

DE BONDE PARA ÍTACA

Luiz Camilo Lafalce¹

Resumo:

O objetivo desta comunicação é analisar o modo de presença e o sentido do mundo fabuloso que povoa o imaginário de José, personagem do conto "Bonde" (Desastres do Amor, 1968), de Dalton Trevisan. Veremos que o processo de dissolução que orienta a construção da narrativa, presente em sua malha discursiva e refletido também nos seus elementos estruturais, é responsável pela produção de uma imagem de mundo descentralizada, cambiante, reveladora de uma perspectiva autoral irônica, que põe em cheque as verdades enrijecidas.

Palavras-chave: processo de dissolução – malha discursiva – ironia

1

"Bonde", de Dalton Trevisan, saiu publicado pela primeira vez em 1968, na parte II ("Os mistérios de Curitiba") do livro de contos *Desastres do Amor*. Há uma outra versão, especialmente revista e alterada, na coletânea intitulada *O conto brasileiro contemporâneo* (1975), organizada e prefaciada por Alfredo Bosi.

No pequeno conto, o leitor, guiado pela onisciência seletiva do narrador, acompanha a viagem fantástica do protagonista José, o jovem comerciante que, ao retornar para casa de bonde, às seis horas da tarde, depois de um dia de trabalho, imagina-se um aventureiro dos mares. A cotidiana e prosaica realidade empírica, transfigurada pelo desejo do protagonista, ganha a aura mágica e heróica de um mundo fabuloso, conduzindo José, esse navegante em trilhos de bonde, à sua *Ítaca* de todos os dias. O objetivo desta comunicação é justamente analisar o modo de presença e o sentido desse mundo fabuloso que povoa o imaginário de José. Veremos que o processo de dissolução que orienta a construção da narrativa – o próprio movimento de duplicação da personagem, por exemplo –, presente em sua malha discursiva e refletido também nos seus elementos estruturais, é responsável pela produção de uma imagem de mundo *descentralizada, cambiante*, reveladora de uma perspectiva autoral irônica, que põe em cheque as verdades enrijecidas².

2

O mundo imaginário construído pela personagem, no qual a personagem mergulha e se reconhece *herói aventureiro*, corresponde a um discurso feito a partir de outros discursos. Por mais paradoxal que possa parecer, José busca sua identidade fora de si, no *Outro*, representado nas narrativas heróicas produzidas pela cultura. O *mito* que se narra da perspectiva onírica de José não corresponde a um discurso adâmico: é resultado da *absorção antropofágica* de outras narrativas, quer de tradição erudita, quer de tradição popular, que se entrelaçam, elas mesmas, nas teias de nossa cultura. Desse ponto de vista a narrativa é um mosaico de alusões, fragmentos mais ou menos identificáveis, microdiscursos que povoam, conscientemente ou não, a imaginação da personagem José. E o processo de dissolução atinge também os limites de outras categorias, tradicionalmente consideradas excludentes: o sagrado e o profano, o elevado e o vulgar, o erudito e o popular etc.

O discurso homérico, por exemplo, aqui representado também pelo contexto geral da aventura marítima, comparece de forma mais específica em dois momentos. Na frase "A consciência de sua

¹ Prof. Dr. Luiz Camilo Lafalce – Universidade Presbiteriana Mackenzie – Centro de Comunicação e Letras

² Em outro ensaio, a análise do mesmo conto é por nós desenvolvida mas com propósito diverso: uma reflexão acerca do fenômeno do *duplo*, aqui representado pelo *outro* José

idade lhe dói no calo do pé, na espinha da testa, nas vozes de sereias que cantam só para ele", nota-se explicitamente a incorporação do episódio das duas sereias (canto XII da *Odisséia*), provação enfrentada por Odisseu que, aconselhado por Circe, ouve sozinho o canto, mas amarrado ao mastro do navio para não sucumbir aos encantos mágicos:

[...]Agora, escuta; o que te vou dizer um deus mesmo te fará lembrar.

Primeiro, encontrarás as duas Sereias; elas fascinam todos os homens que se aproximam [...].

.....

— Dirige-te para cá, decantado Odisseu, grande glória dos aqueus; detém o teu barco para ouvir-nos cantar [...].

Assim diziam, entoando um belo cantar. Meu coração desejava escutá-las; eu pedia aos companheiros que me soltassem, acenando-lhes com os sobrolhos [...]

(HOMERO, 1999, p. 142 -145).

Mas, como dizem, *c'est le ton qui fait la chose*. E a diferença de tom é flagrante. A referência às duas sereias, entes fantásticos, na narrativa de Trevisan aponta para a mulher rebaixada, "a donzela de cigarro na boca, triste no cais" e "uma dama igual àquela, triste no cais". E o canto mágico das sereias (o desejo erótico que angustia o jovem José) vem associado sintaticamente ao "calo do pé" e à "espinha da testa", referências que representam o vulgar cotidiano da personagem. A aproximação sintática produz, por efeito da *adjacência*, a dissolvença semântica entre o plano *elevado*, representado pelas sereias, e o plano do *baixo*, o incômodo nada heróico do calo e da espinha. Essa quebra do paralelismo semântico produz efeito parodístico, indiciando o tom e o sentido do discurso.

Ao final da narrativa, temos outra referência à obra de Homero: "De pé, no cesto da gávea, grita o Capitão – "Terra!", os telhados de Ítaca tremulando ao longe". Ítaca é o reino de Odisseu, para onde retorna depois de ficar sete anos cativo da deusa Calipso, na ilha de Ogígia. Embora as imagens/motivos se repitam, os sentidos seguem trilhas distintas.

Primeiro que, na *Odisséia*, os fatos são tomados como fatos empíricos e aqui, oníricos. Na epopéia, temos o herói semideus, rei de Ítaca, representante da nobreza grega, cujo retorno da guerra de Tróia, aventura exemplar, é construído pelo discurso grandiloquente, solene, que eleva à categoria do *sublime* o protagonista, "o divino Odisseu", protegido de Atena:

– Escutai-me agora, itacenses; não foi sem o consentimento dos deuses imortais que Odisseu concebeu essa façanha; eu próprio vi um deus imortal de pé ao lado de Odisseu, parecido em tudo com Mentor. Deus imortal, ora surgia diante de Odisseu, a encorajá-lo, ora se arrojava pela sala rechaçando os pretendentes, que iam tombando uns sobre os outros (Op.cit., p.286).

Depois de enfrentar perigos extraordinários, o herói homérico tem um retorno triunfal, ao eliminar os pretendentes da fiel esposa Penélope, que, fiando e confiando, o esperava havia já vinte anos.

Na narrativa de Dalton Trevisan, o *sublime* é rebaixado: o meio de transporte é o bonde, veículo limitado pelos trilhos do percurso urbano, não o navio que singra, destemido, os segredos do mar dominado por Posidão. Ítaca é um bairro, não um reino. José não é rei, é o balconista oprimido que absorve a identidade, por contigüidade, do "barbudo Zequinha Perna-de-Pau" (o diminutivo aqui assume também o viés semântico pejorativo) e que "sem orgulho ou dignidade" recolhe bananas do chão. A única menção à nobreza é a um "Vice-Rei" e, além disso, da "Ilha das Tartarugas", provável referência à Ilha do Farol (PR), tão próxima da praia que a ela se chega caminhando nas rasas águas de maré baixa. Águas muito mais pacíficas que as enfrentadas por Ulisses, aquelas dos domínios de Cila – cachorra de seis cabeças e doze patas – e Caríbdis, o

monstro do sorvedouro.

Na malha discursiva que formaliza o conto de Trevisan, não só comparece a tradição helênica, pagã, na figura de Odisseu, mas também a tradição judaico-cristã: "Em vão vogava em maré de barataria, o bonde que chega abriu a goela de baleia, onde Jonas esperava por ele com um barril de rum". A frase faz alusão à narrativa do profeta Jonas, herói bíblico, o escolhido por Deus para salvar a cidade de Nínive:

A palavra do Senhor foi dirigida a Jonas, filho de Amitai, nestes termos: "Levanta-te, vai a Nínive, a grande cidade, e profere contra ela os teus oráculos, porque sua iniquidade chegou até à minha presença" (JONAS, 1:1-2).

Tanto Ulisses como Jonas, embora em instâncias diferentes, são figuras representativas do *sublime*. Jonas, emissário de Deus, rebela-se contra a ordem divina, mas admite sua culpa e deixa-se lançar ao mar e ser engolido pelo "grande peixe", dentro do qual padece três dias e três noites de arrependimento até que, por fim, tem sua redenção. O discurso que lhe dá significado é o do plano do *sagrado*. Por meio dele, Deus se manifesta em todo seu poder. Mas também em toda sua misericórdia, ensinando-lhe a glória do perdão, ao livrar de castigos impiedosos os compungidos habitantes de Nínive. A instância do sagrado, implícita na narrativa de Trevisan, convive em tensão dissonante com a instância do humano rebaixado. Jonas, aqui, é um pirata bebereão que pratica gesto o mais prosaico possível: subir no bonde. No tom parodístico, o sublime e o baixo são dissolvidos, seus limites tornam-se permeáveis.

Nesse contexto de dissolvências, as outras relações interdiscursivas acentuam, pelo próprio caráter mais popular das menções, o tom de rebaixamento. É o caso, por exemplo, da "Nau Catarineta". Na frase "Desafia os vagalhões na sua nau Catarineta", temos uma alusão à conhecida balada popular, vazada em redondilha maior, que faz parte do *Romanceiro* (1843-1850), antologia organizada por Almeida Garrett:

Lá vem a nau Catrineta
Que tem muito que contar!
Ouvide, agora, senhores,
Uma história de pasmar.
(In: MOISÉS, 1984, p.287)

O poema canta a aventura da Nau Catarineta, cuja tripulação, ao retornar a Portugal, passa por dolorosas privações. O capitão é, então, tentado pelo demônio (disfarçado de gajeiro), que lhe promete tudo em troca de sua alma. Recusando o pacto, o capitão atira-se ao mar, mas é salvo por um anjo que o conduz, juntamente com toda a tripulação, às terras da pátria:

Tomou-o um anjo nos braços,
Não no deixou afogar.
Deu um estouro o demônio,
Acalmaram o vento e mar;
E à noite a nau Catrineta
Estava em terra a varar.
(Op.cit., p.288)

A narrativa, de matéria supostamente histórica, está presente também na cultura popular brasileira, desdobrada em diversas modalidades de representação folclórica. Contudo, entre o herói homérico, ou mesmo o bíblico, e este, o capitão da Nau Catarineta, há uma diferença de nível, marcada já pelo tom cantante e pela simplicidade da balada, que ganha a dimensão de um "causo"

popular. E esses discursos todos convivem, lado a lado, nas águas mais profundas da narrativa de Trevisan.

Ainda temos a brevíssima referência ao "Capitão Kidd", famoso capitão-comerciante, William Kidd, posteriormente perseguido por pirataria, e executado em Londres, no ano de 1701. Diz a lenda que seu tesouro, enterrado em uma ilha, jamais foi encontrado. Até em Fernando de Noronha há uma caverna chamada de *Caverna do Capitão Kidd*. Essa história rendeu alguns filmes, como *Capitão Kidd*, de 1945, e *Capitão Kidd e a Escrava*, de 1954 (DANNEMANN, 2008). O heróico nessa narrativa já assume, ele próprio, como na balada da "Nau Catarineta", feição mais popular. E, no texto de Trevisan, o Capitão Kidd – embora se possa imaginá-lo como o gerente ou o dono da loja – transforma-se em simples comerciante, associado a descontos para vendas a vista: "[...] daria o Capitão Kidd desconto de 3% para vendas a vista?"

Na seqüência de referências mais populares, o leitor encontra outras fontes. A novela infanto-juvenil, *A ilha do tesouro* (1883), de Robert Louis Stevenson, por exemplo, também está presente, não apenas no motivo da aventura marítima, mas especialmente na figura do "barbudo Zequinha Perna-de-Pau", imagem-clichê do pirata aventureiro. Além dessa, a alusão ao popular Capitão Gancho ("Corsário Mão-de-Gancho"), das histórias de *Peter Pan*, personagem criado em 1902, por J. Barrie. E, finalmente, nesse pastiche de clichês da cultura tanto erudita como popular, ecoa também a marchinha carnavalesca "Pirata da perna de pau", sucesso em 1946, de autoria de Braguinha:

Eu sou o pirata da perna de pau
Do olho de vidro, da cara de mau
Eu sou o pirata da perna de pau
Do olho de vidro, da cara de mau...
Minha galera
Dos verdes mares não teme o tufão
Minha galera
Só tem garotas na guarnição
Por isso se outro pirata
Tenta abordagem eu pego o facão
E grito do alto da popa
Opa! Homem, não...
(BRAGUINHA, 2008)

3

As considerações acima, acredito, são evidências de que, de fato, a narrativa "Bonde", de Dalton Trevisan, organiza-se segundo uma orientação estética aqui identificada como *dissolvência*. Converte para essa idéia de dissolvência o mosaico de referências que compõem o discurso onírico da personagem. Do erudito ao popular, da *Odisséia* à marchinha carnavalesca, do sublime ao rebaixado, do sagrado ao profano, da tradição à modernidade, tudo se mescla na breve narrativa. Dissolvem-se essas categorias, como também se dissolve a idéia de discurso adâmico, homogêneo.

Essa diluição de uma representação de mundo supostamente absoluta, centralizadora, feita a partir da absorção de outros fragmentos discursivos, pode ter o seu sentido relacionado ao que Linda Hutcheon (2000) define como *efeito irônico*. Mas não se trata, aqui, da presença da ironia como instrumento retórico estático, possível de ser detectado no explícito pormenor do enunciado, que faz contrastar o *sentido literal* com o *sentido irônico*, este último substituindo o primeiro. Para a autora, o *efeito irônico* absorve dois ou mais sentidos, promovendo uma relação *inclusiva*, e não *exclusiva*, entre eles.

No caso particular do texto "Bonde", acreditamos que essa perspectiva teórica nos ajuda a compreender o efeito de sentido *tremulante* que o *todo* da narrativa instaura, sobretudo a partir de suas relações dialógicas. Um efeito de sentido que poderíamos caracterizar também como *dissolvido*.

É possível, assim, admitir que a realidade empírica da personagem José seja tão *real* e merecedora de crédito quanto sua realidade *onírica*. Os limites entre as duas, fragilizados no discurso, não se definem por exclusão, mas por inclusão. Não estamos diante de um *desajustado*, nem apenas diante de simples fantasias infantis que provocam riso. Porque José, tragicomicamente, nos representa. Estamos diante do humano em sua dimensão mais complexa e mais paradoxal. José nos revela que somos, ao mesmo tempo, *sublimes* e *grotescos*.

O tom irônico das apropriações aproxima e desfaz os limites rígidos de categorias cristalizadas pela tradição. Não se trata de simplesmente opor, ao sentido *elevado* de Ulisses, a mediocridade da personagem, nem mesmo o contrário disso. A narrativa nos revela a *queda* do Ulisses moderno, mas também nos revela a *glória* vivenciada subjetivamente pelo homem comum. Assim como coloca em cheque a cultura religiosa, o sentido "épico" da modernidade, o valor atribuído à tradição supostamente heróica etc.

Ao assumir o discurso irônico, o autor implícito impõe um movimento semântico-discursivo de fluxo e refluxo contínuos: do erudito ao popular, da tradição à modernidade, do religioso ao profano, do sublime ao grotesco. Essa consciência autoral – a consciência irônica –, ao se fazer presente nesse *discurso dissoluto*, faz também *dissolver* as verdades absolutas instituídas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] BRAGUINHA. Pirata da perna-de-pau. Disponível em www.braguinha.ag.com.br. Acesso em: 04 jul. 2008.
- [2] DANNEMANN, Fernando. Capitão Kidd. Disponível em www.fernandodannemann.recantodasletras.com.br. Acesso em: 04 jul. 2008.
- [3] HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- [4] HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- [5] JONAS. O livro de Jonas. In: **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Ave Maria, 1980.
- [6] KOTHE, Flávio. **O herói**. São Paulo: Ática, 1987.
- [7] MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- [8] ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- [9] TREVISAN, Dalton. **Desastres do Amor**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- [10] _____. Bonde. In: BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- [11] Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.