

## DALTON TREVISAN:

### ficção e consciência do ser.

---

Enaura Quixabeira Rosa e Silva

---

Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait? L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient.

Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*.

## Introdução

As primeiras manifestações literárias do contista Dalton Trevisan, segundo Fábio Lucas<sup>1</sup>, ocorrem na década de 40 com a publicação de *Sonata ao luar* (Curitiba, 1945), *Sete anos de pastor* (Curitiba: Joaquim, 1948) e *Crônicas da província de Curitiba* (Curitiba, 1954)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> LUCAS, Fábio. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989. p. 129.

<sup>2</sup> Dalton Trevisan (1925). Obras: *Novelas nada exemplares* (Prêmio do Instituto Nacional do Livro e Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, 1959); *Cemitério de elefantes* (Prêmio Jabuti e Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores, 1964); *Morte na praça* (Prêmio Luísa Cláudio de Souza, do Pen Club do Brasil, 1964); *O vampiro de Curitiba*, 1965; *Desastres do amor*, 1968; *Mistérios de Curitiba*, 1968; *A guerra conjugal*, 1969; *O rei da terra*, 1972;

A partir de 1959, com a publicação de *Novelas nada exemplares*, Dalton Trevisan emerge, na contística brasileira contemporânea, como criador singular, excepcionalmente lúcido e sugestivo. Esse livro faz um intertexto com a obra de Cervantes (*Novelas ejemplares*, 1613)<sup>3</sup> que, reunindo em um volume doze novelas, algumas idealistas, de cunho romântico, embora às vezes também de fundo realista, como "La fuerza de la sangre" e outras propriamente realistas, como "El coloquio de los perros" e "El casamiento engañoso", renova o gênero e realiza a síntese do idealismo e do realismo – embrião do romance moderno. A maioria dessas novelas revela o problema do casamento e aborda temas da generosidade, do egoísmo e da avareza, da liberdade e da união mística e social. Dalton Trevisan também inova na arte do conto, enriquecendo o gênero no Brasil. Entretanto, suas histórias, coerentes com o título, não retratam situações que, hipocritamente, chamariamos de exemplares.

Dalton Trevisan faz de Curitiba não só o cenário de suas produções, mas também o tema e as variações de seu mundo ficcional povoado pela gente comum que sofre e vive, ou sobrevive, sucumbida à angústia dos problemas do dia-a-dia. Em seus contos, analisa, de forma penetrante e amarga, o mundo das relações humanas com um estilo objetivo e seco que, como uma lâmina afiada, corta e desnuda, impiedosamente, as misérias do cotidiano. Suas personagens atormentam

---

*O pássaro de cinco asas*. 1974; *A faca no coração*, 1975; *Abismos de rosas* (Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte), 1976; *A trombeta do anjo vingador* (Prêmio do Instituto Nacional do Livro, 1977); *Crime de paixão*, 1978; *20 contos menores*. 1979; *Primeiro livro de contos*, 1979; *Lincha tarado*. 1980; *Chorinho brejeiro*, 1981; *Essas malditas mulheres*. 1983; *Meu querido assassino*. 1983; *Virgem louca, loucos beijos*. 1985; *A Polaquinha*. 1986 (único romance do A.); *Pão e sangue*. 1988; *Panfleto com 11 textos*, 1991; *Ah, é?*, 1994; *234* (título do último livro de contos, ou ministórias), 1997.

<sup>3</sup> MOREJÓN, Julio G. García. Introdução do *D. Quixote de la Mancha*. In CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*. v. I (Trad. e notas de Eugênio Amado; introdução de Julio G. García Morejón). Belo Horizonte: Itatiaia, 1983, p. XVIII.

tam-se e destroem-se, fechadas nos atos banais de uma existência vazia.

O conto "A sopa", que integra as *Novelas nada exemplares*, aborda a temática das relações familiares. Três personagens: o pai, a mãe, o filho. Três seres emurados, silenciosos, colocados em torno de uma mesa e de um prato de sopa – elemento deflagrador do conflito trágico.

Este trabalho pretende analisar como o texto denuncia a incomunicabilidade na relação familiar e institui a relação silêncio/fala como manifestação da consciência do ser.

### A incomunicabilidade na relação familiar

O texto constrói-se por frases curtas e por uma sintaxe reduzida, revelando a secura e a aspereza das relações familiares em que o sentimento está ausente; as frases reproduzem o ruído metálico de lâminas, que se entrecruzam, duras, cortantes e sibilinas.

A negatividade do ser manifesta-se na inominação das personagens, fato comum na ficção contemporânea, pois, para José Fernandes<sup>4</sup>, retomando Platão, quando não se sabe o nome, não se conhece também o ser e a essência. Segundo Aguiar e Silva<sup>5</sup>, o nome funciona como elemento importante na caracterização da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo. Na segunda metade do século XIX, o estatuto da personagem bem definida entrou em crise, sobretudo com Dostoievski. A narrativa do século XX desenvolveu a lição dostoiievskiana, criando personagens como que descentradas, instáveis e indeterminadas. Subjacente a essa crise da personagem, encontra-se a crise da

<sup>4</sup> FERNANDES, José. "O conto brasileiro hoje". In *Seminário de Literatura Brasileira: ensaios*. 3a. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Ed. UFRJ/Fundação Nestlé de Literatura. 1990, p. 38.

<sup>5</sup> AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988, p. 706-8.

própria noção filosófica de pessoa. A partir das teorias de Freud, não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um *eu* racionalmente configurado: o *eu* social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos *eus*, profundos e conflitantes.

As personagens sem nome do contista curitibano, coerentes com a modernidade, identificam-se pela posição que ocupam na célula familiar: o homem/pai/marido, a mulher/mãe/mulher<sup>6</sup> e o rapaz/filho. O pai é apresentado ao leitor, logo nas primeiras linhas do texto, pelas ações que realiza: "*Subiu lentamente a escada, arrastando os pés. Estacou para respirar apenas uma vez, no meio dos trinta degraus: ainda era um homem*"<sup>7</sup>. A palavra homem surge revestida do sentido fálico – o macho, o forte –, não se percebendo referência ao humano, ao ser. A escada, primeiro objeto manifestado em nível simbólico, figura plasticamente a ruptura que torna possível a passagem de um espaço a outro, o privado (cozinha, lar) e o social (rua, cidade).

Já a outra personagem, mãe/mulher, caracteriza-se pelo espaço que habita (a cozinha), pela função que exerce (serve a sopa ao marido) e pelo silêncio. Segundo Cirlot<sup>8</sup>, a cozinha, como lugar onde se transformam os alimentos, pode significar o lugar ou o momento de uma transformação psíquica. Dessa forma, a cozinha institui-se como cronotopo, fundindo os elementos espaço-temporais.

---

<sup>6</sup> Optamos pelo uso da palavra mulher em substituição à palavra esposa, considerando que a primeira, semanticamente, tem um conteúdo menos valorativo na relação familiar, logo, mais adequada ao conto em análise.

<sup>7</sup> TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979, p. 132. A partir de agora, os textos relativos ao conto em análise serão referenciados, no corpo do trabalho, como S = "A sopa".

<sup>8</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. (Trad. de Rubens Eduardo Ferreira Frias). São Paulo: Moraes, 1984, p. 141.

Por sua vez, o filho, "*olho vermelho de dorminhoco*", transita pelos espaços do quarto e do banheiro – parasita e ocioso –, enquanto o pai e a mãe circunscrevem-se ao exíguo espaço da cozinha.

Moisés define espaço como "*lugar geográfico, por onde as personagens circulam, sempre de âmbito restrito*"<sup>9</sup>. Entretanto, Butor (1972)<sup>10</sup> e Baudrillard (1991)<sup>11</sup> ampliam a noção de espaço incluindo o sistema de objetos nessa nova concepção.

Assim, consideramos que uma análise dos objetos, que povoam o espaço do texto, contribui para o objetivo deste trabalho. O evento se dá no espaço da cozinha em torno da mesa, objeto carregado de dimensão simbólica, constituindo-se, na vida moderna, um espaço de comunicação e troca entre os membros de uma família. Nesse conto, a mesa perde esse significado transformando-se em espaço de poder do homem/pai/marido: "*Não quer jantar, mas vem para a mesa*" [...] "*Depois de velha, melindrosa. Não pode comer com o rei da casa, que lhe sustenta o filho e lhe dá o dinheiro?*" (S, p. 133-4 - grifo nosso).

Outros objetos, como a colher e o garfo, transmudam-se em instrumentos de agressão, compensação ou ameaça: "*O filho desenhava com o garfo*" [...] "*revolvia a ponta do garfo no coração das margaridas*" [...] "*contornava com o garfo...*"; "*Cheirava a colher*" [...] "*Ele pedia, colher no ar...*" (S, p. 133-4).

O pão – objeto símbolo da ceia cristã<sup>12</sup> – representa a partilha fraterna, o dom maior da divindade que se parte e se

<sup>9</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 22

<sup>10</sup> BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1972.

<sup>11</sup> BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. (Trad. de Zulmira R. Tavares). São Paulo: Perspectiva, 1983. (Debates - Semiologia, 70).

<sup>12</sup> A refeição noturna entre os cristãos da Igreja primitiva era celebrada muito provavelmente à hora romana comum da ceia, ao cair da tarde. Recebia o nome de ágape ou "festa do amor" e era precedida da

reparte para entrar em comunhão com os homens. Na narrativa de Dalton Trevisan, o gesto da fração do pão, representativo dessa doação incondicional do Ser, segundo a visão cristã, degrada-se em ato destrutivo, passando a significar instrumento de conduta individualista: *"Ele não o cortava: agarrava-o inteiro na mão e mordia várias vezes; em seguida partia-o em pedaços, alinhados diante do prato, atacando um por um, entre as colheradas"* (S, p. 134).

Segundo Fábio Lucas<sup>13</sup> e Hohlfeldt<sup>14</sup>, respectivamente, os objetos, em sua mudez, *"testemunham a desordem dos sentimentos e das relações"* e denunciam *"um desencontro absoluto entre os seres, na medida em que a comunicação efetiva jamais se dá"*.

A elipse – "arte de ocultar palavras e idéias" – constitui-se em uma das marcas da narrativa de Dalton Trevisan. O uso da elipse configura o diálogo com o filho, conferindo ao texto um ritmo sincopado, semelhante a golpes secos:

- Aonde é que vai?
- Fazer a barba.
- Hora da janta. Vem comer.
- Não quero jantar. Sem fome.
- Dar uma volta.
- Não estou com vontade.
- Agora não vou mais.

(S, p. 133-4)

---

Eucaristia, extremamente rica de significado simbólico, pois é o memorial de um Deus que se comunica com os homens através do alimento. Cf. MACKENZIE, John L. *Dicionário bíblico*. (Trad. de Álvaro Cunha et alii; rev. geral Honório Balbosco). São Paulo: Paulinas, 1983, p. 326-7.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>14</sup> HOHLFELDT, Antônio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 166.

Nesse conto, particularmente, o seu uso articula, também, um movimento de fechamento dos seres, que se apresentam enimesmados, rígidos em suas posições, temerosos de olhar o outro e do olhar do outro. O olhar identifica-se com o reconhecer, o conhecer, o comunicar-se. Por que as personagens evitam o olhar? Sentir-se-iam incapazes de olhar o outro para não terem de suportar a visão que têm de si mesmos?

Segundo Pontieri, o olhar é o elemento mediador, por excelência, da relação do sujeito com o mundo<sup>15</sup>. Na ficção de Dalton Trevisan, especialmente em "A sopa", o processo de incomunicabilidade passa pela questão do olhar. O marido "entrou na cozinha, sem olhar para a mulher", o filho "não olhou o pai" e a mulher coloca-se junto ao fogão, de costas para a mesa, logo, sem olhar para o marido. O olhar da personagem feminina dirige-se a um elemento de grande significado simbólico: o fogo<sup>16</sup>. Segundo Lévi-Strauss, o pensamento mítico sul-americano distingue dois tipos de fogo: um, celeste e destruidor; outro, terrestre e criador, o fogo da cozinha<sup>17</sup>. Cirlot diz que Heráclito atribuía-lhe o sentido de agente de transformação, mediatório entre formas em desaparecimento e formas em criação, sendo símbolo de transformação<sup>18</sup>. No conto, ele prenuncia a metamorfose que a personagem feminina sofrerá durante a narrativa.

---

<sup>15</sup> PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: MCT/CNPq/Perspectiva, 1988, p. 35

<sup>16</sup> A maioria dos aspectos do simbolismo do fogo estão resumidos na doutrina hindu que lhe confere importância fundamental. *Igni* - fogo do mundo terrestre, fogo ritual -, representa o conhecimento intuitivo. Segundo a interpretação analítica de Paul Diel, o fogo terrestre simboliza a consciência com toda a sua ambivalência. Cf. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éd. Robert Laffont-Jupiter, 1982, p. 435-8.

<sup>17</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas: lo crudo y lo cocido*. (Trad. de Juan Almela). México: Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 189.

<sup>18</sup> CIRLOT, *ibidem*, p. 258.

O ato de olhar tem duplo movimento: é ato de conhecimento, decifração e criação, por um lado, e, também, ato de vigilância e de domínio por outro. O olhar instaura um processo de conhecimento e autoconhecimento que é especular: meu olho me vê através do olhar que o outro desfere sobre mim. E a cada olhar que desce sobre meu eu, cria-se um eu-máscara, cristalização do instante do olhar do outro, que toma forma à minha revelia<sup>19</sup>

As criaturas do mundo ficcional desse contista não mais se olham porque não mais se querem conhecer. Ocupam o mesmo espaço, entretanto não convivem. O ato de olhar perdeu o significado porque a relação entre os sujeitos se fragmentou a tal ponto que se desfez. É o que acontece com os textos da modernidade, caracterizados pela desconstrução e pela incompletude, desvendando a representação literária como descontinuidade e repetição da realidade social. A solidão do pai/marido apresenta-se tão desoladora que essa personagem usa de autoritarismo para conseguir ser olhada. Seu "berro" de domínio é antes grito de angústia: "*Olhe para mim quando falo com a senhora!*" (S, p. 134).

No momento em que a personagem feminina rompe com o estado de vigilância e de domínio exercido pelo marido, ela atrai sobre si o olhar do filho e do próprio marido, ocorrendo, na narrativa, um efeito de perplexidade que prepara o momento epifânico dessa personagem.

A teia narrativa se organiza em torno de um único núcleo: um prato de sopa que uma mulher serve ao marido. Gesto habitual, mecânico, que se realiza, cotidianamente, num ritual silencioso.

O universo do conto é um universo fechado e finito. Dalton Trevisan – profundo conhecedor desse microcosmos – para configurar o fechamento na relação familiar, enclausura duas das personagens (a mãe e o filho) no silêncio: bocas fechadas, corações fechados.

---

<sup>19</sup> PONTIERI, *ibidem*. p. 41-4.

Para Orlandi, o silêncio medeia as relações entre linguagem, mundo e pensamento. Efetivamente, a linguagem é a passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras. Para nosso contexto histórico-cultural, um ser em silêncio é um ser sem sentido. Na perspectiva que assumimos, o silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é.<sup>20</sup>

Refugiadas no silêncio, as personagens exilam-se no espaço da casa, instalando-se uma cesura entre o ser e a existência, entre o humano e a vida, e o absurdo se transforma em realidade. As personagens estão em silêncio, guardam o silêncio, ficam em silêncio. Esse silenciamento é necessário, inconsciente, constitutivo para que o sujeito estabeleça sua posição, o lugar do seu dizer possível<sup>21</sup>.

Também a instância narradora não diz tudo. Segundo Hohlfeldt, no texto de Trevisan, o narrador atua sobretudo pela sugestão:

“Entre uma e outra frase de diálogo, na passagem do diálogo à curta narrativa, os silêncios sugerem muito mais, e a "tradução" desta sugestão é feita evidentemente pelo leitor, de onde seu papel de conivente, de co-criador” [...]”<sup>22</sup>

O silêncio, na visão de Orlandi, é tão ambíguo quanto as palavras. Se imposto pelo opressor é forma de dominação; enquanto que proposto pelo oprimido pode ser uma forma de resistência<sup>23</sup>. O silêncio do filho traduz-se em revolta, talvez ódio, pela figura ou pelas atitudes do pai; o silêncio da mulher é contemplação e reflexão. É tomada de consciência do ser diante de uma existência sem sentido, que se expressa na

---

<sup>20</sup> ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. p. 33-7 ;

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*, p. 142.

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 164.

<sup>23</sup> ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. 2. ed. rev. Campinas: Pontes, 1987, p. 263.

náusea<sup>24</sup>, na repulsa pelo marido. A sensação física de nojo, diante de algo repelente, provoca uma reação também física – o vômito. E, no conto, o nojo desencadeia o desabafo que contém o *pathos* catártico.

Segundo Moisés, a consciência do ser pressupõe o diálogo pelo atrito de dois ou mais interlocutores. A fala é o aspecto criativo da linguagem, com vistas à comunicação. Contudo, é na fala – nas palavras proferidas (ou mesmo não proferidas) – que residem os conflitos, os dramas.<sup>25</sup>

Essa fala, no conto que estamos a analisar, evidencia-se na voz do narrador, sobretudo pelo não-dito, expresso todavia nas ações das personagens (verbos). Os gestos – sucedâneos da fala – conseguem, na maioria das vezes, ser tão ou mais eloqüentes que as palavras.

O narrador informa ao leitor que a personagem pai/marido "todas as noites" chega à casa, esfomeado. O texto que, até então, apresentava os verbos, predominantemente, no pretérito perfeito (subiu, estacou, entrou, sentou-se, encheu, colocou, saiu, atravessou, abriu, olhou, suspendeu), tempo do passado narrativo, passa a ser construído no imperfeito – tempo do passado descritivo – para caracterizar a duração, a continuidade, a ação habitual, que se repete dia após dia:

“Enchia a colher, aspirava o caldo de feijão e, fazendo bico nos lábios grossos, tragava-o com delícia [...] O homem sugava ruidosamente e, a cada chupão, o filho revolvia a ponta do garfo no coração das margaridas [...] Cheirava a colher e sorvia a sopa, estalando a língua” (S, p. 133-4).

<sup>24</sup> Essa palavra remete à obra de Sartre, *A náusea* (1938), romance experimentalista que expressa literariamente a contingência do “ser-no-mundo”, a angústia do ser. Cf. PENHA, João da. *O que é existencialismo*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 99

<sup>25</sup> MOISÉS, *ibidem*, p. 28.

A imagem, que essa descrição transmite, é repulsiva e grotesca ao mesmo tempo em que se revela como retrato do desespero. O paladar, como fonte de prazer, apresenta-se portador de uma simbologia libidinal, determinando a compensação de um ser agressivo/frustrado/carente. O filho fala, através de um gesto hostil e provocador, utilizando para isso um garfo com o qual realiza movimentos na toalha da mesa: "*desenhava com o garfo na toalha de flores estampadas*" [...] "*revolvia a ponta do garfo no coração das margaridas*" [...] "*contornava com o garfo as pétalas na toalha*" (S, p. 133-4).

A personagem mulher/mãe/mulher contemplava o fogo, servia a sopa, trazia o pão, não discutia as ordens do marido, sempre curvada sobre o fogão. Suas ações parecem expressar o conformismo a uma situação instituída. Sua fala pretende ser mediadora entre pai e filho:

– Volta cedo, não é?

.....

– Volta cedo, não é, meu filho?(S, p. 133-4).

A voz do narrador – investida da função de consciência narradora – adverte: "*Não sabia ela que, ao defendê-lo, perdia a causa do filho?*" [...] "*De novo a mãe, nunca aprenderia*" (S, p. 133-4).

Contudo, as ações da personagem feminina podem traduzir, como na questão do olhar, um processo de reflexão, de autoconhecimento, de mergulho nas profundezas do ser que romperá o silêncio, tomará a palavra para apropriar-se dela.

Poe, quando teoriza sobre o conto, refere-se ao efeito único que o autor deve causar no leitor. Para outros teóricos, trata-se de um momento especial em que algo acontece. James Joyce denominou esse momento como epifania, ou seja, "*uma manifestação espiritual súbita*"<sup>26</sup>. O texto de Dalton

<sup>26</sup> Apud GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*, 2. ed. São Paulo: Ática, 1985, p. 34-51.

Trevisan apresenta-se permeado de tensão trágica que se ultrapassa ao atingir a percepção reveladora de uma dada realidade.

A personagem feminina, que *"nunca discutiu as ordens do marido"* quando instigada a comer com o "rei da casa", assume um posicionamento ao responder: *"- Sabe por que não sento"* (S, p. 134).

O marido insiste, e a sua fala assume um tom irônico e zombeteiro:

- Sei não, dona princesa. Pois me conte.

.....  
- Perdeu a coragem, que não fala? (S, p.134).

A fala da mulher irrompe, lúcida e dilacerante: *"Só nojo de você"*. E a ameaça em forma de reiteração: *"- O quê? O quê? Repita, mulher"* (S, p. 135). A mulher realiza três movimentos: abre o fogão, esperta as brasas, enche o fogão de lenha. Três gestos que se destinam à manutenção do fogo, essa força enigmática que não se consegue dominar ou sujeitar totalmente. Três sinais ígneos que representam um momento de contemplação. Bachelard nos diz que *"a chama, dentre os objetos que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a olhar"* <sup>27</sup>. E também nos força a imaginar e nos inflama.

Como pode sentar-se à mesa – espaço da sacralidade – se a dignidade do banquete foi profanada? Como compartilhar da "festa do amor", se o amor não mais existe? Olhando o fogo, a mulher vive um momento incandescente entre o conformismo e a luz da consciência.

---

<sup>27</sup> BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. (Trad. de Glória de Carvalho Lins). Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p. 9.

## A manifestação da consciência do ser

O momento epifânico explode, em uma linguagem inflamada, em uma fala que é consciência de ser, mas também consciência da inelutabilidade da situação vivida:

“– Nada espero da vida. Mas não posso te ver comer. Sei que é triste para a mulher ter nojo do marido. Você chupa a colher se fosse tua última sopa. Come o pão se eu fosse te roubar. Não sei o que fiz a Deus para esse castigo mais desgraçado. Fui boa mulher, ainda que tenha nojo. Lavo tua roupa, deito na tua cama, cozinho tua sopa. Faço isso até morrer. Me peça o que quiser. Não que me sente a essa mesa com você e tua sopa mais negra”. (S, p. 135).

Albert Camus, em *O mito de Sísifo*<sup>28</sup> (1942), afirma que, para a maioria dos homens, viver se reduz a "repetir gestos comandados pelo hábito". Segundo ele, é pelo sentimento do absurdo que se toma consciência do caráter irrisório do hábito de existir e essa tomada de consciência é rara, pessoal e de difícil comunicação. Se essa noção do absurdo é essencial, então deve ser preservada. Camus recusa as atitudes de evasão que consistiriam em escamotear o suicídio – supressão da consciência – ou situar fora deste mundo as razões e as esperanças que dariam um sentido à vida, isto é, tomar a via da crença religiosa, transformando o absurdo em trampolim para a eternidade. Para ele, apenas soluciona logicamente esse impasse aquele que decide viver a consciência do afrontamento entre o espírito e o mundo: o ser é profun-

---

<sup>28</sup> Sísifo, lendário rei de Corinto, teria sido o fundador dessa cidade. Nos infernos, foi condenado a empurrar eternamente encosta acima de uma montanha, uma enorme pedra que caía sempre, antes de atingir o cume. Essa lenda tem sido utilizada, simbolicamente, pela filosofia e literatura ocidentais para descrever a condição humana: irremissivelmente condenado à sua condição, o homem tenta sempre superá-la, e o heroísmo consiste em aceitar de forma consciente esse esforço incessante.

damente livre a partir do momento em que conhece lucidamente sua condição sem esperança e sem amanhã<sup>29</sup>.

Diante do "mito de Sísifo", duas reações inusitadas: o filho opta pela fuga para o espaço externo: a rua; o marido "encarou" a mulher pela primeira vez e "baixou os olhos": agora, ela não existe apenas, ela é.

Segundo Henri Gouhier, "*a tragédia começa no momento em que o homem toma consciência de sua liberdade...*"<sup>30</sup>. A personagem apropria-se da palavra em uma fala que funda a consciência do ser no mundo e configura o trágico.

Consciente ao mesmo tempo de sua humanidade perdida e da impossibilidade de resgatá-la, a heroína se alinha ao lado do herói trágico moderno. Segundo Arnold Hauser, a tragédia tira sua essência do processo pelo qual o homem adquire clareza sobre si mesmo, e o valor moral da auto-interrogação trágica repousa na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada e a natureza real do herói é revelada, acima de tudo a ele mesmo.<sup>31</sup>

Para Fernandes, se nas literaturas greco-latina e renascentista, o trágico resultava de forças superiores, ligadas ao destino, na literatura moderna o trágico emerge da própria condição humana.<sup>32</sup>

Na tragédia clássica, o indivíduo não possui a liberdade de mudar o rumo dos acontecimentos na direção desejada. O trágico clássico era proveniente da impotência de uma liberdade diante de uma situação a construir. O trágico moderno provém da inutilidade de uma liberdade total numa situação já instituída. Em Shakespeare, o trágico se configura não na luta

---

<sup>29</sup> Apud LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. *XXème. siècle*. Paris: Bordas, 1962, p. 608-9.

<sup>30</sup> Apud MOISÉS, M. *Op. cit.*, p. 277.

<sup>31</sup> Apud PONTIERI, *Op. cit.*, p. 63.

<sup>32</sup> FERNANDES, *ibidem*, p. 37.

do homem contra o destino, mas contra o próprio homem: o homem existe e exerce sua vontade.

Fernandes acrescenta que, se em Shakespeare o trágico estava nas urdiduras das personagens que, por inveja ou avareza, procuravam as formas mais sórdidas de se superarem, no modernismo ele depende da selvageria de um mundo em que forças de poder criam situações absurdas e inumanas.

Houve um deslocamento de eixo na questão do trágico: ele desembarçou-se do destino, centrando-se na consciência. O herói, vivendo em um mundo absurdo, absorve-o, interage com a ilogicidade da realidade circundante e transforma-se em um ser absurdo. Fernandes reitera que o absurdo não é mais manifestação do poder dos deuses ou dos demônios, mas do conflito do homem com uma realidade que o ultrapassa.<sup>33</sup> No mundo ficcional de Dalton Trevisan, ele se confirma pelas condições de vida a que se encontram submetidas as personagens e, sobretudo, pela cisão entre o ser e o existir.

Do ponto de vista da construção da narrativa, o conto opera uma solução paradoxal, dando uma impressão de eternidade a um momento tão breve. Em um conto curto, provoca-se no leitor o máximo de tensão em torno da figura anônima de uma mulher que serve ao marido um prato de sopa. Todo o desespero acumulado manifesta-se num hiato de tempo cronológico mínimo. O contista reduz o tempo absoluto a um instante. Nesse conto, no nível do discurso, os tempos verbais se apresentam no passado ou no presente. Em "A sopa", não há amanhã; o futuro é um presente constantemente recomeçado. A desgraça do homem é ser um ser temporal; torna-se necessário, porém, não confundir temporalidade com cronologia. O homem inventou as datas e as horas. Para realizar o tempo real, deve-se abandonar essa medida criada que nada chega a medir. Então, descobre-se o presente – inominável e fugidio.

Segundo Houaiss, a crise ideológica da modernidade dicotomizou a humanidade em duas posições em face da vida:

---

<sup>33</sup> FERNANDES. *Loc. cit.*

de um lado, os que ainda nutrem esperança no homem e na vida terrena; de outro lado, os que crêem que essa vida e esse homem são um impasse<sup>34</sup>. Dalton Trevisan parece partilhar dessa visão. Sua obra se constrói sempre em torno das relações familiares, da relação homem-mulher, "alvo de seu precioso bisturi", evoluindo das "particularidades" humanas para atingir a totalidade do homem.

O conto, "A sopa", fez-nos palmilhar o caminho do existir ao ser. É o próprio texto literário que se arvora de profeta, anunciando e denunciando a incomunicação. O silêncio como enclausuramento, revolta e, ao mesmo tempo, reflexão e amadurecimento, a ausência do olhar, a fala entrecortada das personagens, um estilo sincopado, elíptico, enfim, uma linguagem que se articula/desarticula para entender e expressar o drama humano.

A heroína mulher/mãe/mulher ao tomar consciência do absurdo de sua situação olha e é olhada com um olhar novo: ela é absurdamente livre a partir do momento em que conhece, de forma lúcida, sua condição sem esperança e sem amanhã.

Acreditamos que a afirmativa de Julio Cortázar, em ***Valise de Cronópio***, se aplica a Dalton Trevisan:

E esse homem, que num determinado momento escolhe um tema e faz com ele um conto, será um grande contista se sua escolha contiver – às vezes sem que ele o saiba conscientemente – essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> HOUAISS, Antônio. *Crítica avulsa*. Salvador: Profema/UFBA. 1960. p. 10

<sup>35</sup> CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. (Trad. de Davi Arrigucci Jr. e J. Alexandre Barbosa). 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1993. p. 155.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. (Trad. de Glória de Carvalho Lins). Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema de objetos*. (Trad. de Zulmira Ribeiro Tavares). São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates - Semiologia, 70).
- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1972.
- CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. v. I. (Trad. e notas Eugênio Amado; introdução de Julio G. García Morejón). Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. (Grandes Obras da Cultura Universal, v. 5).
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. (Trad. de Rubens Eduardo Ferreira Frias). São Paulo: Moraes, 1984.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. (Trad. de Davi Arrigucci Jr. e José A. Barbosa). 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates - Crítica, 104).
- FERNANDES, José. O conto brasileiro hoje. In: *Seminário de Literatura Brasileira: Ensaio*. 3ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Editora UFRJ/Fundação Nestlé de Literatura, 1990.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HOUAISS, Antônio. *Crítica avulsa*. Salvador: Profema/UFBA, 1960.

- LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. *XXe siècle*. Paris: Bordas, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mitológicas: lo crudo y lo cocido*. (Trad. de Juan Almela). México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.
- . *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989.
- MACKENZIE, John L. *Dicionário bíblico*. (Trad. de Álvaro Cunha et al.; revisão geral Honório Dalbosco). São Paulo: Cultrix, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- . *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2. ed. rev. e aum. Campinas: Pontes, 1987.
- PENHA, João da. *O que é existencialismo?* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: MCT/CNPq/Perspectiva, 1988.
- TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979.