

---

MÍNIMO MÚLTIPLO:  
DO CONTO AO HAICAI DE DALTON TREVISAN

Berta WALDMAN  
UNICAMP/USP

Desde os primeiros textos publicados nos idos dos anos 50, destaca-se um traço que atravessa a obra de Dalton Trevisan: a condensação. Para alcançá-la, o autor lança mão da subtração que basicamente significa suprimir e "enxugar" frases, trechos de contos, reescritos estes sistematicamente a cada nova edição. Um pouco como a gravura de Escher onde uma mão apaga o que a outra escreve, a mão que corrige, corta, não é a mesma que aquela que escreve; outras forças a guiam, outras razões a fazem apagar, substituir, polir, agregar, dando visibilidade a um processo em que as alterações indicam paradoxalmente uma vontade não de narrar, mas de calar.

Essas "correções" de rota criam tensão entre o material publicado e o novo texto que se sobrepõe ao primeiro, forjando-se uma teia intertextual de diálogos endogâmicos, onde o outro, o novo, o diferente, é estranhamente investido de atributos do mesmo. Através dessa função operatória, onde um traço não pára de fazer dobras, volta-se ao mesmo paradigma para se ressaltar não um conceito, mas uma imagem que se vai multiplicando.

Nos livros *Cemitério de Elefantes*, *O Vampiro de Curitiba*, *A Guerra Conjugal*, publicados antes dos anos 60, e ainda em *O Rei da Terra*, de 1972, Dalton Trevisan mais investiga seu material literário do que

---

trabalha estilisticamente a subtração<sup>1</sup>. Assim mesmo ela já vem assinada em certos malabarismos "desconstrutivistas" conforme se pode verificar, por exemplo, no conto *Debaixo da Ponte Preta*<sup>2</sup>.

O conto trata da apuração do estupro praticado por seis ou sete homens, sendo a vítima a empregada doméstica Ritinha da Luz. Como a acareação se faz na delegacia de polícia, a narrativa apresenta a peculiaridade de trazer para o seu âmbito o relatório policial. Esse tipo de relatório desempenha a função específica de "traduzir" o depoimento de incriminados, a partir de um modelo pré-fixado, o que permite o seu pronto reconhecimento dentro e fora da área em que transita. A referência a esse clichê é clara na fixação de dados como nome, sobrenome, idade, estado civil, data e local da ocorrência, atenuantes, etc.

Miguel de Tal, 40 anos, casado, fogueira, largou o serviço às 10.30 h e, ao cruzar a linha de trem, avistou três soldados e uma dona em atitude suspeita. Sentiu um tremendo desejo de praticar o ato com a desconhecida. Aproximou-se do grupo e, auxiliado pelos soldados, agarrou a mulher, retirando-lhe a roupa e mantendo relação com ela, embora à força.(p.57)

Até mesmo a passagem que rompe a suposta objetividade por expressar uma sensação ("Sentiu um tremendo desejo de praticar o ato com a desconhecida") vem contaminada pela impessoalidade do clichê, porque a intenção é a de, através da uniformidade da linguagem, acomodar o evento à normatividade do molde fixo.

Assim, visto em seu conjunto, o conto compõe-se pela justaposição de depoimentos, que perfaz a sua quase totalidade. Como o rela-

---

<sup>1</sup>Veja-se de August Willemssen, "Sobre a evolução estilística na obra de Dalton Trevisan e as conseqüências que daí advêm para o tradutor". Em Revista *Colóquio Letras*, n. 132/133, abril-setembro, 1994, p.30-40.

<sup>2</sup>Em *O Vampiro de Curitiba*, 3.ed., RJ, Livr.Olympio Ed./Ed.Civiliz. Brasileira/ Ed.Três, 1974, p.57-61.

---

tório policial aparece configurado enquanto discurso citado, é difícil designar um *eu* narrador, já que a fala de cada um dos depoentes é submetida às leis do jargão policial. Nesse caso, não há um *eu* que lance um *tu* como representação interlocutória, há antes um vazio de personalidade que estrutura maquinalmente a linguagem, colocando-se como mediação entre o leitor da narrativa e o mundo contado. O efeito imediato que se alcança é o cinematográfico, no que diz respeito à neutralidade do narrador e à rotatividade de pontos de vista que fazem prevalecer o mostrar sobre o contar. Por outro lado, como a versão de cada um dos implicados é "corrigida" pela seguinte, ao mesmo tempo que o conto transcorre, ele vai sendo desconstruído, e o leitor, desorientado, se vê lançado na obscuridade da noite (o estupro ocorre entre as 22 e 23h) e no emaranhado narrativo decorrente de pontos de vista discordantes, topando de cara com a injustiça de a vítima ir sendo transformada em culpada. Ao projetar uma versão sobre a outra para desmenti-las sucessivamente, o autor vai desarmando o edifício de inverdades erguido pelo clichê e termina o conto apontando para a única coisa que interessa, mas que só o guarda-civil Leocádio enxerga: "ao passar debaixo da Ponte Preta, viu uma negrinha chorando".

Embora o conto se apresente como um todo orgânico, sem brechas ou lacunas, Dalton Trevisan alcança, por força do modo como o estrutura, criar efeitos paradoxais como a indeterminação e o vazio do sujeito, a condensação e o oco da linguagem, que iluminam situações cotidianas neutralizadas por uma visão automatizada, objetivos buscados de modo mais agressivo e radical a partir de *O Pássaro de Cinco Asas* (1974), onde é evidente que o autor tem na mira o haicai. E esse

---

objetivo passa a ser tão vigoroso que se inscreve como programa estético, conforme se pode ler no único prólogo que ele escreveu a seus livros<sup>3</sup> e que também data de 1974:

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

Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Meu caminho será do conto para o soneto e dele para o haicai.

A partir de certo momento, então, as frases que já eram curtas passam a se truncar, eliminam-se verbos, conjunções, pronomes, adjetivos, elimina-se material narrativo, evita-se a oração subordinada, e vai-se delineando a oração nominal como uso predileto do autor<sup>4</sup>. A poda é tão radical que a sintaxe sofre, tornando o texto cada vez mais hermético. Nessa passagem, há uma transformação que merece ser enfatizada pois, enquanto o autor trabalha a condensação, há uma unidade que se mantém. O sujeito que a sustenta, incapaz, como o Vampiro (propositadamente tão aludido no texto de Trevisan) de conviver com o outro, o transforma no mesmo, o que explica a multiplicação de personagens sem face e as situações repetidas na obra do autor<sup>5</sup>. Essa unidade garantida pela condensação, no entanto, a certa altura implode, é quando o texto, paradoxalmente, se constrói como ruína. Embora a redução conste do programa estético do autor, fica a questão que indaga pelo sentido da compressão estilística na obra de Dal-

---

<sup>3</sup> *O Vampiro de Curitiba*, obra citada, p.9-10.

<sup>4</sup> Wilson Martins e Augusto Willemsen observam que a redução dos contos de Trevisan faz que eles se assemelhem mais a uma projeção de diapositivos do que a um filme. Ver, a propósito, o artigo de Willemsen citado na nota 1.

<sup>5</sup> Retomo aqui a idéia do vampirismo na obra de Dalton Trevisan desenvolvida no livro *Do Vampiro ao Cafajeste* Uma leitura da obra de Dalton Trevisan, 2. ed., S.P., Hucitec/ Ed.Unicamp, 1988, que aplico tanto para a compreensão de suas personagens como também de sua linguagem à qual me refiro como *discurso-vampiro*, identificando-o como aquele cuja meta é o silêncio.

---

ton Trevisan, que tem nos três últimos livros (*Ah, é?, Dinorah e 234*) seus exemplos mais radicais. Os haicais ou ministórias (neologismo do autor) estão longe da poesia de tradição japonesa que lhes empresta o nome. Nesta, segundo a apreciação budista, todas as coisas - humildes, grandes, triviais, excelsas - são somente parte de uma totalidade que se deve recuperar através da mera alusão. Uma folha é suficiente para identificar o bosque, atrás do qual está a natureza. Uma gota descobre o mar e, com ele, as marés, o movimento do universo. E assim por diante<sup>6</sup>. Já em Dalton Trevisan os haicais são antes fragmentos deslocados de contos matriciais que, isolados, criam uma autonomia, embora continuem, paradoxalmente, inseridos nas grandes linhas associativas criadas pelas dobras da repetição. Em Dalton Trevisan, a fragmentação espelhada na forma estilhaçada e reduzida das ministórias significa sempre a perda da totalidade, enquanto os hai-kais japoneses, através de simples esboços, apontam duas ou três realidades desconexas que, no entanto, têm um sentido que cabe ao leitor descobrir. No texto de Trevisan, a fragmentação se dá porque um caminho narrativo se intercepta, fazendo o conto colidir com um limite que impede sua progressão. Então, ele retorna, e vai escavando um mesmo paradigma, preso que está a uma estrutura da qual só será possível escapar pelo esgarçamento da forma. Ora, esse movimento que para progredir regride sempre remete à estrutura poética. Por outro lado, dizer que o conto de Dalton Trevisan esconde, desde sempre, uma estrutura poética, não significa edulcorar o que nele é ácido e amargo, uma vez que seu texto caminha na contramão do lirismo tradicional e instala-se num registro anti-lírico, oferecendo-se ao leitor como *flashes* do cotidiano em estado bruto. Talvez se possa pensar que o móvel do gesto de

---

<sup>6</sup>Ver. de Octavio Paz, *O Livro dos Hai-Kais*. S.P., Massao Ohno/Roswitha Kemp. 1980.

---

"reescrever", para além das obsessões do autor de retomar o mesmo e dos sentidos estéticos que a repetição acarreta, esteja amparado no desejo de levar à exaustão o exercício da produção de efeitos que a repetição propicia, o que o leva também a rerepresentar alguns de seus contos através da verticalização dos versos, acentuando ainda mais o minimalismo da forma. É o caso de "Dinorá" (em *Dinorá*), entre tantos outros:

Perdida por esse negão  
Dava tudo pra ele  
Era sandália era cigarro  
Pinga da boa um radinho  
Só quer dinheiro uma nota mais uma  
O que ele tem?  
Um ranchinho uma guapeca um facão /.../7

A condensação, por seu lado, é conseguida pelas subtrações, mas também pelo ajuste cada vez mais calibrado do episódio narrado ao seu miolo, fazendo-o coincidir com a sua expressão verbal, ajustando-a ao mesmo tempo para que não ultrapasse os seus limites. Assim, Trevisan procura fazer com que o que ele diz seja presença da coisa dita e não discurso sobre a coisa. Por isso, nos seus melhores contos o método é francamente poético, e não estranha que a literatura do autor exerça influência não só na prosa como também na poesia brasileira contemporânea<sup>8</sup>.

O resultado é um híbrido tensionado entre dois gêneros, um que glosa, narra e comenta, outro que recria e re-coloca o objeto numa nova ordem. Essa situação se inverte especularmente quando Dalton

---

<sup>7</sup>Em *Dinorá: novos mistérios*, RJ, Editora Record, 1994, p.10.

<sup>8</sup>É o caso da poesia de Francisco Alvim.

---

Trevisan escreve os haicais. Aí, sua intenção é a de inscrever suas pequenas peças em rubrica poética, mas ele desconfia dessa inserção de modo absoluto, já que apõe aos haicais o subtítulo de "ministórias". Nelas, a narratividade (é verdade que alusiva, troncada, telegráfica, hermética) mantém-se em diferentes graus, e assim também as personagens (embora sem face), fiapos de traços descritivos, diálogos feitos de falas à deriva, destituídas das travas responsáveis por sua coesão.

Tua professora ligou. De castigo, você. *Beijando na boca os meninas*. Que feio, meu filho. Não é assim que se faz.

- ...

- Menino beija menina.

- Você é gozada, cara.

- ...

- Pensa que elas deixam?"<sup>9</sup>

Com isso temos montada uma estranha ordem na obra de Trevisan, sempre assombrada dialeticamente pelo seu contrário: atrás da narrativa, a poesia; atrás da poesia, a narrativa. Nos dois casos, o texto avança para além dos limites do gênero a que se vincula, provocando sua ruptura.

Essa ambivalência é, com certeza, expressiva do modo como o autor enxerga a literatura. De um lado, desierarquiza-se o espaço nobre da poesia que desce da torre do prestígio literário, recusando tanto o matiz classicizante, quanto aquele das correntes experimentais da vanguarda, aproximando-se um pouco do modernismo de 22 pela incorporação poética do coloquial, mas distanciando-se dele porque o seu

---

<sup>9</sup>Em *Dinorá: novos mistérios*, obra citada, p.10.

---

uso está longe do poema piada de efeito satírico que caracterizou aquele movimento, alimentando sua independência em solo crítico-alegórico fora de qualquer programa de grupo pré-estabelecido. De outro lado, o autor frustra a expectativa ou promessa de que o futuro do conto seja a novela ou o romance, nobilitando um gênero que, em geral, tem sua complexidade de composição subestimada, talvez por ser curto e, por isso, parecer ao leitor de mais fácil execução. Na pena de Trevisan, o conto ganha um relevo excepcional porque o autor nele exercita, como poucos, o engendramento de um núcleo capaz de atrair todo um sistema de relações conexas, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que pareciam flutuar virtualmente na memória ou na sensibilidade do leitor.

Atravessando a poesia e a narrativa, um certo tipo de coloquialismo que o leitor identifica como o estilo de Dalton Trevisan dá o tom geral. Um dos procedimentos mais interessantes utilizados pelo autor para chegar a ele liga-se à prática hiper-realista de transferir para o texto linguagens prontas, *ready mades*, clichês, que vêm do mundo da experiência cotidiana, onde o automatismo da percepção as banaliza-va, para a literatura, onde ganham novo estatuto e sentidos diversos.

Nos textos de Dalton Trevisan, a fala coloquial passa de um sujeito a outro, sem marcação clara.

---

-Vivo só para ele. Pensa que reconhece? Mas não me arrependo.

-Ainda beija na boca os meninos? <sup>10</sup>

O haicai inicia com dois interlocutores que não se sabe quem são. Assim, o leitor se pergunta não só quem enuncia (uma adolescente? a esposa? uma prostituta?), mas também a quem se dirige a fala enunciada.

Essa indeterminação equaliza a todos e ao multiplicar, confrontar e cruzar os discursos, cria-se no vai-vem de falas uma rotatividade de vozes que aponta para o vazamento do sujeito que deixa de ser unitário e vazio para se transformar num arquivo de falas desagregadas, ainda que organizadas sob forma de diálogo.

A pequena crônica familiar de ambições frustradas, as lutas conjugais e crimes de paixão, as relações interpessoais conflitivas, a medição de forças entre algoz e vítima, esse conjunto de temas finca-se em solo curitibano, e não exclui nenhuma classe social, embora o autor privilegie os figurantes anônimos do cotidiano pertencentes à pequena burguesia.

A fixação local dos textos, no entanto, não ganha sentido se não se levar em conta o tratamento literário dispensado aos temas que confere ao conto atributos capazes de criar um rombo no pequeno, no local, no particular, abrindo-o para o grande, o universal, o geral. Mas como não se salta a passagem pelo local, realça-se a condição de

---

provincia de Curitiba, acanhada relativamente às metrópoles, apinhada de cartas anônimas denunciando supostos adultérios, com suas mulheres vestidas de preto e cetim, ostentando varizes nas pernas e falhas nos dentes, com os homens, adolescentes, noivos, maridos e amantes, piratas aventureiros que nunca viram o mar, imobilizados em seu fracasso. Todos bebendo do cálice amargo de licor de ovos, enquanto deixam seu rastro marcadamente moderno (pós-moderno?) na descontinuidade progressiva de suas falas. Golpeadas pela eliminação de nexos, apresentações, situações ou idéias intermediárias, essas falas tornam-se cada vez mais herméticas, é o autor obriga o leitor a assumir uma posição interna ao texto para habilitá-lo a "costurar" seus sentidos possíveis. Essa passagem para dentro do texto, por seu lado, constrange o leitor à identificação com uma realidade que, aos seus olhos, é degradada, o que causa nele forte impacto.

Com esses deslocamentos, o autor, de certa forma, subjuga o leitor no plano estético, da mesma forma que seus personagens se debatem para subjugar uns aos outros. Essa luta para se estabelecer de que lado está o poder, o mando, tem ancoragem histórica no solo comum do capitalismo selvagem.

Ao desestruturar fisicamente a linguagem, o autor põe em evidência um movimento autofágico, em que a linguagem dobrada sobre si mesma decresce em favor de áreas de silêncio, colocando o gênero conto numa situação de impasse, já que ele perde seu suporte, os planos sobre que se assentava, ostentando as sobras, os restos de uma unidade que se desfaz.

<sup>10</sup>Em *Dinorá: novos mistérios*, obra citada, p.11.

---

Mas é nesse lugar de dúvida e de impasse, que vamos permanecer. Se ao haicai subjaz o conto, e se ao conto subjaz a poesia, somos sempre devolvidos ao espaço híbrido e incômodo preenchido precariamente por um mínimo múltiplo que atravessa a obra de Dalton Trevisan, mas que não se deixa classificar de forma absoluta.