

---

**NEM TÃO MOÇA, NEM TÃO DONZELA:  
ANÁLISE SEMIÓTICA DE UM CONTO DE DALTON TREVISAN**

**NOT SO YOUNG, NOT SO MAID :  
SEMIOTIC ANALYSIS OF A TALE BY DALTON TREVISAN**

Amanda Rocha Fernandes<sup>1</sup>  
Luiza Helena Oliveira da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO**

Este artigo apresenta uma análise do conto *Ismênia, moça donzela*, de Dalton Trevisan. Para isso, mobilizaram-se estudos da semiótica discursiva em torno das paixões, observando o modo como Trevisan vai dar forma a diferentes estados de alma da personagem Ismênia, indo da aparência do amor à evidência do ódio e do ressentimento.

**Palavras-chave:** Dalton Trevisan; semiótica discursiva; paixões.

**ABSTRACT**

This article presents a analysis of the tale *Ismênia, a damsel girl*, by Dalton Trevisan. For this, it has mobilized studies of discursive semiotics around passions, observing the way Trevisan will shape the different states of soul of the character Ismênia, from the appearance of love to the evidences of hatred and resentment.

**Keywords:** Dalton Trevisan; discursive semiotics; passions.

**1 INTRODUÇÃO**

Com uma escrita peculiar, Dalton Trevisan é um dos principais contistas brasileiros. Neste trabalho, selecionamos um de seus contos mais emblemáticos, *Ismênia, moça donzela*, para analisar os mecanismos que produzem a densidade dos estados passionais da personagem protagonista.

Conforme Franco Junior (2004, p. 201), o processo de criação do autor é regulado por “dispositivos matrizes” que o analista descreve como: a. “reescrita obsessiva” dos mesmos textos, num processo crescente de despojamento para que se sobressaíam apenas os elementos essenciais da narrativa; b. o “encolhimento”, movido por uma escrita lacunar que deixa antever aspectos relacionados a uma narrativa maior, numa subtração crescente; c. um “apagamento do diálogo intertextual” com a tradição literária, pela eleição de personagens que seriam ausentes

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). E-mail: amandaroachaf0@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Letras, docente da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). E-mail: luiza.to@uft.edu.br

ou periféricos, privilegiando sujeitos que vivem em situações de degradação social e moral; d. pelas retomadas e repetições de tramas e personagens. Todos esses dispositivos encontram-se atualizados na narrativa breve de *Ismênia...*, depreendida da sucessão de cartinhas/bilhetes que são enviados para Antônio, o interlocutário.

Tudo o que se pode saber de Antônio vem pela escrita de Ismênia e as imagens que produz do outro, com quem vive uma relação tensa de natureza afetiva, mas, sobretudo, de dependência econômica. A parcialidade das informações advinda da supressão da voz de Antônio como personagem no diálogo pressuposto pela correspondência serve para conferir protagonismo a Ismênia, mas, ao mesmo tempo, sinaliza sua situação de abandono crescente, a fragilidade de suas estratégias de manipulação, o adensamento das paixões que a consomem e parecem concluir para uma situação de desespero.

Na medida em que as cartas avançam, apontando para o fim do relacionamento, vemos a degradação da mulher, tanto econômica – cada vez mais dependente da ajuda financeira do parceiro –, quanto moral: vai abrindo mão dos pudores (ao menos ensaiados como tal, no início da relação), da discrição (no primeiro momento, definido pelo não se deixar ver pela mãe ao lado de Antônio), da fidelidade (é infeliz num segundo relacionamento abusivo). Considerando a metalinguagem semiótica, acentua-se o estado de privação.

A ironia já anunciada pelo título acena para a sanção por parte de um enunciador que tudo sabe, posto como observador à boa distância, mas prefere dizer apenas pela eleição de partes, subtraindo, insinuando, comprometendo o leitor para o esforço de preenchimento de elementos e sentidos que não são explicitados. Ismênia não tem, ao final, sequer como esconder-se da crueldade de sua exposição. Trevisan não poupa os personagens de sua intensa fragilidade.

Este artigo se organiza, além de Introdução e Considerações finais, com três seções. Na primeira, apresentamos aspectos relativos à biografia e características gerais da produção de Dalton Trevisan. Na segunda, apresentamos as categorias da semiótica discursiva que serão mobilizadas na análise. Na terceira, analisamos o conto selecionado: *Ismênia, moça donzela*.

## **2 DIZER MENOS PARA FAZER SENTIR MAIS**

Dalton Jérson Trevisan é um escritor brasileiro nascido em Curitiba, em 14 de junho de 1925. Formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Paraná (atualmente conhecida como Universidade Federal do Paraná - UFPR), exerceu a advocacia durante sete anos, mas

abandonou a atividade para trabalhar em uma fábrica de cerâmicas e vidros que era propriedade de sua família.

Destacou-se na literatura a partir da novela *Sonata ao Luar*, em 1945. Trevisan liderou em Curitiba um grupo literário chamado *Joaquim*<sup>3</sup>, em 1946, tornando-se porta voz de vários escritores. Na revista, publicou seu segundo livro *Sete Anos de Pastor*. Antes mesmo de fazer história na revista *Joaquim*, Trevisan publicou diversas obras na revista *Tingui*.

A partir de 1954, passou a publicar seus contos em forma de folhetos, inspirados na literatura de cordel, no qual registrava o cotidiano na metrópole curitibana, como as publicações: *Guia Histórico de Curitiba* e *Crônicas da Província de Curitiba*. Trevisan ficou oficialmente conhecido por toda a nação brasileira a partir de 1959, com a publicação de *Novelas Nada Exemplares*, recebendo o Prêmio Jabuti de Câmara Brasileira do Livro nos anos 1960, 1965, 1995 e 2011.

Além do Jabuti, coleciona entre suas premiações o Prêmio Machado de Assis (2012), o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira (2003), dividindo este com Bernardo de Carvalho, o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (1976), Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional (2008, 2015) e o Prêmio Camões (2012).

Apesar de tamanho reconhecimento pela qualidade de sua produção, o autor é um homem extremamente reservado que foge das fotografias e entrevistas, praticamente ausente das mídias, o que lhe valeu o epíteto de “Vampiro de Curitiba”, herdado de uma de suas obras. Trevisan se esconde o máximo que pode, evitando atenções sobre ele, pois afirma que nada tem a dizer fora dos livros (TREVISAN, 1993).

Em seus contos, temos como características marcantes a escrita crua e direta, demonstrando de forma clara o cotidiano, com suas culpas, angústias e aflições tipicamente modernas. Inspira-se nas “[...] notícias policiais, frase no ar, bula de remédio, pequeno anúncio, bilhete de suicida, o meu fantasma no sótão, confiança de amigo, a leitura dos clássicos etc. O que não me contam, escuto atrás da porta” (TREVISAN, 1993, p. 5).

Como um colecionador de histórias de fontes as mais diversas, mergulha na imaginação, buscando inspirações onde menos se possa ver e as transporta para a escrita literária, atravessada por sua visão de mundo, construindo ideias com sarcasmo, ironia e humor ácido,

Uma de suas obras que podemos ver as características citadas é no conto *Morre, Desgraçado*, onde o escritor aborda uma temática do cotidiano de muitas mulheres: a violência

---

<sup>3</sup> Revista de cunho artístico literário com a finalidade de divulgar feitos da Geração de 45.

doméstica. *Morre, Desgraçado* traz um marido alcoólatra, chamado João, que chega todo dia em casa já agredindo sua esposa por qualquer motivo.

Em resposta um corte fundo, desta vez na orelha. Me apertou contra a parede e riscou a faca no pescoço. Vi a morte nos olhos, achei força de empurrá-lo. João cambaleou, alcancei uma acha de lenha. Bati duas vezes na cabeça dele, que derrubou a faca. Tonto e fraco, caiu de joelho (TREVISAN, 1988, p. 9).

Com uma linguagem coloquial, opção por frases curtas, alcança contundência que vai traduzir dramas e mágoas do cotidiano da metrópole, elegendo como personagens principais a gente comum, geralmente anônima e muitas vezes ausente da produção literária. Tem uma voz singular, com personagens das classes econômicas subalternas, consideradas a partir de seus conflitos emocionais e psicológicos. Para Berta Waldman, há nos contos de Trevisan “gente de toda espécie, como velhos decrepitos, mulheres da noite, maridos traídos, esposas arrependidas, viciados e doentes desamparados” (WALDMAN, 2012, p. 2).

O escritor acaba ampliando a vida de seus personagens os tornando mais humanos, por mais trágico que seja o papel, como, por exemplo, no conto *O Maníaco do Olho Verde*. Trevisan mostra o outro lado de um maníaco, no qual o personagem tem uma vida “normal”: trabalha, ajuda a mãe, quer namorar, casar; mas tem a ciência de que tem um distúrbio podendo até matar. Ao mesmo tempo que humaniza, o escritor traz os conflitos que há no personagem.

Para Waldman, “Trata-se, a meu ver, de um escritor programático e obsessivo, que instrumentaliza a repetição, utilizando-a como matéria literária” (WALDMAN, 2012, p.5). Franco vem acrescentando que “É por meio da repetição que reconheceremos, na obra de Trevisan, tanto um traço funcional e econômico como uma racionalidade que se aproximam da racionalização na produção de arte.” (FRANCO, 2004, p. 201). Para isso, trabalha sobre contos já feitos e os enxuga para fazer outros, inovando-os com diferentes ritmos.

Franco nos explica que

[...] a repetição não é vista, aqui, como traço pejorativo. Ela se constitui, no trabalho de Dalton Trevisan, em um desafio irônico a certas ideias e valores herdados das poéticas modernistas que hipervalorizaram as ideias de originalidade e unicidade da obra de arte. Pode-se dizer que o escritor leva ao extremo tais ideias - criando obras originais e únicas - exatamente por meio de um processo que, por natureza, é avesso a elas [...] (FRANCO, 2004, p. 202)

Com enredos construídos em um viés erótico, antilírico, fiel aos pequenos nada da vida, “ministórias”<sup>4</sup> e com uma literatura leve que nos dá acesso ao mundo, o autor se transforma em um mestre da literatura brasileira. Conforme Franco (2004), a partir de certo momento de sua

<sup>4</sup> Neologismo do próprio do autor, referindo-se as suas produções breves.

produção, Trevisan não teme ao enxugar cada vez mais seus contos, e até mesmo as frases, chegando ao ponto de que suas podas atingem a sintaxe, deixando-as bastante herméticas. É possível ver essa radicalização nas obras *Ah, é?*, *Dinorá* (1994) e *234* (1997). Não se contenta apenas em escrever contos, mas também não quer escrever romances. O caminho do escritor é então o do conto ao soneto e do soneto ao haicai. As frases são quase sempre elípticas, resultado de um trabalho de supressão, como acentua Waldman:

Para alcançar a condensação, o autor subtrai, “enxuga” frases, trechos de contos, reescritos algumas vezes em novas edições. Um pouco como a gravura de Escher onde uma mão apaga o que a outra escreve; a mão que corrige e corta, não é a mesma que aquela que escreve; outras forças a guiam, outras razões a fazem apagar, substituir, polir, agregar, dando visibilidade a um processo em que as alterações indicam paradoxal - mente uma vontade de narrar e de calar. (WALDMAN, 2012, p. 6)

Diante dessa proposta formal, aproxima-se da estética do haicai, forma de poesia japonesa composta de três versos, com cinco, sete e cinco sílabas respectivamente, tendo como tema central a natureza ou as estações do ano. Longe de escrever verdadeiramente haicai, o escritor toma de empréstimo o termo.

[...] os haicais são antes fragmentos deslocados de contos matriciais que, isolados, criam uma autonomia, embora continuem, paradoxalmente, inseridos nas grandes linhas associativas criadas pelas dobras da repetição. Nesse caso, a fragmentação espelhada na forma estilizada e reduzida das ministórias significa sempre a perda da totalidade, enquanto os haicais japoneses, através de simples esboços, apontam duas ou três realidades desconexas que, no entanto, tem um sentido mais amplo [...] (WALDMAN, 2012, p. 6).

O espaço eleito é sempre Curitiba, optando por privilegiar a periferia “[...] das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que envelhecem de pé no balcão [...] Curitiba das ruas de barro com mil e uma janelas e seus gatinhos brancos de fita encarnada no pescoço [...]” (TREVISAN, 1979, p. 84). Exibindo a realidade nua e crua da periferia curitibana, o autor faz um belo manifesto no conto *Em Busca da Curitiba Perdida*:

Curitiba que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo. Curitiba, onde o céu azul não é azul. Curitiba que viajo. Não a Curitiba para inglês ver, Curitiba me viaja. Curitiba cedo chegam as carrocinhas com as polacas de lenço colorido na cabeça — galiii-nha-óóóvos — não é a protofonia do *Guarani*? Um aluno de avental branco discursa para a estátua do Tiradentes. Viajo Curitiba dos conquistadores de coco e bengalinha na esquina da Escola Normal [...] (TREVISAN, 1979, p. 84).

O vampiro de Curitiba, sempre muito reservado sobre sua vida pessoal, mostra suas garras nos contos breves, traduzindo percepções peculiares sobre a realidade atravessada pelo ficcional, alimentando-se da (anti)poesia da cidade.

## 2 PARA FALAR DAS PAIXÕES

Selecionamos para análise o conto *Ismênia, moça donzela*, publicado no livro *A volta do filho pródigo* (TREVISAN, 1995). Nossa escolha se deu em função das instabilidades passionais que caracterizam a personagem Ismênia ao longo de sua correspondência com o “amado” Antônio.

Num conto que tem a ironia desde o anúncio do título, vemos a conjunção inicialmente pressuposta entre os sujeitos deteriorar-se, considerando a dimensão do tempo dada pela sucessão de cartas/bilhetes encaminhados por Ismênia a seu destinatário e pelas peripécias envolvidas, que mostram a evolução da relação que sai da esfera do segredo para a da explicitação, na medida em que aumenta a dependência econômica de Ismênia em relação a seu correspondente.

Em função dessa densidade passional, elegemos como teoria de análise a semiótica discursiva, dedicada às “paixões de papel”, ou seja, aquelas que se produzem no âmbito da narrativa e/ou operadas pelas escolhas do sujeito da enunciação. Acentuamos que, conforme Bertrand, a semiótica das paixões se “origina diretamente das hipóteses teóricas e dos procedimentos metodológicos da semiótica geral” (BERTRAND, 2003, p. 357). O estudo das paixões na semiótica não encontra correspondência nas abordagens psicológicas, mas no quadro geral da teoria do discurso. O foco está, portanto, nas configurações passionais produzidas pelo arranjo textual, que implicam a modalização dos sujeitos e lexicalização das paixões correspondentes a taxionomias culturais, que predefinem juízos de valor sobre a paixão manifesta, considerando-as malevolentes ou benevolentes, disfóricas ou eufóricas.

Conforme Greimas, é importante distinguir o “discurso da paixão” e o “discurso apaixonado” (GREIMAS, 1983, p. 246). No primeiro caso, as paixões são depreendidas das transformações de estados de alma dos sujeitos, levando em conta a dimensão narrativa. No segundo caso, está em questão a enunciação passional, quando o enunciador deixa marcas no dizer que explicitam o tom passional (FIORIN, 2000).

De forma sucinta, podemos dizer que a semiótica se constitui, a partir dos trabalhos iniciais de Greimas, como teoria da significação, interessando-se “pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente” (BERTRAND, 2003, p.11).

Como teoria da significação, não se detém apenas nos textos, abrigando pesquisas sobre diferentes linguagens, levando em conta os dois planos: expressão e conteúdo:

[...] a análise vem considerando os códigos particulares dos textos que examina: semiótica plástica, semiótica da canção, semiótica da literatura são exemplos de semióticas definidas pelos objetos de que se ocupam e que exigem formulações teórico-metodológicas próprias, capazes de descrever e interpretar a materialidade significante dos textos. A observação dessa materialidade permitiu que a teoria desenvolvesse modelos metodológicos consistentes que contemplem categorias particulares de análise. (TEIXEIRA, 2011, p. 146)

Compreendendo o gesto de produção de sentido como um processo crescente de abstração, a semiótica sistematizou para análise do plano do conteúdo um percurso gerativo de sentido, simulacro das operações de abstração empreendidas pelo leitor/espectador/ouvinte ao produzir sentido para os textos, os objetos, o mundo natural. Conforme Fiorin, trata-se de “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetíveis de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido” (FIORIN, 2002, p. 17). Esses patamares se denominam como níveis fundamental, narrativo e discursivo, sendo o primeiro mais simples, profundo e abstrato e o último o mais complexo, concreto e superficial. Cada um dos dois níveis é descrito em termos de uma sintaxe e uma semântica. No que diz respeito às paixões, estas são analisadas no âmbito da semântica narrativa e na sintaxe discursiva (enunciação).

Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 162) as paixões podem ser entendidas como o resultado de uma sequência de estado de alma do sujeito de estado e surgem a partir da modalização do ser e do fazer, descritos e analisados no nível narrativo do percurso gerativo de sentido:

A paixão designa um conjunto de efeito de sentido que surge muito frequentemente no campo narrativo, mas que não encontra sua análise em termo de narratologia das ações. A paixão se exprime frequentemente através da figuratividade subjacente a narratividade em questão, mas ela é sempre ligada ao sujeito em princípio já presente como accional – parece que ele não possa sofrer senão depois de ter agido, ou agindo -, ele deve ser sempre analisado em níveis estritamente narrativo. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 163).

Fontanille explica que “as paixões não têm origem a partir de modalidades isoladas, nem mesmo de feixes de modalidades, mas a partir de uma sintaxe intermodal” (FONTANILLE, 1986, p. 12). Ao tratar dos arranjos modais, Fontanille explica que Greimas distingue quatro modalidades: o *querer ser*, o *dever ser*, o *saber ser* e o *poder ser*.

Barros (1995, p. 92) nos lembra que a análise da semiótica das paixões não se resume exclusivamente às investigações dos arranjos modais, sendo estes indispensáveis para as análises, com isso é possível negar cada um dos predicados ou até mesmo dois ao mesmo tempo. Por exemplo, o *querer não ser* relacionado ao *poder não ser* podem levar o sujeito ao desespero,

angústia, tristeza; já o *querer ser* conjugado ao *poder ser* leva o sujeito a um estado de alma diferente – de alegria, coragem, satisfação – na medida em que criam a possibilidade de um sujeito realizar-se.

Ir além das investigações dos arranjos modais significa analisar não só fragmentos do discurso relacionados ao sujeito, mas o discurso como um todo, ou seja, é necessário analisar as relações actanciais do discurso e dos percursos narrativos e não apenas as modalidades.

No tópico seguinte analisaremos o conto de Dalton Trevisan, privilegiando a perspectiva passional, organizada nas tramas do nível narrativo.

### 3 UM CONTO EPISTOLAR, AFETOS E PAIXÕES

Selecionamos o conto de Dalton Trevisan, *Ismênia, moça donzela*, para a discussão das paixões relacionadas aos estados de alma assumidos pelo ator Ismênia. Trata-se de um texto que caracterizamos como “conto epistolar”, sem a presença de um narrador explícito: a narrativa e as transformações de estado se organizam pela sucessão temporal dada pela sequência de nove cartas/bilhetes que Ismênia destina a Antônio.

Como narrativa elíptica, característica da prosa de Trevisan, não temos as respostas de Antônio, o que faz com que saibamos do relacionamento apenas pela perspectiva enunciada na sequência enumerada dos textos enviados por Ismênia. Citado inicialmente o destinatário das cartas pelo emprego do pronome de tratamento, doutor, insinua-se a posição econômica e social distinta entre os dois atores – “Se o doutor não vier é sinal que não tem a mínima simpatia” e que parece dimensionar as razões de afeto por parte de Ismênia. Doutor, no caso, pode referir-se à profissão de médico, advogado, muito dificilmente correspondendo a quem, na linguagem cotidiana, concluiu doutorado. É ainda nessa linguagem do dia-a-dia que se denomina como doutor qualquer sujeito que mereça alguma distinção de poder social e econômico.

Compreendida a narrativa como as transformações de estado do sujeito, observamos pelo próprio vocativo que abre a correspondência a passagem de um primeiro momento, quando se dá a aproximação ainda negociada mediante uma certa formalidade – “Saudações” (Carta 1) – às que se sucedem e mostram o envolvimento do casal pelo emprego de termos mais carinhosos que denotam aproximação e, ao menos no nível do parecer, o afeto: “Querido Antônio”, “Meu inesquecível Antônio”, “Estimado Antônio”, “Antônio” – até, por fim, ser retomada a formalidade anterior com “Saudações”, quando o relacionamento explicitamente se deteriora e se anuncia a disjunção.

Na Carta 8, o vocativo “Saudações” que introduz a escrita de Ismênia é seguido de um outro, “Queridinho”, que inicia o primeiro parágrafo da missiva. Há, portanto, um jogo entre afastamento e aproximação, disjunção e conjunção, que dá a tensão sobre o relacionamento de Ismênia e Antônio nesse momento. Ali sabemos que a personagem apanha de um terceiro e que Antônio a despreza pela traição: “Não mereço tua raiva, sei que sou inocente, fui iludida pela falsa lábia do bandido, agora está desempregado, não tenho mesmo sorte, por favor mande algum dinheiro pelo menino, que eu preciso demais, a tua”. Na passagem, confirma-se ainda a continuidade da dependência econômica que Ismênia tem em relação a Antônio e que esta se deixou seduzir por um outro, designado como “bandido” em função de sua “falsa lábia”.

A ironia se insinua no conto a partir do título, que reitera a imagem de pureza que Ismênia, como destinadora e manipuladora, mobiliza para seduzir Antônio, modalizando-o pelo querer.

No dicionário *Michaelis on-line*, o verbete “moça” registra seis acepções: 1. Mulher jovem, geralmente solteira; 2. Menina púbere que já menstrua; 3. Mulher madura, porém, não velha; 4. Mulher virgem; donzela; 5. Prostituta, 6. Regionalismo (Amapá e Pará) correspondente a mulher que mantém relacionamento amoroso sem ser casada; amante (Cf. <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=mo%C3%A7a>. Acesso em 10 nov. 2020). Anunciando a personagem como moça e donzela, há, portanto, tanto a reiteração da juventude e da castidade (virgindade de Ismênia) quanto as condições mais periféricas que o verbete insinua e que se confirmam ao longo da narrativa: a prostituição de Ismênia (porque o relacionamento implica ganhos econômicos por parte da protagonista), a relação informal com Antônio, já casado, na condição de amante.

No imaginário social machista, a virgindade anunciada por Ismênia na Carta 1, mostra-se como elemento a agir sedutoramente sobre Antônio, o destinatário manipulado, seduzido pelo que lhe é oferecido de modo irresistível. Ser moça/donzela, a castidade duplamente reiterada, é o prêmio oferecido ao sujeito Antônio que aceita o que lhe é ofertado e permite dar continuidade ao relacionamento já anunciado desde a Carta 1.

Dr. Antônio, desculpe a ousadia de escrever, ontem fiquei arrependida de não confessar a paixão que sinto, porque tive vergonha, vejo que o senhor é casado e pai de tantos filhos, acho que isso não tem importância, a gente sabe de tanta mulher casada gostando do homem de outra, quanto mais eu que sou moça donzela, a diferença é que não sou correspondida.

Venha na mesma hora, eu espero no portão e mamãe não vai nos ver. Se o doutor não vier é sinal que não tem a mínima simpatia. (TREVISAN, 1975, p. 45)

Inicialmente, o autor traz a relação amorosa entre dois personagens, Ismênia e Dr. Antônio, numa relação que surge a partir da traição de Antônio por sua mulher e filhos. Durante

todo o conto, o personagem principal se comunica por cartas. Na primeira carta vemos Ismênia declarando sua paixão pelo amante, mas, no decorrer do conto, a natureza econômica se sobressai: Ismênia demanda a todo momento retribuição financeira de Antônio, já a partir da segunda carta. Ao ver que Antônio passa a ignorá-la, Ismênia enuncia mudança de sentimentos, transitando numa mesma carta entre estados passionais distintos e contraditórios. Na última correspondência, assume, por fim, que a relação acabou e expressa com veemência a paixão malevolente do ódio.

Considerando a sintaxe narrativa, na fase da manipulação o sujeito age sobre o outro para levá-lo a fazer ou querer algo. O que manipula é denominado como destinador e o manipulado é o destinatário. Ismênia seria, assim, o destinador manipulador que, buscando modalizar Antônio pelo querer ou dever, torna-o destinatário de suas intenções amorosas e financeiras. Pela duração da relação, atestada pela sequência das cartas, depreende-se que há um acordo fiduciário que funda a relação entre esses dois actantes e, nesse sentido, a relação entre os dois se confirma. Ficam evidentes os encontros cada vez mais explícitos ao olhar da mãe de Ismênia, que passa da condição de oponente (não poderia saber) para a de adjuvante (se recolhe para não atrapalhar o casal), assim como se evidencia a penúria crescente de Ismênia.

Desde o primeiro momento, Ismênia insinua estar em conjunção com o amor e o pudor, que não garantem, contudo, sua fidelidade a Antônio, inicialmente um sujeito que não dá contas da fidelidade, porque já se encontrava como casado ao iniciar a relação com Ismênia. Ao substituir a amante por outra, encontrará como resposta o ódio de Ismênia, que passa, por fim, a amaldiçoá-lo, num movimento de sanção.

Como há uma quebra do contrato inicial entre o destinador Ismênia (enunciador) e o destinatário Antônio (enunciatário), a carta final resulta na sanção negativa operada por Ismênia.

Conforme dissemos há pouco, há paixões são benevolentes e malevolentes. No início da relação, insinua-se o afeto de Ismênia (paixão benevolente), enquanto, no final, se dá o contrário, com a transformação de sentimento de amor ao ódio.

### **3.1 Modalização veridictória: Ismênia não parece, nem é**

A modalização veridictória, de acordo com Reis, “[...] situa-se nos enunciados de estado (modalização do ser) e diz respeito ao fazer interpretativo, que está ligado ao papel actancial do destinador no contrato da manipulação, relacionado à sanção” (REIS, 2020, s/p). A veridicção

modal está relacionada com as relações entre o conhecimento comum que o sujeito tem do objeto.

Ismênia se coloca na função de destinador-manipulador visando que Antônio entre em conjugação com sentimento de amor. Ao avaliar a performance no último programa narrativo de Antônio, a mulher avalia como falso, porque nem parece mais amante (plano da manifestação), nem é amante (plano da imanência).

Simultaneamente, podemos ver pelas escolhas do sujeito da enunciação uma espécie de modalização veridictória por parte do enunciador, pelo modo como explicita por suas escolhas (transcrever as cartas de Ismênia, ignorar as de Antônio) uma exposição disforizante da mulher. Explicita-se no enredo que a pretensa moça donzela simula de fato um interesse amoroso pelo doutor, mas que mal encontra eco no nível do parecer. O interesse financeiro aparece a partir da segunda carta: “Mande um dinheirinho pelo menino para comprar remédio.” (Carta 2); “Peço um dinheirinho pelo menino, estou apurada para pagar uma conta e a pessoa esperando aqui.” (Carta 3); “Te peço por esmola, já não quer o meu amor, um dinheirinho para eu dar por uma prestação [...]” (Carta 4); “Um pequeno favor eu peço, a caridade de entregar ao menino qualquer importância [...]” (Carta 5); “A dona reclama do aluguel, não queria te incomodar.” (Carta 6); “Antônio, resolvi mandar a velha, se você empresta algum dinheiro [...]” (Carta 7); “[...] por favor mande algum dinheiro pelo menino [...]” (Carta 8).

Pela quantidade de enunciados ligados ao afeto e os ligados à demanda econômica, somos levados a concluir que interesse financeiro é bem maior que o afeto por Antônio, simulando muito mais uma dependência ao dinheiro do que ao amor dita já no começo das cartas: “[...] ontem fiquei arrependida de não confessar a paixão que sinto, porque tive vergonha [...]” (Carta 1). Ainda temos cartas em que Ismênia usa de um eufemismo, amenizando sua demanda contínua por dinheiro:

Querido Antônio.

Eu escrevo este bilhete, não posso suportar este amor.

Olha Antônio, de hoje em diante eu te farei os desejos, só se você me estimar como tua amante, não me deixe faltar nada e nunca me abandone.

Te espero às três horas, no lugar de sempre. Não quebro o juramento que fiz, mas você não sei, Antônio,

Sempre fiel,

Ismênia.

P.S. De há muito pedi o teu retrato, não serei merecedora? Sofrendo do estômago, tudo por causa do nosso amor. Mande um dinheirinho pelo menino para comprar remédio. Sonhei a noite toda que me traías e não me querias mais, será? (TREVISAN, 1975, p. 45)

O parecer não se consolida com o ser. Ao mesmo tempo que vemos um suposto amor, Ismênia nega esta relação de afeto com Antônio, prevalecendo, assim, a ambição financeira. A

combinação modal do *ser* e do *parecer* se modaliza no estado do sujeito: verdade (*ser* + *parecer*); falsidade (*não parecer* + *não ser*); mentira (*parecer* + *não ser*); segredo (*ser* + *não parecer*). Temos então uma falsidade: Ismênia não parece e não é, pois desde o começo há uma dependência econômica, por mais que a personagem falasse de sua paixão nas cartas.

Nas oito cartas, Ismênia vem mostrando seu suposto amor e seu real interesse nas finanças de Antônio, mas na última carta/bilhete a personagem muda definitivamente seu sentimento, tanto o suposto amor quanto sua ambição. Essa mudança se dá pela não correspondência de Antônio que gera em Ismênia um sentimento de ódio, aversão, signos de paixões malevolentes:

[...] tenho fé nas forças do inferno que todo mal há de cair sobre ela e você [...] mas espero com resignação que Deus se vingará por mim já tive amor por ti [...] eu te odeio até a morte, nunca te perdoo de me trocares por uma qualquer [...] e sem mais aceite um abraço desta que te odeia.

P.S. Não assino porque é indigno do meu amor. (TREVISAN, 1975, s/p.)

Segundo Barros (2005, p.52), o sujeito da malevolência vive as paixões da hostilidade, da antipatia, da aversão, enquanto os sujeitos que podem reparar a falta sofrem o ódio, a cólera, a raiva ou o rancor. Ismênia torna-se, ao fim, um sujeito ressentido com sentimentos difusos de ódio: “[...] eu te odeio até a morte, nunca te perdoo de me trocares por uma qualquer [...]” (Carta 9).

Quando o sujeito tem consciência da falta, busca repará-la ou resignar-se. O sujeito ressentido é aquele que não é capaz da resignação, insistindo em querer reparar a falta (FIORIN, 2007). Ao mesmo tempo, o sujeito ressentido não tem poder de colocar em prática os seus sentimentos de vingança. Como no exposto por Ismênia, que invoca as forças do inferno para punir Antônio, essa vingança seria advinda por forças de outras esferas, já que Ismênia é impotente para fazer Antônio sofrer pelo mal de que ela crê ser ele merecedor.

Para Fiorin (2007), o ressentimento é a paixão dos impotentes, dos fracos, pois, se fosse dotado da modalidade do fazer, o sujeito ressentido se vingaria dos que não fizeram o que desejava. Ismênia deseja ardentemente fazer mal, mas não tem a real capacidade de executar a ação. O querer intenso, modalização que a torna sujeito virtual do fazer, não se conjuga com a modalização do poder, que a levaria à realização. A fragilidade de natureza moral a que alude Fiorin pode ser ainda ampliada pela condição de debilidade econômica da personagem, que vai se acentuando na medida em que se aproxima a separação de Antônio, seu provedor. O conto fala, assim, das estratégias de conquista, sedução, que visam a garantir uma precária sobrevivência econômica, muito mais do que uma sobrevivência no nível do afeto. Ismênia

insinua no início seus pudores, razão de afastamento, mas, concomitantemente, oferecendo-se como objeto desejável ao parceiro. Antônio pode ir a sua residência, mas deve inicialmente fazê-lo em segredo, ocultando-se aos olhos da sogra. Ao final, é a própria sogra incumbida de buscar os dividendos da relação.

A contradição caracteriza a personagem, que sinaliza com um fecho ao mesmo tempo convencional – “aceite este abraço” – e inusitado pelo que imediatamente se segue – “que te odeia”. O amor é mais uma vez enunciado no P.S.: “Não assino porque é indigno do meu amor”. Querer bem e querer mal não se dissociam no sujeito passional Ismênia.

A paixão benevolente – quando Ismênia supostamente permite apaixonar-se pelo doutor no começo das cartas – ao menos no nível do parecer (quer parecer ser pura, quer parecer ser donzela, quer parecer capaz de amor genuíno) – se transmuta em explicitação do ódio, dada a recusa que caracteriza a ruptura definitiva do casal. Com uma Ismênia já nem tão moça e nem tão donzela, Trevisan nos mostra as transformações de sentimentos que uma rejeição pode causar e a semiótica das paixões pode nos trazer luz para desvelar como os estados de alma se traduzem pela linguagem literária.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo oferece uma leitura para um dos mais sedutores contos de Dalton Trevisan, *Ismênia, moça donzela*. Para isso, mobilizamos a semiótica e seus estudos sobre as paixões, considerando tanto o que se manifesta do ponto de vista das transformações de estado dos sujeitos, quanto no nível da enunciação, pelas escolhas projetadas no enunciado.

Ismênia é o sujeito passional que mobiliza a palavra para sobreviver, evidenciando sua penúria econômica, a urgência de manter Antônio a seu lado para garantir-lhe o sustento. O “amor” do casal, porém, não perdura e a explicitação do amor passa, logo adiante, à do ódio.

A transformação da paixão benevolente para a paixão malevolente se dá pela ruptura da relação de Ismênia com Antônio, depois de ambos terem iniciado relações com terceiros, ambos atestando terem se tornado infiéis. Sem precisar parecer dotada de amor, Ismênia pode explicitar seu ressentimento e desejo de vingança, mas por sua impotência não é capaz de realizar tal ato, senão, mais uma vez, apelando para o que sabe fazer: escrever para encantar, para esconjurar.

Com os subsídios da semiótica das paixões buscamos aqui traduzir os estados de alma do sujeito registrados pela irônica pena de Trevisan. A cada leitura, somos instados a considerar

novos aspectos que encaminham para outras isotopias, outros percursos de análise, mas fizemos aqui esse breve recorte, que visa, em última instância, seduzir novos leitores para a escrita de um dos maiores contistas brasileiros. E o que pode, afinal, o leitor (SILVA; MELO, 2016), diante dos sedutores contos de Trevisan?

## REFERÊNCIAS

- BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica de texto**. São Paulo: Ática, 1995.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.) **Introdução à linguística II: princípios de análise**. São Paulo: Contexto, 2003.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. **Cruzeiro semiótico**, Porto, n. 11/12, p. 60-73, 1990.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- COURTÉS, J. **Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1986. v. 2.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- FIORIN, José Luiz. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **CASA**, Cadernos de Semiótica Aplicada, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 02-15, dez. 2007.
- FIORIN, José Luiz. Semiótica das paixões: o ressentimento. **Alfa**, São Paulo, v. 51, n. 1, p. 9-22, 2007.
- FONTANILLE, Jacques. **Le tumulte modal: de la macro-syntaxe à la micro-syntaxe passionnelle**. Paris: Institut National de la Langue Française, 1986.
- FRANCO JUNIOR, A. Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de Dalton Trevisan. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v. 26, n. 2, p. 201-208, 2004.
- FUNKE, K. Para, não: de Dalton Trevisan (sobre)a Katherine Mansfield. **Revista Entrelaces**, v. 1, n. 16, p. 249-261, 2019.
- GREIMAS, A. J. **Du sens II: essais sémiotiques**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.
- MICHAELIS. **Dicionário online**. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=mo%C3%A7a>. Acesso em 10 nov. 2020

---

REIS, N.V. **Semântica narrativa**: configuração modal dos enunciados de estado e de fazer. Mimeo, 2020.

SILVA, L. H. O.; SILVA, S. D.; MARCILESE, M. Os sujeitos, sua relação com o mundo e suas transformações: a perspectiva da narratividade no percurso gerativo de sentido. In: BAALBAKI, A; GARCIA, D. A.; LUNKES, F.; SILVA, L. H. O.; SILVA, M. M.; SILVA, S. D. S. (Org.). **Linguística III**. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2015, v. 2, p. 7-41.

SILVA, L. H. O.; MELO, M. A. O que pode o leitor? **Revista EntreLetras (Araguaína)**, v. 6, n. 2, p. 120-132, 2016.

TEIXEIRA, L. Leitura e interpretação de textos: contribuições da teoria semiótica. In: RAMOS, D. V.; ANDRADE, K. S.; PINHO, M. J. (Org.). **Ensino de língua e literatura**: reflexões e perspectivas interdisciplinares. São Paulo: Mercado de Letras, 2011, p. 139-154.

TREVISAN, D. **Morte na praça**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

TREVISAN, D. **O vampiro de Curitiba**. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TREVISAN, D. **Pão e sangue**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

WALDMAN, B. No ventre do minoutauro. **Candido**, n. 11, p. 5-9, 2012. Disponível em: [https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos\\_restritos/files/migrados/File/candido11.pdf](https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos_restritos/files/migrados/File/candido11.pdf) Acesso em 09 nov. 2020.