

A VOZ MASCULINA NO CONTO “APELO” DE DALTON TREVISAN

Elizangela Maria dos Anjos (UNISANTOS)

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente trabalho é elaborar um estudo da voz masculina no conto “Apelo” de Dalton Trevisan. Os elementos da narrativa foram utilizados à medida que se fizeram necessários, isto é, à medida que puderam trazer luz ao nosso objeto.

Concluído o exame da estrutura narrativa chegamos a sua estrutura profunda, revelando assim um sistema de valores e a visão de mundo da personagem, no que se refere à condição em que vive e a sua formação.

Com efeito, esperamos que esta análise possa contribuir de alguma maneira para uma visão sobre a personagem que aponte questões inerentes ao *Ser*, como também aquelas de ordem social, além, é claro, das de ordem literária e estética.

Dalton Trevisan, predominantemente autor de narrativas curtas, revelou-se um mestre do conto. Dedicou quase toda sua vida literária a esta forma narrativa. Tal dedicação não lhe rouba o talento, é claro. Fausto Cunha foi justo na sua avaliação: “o maior contista brasileiro vivo e um dos maiores que o mundo possui atualmente”. (CUNHA, 1998: 7).

A cada leitura do conto somos tomados de novas impressões que não descartam da primeira. E somos levados, ainda que não queiramos, a tomar uma posição. Ainda que a história mantenha o vínculo com o real, o autor dela se distancia para mostrá-la de uma maneira ainda mais decisiva, e nos comunica verdades que são transmissíveis de modo diferentes. Valida-se, assim, como bem coloca Antônio Cândido, uma comunicação inter-humana, um sistema simbólico que chamamos literatura, em que “as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade”. (CANDIDO, 1993: 23).

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Antes de avançarmos cabe uma leitura do conto “Apelo”:

Amanhã faz um mês, ai não, a Senhora longe de casa. Primeiro dia, na verdade, falta não senti. Bom chegar tarde, esquecido na conversa de esquina. Não foi ausência por uma semana: o batom ainda no lenço, o prato na mesa por engano, a imagem de relance no espelho.

Com os dias, Senhora, o leite primeiro vez coalhou. A notícia de sua perda veio aos poucos: a pilha de jornais ali no chão, ninguém os guardou debaixo da escada. Toda a casa um corredor vazio, até o canário ficou mudo. Não dar parte de fraco, ah, Senhora, fui beber com os amigos. Uma hora da noite eles se iam. Ficava só, onde o perdão de sua presença, última luz na varanda, a todas as aflições do dia?

Sentia falta da pequena briga pelo sal no tomate – meu jeito de querer bem. Acaso é saudade, Senhora? Às suas violetas, na janela, não poupei água e elas murcharam. Não tenho botão na camisa. Calço a meia furada. Que fim levou o saca-rolha? Nem um de nós sabe, sem a Senhora, conversar com os outros: bocas raivosas mastigando. Venha pra casa, Senhora, por favor. (TREVISAN, 1996: 76-7)

NARRADOR E PERSONAGEM

Sem dúvida, o sucesso de uma narrativa está na adequada escolha do foco narrativo, isto é, o ponto de vista pelo qual se vai contar a história, implicando em determinações e ideologias particulares altamente significativas para a interpretação.

O narrador de “Apelo” é o personagem central. Podemos, pois, chamá-lo de narrador protagonista. Percebemos que a personagem poderia ser uma simples, testemunha, formulada e adotada, mas bastante eficiente para iluminar a personalidade do protagonista e tornar suas ações mais verossímeis ao leitor. A autora Beth Brait dá um exemplo de narrador testemunha nos romances de *Conan Doyle* que reserva “um espaço de sua viagem turística à visita a *Baker Street*, número 221 B, na esperança de ali encontrar os aposentados, o laboratório e os velhos livros de *Sherloch Holmes*”. (BRAIT, 1993: 8). O leitor muitas vezes imagina que esta história possa ser verdadeira e alguns deles chegam a ir até o local para saber se existe de verdade. Faz, se, assim, a confusão da ficção com a vida real.

O narrador protagonista, que é o que nos interessa agora, narra em primeira pessoa e não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusi-

vamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. Seria, então, uma visão *com* a personagem.

Jean Pouillon, no seu livro *O tempo no romance*, prevê três possibilidades: a visão *com*, a visão *por trás* e a visão *de fora*. Na visão *por trás*, o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte e para onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens; uma espécie de Deus. Na visão *com*, o narrador limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Finalmente, a visão *de fora*, o narrador renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, limitando-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior, sem que possamos adentrar nos pensamentos, emoções, intenções ou interpretações das personagens.

Na fórmula empregada por Dalton Trevisan em “Apelo”, abre um espaço amplo de inferências no seu conto. Se soubermos o que o narrador pensa, não sabemos o que pensam os demais personagens e não sabemos também de muitos acontecimentos que motivaram a ação dramática. Temos o efeito, mas só podemos indagar das causas. Vemo-nos, então, obrigados a completar o que falta, ou o que apenas se insinuou vagamente, com a nossa própria experiência e imaginação. É fácil percebermos que isto vai implicar um forte envolvimento do leitor, vai chamá-lo a participar.

É conveniente lembrarmos, ainda, que o universo ficcional nem sempre corresponde exatamente à realidade, apesar de espelhá-la. Dizendo de outra forma: a supra-realidade (ou para-realidade) da literatura nem sempre diz claramente da nossa realidade, ou seja, nem sempre é um reflexo igual à realidade, apesar de tê-la, inevitavelmente, como matriz. Da mesma forma, personagens não são pessoas, representam-nas apenas:

Mas esse jogo metalingüística simplista aponta mais uma vez para uma confusão terminológica que traduz com clareza a confusão existente entre a relação pessoa-ser vivo-e-personagem-ser ficcional. (BRAIT, 1993: 10)²⁵

²⁵ A autora se reporta ao *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov (Paris, seuil, 1972, p.286): “Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagem e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagem,

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

São criaturas de ficção que se sustentam por traços que lhe conferimos, que se restringem a determinadas características humanas. As personagens são infinitamente menores que as pessoas. Apesar disto, é que está sua força e a grande virtude artística que a construiu, por vezes tem o poder de revelar a complexidade do fenômeno humano em grande medida e se tornarem até símbolos de uma causa.

Certas posições da teoria literária contemporânea tendem a afastar a personagem da pessoa. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, no entanto, acentua, que não deve haver impedimentos contra o uso das propriedades psicológicas, morais e socioculturais da personagem que preexistem à ação narrativa: “diremos que os textos literários narrativos são produzidos por homens para serem lidos por homens.” (AGUIAR E SILVA, 1997: 694). Cabe ainda acrescentar que nos primeiros anos do século XX, os romancistas descobrem a impossibilidade de apreensão da verdade humana. É a crise da noção de pessoa. A personagem, portanto, não cabe circunscrita e comunicada por um retrato fiel em que o indivíduo tem seus contornos definidos numa totalidade coerente, expressa por uma racionalidade simplificadora. Pelo contrário, o eu social se afigura “como uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos ‘eus’ profundos, vários e conflitantes” (AGUIAR e SILVA, 1997: 708).

“Apelo” revela-se poderoso no sentido de suscitar inferências. Devemos, também, considerar que, apesar de todas as convenções literárias no que se refere à autonomia da personagem e a do narrador, a existência de todo o universo ficcional tem como matriz o ficcionista. Tendo em vista, como observa Cândido:

Poderia então a personagem ser transplantada da realidade, para que o autor atingisse este alvo? Por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade? Não, em sentido absoluto. (CÂNDIDO, 2002: 65).

explorando partes de sua vida ausente do livro (‘O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?’). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é ‘um ser de papel’. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção”.

Mas a impossibilidade de captar a totalidade — e porque copiar uma personagem da realidade dispensaria a criação artística, e, ainda, porque copiar não resultaria naquele conhecimento específico, diferente e mais completo que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção — a incógnita pessoal do autor é sempre acrescentada à personagem, na tentativa de revelar a incógnita da pessoa copiada que é o mistério que escapa à interpretação.

ESPAÇO E ATMOSFERA

Talvez, a melhor maneira de abordarmos o conto “Apelo” seja por meio de observar o espaço em que se movem as personagens: o narrador protagonista, a “Senhora” e uma vaga insinuação, no final, de que este pequeno universo é povoado por outros, digamos assim, desamparados da presença da “Senhora”. Ao levar em conta que a personagem passa a maior parte do seu tempo em casa, podemos entender o significado da casa para ele. Conforme o *Dicionário de Símbolos*,

A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refugio, de mãe, de proteção, de seio maternal.... A psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos de casa, diferenças de significação segundo as peças representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique. O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência; os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora. (CHEVALIER, 1996: 197).

As possibilidades de estudo, portanto, são infinitas. Restringimo-nos aos aspectos teóricos e sociológicos.

Uma das funções mais importantes do espaço na narrativa é a caracterizadora, na medida que, situando a personagem, informa-nos sobre o seu modo de ser, mesmo antes que a vejamos em ação. Isto pressupõe um esquema tradicional com *sumários* e *cenar*. Cabe lembrar: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma

variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar. Do sumário emerge a cena assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, comecem a aparecer. “Apelo”, no entanto, se aproxima do um *conto de atmosfera*, e foge desse esquema, mas o espaço não deixa de ser caracterizador das personagens que são fortemente miméticas (a arte que imita a vida). Entendemos que a *atmosfera* está ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. A melhor maneira de entender isto e se envolver da atmosfera de “Apelo” que, no caso, é o fulcro, a fonte de ação, uma vez que suscita um espaço social.

O espaço social, por sua vez, implica fatores sociais (econômicos e históricos) que, no caso, são de extrema importância em “Apelo”, dando verossimilhança às personagens. O espaço social pode ser o grau de civilização ou uma época de opressão de uma determinada área geográfica, bem como outras tantas manifestações de tal conceito podem ser identificadas na classe a que pertence a personagem e na qual ela age. O universo machista, apesar do *apelo*, ao nosso ver esconde uma concepção de feminilidade.

A VOZ MASCULINA

Antes de abordarmos a feminilidade que anunciamos anteriormente, faz necessário ainda algumas considerações de ordem analítica. “Apelo” corresponde a uma carta, ou coisa similar cuja destinatária, é claro, é a “Senhora”. Mas, o porquê da “Senhora” estar longe de casa? As contradições do universo patriarcal (machista), revelada pelo narrador-protagonista, por meio de *flashbacks*, são resposta instantânea. Naturalmente, enquanto leitores, inferem sobre o passado da personagem e nos satisfazemos, de uma certa forma, com as explicações que vamos encontrando no texto. À falta delas, no entanto, completamo-las com a nossa própria experiência, abrindo caminho para as muitas inferências.

A designação da personagem simplesmente por *Senhora* parece-nos um recurso estético no sentido de minimizar o papel da mulher na sociedade. Ora, “o nome é um elemento importante na caracterização [*retrato*] da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo”.(AGUIAR E SILVA, 1997: 704). *Senhora*, repetido cinco vezes (a ênfase é significativa), exhibe, escondido no *apelo*, a condição e a função da mulher. O casamento suscita tal condição e estabelece tal função solidificando a estrutura patriarcal.

Podemos sentir nesse *apelo* um sentimento verdadeiro que se dedica a um igual? As máscaras da condição masculina na nossa sociedade machista tratam de torná-lo implícito, se é que existe. O narrador protagonista explicita sim a falta da serva: “Não dar parte de fraco, ah, Senhora, fui beber com os amigos” (TREVISAN, 1996: 76-7). Além disso, não cabe ao homem demonstrar sentimentos ou chorar.

O conto se divide em três parágrafos que constituem três momentos diferentes. Podemos classificá-los assim: a *novidade* (primeiro parágrafo); a *falta* (segundo parágrafo) e a *saudade* (terceiro parágrafo). No primeiro momento, o narrador chega a confessar que não sentiu falta e aponta as vantagens da nova situação e depois as desvantagens:

Primeiro dia, na verdade, falta não senti.(...). A notícia de sua perda veio aos poucos (...). As suas violetas, na janela, não lhes poupei água e elas murcharam. Não tenho botão na camisa. Calço a meia furada. (TREVISAN, 1996: 76-7)

A desordem de uma maneira geral, lembrá-lo da “perda” e constatar a compensação efêmera da bebida e dos amigos “fui beber com os amigos. Uma hora da noite eles se iam. Ficava só, onde o perdão de sua presença, última luz na varanda, a todas as aflições do dia?” (TREVISAN, 1996: 77). E, por fim, a solidão.

Foi encantador verificar como um horizonte amplo de perspectiva se anunciou com uma rigorosa economia de recursos.

As confissões da solidão e da saudade são os pontos altos do texto:

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Com os dias, Senhora, o leite primeiro vez coalhou. A notícia de sua perda veio aos poucos: a pilha de jornais ali no chão, ninguém os guardou debaixo da escada. Toda a casa um corredor vazio, até o canário ficou mudo. (TREVISAN, 1996: 76-7)

Poder-se-ia ambicionar num salto qualitativo do narrador protagonista do seu universo contingente. Não seria verossímil, no entanto, um avanço para uma plena consciência. Encontramos um efeito estético mais duradouro, digamos assim, no remoer das contradições como acontece no conto.

O conto em questão sustenta-se e reflete uma realidade que conhecemos bem. A revolução social, que teve a mulher como protagonista nas últimas, décadas do século XX mudaram um pouco este quadro, é verdade. A mulher cada vez mais invadiu o universo masculino (por necessidade e aspirações de auto-realização) e acumulou uma dupla jornada de responsabilidades: dentro e fora de casa. Como bem sabemos, as condições econômicas implicam alterações nas condições sociais e foi justamente isto que ocorreu. O homem, aqui reduzido às contingências genéricas, no entanto, ainda não soube alocar-se (Coisa da cultura e modos. Negligência e conveniência diriam as feministas) à perda da hegemonia: não é mais o único provedor, mas continua se comportando como se o fosse. Este quadro parece-nos, corresponde ao *background* do conto com mais força que a realidade do século XXI, mas a contradição ainda existe e persiste.

Podemos finalmente tratar da feminilidade que anunciamos acima. Esta é expressa por meio de padrões impostos que devem parecer naturais. “Ao patriarcado interessa que se acredite que há uma essência do feminino, chamada feminilidade” (CASTRO, 1991: 227) e fazem uso disso para reforçar uma ideologia. Destacamos do jogo feminilidade/masculinidade as oposições binárias como macho e fêmea, feminino e masculino, que conduzem a muitas outras como atividade e passividade, sol e luz, dia e noite, pai e mãe, inteligência e sensibilidade, que acabam por constituir um sistema patriarcal de valores. Cabe ao sujeito aceitar a o seu modo de vida nesse princípio de sentidos opostos, se o que se quer é a aceitação. O risco à liberdade não está na estrutura uma vez que tais oposições sempre existiram, mas está “naqueles que transformam uma presumida universalidade na garantia para seu próprio discurso de poder”.(CASTRO, 1991:

223). Nesta perspectiva, o apelo torna-se até um descaramento. E de se perguntar: será que o narrador protagonista não percebe que tal apelo confirma as contradições que, muito provavelmente, afastaram dele a “Senhora”? Bem, configura-se, afinal, como um *apelo* ao conformismo, à aceitação do outro ao patriarcalismo opressor.

Nessas circunstâncias, percebemos que as mulheres estão colocadas num campo de força que as compele a adotar uma falsa identidade, por exemplo, assumindo apenas as suas funções de procriadora e serviçal. A linguagem, nesse esquema, torna-se um instrumento de manipulação do patriarcado. O que podemos salientar aqui é que a estética trevisaniana, exibindo escandalosamente a contradição, se revela como mais uma tentativa de dar forma, materialidade, a este ser feminino que insiste em escapar ao olhar masculino.

Paradoxalmente, foi preciso à “Senhora”, sair de cena para sentirmos a sua presença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo da escritura de um romance, na rica exploração das personagens e situações, alguma coisa reluz inconclusa, um acidente não comum da vida que assume existência própria. Temos aí o embrião do conto. O conto “se move nesse plano do homem onde a vida e as expressões escritas dessa vida travam uma batalha fraternal”.(GOTLIB, 1991: 10) “Apelo” revelou-se-nos um exemplo magnífico desta sutil verdade.

Convivemos com uma dúvida perturbadora ao tentar, no título, sintetizar nossa análise-interpretação. Por vezes, foi mais adequado focar a questão pelo olhar feminino. Mas como o chamado patriarcado nos pesa e a feminilidade nos escapa, plantamos os pés no chão e optamos pelo peso. O *apelo* por fim, revelou a voz do opressor que, numa estratégia desesperada e inconsciente, se veste de oprimido na tentativa da manutenção de um universo de contradições. Em se pensando no *ser*, convivemos com a idéia que não há completude nos extremos destes campos da força (opressor/oprimido) que fazem a realidade. O que queremos dizer é que no fundo do mais fundo de um opressor há uma angústia surda maior, muito maior, do que a de qualquer oprimido. O que podemos almejar é que a voz fe-

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

minina, em resposta, não se sustente também numa ideologia de opressão.

Melhores dias virão para todos nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1997.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

CÂNDIDO, A. A personagem do romance. **In:** CANDIDO A. et al. *A personagem de ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.52-80.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). 7ª ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: [s/ed.], 1993. 2v.

CASTRO, N. C. de. O feminino em Questão: uma leitura de Elizabeth Wright e de Toril Moi. *IV Seminário Nacional Mulher e Literatura. Niterói. Anais...* Niterói: UFF/Abralic, 1991, p. 222-230.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CUNHA, Fausto. Quase elefantes. **In:** TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1991. (Princípios, 2).

TREVISAN, Dalton. *Mistérios de Curitiba*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.