande amoroso. Nas manoplas poderosas uns desejos suaves de afagar cabelos ou beijar nucas de loiras meninas. Gaspar já conhecia mulheres?

Olhou-o, viu-o impenetrável como vidro escuro, onde não passa a luz.

Bom pai, via-se afastando-o com a mão do abismo de mulheres da vida, que extorquiam dinheiro dos mocinhos e os engalicam com doenças venéreas. Logo será um homem. Meu filho. Dar-lhe conselhos: não beba água sem ferver, não freqüente bordeis, não case cedo." (TREVISAN, *Revista Joaquim*, 1947, p. 11)

O texto, nesta primeira versão, era cansativo e agregava várias informações supérfluas que situava o texto em um determinado período histórico, retratando o modo de vida daquela época. Notem como o mesmo trecho se apresenta na versão de 2009:

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

- Como vão as coisas, meu filho?

Chupava a sambiquira e piscava o olho de gozo.

- As coisas vão.

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

- Me passe a pimenta, Gaspar.

Logo será um homem. Meu filho. Dar-lhe conselhos: não beba água sem ferver, não beije a criada na boca, não case antes dos trinta." (TREVISAN, 2009, p. 53)

É impressionante a quantidade de alterações feitas, assim como o impacto na leitura. Com as alterações o conto tornou-se atemporal, pode ser qualquer lugar, em qualquer tempo, a concentração do autor está na essência dos dramas humanos. Como informa Bernardi (1983, p. 22) "o fenômeno mais observado na historicidade dos textos é a supressão. Há vocábulos, falas de personagens, sintagmas narrativos ou mesmo parágrafos inteiros, que desaparecem ante a voragem metalingüística".

Verifiquemos o conto e sua relação com a "morte", nosso tema. O primeiro relato que temos é: "Condenado à morte, devorava seu último jantar...", nosso tema, portanto, já se apresenta logo de início, no entanto iremos destacar aqui a seguinte informação: "último jantar" - esta expressão irá se repetir no conto de forma diversa, mas com o mesmo significado "Bebeu até a última gota" (p. 53). Como sabemos, Trevisan é conhecedor dos textos bíblicos e costuma parodiá-los, acreditamos que, neste conto, ele faz referência à Última Ceia de Jesus Cristo. Fazendo uma analogia, o texto fala do sacrifício do Pai (Jesus) em benefício do filho Gaspar (a humanidade), em ambos os casos, o sacrifício parece não ter surtido o efeito esperado (uma melhoria efetiva).

Em continuação à análise, no mesmo trecho e ao longo do conto veremos várias referências ao sangue: "o molho pardo escorria do queixo" (p. 53), "- O vinho é sangue de Cristo, bebamo-lo!" (p. 55). Tanto o sangue, como o vinho, têm a mesma simbologia. Vejamos Chevalier e Gheerbrant (2009, pp. 800 e 956):

O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. Sangue é vida, se diz bíblicamente. De acordo com vários mitos, o sangue dá origem às plantas e até mesmo aos metais. O sangue - misturado à água - da chaga de Cristo, recolhido no Graal, é, por excelência, a bebida da imortalidade.

Por sua vez...

O vinho é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto por seu caráter de essência de planta: em conseqüência, é a poção de vida ou de imortalidade. A arte funerária que multiplica nos túmulos os temas da videira, das vindimas ou do vinho, mostra que essa bebida era considerada símbolo de imortalidade. A alma experimenta o milagre do vinho como um divino milagre da vida: a transformação do que é terrestre e vegetativo em espírito livre de todos os laços.

O que nos faz constatar que o pai deseja a vida, a imortalidade, porém ele já está condenado.

A relação "morta" entre pai e filho é demonstrada na ausência de diálogo, nas frases curtas que nada dizem e nada revelam, é um diálogo vazio, mais vazio que o próprio silêncio. Notem que o pai pensa: "*Logo será um homem. Meu filho. Dar-lhe conselhos: não beba água sem ferver, não beije a criada na boca, não case antes dos trinta.*" - mas não diz. Como esperamos que tenha ficado claro, "a linguagem do irreal [...] provém do silêncio e ao silêncio retorna." (BLANCHOT, 1987, p. 32), não promete paz, só inquietação. Tanto o pai como o filho se calam para deixar falar o pensamento, uma intenção de diálogo ocorre sempre no campo do pensamento e lá morre.

O trecho seguinte apresenta o que pai e filho pensam um do outro:

"- De amores como vai?

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

- Não tenho amor.

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

- Que me conta da poesia?

Graças ao seu dinheiro o filho tem o dom de sonhar.

- Vai mal.

Todo filho é uma prova contra o pai." (pp. 53-54)

Quando o pai pergunta sobre os amores Gaspar sente-se ofendido, temos nesse extrato a caracterização de um "tipo", um rapaz ainda solteiro que gosta de poesia (igual à) - gay. Nesta versão de 2009 não conseguimos identificar isso muito bem, no entanto, na versão de 1947 o próprio Gaspar nos informa: "- Não gosto de mulheres.". Notem que o pai arremata: "*Todo filho é uma prova contra o pai*". Todos os pais idealizam a vida dos filhos, criam ilusões sobre quem serão e o que farão de importante, quando a realidade não

corresponde a seus sonhos, consideram os filhos como provas pelas quais têm que passar. Mas a frase não tem apenas esta conotação, faz alusão ao famoso filho de Laio, Édipo, o qual tornou-se sinônimo de "drama na relação pai-filho", a prova contra o pai que, pela interpretação da psicanálise, ele deseja ver morto. Percebam que, apesar dos esforços do pai para que ele possa "sonhar", Gaspar é um revoltado, não o reconhece enquanto figura de autoridade ou de proteção.

Encontramos também nesta narrativa uma certa ironia do autor ao demonstrar a "religiosidade" dentro da família brasileira, a falsa imagem que se passa de "pessoa temente à Deus", quando a atitude revela o contrário. Vejamos o próximo trecho:

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

- Foi à missa, Gaspar?

(...)

- Não, senhor.

(...)

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

- Não creio em Deus!

(...)

O filho observou a Santa Ceia na parede. Judas com o saquinho em punho." (pp. 54-55)

Observem que na parede, lugar de destaque, imagens e frases bíblicas, mas na relação entre pai e filho não existe nada de sagrado, o pai é um exemplo da "gula", um dos pecados, o filho se diz ateu, onde está Deus, então? A religião é, portanto, vazia de sentido, apenas adorno, é o afastamento de Deus, já citado por Blanchot (1987).

Analisaremos agora algumas simbologias presentes no conto e que achamos relevante para nosso tema.

A imagem do pai de Gaspar vai se formando a partir de algumas "pistas" que encontramos pelo caminho. Como exemplo, temos no conto uma declaração que parece vir do narrador, pois as vozes se confundem: "O olho estrábico de Gaspar era bobagem para ele, que tinha seis dedos no pé." (p. 54). De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 696) "O pé seria um símbolo da força da alma, segundo Paul Diel, no sentido de ser ele o suporte da posição vertical, característica do homem. Quer se trate do pé vulnerável (Aquiles), ou do

manco (Hefestos), toda deformação do pé revela uma **fraqueza da alma.**" Deste modo, podemos levantar a suspeita de que o pai era de natureza fraca, inclinado aos vícios e defeitos.

Embora Gaspar diga que é "filho de ninguém", ou seja, renegue o pai. Encontramos na narrativa a confirmação do contrário. Notem:

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

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

"Borborinhos na barriga do pai - ou do filho?"

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

"Os dois alisaram a aba do chapéu, um com o gesto do outro." [pp. 54-55]

Pai e filho são um só, não se distinguem, não são indivíduos, apenas sombra um do outro, por isso, em nossa análise, caracterizamos pai e filho como um Duplo. O Duplo revela uma simbologia interessante e que condiz com nossa análise. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 354):

O romantismo alemão deu ao Duplo uma ressonância trágica e fatal... Ele pode ser o complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário, que nos desafia ao combate... Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte.

Se o filho é a duplicata do pai, temos então a confirmação da iminência da morte deste.

Outro simbolismo que acreditamos ser muito pertinente ao conto é o do "pai":

Símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade [...] O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudança.

O pai é não somente o ser que alguém quer possuir ou ter, mas também que a pessoa quer vir a ser, e de quem quer ter o mesmo valor. E esse progresso passa pela via da supressão do pai outro, para o acesso ao pai eu mesmo [...] Tal identificação com o pai traz consigo o duplo movimento de morte (ele) e renascimento (eu). O pai permanece, portanto, sempre como uma imagem perene de transcendência, que não pode ser aceita sem problema a não ser através de um amor recíproco na idade adulta. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 678)

Muito reveladora é esta simbologia para analisarmos a relação pai e filho, pois o Pai representa para Gaspar esta figura desencorajadora da emancipação ao mesmo tempo que serve como modelo a ser suplantado.

Acreditamos que, neste conto, a principal morte anunciada foi a que se fez refletir na escrita. Entre "Um Jantar" e "O Jantar" a morte parece ter minado a possibilidade de dizer tudo, como se o tempo para o texto também estivesse se esgotando e, com isso, só se pode expor o essencial, o necessário. Seria, talvez, uma forma de dizer "*carpe diem*"⁵?

2.4 - Morte e alienação em "Uma Vela para Dario"

Com certeza, dos contos escolhidos por nós, este é o mais linear, aquele que poderíamos chamar de tradicional, com começo-meio-fim. O título é bastante sugestivo, porque mesmo que não pensemos na morte a princípio, somos levados a imaginar alguém que se encontra em trevas, e a escuridão, como já foi dito na análise de "Angústia do Viúvo" é uma representação da morte. Por sua vez, simbolicamente, as velas que ardem ao pé de um defunto simbolizam a perenidade da vida pessoal que chega ao grau mais elevado, à seu apogeu (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 934).

O conto começa com uma descrição:

"Dario *vem apressado*, guarda-chuva no braço esquerdo. Assim que dobra a esquina, *diminui* o passo até *parar*, *encosta-se* a uma parede. Por ela *escorrega*, *senta-se* na calçada, ainda úmida de chuva. *Descansa* na pedra o cachimbo." (p. 49, grifos nossos)

É importante notar como a morte surge a partir dos verbos em destaque e muito embora o que descansa é o cachimbo, podemos identificar que este verbo não foi escolhido ao acaso, pois há uma frase muito popular que diz "Descanse em paz" em referência à morte de alguém, e aqui veremos que ele (verbo) anuncia a morte de Dario que acontece em seguida:

"Dois ou três passantes à sua volta indagam se não está bem. Dario abre a boca,

⁵ Tradução: "Aproveite o dia".

move os lábios, não se ouve resposta. O senhor gordo, de branco, diz que deve sofrer de ataque.

Ele reclina-se mais um pouco, estendido na calçada, e o cachimbo apagou. O rapaz de bigode pede aos outros se afastem e o deixem respirar. Abre-lhe o paletó, o colarinho, a gravata e a cinta. Quando lhe tiram os sapatos, Dario rouqueja feio, bolhas de espuma surgem no canto da boca." (p. 49)

Dario abre a boca, move os lábios, no entanto, não se ouve resposta, por quê? Porque ele já está "infectado" pela morte, nada que diga pode salvá-lo, em todo o conto não há uma única palavra pronunciada por Dario, tudo que se sabe dele vem da fala de outros. Neste caso, a ausência de voz corresponde, portanto, a um tipo de morte. Percebam que o cachimbo se apaga, assim como a personagem.

Vejamos agora a personagem Dario, quais informações obtivemos dele? Não se trata de um "desocupado", porque "vem apressado", carrega um guarda-chuva e um cachimbo, veste-se com paletó, com todos os seus acessórios - gravata, cinta, sapatos -, podemos afirmar que Dario goza de um certo prestígio econômico, o que o torna diferente da maioria das pessoas que irão "socorrê-lo".

Ainda em observação a este trecho do conto, percebam que ao mesmo tempo em que "lhe tiram os sapatos, Dario rouqueja feio" e "bolhas de espuma surgem no canto da boca", simbolicamente o anúncio da morte, pois "nas tradições ocidentais, o calçado teria uma significação funerária: um agonizante está partindo. O sapato, a seu lado, indica que não está em condições de andar, revela a morte", porém há outra significação possível "simboliza a viagem, não só para o outro mundo, mas em todas as direções" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, pp. 801-802). Desta forma, fica claro a relação entre a morte e a retirada dos sapatos, Dario não precisará mais deles.

Mas voltemos nossa atenção para as personagens que aparecem em segundo plano: temos o "senhor gordo, de branco" e o "rapaz de bigode". Segundo Villaça (1984, pp. 65-66):

Este primeiro passante traz os signos do poder hiperbolizados (gordo, de branco), digno representante de uma sociedade capitalista [...] A presença deste primeiro personagem formará, com a última, uma antítese. Aqui, maturidade, brancura, abundância e no menino negro do final do conto: infância, negritude, carência. Parece haver uma hierarquia de poder implícita nas personagens que se aproximam de Dario. O semema "bigode" sugere respeitabilidade.

Desta forma, torna-se evidente que a descrição destas personagens em particular é relevante dentro deste contexto, pois apesar das outras personagens permanecerem no

anonimato [fazem parte da multidão de curiosos], elas refletem um "tipo", o que dá coerência interna ao conto, uma vez que demonstra não uma situação isolada, mas uma situação universal.

Prosseguindo em nossa análise notaremos que Dario adquire o "peso" de um objeto, principalmente de apreciação, para o grupo que o "arrasta", "conduz", "recosta", "carrega" e "larga". Façamos uma pausa para indagar: qual será a intenção do autor ao nos mostrar essa cena? Afinal, estamos falando de uma pessoa que está passando mal e que necessita de socorro, por que, então, ela é jogada de um lado para outro, como um "saco de lixo"? Uma das hipóteses que podemos levantar é a de que ele (autor) nos alerta sobre um problema que está se tornando universal, neste caso, a falta de empatia, de solidariedade.

Ao ser "largado na porta de uma peixaria. Enxame de moscas lhe cobrem o rosto, sem que faça um gesto para espantá-las" (p. 50), Dario já não reage, não faz "um" gesto que seja, com esta frase, o narrador nos diz, da maneira mais delicada possível, que "*Dario está morto*", no entanto, o café mais próximo é ocupado "pelas pessoas que *apreciam* o incidente e, agora, comendo e bebendo, *gozam* as delícias da noite" (p. 50, grifos nossos). Temos aqui um fator muito importante para ser observado: a atitude das pessoas. Dario é para elas um espetáculo, isso fica claro na seguinte frase: "Registra-se correria de uns *duzentos* curiosos que, a essa hora, ocupam toda a rua e as calçadas" (p. 51, grifo nosso), não podemos deixar de notar que as pessoas são em tudo parecidas com as moscas, inclusive pela quantidade, pois, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 623), "incomodando, zoando, mordendo, sem parar, as moscas são seres insuportáveis. Elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição, carregam os piores germes de doenças e desafiam qualquer proteção", a relação é muito estreita entre uns e outros, a multidão do conto representa a sociedade que se multiplica "sobre o apodrecimento e a decomposição" e carrega "os piores germes": a indiferença; o desrespeito; a desumanidade; e a hipocrisia.

Temos ainda um outro ponto que gostaríamos de esclarecer sobre a alienação das pessoas em relação à morte de Dario. Segundo Dastur (2002, p. 72), não podemos nos comover com a morte do outro, a não ser que estejamos também "infectados" pela morte. A morte surge sempre mediada, é sempre a morte do outro, a angústia só se presentifica quando é a nossa própria morte, com a qual não nos anteciparemos em sofrer, por isso ela se torna aqui objeto de contemplação e, ao mesmo tempo, fascínio, ele morre, mas eu estou vivo e devo gozar as delícias de estar vivo. Ainda de acordo com a ensaísta, o ser humano tenta escapar de sua impotência diante da morte, vendo nela um "acidente" que acontece certamente "todos os dias" mas somente aos outros (DASTUR, 2002, p. 76).

Em continuação, temos a chegada da polícia e a informação final "O guarda aproxima-se do cadáver" (p. 51), se ainda havia dúvida por parte do leitor quanto à morte de Dario, ela acaba de se dissipar e por isso "A última boca repete - *Ele morreu, ele morreu*" (p. 51). O que resta agora é a ironia presente no discurso do narrador: "Dario levou duas horas para morrer, *ninguém* acreditava estivesse no fim. Agora, aos que alcançam vê-lo, todo o ar de um defunto" (p. 51, grifo nosso). Mas quem é ninguém? Percebam que o próprio narrador era também um dos expectadores, assim como nós leitores que somos arrastados para dentro da narrativa, sendo também parte desta multidão que assiste pacientemente ao desenlace da personagem.

Quando a morte é confirmada, o narrador/expectador informa:

"Um senhor piedoso dobra o paletó de Dario para lhe apoiar a cabeça. Cruza as mãos no peito. Não consegue fechar olho nem boca, onde a espuma sumiu. Apenas um homem morto e a multidão se espalha, as mesas do café ficam vazias. Na janela alguns moradores com almofadas para descansar os cotovelos.

Um menino de cor e descalço vem com uma vela, que acende ao lado do cadáver. Parece morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva. Fecham-se uma a uma as janelas. Três horas depois, lá está Dario à espera do rabeção. A cabeça agora na pedra, sem o paletó. E o dedo sem a aliança. O toco de vela apaga-se às primeiras gotas da chuva, que volta a cair." (pp. 51-52)

Em relação à solidariedade apresentada no conto encontramos várias leituras: Vilasboas (1978, p. 61) considera a solidariedade momentânea, a qual se mostra falida e misturada de rapina "salve-se o pormenor do 'menino de cor e descalço' vindo com a vela". Por seu lado, Villaça (1984, p. 70) interpreta:

Seriam bondosos, o senhor piedoso que apóia a cabeça de Dario, o menino que traz a vela? Acreditamos que não. O adjetivo "piedoso", por sinal um dos poucos existentes no texto, tem mais o caráter de ironia. À piedade, aliás, é uma virtude das mais apreciadas pelos cultores da opinião pública. A solidariedade chega tarde sob forma de piedade com o morto. Os gestos são os de praxe. Sustentar a cabeça, cruzar as mãos, fechar os olhos do morto. Fica em suspenso o significado da vela trazida pelo menino de cor e descalço. Mais um gesto inútil? Parece-nos que sim. Uma gota no oceano. Apaga-se rapidamente, mal a chuva começa a cair.

Observamos duas formas de análise, a "solidariedade falida" de Vilasboas e a "solidariedade esvaziada" de Villaça, pela nossa perspectiva prevalece a leitura de Vilasboas,

ainda que o conto nos leve a duvidar da existência da solidariedade, reconhecemos no senhor e no menino uma identificação com Dario, ou seja, talvez eles também se sintam de alguma forma "infectados" pela morte. No caso, pela descrição que temos do garoto, ele também deve ser ignorado pelas pessoas o que basta para aproximá-lo de Dario, quanto ao senhor, podemos levantar algumas suspeitas, estará velho ou com alguma grave doença e por isso próximo da morte? São algumas hipóteses possíveis, no entanto, o que gostaríamos de deixar claro é que acreditamos que nos dois casos tenha havido uma real intenção de amenizar a situação do morto.

O que se torna mais inquietante no fim do conto é que Dario ainda continua a povoar a Terra enquanto corpo presente, porém ele está ao mesmo tempo fora da morte (porque não está sepultado) e fora da vida.

Antes de encerrarmos a análise, achamos interessante mostrar algumas observações de Nízia Villaça (1984, p. 63) que passaram despercebidas em nossa leitura:

Quem recebe a vela é Dario, não João, nem José. Dario, nome do imperador da Pérsia, significa etimologicamente preservador do bem. Ironicamente, Dario será despojado de seus bens, perderá progressivamente o controle, pela instalação do imponderável. O nome Dario poderia ainda ser também desdobrado em dar e em rio. Dar implica no despojamento de bens; rio, por sua vez, é símbolo de transformação, viagem e perda.

É importante notar que Villaça (1984, p. 64) fará uma leitura mais voltada para a simbologia da água no conto, vejamos:

Guarda-chuva, embora indiretamente, aponta para uma presença marcante dentro do eixo simbólico vida X morte: a água. Chovia ou iria chover. Ora, a leitura do conto nos mostra que ele transcorre num intervalo entre dois momentos de chuva. [...] Uma vela para Dario trabalha justamente a barra que separa a antítese vida/morte. Vai surgindo no texto a própria presença do elo calado na oposição. A água existiu antes do drama, a água volta a cair após a luta que havia tentado separar a morte da vida. A água volta como princípio do indiferenciado, a água como origem e fim.

Analisado por este ponto de vista, o conto se torna até mesmo poético, a água como fator de aproximação entre vida e morte, origem e fim.

De acordo com Villaça (1984, p. 67) "A frase final aponta o início do suspense narrativo (...) Por que sumiram os objetos? O roubo dos pertences de Dario caracteriza bem a sociedade de consumo que, num regime de troca, tende a consumir até a morte.". Como já vimos, a sociedade estava vivendo um período de progresso, neste estágio a tendência é consumir mais e mais, é obter privilégios até mesmo da morte dos outros.

Para concluir, a alienação em relação à morte de Dario parece ser a necessidade de

ignorar a sua própria finitude, uma vez que, diante da morte, somos todos impotentes, é óbvio que isso não justifica o furto dos pertences de Dario, no entanto se justifica no texto, visto que, estando morto, Dario não necessita mais das coisas materiais, pois "do mundo nada se leva", ditado popular que aqui encontra correspondência.

2.5 - Morte social em "Cemitério de Elefantes"

Nosso "passeio" ao *Cemitério* nos trouxe até aqui. Deixamos para trás as "sepulturas" de Bento e Santina, do Viúvo, de Gaspar e o Pai, de Dario e chegamos "à margem" do cemitério, bem "nos fundos", onde encontraremos os "elefantes malferidos" do *Cemitério de elefantes*.

O título já revela morte, quem está no cemitério, acredita-se estar morto, ou, de outra forma, que tornou-se "imprestável" e deve, portanto, ser descartado. Resta-nos saber o porquê da escolha (feita pelo autor) dos elefantes. Segundo a lenda, ao pressentir a morte, os elefantes se afastam do grupo e seguem em direção ao cemitério, no entanto, como dissemos, é apenas uma lenda, existe uma explicação lógica para isso:

[...] essa história de que os elefantes teriam uma espécie de santuário, um local sossegado para o qual se dirigiriam antes de morrer, não passa de lenda. Há várias teorias para a origem do mito. A mais aceita foi elaborada por especialistas do zoológico de San Diego (EUA). De acordo com esses estudiosos, quando os trombudos envelhecem, seus dentes ficam muito sensíveis e, assim, eles têm dificuldade de comer sua alimentação habitual, formada por arbustos, folhas e cascas de árvores. Por isso, é comum os animais mais velhos se deslocarem para regiões pantanosas, onde há abundância de água e as folhagens são mais macias. Invariavelmente, eles acabam ficando por lá até a morte. A concentração de ossadas nesses locais é que teria originado o mito. "Os animais idosos também se desgarram do grupo porque se tornam mais lentos e vão ficando para trás", completa a bióloga Mara Marques, chefe do setor de mamíferos da Fundação Zoológico de São Paulo. A lenda do santuário de trombudos acabou ganhando peso em razão da atitude reverente desses animais frente a um colega morto. Diante de um paquiderme sem vida, todos os membros de uma manada param junto do defunto e parecem inspecioná-lo com a tromba, como se prestassem uma última homenagem. Além disso, o parente do falecido segue o grupo de longe por alguns dias, numa espécie de manifestação pública de luto. (VASCONCELOS, 2009)

Observando a explicação tivemos muito em que pensar: será que o comentário invalida a existência de um cemitério de elefantes? Acreditamos que não e uma outra coisa nos chamou a atenção, a semelhança na descrição dos hábitos dos elefantes e dos bêbados do conto. Por exemplo, eles também vivem em grupo, são lentos e são solidários uns com os

outros. De acordo com Nicolato (2002, p. 87) "A presença dos animais é uma constante na obra de Dalton Trevisan [...] esta simbologia surge como elemento de motivação para o desenrolar da narrativa, constituindo-se na metáfora da degradação, do rompimento com os valores tradicionais ou da morte". Temos, então, o "mote" para nossa apreciação, mas vamos ao texto...

Em análise ao conto "Cemitério de Elefantes" (p. 123-126), foi-nos possível retirar alguns excertos que revelam a condição desses "elefantes". Em primeiro lugar eles estão "à margem", "nos fundos", portanto estão excluídos. As outras passagens revelarão quem são e como "vivem" os bêbados, observem: "contentam-se com as sobras"; "arrastando os pesados pés"; "Enterram-se no mangue"; "espiam a queda"; "sem nenhuma queixa"; "erguem-se com dificuldade"; "incapazes de se moverem"; "suportam o delírio, a peste, o fel na língua, o mormaço, as câimbras de sangue"; "contemplam"; "Sem pressa"; "aparta-se dos companheiros"; e "perde-se no cemitério sagrado". Apenas com estes trechos poderíamos traçar a vida de dificuldade, sofrimento e aceitação destes "elefantes", que se parecem com os elefantes moribundos que Vasconcelos (2009) descreveu.

Porém, aqui reside a ironia de Trevisan ao escolher a metáfora dos elefantes. Expliquemo-nos, com exceção dos ocidentais, para os quais o elefante é a imagem viva do peso, da lentidão e da falta de jeito, os outros povos vêem o elefante como um símbolo de força e poder. Verifiquemos:

[Na Ásia] O elefante é a montaria dos reis [...] Ele simboliza, portanto, o poder régio. [...] A paz e a prosperidade são o efeito do poder régio estabelecido; a *potência do elefante* [...] dá àqueles que a invocam tudo o que possam desejar. [...] o elefante também desempenha, na Índia e no Tibete, o papel de animal-suporte-do-mundo: o universo repousa sobre o lombo de um elefante. [...] Na África, segundo as crenças dos baoulés, o elefante simboliza a força, a prosperidade, a longevidade e a sabedoria. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, pp. 359-360)

Por isso, é irônica a associação entre uns e outros, o próprio narrador nos conta: "Curitiba os considera animais sagrados, provê às suas necessidades de cachaça e pirão." (p. 123). Segundo Maria Theresa Alves (2006, pp. 273-274), a ironia constitui uma das faces da morte na literatura, porque, na busca de uma verdade, a arte apresenta palavras que são por ela ordenadas, dissimuladas, mascaradas através de metáforas, de metonímias, de antropomorfismo. A arte está sempre distante do que diz, ela ocupa o lugar do "morto", daquele que não está. Ainda de acordo com Alves, "A arte da ironia não se cansa de pôr à prova a origem, a verdade, o absoluto, não deixa de demonstrar que as verdades não passam de ilusões...". Parece-nos patente que Trevisan não ignora isto, pois, muito embora retire da

vida real a matéria prima para suas histórias, a partir do momento que elas entram para o universo ficcional, geram a morte da veracidade. O que vale dizer, uma vez que, para compor a narrativa o autor subverte o real por efeitos de citações literárias, ou pela adoção do surreal, ou pela reunião de vários registros narrativos, entre outras coisas, como afirma Maria Theresa Alves (2006, p. 275), a história não é real, é uma duplicata. Por ora, voltemos ao texto:

"Elefantes malferidos, coçam as perebas, sem nenhuma queixa, escarrapachados sobre as raízes que servem de cama e cadeira. Bebem e beliscam pedacinho de peixe. Cada um tem o seu lugar, gentilmente avisam:

- Não use a raiz do Pedro.
- Foi embora, sabia não?
- Aqui há pouco...
- Sentiu que ia se apagar e caiu fora. Eu gritei: *Vai na frente, Pedro, deixa a porta aberta.*" (pp. 123-124)

O que fica mais evidente, para nós, é a supressão nos diálogos, as falas são mínimas revelando mais um monólogo do que, propriamente, um diálogo. As frases inacabadas sugerem desencanto e, talvez, desespero. Como revela Bernardi (1983, p. 24) "o autor tematiza com extrema economia de meios, e de um ângulo cada vez mais pessimista, os desencontros entre os seres". A última frase demonstra que a morte não é temida, mas esperada. Não nos esqueçamos que a metáfora da morte na obra de Dalton Trevisan pode ser moral ou física e, neste conto, temos ambas presentes. Em oposição ao conto "Uma Vela para Dario", aqui a solidariedade é exercida sem interesse e de forma espontânea.

Em sua dissertação de mestrado, Nicolato (2002, pp. 79-81) fez uma leitura interessante sobre este conto levando em consideração o espaço do sagrado e do profano. Suas considerações são as seguintes: Curitiba é uma cidade simbólica, onde iremos nos deparar com o espaço do sagrado e do profano; um dos espaços sagrados é o velho ingazeiro, que aparece com estatuto de lar, com espaços delimitados, e onde os valores familiares não estão totalmente rompidos (realmente os bêbados agem como uma família, alimentando, protegendo e se amparando). A sacralização de seres degradados, segundo ele, aponta o caráter irônico que vai percorrer todo o texto, principalmente pelo fato de que mendigos e bêbados ganham nomes bíblicos. Nicolato (2002, p. 80) também constata que:

Ao mesmo tempo em que sacraliza um espaço que está à margem da cidade, e

literalmente de um rio, Dalton vai inserir a primeira de muitas inversões de valores que, ironicamente, irão acompanhar a narrativa de “Cemitério de Elefantes”, apresentando os personagens como indivíduos felizes e considerados sagrados pela população da cidade, apesar de viverem sob o peso da doença, da morte iminente.

No trecho seguinte, extraído do conto, veremos como a morte parece ser aceita de modo natural:

"Distrai-se um deles a enterrar o dedo no tornozelo inchado. Puxando os pés de paquiderme, afasta-se entre adeuses em voz baixa - ninguém perturbe os dorminhocos. Esses, quando acordam, não perguntam aonde foi o ausente. E, se indagassem, para levar-lhe margaridas no banhado, quem saberia responder? A você o caminho se revela na hora da morte." (pp. 124-125)

Percebam a relevância do verbo utilizado pelo autor "enterrar", o que nos remete à idéia de morte. Entretanto, gostaríamos de chamar a atenção para a última frase "A você o caminho se revela na hora da morte." A construção da frase, a escolha do vocábulo, tem a clara intenção de dar um duplo sentido. Afinal, "a você" - o bêbado que está moribundo -, ou "a você" - leitor ou ouvinte da história? Pode ser qualquer um, e nisto está a beleza da frase.

Também neste conto podemos notar a associação da deformidade dos pés (que todos os bêbados apresentam) com a inclinação ao vício e/ou ao pecado, como constatamos em "O Jantar". As descrições são: "pesados pés", "tornozelo inchado", "pés de paquiderme", "pés disformes", "pés grotescos". Aproveitando essa questão, notamos que os bêbados apresentam algumas doenças, as quais devem ser decorrentes do vício em bebida, porém jamais reclamam. Nos parece que a presença da doença, deste modo, inclui a consciência da morte ou a possibilidade de fuga de uma vida vazia e sem sentido:

- "- Por que você bebe, Papa-Isca?
- Maldição de mãe, uai.
- O Chico não quer peixe?
- Tadinho, a barriga d'água." (p. 126)

Neste excerto de conversa observamos que não há aprofundamento na história de cada um, como acontece por toda a narrativa, os bêbados permanecem em seu próprio mundo, sem partilhar suas histórias e vivências, como se o autor quisesse demonstrar que para a

apreensão do conto isso pouco importa, uma vez que, condenados à morte, não interessa o que fizeram ou o que foram, tudo são fragmentos que reunidos não formam um todo coerente.

Enquanto na Curitiba de Trevisan (ou seja, o mundo) as pessoas vivem na solidão e sem perspectivas de uma vida coroada de êxito, morrendo um pouco a cada dia mas, ainda assim, com medo da morte, os bêbados, já mergulhados em um processo de autodestruição, aceitam e se dirigem para a morte:

"Sem pressa, aparta-se dos companheiros cochilando à margem, esquecidos de enfiar a minhoca no anzol.

Cospe na água o carço preto do ingá, os outros não o interrogam: presas de marfim que apontam o caminho são as garrafas vazias. Chico perde-se no cemitério sagrado, as carcaças de pés grotescos surgindo ao luar." (p. 126)

Retomando mais uma vez a análise de Blanchot (1987, p. 88) sobre os heróis de Kafka, os bêbados deste conto de Trevisan "não somente quando morrem mas, aparentemente, quando vivem, é no espaço da morte que cumprem suas atitudes [...]". A aceitação da morte por esses "elefantes malferidos" quer tornar evidente que "a relação com o mundo normal está, desde já, quebrada" (BLANCHOT, 1987, p. 89)

Antes de encerrarmos nossa análise, acreditamos ser relevante a presença da natureza neste conto, o que é bastante raro na obra de Trevisan. Em "Cemitério de Elefantes" a natureza parece se justificar na ausência da superficialidade, das máscaras que se usam na sociedade com intenção de manipular e usar o outro, desta forma, a natureza, em sua simplicidade, reflete os próprios bêbados que agem de forma natural e simples.

Para concluir, a narrativa fala da morte do principal "tipo de herói" da obra de Trevisan, aquele que está à margem da sociedade, herói degradado que aceita a sua condição com resignação e conformismo, os fragmentos revelam a desorientação desses sujeitos diante do mundo, se nada dizem é porque não são capazes de apreender este mesmo mundo, é melhor, portanto, calar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escolhermos o tema da morte na obra *Cemitério de elefantes* de Dalton Trevisan, não tínhamos idéia das inúmeras possibilidades de leitura que surgiriam. A cada vez que voltávamos aos textos descobríamos um detalhe novo ou uma nova perspectiva, por isso não tivemos aqui a preocupação de esgotar o assunto e com certeza, parodiando Machado de Assis, muitos ainda virão abrir os caixões e remexer os ossos, por isso deixamos a porta aberta...

Nosso trabalho foi dividido em dois capítulos. Na primeira parte, procuramos, com base nas teorias sobre a morte na literatura e também nos estudos acerca da obra de Dalton Trevisan, destacar as principais características do autor que revelam a presença da morte. Desta forma, foi-nos possível concluir que as narrativas de Trevisan apresentam algumas marcas da morte como a síntese, a ironia, a repetição e a linguagem esvaziada, fato que não representa em absoluto uma novidade, muitos estudiosos já apontaram essa peculiaridade em sua obra, no entanto, buscamos com este estudo apontar outras mortes que ainda não tinham sido referenciadas, como a "morte" do leitor passivo, que necessita a partir de agora recolher as pistas deixadas e construir o sentido do texto junto com o escritor; a "morte" do autor, o qual precisa abandonar o mundo para escrever, além de ter de se afastar do texto para que a linguagem fale por si; a "morte" da palavra útil, que já não conforta, antes nos inquieta; e a "morte" refletida na própria escrita, a qual demonstra cada vez mais seu caráter fragmentário, impossibilitado de formar um todo coerente. A morte será para Dalton Trevisan a matéria prima para o trágico que se inicia quase sempre no ambiente familiar e, assim como na tragédia grega, o autor nos oferece uma oportunidade de "olhar para o abismo" da morte, e sairmos vivos. Multiplicando-se em formas variadas, aparece na obra de Trevisan a morte por traição, por abandono, morte da inocência, da solidariedade, a morte representa também o fim de uma relação, a passagem para um outro modo de ser, a ausência de vida ou pode estar na narrativa em seu conceito usual, como finitude.

No segundo capítulo, demos ênfase às figurações da morte na obra *Cemitério de elefantes*, o primeiro passo foi apresentar o livro e tecer breves considerações para justificar nossa escolha por esta obra em particular. Em seguida, analisamos cinco dos vinte e três contos que compõem o livro em questão. Nestes contos, procuramos destacar as mortes não tão evidentes, que ocorrem nos textos, com o cuidado de não sermos muito repetitivos, buscamos enfatizar um tipo de morte em cada análise. Deste modo, encontramos as forças

antagônicas de Eros e Tânetos em "O Primo", no qual amor e morte travam uma luta que termina em tragédia, as mortes que se apresentam são: morte por traição; morte da imagem da esposa virgem; morte da felicidade; o silêncio que conduz à morte; morte da relação sexual; e, por fim, a morte do primo, assassinado pelo marido traído. Em "Angústia do Viúvo" é o silêncio, a impossibilidade da palavra apaziguadora e confortante, que leva o Viúvo à "morte", que não é morte, mas ausência absoluta, desta forma identificamos a morte na própria condição de "estar viúvo"; a morte causada pela rotina, pela ausência de alterações; a morte se presentifica na linguagem esvaziada e no silêncio que remetem ao vazio do cotidiano do Viúvo; e na "pulsão de morte" revelada na doença do Viúvo. Refletida na escrita está a morte em "O Jantar", levando consigo tudo que excede, a morte está na doença do Pai, condenado à morte; a morte está na relação entre pai e filho; no diálogo vazio; no afastamento de Deus; e na supressão de vocábulos, falas de personagens, sintagmas narrativos ou mesmo parágrafos inteiros, que desapareceram na mais recente versão do conto, caracterizando a morte da primeira versão e do enunciado fixo. Em "Uma Vela para Dario", vemos não só a morte de um homem, mas a morte da solidariedade e da empatia, neste conto a morte aparece principalmente através de símbolos: na vela que simboliza a perenidade da vida; no cachimbo que se apaga ao mesmo tempo em que a personagem morre; no sapato retirado o qual revela que Dario já não andarรก sobre a Terra; na chuva que representa a antítese entre vida e morte; e no silêncio de Dario. Por último, vimos em "Cemitério de Elefantes" a "morte" pela exclusão social, à margem da sociedade, os "elefantes malferidos" - os bêbados -, vivem já uma experiência de "morte" em vida, por isso a morte é libertação. Neste conto a morte aparece no vocábulo "cemitério"; na autodestruição através do vício; na aceitação da morte; na supressão de diálogos; na ironia; na doença; e no silêncio, mostrando que a relação com o mundo normal está, desde já, quebrada.

Diante das muitas mortes anunciadas na obra de Dalton Trevisan, acreditamos que o tema que escolhemos para estudo é relevante e constitui importante fonte de pesquisa para entender a morte na literatura do autor.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Maria Theresa Abelha. "O óbolo de Caronte: *Ursamaior* de Mário Cláudio", in: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo: Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas, 2006.
- ATAÍDE, Vicente de Paula. **Aspectos do conto de Dalton Trevisan**. Tese (Doutorado) - Universidade Católica do Paraná, Curitiba. 1970.
- BARTHES, Roland. "A morte do autor" in: **O rumor da língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BERNARDI, Rosse Marye. **Dalton Trevisan**: a trajetória de um escritor que se revê. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo. 1983.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain et al. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CUNHA, Fausto. "Quase elefantes" in: TREVISAN, Dalton. **Cemitério de elefantes**. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- CUNHA, Fausto. "Um mundo de gente viva" in: **A luta literária**. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1964.
- DASTUR, Françoise. **A morte**: ensaio sobre a finitude. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Rio de Janeiro: Bruxedo: Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas, 2006.

- DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Belo Horizonte, MG: Ed. PUC Minas, 2008.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2000.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **O vampiro em visita ao cemitério de elefantes**, in: Folha de São Paulo. 17/08/1980.
- GOMES, A. C.; VECHI, C. A. **Dalton Trevisan**. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JAKUBOWSKA, Monika. **Crítica e Interpretação**. Posfácio de Opo Wiadania Wcale Nie Przykladne. Tradução Anônima do Arquivo da Biblioteca Pública do Paraná - Documentação Paranaense, s/d.
- JOLLES, André. **Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- MARTINS, Wilson. **Pontos de vista: crítica literária**, 10: 1978/1979/1980/1981. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995.
- MASSI, Augusto. **Dalton por inteiro**. Jornal O Estado de São Paulo. 22/11/2009.

- MELO, Ana Maria Lisboa de. "Tendências do conto brasileiro a partir do Modernismo", in: **Caminhos do conto brasileiro**. Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art01.pdf>>. Acesso em 25 out. 2008.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- MOISÉS, Massaud. **Guia Prático de Análise Literária**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.
- NASCIMENTO, Noel. **Dalton Trevisan ao espelho do texto**. In: Fundação. Abril/1980 São Paulo: Abril Educação, 1981.
- NICOLATO, Roberto. **Literatura e Cidade**: o universo urbano em Dalton Trevisan. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2002.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. **O Primo Basílio**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- QUINTANA, Mário. **Inscrição para um portão de cemitério**. Disponível em: <http://www.pensador.info/autor/Mario_Quintana/> Acesso em: 28 jan. 2010.
- ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROOSEVELT, Theodore. Disponível em: <http://www.pensador.info/autor/Theodore_Roosevelt/>. Acesso em: 12/01/2010.
- SILVERMAN, Malcolm. **Moderna ficção brasileira**. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SIMÕES, João Manuel. **Dalton Trevisan**: périplo (com escalas) em torno de um continente. In: Fundação. Abril/1980 São Paulo: Abril Educação, 1981.
- TREVISAN, Dalton. **Cemitério de elefantes**. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- TREVISAN, Dalton. **Cemitério de Elefantes**. Disponível em: <http://www.cpv.com.br/cpv_vestibulandos/info_fgv/administracao/2004_Novembro/fgv041f1dnov%20adm%20lit.pdf> Acesso em 03 jan. 2010.

TREVISAN, Dalton. **Um Jantar**. In: Revista JOAQUIM. Curitiba, set.47, v. 13.

TREVISAN, Dalton. **Vampiro de almas**. In: Revista Veja. São Paulo: Editora Abril, 03/09/1975. Entrevista com Dalton Trevisan.

VÁRIOS, Autores. **Grande enciclopédia Larousse Cultural**. Editora Nova Cultural, 1998.

VASCONCELOS, Yuri. **Existem mesmo os "cemitérios de elefantes"?** Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/mundoanimal/pergunta_407148.shtml>. Acesso em: 19 dez. 2009.

VILASBOAS, Manoel. **Trevisan: do "pendant" à contextualização**. Revista Educação, Palmas, Fafi, jul.78, nº. 1, v. 4.

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

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste**. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

ANEXO A - "Um Jantar"

O homem comendo à sua frente, cheio de ruídos, resfolegando como fordeco na garagem. Encheu de pão a boca, bebia o vinho, pingava molho negro de carne escorrendo dos dentes na toalha.

Um condenado à morte devorando cheio de gulodice seu último jantar.

- Gaspar, filho meu, como vão as coisas?

Gaspar devia responder. Era o seu herdeiro; gastaria sua fortuna com mulheres da vida. Ao nascer pela manhã da cama, insepulto, lá deixara seu cadáver de ontem. No espelho uma cara desconhecida. Atrás da cara, Gaspar (um pensamento se esconde) que perdeu o nome!

O pai que é gigante a pisar na sua casa de brinquedos, já foi moço como ele: viu-lhe as grossas mandíbulas triturando os frágeis alimentos, como um grande ratão, de rabinho satisfeito, a roer o coração podre da vida.

- As coisas vão.

Diante dele, o bem mais precioso da terra: **seu filho**. Gaspar, nome de rei mago. Seu filho Gaspar, herdeiro das **tradições de** família e neto de um doge de Veneza. De um doge. E de Veneza.

- Mais pimenta, Júlia.

Júpiter surgiu, de voz tonitroante para assustar as crianças, diante da copeira preta, ordenando: **mais pimenta**. Tinha as suas letras, sobrinho de um padre do Vaticano.

Com fruição mastigava a tenra carne untuosa, sabor que evoca outra doçura terrestre: umas frescas coxas pretas. Era um gozador, no fim da vida, bom garfo, ótimo copo, grande amoroso. Nas manoplas poderosas uns desejos suaves de afagar cabelos ou beijar nucas de loiras meninas. Gaspar já conhecia mulheres?

Olhou-o, viu-o impenetrável como vidro escuro, onde não passa a luz.

Bom pai, via-se afastando-o com a mão do abismo de mulheres da vida, que extorquiam dinheiro dos mocinhos e os engalicam com doenças venéreas. Logo será um homem. Meu filho. Dar-lhe conselhos: não beba água sem ferver, não frequente bordéis, não case cedo.

Não esperar ruir o tempo estanque entre os dois: **arrombá-lo!**

- Como vai de namoradas, seu Gaspar?

A pergunta feriu-o tanto como um dos arrotos do pai. Olhos frios de um estranho.

Aquela casa foi um inferno (o segredo de uma paixão adúltera que os móveis silenciam) na desintegração pavorosa do amor conjugal, jamais se case, Gaspar.

Não se sentia filho do bicho que comia à sua frente, debruçado ao prato fumegante - e engorgitado, o bolo alimentar descendo pela laringe, faringe, esôfago, intestinos e reto.

- Não gosto de mulheres.

Abrindo uma chaga no peito do outro:

- São alimentos imundos.

... não casar cedo, não cortar o espaguete. Enrolou no garfo o espaguete úmido de molho apimentado e camada tênue de queijo, aspirou-o, instantâneo gosto na boca, as narinas afagadas pelo calor aromático que subia do prato. Gole de vinho para umedecer a garganta. Cortou finas fatias de posta coberta em negro molho, oleoso, levemente crua no meio e tostada, mastigando-a com bocados de pão branco e macio: espargiu o rutilo molho de tomate.

Molhando um bocado de pão no líquido azul. Observou o cálice contra a luz: cor doce azul dos olhos de virgem nua se lavando num bidê. A nua carne branca arrepiada, e erguê-la nos braços, up lá lá!

- Como vai o seu latim?

Calor nas faces, das mãos quentes de uma copeira preta pedindo amor. Nua e preta, preta carne fosca, sem sangue ofegante como uma ostra em sua concha.

O vinho, neste instante, lhe amolecia o nervo da virtude, na frase clássica do grande Cícero.

Oh lassidão filantrópica, com vagos desejos de ler o próprio nome, gravado em pedra, nos portais brancos de um hospital.

Era efeito do vinho generoso ou, como na ópera, o vinho espumante que no copo cintilante lembra o sorriso de uma amante.

Confessar-se ao filho, movê-lo com a dura luta de sua vida, e os sonhos frustrados. Também foi moço, magro, bigodinho imitado de Rudolfo Valentino. Não tinha pai rico, casou: nasceu Gaspar (o novo filho de Deus!) e urgia ganhar dinheiro.

O filho tem o dom de sonhar graças a seu dinheiro.

Foi amarga luta, devorou como um gigante as ilusões de seu tempo de mocinho, e com que dor!

Essa anedota dos Rotschild, em que o velho respondeu ao cocheiro, protestando que o jovem Rotschild dava gorjetas melhores: eu não tenho pai rico... E Gaspar será doutor!

- Vai mal. Acho que não tenho vocação.

Eu sou um pobre mocinho lírico, pensou Gaspar, e cheio de delicadezas. A

delicadeza, por exemplo, de dar um tiro no ouvido, esquerdo ou direito, não sei. Sinto pressa de atender o chamado das janelas, fugir da casa em que nasci, disso (isso se serviu de galinha, no molho pardo) que é um bom garfo, ir pr'uma aldeia perdida lá na Jamaica, criando filhos amarelos, tomar porres de rum, morrer enfim, mas de peste bubônica - não deixo por menos.

- Ora, filho meu, bobagens...

Era bobagem, para ele, os grandes mistérios da terra: a morte, os versos de T. S. Elliot, uma tela de El Greco.

Era um homem no mundo dos homens, a sua frase diante das visitas.

A uremia da mãe ou olho estrábico de Gaspar eram um defeito para ele, homem sadio, com cinco dedos no pé. Dominador, instalava-se nas situações, esmagando os outros com sua presença de Júpiter Tonante.

As visitas sorriam, concordando e Gaspar sentia o olho doer-lhe como seis dedos no pé. Era um príncipe filho de estalajadeiro gorducho da burguesia.

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

- A vida é uma coisa triste.

Ir ao cinema, para se consolar de tristezas com umas pernas de ouro. Sem dinheiro, esperar a morte do outro para ir em busca da mulher barbuda no circo Politeama Oriente.

A vida é uma coisa triste. A vida é dura, sem pai rico que compra tudo para a gente. Como é duro ganhar dinheiro, há homens que se matam a vida toda sem ganhá-lo.

O festim da morte seria um banquete com todas as imundícies da terra? Comería o seu quinhão.

Pendia-lhe o espaguete, assim lombrigas moles de criança, da boca voraz e enguliu tudo, os rabinhos úmidos das ratazanas goela a dentro.

Comer é uma das grandes coisas boas da vida. E as pretas são quentes!

Gaspar serviu-se em dois dedos de vinho. O outro leu para ele, no rótulo:

- In vino veritas.

Cada deus com a sua verdade.

In vino.

A verdade é ter boa mulher, boa casa, boa comida.

Ir atrás da verdade, fugir de casa. A família era-lhe o pior entrave à vida, prendia-o com podres raízes à verdade morta: deu-lhe tudo o que tinha para dar, já boca fechada de um defunto.

Nada para ensinar e no mundo vasto mundo tudo para aprender. A sua pessoa

doméstica era a mais sórdida: cara desgrenhada de manhã, a cueca suja, pano de prato na cozinha: "**Deus abençoe esta casa!**"

Se meu pai abre a boca para dizer alguma coisa diante de qualquer fato, eu lhe direi as palavras que dirá - e antes do que ele.

O homem é um ser que se deposita, águas que rolam e os sedimentos com os dias modelam os pés, a barriga e os olhos azues. (As mães estratificadas). Nudez vergonhosa a princípio e depois, rotos andrajos de esmoler pedindo coisas à porta das casas.

In vino. Veritas.

Gaspar descobria, aos poucos, em si uma paixão encantada pelo mundo: inefável gosto de romper entre os dentes uma fatia de posta sangrenta, o sabor do vinho espumante doce sorriso de amante, fraqueza secular pelas mulherinhas. Via com horror que, ainda em si, o pai era mais forte! As duas caras sanguíneas, no espelho, avinhadas, e se o odiava era porque o amava muito. Atirar areia sobre a vizinha trêmula que sobe dos destampados túmulos ferir, em si, o pai. Tinha pressa de condenar, senão fosse oh! tão jovem perdoaria oh! as fraquezas do velho...

Veritas.

- Foi à missa, Gaspar?

- Não, senhor.

- Eu lhe pedi, não lhe pedi? (Se o espancasse arrumava a trouxa e fugia, fugia de casa!) Por que não me obedece o senhor?

- Eu não acredito em Deus.

A sua vida (risinho venal nos lábios) não tinha finalidades, queria morrer. Ter morrido há séculos como o formidável João Ferrabraz, bravo capitão das Caraíbas Holandesas, morto em 1754.

Queria tanto fazer alguma coisa de grande!

Não doutor, senão um vagabundo que pergunta aos leprosos da estrada, com um sino na mão, onde mora a filha do rei, para casar-se com ela.

Sentia-se heróico assim, ele proprio, fosse um romance de capa e espada, e encadernado em couro marroquim!

- O que?

Fitaram-se, por um instante, em silêncio. Apenas os borborigmos estertóricos na barriga do rei.

- Não é o caso de crer ou não crer. Era a missa de aniversário da morte de sua mãe!

Meu filho, meu filho, queres fugir de mim, assim a estrada que foge da aldeia para o

largo mundo. Mas estarei em ti, como a ostra está dentro da concha, sempre. Estarei perdido na tua perdição, aflito em busca de uma estrela que - hoje eu sei! - não encontrarás. Estarei salvo porém quando fores simplesmente um homem no mundo dos homens. Não lutes, meu filho, contra mim: serás tudo que não fui. A minha experiência queimando tua carne como um sol de fogo ardente, e meu nome, e meu dinheiro serás, ah meu filho, dono da terra.

Parte, eu irei contigo.

O pai, engulindo novos tragos de vinho, olhos pingando lágrimas, disse:

- Tua mãe nunca me compreendeu, meu filho...

O nariz vermelho como uma brasa assoprada, de Doge, aonde subiam os tépidos aromas das comidas terrestres.

A esperada mulher, que o homem nunca tem embora.

O pai tinha suas frases de amor: a rosa de tua boca, moça de Shiraz, é o centro do mundo... A noite em que Gaspar o surpreendeu entrando numa casa, com aquela mulher de lábios grossos de carmim, e de braços, como se fora a **sua mulher!** Morte dos atributos divinos da teologia: a onipotência, a onisciência e a perfeição moral do pai, já agora, um pobre diabo se humilhando aos pés, de unhas pintadas, de uma prostituta. Não viu Gaspar, a prostituta dando uma cena, a falar que "tudo isso me aborrece". Resposta canalha do homem sofrendo de amor: "Mas, querida..." Achou, mais tarde, na gaveta de sua escrevaninha, escondido, um retrato da mesma prostituta, sorrindo no dente de ouro, ao lado de um recorte de jornal, anunciando remédio para a "cura infalível, em três meses, de blenorragias crônicas".

- Mamãe descansa em paz.

Faltava-lhe por diante o amor santificado da mãe, água para beber, sono para dormir. Mulher igual às outras, indo para a cama com o bicho que, cheio de ruidos, comia à sua frente. Ficava à noite, testa úmida de suor, ouvidos a escuta de um ruído no quarto vizinho do casal... Salvando a mãe do inferno das pecadoras queria se atirar sob as rodas de um bonde, até escolheu o número do bonde: nº 35.

Morreu... morreu como ele Gaspar um dia morrerá, Deus o livre! deus, flor de retórica igual o dente de ouro na boca da prostituta. Sem mãe, nem pai, ou dez cruzeiros no bolso, o que sonhava, senão morrer? A morte outra palavra vaga, iria depois da janta ver o significado no dicionário.

- Minha pobre mulher...

O pai se comovia sobre a sua dor. Terror da presença de Deus, com as roucas trombetas dos anjos anunciando a sua vingança: conhecia, agora, esse terror! Tinha sido um homem no mundo dos homens: fraco, pecador, egoísta, católico.

Morrer quando se aprendeu, penosamente a gostar de coisas boas da vida, sabendo que nada fica: o homem morre como um fogo se apaga. Nada fica, embora deixando tudo: a casa, o auto, os bens imóveis, o nome, o filho.

Sentiu obscuramente, lampejo mirífico logo extinto, que a única sobrevivência é a do filho, carne de sua carne, **ele!** O filho, que se alimenta de suas raízes, matando-o sem piedade, verdes anos que enxotam do caminho.

- O sr. tem dez para me emprestar?

O outro levou a mão no bolso, abrindo a carteira, apenas a meio, escolheu uma nota, alisou-a cuidadosamente entre os dedos e deu-a: sentiu-se dez cruzeiros mais pobre.

Fitou a Santa Ceia, na parede, só vendo Judas com o saquinho dos trinta dinheiros.

E, inapetente, a comida fria sobre a mesa - uma fatia mais de posta sangrenta.

O vinho é sangue de Cristo, bebamo-lo!

Dois estranhos.

O filho, à sua frente, sentia-se (a dor de dentadas vorazes no braço) como um dos filhos do conde Ugolino.

Fulgor de desprezo nos olhos do pai: eu te invoco, meu filho, ponho a nu misérias e esplendores, não me recebes. Patifezinho! Um filho tem **deveres** com seu pai. Ergueu-se da mesa, ouviu o outro diante da chapeleira.

- Vai sair?

- Vou.

Puseram os dois o chapéu, num gesto igual. Saíram para a rua entre o ruído de buzinas, o bonde nº 35 e clarões de anúncios luminosos, seguindo na procissão negra de gente que fitava a ponta dos pés. Mas quem os via, um velho e outro jovem, caminhando lado a lado, sem ter um o que dizer ao outro, sabia logo tratar-se de pai e filho.

ANEXO B - "O Jantar"

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

- Como vão as coisas, meu filho?

Chupava a sambiquira e piscava o olho de gozo.

- As coisas vão.

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

- Me passe a pimenta, Gaspar.

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

- De amores como vai?

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

- Não tenho amor.

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

- Que me conta da poesia?

Graças ao seu dinheiro o filho tem o dom de sonhar.

- Vai mal.

Todo filho é uma prova contra o pai.

- Ora, Gaspar. Bobagem.

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

- A poesia fede.

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

- Foi à missa, Gaspar?

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

- Não, senhor.

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

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

- Não creio em Deus!

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

Borborinhos na barriga do pai - ou do filho?

- O aniversário da morte de sua mãe!

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

- Sua mãe nunca me compreendeu, meu filho.

Gaspar ouvindo no sábado à noite os ruídos no quarto do casal.

Sem mãe e sem dinheiro no bolso.

- Minha pobre mulher...

- O senhor tem algum para me emprestar?

Com a dor de dentadas furiosas no coração - um dos filhos do Conde Ugolino.

O pai levou a mão ao bolso, abriu a carteira, escolheu uma nota, alisou-a entre os dedos: trinta dinheiros mais pobre.

O filho observou a Santa Ceia na parede. Judas com o saquinho em punho.

- O vinho é sangue de Cristo, bebamo-lo!

Dois estranhos.

- Vai sair?

- Vou.

Os dois alisaram a aba do chapéu, um com o gesto do outro.