SEÇÃO TEMA LIVRE

DOI: http://dx.doi.org/10.1590/2316-40187444

e-ISSN: 2316-4018

Recebido em 25 de abril de 2025.
Aprovado em 20 de julho de 2025.

# As nuances do riso em "Batalhas de bilhetes"

## Los matices de la risa em "Batalhas de bilhetes"

## The nuances of laughter in "Batalhas de bilhetes"

Jane Adriane Gandra*
Nismária Alves David**

### Resumo

Considerando a complexidade de delimitação das fronteiras entre os conceitos de riso, humor e cômico, o presente artigo analisa o conto "Batalha de bilhetes", de Dalton Trevisan. Para tanto, o texto divide-se em dois momentos: no primeiro, apresentam-se algumas reflexões teóricas de Sigmund Freud (1980), Umberto Eco (1989), Henri Bergson (2001) entre outros; no segundo, discute-se sobre o tema da velhice nestas perspectivas. Como resultados, pode-se constatar que Dalton Trevisan emprega o teor humorístico e cômico na construção imagética de cenas e do corpo na velhice. O riso, por meio da ironia e caricatura, por exemplo, está a serviço da desconstrução de estereótipos das instituições sociais como o casamento, bem como colabora para reflexão sobre questões relativas às fragilidades humanas, fazendo o cômico se aproximar do trágico.

**Palavras-chave**: riso; humor; cômico; Dalton Trevisan.

### Abstract

Considering the complexity of delimiting the borders among the concepts of laughter, humor and comic, this paper analyzes the short story "Batalha de bilhetes", by Dalton Trevisan. Therefore, the text is divided into two moments: in the first, some theoretical reflections by Sigmund Freud (1980), Umberto Eco (1989), Henri Bergson (2001) among others are presented; in the second, the topic of old age is discussed from these perspectives. As results, it can be seen that Dalton Trevisan uses humorous and comical content in the image construction of scenes and the body in old age. The laughter, through the irony and the caricature, for example, is at the service of deconstructing stereotypes of social institutions such as marriage, as well as contributing to reflection on issues related to human miseries, making the comic come closer to the tragic.

**Keywords**: laughter; humor; comic; Dalton Trevisan.

### Resumen

Considerando la complejidad de delimitar las fronteras entre los conceptos de risa, humor y comedia, este artículo analiza el cuento "Batalha de ingressos", de Dalton Trevisan. Para tal efecto, el texto se divide en dos partes: la primera presenta algunas reflexiones teóricas de Sigmund Freud (1980), Umberto Eco (1989), Henri Bergson (2001) entre otros; En el segundo, se aborda el tema de la vejez desde estas perspectivas. Como resultado, se puede ver que Dalton Trevisan utiliza contenidos humorísticos y cómicos en la construcción de imágenes de escenas y del cuerpo en la vejez. La risa, a través de la ironía y la caricatura, por ejemplo, sirve para deconstruir estereotipos de instituciones sociales como el matrimonio, además de contribuir a la reflexión sobre cuestiones relacionadas con las fragilidades humanas, acercando lo cómico a lo trágico.

**Palabras-clave**: vejez; risa; humor; cómic; Dalton Trevisan.

## O riso, o humor e o cômico: definições (im)precisas

A teoria do riso, nas palavras de Verena Alberti (2002, p. 31), há muito tempo, é um objeto de interesse das ciências humanas, que "investigam o riso e o risível em relação à vida social ou à linguagem" (Alberti, 2002, p. 31). De acordo com Georges Minois (2003, p. 10), até hoje o riso suscita importância, devido ao seu caráter inexato. Por ser multifacetado, contraditório e impreciso, ele pode oscilar mesmo entre naturezas opostas, apresentando-se sob variadas formas, como o humor, a sátira,

* Universidade Estadual de Goiás (UEG), Goiás, GO, Brasil. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7400-1610.
E-mail: jane.gandra@ueg.br.
** Universidade Estadual de Goiás (UEG), Goiás, GO, Brasil. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5278-4888.
E-mail: nismaria.david@ueg.br.

a paródia, a ironia, a caricatura e o burlesco. Assim, ao incorporar uma pluralidade de sentidos e formas, o riso “tem tudo para seduzir o espírito moderno” (Minois, 2003, p. 10).

Alberti (2002, p. 7) considera que, a partir do Oitocentos, o riso ocupou um lugar de destaque na Filosofia e na Literatura. Pode-se lembrar do renomado escritor português Eça de Queirós, alinhado às ideias do mestre Proudhon, que se utilizou da “filosofia do riso”, como ele próprio determinou, para compor romances, folhetins e crônicas. Seu intuito era ironizar os costumes burgueses, bem como refletir com jocosidade sobre pautas diversas da época (a política monárquica, as artes em geral e o atraso português, entre outros). Eça considerava que o riso era um recurso que aproximava o escritor do homem comum. O riso consistia, portanto, na “mais útil forma de crítica, porque é mais acessível à multidão. O riso dirige-se não ao letrado e ao filósofo, mas à massa, ao imenso público anônimo” (Queirós, s.d., p. 1389). Assim, Eça, em sua obra, coloca em tese a subversão e a crítica das instituições por meio do riso. O humor possibilitaria a recuperação da consciência social entre os portugueses e, com isso, a reforma nacional, já que Portugal era uma pátria decadente, muito aquém do restante da Europa.

Com ideia semelhante, Henri Bergson (2001, p. 43) compreende que o riso é a “própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos” (2001, 1983, p. 43). Nos estudos específicos sobre o riso, o referido teórico, ao citar Baudelaire, adverte que a comicidade reside naquilo que é relativamente humano, portanto, diabólico. Georges Minois (2003, p. 446), por sua vez, aborda o riso nas inúmeras representações que ele pode alcançar para espelhar as misérias humanas:

> Diabólico, o riso é feio, sacode o corpo, é indecente, incorreto, grotesco; é mau, exprime o orgulho, a zombaria, a troça, o desprezo, a agressividade; é sinal de fraqueza, que é preciso tolerar — moderadamente — a título de diversão do homem decaído (Minois, 2003, p. 446).

A busca constante de uma definição conclusiva sobre a teoria do riso reflete que a comunidade científica está diante de um assunto longe de se esgotar. O riso é um reflexo biológico visível e sua expressão está relacionada à experiência humana, como esclarece Henri Bergson (2001, p. 7). Logo, a sociedade é o espaço inerente do riso, bem como a insensibilidade é a sua força propulsora. Todo ato de rir pressupõe que o gracejador seja inteligente, mas insensível à dor alheia. O riso é desencadeado quando a fisionomia contraria a autenticidade do gesto ou do pensamento, evidenciando um automatismo de comportamento e conservadorismo das ideias. Sendo, assim, aquilo que é risível necessita da adesão de outras sagacidades, para continuar subsistindo no corpo social: “o nosso riso é sempre o riso de um grupo” (Bergson, 2001, p. 8). Tanto o provocador do riso quanto aqueles que riem estabelecem uma espécie de conivência entre si, contagiando cada vez mais pessoas, aumentando a proporção dos efeitos da comicidade.

O riso é despertado por acontecimentos humanos casuais ou que saem da normalidade presumida daquele que testemunha as cenas. Assim, a comicidade do fato está diretamente relacionada à situação de constrangimento e mal-estar do outro, como explica Umberto Eco (1989, p. 251). Para que o fato seja risível, é necessário que o indivíduo se distancie do objeto ridicularizado e mantenha um espírito de superioridade sobre a outridade. Minois (2003, p. 30) acrescenta que o riso, por meio da humilhação, também pode ser usado no interior de uma comunidade para fortalecer a união entre os que se acham iguais e superiores. Como consequência do banimento de um indivíduo desse grupo pelo escárnio, gera-se o espírito de fraternidade entre seus pares.

Umberto Eco (1989, p. 250) considera que o humor é uma subdivisão do cômico. Tanto ocorre isso que, por vezes, eles aparecem com diferentes denominações, como humorismo, comicidade e ironia etc: “Não se sabe muito bem se se trata de experiências diferentes ou de uma série de variações de uma única experiência fundamental. Começa-se achando que esta experiência tenha pelo menos um equivalente fisiológico, que é o riso” (Eco, 1989, p. 250).

Nessa perspectiva, para ser humor, deve haver a presença do sentimento de compaixão que o cômico não prioriza. Sobre o humor, Freud (1980) considera que se realiza em duas instâncias: na primeira, um indivíduo coloca-se na posição de humorista e o seu interlocutor como favorecido da graça; no outro caso, dá-se entre dois sujeitos, sendo que um deles é o objeto do riso, enquanto o outro é o autor da zombaria.

Umberto Eco (1989, p. 255) esclarece que os tipos de humor são múltiplos, conforme a origem do sentimento que o provocou: dor, ira, comiseração, por exemplo. Este estudioso enumera pelo menos

três ocorrências de humorismo, pensados a partir dos estudos sobre o humor em Pirandello, são elas: **1.** Quando o risível é o oposto ao que desejo, sendo um espelhamento de mim e do meu futuro. Desse modo, "o cômico alheio é um espelho do meu possível cômico" (Eco, 1989, p. 255). **2.** Quando ocorre a comoção, a solidariedade e o desejo de entender o diferente, que sofre o peso da chacota. Logo, "[o sujeito] não é louco, mas sim vítima de uma ilusão que poderia ser a minha" (Eco, 1989, p. 255). **3.** Quando a pessoa relata um acontecimento trágico de sua existência de modo cômico, estabelece um distanciamento emocional e discursivo com o fato, geralmente, evidenciado pelo uso da terceira pessoa como voz narrativa. "Por um lado, participo desta história e talvez, achando-a cômica também, considero-a com humorismo. Por outro, não participo dela, e em certo sentido tomo-me ausente e superior. Por isso posso contá-la como se fosse cômica" (Eco, 1989, p. 255).

Já o conceito de cômico é percebido quando as expectativas da realidade são quebradas e a situação incoerente não incita no espectador qualquer envolvimento. Pelo contrário, o sujeito sente-se superior em relação ao desacerto que sofre a parte rebaixada.

Considerando esses apontamentos teóricos sobre o riso, o humor e o cômico, objetiva-se analisar o conto "Batalha de bilhetes", de Dalton Trevisan. Nesta narrativa breve, o riso faz-se presente por meio do conflito entre marido e mulher, João e Maria. Há uma recíproca provocação que desestabiliza o psicológico dos cônjuges e, acima de tudo, dá vazão a episódios de humilhação e rebaixamento, configurados no humor e no cômico. Vale destacar que essa ficção é um dos contos que integra o livro *Guerra conjugal* (1995) – curtas histórias protagonizadas por personagens de mesmos nomes, mas sempre em novos embates. Desse modo, o referido escritor contemporâneo apresenta a densidade contraditória do humano, matéria-prima para os estudos literários. Alfredo Bosi (1996, p. 7), por exemplo, considera que, devido à plasticidade multiforme encontrada no gênero conto, sua expressão contemporânea corresponde à narrativa ideal para a representação da vida urbana: "a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção" (Bosi, 1996, p. 7).

No enredo de "Batalha de bilhetes", apresenta-se a difícil convivência entre João e Maria, cujo casamento, já desgastado pelo tempo, está imerso em conflitos. O contato entre o casal é tenso e apenas realizado por meio de breves bilhetes. O marido assume a posição mais agressiva e intolerante nas suas assertivas para com a mulher. Ressalta-se que, ao longo de toda a trama, as vozes do narrador e das duas personagens alternam-se num ritmo frenético, sempre realizada por meio de uma comunicação lacônica: "*Está doente. Volte para o quarto, João. Não seja teimoso* [Fala de Maria]. Sobre a geladeira os frascos de remédio – curtia a velha, ela também, os seus achaques [narrador]. *Só depois de morto* [João]" (Trevisan, 1995, p. 130, grifo do autor). Logo, em um casamento em ruína, não há espaço para o verdadeiro diálogo.

O uso recorrente dos mesmos antropônimos, João e Maria, representa a intenção autoral de universalizar a realidade de suas personagens para além do particular. Quando isso sucede, parece que o escritor tem para si que o indivíduo é o mesmo em todo lugar. Massaud Moisés (2006, p. 43) adverte que, na ficção de Trevisan, essa ocorrência não pode ser vista como rebaixamento estético, mas sim um estilo apurado de "um contista nato a repudiar o conforto das estereotipias" (Moisés, 2006, p. 43).

A obra de Trevisan é referida pela crítica literária como "narrativa de repetição", uma vez que este escritor tem verdadeira obsessão pelo mesmo, por exemplo, "na repetição de situações, de personagens, de um tema que se multiplica em voltas infindáveis" (Waldman, 2007, p. 255). Isso fica evidente também na busca compulsiva de condensar cada vez mais a ficção, transformando-a em "ministória"; ou na inserção do gênero cartas e bilhetes no interior da narrativa; ou na presença de Curitiba como o espaço macro para a realização de suas tramas – uma vez que a cidade paranaense parece representar qualquer lugar. No entanto, o interior da casa ou a rua são as preferências do contista como lugares para a ação do drama humano.

As escolhas dos títulos que Dalton Trevisan costuma fazer para seus contos expressam uma linguagem bastante metafórica. Isso é bem observado no título do conto, "Batalha de bilhetes". O engenho do contista relaciona a vida infeliz e conflituosa de um casal à idiossincrasia do campo de batalha, configurando a presença do humor. A troca de bilhetes não é somente contraditória, mas também se configura numa cena de hilária, pois, mesmo João escrevendo os bilhetes, ele quer se distanciar da mulher; por outro lado, Maria parece querer uma aproximação e o término da

desavença. Todavia, ambos não compreendem as angústias e nem atendem os anseios um do outro, cada qual se acha com sua razão.

## Entre o humor e o cômico: a velhice refletida pelo riso

Por certo, em sua linguagem, Dalton Trevisan prioriza a ambiguidade na composição do conto. A imprecisão das palavras contribui para que o leitor construa mentalmente um cenário de fragmentação, confusão e de incomunicabilidade. O narrador ressalta a decadência da relação conjugal, expõe a doença que flagela o corpo do homem e escancara a solidão a dois. Até mesmo na metáfora do alimento, há a representação do desencanto e amargura de uma existência sem sentido: “No caldo do feijão, entre cabelos dourados de gordura, boiavam as misérias da vida” (Trevisan, 1995, p. 128).

Na convivência longeva do casal, a implicância substituiu o olhar de admiração, e o amor da juventude foi sobrepujado pela indiferença e pelo desprezo. Como foi dito, o pouco contato que há é mediado por bilhetes, ou seja, a palavra escrita revela o distanciamento de corpos e a persistência do verbo, mesmo conciso, demarcando a presença do outro no território de conflito.

Há no conto também, ainda que tímidas, algumas descrições físicas. As que ocorrem colaboram com a construção imagética e deslindam o conflito de emoções entre as personagens. Portanto, expressões como “sem a olhar” e “sempre de costas” reforçam a intransigência no caráter da personagem masculina e a sua repulsa pela presença da mulher. Ignorar Maria era uma prática habitual para João. Logo, a invisibilidade daquela representa o destempero no relacionamento e a falta de desejo que, agora, velha e disforme, não desperta a volúpia do marido. A recusa de olhar para a mulher também era uma forma de a personagem masculina, ironicamente, não se reconhecer como velho e decadente: “Não se enxerga? VELHA é você!” (Trevisan, 1995, p. 128).

Quanto ao espaço na narrativa, há a demarcação de territórios para cada um: a cozinha é um lugar prioritariamente do trabalho feminino, enquanto o homem ocupa o sótão, não por acaso, já que é um lugar solar e que representaria a sua altivez. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 197) apontam o sótão como a representação da autoridade e do controle da consciência. No conto, lê-se:

> Ela foi às compras, João transferiu roupa e lençol para o quartinho no sótão. Como não existisse para ele: cruzava por Maria sem a olhar, esperava que deixasse a cozinha para fazer as refeições. Quando teimou de não sair, João bateu a porta, foi ao restaurante (Trevisan, 1995, p. 126-127).

Enquanto o espaço do sótão é de superioridade e isolamento do masculino, ao descer para a cozinha, é como se o marido se rebaixasse ao nível da mulher.

No desenrolar do enredo, o leitor descobre mais sobre o caráter das duas personagens e as diferentes maneiras que elas (re)agiam diante do conflito conjugal. João é metódico e impulsivo. Sempre à flor da pele, ele não se controla e devolve a provocação da mulher de maneira, até mesmo, infantil. Às vezes, sua reação é tão desproporcional que perde o controle e grita sem perceber. O autoritarismo do homem extrapola quando dá um ultimato à esposa, exigindo que a comunicação entre eles fosse restrita a bilhetes. Portanto, não era uma preocupação do marido conhecer as angústias e desejos da mulher: “Se preciso, escreva um bilhete – o mínimo de palavras” (Trevisan, 1995, p. 127). Como consequência, é apresentada a metáfora da “garganta enrugada” (Trevisan, 1995, p. 128), figurando o silenciamento da voz da personagem feminina num contexto de opressão patriarcal.

Maria, por sua vez, é reservada e aguarda o momento oportuno de agir. A demora de resposta de seus bilhetes consegue ainda mais desestabilizar João. Isso porque o desdém manifestado pelo silêncio intensifica a presença irritante dela no interior da casa. Além disso, a personagem afeta o humor e a paz do marido com o moralismo empregado nas respostas dos bilhetes. “*Não seja bobo, João. Dois velhos, um deve acudir o outro*. Irritou-o a lição edificante e, ainda mais, escrevinhada a lápis no próprio bilhete” (Trevisan, 1995, p.127, grifo do autor).

Há outro jogo, desta vez, entre a aparência e a essência, no que se refere ao comportamento da esposa. O narrador abre espaço para o mistério, levando o leitor a se indagar sobre as verdadeiras intenções da mulher, pois a personagem fica na fronteira entre o cuidado maternal com o marido e a velada materialização da vingança. Assim, por ter uma personalidade instável, o marido torna-se

presa fácil nas mãos da mulher, que conhece muito bem suas fraquezas, sendo uma delas o prazer obtido no ato desmedido de comer.

Conhecida a fragilidade de saúde de João, a desforra de Maria consiste no preparo inadequado do alimento, colocando-o à vista e ao alcance dele. Depois de muito resistir, o homem come compulsivamente e passa mal, dando vazão à comicidade e ao riso: "com passo miudinho de gueixa" (Trevisan, 1995, p. 131). Nesse episódio divertido, a autoridade patriarcal desfaz-se à medida que vai se configurando o espelhamento do masculino ao trejeito afeminado e pela imagem degradante do fisiológico sucumbindo o sujeito a sua fragilidade humana.

O narrador coloca-se dentro da cena de conflito na esteira das personagens. Perto, como testemunha, certamente, personifica o segundo olhar masculino sobre a questão marital. Ele adentra a mente do homem e a revela ao leitor. Contudo, não consegue acessar a consciência da mulher, permanecendo focado na sua descrição física. Para tanto, recorre ao estereótipo da figura feminina na velhice, revelando sua postura crítica por meio do humor, apoiado na caricatura:

> Trinta anos infernado por ela: *esposara a filha*, um belo dia achou-se *nos braços da sogra*. Convertida a *doce noivinha na megera de papelotes – estátua viva de sal, vinagre e fel* –jamais aprenderia a não embeber o pão no molho da carne, a não deixar o resto de água no copo, a não fazer o sinal-da-cruz ao rebuliço do trovão (Trevisan, 1995, p.128, grifo nosso).

As metáforas no fragmento são escolhidas a dedo – tanto pelo narrador como pela personagem masculina – e estão a serviço de mostrar a mudança da mulher, de angelical, quando nova, para diabólica na velhice.

A voz narrativa realiza representações sobre a realidade incômoda de envelhecer e ainda parece distribuí-las por meio da variável identitária de gênero. Logo, pode-se afirmar que há muitas velhices dentro de um conceito global de velhice. Primeiro, seguindo a lógica do domínio patriarcal, a virilidade parece ser a maior preocupação e fragilidade masculina. Em *A dominação masculina*, Pierre Bourdieu (2012, p. 20) trata da questão viril como um ato de preservação e fortalecimento da honra que, no patriarcado, não pode nunca ser maculada, com o risco de ocorrer uma morte social desse homem. Nesse sentido, honra está diretamente relacionada com o seu reconhecimento de autoridade sobre o feminino e, quando se perde a virilidade, para o homem, é o mesmo que lhe retirar o mando:

> A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quididade do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual — defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc. — que são esperadas de um homem que seja realmente um homem (Bourdieu, 2012, p. 20).

O narrador irônico em "Batalha de bilhetes" cria um jogo de ideias contrárias para abordar a questão: "Com espanto sofria abstinência de mulher. Não o *adolescente* que sonhava castrar-se punindo a *imundice da carne*, agora o *homem sábio* aceitava na *castidade* a *pena merecida*, ainda mais: *prêmio cobiçado*" (Trevisan, 1995, p. 129, grifo nosso). A infrequência sexual reflete, sobretudo, um distanciamento e uma indiferença latente em relação ao outro. Berta Waldman (2007, p. 258) considera que o sexo na obra de Dalton Trevisan é "transformado em atividade puramente mecânica, o sexo predica a ausência de um sujeito. Predica o vazio" (Waldman, 2007, p. 258). Desse modo, João e Maria encarnam esse tipo de personagem frustrada marcada pelos desencontros, confirmando a visão desencantada do escritor paranaense sobre a felicidade. Para ele, esta transparece como uma busca do impossível no mundo contemporâneo.

De outro lado, a angústia na velhice, para as mulheres, está mais relacionada à deformidade do corpo. No conto, entretanto, não é uma inquietação revelada pela esposa, uma vez que são as vozes masculinas na história (a do narrador e a do marido) que reverberam as imperfeições do envelhecimento feminino. No enredo, é revelada uma descrição da mulher de maneira andrógina pela perspectiva masculina: ventre disforme e pelos na face.

Historicamente, no ocidente, prevalece uma visão negativa da velhice, principalmente em relação à mulher, com o culto ao corpo jovem e à beleza. A respeito disso, Sônia de Amorim Mascaro (1997) comenta que "na sociedade contemporânea ainda hoje revela seus estereótipos e preconceitos em relação à mulher idosa, que ainda é menos prestigiada e tratada com menos benevolência do que o homem idoso" (Mascaro, 1997, p. 18). Nesse sentido, a percepção de velhice entre os gêneros é relativa.

Nesta história de Dalton Trevisan, há também a desconstrução da figura do bom velho, visto que são veiculadas duas imagens contraditórias: João, de maneira supostamente solidária, distribui aos pobres o seu patrimônio, mas, na verdade, concretiza a vingança contra a mulher, deixando-a financeiramente desprotegida:

> Para não deixar nada, desfazia-se do lenço de seda, relógio de pulso, abotoadura de ouro. Cultivava os seus pobres, *não por bondade, de puro diabolismo. Único receio que ela se finasse primeiro – ficaria de bolso vazio* (Trevisan, 1995, p. 130, grifo nosso).

Trata-se do emprego da ambiguidade como recurso provocador do humor, pois o narrador onisciente revela com ironia o pavor de João diante da possibilidade de ficar sem os bens e sem os cuidados, caso a mulher falecesse primeiro. O temor do homem frente a essa hipótese provoca tanto a reflexão do leitor sobre o egoísmo humano quanto propicia uma atmosfera para o riso:

> *Doente, quem cuida de você?* [fala de Maria]
> Coragem de morrer só, ninguém que lhe desse a mão, enxugasse na testa o suor fétido da agonia? Arrebentar antes que pedir perdão, barata estuporada no ralo de esgoto. Noite comprida de insônia, embalava-se ao rugido das maldições – sentia borbulhar o gênio do epigrama. [narrador intruso]
> *Tu, bruxa de bigode e barriga d’água!* [fala de João] (Trevisan, 1995, p. 128).

Este fragmento exemplifica a representação do envelhecer da mulher comparada à ideia de bruxa, reforçando a feiura do corpo feminino na velhice. Isso lembra o imaginário cristalizado, que acompanha o indivíduo desde a infância, muito relacionado àquilo que se ouve por meio das histórias dos contos de fadas clássicos:

> a mulher velha — já de antemão suspeita devido a sua feminidade — e sempre um ser maléfico. Quando, porventura, pratica o bem, é porque seu corpo, na verdade é apenas um disfarce e ela o põe de lado, surgindo como uma fada de deslumbrante beleza e mocidade. As verdadeiras velhas são como as dos poetas latinos — ogras e feiticeiras malévolas e perigosas. A misoginia medieval exprime-se em todos os personagens de velhas encontradas na literatura (Beauvoir, 1970, p. 153).

De um modo geral, a velhice feminina é uma abstração do feio e do ridículo que passa a ser motivo para o risível.

No desdobramento do enredo, ironicamente, o narrador caricaturiza as personagens, quando valida algumas ridicularizações sobre o velho. Por exemplo, é evidenciado o cotidiano desprezível, mecanizado pela rotina doméstica, na qual está comodamente imersa a personagem Maria. Assim, palavras como “dentadura”, “agulhas de tricô” e “meia enrolada” criam uma imagem caricata de velha decrépita, legitimando, de certa maneira, a repulsão masculina evidenciada no conto. A respeito da deformação de imagem, Sylvia Leite (1996) afirma que “a caricatura humilha porque amplia os desvios, a incongruência (como se o seu observador usasse lentes de aumento), e faz deles a norma” (Leite, 1996, p. 20). Alinhando esse argumento à ficção de Trevisan, compreende-se que o corpo feminino sofre um rebaixamento, porque perde o seu valor. Agora na velhice, Maria tornara-se um estorvo aos olhos do marido: “Entranhas roídas à lembrança da *pobre velha ao lado do rádio, a estalar as agulhas de tricô e, por causa das varizes, perna estendida sobre o escabelo – a meia enrolada na liga abaixo do joelho*” (Trevisan, 1995, p. 127, grifo nosso). Entende-se que o cômico reside no “desajeitamento” ridículo da figura da velha que, ausente de vaidade feminina e paixão, parece ser mais um objeto antiquado no ambiente decadente e corroído. Verena Alberti (2002, p. 186) compreende que o cômico habita no instante em que o mecânico sobrepõe à natureza do sujeito.

Neste conto, há evidentes episódios de humilhação sofridos pelo feminino, os quais se enquadram na esfera do riso exterminador, em que irrompe o prazer masculino. Por toda a narrativa, João vai explicitando os porquês da sua indiferença e de seu distanciamento. Em um deles, a hostilidade do homem adentra os assuntos relacionados aos cuidados de higiene pessoal da esposa: “Não toma banho? Seu vestido empesta a casa inteira” (Trevisan, 1995, p. 129). Desse modo, a metonímia do vestido significa o domínio de território, cada vez maior, por parte de Maria. Tanto o cheiro como a presença da mulher, no delirante pensamento do homem, estão por toda a casa, causando-lhe o sentimento de ameaça e de intimidação. Contudo, João investe no ataque à honra da esposa: “*Onde esbanja tanto dinheiro? Para seu amante, velha sirigaita?*” (Trevisan, 1995, p. 129, grifo do autor). O emprego contraditório dos sintagmas “velha” e “sirigaita” confluem na construção de uma imagem

ridicularizada, portanto, risível da mulher. Ainda estabelece o juízo de que cabe à mulher ser sempre recatada. O discurso reducionista do marido busca ruir sem justificativas o caráter dela. Nesse sentido, dá acesso às idiossincrasias da personagem feminina por meio de um olhar destrutivo, instaurando o riso de gozo.

O único momento de lucidez do homem na narrativa é o mesmo em que se dá o riso de escárnio. João reflete sobre a infelicidade de ambos: marido e mulher são perdedores de uma mesma guerra, uma vez que a filha se tornara a maior vítima deles. Ele, porque não soube amar ninguém, nem mesmo conseguiu conservar o amor filial. A mulher, por outro lado, quando usou a filha como escudo nas intrigas com o marido, destruiu o projeto familiar. Ao transformar a menina em aliada, esta espelha o caráter negativo da mãe e se torna ressentida. "– Sua filha o odeia. – Ensinada por quem? – Foi só você que lhe arruinou as ilusões. – E você que respondeu? – Triste de mim. Não fosse verdade, por que falaria assim? Pela boca da filha clamava o ressentimento da mãe, vingada de todas as derrotas" (Trevisan, 1995, p. 130).

O cômico dá-se mediante o riso por rebaixamento, aparecendo na última provocação de João, quando, decaído pela doença, confessa ter uma amante mais jovem: "Apoiado na parede, arrastou-se pé ante pé: *Não preciso do seu chá, desgraçada*. Molhou na língua a ponta da caneta e, deliciado, arranhou o papel com medonho garrancho: *P.S. Tenho outra mais moça*" (Trevisan, 1995, p. 131, grifo do autor). Por meio desse discurso, o homem pretende se mostrar superior, mas, ao contrário, revela-se patético.

Instaura-se novamente o humor para o leitor, o qual, ao acompanhar todo o embate e presenciar o desequilíbrio emocional do homem, percebe que a arrogância da personagem masculina era, na verdade, uma reação ao desespero e a sua fragilidade. Assim, no momento em que se espera rir da velha senhora, que é colocada em posição de inferioridade à beleza e à sensualidade da ninfeta, ocorre o contrário: ri-se de um João doente e combatido.

Ao final da leitura do conto, resta ainda o desalento do leitor que constata fazer parte de um mundo sem saída e de absurdos. Mesmo em estado de negação – resistindo à ideia de pertencimento – é compelido a se reconhecer também como parte do caos. Apesar de se tratar de uma ficção "à queima roupa", como qualifica Berta Waldman (2007, p. 255), pela discussão escancarada de temas da complexidade humana, Trevisan opta por entrelaçá-la a episódios de humor e de comicidade, equilibrando-se o crítico e o deboche, e a verdade do texto (e do mundo) vai sendo desvelada ao leitor.

## Considerações finais

A partir da reflexão sobre a instituição do casamento, "Batalha de bilhetes" configura-se numa trama que discute o desamor e a indiferença na velhice. O indivíduo vê-se encurralado, entregue à própria sorte, no mundo em desordem, imperado pela infelicidade e o egoísmo.

A composição dramática presente na narrativa parece ser elaborada de maneira proposital, uma vez que existem o desencontro de três vozes (narrador, João e Maria), que se alternam, mas não dialogam. A metonímia do bilhete – instaurado pela palavra truncada, concisa e ríspida – é a representação do casal.

O espaço reflete o estado emocional e psicológico dos seus donos. O interior da casa, que deveria representar o lugar do aconchego e do enlace, torna-se um território para o engendramento de tramas diabólicas na destruição do outro, evidenciando os desvios de caráter das personagens e seus desequilíbrios emocionais. O narrador conta sobre as ações delas sem lhes fazer juízo, deixando para o leitor as conclusões. Diante das cenas da batalha figurada, quem lê também pode ficar entre o riso e o compadecimento, sentimentos opostos que surgem graças ao humor.

Por outro lado, na maioria dos episódios protagonizados por João, o seu comportamento revela o cômico, pois a sua impulsividade e compulsões provocam o riso, sobretudo, pela presença do escatológico. Dessa forma, o cômico aproxima-se do trágico, visto que expõe a fragilidade da condição humana, um assunto tão sério, tantas vezes explorado pela contística de Dalton Trevisan.

## Referências

ALBERTI, Verena (2002). *O riso e o risível*: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

BOURDIEU, Pierre (2012). *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BEAUVOIR, Simone de (1970). *A velhice.* A realidade incômoda. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.

BERGSON, Henri (2001). *O riso:* ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

BOSI, Alfredo (org.) (1996). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2015). *Dicionário de símbolos.* Tradução de Vera da Costa e Silva. 27. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio.

ECO, Umberto (1989). Pirandello ridens. *In*: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios.* Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 250-258.

FREUD, Sigmund (1980). O humor. *In*: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida (1996). Sobre a caricatura. *In*: LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas.* A caricatura na literatura paulista. 1900-1920. São Paulo: Editora Unesp. p. 19-38.

MASCARO, Sonia de Amorim (1997). *O que é velhice?* São Paulo: Editora Brasiliense.

MINOIS, Georges (2003). História do riso e do escárnio. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP.

MOISÉS, Massaud (2006*). A criação literária*: Prosa I. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUEIRÓS, Eça de (s.d). Notas contemporâneas. *In*: QUEIRÓS, Eça de. *Obras completas.* Vol. II e III. Porto: Lello & Irmãos Editores.

TREVISAN, Dalton (1995). Batalha de bilhetes. *In*: TREVISAN, Dalton. *Guerra conjugal.* 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Record. p. 126-131.

WALDMAN, Berta (2007). Tiro à queima-roupa. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 255-259.

Declaração de Disponibilidade de Dados
Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.