

# O mesmo e o outro: uma leitura ‘dupla’ do conto “92”, de Dalton Trevisan

Leonel Lopes\* e Evely Vânia Libanori

Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. \*Autor para correspondência. e-mail: lieve@brturbo.com.br

**RESUMO.** Amparados no princípio de que Dalton Trevisan, ao reestruturar seus contos e sintetizá-los em um procedimento de decomposição e de recomposição, recria um novo conto que é concomitantemente o mesmo e outro, o presente artigo analisa os contos “92”, da obra *Ah, é?* e “Última corrida de touros em Curitiba”, publicado em *O Pássaro de cinco asas*, com o objetivo de demonstrar a maneira pela qual se constrói essa concomitância. Ao mesmo tempo, discutiremos sobre os momentos em que a participação do leitor é solicitada como condição para que os dois contos acima comuniquem seus efeitos estéticos. Analisando o corpus, concluímos que a concomitância se deve ao trabalho do autor de eliminar e de deixar marcas textuais, intencionalmente ou não, as quais permitem ao leitor utilizar-se do texto de modo a retirar dele leituras novas e também resgatar significações do conto original.

**Palavras-chave:** Dalton Trevisan, minimização, leitor.

**ABSTRACT. The same and the other: a double reading of Dalton Trevisan’s short story “92”.** Based on the principle that Dalton Trevisan recreates a new short story that is concomitantly the same and the other, the present paper analyses the short stories “92” and “*Última corrida de touros em Curitiba*”. The objective is to demonstrate the way in which this concomitance is built. At the same time, some considerations about the reader’s participation in the two short stories’ aesthetic effects are made. Analysing the corpus, results show that the concomitance is due to the author’s job of eliminating and leaving textual marks, intentionally or not, which allow the reader to give the text new readings and also to rescue meanings from the original short story.

**Key words:** Dalton Trevisan, minimization, reader.

## Introdução

A ministória “92”, objeto de nossa análise, é componente integrante do volume de ministórias *Ah, é?* de Dalton Trevisan (1994). Tal volume pode ser considerado o estágio mais avançado e significativo de um projeto literário daltoniano de constante refeitura de seus contos. Um dos objetivos principais desse projeto é a minimização dos contos, que se tornam cada vez mais concisos, a ponto de se tornarem haicais, porém haicais não-tradicionais, pois do modelo oriental só mantêm o caráter sintético. Amparados no princípio de que Dalton Trevisan, ao reestruturar seus contos e sintetizá-los em um procedimento de decomposição e de recomposição, recria um novo conto que é, concomitantemente, o mesmo e outro, propomo-nos a analisar o conto “92”, com o objetivo de demonstrar a maneira pela qual se constrói essa concomitância. A estratégia narrativa adotada pelo autor solicita um tipo de leitor que conheça sua proposta literária e também o conto “primeiro” que foi resgatado e transformado, resultando em um texto diferente que se mantém

organicamente ligado ao outro. Ao mesmo tempo, discutiremos sobre os momentos em que a participação do leitor é solicitada como condição para que a ministória “92”, como a denomina o próprio autor, comunique seus efeitos estéticos.

O trabalho de constante refeitura dos contos daltonianos se manifesta de vários modos, no entanto, esses modos mantêm ligações entre si e tem como resultado textos que revelam os traços do produto que lhes deu origem, mas, ao mesmo tempo, tornam-se um artefato estético singular.

Uma dessas manifestações consiste na revisão que Dalton Trevisan faz de seus livros a cada nova edição. Buscando “enxugar” os contos, o autor exclui ou modifica palavras e formas verbais, de modo a deixar a narrativa isenta de expressões que podem ser resgatadas pelo leitor através do seu conhecimento gramatical e do contexto textual. Uma outra faceta desse projeto, e talvez a mais importante, manifestasse por meio da constante retomada, em diversos livros, de temas (a guerra conjugal, conflitos entre interesses mesquinhos, busca incessante do prazer

sexual, traições etc.), de personagens (João, Maria, Pedro, Dinorá etc.) e de situações e frases que permeiam a vida das personagens residentes na “fictícia” Curitiba de Dalton Trevisan. Utilizando-se desse artifício de repetição, a obra daltoniana apresenta a síntese de um mundo no qual não há mudanças significativas no ser humano, que parece viver em um tempo circular, agarrado a antigas regras de comportamento.

Uma terceira manifestação do projeto do autor curitibano, e não necessariamente a última, consiste em recortar partes de seus contos e apresentá-las, com algumas alterações, como um novo trabalho. É com ela que trabalharemos mais detidamente. Escolhemos como *corpus* a ministória “92” por ser ela parte do exemplo máximo do trabalho de síntese de Dalton Trevisan: o livro de ministórias *Ah, é?*. Tal obra consiste em recortes, em partes de vários de seus contos que são reapresentados com algumas modificações e intitulados por meio de números. Cada recorte se torna um novo trabalho e pode, então, adquirir outros sentidos, o que não significa perder algumas possibilidades significativas do conto de origem, pois se mantém organicamente ligado a ele. A raiz, a procedência do nosso *corpus* é o conto “Última corrida de touros em Curitiba”, que servirá de base comparativa para explicitar a maneira pela qual a “92” torna-se um novo conto que, simultaneamente, aproxima-se e se distancia do anterior.

### A ministória “92” em duas leituras

Em uma primeira leitura da “92”, tem-se a personagem central João em uma situação de dependência, de alguém que não governa seus músculos. Para se locomover, ele necessita ser carregado em uma cadeira de braços pela família, que não toma cuidados básicos para amenizar o sofrimento de João, deixando-o sentado na cadeira dura e com roupa imprópria à temperatura local. Não é possível identificá-lo como velho apenas pelo seu estado atual, pois o derrame cerebral que o deixou paralisado pode manifestar-se também em pessoas jovens. A ausência de coordenação muscular da personagem pode ser percebida, ainda, pelo fato de a cabeça estar caída no peito, de um fio de baba escorrer pelo queixo e de ter a boca deformada. Essas manifestações colaboram para que tenhamos dele uma visão grotesca que, ao ser relacionada à sua solidão em um canto do quintal, remete-nos à situação daquelas pessoas abandonadas em asilos. Cria-se, então, uma outra imagem de João, a de vítima da indiferença familiar. Tal imagem é reforçada pelo lirismo da personagem em alegrar-se com o canto do pássaro e com as flores, atitude de um ser sensível que contrasta com a insensibilidade de

seus familiares. A indiferença sofrida por João leva não apenas à sua degradação, quando é desvalorizado em relação a um cachorro, mas também ao seu próprio anulamento, uma vez que a família o esquece para recolher roupas e fechar as janelas durante a chuva. A auto-estima da personagem decai profundamente em uma escala gradativa que passa de inseto asqueroso à coisa, chegando à extinção do eu, como veremos.

A deterioração da família é aqui apresentada tendo como conseqüência principal a solidão existencial de João, que não pode contar consigo nem com os seus parentes. Restam-lhe apenas seus pensamentos e questionamentos sobre sua condição ôntica em um presente degradado, saudoso de um passado em que era considerado um ser humano independente. Seu estado atual corresponde ao de um velho inválido que, como um bebê, baba, dorme e faz suas necessidades fisiológicas em qualquer horário e local.

Tal estado transita para um aspecto mais grotesco e degradante no momento em que João manifesta, por meio da voz do narrador, que se sente “(...) barata leprosa com caspa na sobrancelha” (Trevisan, 1994: 67). Pode-se dizer que essa expressão cria um vazio a ser preenchido pelo leitor e seu preenchimento interrompe a “assimetria” entre texto e leitor. A assimetria, de que fala Iser (1979: 88), resulta do fato de que os códigos de interação estão fragmentados no texto, existem como potencialidade e necessitam ser compreendidos pelo leitor de modo que se estabeleça a comunicação. Essa expressão comparativa e hiperbólica constitui uma significação no processo narrativo do conto de Dalton Trevisan, pois esse acúmulo de traços grotescos tem por efeito a desumanização da personagem. O fato de João sentir-se uma “barata leprosa”, um inseto asqueroso, está diretamente ligado à sua deformação física e à sua imobilidade, mas não somente a elas. A condição de “leprosa” reitera o estado morto-vivo de João porque corresponde a um ser que sofre no corpo as marcas da morte. Morte não somente física, mas principalmente afetiva e social, pois, além da acepção de doença contagiosa, é um coloquialismo usado para designar pessoas que não servem para nada. Em uma sociedade em que o homem parece ter valor somente enquanto força de trabalho ou acúmulo de capital, a “doença” e a invalidez de João levam-no a viver, assim como as baratas e os ratos, à margem dessa sociedade, representada no conto pela família que o desvaloriza como ser humano, tratando-o com desprezo e negligência.

A expressão hiperbólica “barata leprosa com caspa na sobrancelha” tem também a função de traduzir o estado de espírito de João, sua falta de esperança, o que cria um contraste com a ânsia de vida que sente, por alguns momentos, no jardim.

Ânsia essa que é quebrada pelo fato de terem-no esquecido na chuva, trazendo de volta a sensação de inumanidade e de anulamento.

Como inferido acima, o que leva a personagem a sentir-se assim não são somente as marcas deixadas pelo derrame cerebral, mas sobretudo pela negligência e pelo desinteresse familiar. Destarte, há, no conto, uma inversão irônica, pois o inumano não seria João, e sim sua família, que age de forma cruel para com ele. O conto reflete, desse modo, uma sociedade que tem valores corrompidos, pois nela o ser humano é julgado por sua aparência, auto-suficiência e aptidão ao trabalho, e não por valores como solidariedade, honestidade, companheirismo etc. Essa crítica social é apresentada em um contexto familiar específico, atingindo uma instância universal, pois traz à discussão um dos modos como a violência é exercida dentro do lar, um problema que se repete constantemente e em toda parte.

Analisando o artifício daltoniano de repetição dos mesmos nomes próprios na maioria dos contos, verificamos que "João", por se tratar de um nome bastante comum, inclui a personagem em um vasto número de anônimos. João passa a ser todos e, ao mesmo tempo, nenhum. O nome é inexpressivo e está coerente com o estado da personagem, um "alguém" que perde sua individualidade e deixa de ter importância na sociedade. João não tem voz ativa na narrativa, seus pensamentos são retratados por um narrador em terceira pessoa, reforçando, assim, sua subordinação e dependência em relação aos outros. A inexpressividade do nome, o silêncio e a imobilidade reafirmam a condição de João, pois, em conjunto, são marcas de passividade, opressão e morte.

Nessa primeira leitura, é possível vislumbrar o abuso e o descaso que os doentes e/ou velhos sofrem pelos parentes. Dalton Trevisan utiliza geralmente esse tema como forma de crítica social. Porém, muitas vezes, a crítica não busca um tom maniqueísta, não apresenta apenas uma faceta das personagens. Cabe ao leitor uma maior atenção com a "92" para perceber que a vítima também pode ter seus momentos de alzo.

Partindo, então, para uma segunda leitura, temos, como já referido, que, no jardim, João sente um desejo ardente de voltar a ser "homem", em oposição à sua atual invalidez. Para Eco, (1979: 56-58) a recorrência de situações no conjunto de obras de um autor deve ser um elemento a ser considerado pelo leitor a fim de ampliar as possibilidades significativas do texto. No ato da leitura, o leitor deve ativar a sua habilidade de percepção para compreender que a mensagem verbal, no caso, o desejo de João de voltar a ser "homem", está relacionada a outras obras do escritor. O leitor deverá, então, buscar, no seu repertório intertextual, o suporte para o *ato de congenialidade* com o autor, evitando, assim,

subjetivismos. Na mitologia de Dalton, homem e mulher têm papéis pré-estabelecidos por uma cultura baseada em conceitos patriarcais. O "homem" possui a acepção do varão, do macho, que vê em seu vigor sexual o poder sem limites. Considerado o "rei da terra", é ele quem manda e a quem todos devem servir e acatar. Já a mulher, aos olhos dessa sociedade falocêntrica, é julgada um ser inferior. Conseqüentemente, deve agir como serva e aceitar as reações do seu 'senhor', como a traição, a bebedeira, a vadiagem, a exploração, a agressão física e sexual, além de sofrer com a eterna desconfiança do homem em relação à sua fidelidade. Trata-se de uma concepção arcaica dos papéis matrimoniais, mas que ainda tem reflexos na atualidade, principalmente em cidades provincianas, como a que Dalton retrata na maioria de suas obras.

Atualizando, por essa perspectiva, os códigos de comunicação empregados pelo autor, tem-se, em "92", a figura de quem já foi o "homem", o "rei da terra", e que, devido à atual condição de ente passivo, dependente e grotesco, deseja reinar novamente, voltando a ser a mesma pessoa que fora antes do derrame cerebral.

Colabora para essa leitura a expressão zoomórfica que se segue ao anseio de João em retornar à posição de "rei da casa": "Primeira vez depois do insulto cerebral aquela ânsia de viver. De novo um homem, não barata leprosa com caspa na sobrancelha - e, a sombra das folhas na cabecinha trêmula, adormece." (Trevisan, 1994: 67). Geralmente, nos contos de Dalton Trevisan, as personagens masculinas utilizam-se de expressões zoomórficas e grotescas para expressar o estado degradante em que se encontram. São homens que, na maioria das vezes, passaram pela queda do "rei da terra", deixaram de ser reconhecidos como fortes, poderosos e viris. Os tipos são vários: velhos solitários e saudosos de um tempo em que as mulheres não os repudiavam, maridos cujas esposas os obedeciam e os temiam, homens inválidos por uma doença que pôs fim a um reinado de desmando e ostentação sexual, cônjuges abandonados pelas esposas que imploram a elas um retorno, "arrepentidos" de tratá-las como escravas etc.

Desse modo, a zoomorfização atribui a eles um teor trágico, e assim, revestindo-se de vítima, tentam camuflar um "passado" de alzo. O que João pode ter feito para a esposa durante seu "reinado" é retribuído pelo modo como ela o trata durante a invalidez. Destarte, a mulher passa de mártir a carrasco, em uma inversão de papéis que corresponde à vingança da esposa pelo sofrimento que o marido lhe causou. Trata-se de uma estratégia pela qual a mulher obtém condições para expressar comportamentos de punição. Evidentemente, essa possibilidade de entendimento do texto não está explícita no tecido textual: tem-se uma interpretação potencial, que só

será percebida quando o fruidor se dispuser a ser um intérprete da obra. Assim, cada fruidor é um intérprete e um executante da obra, o que a faz “reviver dentro de uma perspectiva original” (Eco, 1991: 40). Explicita-se, desse modo, a necessidade da co-autoria do leitor para a constituição de um objeto artístico. O leitor traz, para o campo literário, uma execução individual da obra literária, estabelecendo sentidos não previstos pelo autor, mas constitutivamente possíveis.

Assim, o silêncio de João, a impossibilidade de comunicar-se, tem por contraste a fala imperativa da esposa, única personagem que tem voz na narrativa. Devido ao estado inerte do marido, ela assume o papel ativo na casa, o de quem manda, mesmo que as ordens se restrinjam aos afazeres domésticos. É ela a quem todos obedecem. Ela não está na posição de quem está recolhendo a roupa, fechando as janelas e prendendo o cachorro, e sim na posição de quem detém as ordens. Passa a assumir o papel masculino na casa, o que inclui ignorar o ser passivo, no caso, o marido.

A expressão comparativa que se refere à metamorfose do “homem” em barata, inseto caseiro por excelência, reflete também a mudança espacial de João, que passa a ficar preso às fronteiras da casa, local do confinamento feminino. Não podendo mais seguir sua odisséia, passa a viver de restos, como a barata, só que de restos de atenção, de momentos em que os familiares lembram dele, como quando levam-no para tomar uma brisa no jardim. Porém essa pequena atenção é falaz, pois deixam-no só, mesmo sabendo de sua dependência, o que leva a crer que o “passeio” é um modo de se livrarem dele, de mantê-lo à distância, atitude similar ao que era feito com os leprosos no passado. Como a barata, João é confinado ao anonimato, pois só é aceito na casa quando não é percebido pelos moradores dela. Dessa forma, a vingança da esposa se realiza. Ela faz que ele tenha uma amostra do que a fez passar. No entanto, a lição não é captada pelo marido, como prova o desejo de João de reinar novamente. A sua ânsia de retornar a ser “homem” pode fazer o leitor inferir que a experiência de nada valeu e que a vida do casal se manterá em uma eterna guerra conjugal.

#### **“Última corrida de touros em Curitiba” suas relações com a “92”**

Uma leitura do conto “matriz”, “Última corrida de touros em Curitiba”, torna-se necessária para vislumbrarmos a maneira pela qual se constrói a concomitância da “92”. O texto faz parte do volume de contos *O pássaro de cinco asas* (1974) e narra as renações de Dadá, homem que não abandonou a boemia quando se casou com Cotinha. Podemos dividir sua estrutura em três partes ou atos. Durante

mais de um terço da história, dona Cotinha sofre com as farras de Dadá. Ele, além de mentir, costuma dormir fora de casa para ficar com as amantes, na roda de samba e na bebedeira. Quando sua esposa reclama sobre suas andanças, Dadá torna-se extremamente cínico e sarcástico.

O narrador, em terceira pessoa, contrapondo as atitudes algozes do protagonista, reforça o papel de vítima da esposa ao se referir a ela como “pobre moça”, “heroína” e “santa”. Essa aceção de mártir se encontra também no próprio nome de dona Cotinha, uma apócope do diminutivo ‘coitadinha’ que, somado ao título de tratamento ‘dona’, colabora para exprimir um grau superior de sofrimento. A personagem torna-se então a “dona Coitadinha”, indicando sua natureza frágil. Assim, a denominação “dona Cotinha” pode ser considerada um elemento potencial do texto. Conforme Iser (1979: 103), os elementos potenciais sugerem linhas de interpretação ao leitor. Este pode supor ou concluir que dona Cotinha manter-se-á passiva perante as “reinações” do marido, fazendo-se uma vítima, uma “coitada”. Porém, considerando que geralmente Dalton Trevisan utiliza diminutivos como forma de ironia, dona Cotinha pode vir a revelar uma face contrária a que seu nome sugere.

Por sua vez, a alcunha do protagonista, Dadá, tem uma aceção que se bifurca, correspondendo à primeira e à segunda parte do conto. Essa bifurcação serve para reiterar o significado referente a “bebê” de seu apelido. Na primeira, o sentido de “Dadá” diz respeito ao pedido constante feito por crianças por meio do verbo “dar” na forma imperativa e coloquial: “— Dá, dá”. Como uma criança, Dadá está sempre querendo algo, mais e mais, não abrindo mão de suas vontades, desejando todos os prazeres para si, em uma atitude egocêntrica, típica da fase infantil. Assim, a fantasia carnavalesca de Dadá, um babador com uma chupeta gigante, não poderia ser mais significativa. Novamente ressaltamos, aqui, a necessidade da intervenção criativa do receptor nos textos daltonianos. O conto é um exemplo daquilo que Eco chamou de “obra em movimento” (1991: 46), uma vez que tem por base o uso de códigos e de símbolos para a comunicação do indefinido. Dadá faz questão de ostentar sua condição de boêmio, debocha de seu próprio cinismo e não se importa que seu comportamento leve sua esposa ao sofrimento.

Temos, então, que a mulher, enquanto esposa, corresponde a uma extensão da mãe, pois a ambas cabe perdoar as renações do “bebê” (do filho, do homem e do marido). Ela deve abdicar-se para manter o casamento, instituição que concede à mulher um lugar na sociedade.

Na segunda parte, a aceção da alcunha ocorre devido à invalidez de Dadá após um derrame. Agora, ele depende da esposa/“mãe” principalmente para a higiene pessoal e alimentação, e dona Cotinha faz

questão de explicitar para todos a dependência de Dadá em relação a essas duas necessidades principais. Além disso, Dadá também é tratado como criança quando a esposa e as visitas se referem a ele utilizando uma linguagem infantilizada, marcada pelo uso de diminutivos. Assim, ironicamente, o diminutivo em vez de carinhoso, tem pretensões ofensivas.

É significativo que o narrador reserve mais da metade do conto para esse episódio, o da invalidez, pois é o momento em que ocorre a queda do "rei da terra", quando Dadá deixa de ser considerado um "homem", não podendo exercer seu papel de varão, de farrista. Cessam as grandes aventuras do "herói", e o que era para se tornar uma tragédia, com Dadá a delirar de sede pelo fato de não se mover, nem falar, adquire ares de comédia. Colabora para isso, a intercalação que o narrador faz entre os descasos da família e algumas alusões às peripécias de Dadá, como a visita da amante no hospital, e o fato de o narrador se referir à dona Cotinha como "megera", contrastando, assim, sua posição anterior de considerá-la "heroína" e "santa". Há, então, uma inversão de papéis, pois de mártir ela passa a algoz, e o marido sofre a vingança da esposa, que aproveita o momento oportuno para retribuir as humilhações sofridas, revelando uma personagem não tão pacata quanto seu nome indicava:

*Dadá, eu bem disse, não facilite - e indiferente ao clarão de ódio no olho estagnado. - Você bebe demais. Come demais. Já não é moço. Pensa que ligava? Dadá, olhe a extravagância. Um dia pode ter uma coisa. Veja o que aconteceu. Bem eu não disse? (Trevisan, s/d: 184).*

Mesmo o momento de solidão e abandono no quintal perde grande parte de seu efeito trágico em razão da saudade que Dadá sente da amante. Desse modo, a narrativa permite vislumbrar a ironia do narrador ao assumir um certo tom "épico" em relação às aventuras e desventuras de Dadá. Esse narrador busca destruir a imagem que a sociedade, aqui retratada, tem dos papéis masculino e feminino. Para isso, inverte a atuação de ambos, ridiculariza a queda do "herói", a sua não-redenção e, principalmente, a sua morte, apresentando-a não como um ato digno e heróico, mas sim de forma cômica, no limiar do ridículo: "(...) morreu engasgado com a semente da batida dupla de limão" (Trevisan, s/d: 40). Assim, Dadá não morre como um "homem", tal qual desejou no momento em que, no jardim, sentiu brotar em si uma ânsia de vida.

A volta triunfal planejada por ele corresponde ao ato final do conto. O retorno do "homem" Dadá ocorre em uma gradação crescente que corresponde às provas pelas quais deve passar para reassumir seu "trono", seu papel de macho. Primeiro, visita a

amante, depois, o bar. Então, vence a corrida de hemiplégicos, provando sua potência varonil, sua força de "touro", chegando ao topo, de onde ocorre a queda final do "herói". Justifica-se, desse modo, o título "Última corrida de touros em Curitiba", pois o touro, símbolo da potência, do vigor viril, metaforiza, no conto, uma raça de homens dominadores que realizam uma "última" tentativa de provar um grau máximo de masculinidade e garantir, assim, seu reinado. Como o conto tem por intenção destruir o mito do rei da terra, torna-se essa a "última corrida", porque, depois da morte patética de Dadá, cai por terra a imagem de poder que o "rei" pretende manter, já que uma simples semente de limão foi capaz de derrubar o touro para sempre.

Considerando as três partes em que o conto "Última corrida de touros em Curitiba" é organizado, nota-se que Dalton Trevisan, ao reestruturá-lo para recompô-lo na "92", eliminou a primeira, a terceira (o final do conto), e também a metade da segunda parte, reduzindo-a e, conseqüentemente, o conto em si, aos acontecimentos ocorridos no momento em que a personagem já inválida, agora denominada João, permanece no jardim. Ainda no que se refere a esse fragmento, o autor selecionou certas informações que foram suprimidas. A mais relevante delas é a de que Dadá/João sente saudade da amante. Como todas as outras referências explícitas sobre o comportamento boêmio da personagem estavam nas partes que foram cortadas, essa era a única informação explícita que sobraria do conto original sobre o seu passado. Ao se retirar essa informação, a estrutura narrativa da ministória permitiu que a primeira leitura aqui apresentada adquirisse maior coerência

Ao mesmo tempo, permaneceram signos do universo literário daltoniano que permitiram a segunda leitura da "92", um resgate da leitura do conto "Última corrida de touros em Curitiba". Esses signos, como o substantivo "homem" e a expressão comparativa "barata leprosa com caspa na sobancelha", no processo de reestruturação e de recomposição, não perderam o significado adquirido no conjunto de obras do autor, mas se permitiram novos significados que não têm a mesma sustentação no conto original.

O procedimento artístico de Dalton Trevisan, quando não aumenta o número de lacunas e de vazios a serem preenchidos pelo leitor, faz que as lacunas e os vazios já existentes enriqueçam-se e, conseqüentemente, aumentem as possibilidades significativas do conto. Essas possibilidades de sentido só se manifestam em decorrência do trabalho interpretativo do leitor. Assim, cabe ao leitor perceber as marcas textuais que permitem outras leituras da "92", sem restringi-la a significações que só reiterem a condenação da esposa pelo seu descaso com o marido.

Com efeito, a estrutura narrativa de “Última corrida de touros em Curitiba” não autoriza que o marido seja visto apenas como uma vítima, como a “92” permite. No entanto, o texto não se limita a essa interpretação, pois também possibilita mostrar o marido como responsável pela vingança justificável da esposa, conforme a segunda leitura aqui apresentada. O trabalho do leitor, em analisar signos recuperados pelo autor para construção de seus textos e também em não restringi-los a significações petrificadas, é necessário para que a “ministória” manifeste ligações significativas com o conto original e, ao mesmo tempo, rompa com algumas delas.

Como buscamos demonstrar no desenvolvimento desse trabalho, o conhecimento, por parte do leitor, do projeto literário do autor e dos códigos de comunicação que permeiam suas obras, é de fundamental importância para uma leitura que se aproxime das possibilidades de sentido do texto a que a ministória teve origem. Por outro lado, o trabalho de refeitura de Dalton Trevisan é o responsável pela possibilidade de o leitor resgatar, na “92”, significações do conto primeiro e também de poder descortinar novas possíveis interpretações, adquiridas devido à (des)roupagem que o conto “Última corrida

de touros em Curitiba” obteve ao ser transformado na “ministória” em questão. Assim, no projeto literário daltoniano de recriar um conto que é simultaneamente o mesmo e outro, a concomitância se deve ao trabalho do autor de eliminar e de deixar marcas textuais, intencionalmente ou não, que permitam ao leitor utilizar-se do texto de modo a retirar dele leituras novas e também resgatar significações do conto original.

### Referências

- ECO, U. *Leitura do texto literário: lector in fabula*. Trad. de Mario Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- ECO, U. *Obra Aberta*. 8. ed. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ISER, W. A interação do texto com o leitor. Trad. de Luiz Costa Lima. In: LIMA, L. C. (Coord.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, cap. 3, p. 83-132.
- TREVISAN, D. *Ah, é?* 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- TREVISAN, D. *A trombeta do anjo vingador & O pássaro de cinco asas*. São Paulo: Circulo do Livro S.A., s/d.

*Received on May 13, 2004.*

*Accepted on December 03, 2004.*