

ESTUDOS LITERÁRIOS  
*Literary Studies*



# DALTON TREVISAN E A POÉTICA DA REPETIÇÃO

## *Dalton Trevisan and the poetics of repetition*

Marília Scaff Rocha Ribeiro

### RESUMO

Este trabalho discute a obra de Dalton Trevisan a partir do uso de repetições temáticas e formais. A primeira parte do artigo investiga o seu uso peculiar da repetição temática como método de composição. A segunda contém uma leitura do livro *234* (1997) através da análise das ilustrações, do aspecto gráfico do livro e da organização dos fragmentos.

Palavras-chave: *Dalton Trevisan; ficção brasileira contemporânea; repetição.*

### ABSTRACT

In this article I discuss Dalton Trevisan's work focusing on the repetition of themes and style. In the first part I investigate his peculiar use of repetition as a composition technique. In the second part I focus on the book *234* (1997) through the analysis of the book's illustrations, typographical presentation, and organization of the fictional material.

Keywords: *Dalton Trevisan; contemporary Brazilian fiction; repetition.*

### 1. REPETIÇÃO E DIFERENÇA

O que faz com que um autor repita, em todo o decorrer da obra, os mesmos personagens, as mesmas situações? A repetição como fenômeno

\*Professora do Departamento de Romance and Classical Studies da Michigan State University.

literário tem intrigado vários críticos, que procuram estabelecer sentidos para o uso deliberado de temas ou fórmulas recorrentes em determinados livros ou autores. Bruce Kawin discute o uso da repetição na literatura e no cinema como um procedimento estético que se opõe à concepção contemporânea da repetição como tédio e da busca da novidade permanente como um valor em si. J. Hillis Miller, por sua vez, acredita que toda obra de ficção possa ser lida a partir dos elementos que configuram um motivo, já que o tecido dessas repetições acaba por determinar uma estrutura que se forma através de vários sistemas de relações internas e externas. Já Kierkegaard trabalha com a temporalidade inerente a todo processo de repetição: “A dialética da repetição é simples: pois aquilo que se repete já passou, caso contrário não poderia ser repetido; mas precisamente o fato de já ter passado dá à repetição o caráter de novidade” (p. 34).

Esses três enfoques apontam para uma tendência a considerar a diferença no processo de repetição. E a ênfase no novo é justamente o que parece ser a tônica da prática literária de Dalton Trevisan, para quem o uso da repetição deixa de ser apenas uma técnica narrativa para se configurar quase como um método de composição. A repetição, seja em relação a personagens, situações, ou mesmo trechos inteiros que reaparecem de livros a livros, com poucas modificações, é um dos aspectos que mais chamam a atenção do leitor. Esse procedimento de variação sobre um mesmo tema levou alguns críticos a comparar a escrita de Dalton Trevisan ao minimalismo (Wilson Martins) ou analisar seus contos como uma tentativa de esvaziar a linguagem, levando-a ao silêncio (Berta Waldman).

Certamente, o caráter repetitivo ocupa, em sua obra, lugar tão central, que seria quase inevitável abordá-lo, já que as alterações introduzidas nas repetições parecem ter uma funcionalidade específica. Assim, diferentemente de Elôdia Xavier que, em seu estudo sobre o conto urbano brasileiro, diz que “Dalton Trevisan, como Murilo Rubião e outros, reescreve frequentemente seus contos, mas as alterações aí introduzidas não são fundamentais” (Xavier, p. 132), este trabalho parte do princípio de que as repetições e alterações são essenciais para uma melhor compreensão dessa literatura, chegando mesmo a se configurar como uma poética

específica do autor. O próprio Dalton Trevisan se apropria, sarcasticamente, desse tipo de comentário que postula como supérflua a repetição dos temas, escrevendo uma espécie de auto-retrato ficcional no livro *Dinorá* (1994). O texto tem por nome “Quem tem medo de vampiro?” e resume, de forma caricatural, alguns dos aspectos de sua obra:

Há que de anos escreve ele o mesmo conto? Com pequenas variações, sempre o único João e sua bendita Maria. Peru bêbado que, no círculo de giz, repete sem arte nem graça os passinhos iguais. Falta-lhe imaginação até para mudar o nome dos personagens. Aqui o eterno João: “Conhece que está morta”. Ali a famosa Maria: “Você me paga, bandido.” Quem leu um conto já viu todos. Se leu o primeiro pode antecipar o último bem antes que o autor. (...)

Mais de oitenta palavras não tem o seu pobre vocabulário. O ritmo da frase, tão monótona quanto o único tema, não é binário nem ternário, simplesmente primário. Reduzida ao sujeito sem objeto, carece até de predicado - todos os predicados. (...)

Pretende, falsa modéstia, ser o último dos contistas menores - e não é que tem razão? Aliás, nem contista. Nas frases mutiladas e estripadas, um simples cronista de fatos policiais.” (p. 100-101)

A ficcionalização da própria biografia e do próprio estilo marca o projeto deliberado de construir uma poética única, baseada na reescrita constante do mesmo universo ficcional – uma poética que insiste na generalização de uma experiência particular que adquire, desse modo, um caráter coletivo. Um exemplo desse procedimento pode ser encontrado no último fragmento - ou ministória, como a denomina o narrador - do livro *Ah, é?*: “Em toda casa de Curitiba, João e Maria se crucificam aos beijos na mesma cruz” (p. 136).

O projeto de constantemente reescrever a própria obra, conferindo-lhe diferente leitura, tem, a princípio, duas consequências imediatas: a primeira é envolver o leitor num mundo do qual ele vai, aos poucos, se sentindo participante íntimo, por já se sentir familiarizado com o texto e poder por vezes até mesmo antecipá-lo. Aquele que se inicia na obra de Dalton vai percebendo que à medida que vai conhecendo os seus contos, ele

se torna um cúmplice dessa narrativa, como se pudesse conhecer a fundo as situações em que as personagens se colocam. Tal pacto de leitura faz com que se reconheça certa familiaridade nos textos, apesar de que os temas propriamente ditos - violência, caos, desengano, morte - sejam às vezes chocantes. Essa qualidade de reconhecer o familiar a partir da aberração produz uma espécie de efeito *unheimliche* de atração pelo que nos parece mais estranho, mais distante; ou, nas palavras Berta Waldman, a instituição de “um outro princípio de realidade através do estranhamento” (WALDMAN, 2007, p. 259). No caso de Dalton Trevisan, o sentimento de familiaridade é obtido através da repetição de temas que são tabus, mas que também se enquadram nas experiências arquetípicas: a iniciação sexual, os conflitos com o outro, as falhas de comunicação, o envelhecimento, a morte.

É bem verdade que não só a repetição, mas também outras técnicas de narração contribuem para esse efeito de proximidade entre o leitor e o texto. Nelson Vieira afirma:

Never underestimating his audience by knowing, on the one hand, how to deal with the cynicism of the modern reader, and on the other, how to conceal his own role, Dalton Trevisan constructs narratives that are designed to pull the reader intimately into the experience with a close-up angle that can swiftly shift to the neat long-short, so necessary for the desired double perspective. (p. 11)

Se, no nível formal, essas técnicas garantem a inclusão do leitor (além de reduzir a mediação do narrador e facilitar a mudança de perspectiva), no plano temático é o ritornelo de imagens que se ocupa dessa função: a técnica narrativa aproxima o leitor do texto na medida em que apresenta a cena quase dramaticamente, enquanto a repetição dos temas contribui para um conhecimento contextual do universo que é retratado.

A segunda consequência dessa reescrita constante é que é conferido à obra estatuto de texto cílico, interminável, cuja continuidade não se dá como uma evolução que pressupõe um progresso e uma supressão do que ficou para trás, mas como uma reiteração monotônica de todo um universo quase mítico que se reparte nas várias coleções de contos. Desse

modo, cada conto e cada livro funcionam como fragmentos que muitas vezes se sobrepõem, espelhando caleidoscopicamente uma representação fragmentada de uma realidade também fragmentada.

Italo Calvino, ao definir a rapidez como uma “propostas para o próximo milênio”, associa a economia narrativa, alcançada através da rapidez e concisão, a uma lógica estilística que engloba também a repetição como aspecto fundamental. As narrativas orais, como os contos de fadas são, sob essa perspectiva, paradigmáticas:

A técnica da narração oral na tradição popular obedece a critérios de funcionalidade: negligencia os detalhes inúteis mas insiste nas repetições, por exemplo quando a história apresenta uma série de obstáculos a superar. O prazer infantil de ouvir histórias reside igualmente na espera dessas repetições: situações, frases, fórmulas. Assim como nas poesias e nas canções as rimas escandem o ritmo, nas narrativas em prosa há acontecimentos que rimam entre si. (p. 49)

De certo modo, a narrativa de Dalton Trevisan também utiliza “acontecimentos que rimam entre si.” As imagens e situações que retornam como ecos reiteram a sensação de familiaridade, como se criassem uma memória própria e singular, como um *dejá-vu* literário. Mas a repetição, aqui, implica em diferença, e a oposição leva a caminhos divergentes também quanto à função social dos relatos. Nos contos de fadas e na tradição oral, a repetição é uma característica inerente ao gênero. Mas no âmbito do conto onde, assim como no romance, a ênfase recai sobre a originalidade e a inovação, a insistência na repetição por si só já aponta para uma dissonância. Se a narrativa de Dalton pode ser comparada ao conto de fadas na medida em que pede o seu recontar, ela diferencia-se bastante ao adotar como objetivo não a manutenção de uma tradição, e sim uma ruptura. Em oposição à unidade dos contos tradicionais, os contos de Dalton respondem com a fragmentação, privilegiando o que, na repetição, há de diferença.

## 2. REESCRITA E RELEITURA

A fim de evidenciar, a título de exemplo, o processo de fragmentação

e reescrita que percorre toda a obra, proponho uma breve comparação entre dois trechos que foram publicados em épocas bastante diferentes (o primeiro em 1982, na coleção *Essas Malditas Mulheres*, e o segundo em 1994, no livro de ministórias *Ah, é?*).

O primeiro trecho, que constitui parte do conto “Visita de Pêsmates”, é parte de uma história maior. Um homem narra sua ida ao velório de Ana, mulher que havia sido copeira de sua casa quando ele era menino. A imagem da mulher no caixão evoca a infância do narrador que, através de um *flashback*, rememora uma situação entre os dois:

Foi no aniversário dos dez anos. Havia ganho da irmã uma lata de balas Zequinha - o tempo das balas em latas coloridas. Enquanto a irmã falava com a mãe, foi para a cozinha atrás da copeira. Tinha o dobro da sua idade. Ali revelou a famosa precocidade dos Pacheco: Quer uma bala, Ana? *Quero*. Então levante o vestido. Ela ergueu um tantinho - e eu fui dando bala. A coxa roliça, fosforescente de branca. Na maior aflição: levante mais um pouquinho. Ah, se eu pudesse ver a calcinha. Com a lata cheia de balas, bem pequenininho, no alto da escada. A Ana descalça no terreiro, eu no quarto grau. Umas sete da noite, o lampião da cozinha alumia as pernas. Suspedia o vestido com a mão esquerda, um lado mais que o outro - a graça que Deus lhe deu. Assim que vi as coxas brancas da Ana minha vida nunca mais foi a mesma. (p. 114)

A técnica do *flashback* possibilita efetuar um corte na estrutura temporal da narrativa, o que torna o episódio um relato destacado, independente, sendo como é uma história dentro da história. Esse caráter de experiência condensada, que concentra em uma lembrança um sentimento próprio, se explicita ainda mais quando, em *Ah, é?* a mesma situação aparece como fragmento distinto, constituindo por si só um núcleo narrativo autônomo:

No aniversário dos dez anos, o melhor presente: uma lata de balas Zequinha. Fui para a cozinha atrás da copeira, o dobro da idade e do tamanho. “Quer uma bala, Ana?” *Quero*. “Então levante o vestido”. Ela ergueu um tantinho e eu fui dando bala. Acima da covinha do joelho uma nesga imaculada. Em grande aflição: “Levante mais um pouquinho.” Ai, se pudesse ver a calcinha. Com a lata cheia de balas, um colibri nanico nas asas da luxúria. A Ana descalça no terreiro, eu no degrau da escada. Boca da

noite, o lampião da cozinha alumia as pernas, ela suspendia o vestido com a mão esquerda, um lado mais que o outro - nunca verás, criança. Sim, eu vi: duas coxas inteiras, fosforescentes de brancas. E o que eu fiz nem precisa dizer. (p.11-12)

Uma breve comparação entre as duas passagens torna evidente que o trabalho de reescrita privilegia um condensamento maior da linguagem. Frases explicativas foram retiradas, tais como “enquanto a irmã falava com a mãe”, “ali revelou a precocidade dos Pacheco”, e “assim que vi as coxas brancas da Ana minha vida nunca mais foi a mesma”. É de se notar a substituição de orações subordinadas como essas por orações coordenadas, curtas, separadas por vírgulas, o que fragmenta mais o relato, deixando as frases como que à deriva, sem uma contextualização definida.

Também importante é a inserção de imagens metafóricas, como por exemplo a substituição da frase “bem pequenininho, no alto da escada” por “um colibri nanico nas asas da luxúria”, ou a troca de “umas sete da noite” por “boca da noite”. O efeito obtido é uma maior intensidade lírica que, no entanto, aparece filtrada por uma fina ironia. O segundo trecho parece ter também uma carga dramática maior (“nunca verás, criança”) e um teor mais epifânico. O resultado é que o segundo trecho tem uma intensidade maior, pois ao se retirar as frases mais explicativas e as mais contextuais, o episódio ganha ares universalistas e arquetípicos (apesar, entretanto, dos conflitos gritantes de gênero e classe que se depreendem do episódio). Todas essas escolhas apontam para uma opção consciente de depurar a linguagem, mas não a fim de apagar o texto anterior, mas com a intenção de dialogar com ele. Afinal, o segundo texto não é uma reescrita “revisada” do primeiro, e adquire significado diferente dentro do livro que lhe serve de contexto.

Dalton Trevisan parece realizar, em sua obra, algo como uma “edição crítica” de seus próprios textos de uma maneira singular: as alterações se fazem não apenas de uma *edição* para outra, mas também, e principalmente, entre *livros* diferentes. Assim, seus textos expõem, na própria versão publicada de novas coleções, farto material para uma crítica genética dos textos, fazendo das alterações não um exercício de

aperfeiçoamento, mas sim uma característica do seu estilo particular.

A crítica genética se ocupa da gênese dos textos através dos manuscritos, ou seja, do trabalho de correção efetuado antes da publicação. Contudo, o enfoque pode também ser aplicado às modificações feitas nas edições posteriores à primeira, documentando a história e a trajetória do texto até chegar à sua forma final, definitiva. Ora, o que parece estar ausente, no caso de Dalton Trevisan, é justamente a noção de correção e de progressão que pudesse levar a uma versão definitiva, completa, ideal. O que temos, afinal, são dois trechos diferentes, uma vez que o segundo não apaga (“corrigé”) o primeiro, mas acrescenta-se a ele.

É de se notar também que a reescrita do trecho citado aponta para uma maior concisão. É famosa a declaração de Dalton de que o seu objetivo literário seria reduzir os contos ao ponto de *haikais*. E é em direção ao fragmento que vai a obra de Dalton Trevisan, mas não no sentido de se chegar ao particular, mas de cada vez apreender mais e mais o que subjaz às relações humanas em geral (mesmo que para isso privilegie um grupo específico, urbano, econômica e socialmente marginalizado, como extrato social predominante). Nessa medida, o uso de repetições ao mesmo tempo em que retoma as situações, as relativiza, destacando-as do seu contexto original e ampliando seu significado. A partir da cidade de Curitiba e de um estrato social determinado, e a partir da fragmentação da linguagem, que mimetiza a própria realidade retratada, as opções formais e temáticas apontam para um confronto entre o particular e o geral. As repetições funcionam, assim, como uma atualização de um tema que, apesar de insistir no mesmo, aponta constantemente para a possibilidade da diferença.

### 3. REPETIÇÃO COMO CONDENSAÇÃO: O CASO DE *234*

Como já mencionado, a repetição está presente na obra de Trevisan não apenas na volta a trechos similares que reaparecem em publicações posteriores, mas na reiteração de temas tratados de forma diversa. Acredito que o livro *234* (1997) represente um ápice desse esforço de repetição temática e condensação da linguagem, juntamente com outras coleções de

contos como *111 Aís* (2000) ou *99 Corruíras Nanicas* (2002). Embora livros posteriores tenham abandonado a tendência aos minicontos, com textos mais longos e narrativos – como em *Macho Não ganha Flor* (2006), *O Maníaco do Olho Verde* (2008) e *Violetas e Pavões* (2009) – as narrativas curtas voltam a figurar em *Desgracida* (2010), livro mais recente que se divide entre uma seção de microcontos e outra de cartas, demonstrando que a experimentação com as formas curtas continua presente no repertório de Dalton Trevisan.

Composto de 234 fragmentos ou ministórias, *234* contém temas que já associamos com o imaginário do autor: a decadência de Curitiba, infidelidade, violência, perversão sexual, velhice, problemas conjugais, solidão, insônia, assassinatos, crimes passionais, etc. Enquanto em termos de conteúdo haja uma continuidade com a obra anterior, podemos dizer que a novidade - ou diferença - em relação aos livros anteriores reside em grande parte na organização formal. Algumas características estruturais que dizem respeito à singularidade de *234* são: 1) as vinhetas; 2) o aspecto gráfico do livro e a organização dos fragmentos; e 3) a continuidade de algumas dessas ministórias, que se desenvolvem em dois ou mais fragmentos. Vejamos cada um desses elementos com mais atenção, tentando perceber o modo como essas opções formais se adequam à economia geral da obra.

#### 4. MONTAGENS E DESMONTAGENS

Ao folhear o livro, a presença de desenhos que aparecem como vinhetas em quase todas as páginas salta aos olhos. Sendo procedimento usual em coleções anteriores (lembre-se dos desenhos de Poty em várias delas, ou das gravuras de José Guadalupe Posada em *Essas Malditas Mulheres*), o uso dos desenhos difere aqui por estes constituírem detalhes retirados do desenho utilizado para ilustrar a capa de *234*. Esse desenho da capa consiste em uma reprodução de *Pandemonium* (1915-1916), de George Grosz, artista que se tornou famoso nos anos de 1910 por retratar cenas urbanas de uma Berlim tumultuada pela revolução de valores e pela guerra. *Pandemonium* faz parte da fase do artista na qual a degradação da cidade e a

perversidade dos tipos humanos são temas centrais. Vistos em conjunto, os traços dos desenhos se sobrepõem, formando uma rede de confrontos urbanos onde se destaca de forma brutal a violência. O caos urbano é caracterizado pela multiplicidade, ou pelo aspecto geral de um aglomerado de agressões simultâneas: estupros, assassinatos, confrontos, tumulto, etc.

Na concepção gráfica do livro de Dalton, há uma desmontagem da figura desenhada por Grosz. Detalhes do desenho original são pinçados para configurar ilustrações de ações individuais (o que é irônico, dado ao fato de Grosz ter se dedicado, junto ao grupo dadaísta, à composição de fotomontagens - o uso dos desenhos nas páginas interiores do livro descreve o percurso inverso, ou seja, a *desmontagem*). Entretanto, ao se destacar desse todo pequenas cenas individuais, que figuram isoladas nas páginas do livro, a carga impressiva de certo modo se particulariza, passando da esfera coletiva para a individual. E, como se destaca do contexto maior, ganha contornos mais nítidos. A alternância constante entre o geral e o particular é também uma característica das ministórias de 234. Ao descrever cenas de violência doméstica ou casos de infidelidade, por exemplo, a ênfase não é posta nas personagens em si, mas na situação caricatural que elas representam. Assim, embora as situações descrevam episódios específicos, as personagens se dão a ler como objetos de uma engrenagem cotidiana, maior, dentro da qual representam um grupo social específico, urbano e marginalizado. Tal como nos desenhos quando reunidos na capa, as ministórias se sobrepõem umas às outras para formar um quadro social que compartilha com o desenho de Grosz a violência, a desordem e uma simbólica do caos.

## 5. TIPOS E TOPOI

O aspecto tipográfico das 234 ministórias é regular: os fragmentos de número ímpar estão grafados em itálico, e os de número par apresentam tipo comum. Isso leva a uma homogeneidade que contrasta com o aspecto caótico presente na temática do livro. O uso de itálicos chama a atenção por se tratar de um procedimento geralmente utilizado em citações, palavras

estrangeiras ou falas de personagem - de uma maneira ou de outra, o itálico geralmente indica uma voz exterior à narrativa, cuja outridade ou diferença é então explicitada por essa marca gráfica. A alternância entre os tipos, em 234, sugere um contraponto de vozes distintas, contribuindo para uma despersonalização da voz narrativa.

Quanto à brevidade ou maior desenvolvimento dos fragmentos, vemos que em geral há uma alternância entre os fragmentos curtos e os mais “longos” (longos, aqui, em contraste com os outros, curtíssimos). Mas essa divisão não é totalmente homogênea. Nas sequências de número 40-41, 77-78, 151-152, 207-208 ou 213-214, por exemplo, vemos que essa ordem é quebrada, isto é, temos em seqüência dois fragmentos curtos ou dois fragmentos mais longos. Essas quebras, contudo, não chegam a alterar a configuração geral do livro que, se aberto aleatoriamente, exibirá em qualquer de suas duas páginas o mesmo aspecto: dois fragmentos curtos e dois relativamente longos, alternados.

Como essa configuração, que parece tão cuidadosamente construída, interfere no fluxo de leitura? Em primeiro lugar a alternância entre fragmentos breves e longos cria um certo ritmo, como se a “métrica” do livro insistisse no iambô (se levarmos adiante a comparação de Calvino entre prosa e poesia, poderemos dizer que a repetição do tema estaria para a rima assim como a repetição estrutural estaria para o pé métrico). A frase iâmbica remete a uma estrutura binária, estrutura sobre a qual Alfredo Bosi (1993) comenta tendo em vista a evolução pela qual passou a atividade elocutória do ser humano:

A alternância seca, de tipo maquinal, com elemento justaposto a elemento, apareceu muito cedo na vida do *homo faber*: ela corresponde ao uso de instrumentos que, desde as suas formas primitivas (enxada, machado, martelo, serra) foram ritmados em compasso binário do tipo: golpe-pausa, golpe-pausa; ou forte-fraco; forte-fraco. (p. 67)

Não sendo 234 um poema, a comparação entre a alternância dos fragmentos e o metro iâmbico não passa de uma aproximação. Mas, a título de sugestão, a analogia entre o ritmo binário e o elemento maquinal

possibilita uma leitura da composição do livro pelo viés da fragmentação que mencionamos anteriormente. Não só a regularidade da organização das ministórias se relaciona com um ritmo binário, mas também o conteúdo dos fragmentos está inserido nessa mesma lógica maquinal. Daí talvez a escolha desse tipo específico de estrutura, que ecoa em elementos presentes nas ministórias - o cotidiano violento à margem de uma sociedade industrial, modernizada, desumanizada. Curitiba aparece então como cenário adequado para essas situações-limite:

Ai de tua Curitiba do primeiro mundo da propaganda. Em toda calçada a legião de meninos dormindo, cheirando cola, se trocando. Cada praça, um cemitério de elefantes. Eis o pivete que te assalta o bolso. Um mendigo rastejante puxa teu pé. Corra, a bicicleta me derruba no passeio. Paro, e o carro te atropela na faixa do pedestre. Com a bênção do maioral que nos promete um trio elétrico e o céu também. (p. 43)

A descrição da cidade como um amontoado caótico de “detritos humanos”, à margem de uma sociedade regida pela seriação e pela massificação (propaganda, trio elétrico), entra em choque com a imagem moderna que Curitiba conquistou recentemente no cenário nacional e mesmo internacional: “Uma espiga debulhada é Curitiba: sabugo estéril” (115). A partir desse cenário devastado vão se desenrolando as habituais cenas de conflitos pessoais, mas que, vez ou outra, cedem lugar a incômodas suspensões líricas, que indicam a busca do já conhecido desejo de Dalton de reduzir o conto ao ponto do haicai. A referência ao haicai parece também ter ressonâncias para além da intenção de concisão, remetendo aos laços que Curitiba tem tanto com a cultura japonesa, devido à imigração, quanto com poetas que tiveram uma relação específica com esse tipo de poema (Paulo Leminski, Alice Ruiz).

Em 234, os fragmentos parecem se relacionar sob o signo do contraste: a violência da narrativa, descrita por vezes minuciosamente em vários níveis (familiar, sexual, direcionada a animais) coexiste com fragmentos de um lirismo epifânico mas também irônico, que ora se aproximam da descrição da natureza, ao estilo do haicai tradicional, ora

absorvem elementos da violência das ruas e da aridez do cotidiano, seguindo uma linhagem mais baudelariana. Essa alternância entre fragmentos “narrativos” e fragmentos “líricos” compõe uma espécie de contraponto, no qual duas vozes distintas dialogam e criam um trançado, reforçado ainda mais pelo fato de algumas ministórias terem continuidade e comporem uma estória maior, entremeada por fragmentos curtos e autônomos.

Que o lirismo pareça fora de lugar não é nenhuma surpresa, assim como não é de todo inesperado que esses momentos de reflexão sobre a natureza venham carregados de ironia. A ausência do componente humano nos fragmentos “líricos” exacerba, por contraste, o caos das relações humanas nos outros trechos do livro.

## 6. FRAGMENTAÇÃO & CONTINUIDADE

Sendo a estrutura de *234* tão fragmentada, é curioso que haja episódios que tenham continuidade. Logo no início, vemos que as ministórias 2, 4 e 6 configuram uma sequência narrativa, e assim acontece inúmeras vezes no decorrer do livro. Já foi dito que essa continuidade desenha um rendilhado estrutural, tecendo um espécie de contraponto. O resultado dessa mistura de ministórias - que às vezes se estendem - é um efeito polifônico que dá ao livro *pelo menos* dois níveis textuais: um panorâmico, no qual se desenrolam as narrativas com enredo, personagens e conflitos; e um microscópico, quando o foco se desloca para o barulho da chuva, a asa de uma borboleta, as folhas da laranjeira, etc.

Do primeiro grupo, logo se destacam os temas de que falamos anteriormente. Os núcleos dramáticos, embora breves, apresentam situações bem marcadas. A concisão é admirável em certos fragmentos, como, por exemplo, o 116: “O pai cegou nos últimos dias, castigo de haver posto em menino uma bostica de vaca na mão do ceguinho”. Ou o 175: “Quebra na pia o elefante vermelho de louça e para beber - oh, não - rouba as moedinhas da filha”. Esses fragmentos constituem narrativas concentradas de grande poder alusivo, e são responsáveis por grande parte da carga dramática que se desprende na leitura.

Mas há também os fragmentos que fazem parte, à moda de capítulos, de uma narrativa que continua por diversas páginas. É o caso dos fragmentos 156, 158, 160, 162, 164, 166, 168 e 170, que se combinam e contam a história do narrador que descreve passo a passo como assassinou toda uma família, seguindo os delírios que chama de “ações mentais”. A partir desse exemplo, pode-se perguntar: por que não apresentar toda a história de uma só vez? Por que dividi-la em partes distintas, entremeadas por outros fragmentos? Pode ser que a fragmentação se relacione com a divisão em dois níveis: enquanto uma estória é narrada, outras se desenvolvem, paralelamente, marcando a polifonia do texto. Essa idéia ganha mais força à medida em que os fragmentos que se interpõem à estória se provam mais “líricos”, contrastando ainda mais com a estória que continua descrevendo assassinatos, torturas, insanidade. Alguns desses são: 159: “Ofuscada ao sol, a borboleta branca bate as pálpebras” e 165: “A chuva se derrama pelo chão, contas brancas de colar espirrando por todo o lado”.

O contraste entre dois níveis de narrativa funciona para chamar a atenção para uma prática textual multifacetada, que acomoda tanto a encenação nua e crua de uma realidade de violência quanto o olhar mais descritivo que entrevê no detalhe a possibilidade de escape, mesmo ironicamente. Mas como dialogam essas duas instâncias da narrativa? Na sua “Tesis sobre el cuento”, Ricardo Piglia defende que um conto sempre conta duas histórias, e que uma delas se sobressai em primeiro plano enquanto a outra permanece secreta:

El cuento clásico (...) narra en primer plano la historia 1 (...) y construye en secreto la historia 2 (...). El arte del contista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de modo elíptico y fragmentario. (p. 22)

No caso de 234, os dois planos são visíveis, mas o que é elíptico e misterioso é a relação entre eles. Como há diferenças estruturais - o plano mais “narrativo” e o plano mais “lírico” -, presencia-se, simultaneamente, dois registros, que à primeira vista são antagônicos. Piglia continua:

Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción. (p. 22-23)

Talvez a ruptura em dois níveis no texto de Dalton seja uma maneira singular de dizer a mesma coisa de dois modos diferentes, ou talvez, ao contrário, seja uma forma de negar uma história a partir de outra. De qualquer modo, fica ainda implícita a relação entre os dois níveis, mas é lícito dizer que os fragmentos acabam por ter uma “doble función”: são autônomos na medida em que podem ser lidos separadamente, mas também adquirem significado especial quando cotejados pelo contexto do livro como um todo.

Piglia teoriza sobre o conto, mas aplicamos sua tese aqui para o livro de Dalton de modo geral. Isso aponta para um último comentário acerca da estrutura formal de *234*, e que parece ligar-se também à problemática da repetição, da diferença e da oposição: como definir a coleção em termos de gênero? Sua configuração fragmentária, composta de narrativas, poemas, diálogos, dificulta a definição. Afinal de contas, qual é o limite entre conto, ministória e poema, se a própria linha divisória entre cada fragmento não obedece estritamente a separação imposta pelos números (como vimos no caso dos fragmentos que têm continuidade)? Onde as estórias se diferenciam das outras, já que muitas vezes as narrativas se inserem em um regime de repetição/diferença?

O penúltimo fragmento de *234* dá uma dica: “O conto não tem mais fim que novo começo” (p. 123). Seguindo essa trilha, podemos ler *234* como análogo aos ABCs dos repentistas (cuja poética marca presença na obra de Dalton desde o início, quando o autor publicava seus livros seguindo a estética da literatura de cordel): a sequência 2-3-4 do título aponta para ordenação do ABC, que instaura uma linha sequencial, exigindo, no entanto, a variação como procedimento básico. A diferença de *234* em relação aos livros anteriores parece residir, assim, na maior explicitação das duas

camadas narrativas que fazem o contraponto, utilizando a fricção entre os fragmentos em cada página como mote e refrão da própria concepção do livro.

*234* aparece, no conjunto da obra, não como exceção mas como livro exemplar de uma obra nada exemplar. As especificidades que procurei salientar, embora representem apenas parte de uma fase determinada do autor, ajudam a iluminar o lugar e a função da repetição na obra de Dalton Trevisan como um todo.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GROSZ, George. *The Berlin of George Grosz. Drawings, watercolors and prints (1912-1930)*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.

KAWIN, Bruce. *Telling it again and again: repetition in literature and film*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.

KIERKEGAARD, Soren. *Repetition*. Trad. Walter Lowrie. Princeton: Princeton University Press, 1941.

MARTINS, Wilson. "O contista de Curitiba". *Studies in Short Fiction*, Vol. VIII, n.1, Winter, 1971. p. 245-255

MILLER, J. Hillis. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Cambridge: Harvard Universiy Press, 1982.

PIGLIA, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 1. Niterói, mar. 1991 (Abralit). p. 22-25.

TREVISAN, Dalton. *Essas malditas mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

\_\_\_\_\_. *Ah, é?* Rio de Janeiro: Record, 1994.

\_\_\_\_\_. *Dinorá*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. *234*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

VIEIRA, Nelson. "Narrative in Dalton Trevisan". *Modern Language Studies*. XIV: 1. Winter, 1982. P. 11-21.

XAVIER, Elôdia. "Dalton Trevisan e o conto esquemático". in: *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec, 1982.

\_\_\_\_\_. "Tiro à Queima-Roupa". *Novos estudos CEBRAP*. Mar 2007. N.77. p. 255-259.

Submetido em: 18-10-2011

Aceito em: 14-02-2012

